

N. 0a 2012

OMAGGIO A FRANZ LISZT

QUADERNI DEL TOSCANINI

Piccola biblioteca  
Ars Nova

QUADERNI DEL «TOSCANINI»  
n. 0a

# Omaggio a Franz Liszt

nel bicentenario della nascita

Percorsi di ricerca musicale all'ISSM «Toscanini»  
2012

Edizione:



CENTRO DI  
DOCUMENTAZIONE  
PER LA MUSICA



I.S.S.M. "TOSCANINI" Ribera

Piccola biblioteca  
Ars Nova



Piccola biblioteca  
Ars Nova

**QUADERNI DEL «TOSCANINI»**

n. 0a

## **Omaggio a Franz Liszt**

*nel bicentenario della nascita*

*Percorsi di ricerca musicale all'ISSM «Toscanini»*

2012

Edizione:



CENTRO DI  
DOCUMENTAZIONE  
PER LA MUSICA



**I.S.S.M. «TOSCANINI»** Ribera



# QUADERNI DEL TOSCANINI

n.0a ottobre-novembre 2012

## *Direzione*

Claudio Montesano

## *Comitato di redazione*

Franco Vito Gaiezza, Giulio Pirrotta, Alessandra Sciortino, Marco Stassi

## *Collaborazioni al presente numero*

Dario Aricò, Giovanna Borruso, Fabio D'Agostino, Anton Phibes,  
Paolo Scanabissi

## *Impaginazione ed edizione web*

Marcello Manco

## **Copia fuori commercio**

*Proprietà letteraria riservata.*

*Questo testo non può essere fotocopiato o riprodotto interamente o in parte senza autorizzazione scritta dell'Editore.*

Edizione:

Centro di Documentazione per la Musica Ars Nova  
viale Regione Siciliana, 2253 - Palermo

Istituto Superiore di Studi Musicali "A. Toscanini"

*Gruppo Ricerca e Documentazione*  
via Roma, 26 - Ribera (AG)



CENTRO DI  
DOCUMENTAZIONE  
PER LA MUSICA



**I.S.S.M. "TOSCANINI" Ribera**

## INDICE

- 9      INTRODUZIONE
- 11     Anton Phibes - *Franz Liszt ovvero "Il deliquio in musica"*
- 13     Anton Phibes - *La Melanconia. Riflessioni su Bach, Scarlatti, Chopin, Liszt, Kreisler, Scriabin*
- 17     Dario Aricò - *Il virtuosismo pianistico lisztiano*
- 18     Giovanna Borruso - *Il pianoforte romantico*
- 21     Paolo Scanabissi - *Misticismo e fede*
- 23     RECENSIONI
- 26     SELEZIONE BIBLIOGRAFICA E DISCOGRAFICA  
A CURA DI PAOLO SCANABISSI
- 28     APPENDICE





## INTRODUZIONE

Gli anniversari di nascita e morte dei compositori sono sempre occasione di programmazioni concertistiche monografiche e convegni musicologici a tema, di solito proporzionati alla popolarità di cui già gode l'autore in questione o a volte un pretesto per riscoprire compositori ingiustamente dimenticati o misconosciuti.

L'omaggio della rivista a Franz Listz, il cui bicentenario dalla nascita è appena trascorso, si colloca sul filo rosso della rassegna dell'associazione "Oltre il giardino" (ex Associazione Albert Schweitzer), realizzata in collaborazione con l'I.S.S.M. Arturo Toscanini di Ribera e interamente dedicata al compositore ungherese. Lo storico Festival Organistico Albert Schweitzer curato da Vito Gaiezza, in arte Anton Phibes, è stato infatti trasmutato in «Rassegna Albert Schweitzer - Incontri musicali pianistici dedicati al bicentenario della nascita di Ferenc Liszt, 1811-2011».

I testi che qui seguono sono quindi le riflessioni affiorate dalla prassi esecutiva, prevalentemente a opera degli stessi interpreti che hanno popolato il cartellone della rassegna, in una sorta di retrospettiva attraverso alcuni dei brani meno abusati di Liszt, in una delle possibili chiavi di lettura.

Questo secondo numero della rivista rientra ancora in una fase sperimentale, ospita infatti rispetto al primo numero una rubrica di recensioni e uno spazio dedicato ai dischi e ai testi consigliati su tema lisztiano.

*La redazione*



## Ferenc Liszt ovvero “Il deliquio in musica”

di Anton Phibes

Recentemente ho avuto l'occasione di ascoltare l'opera omnia di Liszt eseguita da un “pianista di grido”. E per quanto possa sembrare desueta questa definizione, la ritengo senza esagerazioni, opportuna. Ormai è d'uso comune interpretare il Liszt pianistico con quei sentimenti pseudo-romantici, raggelati a loro volta da vezzi filologici spacciati per sobri. Troviamo dunque, da un lato, esecutori pestoni attaccati morbosamente all'ipervirtuosismo da “Grand Salon”; dall'altro, interpreti troppo asettici.

Di fatto, tra i contemporanei non si riscontrano esempi di interpretazione lisztiana - tranne qualche rarissimo caso - cosicché i veri cultori dell'arte del sommo compositore sono costretti a rifugiarsi nelle vecchie pregevoli incisioni di pianisti ormai sepolti. Certamente la questione, non semplice, richiederebbe un'opportuna analisi estetica che qui, ahimé, non può trovare largo spazio. Tuttavia, si potrà tentare una lettura, seppur sommaria, dell'estetica lisztiana.

