



Per celebrare il secondo
centenario della nascita

Il nuovo mondo sonoro di Liszt

di Charles Rosen

Delle melodie di Liszt si è detto che sono banali, delle armonie è stata sottolineata l'appariscenza, delle forme l'ampiezza ma anche la ripetitività.

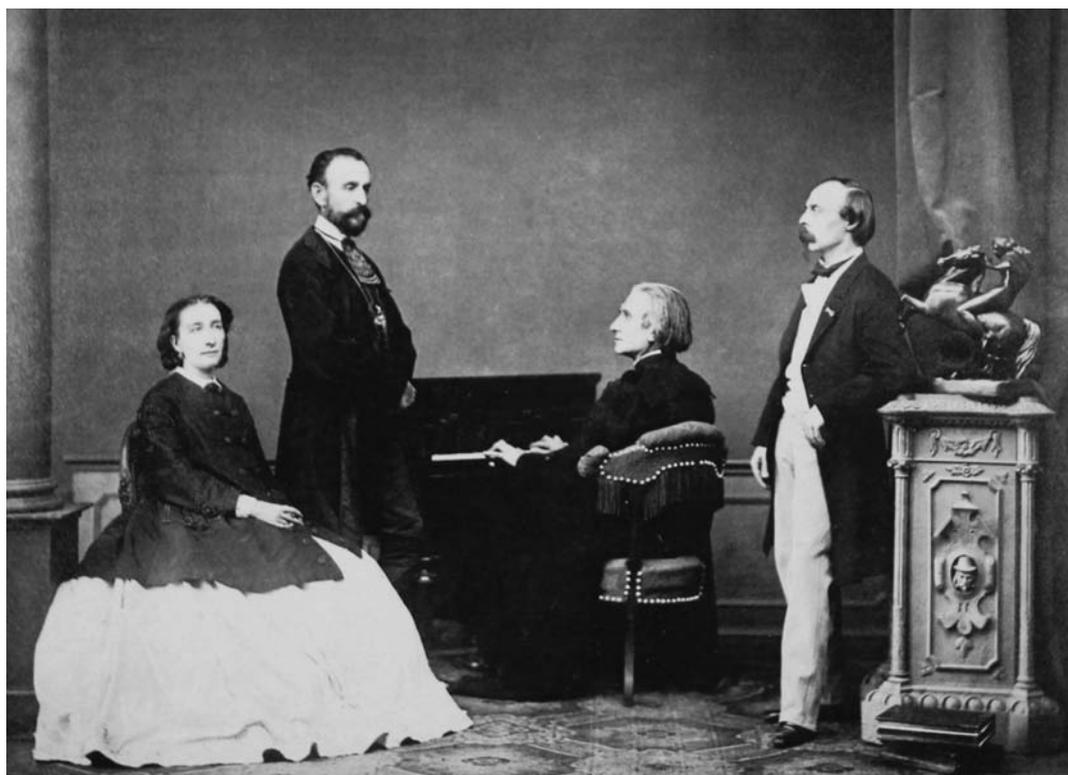
*Ma come ha fatto allora a raggiungere la grandezza e l'immortalità?
Ce lo spiega l'illustre studioso, in questa recensione che ha lo spessore di un saggio
ricchissimo ed articolato*

ABerlioz e a Liszt è garantita l'immortalità. Il loro diritto ad un posto nel pantheon dei compositori del diciannovesimo secolo è ormai riconosciuto in modo incontestato. Eppure questo posto è ambiguo. Le peggiori critiche rivolte loro da vivi vengono ripetute ancora oggi dai musicisti: Liszt è mediocre e superficialmente brillante, Berlioz è incompetente. Le accuse sono straordinariamente pesanti e precise.

Le melodie di Liszt sono banali, le sue armonie appariscenti, le sue forme ampie, ripetitive e poco interessanti. Berlioz non era capace di scrivere contrappunti corretti, la sua armonia è piena di solecismi grammaticali che uno studente del secondo anno di conservatorio saprebbe evitare, e il suo senso della forma era imperfetto. Si potrebbe pensare, a ragione, che sia particolarmente eroico aver raggiunto la grandezza malgrado tali carenze. Liszt e Berlioz furono, fin dall'inizio, alleati naturali. Nel

1830 il diciannovenne Liszt ascoltò a Parigi la prima della 'Symphonie fantastique' e divenne uno dei difensori di Berlioz, che aveva otto anni più di lui. Fu la pubblicazione dell'adattamento per pianoforte della sinfonia da parte di Liszt (un adattamento che fu eseguito in pubblico molte volte), che fornì l'occasione per la famosa recensione critica di Schumann, la critica più elogiativa e favorevole che Berlioz avrebbe mai ricevuto. Superficialmente Liszt e Ber-

perniciose o tenaci come le originali e scompaiono facilmente con i rapidi cambiamenti della moda critica). Nessuno pensa più che le modulazioni di Mozart siano troppo complesse o che i suoi spartiti contengano troppe note, che Beethoven sia stato un genio indisciplinato e barbarico o che la musica di Wagner sia un fragore incomprensibile; e rimangono solo pochi conservatori intransigenti a scrivere che Chopin non era in grado di gestire forme ampie, che



lioz avevano molto in comune: tutti e due sfruttarono un'immagine pubblica diabolica e godettero di un gusto gotico per il macabro e per tutto il suo armamentario: il sabba delle streghe, la marcia verso il patibolo, la danza della morte. Furono ambedue virtuosi della direzione e contribuirono, forse più di qualsiasi altro contemporaneo, a creare l'immagine moderna del direttore d'orchestra quale "star" internazionale. La musica che scrissero tuttavia era enormemente diversa, e le controversie che suscitavano furono di natura molto differente.

Il mito romantico che i grandi artisti siano misconosciuti da vivi è stato a ragione demolito dagli storici. Al suo posto, tuttavia, essi hanno creato un antimito egualmente sciocco: la credenza che gli artisti, le cui opere sono sopravvissute ai danni prodotti dal tempo, furono compresi meglio dai contemporanei che dalle generazioni posteriori. La verità sta, in genere, nel contrario. Il tempo tende a sradicare vecchie credenze errate. (Ne aggiunge anche naturalmente di nuove, ma queste raramente sono

Beethoven era un melodista povero, o che la musica di Schoenberg è inespressiva. La lontananza storica ha attutito, ammorbidito e velato quello che una volta sembrava difficile e inaccessibile in questi compositori, e li ha fatti giustamente apparire quasi infallibili, giustamente, perché gli standards secondo i quali possiamo giudicarli derivano soprattutto dallo studio delle loro opere. La polemica su Liszt e Berlioz non è scemata, anche se viene riconosciuta la loro grandezza. La persistenza delle vecchie critiche è eccezionale, e suggerisce che l'importanza di questi due compositori viene ancora avvertita in modo istintivo, ma compresa solo in modo imperfetto, e che non abbiamo ancora acquisito un approccio critico alla loro opera, un modo per analizzare ciò di cui erano capaci. Due libri recenti: l'analisi che Julian Rushton ha proposto della tecnica compositiva di Berlioz e il primo volume della biografia di Liszt di Alan Walker, ambedue molto belli, dovrebbero aiutarci ad affrontare questi problemi e ad eliminare alcune delle vecchie



erronee interpretazioni.

Il professor Walker ha raggiunto un livello di accuratezza non confrontabile con i precedenti biografi di Liszt, e padroneggia l'enorme quantità di materiale di consultazione con disinvoltura e perfino con un certo piacere. Il suo primo volume, il cui sottotitolo è 'Gli anni del virtuoso', ci porta dall'infanzia di Liszt in Ungheria attraverso i suoi studi a Vienna, all'età di undici anni, col più famoso alunno di Beethoven, Carl Czerny, fino ai suoi trionfi parigini nei primi anni Trenta, alla sua creazione del moderno recital pianistico, ai suoi viaggi in Europa, per finire col suo sorprendente ritiro dal concertismo all'età di trentacinque anni. Dopo quella data, come dice Walker, "non suonò mai in pubblico per profitto".

Walker si interessa soprattutto all'uomo e solo casualmente al compositore, sebbene, ovviamente, ami e apprezzi la musica. E' lucido e imparziale sulla famosa relazione tra Liszt e Marie d'Agoult che abbandonò il marito per il ventunenne musicista e gli dette tre bambini (la seconda figlia Cosima avrebbe a sua volta abbandonato il marito Hans von Bulow per Richard Wagner). L'amara fine di questa storia viene narrata in modo sobrio da Walker che sceglie con cura la sua interpretazione tra le varie versioni riportate negli anni, la maggior parte ispirate alla più evidente cattiva fede. È prudente e persuasivo riguardo al numero degli scritti in prosa di Liszt che possono essergli realmente attribuiti, e ha dimostrato che, meno di quanto a volte si pensi, furono scritti da Marie d'Agoult e, più tardi, dalla Principessa Sayn-Wittgenstein. La narrazione è permeata a fondo dal background politico e sociale della carriera di Liszt.

