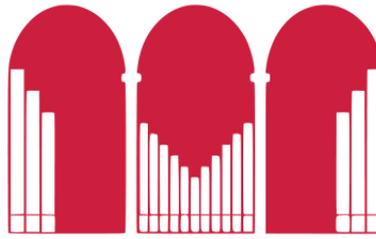


CONSERVATORIO DI MUSICA



CESARE POLLINI
PADOVA

TESI DI DIPLOMA ACCADEMICO DI 1° LIVELLO IN PIANOFORTE

**L'ARTE DELLA TRASCRIZIONE PER PIANOFORTE
TRA OTTOCENTO E NOVECENTO**

Diplomanda: Beatrice Ponchio

Matricola: 13498

Relatrice: prof.ssa Annalisa Londero

Anno Accademico 2022-2023

Indice

INTRODUZIONE.....	5
CAPITOLO I. La trascrizione in musica.....	7
1.1. Significato e origini.....	7
1.2. La trascrizione: copia di un originale?.....	12
CAPITOLO II. Franz Liszt: le trascrizioni dai Lieder dei suoi contemporanei.....	15
2.1. Il ruolo della trascrizione nell'opera di Liszt.....	15
2.2. Le trascrizioni dai Lieder di Schubert: <i>Lob der Tränen</i>	19
2.3. Le trascrizioni dai Lieder di Mendelssohn: <i>Auf Flügeln des Gesanges</i>	26
2.4. Le trascrizioni dai Lieder di Schumann: <i>Frühlingsnacht</i>	32
2.5. Le trascrizioni dai Lieder di Chopin: <i>Wiosna</i>	41
CAPITOLO III. La trascrizione da Bach.....	47
3.1. Perché trascrivere Bach? La figura di Bach nel Romanticismo.....	47
3.2. Myra Hess e il corale <i>Jesu bleibet meine Freude</i>	48
CAPITOLO IV. La trascrizione in Russia.....	57
4.1. La trascrizione per pianoforte nel Novecento russo.....	57
4.2. Čajkovskij e Volodos: <i>Lullaby in a storm</i>	58
CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE.....	65
BIBLIOGRAFIA.....	67
SITOGRAFIA.....	69

Introduzione

Questa tesi nasce dal desiderio di approfondire il genere della rielaborazione per pianoforte, con un focus sulle trascrizioni dalla musica liederistica. Questo ampio repertorio ha richiamato la mia attenzione fin da subito: trovo che la melodia vocale sia particolarmente suggestiva quando suonata al pianoforte, strumento che, grazie al suo potere espressivo e all'ampia gamma di dinamiche, le conferisce una nuova musicalità, diversa dall'originale ma altrettanto legittima.

Tuttavia la trascrizione costituisce un'*interpretazione* di un brano originale: è possibile che due compositori convivano in uno stesso brano?

Nel tentativo di trovare una risposta personale a questa domanda, inizierò con una rapida esposizione della storia della trascrizione a partire dal Quattrocento, epoca a cui risalgono le prime trascrizioni, e del pensiero di Busoni su questo repertorio, che è stato spesso oggetto di polemiche relative alla sua legittimità. Proseguirò poi con la contestualizzazione e l'analisi di alcune trascrizioni di epoche, compositori e trascrittori diversi, con un continuo confronto tra il brano originale e la rielaborazione pianistica:

1. Le trascrizioni realizzate da Liszt dai Lieder di compositori a lui contemporanei, appartenenti alla cosiddetta "generazione romantica": Schubert, Mendelssohn, Schumann, Chopin;
2. Il valore della trascrizione da Bach a partire dall'Ottocento e la trascrizione realizzata dalla pianista inglese Myra Hess dal celeberrimo corale *Jesu bleibet Meine Freude*;
3. La trascrizione per pianoforte in Russia nel Novecento.

CAPITOLO I

La trascrizione in musica

1.1. *Significato e origini*

Secondo il *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, il termine *trascrizione* in musica assume significati diversi¹:

- Redazione in notazione moderna di musica scritta in notazione antica, come il passaggio dalla scrittura gregoriana (a note quadrate e su tetragramma) a quella odierna;
- Stesura per iscritto di musica tramandata oralmente, come le melodie gregoriane o popolari;
- Riscrittura di un brano per uno strumento (o organico strumentale) diverso da quello per il quale esso è stato originariamente composto. In tal caso può esserci un semplice *trapianto* del brano da un mezzo fonico a un altro; un *adattamento* di esso al timbro e alla meccanica del nuovo strumento; una *ricreazione* del brano di partenza, con l'inserimento di elementi originali da parte del trascrittore. Quest'ultima è l'accezione del termine a cui si farà riferimento in questo lavoro.

Il fenomeno della trascrizione ebbe inizio nel Quattrocento con la realizzazione delle *intavolature*, ovvero riduzioni di brani polifonici vocali per un unico strumento polifonico, come il liuto o l'organo. Queste trascrizioni, tuttavia, avevano uno scopo puramente pratico: l'esecuzione di musica vocale nella sua versione originale era complicata, spesso per motivi economici (esecutori, coristi

¹ DARDO, Gian Luigi, *Trascrizione*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Il lessico, vol. IV, Torino, UTET, 1931.

e strumentisti erano molto costosi); le trascrizioni permisero dunque una maggiore diffusione del repertorio musicale nel Rinascimento.

Le prime trascrizioni con reale valore artistico sono quelle realizzate da **J. S. Bach** tra il XVII e il XVIII secolo. Trascrisse per organo o clavicembalo diversi concerti dei compositori italiani del Seicento e Settecento, come Torelli, Albinoni, Gentili. I suoi modelli preferiti, però, furono i concerti di Vivaldi, la cui alternanza tra *solo* e *tutti* si adattava bene agli strumenti a tastiera. Bach aggiunse nuovi contrappunti, arricchì l'ornamentazione, rese più densa la trama musicale, diede maggiore importanza ad alcuni svolgimenti armonici, arrivando in alcuni casi a conferire un nuovo carattere espressivo alla musica. Già nelle trascrizioni bachiane si può notare fino a che punto la personalità del trascrittore possa sovrapporsi a quella del compositore: nasce così la trascrizione intesa come *opera d'arte*, non legata a fini pratici; non si tratta più di un riadattamento della versione originale ma di una sua *interpretazione*, grazie al contributo dato della personalità del trascrittore. Le trascrizioni che Casella definisce *storiche*², infatti, sono quelle meno fedeli al lavoro originale, dove emergono maggiormente il gusto, il senso critico, il carattere del trascrittore. Già nei lavori di Bach, dunque, sono evidenti i principi fondamentali del processo di trascrizione:

- 1- La fedeltà al brano originale, per quanto possibile;
- 2- L'adattamento del brano originale al nuovo strumento o organico: ciascuno di essi, infatti, presenta peculiari caratteristiche tecniche e timbriche che, a volte, rendono necessarie delle modifiche nella melodia, nel ritmo e nell'armonia.

Dopo i grandi lavori bachiani il genere della trascrizione venne messo in disparte fino all'Ottocento, secolo in cui conobbe uno straordinario sviluppo, legato in

² CASELLA, Alfredo, *Il pianoforte*, Milano, Ricordi, 1954.

primis alla necessità di *diffondere la cultura*. La trascrizione divenne appannaggio quasi esclusivo del pianoforte: questo strumento andò incontro a notevoli miglioramenti nel corso del Settecento, tra cui l'introduzione del pedale di risonanza tra il 1760 e il 1770. Il pianoforte divenne così uno strumento dal grande potenziale grazie alla sua estensione di sette ottave, all'ampia gamma di dinamiche realizzabili, alla possibilità di suonare più voci contemporaneamente.

Lo stesso **Mozart** realizzò trascrizioni non solo da musica bachiana³ ma anche da proprie composizioni, come nel caso della Sonata per pianoforte in fa maggiore KV 547a, dove il primo e il terzo movimento derivano dalla Sonata per violino e pianoforte KV 547.

Notevole è il lavoro realizzato da **Schumann**, che ha trascritto per pianoforte dodici dei ventiquattro *Capricci* per violino di Paganini. I primi sei sono denominati *Studi* (*Studien für das Pianoforte nach Capricen von Paganini*, op.3, del 1832), gli altri sei *Studi da concerto* (*Sechs Konzert-Etüden komponiert nach Capricen von Paganini*, op.10, del 1833). È evidente già dai titoli la differenza tra le due raccolte: la prima ha uno scopo didattico, la seconda è invece finalizzata all'esecuzione pubblica. Nel primo caso, dunque, ha solamente adattato il brano originario per uno strumento diverso, nel secondo ha aggiunto il contributo della sua interpretazione e personalità; Schumann stesso lo afferma in un suo scritto:

«Questa volta procedetti in ben altro modo che nell'edizione di un mio precedente fascicolo di studi secondo Paganini, dove io copiai l'originale, forse a suo danno, quasi nota per nota, sviluppando solo la composizione armonica. Mi liberai dunque dalla pedanteria di una traduzione letteralmente fedele e volli che la presente rielaborazione desse

³ Mozart trascrisse Preludi e fughe di Bach per trio d'archi (KV 404a) e fughe tratte dal secondo volume del *Clavicembalo ben temperato* per quartetto d'archi (KV 405).

l'impressione di una composizione per pianoforte affatto indipendente, così da far dimenticare l'originale violinistica»⁴.

Anche **Brahms** si dedicò alla trascrizione, ma essa aveva per lui scopi principalmente tecnici e didattici: ad esempio, la sua trascrizione dello Studio op.25 n.2 di Chopin è finalizzata allo studio delle seste e delle terze.

Ma i veri protagonisti della trascrizione nell'Ottocento sono Thalberg, Tausig e Liszt. La trascrizione divenne così un mezzo di diffusione culturale: per catturare il pubblico non era più sufficiente eseguire il repertorio pianistico, ma anche richiamare musica già conosciuta dagli ascoltatori, adattando cioè il repertorio operistico di maggiore successo al pianoforte. È questa la genesi delle innumerevoli *parafrasi, fantasie e variazioni* su temi di opere teatrali di cui furono autori Thalberg, Tausig e Liszt.

Thalberg, "rivale" di Liszt nel campo della trascrizione, realizzò parafrasi da temi d'opera tratti principalmente da Rossini, Meyerbeer, Donizetti e Verdi. Celebre è la sua *Fantasia sul Mosè di Rossini*: il successo che riscosse a Parigi nel 1835 costrinse Liszt, che si trovava a Ginevra con la contessa D'Agoult, a rientrare in fretta nella capitale per contrastarlo. Nel 1837, a Parigi, si tenne addirittura un duello tra i due: Liszt suonò la sua *Fantasia su temi di Pacini*, Thalberg la *Fantasia su 'God save the Queen'*. Come scrisse il critico Jules Janin sul *Journal des Débats* del 3 aprile 1837, la *querelle* si concluse alla pari:

«Liszt non è mai stato tanto controllato, tanto misurato, tanto energico, tanto appassionato; Thalberg non ha mai suonato con così tanta grinta e morbidezza. Ciascuno dei due è rimasto nella propria sfera armonica. Si è trattato di un torneo sublime. Nella nobile arena vi era un profondo silenzio. E alla fine Liszt e Thalberg sono stati proclamati entrambi vincitori

⁴ SCHUMANN, Robert, *La musica romantica*, a cura di Luigi Ronga, Torino, 1950.

da questa brillante e colta assemblea. [...] Due vincitori e nessuno sconfitto.»

Tausig, allievo di Liszt, realizzò trascrizioni pianistiche dei Quartetti d'archi di Beethoven, dai *Preludi Corali* di Bach, e da lavori di Weber e Wagner (come nel caso del *Preludio dai Maestri cantori di Norimberga*).