Innanzitutto che la poetica di Liszt non risiede soltanto negli studi trascendentali né in altre composizioni virtuosistiche come le *Rapsodie*, la *Sonata* o altri lavori conosciuti. La monumentale *Sonata*, ad esempio, denota un tentativo di poetica il cui risultato è manifestamente discontinuo.

Dal 1830 al 1840 Liszt è ancora amorfo: approda e non approda. Lancia i suoi arpioni, nel tentativo di fissare l'oscura armonia. Ma “Moby Dick” non si lascia trafiggere, sfugge agli assalti del baleniere. Liszt viaggia (ad esempio in *Anni di pellegrinaggio*) per terre e per mari, in attesa del miraggio, della visione. Trova finalmente riposo ne *Il Pensieroso*, brano degli anni Quaranta dell'Ottocento. Lo trasforma negli anni Sessanta in *La Notte*, citando in prima pagina un verso di

Michelangelo: Liszt giunge in questa isola di morti, di ombre, dove le idee sfociano in tremule visioni.

Rinuncia dunque a essere un oggetto di culto. Si spoglia delle vesti di pianista di grido, delle donne, degli uomini, del successo e dell'autorità. Le musiche composte negli anni che vanno dal 1860 al 1886 (anno della sua morte) esprimono l'inno all'abbandono, al deliquio, all'annullamento. Liszt si trasforma da giocoliere parossistico a mago del suono trascendentale, anticipando Debussy e prima ancora Scriabin. Le musiche pianistiche e da camera: *Danza Macabra*, *La Lugubre gondola*, *le Elegie*, *Nubi grigie*, *I Morti* sono esempi di quest'arte nuova che io chiamo "Trascendenza Mortuaria". Egli trova nel culto dei morti quello che sessanta anni dopo, Jung avrebbe descritto in *Anima e morte, sul rinascere*: l'anima che brama l'eterna trascendenza. Qui ritroviamo la grandezza di un autore sottovalutato: Liszt viene perennemente riscattato dalle critiche musicologiche che lo hanno perseguitato in vita e dopo.

Oggi, grazie all'azione del tempo la cui epurazione ridona splendore alle opere vere, si afferma la superiorità spirituale e metafisica di Ferenc Liszt, soprattutto su quegli autori (rimasti ancora oggi impotenti) le cui composizioni sono rappresentative di una cristallizzazione dell'evento artistico sentito come compulsivo e non, più giustamente, propulsivo.

## **La Melancolia.**

### **Riflessioni su Bach, Scarlatti, Chopin, Liszt, Kreisler, Scriabin**

di Anton Phibes

Esiste un'incisione di Albrecht Dürer del 1514 dal titolo "melancolia", in cui viene raffigurata una donna alata che ha un atteggiamento meditativo, scura in volto, tiene nella mano destra un compasso e intorno a lei vi sono molti oggetti e strumenti; ogni dettaglio della scena rappresenta un simbolismo ben preciso.

Dal punto di vista filosofico-spirituale possiamo definire la Melancolia nostalgia del divino. Quando pronunciamo la parola "divino", non si deve necessariamente attribuirlo a un Dio. Possiamo non credere all'esistenza di un Ente fuori dal tempo e dallo spazio.

*L'uomo è una creatura che osserva in linea retta, qualunque azione cognitiva, pertanto è nel suo spazio, è nel suo tempo.*

Come possiamo lontanamente concepire ciò che non è rappresentabile col pensiero e con il linguaggio?

Storicamente l'essere umano dopo aver assunto la posizione eretta mutò lo sguardo sul mondo, e ancora, volse gli occhi in alto e vide infiniti occhi lucenti. Dapprima forse s'impaurì, poi vi attribuì poteri arcani. Imparò a tracciare percorsi immaginari, sino a nominarli. Volse ancora lo sguardo e intuì che erano, come il nostro sole, altre stelle. Oggi, attraverso la tecnologia degli osservatori astronomici, abbiamo disvelato in parte alcuni misteri del cosmo. Ma sul perché un uomo ancora oggi si emoziona guardando il manto stellare, non è dato sapere. Nei grandi miti, Adamo ed Eva, Hutnapistim, Gilgamesh, Manco Capac e Mama Oclo, ritroviamo un archetipo identico: il paradiso perduto. Come se l'uomo avesse rinunciato a una eterna contemplazione, per amore del Logos. Nonostante l'affannosa ricerca scientifica e tecnologica, l'uomo ancora non riesce a sanare la sua anima: il

cosiddetto Mancante. L'occidentale più che mai soffre di una ancestrale privazione.

Ma ancora oggi, escludendo gli integralismi religiosi, ritroviamo in oriente, pratiche millenarie, sufismo, jainismo, taoismo, zen, scuole sorte per allenare lo spirito umano, nel tentativo anche di lenire il Mancante.

Ecco le distinzioni: l'uomo orientale definisce la contemplazione, pura beatitudine: la mente che si svuota. L'occidentale contempla, ricordando a se stesso però, la perdita. Da qui la nostalgia. Ma questo non è forse il sale delle nostre emozioni? Poiché è nella perdita che si struttura l'azione creativa. A tal proposito il mito di Orfeo: egli si volta non tanto per un incontrollabile desiderio, ma per mancanza di fede. Ma è nel ricordo di Euridice, e dunque nel dileguarsi dell'oggetto amato che Orfeo diviene cantore.

