

I CAPITOLO

LISZT E L'OPERA: CONTINUITÀ DELL'INTERESSE

Il rapporto di Liszt con la cultura musicale italiana e con la tradizione del melodramma in particolare è profondo e duraturo: il musicista vi entra in contatto fin dalla più giovane età maturando un interesse che perdura tutta la vita. L'opera italiana, dunque, si configura come esperienza fondamentale nella biografia del compositore. Liszt, infatti, quale assiduo frequentatore di teatri, avverte costantemente l'importanza del melodramma all'interno dell'orizzonte musicale europeo, che egli tende a conoscere nella sua interezza, e per il melodramma italiano nutre una speciale predilezione stimolata anche dal suo successo a livello internazionale.



L'interesse di Liszt per l'opera si può far cominciare da quando, nel 1822, all'età di appena dieci anni, arriva a Vienna, città musicalmente protagonista, luogo di convergenza di differenti influenze europee, ciascuna con una propria tradizione musicale.

Prerogativa della tradizione italiana era il genere operistico; Rossini regnava come maestro incontrastato sulle rive del Danubio e le proprie opere erano quanto mai popolari: nel febbraio del 1822 va in scena a Napoli la *Zelmira*, a Vienna l'editore Artaria la dà alle stampe lo stesso anno ed il 13 aprile la si rappresenta con grande successo.¹ Il 1° dicembre 1822 Liszt, durante il suo esordio viennese come pianista,

¹ *Zelmira*, rappresentata al San Carlo il 16 febbraio 1822, era destinata a Vienna, dove Rossini si dirigeva all'indomani dell'ultima recita. A tale proposito, Stendhal osserva che forse è a questa circostanza che si deve attribuire la ricchezza d'armonia e la scarsità di melodia dell'opera: il compositore pensava al pubblico davanti al quale avrebbe debuttato. STENDHAL, *Vita di Rossini*, Torino, EDT, 1983, p. 340.

oltre ad eseguire il *Concerto in Mi minore* di Hummel, sceglie d'improvvisare su di un tema della *Settima* di Beethoven combinandolo con un'aria della *Zelmira*, si serve così di un'opera "à la mode" per le sue esecuzioni virtuosistiche.

Le prime composizioni stampate su temi di Rossini saranno nel 1824 le *Sept Variations brillantes sur un thème de Rossini*, pubblicate come op. 2 e basate sull' *Ermione*, e l'*Impromptu brillant sur des thèmes de Rossini et Spontini*, pubblicato come op. 3 e tratto da *La donna del lago* e *Armida* di Rossini e da *Olympie* e *Fernand Cortez* di Spontini; dell'*Impromptu* si ha notizia in una lettera di Carl Czerny al padre di Liszt, per metterlo a conoscenza dei progressi che il figlio faceva alla sua scuola:

«Franz ha pronte varie opere tra cui un "Amusement" o piuttosto "Quodlibet" su vari temi di Rossini e Spontini, che aveva suonato a Sua Maestà con molti applausi.»²

Un ulteriore motivo di adesione alla cultura musicale italiana da parte del giovane compositore è la scelta di Antonio Salieri quale maestro di teoria musicale. Lo stesso Liszt, in età tarda, ricorderà questo periodo precisando il ruolo di Salieri nella propria formazione artistica:

*Egli ebbe la grande bontà di darmi generosamente lezione a Vienna negli anni 1822 e 1823, non nell'arte del comporre – poiché questa non si può imparare – bensì nell'uso delle diverse chiavi e nel modo più frequente di comporre nelle partiture del suo tempo.*³

Ma, senza dubbio, il gruppo di opere ricordate documenta quanto sia stata determinante, per avvicinare Liszt all'opera italiana, l'influenza di Rossini.

2 R. RISALITI, *Rossini e Liszt*, in "Bollettino Centro Rossiniano di Studi", Torino, EDT, 1983, p. 340.

3 R. DALMONTE, *Franz Liszt: la vita, l'opera, i testi musicati*, Milano, Feltrinelli, 1983, p. 18.



Arrivando a Parigi nel 1823, Liszt poté verificare che la produzione operistica era pressoché monopolio dei compositori italiani, sebbene le loro opere fossero in parte influenzate dal gusto francese. A tale proposito Serge Gut dichiara che si tratta di una sorta di *amalgame franco-italien* a prevalenza italiana, l'inizio di un processo di fusione che porterà alla formazione di un nuovo tipo di melodia, la quale lascerà la sua impronta a raggio molto vasto: sulle opere di Glinka, di Weber, di Berlioz, dello stesso Wagner fino al *Lohengrin* ...⁴ Anche Liszt ne verrà influenzato scegliendo di parafrasare opere alla moda, ad esempio, di Meyerbeer e assorbendo il gusto melodico italiano, intimamente connesso con elementi francesi.