Le innumerevoli trascrizioni, parafrasi, fantasie, arrangiamenti realizzati da **Liszt** per pianoforte solo sono catalogati con i numeri d'opera compresi tra S.383a e S.577⁵. La trascrizione⁶ accompagnò Liszt durante l'intero corso della sua vita. Oltre a parafrasi su temi d'opera realizzò trascrizioni da brani orchestrali (come la trascrizione della *Sinfonia fantastica* di Berlioz e delle Sinfonie di Beethoven) e da musica cameristica (come quelle dall'estesa produzione liederistica di Schubert). Tutto ciò fu possibile grazie ai notevoli miglioramenti tecnici dello strumento e alla tecnica virtuosistica lisztiana: il pianoforte si dimostrò capace di sostituirsi a un'orchestra e agli organici cameristici. Come afferma Rattalino, il pianoforte divenne così «*come un attore che, da solo, sostenesse pubbliche letture con parti di tragedie, con novelle, con liriche, e che facesse diventare teatro persino i sonetti*»⁷.

Un'ulteriore fase nella storia della trascrizione fu quella introdotta da Ferruccio **Busoni**, autore di numerose versioni pianistiche delle composizioni per organo di Bach. Il suo più grande merito fu la capacità di trasportare al pianoforte – strumento notevolmente inferiore all'organo, vista la mancanza della pedaliera e dei registri – la polifonia che caratterizza l'organo: ciò fu possibile raddoppiando

⁵ Sono qui comprese anche le trascrizioni per pianoforte che Liszt realizzò dalle sue stesse composizioni. Inoltre è importante ricordare che nel catalogo lisztiano non sempre ogni brano ha un proprio numero d'opera, in quanto le composizioni appartenenti a un'unica raccolta sono indicate con lo stesso numero.

⁶ Non solo per pianoforte, ma anche per orchestra, pianoforte e orchestra, musica da camera, due pianoforti, organo.

⁷ RATTALINO, Piero, *Guida alla musica pianistica*, Varese, Zecchini, 2012.

o triplicando le voci in base alla registrazione richiesta, e rinforzando la polifonia e i contrappunti.

1.2. La trascrizione: copia di un originale?

Il genere della trascrizione, benché praticato per secoli dai compositori più autorevoli e apprezzati, fu spesso criticato: a volte era ritenuto non solo una “brutta copia” della composizione originale, ma anche un appropriamento indebito di essa. Questa corrente di pensiero si sviluppò in particolare nel XX secolo, epoca in cui l’edizione *Urtext* era l’unica versione accettata di un brano. Vari musicisti, però, espressero il loro pensiero in favore della trascrizione.

Busoni, che non fu soltanto pianista e compositore, lasciò numerosi scritti che esplicitano la sua poetica e il suo pensiero estetico. Uno di questi è *Wert der Bearbeitung*⁸, un saggio del 1910 scritto come programma per un concerto alla Filarmonica di Berlino. Busoni legittimò la trascrizione, considerata da alcuni come un mero rifacimento di un originale, una sua debole riproduzione: ciò che ne giustifica l’esistenza è l’atto creativo che ne sta alla base. Busoni fece alcune importanti affermazioni teoriche:

- 1- *«Le trascrizioni in senso virtuosistico sono un accomodamento di idee altrui alla personalità dell’esecutore»;*
- 2- Affermò di aver compreso dalle trascrizioni che realizzò da Bach che *«una musica buona, grande, universale resta la stessa qualunque sia il mezzo attraverso cui si faccia sentire»*, ma anche che *«mezzi diversi hanno un linguaggio diverso con cui comunicano questa musica»*, dunque ogni

⁸ Trad.: *valore della trascrizione.*

trascrizione di un brano si può ritenere legittima, a condizione che valorizzi la musica;

- 3- «*Jede Notation ist schon Transkription eines abstrakten Einfalls*»⁹: dunque il compositore che fissa un'idea sulla carta in realtà ne sta già realizzando una trascrizione, e secondo Busoni non c'è molta differenza tra questa prima trascrizione e una seconda. La notazione (*Skription*), che trasporta l'idea con la scrittura, è una trascrizione (*Transkription*); invece per indicare la trascrizione nell'accezione comunemente intesa usa il termine *Übertragung*, traducibile con "trasposizione". *Umschreiben*¹⁰, infine, è utilizzato per indicare le parafrasi, che riportano solamente uno o più temi principali di un'opera, con notevoli modifiche e rielaborazioni.

Busoni, dunque, argomentò la legittimità della trascrizione rendendo prova del suo valore.

Michele Campanella¹¹, in una riflessione sulla qualità e l'autorevolezza di una parafrasi di Liszt su temi operistici di Verdi, afferma che Liszt ha interpretato il testo originale e l'esecutore deve interpretare a sua volta l'interpretazione del trascrittore. Pertanto si tratta di un passaggio doppio, grazie al quale Verdi si coglie attraverso Liszt, e allo stesso tempo Liszt si coglie attraverso Verdi: le due composizioni si integrano a vicenda, pertanto la trascrizione non può essere considerata come un mero rifacimento della prima e, dunque, di minore qualità.

⁹ Trad.: ogni notazione è già trascrizione di un'idea astratta.

¹⁰ Letteralmente 'descrivere con una perifrasi'.

¹¹ CAMPANELLA, Michele, *Le parafrasi di Liszt*, reperibile al link <http://www.michelecampanella.it/images/scrittore/scritti-sulla-musica/Le%20parafrasi%20di%20Liszt.pdf>

CAPITOLO II

Franz Liszt: le trascrizioni dai Lieder dei suoi contemporanei

2.1. Il ruolo della trascrizione nell'opera di Liszt

Franz Liszt nacque a Raiding, in Ungheria, nel 1811 e, grazie al suo talento precoce, ottenne da alcuni aristocratici il finanziamento dei suoi studi a Vienna: qui furono suoi maestri Carl Czerny e Antonio Salieri. Dal 1824 proseguì gli studi a Parigi, città dove rimase per dodici anni, dedicandosi non solo alla musica ma anche alla filosofia e alla letteratura: strinse amicizia con letterati come Heine e Hugo e con musicisti come Berlioz e Chopin.

Tra il 1837 e il 1847 Liszt viaggiò molto tra Italia, Svizzera, Francia, Germania, Polonia: fu il periodo in cui raggiunse l'apice del successo grazie alle sue tournée di concerti, che riscuotevano grande consenso grazie al virtuosismo lisztiano, al punto che Heine arrivò a parlare di *lisztomania*. Egli gettò così le basi del concertismo pianistico moderno, andando a creare il *recital* pianistico come noi lo intendiamo oggi¹². È questo il periodo in cui scrisse le sue composizioni più note, come gli *Studi da Paganini*, gli *Studi trascendentali*, alcuni brani che compongono gli *Anni di pellegrinaggio*¹³, numerose parafrasi e trascrizioni.

¹² È importante sottolineare che, prima di allora, era impensabile che un pianista tenesse un concerto da solo: era sempre accompagnato almeno da un cantante o da un altro strumentista, se non anche dall'orchestra. Nel 1839, in occasione di un concerto tenuto all'Ambasciata di Russia a Roma, scrisse alla principessa di Belgiojoso "Il concerto sono io", richiamando il motto di Luigi XIV "L'état c'est moi". L'espressione *recitals on the piano*, coniata da Liszt stesso, mette in luce l'intenzione di Liszt: riprodurre i concerti che normalmente si tenevano in teatro, con l'unica differenza che, al posto di un centinaio di esecutori, ce n'era uno solo: il pianista.

¹³ Si tratta di composizioni per pianoforte divise in tre raccolte e nate da suggestioni paesaggistiche e letterarie che Liszt ha scritto in più riprese, tra il 1836 e il 1877, a partire da paesaggi, incontri, sentimenti legati ai suoi numerosi viaggi.

Dal 1848 al 1861 si fermò a Weimar, dove divenne Maestro di cappella e trasformò la città in un centro culturale, promuovendo un'intensa attività artistica. In questi anni scrisse i suoi tredici poemi sinfonici, composizioni per orchestra in un unico movimento basati su suggestioni letterarie.

Tra il 1861 e il 1869 risiedette a Roma: in seguito a dei lutti in famiglia prese gli ordini minori e si dedicò quasi esclusivamente alla musica sacra, come la *Messa per l'incoronazione* (1866-1867), il *Requiem* (1867-1868) per soli, coro e orchestra, le due *Leggende* per pianoforte (1863).

Nei suoi ultimi anni di vita, che trascorse tra Roma, Budapest e Weimar, scrisse principalmente brevi brani per pianoforte che si contrappongono ai suoi primi lavori: le note diventano rarefatte, si perde la cantabilità della melodia e viene a mancare un impianto tonale solido. Ne sono un esempio *Nuages gris* (1881) e *La lugubre gondola* (1883-1885).

Morì nel 1886 a Bayreuth mentre stava assistendo al Festival wagneriano.

Il catalogo lisztiano è estremamente vasto: comprende composizioni corali, orchestrali, per pianoforte solo, per pianoforte e orchestra, da camera, per un totale di più di 750 numeri d'opera.

Tra le composizioni per pianoforte, notevole è la quantità di trascrizioni, attività che ha accompagnato Liszt in tutto l'arco della sua vita; nella maggioranza dei casi non si tratta di semplici trasposizioni al pianoforte, ma di rielaborazioni complesse e originali¹⁴.

È necessario a questo punto tracciare una distinzione.

¹⁴ Diversa è la sua trascrizione di composizioni organistiche di Bach: sono quasi *trasposizioni* sul pianoforte dell'originale, a eccezione di qualche raddoppio di ottava al basso, per riprodurre la parte destinata alla pedaliera. Questi lavori, tuttavia, vista la grande fedeltà al testo originale, sono la prova del profondo rispetto di Liszt nei confronti di Bach.

Le **parafrasi** sono composizioni che si basano su pochi temi musicali, di solito tratti da opere liriche, che vengono rielaborati liberamente e in modo virtuosistico. Si tratta di una prassi in voga negli anni venti e trenta dell'Ottocento, secondo la quale il pianista virtuoso improvvisava su temi proposti al momento dal pubblico. All'epoca, infatti, i veri protagonisti della musica non erano Schubert, Schumann, Mendelssohn, come noi tendiamo a pensare, ma lo erano i concertisti virtuosi: dunque Campanella¹⁵ afferma che Liszt «*mosse i primi passi nel più tipico ed effimero costume dell'epoca, ma quasi immediatamente manifestò una prepotente personalità*». Le sue parafrasi su temi d'opera sono di notevole complessità e rappresentano una sintesi delle sue improvvisazioni ai concerti.

Le **trascrizioni**, invece, prevedono un approccio più diretto e letterale al testo originale, e sono uno strumento di diffusione di musiche che non sempre potevano essere eseguite nella loro versione originale (si pensi, ad esempio, alle imponenti sinfonie di Beethoven trascritte da Liszt).

L'attività di trascrizione lisztiana, che lo accompagnò per tutta la vita, può essere divisa in tre periodi:

- Il primo periodo comprende la sua iniziale carriera concertistica fino al ritiro, nel 1847. Queste parafrasi, finalizzate ad assecondare le richieste del pubblico ai concerti e a stupirlo, sono numerose e estremamente virtuosistiche, grazie alla sua straordinaria tecnica e alla sua capacità di leggere qualunque musica e farla propria¹⁶. A questi anni risalgono parafrasi su temi d'opera, come *Réminiscences de Norma* (su temi di Bellini) e *Réminiscences de Don Juan* (su temi di Mozart), ma anche

¹⁵ CAMPANELLA, Michele, *Il mio Liszt. Considerazioni di un interprete*, Milano, Bompiani, 2011.

¹⁶ *Ibidem*.

trascrizioni dall'orchestra, come la *Sinfonia fantastica* di Berlioz¹⁷ e alcune sinfonie di Beethoven¹⁸, una raccolta di dodici Lieder di Schubert, catalogata S.558, e i due cicli liederistici *Schwanengesang* e *Winterreise*.