Ed è la musica a far risuonare il carillon del nostro cuore, e far vibrare la nostra mente. Mente e cuore sono tutt'uno. Vivendo, noi esprimiamo compiutamente la Melancolia per la perdita del divino, e nostalgicamente attendiamo di ritornarvi.

In Johann Sebastian Bach sembrano confluire tutti i sentimenti terreni e ultraterreni. Più volte si è tentato di sgravare la sua musica riconducendola a un mero gioco di voci polifoniche disumanizzate. Una sorta di oggettività esente da nevrosi o pathos. La musica di Bach è sì estetico-edonistica, votata al piacere armonico-melodico. Ma è anche la sua immaterialità a renderla sempre eterna. Altrimenti non si spiegherebbe perché sentiamo ancora la necessità di ascoltare Bach dopo quasi tre secoli.

La contemporaneità ci impone un'attualizzazione del pensiero artistico, non la sua regressione. Prova ne sia che i contemporanei di Bach lo consideravano già antiquato, a tal punto che per un secolo

cadde nell'oblio. Ciò non si è perpetrato, a riprova del grande valore contenuto nella sua musica.

La metafisica trascendenza carica di carnalità, di umanità, rinnova costantemente l'ascolto di Bach. Le variazioni Goldberg, apparentemente tediose per l'unicità della tonalità di Sol maggiore, sembrano cambiare di volta in volta. Di più, Bach sembra ridurre il concetto di causa e necessità.

Le oltre 200 cantate rimaste, sono sì il frutto di una committenza della Chiesa, senza la quale Bach non avrebbe potuto sfamare i suoi venti figli; ma mentre in Mozart troviamo spesso banalità contenutistiche causate da una iperproduzione, in Bach non si ravvisa mai superficialità.

Non è solo artigianato, mestiere: in altri autori, vedi Telemann, si avverte palesemente una sapiente manipolazione dei materiali. Ma è tutto lì. In Bach è lì e oltre: ed è questo oltre che rende trascendente la sua musica.

Trattando della Melancolia non poteva certo mancare Domenico Scarlatti le cui sonate cembalistiche costituiranno le basi della futura scuola pianistica: Muzio Clementi, Chopin, Liszt. Scarlatti adopera una tecnica virtuosistica, senza per questo scadere nella banalità. Ma è nelle sonate dai tempi lenti e nei toni minori che il linguaggio scarlattiano spicca il volo verso regioni cupe e oscure.

Qualche musicologo ha avanzato l'ipotesi di una follia dello Scarlatti, nel senso letterale del termine, uno squilibrio mentale. Ma si è portati a credere a uno stato di ipocondria (morì in totale miseria, dedito com'era al gioco e all'alcol). Scarlatti precorre il romanticismo, attraverso un linguaggio melanconico e per certi versi snervante. Come se si compiacesse dell'eccessiva tristezza.

Come nell'incisione di Dürer la Melancolia ha il volto cupo: è la parte oscura, tenebrosa e misteriosa.

Se in Bach ritroviamo una sapienza arcana trascendente, Fryderyk Chopin incarna totalmente la malinconia. L'opera pianistica, escludendo i brani *à la page*, racchiude e anticipa la summa armonica che verrà disvelata alla fine dell'Ottocento e i primi del Novecento. L'avanguardia compositiva e tecnica, né più e né meno di Bach, è già oltre il tempo. Si è tentato di sminuire Chopin, da un punto di vista culturale. Egli non lesse mai, forse neanche il giornale, intento com'era al ben vestire.

Quando finiremo di applicare il riduzionismo storicistico all'arte? In verità Chopin era un dotto in musica, la sua scienza e la sua filosofia passano attraverso i suoni.

Ritornando a Chopin, nelle pagine intime, in particolar modo i *Notturmi* e la quarta *Ballata*, egli esplora la tavolozza armonica, ponendo la sua ricerca attraverso l'espressione di quel sentimento che chiamiamo "Inafferrabilità".

In Bach il tempo e lo spazio sono tutt'uno. In Chopin il tempo sembra dileguarsi e lo spazio sonoro apparire diafano.

Un'impalpabilità che ritornerà ancora di più con le ultime composizioni di Liszt e di Alexander Scriabin.

Dopo essersi liberato del mero virtuosismo pianistico, Franz Liszt rivela nei brani ultimi della sua vita una modernità che getterà le basi della scuola moderna viennese: i brani pianistici *Nubi Grigie*, *La Lugubre Gondola*, *Disastro*, *la Notte*, le diverse *Elegie*, si sviluppano attraverso un materiale musicale scarno, eppure essenziale ed espressionista.

Di malinconia è intriso il linguaggio del violinista e compositore austriaco Fritz Kreisler. Dopo il soggiorno in Europa si trasferì nel 1939



negli Stati Uniti. I suoi brani ebbero grande notorietà, soprattutto quelli per violino e piano di genere sentimentale.

Volendo ricapitolare, potremmo attribuire a Bach la perenne lucidità sull'abisso dell'universo, a Scarlatti la melanconica contemplazione della finitezza umana, a Chopin il sofferto distacco, a Liszt musica mortuaria e a Scriabin l'estasi crepuscolare.