È interessante il fatto che, ancora una volta, dopo Salieri, il maestro di composizione del giovane virtuoso sia un italiano: Ferdinando Paër, allora direttore d'orchestra dell'Opera Italiana di Parigi. Il 7 marzo 1824 Liszt debutta con un concerto al teatro dell'Opera Italiana a cui partecipa anche l'orchestra diretta dallo stesso Paër. Il successo è di pubblico e stampa, anche grazie alle sue improvvisazioni sull'aria "Non più andrai" dalle *Nozze di Figaro*, che già annunciano il futuro creatore di fantasie, parafrasi ed elaborazioni. Per Liszt si tratta del primo contatto con Mozart: con il Mozart delle *Nozze di Figaro*, la cui aria "Non più andrai", insieme al tema di Cherubino "Voi che sapete", costituisce una nuova occasione di parafrasi quando, nel 1842, Liszt si basa sull'opera per comporre una fantasia virtuosistica che, rimasta incompiuta, verrà terminata da Busoni e data alle stampe nel 1912.

Nell'epoca del grande virtuosismo pianistico, il genere della parafrasi si configura come fenomeno di ampie dimensioni, dai pots-pourris più

⁴ Serge Gut, elencando i compositori le cui opere, in modo più o meno evidente, vengono influenzate da questo movo stile melodico, fa riferimento anche alla produzione di Verdi fino all'*Aida* (1871). S. GUT, *Franz liszt les éléments du langage musical*, Diss. Univ. Poitiers, A. A. 1971-72, pp. 122-124.

viati alle grandi parafrasi lisztiane vi è tutta una letteratura minore, ma tale da aver interessato in modo consistente la vita musicale dell'epoca. Questo per quel che riguarda le composizioni scritte, oggi pervenuteci: in realtà il fenomeno dovette essere assai più ampio di quel che da esse appaia, se si considera anche la diffusa pratica estemporanea e improvvisatoria.

I motivi che determinarono tale moda si possono individuare nella viva attualità dell'opera, dei propri interpreti – prime donne e, da più di una generazione, tenori – i quali costituivano un “mito” capace di polarizzare l'attenzione del mondo musicale e non musicale dell'epoca.

Liszt pratica l'esercizio del virtuosismo estemporaneo durante i propri concerti, andando incontro ai gusti di un pubblico che chiedeva d'essere intrattenuto con il ricorso a temi che ben conosceva: così a Londra, il 21 giugno 1824, il musicista tiene il suo debutto con un concerto durante il quale, alla presenza di Clementi, Cramer, Kalkbrenner, Ries, sceglie d'improvvisare sul motivo “Zitti, zitti” del terzetto dal *Barbiere di Siviglia*, coronando le variazioni con una Fuga. Il 29 luglio 1824, durante la sua esibizione a Windsor, su richiesta del re Giorgio IV, elabora il tema del minuetto del *Don Giovanni*,⁵ anticipando un interesse verso Mozart che, nel 1841, solleciterà la composizione delle *Réminiscences de Don Juan*.

In questo periodo egli si dedica anche al teatro componendo un'opera che rimane l'unica testimonianza in questo campo, nonostante che, in seguito, faccia altri progetti in tal senso, scrivendo anche qualche abbozzo di opera teatrale.⁶ Si tratta di *Don Sanche, ou le Château d'Amour*, il cui libretto di Théaulon e de Rancé, basato su una novella di Claris de Florian, doveva, come i due autori dichiarano nella prefazione:

5 L'episodio è riferito in L. CHIAPPARI, *Franz Liszt: la vita, l'artista, l'uomo*. Novara, Tempo Sensibile, 1987, pag. 46. Benché il tema non sia citato, il minuetto del *Don Giovanni* è “Signor, guardate un poco che maschere galanti!” dal finale primo con l'orchestra sul palcoscenico.

6 cf. L. SZÉLÉNY-FARAG, *Liszt Opernpläne*, in “Neue Zeitschrift für Musik”, 125/12 (1964), pp. 518-522.