- Il secondo periodo (1848-1861) comprende gli anni della sua occupazione come Maestro di cappella a Weimar. Trascrisse la *Polonaise brillante* di Weber, *Miserere du Trovatore* e *Rigoletto – paraphrase de concert* (da Verdi), *l'Overture del Tannhäuser* (da Wagner), i *Sei canti polacchi* di Chopin.
- Il terzo periodo (1862-1886) è contraddistinto dall'uso di una tecnica pianistica diversa, meno virtuosistica e più aderente alle sonorità originali. Risalgono a questo periodo la trascrizione della *Wanderer-fantasie* di Schubert, del poema sinfonico *Danse macabre* di Saint-Saëns, le parafrasi di *Aida*, *Boccanegra*, *Don Carlos* da Verdi.

Liszt fu particolarmente legato al genere tedesco del *Lied* per canto e pianoforte, che affrontò in duplice veste: da un lato fu compositore di una settantina di Lieder¹⁹ su testi di Goethe, Heine, Hugo, Petrarca, Schiller; dall'altro fu trascrittore e esecutore di Lieder di Schubert, Schumann, Mendelssohn, Chopin, Beethoven.

In questo contesto verranno affrontate le trascrizioni lisztiane da Lieder di compositori a lui contemporanei, che permetteranno di mettere in evidenza le tecniche utilizzate nelle sue trasposizioni per pianoforte di musica per voce e pianoforte.

¹⁷ La trascrizione della *Sinfonia fantastica*, realizzata a soli ventidue anni, fu particolarmente apprezzata da Schumann, e lo stesso Liszt scrisse in una lettera: «Mi sono impegnato scrupolosamente nel trasportare sul pianoforte non soltanto l'ossatura della Sinfonia, ma i dettagli e la molteplicità delle combinazioni armoniche e ritmiche. Ho dato al mio lavoro la definizione di 'Partitura per pianoforte' per rendere più evidente l'intenzione di seguire passo a passo l'orchestra e di non lasciarle altro vantaggio che quello della massa e della varietà dei suoni».

¹⁸ Liszt trascrisse per pianoforte tutte e nove le Sinfonie di Beethoven. Ciò fu un omaggio al genio del compositore di Bonn ma anche l'occasione di studiare approfonditamente il suo processo compositivo.

¹⁹ S. 269-S. 340.

2.2. *Le trascrizioni dai Lieder di Schubert: Lob der Tränen*

Nel marzo 1838, dopo un inverno particolarmente rigido, il ghiaccio del Danubio si sciolse e il fiume straripò: interi villaggi dell'Ungheria occidentale vennero distrutti. Vista la gravità dell'evento il governo ungherese lanciò degli appelli internazionali per ottenere dei fondi; Liszt, che in quel momento si trovava in Italia, si recò subito a Vienna e organizzò otto concerti di beneficenza, con i quali raccolse la più alta somma che fu donata all'Ungheria da un privato. E non fu un caso che cominciò a trascrivere i Lieder di Schubert proprio in quel momento, nella città natale del grande compositore austriaco. Liszt inserì alcune trascrizioni da Schubert nei programmi dei concerti tenuti a Vienna, e ottennero immediato successo.

Nonostante ciò, Liszt e Schubert non si incontrarono mai di persona. Lo stesso Liszt disse al suo allievo Göllerich: «*Schubert...habe ich nich persönlich gekannt*» («*Schubert...io non l'ho mai incontrato personalmente*»)²⁰.

Liszt trascrisse per pianoforte cinquantasei degli oltre seicento Lieder di Schubert: l'intero ciclo liederistico *Schwanengesang* (1838-1839, 14 brani), dodici dei ventiquattro brani di *Winterreise* (1839), sei dei venti contenuti in *Die Schöne Müllerin* e pubblicati col titolo di *Müllerlieder* (1846). Dei rimanenti, tre Lieder furono pubblicati singolarmente²¹, mentre gli altri in tre raccolte: *12 Lieder von Franz Schubert für das Piano-Forte übertragen von Fr. Liszt* (1837-1838), *Franz Schuberts Geistliche Lieder* (1841), *Sechs Melodien von Franz Schubert* (1844). Liszt volle che il testo del Lied fosse presente anche nella trascrizione, stampato mano a mano sotto le note, così che il pianista potesse seguirlo mentre suonava. Quando l'editore Diabelli pubblicò la raccolta di dodici Lieder, nel 1838, i testi erano stampati separatamente, prima della partitura. Liszt protestò che ciò era

²⁰ GÖLLERICH, August, *Franz Liszt*, Berlino, 1908.

²¹ *Die Rose* (1832), *Lob der Tränen* (1837), *Die Forelle* (1846).

inutile per l'esecutore e volle che nell'edizione successiva il testo fosse stampato sotto le note, esattamente come lo era nella parte del canto nella versione originale schubertiana.

Queste trascrizioni raggiungevano un triplice obiettivo. (1) diffondevano la musica di Schubert, poco conosciuta a Vienna e sconosciuta al di fuori della città. (2) contribuivano allo sviluppo della tecnica pianistica, perché ponevano problemi tecnici e timbrici mai considerati prima: il principale è relativo al modo di incorporare la linea vocale con l'accompagnamento senza perdere musicalità, e Liszt fu in grado di risolverlo trovando una soluzione accettabile sia sul piano tecnico e pianistico sia su quello musicale. (3) allargavano il repertorio dei *recitals* lisztiani: nei suoi concerti, infatti, Liszt eseguiva musica di altri compositori ma soprattutto propria, e le trascrizioni riscuotevano un grandissimo successo. Come sottolinea Hanslick²², capitava molto raramente che Liszt, in un suo concerto, non eseguisse almeno una sua trascrizione da Schubert: se non erano inserite nel programma, venivano eseguite come bis. Le stampe dei programmi di sala dei concerti evidenziano come, dopo le esecuzioni delle trascrizioni dei Lieder, questi ultimi vennero eseguiti molto di più di prima nella loro veste originale.

Nel 1822 Schubert pubblicò il Lied *Lob der Tränen* (*elogio delle lacrime*), D711, mentre la trascrizione di Liszt (S. 557) era compresa in un fascicolo del 1838 contenente quattro trascrizioni da Lieder di Schubert²³ intitolato *Hommage aux dames de Vienne*, dedicato alla Contessa d'Apponyi.

Il testo è di August Wilhelm von Schlegel.

²² HANSLICK, Eduard, *Geschichte des Konzertwesens in Wien* (*Storia della vita concertistica a Vienna*), Vienna, 1869-70.

²³ Insieme a *Ständchen*, *Die Post*, *Die Rose*.

Laue Lüfte,
Blumendüfte,
alle Lenz- und Jugendlust;
frischer Lippen
Küsse nippen,
sanft gewiegt an zarter Brust;
dann der Trauben
Nektar rauben,
Reihentanz und Spiel und Scherz:
was die Sinnen
nur gewinnen:
Ach, erfüllt es je das Herz?

Wenn die feuchten
Augen leuchten
von der Wehmut lindem Tau,
dann entsiegelt,
drin gespiegelt,
sich dem Blick die Himmelsau.
Wie erquicklich
augenblicklich
löscht es jede wilde Glut!
wie vom Regen
Blumen pflegen,
hebet sich der matte Mut.

Calde brezze,
fiori fragranti,
tutti i piaceri di primavera e giovinezza;
baci che si centellinano
da fresche labbra,
dolcemente cullati su un tenero petto;
poi rubare il nettare
dai grappoli d'uva,
danze, giochi e scherzi:
ciò che soltanto i sensi
possono ottenere:
ah, ciò soddisfa mai il cuore?

Quando gli occhi umidi
brillano
per la rugiada delicata della malinconia,
allora, riflettendosi in essi,
i campi del cielo
si rivelano allo sguardo.
Come è rinfrescante
vedere ogni impetuosa passione
placata all'istante!
Come rinvigoriscono i fiori
con la pioggia,
così rinvigorisce il nostro umore stanco.

Il Lied è strofico: ci sono quattro battute di introduzione del pianoforte (non ripetute), diciotto di accompagnamento al canto e altre quattro di coda, dopo la quale è posto il segno di ritornello. La seconda strofa della poesia, pertanto, viene intonata su una melodia identica a quella della prima. Il pianoforte accompagna la linea melodica con ottave al basso e continue terzine alla mano destra.

Liszt mantiene la tonalità schubertiana di re maggiore e riporta identica l'introduzione; sfrutta la struttura strofica del brano per dare prova di diverse modalità di trascrizione della melodia.

Nella prima strofa (batt. 5-27) rimane sostanzialmente fedele all'originale: la mano sinistra, che suona l'accompagnamento in terzine, si sposta un'ottava più sotto rispetto al lied schubertiano, mentre la mano destra, che esegue la linea del canto, suona nel registro centrale. Liszt modifica leggermente il ritmo della

melodia: ad esempio nelle batt. 6 e 7 la croma col punto seguita dalla semicroma (che anticipa la semiminima successiva) diventa una sola semiminima.

Schubert, batt. 5-7

Liszt, batt. 5-7

Ugualmente, nelle batt. 7-9 il ritmo puntato viene trasformato in terzina.

Schubert, batt. 7-9

Liszt, batt. 7-9

La prima strofa si chiude con la coda (batt. 23-27) che, come nella versione originale, presenta il tema dell'introduzione del pianoforte due volte, la prima nel registro iniziale, la seconda un'ottava più in alto. L'accompagnamento in Schubert è in terzine lineari, mentre in Liszt ha carattere più pieno, dato dalla nota del basso in un registro più grave e dalla terza aggiunta sulla seconda nota di ogni terzina.

Schubert,
batt. 23-27

Liszt,
batt. 23-27

Se nella prima strofa Liszt si era mantenuto molto fedele al testo originale, la seconda (batt. 27-49) è caratterizzata da una maggiore rielaborazione: la linea del canto viene spostata all'ottava più alta; rimane l'accompagnamento in terzine, ma ora è suddiviso tra mano destra e sinistra: la sinistra suona il basso, a cui segue una terza, mentre la mano destra entra sulla seconda nota della terzina.

Liszt, batt. 27-29

Dopo l'esposizione della prima frase (batt.27-35) la scrittura inizia mano a mano a farsi più densa: da batt. 35 la linea melodica viene raddoppiata un'ottava più in basso dalla mano sinistra, ma l'andamento è ancora tranquillo e calmo (infatti a b. 36 troviamo l'indicazione *dolce*).

Liszt, bb. 35-38



The image shows a musical score for Liszt, measures 35-38. It features two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is in a 3/4 time signature. The melody in the treble staff is raddoppiata (doubled) by the bass staff starting at measure 35. The tempo is marked as *dol.* (dolce). There are asterisks in the bass staff at measures 35 and 38, and a fermata at the end of measure 38.

Alle due strofe del lied schubertiano Liszt aggiunge anche una terza sezione (batt. 49-74), dove si crea un climax che porta alla massima tensione del brano. La melodia, infatti, si sposta nella tessitura acuta ed è rinforzata dall'ottava suonata dalla mano destra. Anche l'accompagnamento in terzine è potenziato: il basso, che raggiunge l'area più grave della tastiera, è quasi sempre in ottava, ed è seguito da due accordi suonati da entrambe le mani.

Liszt, batt. 49-53



The image shows a musical score for Liszt, measures 49-53. It features two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is in a 3/4 time signature. The tempo is marked as *legato sempre e molto espressivo*. The melody in the treble staff is raddoppiata (doubled) by the bass staff starting at measure 49. There are asterisks in the bass staff at measures 49, 50, 51, 52, and 53, and a fermata at the end of measure 53.

Dopo la prima frase di otto battute la scrittura si intensifica ancora di più: anche le ottave della destra si riempiono e diventano accordi. Liszt, infatti, dopo un grande crescendo scrive *ff con anima*.

Liszt, batt. 57-60

La sonorità aumenta fino al punto di massima tensione, a batt. 62: dopo il passaggio cromatico della melodia do#-re-re# si arriva all'accordo di settima di dominante accentato, che risolve sulla tonica.