## Il virtuosismo pianistico lisztiano

di Dario Aricò

Oltre ad essere il più grande pianista di tutti i tempi Liszt fu anche uno dei principali compositori romantici e uno dei padri della musica pianistica moderna. Fu il primo a teorizzare e tradurre in pratica il principio nato in Francia e poi sviluppato dalla scuola tedesca della fusione tra la musica e le altre arti (la wagneriana “arte totale”). Nella sua produzione, infatti, letteratura e musica sono inscindibilmente legate e la seconda da “evocativa” diviene “descrittiva”, capace cioè di offrire all’ascoltatore un racconto preciso e dettagliato al pari delle altre forme artistiche.

Questa “vocazione al descrittivismo” è facilmente individuabile nelle composizioni per pianoforte e ciò perché esso risultava lo strumento della grande orchestra più adatto a trasmettere i moti interiori dell’artista. Nell’Ottocento, inoltre, il pianoforte non fu più considerato un semplice strumento musicale ma divenne un vero e proprio mezzo d’espressione culturale e i pianisti virtuosi ne furono i messaggeri, incarnando il mito tutto borghese del *self made man* che con le sue doti, la sua forza e il suo impegno è capace di ottenere prestigio e riconoscimento sociale.

Con Liszt il pianoforte si fece così testo su cui poter scrivere e diffondere il romanzo dell’umanità e il genere dello studio ne fu una delle forme privilegiate di espressione. In particolare negli *Studi d’esecuzione trascendentale* si può notare la volontà di Liszt di descrivere minuziosamente la realtà attraverso le doti coloristiche di uno strumento capace di trasmettere artisticamente idee, pensieri e vicende. Tali studi costituiscono oggi una delle pagine più impegnative per i pianisti sia per le ardite soluzioni tecniche adottate sia per le difficoltà d’interpretazione determinate proprio dalla necessità di rendere in un’unica esecuzione un testo al tempo stesso musicale e letterario.



## **Il pianoforte romantico**

di Giovanna Borruso

Durante il periodo del Romanticismo la musica viene elevata al più alto rango nella sfera delle arti. A differenza delle arti figurative e narrative, essa riesce a raccontare con interezza l'inesprimibile conducendo a quell'idea di perfezione e di assoluto cui l'uomo romantico aspira. La musica pertanto assume la funzione di esprimere la vita interiore dell'uomo e l'artista, colui che crea, si impegna in questo compito al punto tale da sacrificare la propria personalità nell'opera. Egli non parla a titolo personale, ma qualcosa di più elevato, di trascendente, di universale parla per bocca dell'artista divenendo quest'ultimo il portavoce “dell'anima del mondo” (Novalis).

Tali aspirazioni trovano maggiore espressione nel pianoforte che non solo accresce le proprie qualità tecnico-espressive ma diventa anche lo strumento “principe” dell'epoca romantica.

I compositori, guidati da una nuova sensibilità e dalla necessità di intervenire con una maggiore immediatezza, sperimentano nuove forme di espressione musicale disgregando le regole dell'arte classica. A partire dal 1820-30 la letteratura pianistica lascia sempre più da parte le sonate per coltivare forme più brevi, di architettura semplice, in cui brucia con rapida fiamma il fuoco di una ispirazione a volte intensa, a volte notturna, spesso inquieta. La forma via via diventa completamente subordinata al contenuto e gli elementi che caratterizzano l'intera produzione artistica diventano da una parte il lirismo puro, l'intimismo poetico, sognatore e malinconico, dall'altra l'acrobazia virtuosistica accompagnata dalla passione travolgente e impulsiva.

“L'intimismo lirico” predilige le improvvisazioni, le forme brevi del preludio, del notturno, delle danze; ricerca il suono perlato, soffice, raffinato; evita la folla e si rifugia nei salotti di fronte a pochi amici.

Invece “l'acrobatismo virtuosistico” ama le forme più ampie del capriccio, dello studio da concerto, delle fantasie e dei pot-pourris su celebri motivi d'opera; scatena grosse sonorità, tempeste di note, uragani di accordi e di arpeggi; cerca la folla, il trionfo, mandando in delirio le platee.

I compositori che meglio rappresentano il periodo del Romanticismo sono certamente Chopin, Schumann, e Liszt. Ognuno di loro, seppure con modalità diverse, è rappresentante e promotore della nuova coscienza romantica in modo assoluto. La *Polacca in sol diesis minore* di Chopin, l'*Arabeske op.18* di Schumann, la *Leggenda St-Francois de Paule marchant sur le flots* di Liszt sono ad esempio tre composizioni in cui è possibile riscontrare, sia nel contenuto che nella forma, tutti quegli elementi romantici menzionati fino a ora.

La *Polacca in sol diesis minore* fu composta da Chopin nel 1822 per Madame Dupont ma venne pubblicata postuma solo nel 1864. Questo è un lavoro in cui il compositore polacco comincia a mostrare una personalità originale nello sfruttare con libertà e con garbo virtuosistico l'intera estensione della tastiera senza però tralasciare elementi melodici espressivi del bel canto.

La polacca rappresentava infatti la forma musicale più diffusa nell'ambiente del giovane Chopin e nei primi anni dell'Ottocento era ormai diventata solo una lontana parente della danza maestosa e solenne in voga nelle feste di corte del Settecento. Gli unici elementi rimasti fermi erano il ritmo in  $\frac{3}{4}$  e l'andamento moderato, connotato dal caratteristico ritmo puntato.

Il giovane Chopin che era cresciuto udendo questo genere di musiche nel salotto di casa, si ritrova pertanto come modello da un lato la polacca di tipo nazionale, più fedele all'architettura tripartita tradizionale e di carattere melanconico, dall'altro quella più estroversa e

articolata nata a contatto con le correnti principali della musica europea influenzata dalle inflessioni belcantistiche dell'opera italiana.