Ciò che emerge più chiaramente è la straordinaria libertà intellettuale e spirituale di Liszt che dedicò gran parte della sua vita alla causa dei suoi amici compositori. Non serbò mai rancori. Continuò a difendere e ad eseguire la musica di Schumann, perfino dopo che Schumann lo ebbe cacciato di casa (perché Liszt si era presentato molto tardi ad un pranzo e aveva espresso commenti sprezzanti su Mendelssohn). A paragone dei suoi contemporanei - Chopin, Bellini, Rossini, Wagner, e perfino Berlioz - era tollerante, gentile e generoso. Era legittimamente vanitoso e spesso poco profondo, sia come scrittore di prosa che di musica, ma non fu precisamente la pro-fondità che lo rese un grande compositore. Era soprattutto magnanimo.

Malgrado i tentativi di essere imparziale, Walker prende le difese di Liszt. Ci mostra i difetti, ma in modo non troppo evidente quando può farlo. Si sforza, per esempio, di difendere Liszt dall'accusa di essere un Don Giovanni, e, in modo convincente, mette in rilievo che, a differenza di molti altri artisti contemporanei, non si prese mai la sifilide (che Walker, con pudore immotivato, chiama il 'morbus galli-

cus'). L'argomento è efficace, ma Walker aggiunge in modo più dubbio:

"A differenza del vero Don Giovanni, amava la compagnia femminile in modo schietto e aveva un grande rispetto per l'intuizione e l'intelligenza femminile. Forse per questo motivo fu circondato da tante ammiratrici sia giovani che vecchie, durante tutta la sua lunga vita. Liszt le trattava come sue pari da un punto di vista intellettuale (il che, ancora una volta, lo colloca lontano dal vero Don Giovanni che non ha nessuna ammiratrice, dal momento che vede le donne solamente come sue prede sessuali)".

Il 'vero Don Giovanni' e 'l'autentico Don Giovanni' sono espressioni strane. Per Bernard Shaw (che aveva una certa esperienza in proposito), il 'vero' Don Giovanni è un uomo che ama la compagnia delle donne ed è vittima involontaria dei loro desideri sessuali; in un certo senso la cerca anche se non la vuole. Questo non riflette solo il gusto di Shaw per il paradossale, è un ritratto esatto dei due più famosi Don Giovanni dei primi dell'Ottocento, Byron e Liszt. Byron trascorse gran parte della sua vita seguendo diete per rimanere magro e attraente, cercando la compagnia delle donne, e, spesso, difendendosi dalle loro "avances" non gradite - infatti per alcuni periodi della sua vita preferì i ragazzi. Liszt non era affatto omosessuale. Adorava semplicemente le donne, e molte. Una delle pagine più divertenti del libro di Walker elenca i suoi commenti sulle allieve, conservati nella biblioteca del Conservatorio di Ginevra:

"Julie Raffard: Notevole sensibilità musicale. Mani molto piccole. Esecuzione brillante".

"Marie Demelleyer: Tecnica difettosa (se di tecnica si può parlare), zelo enorme, ma poco talento. Smorfie e contorsioni. Gloria a Dio nel più alto dei cieli e a tutti gli Uomini di Buona Volontà".

"Ida Milliquet: Artista di Ginevra. Languida e mediocre. Dita abbastanza buone. Abbastanza buona la posizione al pianoforte. Abbastanza "abbastanza", il cui totale assoluto non è molto".

"Jenny Gambini: Begli occhi".

Si noti che Liszt rifiutò di farsi pagare per queste lezioni nel 1836 o per qualsiasi altra dopo i primi anni. (Walker non riporta nessun commento sugli studenti maschi. Gli studenti di Ginevra consistevano in ventotto donne e cinque uomini). A Liszt piaceva insegnare alle ragazze giovani e deve essersi anche divertito quando le donne, come scrive Walker "si precipitavano verso di lui ogni volta che rompeva una corda di un pianoforte per farne un bracciale". Potremmo dire che l'onesto tentativo di Walker di narrare i fatti oggettivamente, rende un cattivo servizio alla storia. In una professione come quella di Liszt, o di Byron, la leggenda è importante quanto la verità. Non ha importanza, infatti, quante volte Liszt sia andato a letto con le donne che gli si

buttavano tra le braccia; non fece quasi nulla per scoraggiare la sua reputazione internazionale di Don Giovanni che causò tanta angoscia a Marie d'Agoult. Walker non menziona mai (eccetto per dire che la suonò in Russia e in Spagna) la più grande delle trascrizioni liriche di Liszt, la 'Fantasia' sull'opera di Mozart intitolata 'Réminiscences de Don Juan'.

Quest'opera, scritta nel 1841 mentre Liszt partiva, tra i trionfi più spettacolari della sua carriera di virtuoso, per i viaggi in Germania e Russia, ha acquisito, come ha osservato Busoni, "un significato quasi simbolico quale vertice più alto dell'esecuzione per pianoforte". In essa Liszt mostrò ogni aspetto della sua inventiva come compositore per pianoforte. Che le note siano di Mozart è irrilevante e l'opera è l'impresa più personale di Liszt. Essendosi già guadagnato una reputazione internazionale per le conquiste erotiche, Liszt deve aver saputo che il pubblico avrebbe preso la sua fantasia come un ritratto personale, nella stessa maniera in cui ognuno aveva supposto che il 'Don Giovanni' di Byron fosse un'autobiografia. Come Mozart, ne 'Il flauto magico', aveva usato la coloratura brillante come metafora della collera e del potere, così Liszt usa qui il virtuosismo come una rappresentazione del dominio sessuale. Bernard Shaw, uno dei rari critici che capì sia il 'Don Giovanni' che le 'Réminiscences de Don Juan', scrisse che "l'estasi sfrenata di 'Fin ch'han dal vino', è trasformata da canzone in sinfonia, dall'individuale all'astratto, con innegabile intuito e potenza". Shaw, inoltre, nota che: "quando si ascolta la terribile progressione dell'invito della statua che echeggia improvvisamente attraverso le armonie che accompagnano il seducente 'Andiam, andiam, mio bene' di Juan, non si può fare a meno di accettarlo come un tocco di genio, se si conosce "Don Giovanni à fond". Se si conosce il 'Don Giovanni', conoscenza che è sempre stata la principale barriera ad un apprezzamento della 'Fantasia' di Liszt. Si deve conoscere a memoria l'opera di Mozart e poi dimenticarla.

In generale le 'Fantasie d'opera' sono state sempre considerate una forma musicale di poco conto. Furono disprezzate dagli ampollosi amanti della musica e scomparvero in gran parte dalle sale da concerto per molti decenni del Novecento. Le parafrasi d'opera stanno tornando oggi con il rinnovato interesse per la musica da salotto dell'Ottocento e per l'antimodernismo neoconservatore scherzosamente chiamato Nuovo Romanticismo. Walker ha una buona parola da spendere per le 'Parafrasi' di Liszt della 'Norma', del 'Rigoletto', e del 'Faust'. Humphrey Searle (in *The New Grove*) loda le 'Fantasie' sulle opere di Donizetti, Bellini e Auber, e poi aggiunge che "la 'Fantasia sul Don Giovanni' è più discutibile anche se la trova "un pezzo soddisfacente".

Se è soddisfacente, perché dovrebbe essere discutibile? Chiaramente perché una cosa è appropriarsi dell'opera di un compositore italiano o francese, un'altra è mettere le mani su un classico tedesco in modo sacrilego. Perfino Busoni scrive in modo difensivo: "Siamo d'accordo con i puristi scrupolosi che la 'Fantasia sul Don Giovanni' tratta argomenti sacri in modo troppo mondano". I temi di Mozart, in breve, sono troppo raffinati per Liszt. D'altra parte le melodie zingaresche delle 'Rapsodie Ungheresi' non lo sono abbastanza, da questo punto di vista. Spesso si sostiene che non sono neanche canzoni folk, ma musica popolare urbana priva di valore. Nulla infatti era troppo 'basso' o troppo 'elevato' per servire da materiale alle composizioni di Liszt. Questi aveva poca sensibilità per la qualità del suo materiale musicale, sebbene mostrasse una sensibilità straordinaria per la natura di esso e per ciò che con esso si poteva fare.