Liszt, bb. 61-63

Dopo l'ultima frase (batt. 64-68), dove la mano destra alterna le ottave della melodia con accordi di accompagnamento nel registro acuto, ritorna il tema dell'introduzione affidata al pianoforte. Il brano si conclude in *fortissimo* con accordi di tonica nella tessitura più acuta.

2.3. Le trascrizioni dai Lieder di Mendelssohn: Auf Flügeln des Gesanges

Il compositore tedesco Felix Mendelssohn (1809-1847) scrisse cinquantaquattro Lieder per canto e pianoforte, a cui se ne aggiungono tredici pubblicati senza numero d'opera e trentuno postumi: la quantità è notevolmente minore rispetto all'ingente produzione schubertiana; la forma utilizzata è prevalentemente quella strofica.

Della produzione liederistica di Mendelssohn Liszt ha trascritto per pianoforte sette Lieder tratti dalle opere 19, 34 e 47, riuniti nella raccolta *Sieben Mendelssohns lieder*, S. 547, pubblicati nel 1840.

Uno dei Lieder più conosciuti è *Auf Flügeln des Gesanges*, che Mendelssohn terminò di comporre nel 1835 e pubblicò due anni più tardi come Op.34 n.2. Il testo è di Heinrich Heine e ha carattere ironico: sembra descrivere il volo, compiuto appunto «sulle ali del canto», con il quale il poeta trasporta l'amata lungo le rive magiche del fiume Gange; in realtà si tratta di un'amara constatazione del fatto che il poeta può organizzare un appuntamento con l'amata solo in un luogo a basso costo, come le rive del Gange, dove non si spende nulla. Visto il carattere del brano, «levigato e amabile, privo di increspature»²⁴, gli studiosi si sono chiesti, senza arrivare a una risposta definitiva, se Mendelssohn avesse davvero capito il significato della poesia.

Auf Flügeln des Gesanges,
Herzliebchen, trag ich dich fort,
Fort nach den Fluren des Ganges,
Dort weiß ich den schönsten Ort;

Sulle ali del canto,
amore, ti porto via,
via verso i prati del Gange,
dove conosco il posto più bello.

Dort liegt ein rotblühender Garten
Im stillen Mondenschein,
Die Lotosblumen erwarten
Ihr trautes Schwesterlein.

Là c'è un giardino fiorito di rosso
nel tacito chiaro di luna,
i fiori di loto aspettano
la loro fedele sorella.

²⁴ ARFINI, Maria Teresa, *Felix Mendelssohn*, Palermo, L'Epos, 2010.

Die Veilchen kichern und kosen,
Und schau'n nach den Sternen empor,
Heimlich erzählen die Rosen
Sich duftende Märchen ins Ohr.

Le violette sorridono e amoreggiano,
e guardano in su, verso le stelle,
in segreto le rose raccontano
fiabe profumate.

Es hüpfen herbei und lauschen
Die frommen, klugen Gazell'n,
Und in der Ferne rauschen
Des heiligen Stromes Well'n.

Qui saltellano e corrono
le sagge, brave gazzelle,
e là lontano scorrono
le acque del fiume sacro.

Dort wollen wir niedersinken
Unter dem Palmenbaum,
Und Liebe und Ruhe trinken,
Und träumen seligen Traum.

Là vogliamo distenderci
sotto la palma,
e gustare amore e pace,
e sognare sogni beati.

Mendelssohn divide il Lied in tre parti, utilizzando una forma strofica. Dopo una battuta di introduzione del pianoforte troviamo la prima sezione (prima e seconda strofa della poesia), che termina con il segno di ritornello: quindi la seconda sezione (terza e quarta strofa) è identica alla prima. La terza sezione (quinta strofa), infine, presenta la stessa melodia delle prime due parti, con minime variazioni ritmiche.

Il pianoforte mantiene dall'inizio alla fine il modulo di accompagnamento arpeggiato in sestine di semicrome, contribuendo a creare il carattere di fluidità e scorrevolezza del brano.

Liszt mantiene la tonalità originale (la bemolle maggiore) e fa uso di tre pentagrammi: quello superiore e inferiore sono utilizzati per l'accompagnamento, mentre quello centrale contiene la melodia, distribuita tra mano destra e sinistra.

Le batt. 1-27 corrispondono alla prima sezione del lied originale e Liszt ne ha realizzato una trascrizione sostanzialmente letterale; la melodia è eseguita nel registro medio. L'unica differenza rispetto all'originale riguarda l'introduzione del pianoforte: in entrambi i compositori è costituita da arpeggi sull'accordo di tonica, ma in Mendelssohn troviamo una sola battuta, in Liszt due.

Mendelssohn,
batt. 1-3

Andante tranquillo. Comp. 1824.

Auf Flü - geln des Ge - san - ges, Herz -
Veil - chen ki - chern und ko - sen und

pp *sempre p e legato*

Liszt, batt.1-3

Andante tranquillo

p sempre dolcissimo *il canto molto espress.*

una corda Auf Flü - geln des Ge -

Nella seconda sezione (batt. 27-51) Liszt inizia la sua rielaborazione. L'accompagnamento prosegue lineare con il fluire delle sestine, l'ultima nota delle quali si trova nell'ottava superiore rispetto alla sua precedente: ciò richiede maggiore abilità al pianista nell'esecuzione del "salto". Anche la melodia si intensifica, grazie al rinforzo dell'ottava.

Liszt, batt. 27-31

pp *sempre legato e tranq.*

Die Veil - - chen ki - chern und

ko - sen und schaun nach den Ster - nen em - por,

Da batt. 45, con i salti di ottava sulla nota mi (45-46) e l'inserimento di una fioritura non presente in Mendelssohn (47), Liszt dà avvio alla sezione di massima tensione e rielaborazione. Nella parte del pianoforte che collega la seconda e la terza sezione (48-51) mantiene le armonie presenti in Mendelssohn ma ne arricchisce la sonorità con accordi pieni.

Liszt, batt. 45-52

rau - schen des

heil' - gen Stro - mes Well'n.

Dort wol - len wir nie - der -

Nella terza e ultima sezione, caratterizzata da un maggiore virtuosismo, Liszt si concede alcune libertà: si allontana di più dall'originale, pur lasciando il tema sempre rintracciabile. Inserisce dei brevi motivi melodici alla mano destra che inframmezzano gli incisi del canto, accompagnati da ampi arpeggi ascendenti della mano sinistra.

Liszt, batt. 52-55

The musical score for Liszt, batt. 52-55, consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "wol - len wir nie - der - sin - ken un - ter dem Pal - men - baum und". The piano accompaniment features arpeggiated chords and melodic fragments. Performance markings include "dolce", "cresc.", and "passionato".

La sezione conclusiva (batt. 59-70) è quasi riconducibile a una pagina di parafrasi, ed è divisibile in due parti:

- batt. 59-62: mentre la mano destra esegue una linea melodica discendente in ottave nel registro acuto, la melodia viene spostata sul quarto sedicesimo degli arpeggi della sinistra, marcata con un accento.

Liszt, batt. 59-62

The musical score for Liszt, batt. 59-62, consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "Traum, und träu - men se - li - gen". The piano accompaniment features arpeggiated chords and melodic fragments. Performance markings include "cresc.", "passionato", and "poco rall. smorz.".

- batt. 63-70: la melodia ritorna nel pentagramma centrale mentre le due mani continuano fino alla fine l'accompagnamento in sestine, con arpeggi sempre più ampi che utilizzano gran parte dell'estensione della tastiera, fino alle note più acute. Come nell'originale di Mendelssohn, la trascrizione lisztiana conclude il brano con due accordi di la bemolle maggiore in pianissimo (in Liszt troviamo addirittura l'indicazione *ppp*).

Liszt, batt. 63-70

The image shows a musical score for Liszt's transcription of Mendelssohn's 'Traum', measures 63-70. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (labeled 'Traum.') and a piano accompaniment. The piano part features arpeggiated chords in the left hand and a melody in the right hand. The score is marked with dynamics such as *dolciss.*, *pp*, and *ppp*. The piece concludes with two chords in G major (one sharp) in pianissimo.

2.4. Le trascrizioni dai Lieder di Schumann: Frühlingsnacht

Robert Schumann (1810-1856), in una lettera del 1839 a Hermann Hirschbach, affermò: «*Per tutta la mia vita ho considerato la composizione vocale inferiore alla musica strumentale, non l'ho mai ritenuta un'arte veramente grande. Ma non ditelo a nessuno!*»²⁵.

Nel 1840 Clara e Robert si sposarono. Fino ad allora Schumann aveva scritto quasi esclusivamente musica strumentale, ma solo nell'anno del matrimonio scrisse più di 125 Lieder, più della metà della sua intera produzione²⁶. Ciò può avere ragioni diverse: forse, in seguito al matrimonio, le liriche d'amore acquisirono un significato intimamente personale; inoltre, per molto tempo Schumann fu convinto che il futuro della musica romantica fosse racchiuso nelle ampie forme strumentali usate da Beethoven. Ma, accorgendosi che la sonata, il quartetto, la sinfonia si stavano sviluppando in tutt'altra direzione, nacque in lui un nuovo e rinnovato interesse per il Lied.

Schumann compose quasi tutti i suoi Lieder nel decennio 1840-1850 e li organizzò in cicli o gruppi: i più noti sono *Myrthen* op. 25, *Liederkreis* op. 39, *Frauenliebe und leben* op. 42, *Dichterliebe* op. 48.

Tratto caratteristico della liederistica schumanniana è il modo in cui voce e pianoforte condividono la melodia. Schumann, infatti, considerava il concetto pianistico come primario, e la voce prende in prestito la melodia del pianoforte: questa condivisione rappresenta il cuore e la forza del Lied schumanniano²⁷. La melodia, dunque, è essenzialmente suonata dal pianoforte.

Non solo la voce è subordinata: lo sono anche i testi poetici. Schumann, infatti,

²⁵ SCHUMANN, Robert, *Robert Schumanns briefe. Neue folge*, a cura di Gustav Jansen, Lipsia, Breikopf und Härtel, 1886.

²⁶ Schumann scrisse in tutto 246 Lieder.

²⁷ SAMS, Eric, *I Lieder di Robert Schumann*, Asti, Analogon, 2010.

non si limitò a ripetere parole, versi o strofe, ma aggiunse parti, ne omise, le alterò a proprio piacimento, con lo scopo di rendere il loro significato più vicino allo stato d'animo del compositore.

Il ciclo *Liederkreis*, op.39, fu composto nel 1840 e pubblicato a Lipsia due anni dopo. I dodici Lieder che lo compongono, su testi del poeta tedesco Eichendorff, presentano un ordinamento speculare: seppur con qualche asimmetria interna, la successione tonale si basa sui principi del maggiore-minore e del circolo delle quinte. Il ciclo, dunque, è perfettamente concluso tra il fa diesis minore del primo Lied e il fa diesis maggiore dell'ultimo.

Questo ciclo non è reso unitario da una storia o un'idea, ma è impregnato di emozioni personali: i testi parlano delle stagioni come la primavera, del tramonto, della notte, della foresta; vengono evocati stati d'animo altamente suggestivi.

L'ultimo Lied, *Frühlingsnacht*, racconta il risveglio della primavera: nel testo di Eichendorff i fiori, la luna, le stelle, le lacrime di gioia si combinano per creare una breve lirica d'amore che Schumann dedica a Clara.

Über'n Garten durch die Lüfte
Hört' ich Wandervogel ziehn,
Das bedeutet Frühlingsdüfte,
Unten fängt's schon an zu blühen.

Sopra il giardino, nell'aria,
sentii passare gli uccelli migratori,
annunciano profumi di primavera,
quaggiù tutto comincia a fiorire.

Jauchzen möcht' ich, möchte weinen,
Ist mir's doch, als könnt's nicht sein!
Alte Wunder wieder scheinen
Mit dem Mondesglanz herein.