L'*Arabeske op.18*, composto nel 1839, si colloca in quel decennio creativo che va dal 1830 al 1840 durante il quale Schumann intreccia la sua attività compositiva con l'interesse per la letteratura - che influenzerà il suo mondo fantastico - l'attività di critico musicale e - entrando nella sfera privata - e l'amore per la pianista e compositrice Clara Wieck, sposata nel 1840.

L'*Arabeske op.18*, con un giudizio probabilmente troppo severo, venne definito dallo stesso compositore “debole e per signore” per il carattere lirico e per l'amabile eleganza. Ha la forma di un rondò, con tre enunciazioni del refrein intercalate da due interludi in minore e seguiti da una coda (“Zum Schluß”) la cui seriosa intimità getta una lieve luce chiaroscurale sulla tenera scorrevolezza del pezzo. Nonostante la brevità è tutt'altro che un lavoro minore vista la genialità del disegno pianistico dal clima mormorante.

La *legenda St-Francois de Paule marchant sur le flots* di Liszt è invece una composizione che rispecchia il genuino e profondo sentimento religioso del compositore; quest'ultimo è infatti un aspetto fondamentale della personalità di Liszt.

*St-Francois de Paule marchant sur le flots* fu composta a Roma tra il 1861 e il 1863 insieme all' altra *Leggenda St. François d'Assise: La prédication aux oiseaux*. Entrambe furono ispirate alla vita di due grandi Santi italiani: San Francesco d'Assisi e San Francesco di Paola, ritenuti dal compositore i propri santi protettori. Nell'edizione originale Liszt riportava i testi a cui si era ispirato, tratti rispettivamente dalla Vita di San Francesco di Paola e dai Fioretti di San Francesco d'Assisi. In particolare *St-Francois de Paule marchant sur le flots* è il racconto del miracolo del Santo che attraversò lo stretto di Messina a piedi, approdando indenne in Sicilia nonostante le condizioni avverse. Liszt

rende appieno sia la serena energia spirituale di San Francesco, sia la sconvolgente forza del mare in tempesta, con sonorità materiche che sfruttano in particolare le risonanze del registro grave; ciò che si viene quindi a creare, attraverso questa straordinaria tavolozza timbrica, è proprio un quadro meraviglioso dalle tinte sgargianti.

Pertanto, attraverso questa breve analisi, si può constatare come Chopin, Schumann, e Liszt siano i pilastri del Romanticismo pianistico; nonostante la personalità diversa, tutti sono accomunati dall'esigenza di ricercare e creare qualcosa di nuovo dal punto di vista formale al fine di esprimere quei sentimenti, stati d'animo contrastanti, che hanno caratterizzato l'inquietudine dell'uomo romantico.



## Misticismo e fede nella musica di Liszt

di Paolo Scannabissi

La fede nell'arco temporale della vita di Liszt ha un ruolo importante e indiscusso, lo conferma anche chi ha osservato la biografia di Liszt con visione più scettica. Il catalogo delle opere lisztiane contiene grandi quantità di brani con titoli "spirituali". Infatti vi si possono apprezzare diverse composizioni a partire dalla prima *Ave Maria* (composta nel 1842) per arrivare al suo ultimo anno di vita (1886) con l'*Elenco dei pezzi dedicati alla fede cattolica*, composizione di grande respiro, che si confonde con i pezzi di carattere puramente meditativo, tanto da risultare difficile da distinguere dagli altri. La presenza di Eroi, nel suo immaginario, è molto significativa fino agli anni Cinquanta, anche se successivamente è smorzata da un'attenzione maggiore a figure di Santi e in particolare alla venerazione per la Madonna.

Per Liszt uno stile compositivo che tratta un genere spirituale comprendente brani per pianoforte, coro, orchestra e le esigenze linguistiche correlate, è stato sicuramente uno sforzo meritorio, in quanto egli ha dovuto allontanarsi da una modalità stilistica improvvisativa e spettacolare, adatta al palcoscenico dal quale proveniva.

*La Première Légende - St. François d'Assise - Prédication aux oiseaux* è molto descrittivo: infatti vi è la simulazione della predicazione agli uccelli generata dall'uso di arpeggi a mani alterne nel registro alto e anche dall'uso di delicati cromatismi. Questo brano ha un carattere improvvisativo con un gusto quasi impressionistico, tipico dell'ultimo Liszt. E' infatti assimilabile per il tipo di sonorità al celeberrimo *Les jeux d'eau à la Villa d'Este* anticipandolo, anche se composto quasi vent'anni prima. L'aspetto interessante "La Première Légende - St. François d'Assise - Prédication aux oiseaux" è che, seppur si nota un carattere improvvisativo, è possibile vedere una forma, in quanto vi sono dei canti che si ripetono anche con modalità rivoltata. Dopo una prima visita alla vena spirituale

di Liszt si passa a quella romantica, anche se non spettacolare e virtuosistica come quella precedente, che è possibile notare negli *Studi trascendentali*. Lo *Studio da concerto "Un sospiro"* è un brano tipicamente romantico che parte prima con un accompagnamento di arpeggi, nel quale si aggancia morbidamente un canto calmo e spianato, assimilabile a quello di un Lied. Infatti il canto di questo studio potrebbe essere eseguito senza problemi anche da una voce umana accompagnata dagli stessi arabeschi pianistici già scritti. Questo brano è di grande impatto espressivo e non di bravura, anche se comunque mantiene alla visione una certa coreografia creata dalle due mani che alternativamente si incrociano in modo morbido e "quasi danzante", per creare gli arpeggi anche con l'inclusione della melodia.