L'indifferenza di Liszt verso il materiale musicale è il principale ostacolo ad un apprezzamento della sua musica. La maggior parte delle opere di Liszt, rimaste oggi nel repertorio, fu scritta nel 1850 e il materiale musicale è o inventato da qualcun'altro, oppure (con alcune importanti eccezioni) scadente e trito, tale da irritare qualsiasi musicista di sensibilità delicata. Dopo il 1850 la sensibilità di Liszt verso il materiale divenne più raffinata e, negli anni successivi, perfino austera. Questi ultimi anni furono dedicati soprattutto a brevi pezzi per pianoforte e alla musica religiosa (Liszt divenne abate quando il Vaticano revocò la sua autorizzazione al divorzio della Principessa Sayn-Wittgenstein e lui dovette abbandonare ogni speranza di sposarla). Molti di questi lavori tardi per pianoforte sono sperimentali e adombrano la musica di Debussy e dei compositori atonali dei primi del Novecento. Comunque non possono aver avuto molta influenza su questi sviluppi, dal momento che erano essenzialmente privati e molti rimasero inediti fino a poco tempo fa. Liszt non ha mai avuto bisogno di un revival. La sua musica è sempre stata una parte essenziale del repertorio pianistico. Nondimeno è sembrato che avesse bisogno di una riabilitazione, e critici e biografi recenti hanno avuto la tendenza a mettere da parte le prime opere e a concentrarsi solamente su quelle scritte dopo il 1850. Il primo volume di Walker si ferma al 1847, ma trova il modo di asserire che Liszt "non aveva ancora trovato la sua strada autentica e con difficoltà la trovò solo dopo la morte prematura di Chopin" (nel 1849). Si pone ora una notevole enfasi sui lavori liturgici; nel recente 'Concise Oxford History of Music', Gerald Abraham, per esempio, dedica il doppio dello spazio alle Messe e agli Oratori rispetto alla musica per pianoforte. Eppure sono le composizioni degli anni Trenta e Quaranta che oggi rimangono vive e noi ci basiamo

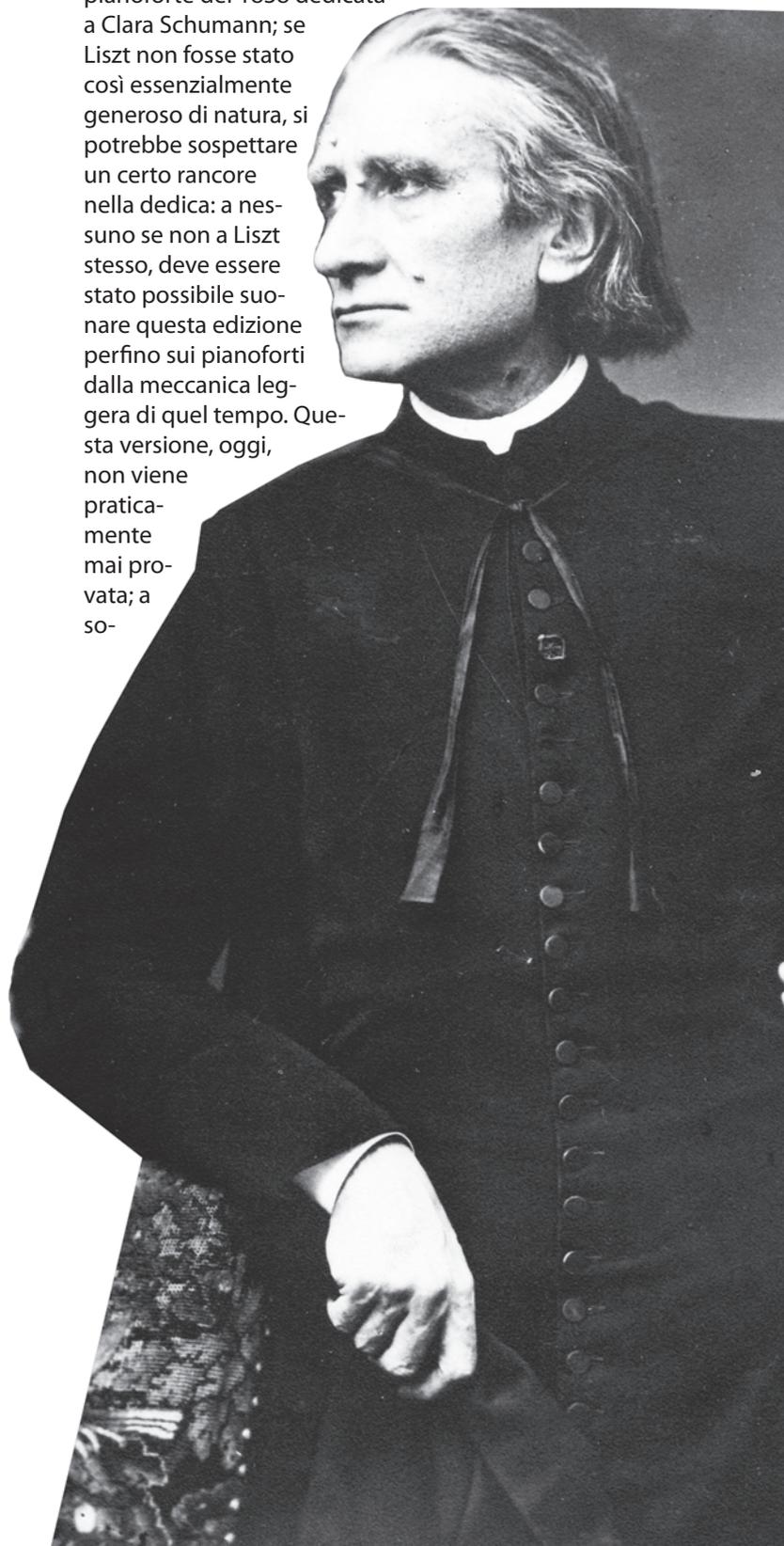


ancor'oggi sulla loro fama: hanno dato a Liszt la sua statura. I primi lavori sono grossolani ma importanti, i tardi sono ammirevoli ma minori. Liszt può essere paragonato ad un vecchio avo che ha costruito la fortuna della famiglia con affari disonesti e vergognosi durante la sua giovinezza, e ha tra-scorso i suoi ultimi anni in opere di carità; la critica recente sembra una biografia ufficiale di famiglia che nasconde i primi anni, e si sofferma teneramente sugli anni della rispettabilità.

La 'Sonata in si minore' del 1852 è un'opera cardine tra il primo e l'ultimo stile di Liszt. È l'unico pezzo dopo il 1850 a rimanere parte basilare del repertorio per pianoforte (sebbene perlomeno due dei lavori tardi meritino eguale rispetto: le Variazioni su 'Weinen, klagen' di Bach e 'Jeux d'eaux à la Villa d'Este'. La 'Sonata' è considerata spesso il capolavoro di Liszt a causa della serietà e della originalità della forma. In ambedue i casi mi sembra leggermente sopravvalutata. Presenta una certa dose di enfasi e di posa sentimentale mescolate ai suoi passaggi più belli. Sia la struttura formale (quattro movimenti - Allegro, Adagio, Scherzoso e Finale - condensati in un singolo movimento di sonata, con esposizione, sviluppo e ripresa) sia la tecnica di trasformazione tematica che la tiene insieme, furono elaborate, con pari eleganza, alcuni anni prima da Schumann nella 'Fantasia per piano e orchestra' (più tardi sarebbe diventata, con piccolissimi cambiamenti, il primo movimento del suo 'Concerto per pianoforte').