Vorrei esultare, vorrei piangere,
no, non è possibile!
Antichi prodigi splendono ancora
al chiarore della luna.

Und der Mond, die Sterne sagen's,
Und im Träumen rauscht's der Hain,
Und die Nachtigallen schlagen's:
Sie ist deine! Sie ist dein!

E la luna, le stelle lo dicono,
e nel sogno mormora il boschetto,
e gli usignoli lo cantano:
lei è tua, sì, lei è tua!

Liszt trascrisse e pubblicò questo Lied nel 1872, catalogato S. 568. Il pezzo originale è molto breve: Liszt ne raddoppia la lunghezza, rendendo la seconda parte quasi una pagina di parafrasi virtuosistica.

Liszt mantiene la tonalità schumanniana di fa diesis maggiore e l'indicazione di carattere *Ziemlich rasch, leidenschaftlich* ('abbastanza veloce, appassionato'). L'introduzione del pianoforte, costituita da una sola battuta in Schumann e dunque molto breve, viene ampliata da Liszt, che aggiunge altre due battute iniziali; il motivo introduttivo, costituito da una scaletta discendente, si ripresenterà varie volte nel corso del Lied.

Schumann, batt. 1

Ziemlich rasch. Leidenschaftlich.

Mit Pedal

Liszt, batt. 1-3

Ziemlich rasch, leidenschaftlich

La parte iniziale (batt. 3- 11) è una trascrizione molto fedele, senza nemmeno cambi di registro, dato che la linea vocale e l'accompagnamento non si sovrappongono.

La melodia, affidata principalmente alla mano sinistra, viene arricchita con ottave e arpeggi, mentre la destra continua ad eseguire incessantemente l'accompagnamento in terzine di semicrome. Liszt apporta qualche leggera modifica alla melodia: ad esempio alla fine del primo inciso (batt. 5) inserisce un levare di due semicrome non presenti in Schumann (batt. 3). Le note veloci della linea vocale unite ai ribattuti rapidi e leggeri del pianoforte quasi richiamano il cinguettio dei *Wandervögel* citati nella prima strofa.

Schumann, batt. 1-4

Ü - berm Gar - - ten durch die Lüf - te hört' ich Wander.vö - gel

Liszt, batt. 3-6

Ü - berm Gar - - - ten durch die Lüf - - te hört' ich Wan - der - vö - gel

Dopo le prime otto battute della melodia, vista anche la densità della scrittura, Liszt decide di mantenere nelle quattro battute successive solo la parte del pianoforte, seppur arricchita armonicamente, tralasciando la linea del canto.

Schumann, batt. 10-13

Jauch - zen möcht ich, möch - te wei - nen, ist mir's doch, als könnt's nicht sein! Al - te

Liszt, batt. 12-15

Jauch - - - zen möcht ich, möch - te wei - - - nen, ist mir's doch als könnt's nicht sein! Al - te

p dolce

Da batt. 16 ritorna la melodia, affidata ora alla mano destra, vista la tessitura più acuta. Nelle batt. 21 e 23 Liszt modifica la melodia di Schumann: riporta infatti lo stesso arpeggio ascendente di semicrome presente nelle batt. 2 e 4 dell'originale, affidandolo alla mano sinistra, che lo suona due volte, prima nel registro medio e poi in quello centrale.

Liszt, batt. 21

Mond, die Ster - - - ne

Liszt, batt. 23

Trau - - - me rauscht's der

Il motivo conclusivo della melodia originale (Schumann, batt. 22-26) viene rinforzato da Liszt con le ottave e con lo spostamento nel registro acuto del pianoforte (batt. 24-28). Le note della melodia a batt. 27 vengono riempite con ampi arpeggi in entrambe le mani, prima della risoluzione sulla tonica. Liszt pone l'indicazione *passionato* (batt. 24) sul punto culminante del testo poetico, *Und die Nachtigallen schlagen's: Sie ist deine! Sie ist dein!* ('E gli usignoli cantano: lei è tua! Sì, lei è tua!')

Liszt, batt. 24-28

Hain, und die Nach - ti - gal - len

f appassionato

schla - gen's: „Sie ist dei - - ne, sie ist dein!“

rinforz. *ff riten.*

Inizia ora la sezione maggiormente rielaborata rispetto all'originale. A partire da batt. 32 Liszt inserisce dei trilli nella mano destra, mentre la sinistra alterna il motivo discendente presente nell'introduzione del pianoforte con gli arpeggi ascendenti delle batt. 2 e 4 dell'originale, sotto forma di triadi. Invece di terminare le frasi, Liszt aggiunge a batt. 33 e 35 un rallentando e una fermata.

Liszt, batt. 32-33

The image shows a musical score for Liszt, measures 32-33. The right hand (treble clef) has a trill starting in measure 33, marked 'trillo'. The left hand (bass clef) plays ascending triads. Performance markings include 'a tempo' and 'un poco rall.'. There are some markings like 'S' and '*' below the staff.

Le batt. 36-43 corrispondono alla sezione che più si allontana dall'originale: mentre nel registro acuto prosegue il trillo di trentaduesimi, viene inserita alla mano destra anche una scala cromatica discendente (batt. 38).

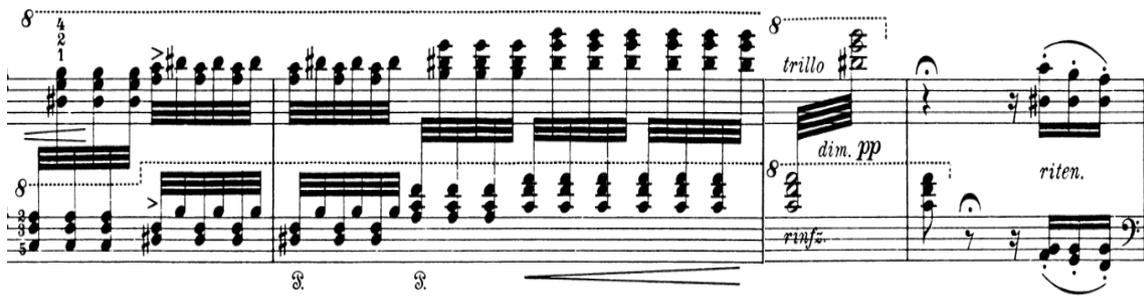
Liszt, batt. 38

The image shows a musical score for Liszt, measure 38. The right hand (treble clef) has a trill of thirty-second notes. The left hand (bass clef) has a descending scale. There are some markings like 'S' and '*' below the staff.

Il passaggio si dissolve gradualmente con un trillo alternato tra le due mani, che termina in *pianissimo* nelle ultime note della tastiera.

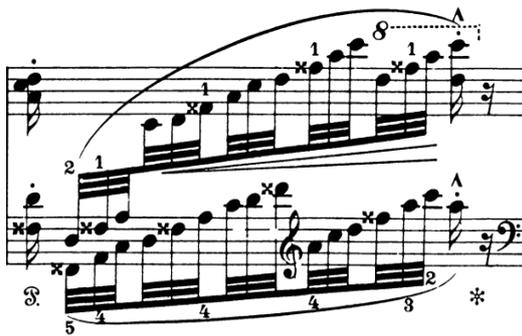
Liszt, batt. 39-43

The image shows a musical score for Liszt, measures 39-43. The right hand (treble clef) has a trill of thirty-second notes, marked 'trillo'. The left hand (bass clef) has an alternating trill. The piece ends in pianissimo. There are some markings like 'S' and '*' below the staff.

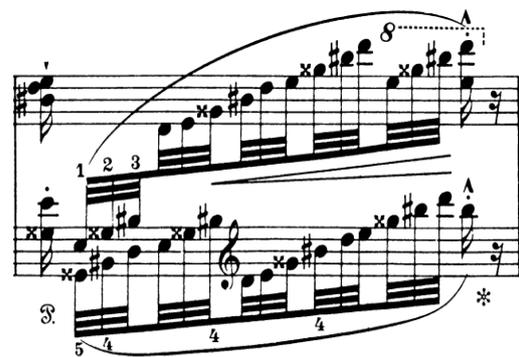


Al termine della parte centrale virtuosistica Liszt si riavvicina al Lied originario: c'è una ripresa quasi letterale della prima sezione, con l'aggiunta, a batt. 54 e 56, di due ampi arpeggi di terzine di biscrome suonati da entrambe le mani, che riprendono ulteriormente le note dei motivi ascendenti della melodia alle batt. 2 e 4 dell'originale.

Liszt, batt. 54



Liszt, batt. 56



Il Lied di Schumann si conclude con sei battute suonate dal pianoforte, dove la dinamica cala gradualmente fino al *piano*: il brano termina quindi in un'atmosfera di calma e maggiore tranquillità rispetto all'agitazione interna.

Il finale scritto da Liszt, al contrario, è estremamente energico ed enfatico: utilizza infatti degli accordi di tonica rivoltati che salgono gradualmente fino al registro più acuto che, insieme al *fortissimo* e all'indicazione *stringendo* a batt. 61, conferiscono carattere trionfale alla conclusione del brano.

Liszt, batt. 61-65

The image displays a musical score for Franz Liszt's *Fantasia* op. 17, measures 61-65. The score is written for piano and is in G major (indicated by three sharps) and 3/4 time. The top system consists of two staves, with the right hand playing chords and arpeggiated figures, and the left hand playing a similar texture. The word "stringendo" is written above the right hand staff. The bottom system also consists of two staves, with a more complex texture of dense chords and arpeggios. A first ending bracket is present over the final measures of the bottom system, marked with an asterisk (*). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

È noto che Schumann dedicò a Liszt la sua *Fantasia* op.17: l'opera fu pubblicata nel 1839, quando i due non si erano ancora incontrati di persona. La loro conoscenza ebbe inizio due anni prima, nel 1837, quando Liszt pubblicò su *La revue et gazette musicale* una recensione particolarmente positiva sulle composizioni pianistiche di Schumann. Quest'ultimo, che in Germania era molto più noto come direttore della *Neue Zeitschrift für Musik* che come compositore, gliene fu grato; inviò a Liszt altre sue composizioni e prese avvio un intenso scambio di lettere. I due si incontrarono per la prima volta a Dresda, nel 1840, in occasione dei concerti che Liszt tenne in città; Schumann scrisse a Clara che gli sembrava di conoscerlo da vent'anni²⁸.

Tuttavia, il rapporto tra Schumann e Liszt declinò molto velocemente. Il fenomeno della "*Lisztomania*", nato negli anni Quaranta dell'Ottocento, non fu apprezzato dai coniugi Schumann: al contrario, ritenevano che Liszt avesse svenduto il suo talento in cambio di un successo effimero e superficiale. L'ostilità

²⁸ LITZMANN, Berthold, *Clara Schumann. Ein kunstlerleben nach tagebuchern und briefen*, Lipsia, Breitkopf & Härtel, 1902.

degli Schumann, culminata in un pesante litigio avvenuto nel 1848, non era però ricambiata da Liszt: negli anni successivi diresse lavori schumanniani come *Scene dal Faust*, *Manfred*, *Genoveva*, arrivando addirittura a dedicare a Schumann, nel 1853, la sua monumentale *Sonata in si minore*. Proseguì inoltre la trascrizione dai Lieder: non solo i celebri *Widmung* e *Frühlingsnacht* (rispettivamente nel 1848 e nel 1872), ma anche altri sette Lieder di Robert e tre di Clara, riuniti nella raccolta *Zehn Lieder von Robert und Clara Schumann*, S. 569 (pubblicati nel 1874).