In ultimo vi è il poco eseguito *Cantique d'Amour* da *Harmonies poétiques et religieuses*. Con questo brano si ritorna al carattere spirituale dello stile compositivo di Liszt. L'aspetto importante è che spesso si pensa che la spiritualità in Liszt si manifesti specialmente nel periodo della saggezza, cioè vicino alla fine della sua vita; invece questa collana di pezzi è stata composta tra il 1845 ed il 1852. Questo periodo era sicuramente, come è possibile constatare, un momento nel quale Liszt scriveva già con una vena spirituale, ma comunque scriveva con uno stile ancora prettamente romantico, pur dando un certo spazio al virtuosismo. Ritornando al *Cantique d'Amour*, si può apprezzare in questo brano un carattere molto improvvisativo da un lato, ma anche un'attenzione formale non trascurabile. Infatti vi è, dopo il primo momento, un canto molto soave (alternato da passaggi quasi improvvisati) che si ripeterà in tutto il brano con un trattamento pianistico volutamente retorico, come se si volesse ripetere questa melodia quasi esasperandola e dando nello stesso tempo un grande fascino, poiché ogni volta che si ribadisce questo canto non dà l'impressione di una ripetizione.

Michele Campanella, **Il mio Liszt. Considerazioni di un interprete**  
Bompiani, Milano 2011  
di Fabio D'Agostino

Intreccia indagine storica a esperienza professionale il bel libro che Michele Campanella, non sottraendosi al cerimoniale delle ricorrenze, dedica a Franz Liszt nel bicentenario della nascita. Scopo del pianista napoletano è replicare, partiture alla mano, al trasversale scetticismo che perdura intorno a Liszt compositore; e su questa strada ricomporre – alla luce retrospettiva di una carriera segnata dalla dominante lisztiana – il dissidio di fondo che indusse l'autore delle *Rapsodie ungheresi* a prendere i voti minori (1865).

La questione aperta dalle cronache del tempo – Liszt vesti l'abito talare per rendersi credibile come autore di opere religiose? – a prima vista non si direbbe rilevante per l'interprete che muove da considerazioni intrinseche al materiale musicale. Davanti alle istanze del quale, insiste tuttavia Campanella, ogni accusa di malafede verrebbe a cadere da sé. Il cammino iniziatico di Liszt ha infatti radici profonde, senz'altro precedenti la composizione della prima *Ave Maria* e la nomina di Kapellmeister alla corte di Weimar, risalenti entrambe al 1842. E se non è immotivato parlare di “doppia vita” – così il compositore, per lettera all'amante Carolyn von Sayn-Wittgenstein, definiva la sua crisi di coscienza nel 1852 – non si comprende perché si dovrebbe credere alla verità del virtuoso e non a quella dell'abate. Come se le eteree monodie della maturità, nella definizione di un profilo psicologico, non contassero quanto le esuberanti parafrasi della giovinezza. Chi o cosa, a ragione si chiede dunque Campanella, potrebbe tracciare con nettezza il discrimine tra la maschera e il volto di Liszt?

Seppure la prospettiva appaia quella dell'interprete, il libro si guarda bene dal separare l'arte dalla vita che il pianista ungherese decise

di vivere. Chi si aspettasse una lettura per addetti ai lavori, se non altro scorrendo i tanti esempi musicali che infoltiscono il testo, almeno in parte ne uscirebbe deluso. La scrittura piana e le note esaustive, il tono colloquiale che ogni tanto si anima in corsivi d'espressione, la voce del didatta mossa dal piacere di trasmettere il proprio sapere, rendono godibile anche l'inizio che si dilunga quanto occorre sul concetto di 'autoascolto'. Scrive Campanella: «L'autoascolto è la presa di coscienza che si instaura tra il nostro progetto interpretativo e la concreta realizzazione di esso». E più avanti, ancora su consapevolezza e interpretazione: «...chi non si mette in ascolto di ciò che la musica dice al di là del pentagramma, rischia di suonare se stesso ...». Limitarsi al notato in partitura, non tenere conto del quadro sociale che a un compositore è toccato in sorte di vivere, dà luogo a esecuzioni retoriche e sommarie che tramandano, di quel compositore, immagini distorte.

Nel caso di Liszt, la cui opera matura resta in gran parte da esplorare, a iniziare da *Lieder* e musica corale, l'incognita di una cattiva lettura aumenta in quanto non esistono interpretazioni di altissimo livello a cui volgersi. I pregiudizi sull'autore della *Sonata in si minore*, la più importante del Romanticismo per gli aspetti formali che pone, per la precisione risalirebbero all'equivoco generato dal suo inatteso ritiro dalle scene (1847). Nel libro difatti si sostiene che all'inventore del moderno concertismo non si perdoni ancora adesso la libertà con cui evase dal suo talento inaudito per occuparsi di composizione e didattica, attorniato da allievi e ispirato da eroi che la fede cattolica, un giorno dopo l'altro, trasfigurava in santi.