Veramente la trasformazione di temi per creare successivi movimenti di diverso carattere espressivo fu usata da molti compositori tra il 1825 e il 1850 inclusi quelli assai minori come Moscheles. Sfortunatamente noi, come Liszt, siamo ancora condizionati da un'estetica che riconosce come sublimi opere in forma di sonata ma non studi o pezzi caratteristici (opere brevi, idiosincratice come i frammenti nel 'Carnevale' di Schumann o i pezzi di descrizione naturalistica che sono tra le creazioni più caratteristiche di Liszt). Fu con lo Studio e il pezzo caratteristico che Liszt, negli anni Trenta, realizzò una delle più grandi rivoluzioni della storia nello stile della tastiera. La maggior parte delle composizioni di Liszt per pianoforte di quel tempo furono raccolte in cinque grandi gruppi che cambiarono notevolmente formato e stile durante gli anni, in varie edizioni: gli 'Studi trascendentali', gli 'Studi da Paganini' e le tre parti dell'Album d'un Voyageur' - Svizzera, Italia e Ungheria -. La parte ungherese divenne più tardi le 'Rapsodie Ungheresi' e le prime due parti dell'Album d'un Voyageur' divennero i due libri di 'Années de pèlerinage'; la parte italiana acquistò un'appendice, intitolata 'Venezia e Napoli' e, molti anni più tardi, fu aggiunto un terzo libro (prevalentemente romano). Per vedere che tipo di compositore fu Liszt, si deve cominciare con i due gruppi di 'Studi', le prime opere

importanti da lui pubblicate. Ciascuno di essi si presenta in tre stadi fondamentali: il primo stadio del gruppo 'Paganini' è la versione per violino di Paganini, i 'caprices', dai quali Liszt ne selezionò sei per la trascrizione. Il secondo stadio è la prima versione per pianoforte del 1838 dedicata a Clara Schumann; se Liszt non fosse stato così essenzialmente generoso di natura, si potrebbe sospettare un certo rancore nella dedica: a nessuno se non a Liszt stesso, deve essere stato possibile suonare questa edizione perfino sui pianoforti dalla meccanica leggera di quel tempo. Questa versione, oggi, non viene praticamente mai provata; a so-



pravvivere nella sala da concerto è stato un terzo stadio o seconda versione per pianoforte, pubblicata nel 1851. Questa versione è stata ridotta e, sotto alcuni aspetti, era più simile agli originali 'Capricci' per violino; guadagna in efficacia, e perde in immaginazione pianistica. Liszt, al massimo della sua stravaganza, era superbo.

Il primo stadio degli 'Studi trascendentali' è di Liszt stesso a quindici anni: 'Studi per il Piano in Dodici Esercizi', op. 6. Uno o due di questi Studi hanno un certo fascino, particolarmente il n. 9 in 'la bemolle maggiore'; anche lo 'Studio n. 7' ha qualcosa della ricca sonorità dello stile maturo di Liszt. Gli altri hanno scarso interesse musicale, inferiore perfino alla maggior parte degli Studi di Czerny, e non sono neanche particolarmente difficili. Dubito che qualcuno, a partire dal tempo in cui Liszt era adolescente, li abbia mai trovati degni di essere suonati in pubblico. Successivamente nel 1837, all'età di ventisei anni, pubblicò i 'Dodici Grandi Studi per pianoforte' (in realtà chiamati Ventiquattro, ma gli altri dodici non videro mai la luce) undici di questi sono riscritture dei primi esercizi e lo Studio che rimane è basato su l'Impromptu, op. 3, composto molti anni prima. Riscrittura è un termine troppo moderato; in questo secondo stadio, i primi esercizi sono completamente trasformati. Solo due o tre di essi sarebbero riconoscibili ad un primo ascolto nella nuova versione.

Come gli 'Etudes' di Paganini pubblicati un anno dopo, rasentano l'impossibile nella tecnica pianistica, il limite dell'eseguibilità umana. Ancora una volta, come i 'Paganini', furono rivisti dal compositore nel 1851, sfrondatai dagli eccessi romantici, ridotti, in breve resi classici. Perfino in questa forma finale più facile, rimangono tra le opere più difficili nel repertorio per pianoforte.

Lo studio è una creazione romantica. Il repertorio didattico per tastiera esisteva da più di un secolo prima di Liszt; prime tra tutte le opere pubblicate di Johann Sebastian Bach; le prime trenta Sonate di Domenico Scarlatti furono chiamate "Esercizi". Nonostante lo studio come apparve ai primi dell'ottocento, fu un genere nuovo: si tratta di un pezzo breve in cui l'interesse musicale deriva quasi interamente da un solo problema tecnico.

Una difficoltà meccanica produce direttamente la musica, il suo fascino e il suo pathos. Bellezza e tecnica sono unite, ma lo stimolo creativo è la mano dell'esecutore con la sua combinazione di muscoli e tendini, la sua forma idiosincratca, negli 'Etudes' di Chopin, il momento di maggior tensione emotiva è generalmente quello che forza la mano del pianista nel modo più doloroso, così che la sensazione muscolare diventi - perfino senza il suono - una mimesi della passione.

Chopin è il vero inventore dello studio, almeno nel

senso che fu il primo a dargli una forma artistica completa - una forma in cui la sostanza musicale e la difficoltà tecnica coincidono. I suoi primi Studi furono scritti nei tardi anni Venti e il gruppo completo dell'op. 10 fu pubblicato nel 1833 e dedicato a Liszt. Studi di interesse musicale furono scritti prima di lui; nel 1804 da John Baptist Cramer, un tedesco anglicizzato amico di Beethoven; da Maurizio Clementi, un italiano anglicizzato la cui opera 'Gradus ad Parnassum' (1817 - 1826) fu molto importante per l'esercizio di giovani pianisti; e da Carl Czerny, maestro di Liszt. Studi destinati in modo specifico ad esecuzioni concertistiche piuttosto che a scopi didattici furono pubblicati da Ignaz Moscheles, famoso pianista cecolovacco, nel 1825, poco prima che Chopin cominciasse a comporre la sua op. 10. In tutti questi, come nel primo gruppo di Liszt del 1825, il valore musicale è minimo, oppure parzialmente indipendente dai problemi tecnici. (In alcune delle ultime parti del 'Gradus ad Parnassum' di Clementi, il valore musicale è alto, ma l'esecuzione è relativamente facile). La riscrittura dell'op. 6 di Liszt, che l'ha trasformata in sublime, deve moltissimo a Chopin. È stato spesso riconosciuto il debito dello 'Studio trascendentale in fa minore' di Liszt nei confronti dello 'Studio in fa minore' di Chopin, op. 10. Walker a questo proposito fa notare: "In momenti come questi (e ci sono dozzine tra cui scegliere) sembra che i due compositori siano intercambiabili. Eppure è precisamente in tali occasioni che dobbiamo procedere con la massima prudenza se vogliamo evitare di rimanere presi in una trappola storica. Lo 'Studio trascendentale in fa minore', così come lo conosciamo oggi, è un risultato della versione giovanile che Liszt compose a quindici anni, molto prima che avesse udito una nota di Chopin". Qui è Walker che è caduto in trappola. Nessuno dei particolari che rendono lo 'Studio' di Liszt simile a Chopin è presente nella versione del 1826; furono tutti aggiunti nella versione del 1837, quattro anni dopo la pubblicazione dell'op. 10 di Chopin, opera che Liszt conobbe ben prima della pubblicazione. Il suo gruppo del 1837 fu pubblicato contemporaneamente a Parigi, a Vienna e a Milano. L'edizioni parigina e viennese furono dedicate a Czerny, la milanese a Chopin.

L'esistenza della versione giovanile pre-trascendentale degli Studi trascendentali di Liszt pare causare confusione e perfino Walker sembra imbarazzato dalla somiglianza quando scrive: "Non è chiaro perché abbia scelto di riesaminare i pezzi che scrisse da apprendista piuttosto che comporre un gruppo di opere completamente nuove". Mi sembra di cogliere qui in Walker una traccia di intolleranza che si può trovare così spesso negli ammiratori di Liszt, l'eco di un rinascimento che il loro eroe non fosse spesso più originale e che perdesse tanto del suo



tempo parafrasando altre opere. La critica fallisce se riconosce una forma straordinaria di originalità. Le nuove versioni degli Studi trascendentali non sono revisioni, ma parafrasi concertistiche delle precedenti e la loro arte sta nella tecnica di trasformazione. Gli Studi di Paganini sono trascrizioni per piano di studi per violino e gli Studi trascendentali sono trascrizioni per piano di studi per pianoforte. I principi sono gli stessi e paragonare le prime e le seconde versioni aiuta a capire come funzionasse la mente di Liszt e cosa lo rendesse diverso come compositore. Qualunque Studio andrebbe bene per questo paragone, ma riporto qui le prime e ultime versioni del 'Quarto', in Si bemolle maggiore' citate da Walker. Egli scrive: "Paragonate il modello giovanile con lo 'Studio' concertistico molto ampliato che più tardi Liszt derivò da esso. Una versione splende dietro l'altra e nel momento in cui la persona che suona se ne accorge, la sua esecuzione è destinata ad esserne influenzata". Non trovo convincente questo approccio. Ciò che mi sembra notevole nella versione giovanile è la sua estrema mancanza di interesse o diversità. È un tipo di Czerny minore. Naturalmente Beethoven e altri compositori hanno composto musica notevole sviluppando materiale egualmente non promettente, ma questa non è la maniera di Liszt. Questi mantiene la struttura primitiva, il suo profilo melodico, e la successione basilare di armonie, e cambia la sonorità; la radicale trasformazione di suono rende la versione posteriore un capolavoro. La scelta di parole di Walker è significativa, stimolata

