

Note Di Sala per Ravenna 27 giugno

Dirigere l'orchestra e suonare il pianoforte insieme è certamente una manifestazione di marcato istrionismo, peraltro oggi più diffusa che mai. Per chi siede alla tastiera dirigere è una speciale occasione per realizzare ciò che virtualmente il pianoforte già offre: una visione di insieme del far musica. La cosa potrebbe chiudersi qui. Ma il rischio che si corre nell'affrontare le partiture lisztiane nel doppio ruolo è molto alto. Vale la pena? Dal mio punto di vista, sì. Perché spero in tal modo di trasmettere all'orchestra il mio pensiero musicale e di conseguenza rendere univoca l'interpretazione del testo. Proprio la varietà di relazione tra solista e orchestra, che più avanti cercherò di descrivere, offre straordinarie opportunità di autoascolto per tutti, come gruppo e come solisti.

Il concerto per pianoforte e orchestra è una forma musicale che si è sviluppata parallelamente ai tempi che hanno segnato l'evoluzione degli strumenti a tastiera. Il rapporto tra solista e orchestra si basa sul semplice dato fisico della potenza sonora dello strumento suonato. Evidentemente il fortepiano di Mozart è incomparabile con il pianoforte romantico che Schumann, Chopin e Liszt avevano a disposizione. Tuttavia se guardiamo al Quarto e al Quinto Concerto di Beethoven, già è evidentissimo il "salto di qualità" della relazione "solo-tutti". La geniale intuizione dell'esordio del Quarto, dove a proporre il territorio nel quale si muoverà l'intera composizione non è l'orchestra ma il solista, e la grandiosa cadenza che inaugura il Quinto sono *topoi* inevitabilmente ispiratori di tutto ciò che sarebbe accaduto dopo Beethoven. L'*Imperatore* definisce l'autorità del solista una volta per tutte e lo fa confrontandolo con un'orchestra massiccia, di proporzioni ormai lontane dalle accademie mozartiane. Al di là della qualità, i concerti di Carl Maria von Weber e di Felix Mendelssohn non rappresentano dei significativi passi avanti per la forma, mentre il *Konzertstück* op.79 dello stesso Weber è una creazione che dà un grande impulso all'apertura di nuove prospettive. Non è un caso che Liszt eseguisse con piacere questo brano, considerandone il "programma" una fonte fondamentale per la sua battaglia innovatrice. I due concerti di Chopin sono gemme musicali che eludono il problema formale, un po' per inesperienza, un po' perché il rinnovamento o la stagnazione della forma non era al centro dell'attenzione del compositore polacco. L'*incipit* del Concerto di Schumann si rifà in qualche misura a quello dell'*Imperatore* senza peraltro ereditarne la maestà, ma sostituendo a essa la poetica passione, così caratteristica del compositore tedesco. Le innovazioni *formali* del capolavoro schumanniano sono tutto sommato modeste rispetto alla prospettiva di una vera, necessaria svolta. Liszt si inserisce temporalmente tra Chopin e Schumann da una parte e Brahms dall'altra. Non è questa la sede per esaminare l'esito, straordinario, della meditazione che sta alla base dei due concerti del musicista amburghese. L'argomento è troppo ampio e richiederebbe un'analisi non solo dei due brani, ma di tutta l'estetica brahmsiana.

Concentrando la nostra attenzione su Liszt va detto subito che i due Concerti - più che la Fantasia Ungherese e il Totentanz - sono l'esito di una lunga gestazione, richiesta non soltanto dalla consueta attitudine di Liszt a ripensare ripetutamente la veste di una idea musicale sino ad una versione soddisfacente di essa: questo costume riguarda molti brani e non si riferisce a uno specifico problema estetico. Il vero problema dei Concerti fu certamente un pensiero musicale che, accettando il confronto con i magistrali predecessori, si pose in una puntuale visione storica proprio per poter dire una parola che li superasse senza incertezze. In realtà le due composizioni lisztiane si possono definire capolavori nella misura in cui rappresentano compiuti passi innovativi della forma e della tecnica di sviluppo motivico.