I poemi sinfonici maturati nella stagione dorata di Weimar (1848/1860), sensuali e mistici in pari dosi, concorrono al mutamento del linguaggio musicale mettendo anzitutto in chiaro, "attraverso la tecnica della trasformazione motivica", i limiti espressivi della forma-sonata. Una volta trascesi i quali, i nessi interni all'armonia consonante

tendono a venir meno, per esempio la continuità discorsiva che la cadenza sulla tonica assicura.

L'ultimo Liszt che a ragion veduta leviga il materiale tematico fino a ottenere ascetiche linee monodiche, in un afflato mistico che rimanda lo storico della musica alla svolta diatonica del Wagner maturo, non mira che alla purezza del suono in sé; nella sola idea di fondo che questo suono astratto e indefinito – emancipato da posizioni o identità accordali, concepito in base alla dinamica e ai modi d'attacco – restituisca all'ascolto il riflesso dell'immagine divina.

Le opere degli anni Ottanta per un motivo o l'altro non pubblicate – la *Via Crucis* e i frammenti pianistici – «offrono una testimonianza inconfutabile di un traguardo spirituale pienamente raggiunto. Si potrebbero definire una conversazione con la Morte». Nel preparare l'anima a Dio, Liszt arriva dunque a spogliarsi di ogni "effetto" che appesantisca il profilo motivico, sempre più rarefatto, delle sue partiture. Ecco perché nel citare *La generazione romantica* di Charles Rosen, che boccia senza ritorno l'orchestrazione e la tarda produzione lisztiane, Campanella è a un passo dal perdere la misura delle parole. Il mistico che rinuncia a sé operando per sottrazione, che non vuole sorprendere ma commuovere chi lo ascolta, a conti fatti rappresenta pur sempre il suo Liszt. La cui scrittura versatile e mutevole assimila e combina stilemi – melodramma, musica da camera, canto gregoriano – con la facilità che distingue il talento.

Con il pianista al quale la tecnica non nasconde più segreti convive il compositore che non si preclude alcun cambiamento di rotta. La sola regola sottesa allo sterminato catalogo lisztiano – 1400 numeri circa – è la rivisitazione del già composto che prefigura in sé l'idea di opera aperta. Da questa angolazione, la struttura del libro è un piccolo neo da addurre all'autore. Il mio Liszt è difatti costruito in quella stessa forma-sonata che il musicista ungherese tendeva a dissolvere in unico ciclo tematico: tre sezioni – Il caso Liszt (Esposizione); I casi di Liszt

(Sviluppo); Il vero Liszt (Ripresa) – introdotte da una Ouverture in memoria di Vincenzo Vitale (alla cui scuola Campanella si è formato) e chiuse da una Coda tripartita (testimonianze dirette su Liszt; guida orientativa all'ascolto di Liszt; appendice redatta da Luigi Lamacchia e Roberto Valli su meccanica e acustica del pianoforte).

L'aggettivo possessivo del titolo, nel quale è implicita l'idea di un Liszt a più volti, è anche spia di una prassi compositiva che si qualifica seguendo variabili espressive. La perenne verifica cui Liszt si attiene, segno di atteggiamento autocritico e generosità caratteriale, produce filiazioni di brani che variati appena nella struttura armonica finiscono per mutare identità tematica. Campanella menziona, e sottopone a lucida analisi, la *Vallée d'Obermann*: nel giudicare la prima versione del 1842 «idea non particolarmente brillante», individua però nella seconda del 1855, depurata dal pathos artificiale dell'originale, i tratti del capolavoro. Il brano termina in mi maggiore, tonalità che secondo Alan Walker incarna il senso religioso nell'opera lisztiana. Il musicologo inglese è autore di tre volumi che Campanella non esita a definire «di gran lunga il testo principale di consultazione per ogni aspetto della vita e dell'opera di Liszt». Una biografia imprescindibile alla quale il pianista napoletano continua a guardare durante l'approfondito Sviluppo del suo libro, la parte più corredata di esempi musicali che si apre col paragrafo Un piccolo studio sulle tonalità. Qui come altrove il simbolismo del paesaggio sonoro viene illuminato dalla memoria episodica dell'esecutore: dal si bemolle 'ad libitum' nella battuta concludente il *Sonetto del Petrarca n. 123*, all'accordo di re maggiore in coda alla quattordicesima stazione della *Via Crucis*. Ricongiunti i frammenti del quadro, s'intravede quello che a Campanella appare il volto di Liszt dietro la maschera. In sintesi, nel silenzio espressivo ottenuto limando il superfluo dalle composizioni giovanili, sta la grandezza delle opere mature che affiora dopo un lungo e dritto cammino di redenzione spirituale.

Non si può escludere che un interprete attento come Campanella, nel ripercorre il cammino del compositore prediletto, abbia nascostamente osservato se stesso.





Ecco una breve selezione di testi e registrazioni rappresentative degli aspetti stilistici lisztiani e delle composizioni passate in rassegna negli articoli qui esposti. La figura di Liszt in effetti è molto articolata e frastagliata, con momenti piuttosto diversificati sia della vita che dello stile compositivo, quindi è difficile riuscire a scegliere solo pochi libri che inquadrino l'autore nella sua interezza. Comunque per capire il più possibile la figura lisztiana vi sono tre libri significativi a carattere divulgativo che ne illustrano in particolar modo le aspettative pianistico-musicali, anche a livello pedagogico-didattico:

Caroline Butini, *Liszt maestro di piano*, Sellerio, Palermo 1997.

Franz Liszt, *Vita di Chopin*, Passigli Bagno a Ripoli 2006.