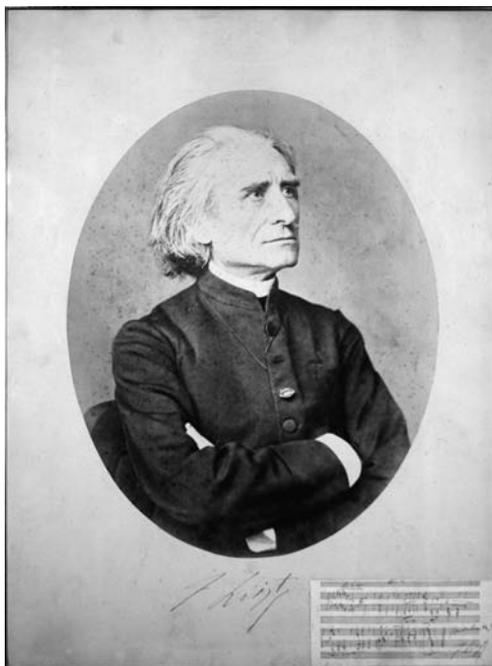
da una genuina reazione alla musica. "Una versione splende" ma non è la prima che splende. Ciò che Liszt ha aggiunto nella seconda versione è l'esercizio estremamente difficile di diteggiatura cromatica in doppie note che dà l'effetto brillante o tremolante; le versioni del 1837 e del 1851 sono identiche in queste battute, ma il pezzo del 1851 si chiama ora 'Fuochi fatui' (da ciò si può vedere che il significato pro-grammatico di molti pezzi di Liszt, come di Schumann, fu inventato dopo la composizione della musica). Liszt ha preso il lavoro banale di un fanciullo e ne ha ideato nuovamente il suono. I critici talvolta scrivono come se tutti i compositori cominciassero con un suono in mente, una sonorità immaginata, la ascoltassero con cura e poi la scrivessero. Questa è una concezione romantica, derivata, in verità, dalle opere di Liszt e dei suoi contemporanei. Un'occhiata al manoscritto del 'Concerto in Do minore per pianoforte' di Mozart ci farà rapidamente abbandonare l'inganno. È chiaro che, nelle parti del finale, tutto quello che Mozart aveva deciso era che il piano avrebbe suonato lunghi passaggi di semicrome. Dapprima scrisse un abbozzo della mano destra del piano nello spartito in quel registro, e cercò poi di trovare quali semicrome inserirvi. Elaborò tre versioni, tutte cancellate, e forse non arrivò mai ad una decisione prima di eseguire l'opera. Ciò che Mozart aveva in mente era solo un movimento di semicroma ed un profilo melodico. La realizzazione di questa idea poteva essere differita. È difficile oggi comprendere esattamente quanto può spesso essere astratta la composizione della musica. Quando



Handel scriveva un'aria, sapeva che il cantante avrebbe aggiunto abbellimenti, ma non poteva conoscere esattamente quali, eccetto il fatto che venivano da un repertorio standard, da un gruppo stabilito che ci si aspettava che ogni cantante usasse con abilità, sensibilità e immaginazione. Haendel avrebbe insultato i suoi cantanti migliori e con più temperamento, se avesse imposto l'abbellimento. Nella musica dei primi del Settecento l'espressività dipende ancora ampiamente dall'ornamento. Anche la realizzazione dell'armonia veniva lasciata spesso agli esecutori; si diceva loro quali armonie suonare, ma non se ne indicava l'esatta successione degli accordi. La composizione e la realizzazione del suono erano processi differenti. È una incomprendimento della natura della composizione musicale di quel tempo, insistere sul fatto che il 'Clavicembalo ben temperato' di Bach, o l'Arte della fuga' fossero scritti specificamente per clavicembalo, organo o clavicordo, sebbene tutte queste possibilità siano state e siano ancora discusse. Ora che sappiamo che c'erano più pianoforti che clavicembali alla corte di Madrid verso la metà del Settecento, non possiamo più dichiarare con sicurezza che la 'Sonata' di Domenico Scarlatti fu concepita solo per clavicembalo.

Fin dal Cinquecento c'era stata musica composta direttamente per certi strumenti o combinazioni di strumenti, da Gabrieli e Frescobaldi a François Couperin, ma gli esempi precedenti dovrebbero insegnare a guardarci dalla concezione anacronistica che attribuisce un ruolo troppo grande nella composizione alla sonorità e al colore del suono. La composizione e la realizzazione cominciano a riunirsi nel tardo Settecento e, ancora più strettamente con Beethoven. Alan Tyson ci ha mostrato che Mozart ha cominciato il 'Concerto per pianoforte in la maggiore', K. 488 con gli oboe, e li ha cambiati in clarinetti l'anno seguente quando ritornò sull'opera poiché allora aveva clarinetti nell'orchestra. Mozart preferì i clarinetti agli oboe, ma il suono non determinò la forma della sua opera. Donald Francis Tovey definì una volta la differenza tra l'orchestrazione di Mozart e quella di Beethoven mettendo in rilievo che, quando Mozart attribuisce una frase ad un oboe, riteniamo che sia un'ispirazione meravigliosa, ma, quando lo fa Beethoven, ci colpisce di meno, perché non sembra possibile nessun altro strumento. La realizzazione sonora, l'orchestra-

zione, è diventata unica. (Possiamo tranquillamente trascurare il fatto che Beethoven acconsentì a guadagnare denaro extra adattando alcune sue opere ad altre combinazioni, e produsse, per esempio, l'assurda trascrizione per pianoforte del suo 'Concerto per violino'). Perfino con Beethoven, tuttavia, la composizione basilare è ancora in un certo senso concepita in modo astratto. In altre parole le altezze ed il ritmo sono i determinanti essenziali della forma, e la disposizione ed i timbri sono subordinati, sono solo un mezzo per la realizzazione del suono. Come sia diventata incerta questa gerarchia si può tuttavia vedere dal ruolo dell'accento dinamico in Beethoven (sia i 'forte' violenti che i 'piano' improvvisi) che ora svolge un preminente ruolo strutturale. È parte essenziale dei motivi e del movimento ritmico generale. Tutto ciò fu rivoluzionato da Liszt. La realizzazione ha ora la precedenza sulla forma preesistente. Ci furono molti compositori prima di Liszt che scrissero con un suono in mente ben definito, ma nessuno in cui questa realizzazione del suono è più importante del dato che la precede. Sotto questo aspetto, Liszt è più radicale, più moderno di Chopin. Perfettamente sensibile allo stile del suo materiale musicale, e profondamente indifferente alla sua qualità, tutto il genio di Liszt si concentra nella realizzazione in suoni. La versione del 1830 dei suoi Studi giovanili, deve essere stato il risultato di centinaia di



rappresentazioni, migliaia di ore di improvvisazione. Perché avrebbe dovuto scrivere nuovi Studi? L'invenzione del materiale non è mai stato il suo punto forte; poiché sviluppò nuovi effetti di realizzazione, si sospetta che creò materiale per provarli e mostrarli. Liszt è forse il primo compositore di musica strumentale, la cui musica è concepita solamente per esibizione pubblica. Questa è la ragione per cui ci sono tante versioni dello stesso pezzo; ogni versione successiva è di per sé stessa una nuova esecuzione.

Negli Studi di Paganini, Liszt prende la semplice successione di note seguente: do-la-mi-do-la-mi-do-la. L'edizione del 1838 è molto differente da quella del 1851. Nella versione del 1838, questa variazione rappresenta il violino 'balzao', l'arco che rimbalza da corda a corda, la mano che rimbalza su tutto il piano. Nel 1851 la stessa successione di note rimane in un ambito limitato, e presenta ora un effetto 'pizzicato'. La versione del 1838 ispira ammirazione per



la sua stravaganza immaginativa. Il diletto deriva dal fatto che è quasi insequibile. Dal 1851 è divenuta più fedele a Paganini, ma è il nuovo effetto, il nuovo colore che conta. La successione di altezze rimane la stessa, sebbene trasferita su registri differenti. Ad ogni modo, cosa importa quali furono le note originali di Paganini, quando si confrontano con tale immaginazione?