Così come molti altri brani, i Concerti videro la conclusione del loro travaglio durante il felice periodo di Weimar (felice per noi, meno per Liszt che si impegnò in dure battaglie con chi avrebbe dovuto finanziare i suoi grandiosi e dispendiosi progetti), ma l'idea iniziale risale al periodo *flamboyant*, quando il virtuoso girovago non riusciva a trovare il tempo necessario a fissare il turbinio di intuizioni che affollavano la sua immaginazione. I Concerti sono anche frutto di quel veloce apprendistato di orchestratore che Liszt compì proprio a Weimar, nel momento in cui

comprese come il suo destino non si poteva limitare alla creazione di strepitose parafrasi per pianoforte e che quindi doveva fare i conti con una sofisticata conoscenza dell'orchestra, strumento indispensabile per affrontare le grandi forme sinfoniche (il Concerto in Mi bemolle fu concepito inizialmente nel 1830, con una prima versione nel 1832, rivisto nel 1835, 1839, 1849, 1855, 1856, fino alla definitiva pubblicazione del 1857).

Il primo aspetto che colpisce delle due partiture lisztiane è appunto la loro "sinfonicità", la capacità di non marginalizzare né solista né "accompagnamento". Nello sviluppo del discorso strumentale momenti diversi pongono in primo piano il pianoforte quale padrone assoluto del campo, ma altri, parimenti significativi, lo riducono a strumento concertante a disposizione di nuovi solisti che emergono di volta in volta dalla compagine orchestrale. Questa straordinaria duttilità dei ruoli, la visione di un'orchestra spesso compatta e grandiosa, ma pronta a dividersi in piccole sezioni dal sapore cameristico, è il segno di un rinnovamento profondo, di un passo di grande importanza per la storia della musica. Liszt è stato il musicista che ha avuto il coraggio di voltare pagina in modo deciso quanto rispettoso nei confronti dei classici viennesi. La sua venerazione per Beethoven, il sentirsi suo apostolo e erede spirituale non gli ha impedito di creare qualcosa che significasse un "progresso" rispetto ai canoni formali classici, ormai sterili, ancora utilizzati dalle retroguardie. Il migliore omaggio alla tradizione è il rinnovare nel solco di essa. In questo atteggiamento possiamo riconoscere tutta la straordinaria personalità di Liszt. Con la *Sonata in Si minore* e con la *Faust Symphonie* egli, che come virtuoso funambolo era partito dalle più triviali consuetudini esibizionistiche del palcoscenico, arrivò a toccare la forma più consacrata, la *Forma Sonata* nelle sue manifestazioni più popolari, la Sonata per pianoforte e la Sinfonia, con il piglio dell'innovatore ben conscio della tradizione alle sue spalle. Nel nostro programma dunque ascolteremo i due Concerti, quali traguardi di un lungo travaglio creativo, che si innesta nella storia della musica in modo perfettamente consapevole.

Già la tonalità di Mi bemolle e il carattere fortemente affermativo dell'*incipit* del primo Concerto ci dicono come l'*Imperatore* (Quinto Concerto op.73 di Beethoven) sia un riferimento fondamentale per il compositore ungherese e per il suo pubblico. Ma poi le vie di Liszt e Beethoven divergono chiaramente perché il magiaro intende la forma come disponibile a una varietà di situazioni emotive assai lontane dal carattere del tema iniziale. E questo tema, insieme ad altri che mano a mano si presentano e si fondono nel discorso, continuerà a riproporsi in toni e atteggiamenti programmaticamente distanti dalla prima esposizione. Considerazione di grande peso, in questa partitura il "cantabile" assume un ruolo di opposizione strutturale; Liszt era tanto fiero del lavoro di sviluppo motivico alla base di questo Concerto da farne una spiegazione dettagliata in una lettera destinata alla pubblicazione.