*offrir ogni mezzo per illuminare le diverse facce del suo multiforme talento.*⁷

L'opera, andata in scena all'Académie Royale de Musique il 17 ottobre 1825 sotto la direzione di Rudolf Kreutzer e con il famoso tenore Adolphe Nourrit nel ruolo di Don Sanche, non ebbe un buon successo di critica e rimarrà un “unicum” dettato dall'innato desiderio di sperimentazione di Liszt, lasciando in lui una forte attrazione per il teatro e per lo stile melodico italiano.

Alla composizione dei *Grandes études*, in cui il musicista attua una ricerca nel campo della tecnica pianistica, si affiancano variazioni e fantasie operistiche come diretto riflesso della sua attività di virtuoso della tastiera: nel 1830 le *Variations sur une Marche du Siège de Corinthe*; nel 1835-1836 *Réminiscences de Lucia de Lammermoor*, *Marche et cavatine de Lucia de Lammermoor*, *Divertissement sur la cavatine “I tuoi frequenti palpiti”* della Niobe di Pacini; nel 1836 *Réminiscences des Puritains*.

Negli anni 1835-1837 Liszt parafrasa anche le *Soirées musicales* di Rossini: nel 1837 l'editore Schott pubblica le due grandi *Fantaisies sur des motifs des Soirées musicales* come op. 8 n. 1 e n.2, e, l'anno seguente, Ricordi dà alle stampe l'intera serie delle dodici *Soirées*.



Liszt - Grande fantaisie sur des motifs de Soirées musicales.

Nell'epoca dei virtuosi del pianoforte come Hummel, Ries, Weigl, Kalkbrenner, Herz, Thalberg, che, con la loro arte spettacolare, piacevole e immediata, dominarono il mondo musicale parigino, Liszt e Thalberg presero parte ad un concerto di beneficenza organizzato nel marzo 1837 a Parigi dalla principessa Belgiojoso-Trivulzio, donna di lettere politicamente impegnata.⁸

⁷ R. DALMONTE, *op. cit.* p. 21.

⁸ J. Janin, critico del “Journal des Débats”, descrive dettagliatamente questo storico incontro sul numero del 3 aprile di quell'anno.

È significativo che entrambi scelsero, come biglietto da visita, delle fantasie di loro composizione: Thalberg quella sul *Mosè* di Rossini e Liszt il suo *Divertissement sur la cavatine "i tuoi frequenti palpiti"* della *Niobe* di Pacini. Il confronto, oltre a dar luogo ad una sorta di aforisma diplomatico da parte della Belgiojoso frequentemente citato nelle biografie,



Le "Debats" del 3 aprile 1837.

*Thalberg è il primo pianista del mondo ma Liszt è l'unico*⁹, ebbe implicazioni ben più profonde. Charles Suttoni descrive lo stile di Thalberg, famoso per il tocco "cantato", sicuro e melodioso, dichiarando che la fantasia sul *Mosè* aveva prodotto sonorità inedite, mentre riferisce che Liszt, nel proprio *Divertissement*, aveva dato prova nello stesso tempo di un virtuosismo brillante ed energico¹⁰:

Liszt da questo momento in poi, gradatamente allontanò il suo stile dallo splendore enfatico che spesso aveva caratterizzato le opere giovanili. Thalberg, al contrario, continuò ad abusare dell'effetto musicale che gli era tipico, prodotto dall'alternanza delle mani durante rapidi arpeggi e di cui il Finale della fantasia sul *Mosè* dà una dimostrazione, effetto adottato anche da Liszt in composizioni come le *Réminiscences de Norma* (1841) e *l'Étude de concert "Un sospiro"* (1848)¹¹.

A questo stesso periodo appartiene un'altra composizione, la cui stesura impegnò sei pianisti: Chopin, Czerny, Herz, Pixis, Thalberg e Liszt stesso. Si tratta di una raccolta di variazioni basata, come le precedenti *Réminiscences*, sull'opera belliniana: *Hexaméron, morceau de concert. Grandes Variations de bravoure sur la Marche des Puritains* (1837). Tali Variazioni, sul tema "Suoni la tromba" dei *Puritani*, furono composte nel 1837 ancora una volta su sollecitazione della principessa

9 A. WALKER, *Franz Liszt: the virtuoso years, 1811-1847*, New York, Faber & Faber, 1983, p. 240.

10 C. SUTTONI, *Liszt's Operatic Fantasies and Transcriptions*, in "Journal of the American Liszt Society", VIII (1980), p. 4.