Piero Rattalino, *Liszt o il giardino di Armida*, EDT, Torino 1993.

Passando in rassegna la discografia lisztiana e confrontandone le interpretazioni è possibile rintracciare pensieri pianistico-musicali molto diversi ed in certi casi persino contrari. Si prenderanno a esempio due brani di Franz Liszt: la *Ballata n. 2* e la *Leggenda II San Francesco da Paola che cammina sulle onde*.

Per esempio, nelle esecuzioni della *Ballata n. 2* dei pianisti Leslie Howard<sup>1</sup> e Jorge Bolet<sup>2</sup> si notano delle idee musicali che mettono molto in luce l'aspetto virtuosistico e le difficoltà dei passaggi tecnici presenti in questo brano con una realizzazione magistrale piuttosto travolgente. Forse Jorge Bolet, a differenza di Leslie Howard, nei momenti lenti ha un approccio espressivo con carattere più severo.

Un'altra esecuzione degna di grande interesse è quella di Claudio Arrau<sup>3</sup>. All'interno di questa ultima realizzazione esecutiva si potrebbe cogliere un'idea quasi anti-virtuosistica, che sembra voglia far arrivare

all'ascoltatore la spettralità, il misticismo nelle parti lente e gli interessanti strati armonici che vi sono in questo brano.

Nelle esecuzioni del brano *Leggenda II San Francesco da Paola che cammina sulle onde* si selezionano al momento le interpretazioni di Leslie Howard<sup>4</sup> e di Gyorgy Cziffra<sup>5</sup>. Anche queste, come quelle della *Ballata*, hanno un pensiero interpretativo che mette in risalto l'aspetto spettacolare dei vari passaggi tecnici.

La differenza abbastanza visibile tra le esecuzioni di Gyorgy Cziffra e di Leslie Howard è che il primo affronta la ripetizione dell'ultima proposta del primo tema con un'idea musicale molto più grandiosa, volutamente pesante, rinforzata e meno veloce, con grandi masse di suono, mentre il secondo l'affronta con grande velocità e con carattere quasi festoso.

Dall'esecuzione di Wilhelm Kempff<sup>6</sup> invece si può cogliere un'idea musicale quasi contraria, a confronto di quelle prese in esame in precedenza, quindi essa sembra avere un carattere quasi anti-virtuosistico imprimendo una voluta lentezza generale di tutto il brano in modo da fare trasparire la grande spiritualità che vi si trova all'interno.

---

<sup>1</sup> Franz Liszt, *Ballades, Legendes and Polonaises* Leslie Howard (pf.), Hyperion 1988.

<sup>2</sup> Franz Liszt, *Venezia e Napoli, Ballade N.2, Les jeux d'eau à la Villa d'Este, Bénédiction de Dieu dans la solitude*, Jorge Bolet (pf.), Universal 2001.

<sup>3</sup> Franz Liszt, *Sonata in Si minore - Sonata Dante - Ballata n.2 - Studio trascendentale n.10 - Jeux d'Eau à la Villa d'Este*, Claudio Arrau (pf.), Piano Classic 2007.

<sup>4</sup> Vedi nota 1.

<sup>5</sup> Franz Liszt, *Oeuvres pour Piano*, Gyorgy Cziffra (pf.) EMI Classic 2002.

<sup>6</sup> Great Pianist of the 20<sup>th</sup> century, Wilhelm Kempff (pf.), Polygram Records 1999.

## APPENDICE

Qui di seguito i riferimenti ai concerti del ciclo lisztiano nell'ambito della XII rassegna Albert Schweitzer.

### **26 novembre 2011**

Auditorium A. Toscanini di Ribera

*Apparizioni Poetico-Musicali aprè Liszt*

**J. S. Bach:** Sonata in sol min. BWV 1020  
per flauto e pianoforte

**F. Chopin:** Notturmo in mi magg. op. 62 n.2  
per pianoforte

**F. Liszt:** Prélude d'après J. S. Bach  
dalla Cantata Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen  
(Lacrime, Lamento, Preoccupazioni, Timori)  
per pianoforte

**F. Kreisler:** Liebesleid  
per violino e pianoforte

**A. Scriabin:** Preludio op. 11 n.14  
per pianoforte

**J. Hubay:** 2 Poemi ungheresi  
per violino e pianoforte

RAFFAELE CALTAGIRONE *violino*

ESTER PRESTIA *flauto*

ANTON PHIBES *piano*

\*\*\*\*\*

**3 dicembre 2011**

Auditorium A. Toscanini di Ribera

*Virtuosismo trascendentale lisztiano*

**F. Liszt:** Sonata-Fantasia Dante - Studio Trascendentale X

MARIARITA PELLITTERI *pianoforte*

\*\*\*\*\*

**10 dicembre 2011**

Auditorium A. Toscanini di Ribera

*Il romanticismo pianistico di Chopin, Schumann e Liszt*

**F. Chopin:** Polacca in Sol diesis min. opera postuma

**R. Schumann:** Arabeske op. 18

**F. Liszt:** Leggenda II - S. Francesco di Paola che cammina sulle onde

GIOVANNA BORRUSO *piano*

\*\*\*\*\*

**17 dicembre 2011**

Auditorium A. Toscanini di Ribera

*Pagine lisztiane poetiche e mistiche*

**F. Liszt:** S. Francesco D'Assisi Legenda I

La predica agli uccelli

Studio da Concerto III un Sospiro

Cantique d'amour

PAOLO SCANABISSI *pianoforte*