Mentre nel primo Concerto la forma procede senza scompaginare un simulacro di tradizione sonatistica, nel secondo in La maggiore, la struttura è assolutamente libera da vincoli accademici. Nella quasi totalità dei casi la musica di Liszt ha un titolo che annuncia un programma: fanno eccezione appunto la *Sonata in Si minore* e i due Concerti, che usano termini di comune accezione, generici. Non conosciamo quindi un eventuale programma alla base della struttura del secondo Concerto. Certamente esso è frutto di un lavoro che parte da un procedimento compositivo ben teorizzato, quello di trasformare il carattere dei temi senza modificarne il *motivo*. In questa ottica il secondo Concerto è una sequenza di episodi, quasi variazioni, che aspirano legittimamente all'organicità. Il lavoro motivico che sottende alla composizione è di grandissima qualità, in una certa misura sorprendente per la fantasia donde scaturisce. La forma, proprio quando è libera, richiede un controllo e un equilibrio rigoroso: la libertà si esprime non nell'anarchia, ma attraverso la definizione di nuove regole, e dimostra quanta scienza si fosse accumulata in quel talento che appariva (e a qualcuno ancor oggi appare) un dono naturale e niente più. Siamo assai lontani dall'immagine di Liszt, artista immensamente talentuoso ma privo di autocritica e cultura, che ci è stata tramandata da una storiografia tendenziosa. Come rare volte nel suo catalogo, i due Concerti e il Totentanz sono l'affascinante risultato di una meditazione sulla forma, sulla storia, sulla cultura europea.

A proposito del virtuosismo che troviamo nei testi per pianoforte e orchestra, il grave errore che circola ancora e sempre, sta nel considerarlo un elemento fine a se stesso che si conclude con una brillante esecuzione. La scommessa che dovrebbe segnare ogni onesta interpretazione della musica pianistica di Liszt è proprio nel considerare tutti i passaggi virtuosistici (ovvero “difficili”) come frammenti di *vocalità* e non di *strumentismo*. Definirli strumentali significa rinunciare ad ogni forma di espressione, rendendoli meramente meccanici; considerandoli vocali al contrario si intende sensibilizzarli negli intervalli, nel fraseggio, nel colore. In parole povere, farne musica. Non è lecito dimenticare che il virtuosismo era per Liszt la più che normale forma di espressione e che egli faceva musica *al di sopra* della difficoltà testuale: dietro un passaggio difficile c'è sempre un significato musicale, sovente legato ad un'immagine, ad una atmosfera, ad una drammaturgia. Il senso “extramusicale” è una comunicazione che si innesta nella musica e la trasforma nella sua essenza. Le “note” sono non veicoli fini a se stessi, quanto piuttosto elementi grafici e fisici che vogliono rappresentare ciò che soltanto il suono può *evocare*: prenderle troppo sul serio porta come conseguenza perdere di vista il loro motivo di essere sullo spartito.

Mi sono reso conto che le opinioni sull'orchestrazione di Liszt sono assai contrastanti. Possiamo definirla talora sovrabbondante, ma dobbiamo altresì ricordare che nell'Ottocento gli ottoni suonavano un po' meno di oggi. Il discorso che si applica facilmente all'orchestra di autori quali Donizetti e Verdi, potrebbe essere considerato anche per Liszt. Il punto qualificante di un'interpretazione lisztiana dei nostri giorni dovrebbe consistere proprio nel valorizzare il senso così moderno del ritmo che troviamo nella sua orchestra e nell'evitare ogni pesantezza che evochi un modo di far musica tipico dell'area germanica. La collocazione stilistica della musica di Liszt è molto complessa. Il tentativo di sintesi tra varie tendenze nazionali che sottende molte sue opere può essere più o meno apprezzato, ma non rifiutato in quanto tale. L'orchestra di Liszt è sì derivata da Berlioz, ma andrebbe osservato con maggiore attenzione l'evidente influsso del melodramma italiano. Senza dimenticare che la genesi di tanta musica lisztiana è sempre nella fenomenologia del suono pianistico. I suoi fiati e i suoi archi sono chiamati spesso a suonare in competizione con l'attacco del suono percussivo del pianoforte, mentre esso pretende di contenere in sé l'universo dei timbri possibili che ritroviamo nell'orchestra romantica.