11 Si tratta del terzo dei *Trois Études de concert: Il lamento* in La bem. magg., *La leggerezza* in Fa min., *Un sospiro* in Re bem. magg. `

Belgiojoso-Trivulzio, promotrice a Parigi di un concerto di beneficenza ùa favore dei rifugiati italiani¹². La scelta del tema da parte della Belgiojoso fu intenzionale: la marcia “Suoni la tromba” era un appello alle armi¹³; Beethoven, benché invitato a scrivere la propria variazione, declinò la proposta della principessa, così come aveva fatto con Diabelli quattordici anni prima a Vienna¹⁴. *L'Hexaméron* non fu finito in tempo per il 31 marzo, data in cui si tenne il concerto di beneficenza.



Variazioni su un Walzer di Diabelli.

Ne dà testimonianza una lettera che la Belgiojoso, che pure avrebbe voluto tutti e sei i compositori presenti ad eseguire ciascuno le proprie variazioni, scrive a Liszt il 4 giugno 1837: la principessa, inviando al musicista le variazioni di Herz e le altre, con tono familiare lo sollecita a domandare a Chopin il motivo per cui egli indugi nella composizione dell' “Adagio” e, inoltre, coglie l'occasione per stimolare Liszt a terminare quanto prima l'Ouverture e il Finale del pezzo¹⁵.

L'Hexaméron è particolarmente interessante poiché mostra i differenti stili pianistici che caratterizzarono gli anni '30, infatti, ciascuna variazione – dal brillante virtuosismo di Thalberg alla poesia della melodia chopiniana – ben si integra nel contesto generale dell'opera, pur mantenendo il proprio stile particolare.

Liszt partecipa alla realizzazione dell'*Hexaméron* componendo anche gli interludi tra una variazione e l'altra e, nel Finale di bravura, sceglie

12 Nel “Journal des Débats” del 21 marzo 1837 per la prima volta si fa menzione dell'*Hexaméron*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k439448n/f2.item.r=prince.zoom>

13 La marcia mantenne la sua connotazione politica fino a dopo la seconda Guerra Mondiale, quando questa melodia venne usata come inno dal Movimento d'Indipendenza in Sicilia. A. WALKER, op. cit., p. 241.

14 Nel 1822 Anton Diabelli, editore e compositore viennese, aveva chiesto a cinquanta musicisti, tra cui Liszt, di scrivere delle variazioni su un valzer da lui stesso composto: erano nate così le *Variazioni su un valzer di Diabelli*, prima composizione pubblicata del giovane Liszt. Beethoven, benché invitato, invece non si associò all'impresa, ma su quel tema comporrà le 33 *Variazioni op. 120* (1819-23) edite dallo stesso Diabelli.

15 A. WALKER, op. cit., p. 242.



Franz Liszt - Hexaméron:

di parodiare i diversi stili dei cinque musicisti. Wagner, a tale proposito, dichiara che egli, con il proprio contributo alla composizione, dimostra una tale abilità nel saper collegare tra loro stili differenti da confermarsi - già solo per questo - un grande compositore¹⁶.

L'opera fu pubblicata da Haslinger a Vienna nel 1839 con una dedica alla principessa. Liszt era solito inserire l'*Hexaméron* nei programmi dei suoi concerti in Italia e in tutta Europa, sempre con grandissimo successo; inoltre, egli possedeva anche le parti orchestrali dell'opera in modo da poter eseguire le Variazioni, in certe circostanze, con l'accompagnamento di strumenti. Dell'*Hexaméron* non è stata pubblicata la versione per orchestra; questa composizione fu stampata da Schuberth a Lipsia nel 1870 nella trascrizione per due pianoforti.



Estate 1837: Liszt inizia con Marie d'Agoult¹⁷ il suo viaggio in Italia.

Tale esperienza fu fonte di una fitta serie di considerazioni sulla realtà musicale italiana che Liszt espone in varie lettere, pagine di circostanza e ad un tempo dichiarazione dei principi che ispirarono il suo apostolato musicale, pubblicate sulla "Gazette Musicale" di Parigi, diretta da Maurice Schlesinger, fra il 1837 e il 1839¹⁸.

16 D. WATSON. *Liszt*, London, J. M. Dent & Sons, 1989, p. 210.

17 Liszt incontrò Marie de Flavigny contessa d'Agoult nel salotto parigino di George Sand alla fine del 1833 e con lei iniziò un legame sentimentale durato più di un decennio. Marie d'Agoult, ritratta da Balzac nel proprio romanzo *Béatrix*, possedeva una cultura non superficiale in campi diversi, soprattutto arte, letteratura, musica, e volle rappresentare per Liszt una sorta di musa ispiratrice.

18 Si tratta di alcune delle lettere pubblicate negli anni 1835-1840 sulla "Gazette Musi-