Le uniche forme musicali in cui composizione e realizzazione risultano identiche, sono l'improvvisazione e la musica elettronica; suono e ideazione coincidono qui in modo assoluto. Nella improvvisazione jazz, come negli Studi su Paganini di Liszt, c'è un dato che precede la realizzazione sonora, un materiale preesistente, ma nell'ascoltare una delle esecuzioni registrate di Art Tatum ci risulta quasi indifferente chi scrisse il testo musicale che precede la realizzazione - Cole Porter, Fats Waller, Rube Bloom. Quello che conta è la 'parafraasi'. Rituando la composizione e la realizzazione, Liszt ha reso possibile dare alle qualità del suono - risonanza, trama, contrasti di registro - un'importanza che non avevano mai avuto prima nella composizione. Il colore del suono è perfino più importante nella sua musica che in quella di Berlioz, e le sue combinazioni di suoni inventati sono sorprendenti quanto quelle della musica elettronica.

La sensibilità di Liszt per il suono fu più grande di qualunque compositore per tastiera tra Scarlatti e Debussy, e li sorpassò in audacia. I critici scrivono spesso come se le innovazioni di Liszt nella tecnica del piano fossero solo modi di suonare una gran quantità di note in breve tempo, e non invenzioni di suoni. Perfino Walker si comporta così. Pensa che la diteggiatura di Liszt di una scala per terze, suonando tutte le terze in staccato con il secondo e quarto dito, renda più facile suonare, ma questo è vero solo se non ci sono tasti neri nella scala. Questa diteggiatura fu inventata per sonorità, non per facilità di esecuzione. Un'esigenza di sonorità infatti trasforma le terze banali dello Studio giovanile di Liszt in re minore nel poema drammatico di Victor Hugo; 'Ma-zeppea', negli 'Studi trascendentali', dal momento che le terze non possono essere eseguite sul piano con forza. In modo simile Walker discute la diteggiatura di scale di Liszt con cinque, quattro e tre dita, ma non dice ai lettori che eseguire scale con tutte e cinque le dita successivamente permette di acquistare una velocità straordinaria, fino ad eseguire una "macchia" come un glissando; che la scala a quattro dita è per un legato controllato: e che la scala a tre dita è per un tocco leggero, distaccato, 'perlaceo'. Solo la prima è un'invenzione di Liszt. Le altre sono menzionate da Beethoven in una lettera a Czerny in cui spiega come vuole che suo nipote studi il piano forte.

Le innovazioni tecniche di Liszt gli resero possibile

ottenere non solo nuovi tipi di sonorità per il pianoforte, ma strati di suoni contrastanti. Il suo adattamento di 'Der Lindenbaum' di Schubert, per esempio, nella ultima stanza consiste nel tema nella parte destra sopra, in ottave, e sotto il trillo regolare, e delicato che dà di continuo una sonorità brillante, mentre la mano sinistra imita un basso 'pizzicato', e, nello stesso tempo, realizza il semplice accompagnamento scorrevole di Schubert come se fosse eseguito da un trio di corni francesi. Bisogna confessare che questo è uno scherzo piuttosto brutto da giocare ad un Lied di Schubert, ma sarebbe avaro rifiutare la propria ammirazione per la grandiosità e la ricchezza della concezione, o per il pianista che sa suonarla o farla sembrare volgarmente bella come era nelle intenzioni. Per comprendere la grandezza di Liszt è necessario mettere da parte ogni avversione e rinunciare momentaneamente agli scrupoli musicali. Furono le invenzioni stravaganti di Liszt per quanto riguarda la struttura, la disposizione, e le sonorità, che resero possibili i grandi gruppi di opere in differenti stili nazionali: ungherese, svizzero e italiano. Nella musica ungherese fu preceduto da Schubert, il cui magnifico 'Divertimento ungherese' a quattro mani, lui aveva trascritto ed eseguito a due mani; nella musica svizzera ci furono precedenti operistici ne 'L'Elisa o le montagne del San Bernardo' di Cherubini, e nel 'Guglielmo Tell' di Rossini. Questi idiomi nazionali erano ciascuno un'altra forma di colore tonale per Liszt. Quale romantico che aveva letto Rousseau, cominciò con lo stile svizzero, e Walker ha documentato l'estremo patriottismo ungherese che lo guidò verso la musica che udi nel suo stesso paese. Alcune delle sue opere più belle sia giovanili che tarde sono evocazioni del paesaggio italiano. Nella maggior parte dei casi il materiale è preso in prestito, ma, come gli Studi di Paganini, sono tra le più originali imprese di Liszt.

È una strategia sbagliata ammirare oggi Liszt sulla base di quelle opere in cui la sostanza musicale è interessante, originale e di buon gusto. Tali opere esistono naturalmente, come i tre arrangiamenti dei Sonetti del Petrarca che riscrisse in tanti modi differenti durante la sua vita, ma, perfino qui, la varietà delle realizzazioni colpisce, più della melodia che c'è sotto. Ad ogni modo il buon gusto costituisce una barriera per comprendere e capire l'Ottocento. Sono desideroso di lasciare 'Liebestraum' a chi lo voglia, ma solo una visione di Liszt che metta la 'Seconda rapsodia ungherese' al centro della sua opera, gli renderà giustizia. @

**Il presente saggio, pubblicato su Piano Time nel 1986 e mai più ripreso, è una recensione apparsa sul 'New York Review of Books', del libro di Alan Walker, 'Franz Liszt, The Virtuoso Years 1811-1847', Knopf, vol. I, pp. 481.*

160 scatti della Collezione Ernst Burger

Maestro, permette una foto

di Giulia Mariti

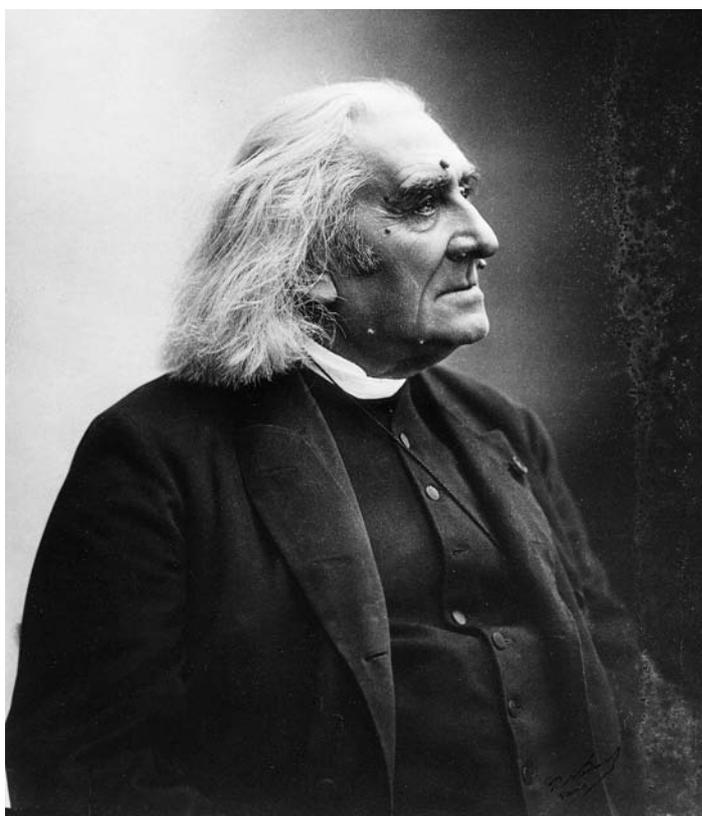
Villa d'Este, Tivoli, che fu residenza saltuaria, per un ventennio circa, di Franz Liszt, ha ospitato la singolare mostra della più ricca e preziosa collezione di foto lisztiane.

L'importanza di chiamarsi Ernst...o meglio di chiamarsi Ernst Burger, pianista e musicologo, nonché massimo iconologo di Franz Liszt.

Herr Burger, classe 1937, affianca difatti alla docenza presso il Richard-Strauss-Konservatorium della città natale, Monaco, lo studio della biografia lisztiana, con particolare attenzione all'aspetto iconografico (tra le sue pubblicazioni:

"Franz Liszt. Eine Lebenschronik in Bil-

dern und Dokumenten", straordinaria biografia data alle stampe in occasione del centenario della morte del musicista, corredata di ben 1000 immagini tra dipinti, documenti e fotografie; e, più recentemente (2003), "Franz Liszt in der zeitgenössischen Photographie. 260 Portraits 1843-1886.", catalogo dei ritratti fotografici lisztiani); da oltre 50 anni, si dedica a collezionare immagini dell'Abbé, portando alla luce veri e propri cimeli fotografici. A tale ricerca appassionata ed appassionante dobbiamo la mostra "Franz Liszt nelle fotografie d'epoca della collezione Ernst Burger", ospitata nella meravigliosa cornice di Villa d'Este a Tivoli. Il "Commendatore", come chiamavano Liszt i tiburtini, è presentato in una straordinaria varietà di ritratti fotografici (ben 160!) dal primo dagherrotipo a noi pervenuto (di Hermann Biow;

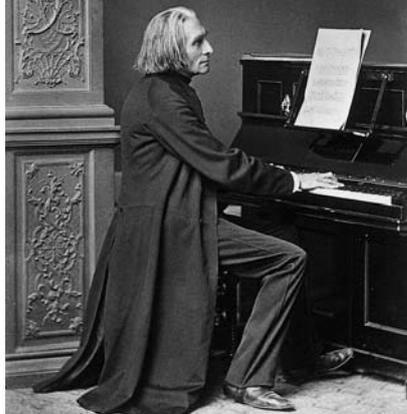


giugno 1843) all'immagine mortuaria (di Hans Brand, 1 Agosto 1886, giorno successivo al decesso).