2.5. Le trascrizioni dai Lieder di Chopin: Wiosna

Nonostante Chopin si sia dedicato quasi esclusivamente alla musica pianistica, tra le sue poche composizioni da camera è presente una raccolta di diciassette brani per voce e pianoforte su testi poetici polacchi. Furono composti in un arco di tempo molto ampio, tra il 1827 e il 1847, e solo due di questi furono pubblicati mentre era in vita. Soltanto nel 1857 l'amico Julian Fontana riuscì a riunirli in una raccolta, pubblicata a Varsavia e a Berlino con numero d'opera 74 (l'ultimo numero d'opera del catalogo di Chopin): divennero così noti col titolo di *Canti polacchi*. I testi sono tratti da poesie di poeti polacchi contemporanei a Chopin dei quali egli stesso era amico, come Stefan Witwicki (autore dei testi di dieci brani), a cui Chopin dedicò anche le Mazurke op. 41.

Chopin e Liszt si conobbero a Parigi tra il 1831 e il 1832, quando Liszt arrivò nella capitale francese, e subito si instaurò tra i due una stretta amicizia: per anni abitarono vicini a Parigi; in sette occasioni, tra il 1833 e il 1841, suonarono insieme in concerto. Nonostante la stima e il rispetto reciproco, però, non mancarono motivi di scontro tra i due, legati forse a una traccia di invidia da parte di Chopin nei confronti del virtuosismo e del successo di Liszt. I biografi riferiscono che nel

1843 Liszt suonò in un concerto un notturno di Chopin aggiungendo molti abbellimenti: Chopin ne fu infastidito, sostenendo che l'amico avrebbe dovuto suonare la musica com'era scritta o non suonarla affatto.

Tra il 1857 e il 1860 Liszt trascrisse per pianoforte sei²⁹ dei diciassette *Canti polacchi*, riuniti nel numero d'opera S.480.

Il secondo brano della raccolta, *Wiosna* ("primavera"), composto da Chopin nel 1838, si basa su un testo del poeta Stefan Witwicki.

Błyszczą, krople rosy,
Mruczy zdrój po błoni,
Ukryta we wrzozy
Gdzieś jałowka dzwoni.

Piękną, miłą błonią
Leci wzrok wesoło;
W koło kwiaty wonią,
Kwitną gaje w koło.

Paś się, błąkaj, trzódko,
Ja pod skałą siędę,
Piosnkę lubą, słodką
Śpiewać sobie będę.

Ustroń miła, cicha!
Jakiś żal w pamięci,
Czegoś serce wzdycha,
W oku łza się kręci.

Łza wybiegła z oka,
Ze mną strumyk śpiewa,
Do mnie się z wysoka
Skowronek odzywa.

Jakże ładny, chyży,
Ledwo widny oku,
Coraz wyżej, wyżej...
Już zginął w obłoku.

Uleciał szczęśliwy!
Tam swą piosnkę głosi;
I ziemi śpiew tkliwy
Do niebios zanosì!

Gocce di rugiada scintillano,
la primavera sussurra in campo aperto;
nascosta nella brughiera
suona la campana di una giovenca.

Dei campi delicati
Formano un paesaggio gioioso;
attorno, i fiori rilasciano il loro profumo,
e i cespugli fioriscono.

Il mio piccolo gregge pascola e vaga,
mi siedo vicino a una roccia,
canterò per me stesso
un canto piacevole, dolce.

Che bel posto tranquillo abbandonato!
Ma dei rimpianti vagano nella mia mente,
il mio cuore piange,
e una lacrima si forma nei miei occhi.

La lacrima sfugge al mio occhio,
dentro di me canta un ruscello,
a me dall'alto
un'allodola risponde alla mia chiamata.

Lei apre le sue ali,
appena visibile agli occhi,
più in alto, sempre più in alto...
si è già persa tra le nuvole.

Vola sopra praterie e campi,
cantando ancora la sua canzone;
e il suo canto da terra
si dirige verso il cielo!

²⁹ I numeri 1, 2, 4, 12, 14, 15 dell'op. 74.

Il Lied, di cui Chopin stesso realizzò una versione per pianoforte solo³⁰, è suddiviso in tre parti identiche; per ciascuna di esse Liszt utilizza una diversa tecnica di trascrizione.

Liszt mantiene la tonalità di sol minore; in Chopin manca l'introduzione del pianoforte, mentre Liszt aggiunge due battute introduttive. Nel Lied originario la linea del canto e la parte della mano destra coincidono perfettamente: Liszt, dunque, nella prima sezione (batt. 1-18) ha realizzato una trascrizione quasi letterale, allargando solo alcuni arpeggi della mano sinistra.

Chopin, batt. 1-4

Andantino. M. M. ♩ = 69.

Durch die thau - he - streu - ten Wie - sen Bäu - che ir - ren,
 Bły - szcza kro - ple ro - sy Mru - czy zdróy po bło - ni,

p e semplice
sempre legato

Liszt, batt. 1-6

Andantino malinconico *cantando*

una corda legato
un poco pesante *Ped. simile*

Nella sezione successiva (batt. 19-34) l'accompagnamento rimane invariato rispetto alla prima parte, mentre alla melodia viene aggiunta l'ottava più alta.

³⁰ Si tratta di un arrangiamento per pianoforte della parte pianistica del brano; il titolo è *Andantino* in sol minore, B. 117, e ne esistono cinque versioni manoscritte realizzate tra il 1838 e il 1848.

Liszt, batt. 19-22



Nell'ultima sezione (batt. 35-50) viene aggiunta una variazione nell'accompagnamento, suddiviso tra mano destra e sinistra.

Liszt, batt. 35-38



Solamente nelle otto battute conclusive (51-58) Liszt apporta cambiamenti più sostanziali al brano: infatti altera sia l'accompagnamento (aggiungendo arpeggi discendenti) sia l'armonia (ad esempio a batt. 51 rispetto all'originale il si e il fa diventano naturali, il do diventa diesis), dando così un colore diverso alla melodia.

Chopin, battute finali (49-56)

Dort - hin bring' ihr Kun - de, die von hin - nen
U - le - ciał szczę - śly - wy! Tam swą piosn - kę

rall. e dim.

scheid, — wie im Tha - les - grun - de klagt um sie mein Lied! —
 gło - si... I zie - mi śpiew tkli - wy Do — nie - bios za - no - si!

rall. e dim. **pp**

Liszt, battute finali (51-58)

2 4 1 2 3
 * * * *

poco a poco riten. e morendo

pp

* * * * * * * * * *

CAPITOLO III

La trascrizione da Bach

3.1. *Perché trascrivere Bach?*

La figura di Bach nel Romanticismo

Si è già visto come Bach abbia dato avvio alla trascrizione nel senso moderno del termine, ovvero quello di *opera d'arte*, nata per scopi non pratici ma artistici. Bach, che fu trascrittore, nel XIX e XX secolo divenne a sua volta trascritto. Per comprendere la scelta di trascrivere Bach è però necessario contestualizzare la sua figura dopo la sua morte.

Dal 1750 la sua fama declinò; Forkel, nella sua monografia su Bach del 1802, affermò che l'opera bachiana venne tenuta in considerazione solo dagli organisti e dai *Kantoren* tedeschi. Tuttavia, compositori come Mozart, Beethoven e Schumann riconobbero la portata dell'eredità bachiana. Nei primi anni dell'Ottocento si registrano le prime edizioni a stampa di opere fondamentali come il *Clavicembalo ben temperato*, l'*Arte della fuga*, le Sonate e le Partite per violino, alcuni Mottetti e Corali. È questo l'avvio del fenomeno noto come *Bach-Renaissance*, che vede il suo coronamento nell'esecuzione della *Matthäus-Passion* nel 1829, a Berlino, per cura di Mendelssohn.

La nuova estetica ottocentesca, infatti, creò attorno alla figura di Bach un vero e proprio mito, caricandola di ideali tipicamente romantici: la *nazionalizzazione*, in quanto Bach era visto come custode degli antichi valori della musica tedesca, e l'*arte*. Questo termine, presente nel titolo dell'*Arte della fuga*, nella concezione dell'epoca di Bach indicava un insieme di regole, una disciplina da rispettare; nel Romanticismo muta il suo significato e si riferisce a un processo creativo dove più

delle regole valgono la fantasia, l'espressione, la creatività. E non a caso sono proprio questi i presupposti alla base dell'accostamento alla musica di Bach da parte dei grandi compositori che l'hanno trascritto.

I due principali trascrittori di opere di Bach nell'Ottocento furono Liszt e Busoni, ma le tecniche che usarono sono completamente diverse. Casella definì l'approccio di Liszt «*umile, nobile e serio*»³¹. Ad esclusione del necessario adattamento della parte della pedaliera alla mano sinistra, le differenze con l'originale sono pochissime: le trasposizioni di Liszt evidenziano il rispetto del compositore ungherese nei confronti dell'opera del *Kantor*.

Opposto è invece l'approccio di Busoni: il suo scopo era quello di rendere sul pianoforte le sonorità dell'organo, i registri, gli effetti della pedaliera. Per questo motivo Busoni si concede molte più libertà: utilizza molti raddoppi, contrappunti di rinforzo, il pedale (che egli riteneva indispensabile in tutta la musica di Bach). Tra le sue trascrizioni più note ricordiamo la *Ciaccona in re minore* e la *Toccata e fuga in re minore*.

Nel Novecento la trascrizione da Bach proseguì con Rachmaninov (trascrisse per pianoforte il Preludio, la Gavotta e la Giga dalla *Partita n.3* per violino), Siloti (la sua trascrizione più nota è il *Preludio in si minore*, basato sul *Preludio in mi minore* BWV 855a) e Myra Hess.

3.2. Myra Hess e il corale *Jesu bleibet meine Freude*

La pianista londinese Myra Hess (1890-1865) viene ricordata per il valore artistico delle sue esecuzioni, in particolare di Beethoven, Schumann e Mozart, ma anche

³¹ CASELLA, Alfredo, *Il pianoforte*, Milano, Ricordi, 1954.

di Scarlatti e di repertorio contemporaneo. Dopo gli studi alla Royal Academy of Music fece numerose tournée di concerti in Inghilterra, Olanda, Francia e Stati Uniti, sotto la guida di celebri direttori come Arturo Toscanini³².

La fama di Myra Hess è legata soprattutto alla sua attività musicale durante la Seconda guerra mondiale: quando tutte le sale da concerto londinesi vennero chiuse a causa dei bombardamenti dei tedeschi, qualche settimana dopo l'inizio della guerra iniziò ad organizzare alla National Gallery di Londra i *Lunchtime concerts*, che si svolsero a mezzogiorno per cinque giorni alla settimana, dal lunedì al venerdì, per sei anni, senza interruzioni, per un totale di circa 1700 concerti. Quando la città veniva bombardata il concerto era spostato in una sala più piccola e sicura. Questi concerti diedero la possibilità a giovani musicisti di esibirsi al fianco di esecutori più noti; lei stessa suonò a 150 concerti. Inizialmente i musicisti suonavano a titolo gratuito, in seguito iniziarono a ricevere una *expense fee*, un piccolo contributo uguale per tutti, senza distinzione tra giovani studenti e musicisti affermati. Solamente Myra Hess non volle mai una ricompensa per le sue esecuzioni ai concerti. Per il contributo che diede nel mantenere alto il morale della popolazione londinese durante la guerra, nel 1941 re George VI le riconobbe il titolo onorifico di *Dame Commander of the Order of the British Empire*.

Nel 1926 Myra Hess realizzò una trascrizione per pianoforte del celebre Corale *Jesu bleibet meine Freude*, tratto dalla Cantata BWV 147 di Bach.

La cantata sacra *Herz und Mund und Tat und Leben*³³, basata su un libretto di Salomon Franck per la quarta settimana di Avvento, presenta due versioni.

³² Nel 1946 Toscanini invitò Hess ad esibirsi a New York con la NBC Symphony Orchestra. Secondo Frank, biografo di Toscanini, i due non riuscirono a trovare un accordo sul tempo di esecuzione del Quinto Concerto di Beethoven, e decisero dunque di cambiare il programma ed eseguire il Terzo.

³³ Trad. *Cuore e bocca e azione e vita*.

