
Torino
Teatro Vittoria

Martedì 13.IX.2011
ore 18

200°**Liszt**

Pietro Beltrani pianoforte

*Caro Liszt,
altri 200 di questi anni*



ENVIRONMENT
PARK

Parco Scientifico-Tecnologico per l'Ambiente



con la creazione e tutela
di foreste in Costa Rica
e la piantumazione lungo il Naviglio Grande
nel Comune di Milano.

Franz Liszt

(1811-1886)

Rigoletto: paraphrase de concert

Réminiscences de Lucia di Lammermoor

Valse-Caprice n. 6 da Soirées de Vienne
(temi da *Valses Sentimentales* di Franz Schubert)

Ernani: paraphrase de concert

Miserere du Trovatore

Franz Liszt/Franz Schubert

Erkönig

Franz Liszt/Pëtr Il'ic Čajkovskij

Polonaise da Evgenij Onegin

Franz Liszt

Ouverture zu R. Wagners Tannhäuser

Pietro Beltrani, pianoforte

In collaborazione con
Accademia Pianistica Internazionale
“Incontri col Maestro” – Imola

Ottocentesca “musica al quadrato”, che nasce e muore con il pubblico per il quale fu composta: tali tendono ad apparirci, oggi, trascrizioni e parafrasi pianistiche. Lavori “non originali”, roba da giocolieri, da pianisti coi polsi d'acciaio. Tuttavia quel settore della produzione lisztiana non si lascia inquadrare con un solo colpo d'occhio. Innanzitutto perché siffatte composizioni, nel quadro del ricchissimo catalogo dell'autore, sono tante (circa duecento numeri d'opera, tutto compreso, per limitarsi al solo pianoforte a due mani); quindi perché non rispondono tutte a un'unica logica.

Liszt, come Thalberg o Tausig, concepì trascrizioni e parafrasi per se stesso; per questo molte di esse riconducono agli anni Trenta-Quaranta, caratterizzati prevalentemente dall'attività di virtuoso itinerante. Divenuto l'“abate Liszt”, il compositore non abbandonò quel genere neppure nei suoi anni più tardi: prevalse un'inveterata abitudine a leggere e rileggere musica altrui e poi a trascriverla per il suo strumento, facendola propria. In molti casi si tratta appunto di trascrizioni. Lì la traccia dell'originale è mantenuta intatta, perlopiù inalterate melodia e armonia. La “traduzione pianistica” verte quindi a ricostruire sulla tastiera la struttura multidimensionale di un'orchestra (è il caso delle formidabili *Symphonies de Beethoven*), di un organo, o a trasferire al pianoforte la linea del canto, come nei tanti *Lieder* di Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn adattati dall'Ungherese per il solo pianoforte. Si ascolta qui *Erlkönig*, tratto da un ciclo di dodici *Lieder* schubertiani che Liszt pubblicò a Vienna nel 1838. Pagina demoniaca sin nell'originale: il testo di Goethe, che narra di una cavalcata notturna durante la quale il Re degli Elfi ghermisce un figlio dalle braccia del padre, si traduce in Schubert in un martellante ostinato di terzine che mette a dura prova la resistenza del pianista. Liszt, attratto dalla tinta sinistra del brano, così consona alla sua prima fase artistica, suggestionata dal non meno demoniaco virtuosismo paganiniano, accresce la sonorità ed esaspera la difficoltà dei ribattuti; il testo poetico è mantenuto, nello spartito, a mo' di guida per l'esecutore. Pur amplificato ed esasperato, Schubert resta in primo piano e sue restano la successione e le proprietà degli eventi sonori caratterizzanti. Wagner pure si profila ben riconoscibile nella parafrasi dell'*Overture del Tannhäuser*, che Liszt appronta nel 1848: ma se le prime pagine si attengono a una sobria lettura della partitura, la scrittura pianistica progressivamente si arricchisce e non “traduce” più solo l'orchestra, ma mira a restituire la potenza sonora e la sovrapposizione di registri e timbri mediante l'idioma del pianoforte romantico (scale cromatiche, arpeggi, ottave). Qui come nella *Valse-Caprice* n. 6 da *Soirées de Vienne* (1852), contraddistinta da una crescente presenza lisztiana nelle trame schubertiane, la *trascrizione* inclina a divenire *riscrittura*.