Mirabili le fotografie di gruppo, che mantengono forse più dei veri e propri ritratti la natura "istantanea" dello scatto. C'è sempre qualche anarchico che sfugge alla rigidità della posa: ecco il domestico del Maestro, Achille Colonello, che sbuca incauto dalla finestra della residenza di Weimar (la Hofgärtnerei), durante un tipico ritratto del genere "Liszt contornato dagli allievi" (rif.cat. n°80); oppure la strana stretta di mano tra i pupilli Moriz Rosenthal e Arthur Friedheim, assieme ad altri riuniti per festeggiare i 73

anni del Maestro (rif.cat n°93). Diverso il modo in cui Liszt stringe la mano della moglie di Carl V. Lachmund, allievo affezionatissimo: la bella Karoline doveva essere una tentazione non irrilevante per l'animo del vecchio "Don Juan", che distoglie la propria attenzione e guarda lontano, con un fare quasi paterno (rif.cat. n°92). Dunque, ecco tornarci alla mente quel Liszt irresistibile del primo ritratto: elegante, slanciato e soprattutto certo della propria eccezionalità. Un genio consapevole del suo ruolo, che alla maniera napoleonica nasconde la mano destra nella giacca; l'uomo fascinoso dalla chioma bruna e lucente che fa sragionare le nobildonne.

E' il Franz Liszt corteggiato dalle donne, dal pubblico e dai fotografi di tutta Europa; bello e talentuoso, capace di tenere in pugno le personalità aristocratiche



più influenti del Vecchio Continente grazie al suo carisma artistico. Ma se il disfacimento del corpo non cancella quella fascinosa aura cosacca, quale è allora il segreto dell'immagine di Liszt?

Invecchiano i suoi ritratti, ma non la percezione che il mondo ha di lui: quasi un Dorian Gray.

Del belmondo lisztiano, negli ultimi ritratti, non è rimasta che la scarna rivelazione della crudeltà del tempo: l'uomo immortalato da Louis Held e Nadar (figlio) è uno sciamano indiano, il volto ricoperto di verruche (chiamate indulgentemente "grani di genio") e rughe profonde, a testimonianza di una vita che definire agitata è forse un eufemismo.

E' solo il fulgore della sapienza musicale a salvarlo, preservandone l'immagine di vincitore difficile da sradicare. Ma il Liszt che si esilia a Tivoli, in cerca di una tranquillità compositiva quasi mistica, lontana dagli "schiamazzi virtuosistici", è un genio provato dal fallimento della propria vita affettiva e familiare: il matrimonio mancato con l'amata principessa Carolyne von Sayn-Wittgenstein, la morte dei figli Daniel e Blandine, lo scandalo che ha travolto la secondogenita Cosima e Wagner. ("Il mio Eldorado": così Liszt definisce la residenza tiburtina, di cui calcherà i viali ombrosi per la prima volta il 21 Luglio 1865; l'ultima vent'anni dopo, nel Novembre 1885).

Non tutti hanno creduto alla svolta contemplativa che ne seguì. Nel 1877, il giornale satirico "Le Charivari" descriveva con termini poco lusinghieri il Maestro, calcando il vecchio adagio: 'l'abito non fa il monaco'. "Non credeteci; è finta umiltà, e la tonaca non riesce a contenere l'anima ancora giovane...". Tuonava il detrattore lisztiano, definendolo un vecchio Mefistofele che "toccato dalla morte di Margherita, mediti una lenta conversione". Nonostante

difatti Liszt avesse preso gli ordini minori, apparentemente abdicando alla vita 'peccaminosa' condotta sino ad allora, non aveva saputo perdere quei vizietti giovanili che sono spesso conforto capriccioso della vecchiaia: alcol, fumo e belle donne. E' noto difatti come il maestro non si fosse realmente arreso a incamminarsi sul viale del tramonto: le "liaisons dangereuses" non erano una novità per lui, brevi quanto rocambolesche. Tra le più chiacchierate quella con l'allieva Olga Janina, folle d'amore e d'indole, millantatrice, morbosamente gelosa, nonché autrice della diffamante "biografia" *Souvenirs d'une Cosaque*. Fu proprio nella Stanza delle Rose, la sala da musica dell'appartamento indipendente riservatogli a Villa d'Este dal Cardinale Hohenlohe, che la Janina paventò di uccidere a revolverate il suo amante, curandosi prima di ingerire una buona dose di laudano... ma non abbastanza da essere letale! Era la teatralità sfacciata che aveva attratto inizialmente Liszt, ed era per questo stesso temperamento incontenibile e volgare che egli l'aveva lasciata con una gelida lettera d'addio.

Quale era dunque il segreto di questo vecchio sciamano, che continuava a mietere vittime, pur nella corruzione del tempo?

Forse la risposta è proprio nell'espressione faustiana che come un filo conduttore lega i magnifici ritratti fotografici della collezione Burger. Una ineffabile commistione di tratti somatici, pronti a palesare una volontà artistica ferrea e subito dopo a confessare, negli occhi annacquati dalla cataratta, una intima sofferenza... la debolezza di un uomo troppo calato nel proprio personaggio, troppo votato alla fama per poterne rimanere indenne. @

SIGARI, ZAGAROLO' E PIZZUTELLO

Traspare dai ricordi di chi lo conobbe nella sua dimensione casalinga, un ritratto quasi casereccio! Un vecchio amabile e di buon cuore, amante del gentil sesso e dei sapori spontanei della campagna romana.

Ai sigari -che fumava in quantità smisurata, cospargendo di mozziconi la sala da musica-, s'accomunava la passione per i peperoni e il pizzutello (o uva corna). Ma su tutto troneggiava l'amore per il vino dei Castelli, come ricordato affettuosamente dall'allievo Filippo Guglielmi:

"Appena arrivato, smontava dalla diligenza, che impiegava non meno di cinque ore da Roma, e si dirigeva all'albergo-trattoria della Pace, sulla piazzetta del Trevio, gestito dal sor Andrea Frittelli, tagliando corto agli interminabili ossequi di costui con la sua immancabile domanda: "Avez vous du Zagarolò?". Il sor Andrea era infatti il fornitore di vini del Maestro (n'era orgoglioso!) e teneva sempre in serbo per lui il "Zagarolò" prediletto..."



PIANISTI LISZTIANI

Non ha mai stupito nessuno il fatto che nella ampia e varia popolazione dei pianisti emergesse una categoria particolarmente motivata, quando addirittura con devozione, nei confronti della letteratura lasciata da Franz Liszt (1811-1886), il Padre nobile riconosciuto del grande strumento in bianco e nero. Il quale ha formulato e introdotto anche l'idea del 'concerto' come il pubblico lo conosce ancora oggi, in questi tempi perigliosi. Il mondo della musica ha sempre seguito con interesse le esibizioni solistiche soprattutto pubbliche, o in qualche modo aperte; in particolare, il virtuosismo ha da sempre destato passioni per la sorpresa - ogni volta più o meno appagata, dietro compenso, spesso meritato - destata dalla fama di abilità. Soprattutto quella rara. Gli esempi nella pratica musicale anche del lontano passato sono numerosi, ma è sufficiente il nome di Niccolò Paganini a sintetizzare un fenomeno che però vedeva protagonisti strumentisti i quali si offrivano quasi esclusivamente nell'esecuzione di proprie opere.

Franz Liszt appartiene alla modernità: tanto con la sua opera quanto con la sua presenza intellettuale e fisica sullo scenario della musica. Il grande musicista e i suoi allievi animavano ancora i ricordi di chi, vecchio, prima che il filo rosso si spezzasse, raccontava di antiche emozioni ai quasi ottuagenari di oggi che li ascoltavano nella prima metà del secolo passato.