La prima versione (BWV 147a), composta per l'Avvento a Weimar nel 1716, era divisa in sei parti. È pervenuto il libretto, ma la musica è andata perduta. A Lipsia, invece, si osservava un tempo di silenzio dalla seconda alla quarta settimana di Avvento, perciò Bach non poteva farvi eseguire la Cantata: decise dunque di riadattarla per la festa della Visitazione, riutilizzando quattro³⁴ parti della prima versione e aggiungendo tre recitativi e due corali. La prima esecuzione ebbe luogo il 2 luglio 1723 nella *Thomaskirche* di Lipsia. I dieci movimenti sono divisi in due sezioni ed entrambe terminano con un corale (mov. 6 e 10). I due corali, scritti *ex novo* a Lipsia, intonano strofe diverse sulla medesima musica.

I testi dei due corali sono tratti dal Lied³⁵ del poeta tedesco Martin Jahn³⁶ *Jesus, meiner Seelen Wonne* (1661): Bach mise in musica rispettivamente la sesta e la sedicesima strofa (*Wohl mir, daß ich Jesum habe* e *Jesu bleibet meine Freude*).

L'organico dei due corali comprende: tromba, oboe I e II, violino I e II, viola e basso continuo, oltre al coro con soprani, contralti, tenori e bassi. È presente un'alternanza tra due linee melodiche:

- il flusso continuo di terzine suonate dal violino e dall'oboe, che danno carattere pastorale al movimento;
- la melodia cantata dal coro: si tratta dell'inno *Werde munter, mein Gemüte*, composta nel 1641 dal musicista tedesco Johann Schop³⁷.

La trascrizione del corale realizzata da Myra Hess ha il titolo di *Jesu, joy of man's desiring*, primo verso di una poesia dell'inglese Robert Bridges (1844-1930), che traduce approssimativamente il primo verso della sedicesima strofa di Jahn.

³⁴ È invece incerto il reimpiego dell'ultima aria con un nuovo testo: forse fu sostituita totalmente.

³⁵ In questo ambito il termine *Lied* indica gli inni sacri.

³⁶ 1620-1682 circa.

³⁷ 1590-1667.

Jesus bleibet meine Freude,
meines Herzens Trost und Saft,
Jesus wehret allem Leide,
er ist meines Lebens Kraft,

meiner Augen Lust und Sonne,
meiner Seele Schatz und Wonne;
darum laß' ich Jesum nicht
aus dem Herzen und Gesicht.

Gesù rimane la mia gioia,
la consolazione e l'essenza del mio cuore,
Gesù respinge ogni sofferenza,
Lui è la forza della mia vita,

desiderio e sole dei miei occhi,
tesoro e gioia della mia anima;
perciò non lascerò Gesù
dal cuore e dal volto.

Hess mantiene la tonalità originaria (sol maggiore). Bach utilizza due diverse indicazioni di tempo: tutte le parti sono in tre quarti, ad eccezione di quella del violino primo, che è in nove ottavi per la presenza delle terzine. Hess riporta entrambi i metri. Con l'indicazione *simple and flowing* richiede un tempo un po' più lento rispetto all'originale e un carattere più dolce.

Nelle sezioni che, nell'originale, sono affidate all'accompagnamento strumentale la mano sinistra esegue la linea del basso continuo, che viene rinforzata aggiungendo l'ottava bassa; la mano destra, invece, esegue le parti del violino I (voce superiore), del violino II (voce centrale) e della viola (voce inferiore). Il ritmo puntato del violino II (croma puntata seguita da semicroma) viene trasformato in una terzina.

Bach, batt. 1-5

Oboe I, II
Violino I

Violino II

Viola

Fagotto, Violoncello
Violone
Organo (bez.)
Cembalo
Org.

Hess, batt. 1-5

J. S. BACH
Arranged for Piano by MYRA HESS

Simple, and flowing

The image shows a piano score for measures 1-5. The music is in G major and 3/4 time. The treble clef part starts with a piano (p) dynamic and a slur over the first five measures. The bass clef part also has a slur over the first five measures and a '4' marking under the first measure. There are asterisks above measures 3 and 5 in both staves, indicating specific performance instructions.

Anche a batt. 8, dove il basso assume la stessa figurazione ritmica del violino II, il ritmo puntato viene trasformato in una terzina.

Bach, batt. 8 (linea del basso)

A single staff of music showing the bass line for measure 8 from Bach's original score. It consists of a quarter note, a dotted quarter note, and an eighth note.

Hess, batt. 8

A piano score for measure 8 from Hess's arrangement. It shows a treble and bass clef. The treble clef has a slur over the first five notes. The bass clef has a slur over the first five notes and a 'Red.' marking under the first measure.

Nelle batt. 9-12 gli archi non suonano: c'è l'entrata del coro, accompagnato solo dal basso continuo, che raddoppia la linea vocale del basso, e dalla tromba, che raddoppia la linea del soprano. Myra Hess trascrive le quattro voci del corale aggiungendo un'ulteriore "voce": raddoppia infatti la linea del soprano con

l'ottava più bassa, spostando così la melodia principale nel registro medio. Scrive infatti *cantando il tenore* e marca le note con il trattino.

Hess, batt. 9-11

Cantando il tenore

Nell'originale bachiano alle batt. 12-17 gli strumenti ricominciano a suonare: si fondono quindi le due linee melodiche, quella orchestrale e quella cantata dal coro. Allo stesso modo, nella trascrizione riprende alla mano destra il flusso di terzine unito alle linee di soprano e contralto, mentre la sinistra suona quelle del basso e del "tenore", cioè la melodia del soprano raddoppiata all'ottava bassa, che è ancora marcata dal trattino: in questa sezione, infatti, Myra Hess elimina la parte originale bachiana del tenore.

Bach, batt. 14-17

mei - nes er - ist	Her - zens mei - nes	Trost und Le - bens	Saft, Kraft,
mei - nes er - ist	Her - zens mei - nes	Trost und Le - bens	Saft, Kraft,
mei - nes er - ist	Her - zens mei - nes	Trost und Le - bens	Saft, Kraft,
mei - nes er - ist	Her - zens mei - nes	Trost und Le - bens	Saft, Kraft,

Hess, batt. 14-17

Concluse le quattro battute cantate dal coro, nell'originale riprende l'accompagnamento strumentale per altre sei battute, in seguito alle quali è presente il segno di ritornello (sono però escluse da esso le battute iniziali di introduzione, che non vengono ripetute): viene così intonato il secondo distico della prima strofa dell'inno. Ugualmente in Myra Hess troviamo la ripetizione della prima parte, con una variazione: nelle batt.24-27 la linea vocale che viene fatta emergere è quella del soprano, che intona la melodia, e non più quella del tenore. Scrive infatti *cantando il soprano*:

Hess, batt.24-27

Cantando il soprano

Nella sezione centrale (da batt. 40) troviamo di nuovo l'unione del movimento di terzine con la linea del corale e ancora una volta la melodia del soprano viene spostata al tenore e marcata con il trattino.

Bach, batt. 40-43 (linea del soprano)

Hess, batt. 40-43

Invece la melodia della parte corale tra le batt. 46 e 49 si trova di nuovo al soprano (come nell'originale).

Bach, batt. 46-49 (linea del soprano)



mei - ner | See - - le | Schatz _____ und | Won - ne;

Hess, batt. 46-49



Nelle ultime due parti corali (batt. 52-55 e 57-60) la melodia del soprano è ancora affidata al tenore.

La trascrizione si conclude con otto battute che ripetono l'introduzione del corale, in *pp*, dal carattere dolce e soffuso.

CAPITOLO IV

La trascrizione in Russia

4.1. La trascrizione per pianoforte nel Novecento russo

La vita concertistica russa prese avvio nei primi anni del XIX secolo in seguito ai sempre maggiori contatti con il mondo musicale occidentale³⁸, e il pianoforte ne fu da subito lo strumento protagonista: nel 1802 Hummel tenne dei concerti a San Pietroburgo e, nel 1803, arrivarono Clementi e il suo allievo Field; ma l'impulso maggiore per l'affermazione del pianoforte e della musica classica fu la tournée di concerti che Liszt tenne nella capitale russa negli anni 1842-1843.

Tra i maggiori trascrittori della scuola russa troviamo **Godovskij** (1870-1938), che Casella definisce «maestro sovrano» nell'arte della trascrizione³⁹: trascrisse per pianoforte non solo musica scritta per altri strumenti, ma anche musica per pianoforte stesso. È questo il caso dei *53 Studi sugli Studi di Chopin*, che compose tra il 1893 e il 1914. Alcune di queste sono trascrizioni molto fedeli al testo originale, altre sono più libere: unì insieme i temi di più studi, aggiunse contrappunti, creò delle variazioni, cambiò il carattere e il ritmo della melodia originale. Si tratta di trascrizioni estremamente difficili, al punto che, secondo Rattalino, sono scritte per pianoforte in modo del tutto teorico⁴⁰.

Rachmaninov (1873-1943) trascrisse per pianoforte brani sia propri che altrui, riuscendo a trasformarli in veri pezzi virtuosistici da concerto. Tra questi, oltre alla trascrizione per pianoforte di *Wohin?* di Schubert (il secondo Lied del ciclo *Die*

³⁸ PLANTINGA, Leon, *La musica romantica. Storia dello stile musicale nell'Europa dell'Ottocento*, Milano, Feltrinelli, 1989.

³⁹ CASELLA, Alfredo, *Il pianoforte*, Milano, Ricordi, 1954.

⁴⁰ RATTALINO, Piero, *Guida alla musica pianistica*, Varese, Zecchini, 2012.

schöne Müllerin) e del *Valzer* dal balletto *La bella addormentata* di Čajkovskij (per pianoforte a quattro mani), ricordiamo il Preludio, la Gavotta e la Giga dalla *Partita n.3* per violino in mi minore di Bach e la celeberrima trascrizione del *Volo del calabrone* da Rimskij-Korsakov.

Le trascrizioni più celebri di **Prokof'ev** (1891-1953) sono le versioni pianistiche di proprie composizioni, in particolare quelle basate sui balletti: i *Dieci pezzi op. 75*, tratti da *Romeo e Giulietta*, e le tre suites *Tre pezzi op. 95*, *Dieci pezzi op. 97* e *Sei pezzi op. 102*, tratti da *Cenerentola*.

E fu realizzata proprio in Russia, nel 1921, l'ultima delle trascrizioni pianistiche storicamente importanti: *Trois mouvements de Petrouchka* di **Stravinskij** (1882-1971), trascrizione per pianoforte della musica del suo balletto *Petruška*. In origine, nel 1911, Stravinskij aveva concepito un *Konzertstück* per pianoforte e orchestra, ma l'impresario teatrale Djagilev, quando lo ascoltò, ne rimase impressionato e lo convinse a trasformare la musica in un balletto. Lo stesso Stravinskij, infatti, affermò esplicitamente che i *Trois mouvements* non sono da ritenersi una trascrizione, ma un *ritorno* allo strumento per cui il brano fu inizialmente concepito: nonostante il contenuto sia tratto direttamente dal balletto, il brano che ne risulta è tipicamente pianistico, e non finalizzato alla riproduzione del suono dell'orchestra.

4.2. Čajkovskij e Volodos: Lullaby in a storm

Čajkovskij (1840-1893), compositore russo tardo romantico, fuse nel suo stile la musica classica tradizionale con la musica popolare russa; affrontò tutti i generi musicali dell'epoca: opere e balletti, sinfonie e composizioni per orchestra, composizioni corali, musica per pianoforte e musica da camera, tra cui dei brani

per voce e pianoforte: le *Romanze* op. 38, 60, 63 e 73, e le *Sedici melodie per fanciulli*, op. 54.