La poetica lisztiana degli anni di Weimar è impregnata dell'energia che nasce da una fortissima determinazione. I due Concerti tendono a privilegiare questa energia, rispetto al versante riflessivo che affiora meravigliosamente in *Gretchen*, secondo movimento della *Faust Symphonie*, e in varie sezioni della *Sonata in Si minore* - per citare opere coeve assai note. Liszt sente di essere il profeta della nuova musica, il sacerdote di un'arte che è sintesi di ogni altra arte, l'eroe che si auto-ritrae nelle vesti di Faust, Prometeo, Mazeppa, Tasso, Guglielmo Tell, Dante. Se per comprendere il tardo Liszt e le sue opere spirituali è indispensabile dare credito alla genuinità della sua fede cattolica, altrettanto necessaria appare la nostra adesione alla figura dell'eroe romantico, la cui vita e le cui opere sono inscindibili. L'assenza di dubbi, tormenti e angosce esistenziali del periodo di Weimar ci rendono più difficile la “simpatia” verso un certo Liszt (è molto più semplice la solidarietà con la sofferenza di Čajkovskij o di Mahler...). Liszt sembra trionfare un po' troppo, e i trionfatori, si sa, non sono simpatici. Ma se ci riferiamo al suo intero arco creativo, allora ci rendiamo conto che le certezze lisztiane degli anni Cinquanta sono sostituite dai baratri psicologici degli anni Ottanta, da cui possiamo intravedere quanto la vita e la personalità di Liszt siano tutt'altro che banali.

Il Totentanz, una delle opere più caratteristiche di questa personalità, è un ottimo esempio per sondare la complessità dell'ispirazione lisztiana. Esso appare come una delle più eclatanti occasioni di esibizione pianistica, una sorta di enciclopedia del virtuosismo. Il virtuosismo dopo l'irruzione di Paganini era divenuto “diabolico”. La *Sinfonia Fantastica* di Berlioz fu il primo strepitoso esempio di un'orchestra *diabolicamente* virtuosistica. Il Totentanz si colloca nella sua scia e non è un caso che sia Berlioz che Liszt usino lo stesso motivo ispiratore, attribuito a Tommaso da Celano. Il linguaggio sperimentato nel Totentanz è un tentativo avanzato di utilizzare il gregoriano come strumento evocativo di un orizzonte estremamente personale, di un mondo “esotico”, di un medioevo corrusco e primitivo (si potrebbe definire *manierismo musicale?*). La “tinta” del

Totentanz è perfettamente distribuita tra solista e orchestra in una gara di *bravura* e invenzione timbrica che trasmette una spaventosa *energia vitale*: non sono molte le opere che riescono a sintetizzare un concentrato così potente di energia ritmica agogica e dinamica. Ferruccio Busoni considerava la quarta variazione (intitolata *canonique*) come una impropria interruzione della corrente di energia. Sommessamente mi permetto di dissentire, perché quell' oasi di serenità piena di storia e cultura musicale, omaggio a un lontano passato da cui deriva il tema del *Dies Irae* dal quale Liszt trae le sue variazioni, quell'oasi esprime il *côté* della sua personalità più prezioso e contraddittorio, la spiritualità che sarà linea conduttrice degli ultimi vent'anni.

Ma il *Totentanz* è appunto una sequenza di variazioni che va a inserirsi in una tradizione ricchissima di alti esempi d' arte: Liszt era un compositore colto e conosceva le grandi figure del passato, vicino e remoto. Se riepiloghiamo mentalmente le più famose variazioni composte prima del *Totentanz* (per esempio gli ultimi movimenti dell'*Eroica* e della Nona Sinfonia, che Liszt dirigeva), possiamo valutare il suo coraggio nel cercare il confronto in una "area formale" insidiosa per il "non musicista" - come egli stesso si definiva amaramente.

Michele Campanella