Sul lascito lisztiano - opera e figura - s'è innestata e formata una categoria di pianisti che sembra essersi "specializzata" nel tempo, e, per il tempo, ha lasciato testimonianza nelle registrazioni, variamente attendibili per sonorità; oggi, a causa dell'utilizzo invalutabile dell'editing, le testimonianze vanno progressivamente sfumando di prestigio; sarà invece di qualche utilità richiamare alla memoria, con inevitabile e carente approssimazione, alcuni tra i più rappresentativi esecutori che hanno lasciato, dei testi lisztiani, documenti sonori: intanto Claudio Arrau, Giovanni Bellucci oggi sveltante, Arturo Benedetti Michelangeli con il 'Concerto n.1' e poco altro, lo straordinario Lazar Berman, Jorge Bolet per letture luminose e trasparenti, Michele Campanella, Aldo Ciccolini, Shura Cherkassky, Georges Cziffra, Vladimir Horowitz, Glenn Gould, Eugene Istomin, Nikita Magaloff, John Ogdon, Egon Petri, Sviatoslav Richter, György Sándor, Vladimir Sofronitski, Roberto Szidon, Carlo Vidusso almeno.

Umberto Padroni

MICHELE CAMPANELLA BRILLIANT

Battere il ferro finché è caldo: e occorre riconoscere a Michele Campanella ogni merito per avere realizzato, nell'occasione dei duecento anni dalla nascita di Franz Liszt, l'affatto scontato programma - 22 pagine di rarissimo e significativo ascolto - sul pianoforte Bechstein n.247, acquistato a Weimar nel 1860 dal maestro ungherese, il quale ha voluto dotarsene durante la permanenza a Roma, e che, alla sua morte, appartenne a Giovanni Sgambati, allievo di un tempo. I legni, i metalli e i feltri che la sorte ha assemblato, per la storia, in questo strumento, risuonano oggi in uno straordinario capitolo della musica; si tratta di uno strumento che la buona ventura e la generosità hanno poi portato a Siena,

all'Accademia Musicale: Roberto Almagià, proprietario dello strumento, alla scomparsa della moglie, pianista, nel 1938 pensò di gratificarne la memoria facendone dono al conte Guido Chigi Saracini, fondatore dell'Accademia, come da ampia, rara documentazione nel prezioso booklet. Il prezioso illustre pianoforte vanta un secolo e mezzo abbondante d'età; tecniche e meccanica appaiono inevitabilmente datate, ma Michele Campanella, anche nella scelta del repertorio - che appartiene ai tardi anni del grande Magiario - recupera le diafane sonorità suggerite dalla tessitura dei trasparenti pentagrammi, ormai lontani dagli eroici ed eloquenti atletismi delle passate stagioni, e ci si trova bene: qui nei sette 'Ritratti storici ungheresi', nelle quattro Valse oubliées, (piacevano anche al vecchio Horowitz) e poi in Sancta Dorothea Resignazione, Romance oubliée,

Schlaflos!, En reve, In festo transfigurationis Domini nostri J.Ch., Recueillement, Am Grabe Richard Wagner, Nuages gris, forse la pagina più nota, ma anche oggetto di trascorsi equivoci. Essere intesa in una luce negativa, si evidenzia l'espressività drammatica di un accentato dinamismo che la solleccitazione del testo riscatta dalla dolorosa contemplazione ieratica. La sequenza delle dodici stazioni si intreccia nella specie del capolavoro, e la critica (Rognoni, Carli Ballola, ma anche Bacchelli) dà autorevolezza alla distinta valutazione dell'opera. (U.P)



GIOVANNI BELLUCCI ACCORD

Il coronamento - termine importante, eloquente, tale da non dare luogo a infrattendimenti - delle celebrazioni dei due secoli dalla nascita di Franz Liszt (1811-1886), prende forma luminosa fino allo splendore nei due CD che Giovanni Bellucci ha licenziato con l'offerta delle Rapsodie Ungheresi composte dal 1840 al 1885.

L'evento, atteso, conferma l'altissima statura e la dinamica complessità della presenza del giovane pianista romano, ma attivo soprattutto oltr'alpe dove il confronto è meno temuto, nella musica musicata, e nel pianoforte contemporaneo, e realizza nel contempo - altro coronamento - il riscatto definitivo di un repertorio di grande valenza, guardato con sufficienza fino a qualche decennio fa, concesso senza troppe attenzioni, ai "dattilofoni", ai virtuosi.

Giovanni Bellucci, da autentico fuoriclasse, anima la multiforme raccolta con lo sfarzo di una personalità ricchissima di doti mentali, culturali, tecniche e fisiche qui ed ora di improbabile raffronto. Doti che si mostrano intrecciate in un viluppo stupefacente per efficienza: le sue esecuzioni - il Beethoven delle registrazioni ancora in corso, e in questo caso la grandiosa rappresentazione musicale delle Rapsodie Ungheresi - si rivelano come prodotto integrato di una geniale osmosi che ha un dato catalizzatore nella sensibilità per il suono e l'intuito di ineguagliabile ricchezza atto ad evocarlo con arte. Lazar Berman, il suo maestro che negli anni a Imola lo stimava senza riserve, ne sarebbe assai compiaciuto. Qualcuno, a corto di idee, ha defi-

nito Bellucci una "forza scatenata della natura": sarebbe forse meglio parlare, con il conforto del dizionario, di energia, e per quanto attiene allo scatenamento risulta chiaro, da ogni sua esecuzione, un sovrano controllo sulla materia sonora, esaltata, semmai, dal luminoso, consapevole dominio sulle eccelse virtù individuali: l'indagine e la riflessione culturale, e la prestanza dell'aureo circuito attivato dalla singolare, arditissima, forse - ma solo salvo prova contraria - ineguagliabile psico-fisicità. Altro che scatenamento!

Il fantastico e fantasioso affresco, ricco di ogni valenza poetica e di gesti studiatamente improvvisativi, delle diciannove Rapsodie Ungheresi, precedute qui dalla Rapsodia Rumena - il titolo è apocrifo, e la composizione, intessuta di melodie valacche e iniziata nel 1846, non ha mai convinto l'autore, che non l'ha pubblicata; il manoscritto è stato rinvenuto solo nel 1936: una rarità - il fantastico affresco, si diceva, è esaltato con convinzione. Due spiriti generosi si incontrano: quello del motivatissimo musicista che si specchia in quello del suo grande mentore; l'arte del giovane musicista esercita il privilegio di inverare il lascito straordinario; si tratta di un'arte in cui lievita palesemente una calda empatia per i testi lisztiani, e i valori precipuamente strumentali, ma anche poetici, quando non schiettamente umani. In essi egli riconosce con rara acutezza le ardenti e anche nostalgiche componenti del fitto intreccio, spesso spavalidamente sorridente: di canto, ritmi, colore, gesto, e alti voli del pensiero. Si lascia all'ascolto del musicofilo la delibazione del dettaglio; Bellucci indugia con straordinaria sensibilità nelle pieghe dei caratteri e afferma con autorevolezza le originali imposizioni della forte tastiera: la sua arte è sempre maiuscola, anche nella duttilità; l'ambiziosa epopea ungarica alla quale Liszt - generoso, carismatico

protagonista sempre a fronte alta nell'invenzione di pluriformi realtà musicali, autore di un corpus di dimensioni impressionanti, quando si tenga conto anche della sua attività concertistica - ha atteso con intenso sentimento per oltre quarant'anni, fino in prossimità della scomparsa, trova in Bellucci il cantore forse più motivato, anch'egli generoso, come si diceva, nel creare un inquieto, cangiante corpo sonoro, sempre di nobile spessore, tanto nelle arcobaleniche nuances, quanto nelle caleidoscopiche fantasmagorie: nella raffinata allusione, ma anche nella concretezza. Il corpo sonoro più vero, da attribuire ai segni - solo suggestivi, ma di comunque storicamente lamentata insufficienza - della pagina. Un valore aggiunto dei due CD consiste nella magistrale, calcolata spazialità ambientale conferita alle registrazioni, anche live - effettuate in tempi diversi, alcune sono recentissime - che appaiono indenni dalla rigida, pallida, astratta vetrosità di tante registrazioni pianistiche, e che si offrono all'audizione, e alla coscienza, in una riconoscibile, vissuta, felice fisicità strumentale. Nell'intervista articolata con partecipe competenza da Grazia Di Stefano nel booklet, Giovanni Bellucci precisa e approfondisce le numerosissime ragioni, storiche ed estetiche quantomeno, di questo autentico evento: di per sé, e si perdoni l'iperbole, vale l'acquisizione. (U.P)