Čajkovskij aveva una naturale capacità di andare d'accordo con i bambini e capire il loro mondo, grazie anche al rapporto che aveva instaurato con i nipoti. Nel 1878 aveva composto in soli quattro giorni una raccolta di brani intitolata *Album pour enfants: 24 pièces faciles (à la Schumann)*, op. 39. Il modello schumanniano fu l'*Album für die Jugend*, op. 68; tuttavia, mentre la raccolta di Schumann contiene brani di difficoltà sempre maggiore, le composizioni di Čajkovskij sono più brevi e adatte tecnicamente ai giovani musicisti alle prime armi, pur mantenendo una grande musicalità.

Da qualche tempo aveva in mente di comporre anche una raccolta di canzoni per bambini: una settimana dopo aver terminato la Seconda suite per orchestra, nel 1883, compose in sole due settimane le *Sedici melodie per fanciulli* op.54. I versi, scritti dal poeta russo Aleksej Pleščeev, parlano della primavera, della neve, degli animali, del calore della famiglia e di altri temi associati all'infanzia.

Il decimo brano della raccolta, dal titolo *Kolibel'naya pesn' y buryu* ('ninna nanna nella tempesta'), dal carattere dolce e cullante, è scritto nella tonalità di fa minore e ha struttura AABA.

Ah, calmati, tempesta!
Non fare nessun rumore!
Il mio bambino sta dormendo
dolcemente nella culla!

Tu, signora Tempesta,
non svegliare il bambino!
Andatevene, nuvole
nere, in lontananza.

La tempesta non c'è più,
un po' più tardi forse tornerà
e più di una volta
ci si preoccuperà di notte.

Dormi tranquillo, bambino!
La tempesta se ne sta andando,
la preghiera della tua mamma
protegge i tuoi sogni.

Domani quando ti sveglierai
e aprirai gli occhi,
incontrerai di nuovo il sole
e l'amore e l'affetto.

Il pianista russo Arcadi Volodos⁴¹ ne ha realizzato una trascrizione per pianoforte. Il brano, nella tonalità di mi bemolle minore, mantiene la linea melodica ma presenta una notevole elaborazione nell'armonia e nell'accompagnamento, dal carattere quasi jazzistico: viene alla luce l'influenza dei compositori russi del Novecento successivi a Čajkovskij, come Scriabin, Rimskij-Korsakov, Borodin, Rachmaninov, Šostakovič. Volodos fa largo uso dell'intervallo di quarta aumentata sia nell'accompagnamento sia negli arpeggi della mano destra che arricchiscono le note della melodia, come si vede fin dalle prime battute che seguono l'introduzione.

Volodos, batt. 5-8



Volodos mantiene le quattro battute introduttive utilizzate da Čajkovskij, che presentano un breve motivo ascendente di tre note alla mano sinistra, nel registro grave, mentre la destra ha funzione di accompagnamento.

⁴¹ Volodos, nato in Russia nel 1972, è un pianista ricordato per il suo repertorio virtuosistico. Particolarmente noti sono i suoi arrangiamenti del *Rondò alla turca* di Mozart e della *Polka italiana* di Rachmaninov, parafrasi estremamente virtuosistiche in cui richiede una strabiliante abilità tecnica all'esecutore.

Čajkovskij, batt. 1-4

Moderato

Volodos, batt. 1-4

Moderato

Il brano può essere suddiviso in quattro sezioni dove Volodos ha applicato diversi metodi di trascrizione della melodia.

- prima parte: batt. 1-31, in forma AAB + coda. Dopo l'introduzione la prima frase della melodia si trova alla mano destra, mentre nella seconda frase viene rinforzata con l'ottava alta (batt. 13-20); l'accompagnamento è in crome, come nella versione originale. Nella sezione B (batt. 21-28), invece, l'accompagnamento è in terzine: la musica inizia ad assumere un carattere più mosso che si intensifica gradualmente. Segue una coda (batt. 29-31), non presente nell'originale, che funge da collegamento con la seconda parte.

Volodos, batt. 13-16
(melodia raddoppiata
con l'ottava)

13

Volodos, batt. 21-24
(inizio di B con
accompagnamento
in terzine)

Volodos, batt. 29-31
(coda)

- seconda parte: batt. 32-52, *agitato*, in forma AB + coda. Aumentano gradualmente la velocità e la densità della scrittura, data principalmente dal movimento di terzine della mano destra: queste doppie note salgono dal registro centrale a quello più acuto. Solamente per le prime due battute (32-33) la melodia è alla nota acuta mano destra (come all'inizio del brano): subito dopo si sposta a quella della mano sinistra ed è arricchita da ampi arpeggi. Nella coda, più estesa rispetto alla precedente (occupa le batt. 47-52), prosegue il flusso di terzine e si crea un'atmosfera suggestiva data non solo dalle armonie particolari ma anche dall'uso di tutta l'estensione del pianoforte (batt. 47): le due mani si trovano alle estremità opposte della tastiera e gradualmente si ricongiungono nel registro centrale.

Volodos, batt. 32-35
(la melodia si sposta
dalla mano destra alla
sinistra)

Volodos, batt. 47-52 (coda)

8va

p *a tempo*

rit.

- terza parte: batt. 53-60, *con moto*, in forma AA + coda. Questa sezione ha un carattere più cristallino dato dalle cascate di sestine di semicrome; la melodia, suonata dalla mano destra, si sposta nel registro acuto. La breve coda di una sola battuta è un passaggio cromatico di terzine di semicrome che ha la funzione di collegamento con la quarta sezione.

Volodos, batt. 53-56

Con moto

mp

m.s.

Volodos, batt. 60 (coda)



- quarta parte: batt. 61-76. Volodos ha realizzato una pagina di parafrasi dove il ritmo binario della mano destra si fonde con il continuo movimento di ampi arpeggi in terzine della mano sinistra; solamente nelle batt. 67-68 ha ripreso la testa del tema A della melodia, potenziata dall'uso delle note più gravi della tastiera e dalle triadi della mano sinistra, in dinamica *ff*. Le ultime cinque battute (72-76) hanno un carattere decisamente contrastante: presentano l'indicazione *Lento* e dinamiche più tenui (*mp-mf-pp*). Anche in quest'ultima sezione viene sfruttata al massimo l'estensione della tastiera, dalle ottave nel registro più grave alle doppie note finali nel registro più acuto.

Volodos, batt. 67-68
(ripresa del tema)



Volodos, batt. 72-76
(sezione conclusiva)



Considerazioni conclusive

L'attività di ricerca si è rivelata particolarmente interessante, permettendomi di confrontare opinioni e approcci diversi a un genere così dibattuto e discusso come lo è la trascrizione. Il continuo confronto con il brano originale e l'analisi delle tecniche trascrittorie mi hanno permesso di giungere a una risposta personale alla domanda che mi sono posta all'inizio del mio lavoro: è possibile che in uno stesso brano coesistano due personalità diverse, quella del compositore e quella del trascrittore?

La trascrizione non è un semplice adattamento di un brano ad un altro strumento. I più grandi maestri, come Liszt, sono stati in grado di mantenere le intenzioni originarie del compositore, riadattandole a nuove circostanze strumentali e esecutive. In questo modo alla composizione è concessa una sorta di seconda vita che trae origine dalla prima, dalla quale si differenzia per finalità e contesto; entrambe, però, condividono la medesima *legittimità*. Condivido la posizione di Busoni, secondo il quale ogni trascrizione è lecita purché valorizzi la musica.

Questo lavoro di approfondimento mi ha fatta sentire più vicina a opere d'arte intrise di una rara bellezza, incoraggiandomi a studiare come pianista tali capolavori ancora oggi troppo criticati e sottostimati.

Bibliografia

- ARFINI, Maria Teresa, *Felix Mendelssohn*, Palermo, L'Epos, 2010
- BASSO, Alberto, *Perché Bach? Il mito di Bach nella seconda metà dell'Ottocento*, in *La trascrizione. Bach e Busoni*, a cura di Talia Pecker Berio, Atti del convegno internazionale (Empoli-Firenze, 23-26 ottobre 1985), Firenze, L.S. Olschki, 1987, pp. 47-57
- BROWN, David, *Čajkovskij. Guida alla vita e all'ascolto*, Milano, Il Saggiatore, 2012
- BUSONI, Ferruccio, *Valore della trascrizione*, in *Lo sguardo lieto*, a cura di Fedele d'Amico, Milano, Il Saggiatore, 1977, pp. 217-220
- CAMPANELLA, Michele, *Il mio Liszt. Considerazioni di un interprete*, Milano, Bompiani, 2011
- CASELLA, Alfredo, *Il pianoforte*, Milano, Ricordi, 1954
- DALMONTE, Rossana, *Franz Liszt. La vita, l'opera, i testi musicati*, Milano, Feltrinelli, 1983
- DARDO, Gian Luigi, *Trascrizione*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Il lessico, vol. IV, Torino, UTET, 1931
- GALLO, Nina, *La trascrizione per pianoforte. Storia e fortuna*, Messina, Diaphonia edizioni, 2016
- GIBBS, Christopher, *Liszt the transcriber*, «The journal of the American Liszt Society», numero 57, pp. 54-55
- MELLACE, Raffaele, *Johann Sebastian Bach. Le cantate*, Palermo, L'Epos, 2012
- PLANTINGA, Leon, *La musica romantica. Storia dello stile musicale nell'Europa dell'Ottocento*, Milano, Feltrinelli, 1989
- SABLICH, Sergio, «*Valore della trascrizione*», in *La trascrizione. Bach e Busoni*, a cura di Talia Pecker Berio, Atti del convegno internazionale (Empoli-Firenze, 23-26 ottobre 1985), Firenze, L.S. Olschki, 1987, pp. 183-189

- SAMS, Eric, *I lieder di Robert Schumann*, Asti, Analogon, 2010
- SCHUBERT, Franz, *Tutti i Lieder e i lavori corali*, a cura di Stefania Santandrea, Padova, Armelin Musica, 2022
- WALKER, Alan, *Liszt and the Schubert song transcriptions*, prefazione a Franz Liszt. *The Schubert song transcriptions. Series III: the complete Schwanengesang*, New York, Dover, 1999
- WALKER, Alan, *Schumann, Liszt and the C major Fantasie, op. 17: a declining relationship*, «Music&Letters», vol. 60 n. 2, aprile 1979, pp. 156-165
- WERNER, Eric, *Mendelssohn. La vita e l'opera in una nuova prospettiva*, Milano, Rusconi, 1984

Sitografia

- BETTONI, Willy, «*Il concerto sono io*». *Liszt e le parafrasi per pianoforte, oltre moda e virtuosismo* <https://www.quinteparallele.net/2017/05/concerto-liszt-le-parafrasi-pianoforte/>
- CAMPANELLA, Michele, *Le parafrasi di Liszt*
<http://www.michelecampanella.it/images/scrittore/scritti-sulla-musica/Le%20parafrasi%20di%20Liszt.pdf>
- CASELLA, Alfredo, *Liszt, Ferenc*, in *Enciclopedia Italiana Treccani*, 1934
https://www.treccani.it/enciclopedia/ferenc-liszt_%28Enciclopedia-Italiana%29/#:~:text=Musicista%2C%20nato%20a%20Raiding%20nel,%2C%20Anna%20Lager%2C%20era%20austriaca
- MORRISON, Bryce, *Hess, Dame Myra*, in *Grove Music Online*, 2001
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012935?rskey=aogrkv&result=2>
- PARRY, Tim, *Volodos, Arcadi*, in *New Grove Online*, 2001
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051893?rskey=POj4ru&result=1>
- PESCE, Dolores – ECKHARDT, Maria – CHARNIN MUELLER, Rena, *Liszt, Franz*, in *Grove Music online*, 2001
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000048265?rskey=6Adhka&result=2>

SAMSON, Jim, *Chopin, Fryderyk Franciszek*, in *Grove Music Online*, 2001

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051099?rskey=u1XXBM&result=1>

WILEY, Roland John, *Tchaikovsky, Pyotr Il'yich*, in *Grove Music Online*, 2001

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051766?rskey=SnvJqW&result=1#omo-9781561592630-e-0000051766-div1-0000051766.1>