Il processo di appropriazione è più evidente nelle numerose parafrasi pianistiche da opere italiane, quali *Réminiscences de Lucia di Lammermoor* (1835-1836), *Ernani: paraphrase de concert*, *Miserere du Trovatore*, *Rigoletto: paraphrase de concert*: tre titoli verdiani, questi ultimi, completati e pubblicati congiuntamente nel 1859. Quello di *Réminiscences* è titolo letterario – in uno degli autori più intrisi di narrativa e poesia –

non men che musicale: su reminiscenze si fonda l'incunabolo del romanticismo musicale francese, la *Symphonie fantastique* di Berlioz (l'*idée fixe* dell'amata si traduce lì in motivo ricorrente), punto di riferimento ineludibile nella produzione musicale lisztiana – manco a dirlo, Liszt la trascrive per pianoforte nel 1833. Fra le parafrasi dell'Ungherese le *Réminiscences* identificano infatti quasi un sottogenere, e ciò è indicativo della posizione dell'autore nei confronti del materiale musicale trattato e della tipologia di ascolto richiesta. “Ricordo” implica frammentazione, ricomposizione, in ogni caso trasformazione; e in effetti in molte di queste parafrasi Liszt si allontana dal testo originale con la disinvoltura di chi è ben consapevole che il pubblico si attende una ricreazione funambolica e soggettiva.

In questo gioco di rinvii mascherati, il titolo delle composizioni non sempre individua l'ubicazione esatta degli spunti all'interno delle opere di riferimento. Non si esplicita che per la parafrasi da *Lucia* si recuperi il Largo concertato del Finale I (“Chi mi frena in tal momento?”), per *Ermani* il Finale III (“O sommo Carlo – più del tuo nome”, e coro successivo) e di *Rigoletto* il quartetto del III atto (“Bella figlia dell'amore”) – tutte scene d'assieme, prolifiche di idee musicali giustapposte, da smontare e rimontare. L'origine della parafrasi (ossia delle *Réminiscences*) è introdotta sotto forma di suggestione, confidando nella notorietà dei brani e rinviando alle consuetudini d'ascolto del pubblico dell'epoca.

Subentra quindi il processo di trasformazione, che varia per proprietà di brano in brano. Si ascolti ad esempio l'attacco della *Paraphrase* su *Rigoletto*: il motivo iniziale, di carattere frammentario e così vicino a tanti spunti del Liszt “tzigano”, è quello cantato, nel quartetto verdiano, da Maddalena (“Ah! ah! rido ben di core”), scettica replica al galante “Bella figlia dell'amore” del Duca, che Liszt invece pospone. L'inversione degli interventi è concepita in forma di Preludio-Andante (ritardando ad arte il tema cantabile), non parallela all'originale ma funzionale all'effetto spettacolare pianistico, complice una buona dose di ardimentose cadenze ornamentali fra un episodio e l'altro. Si procede poi con l'intreccio delle diverse parti e il brillante gioco di salti e ottave sul motivo di chiusura del quartetto; le ultime battute del brano tuttavia non prevedono la deliziosa dissolvenza del quartetto verdiano, ma un fragoroso passo a doppie ottave: un “logo”, una firma che sposta l'attenzione verso l'interprete, lasciando in subordine il testo originario.

Se nel caso del quartetto ad attrarre il trascrittore fu probabilmente l'impianto polifonico, nel *Miserere* del *Trovatore* (atto IV) spicca invece la successione dei piani sonori: coro maschile dietro le quinte, Leonora in proscenio, Manrico dal fondo della prigione. E Liszt riproduce appunto, e con grande perizia, la spazialità della scena teatrale. I caratteri sonori contrastanti del passo verdiano hanno del resto buon gioco anche in chiave pianistica: il declamato funebre del coro (“Miserere d'un'alma già vicina”, accordi al grave) si alterna all'apprensione disperata di Leonora (“Quel suon, quelle preci solenni, funeste”, motivo nel registro centrale su pulsazione ritmica anapestica al grave) e al

distaccato lirismo di Manrico, che si avvia al supplizio (“Ah, che la morte ignora”, modo maggiore, accompagnamento terso, all’acuto). Ma il tutto ha esito in una struggente coda propriamente lisztiana, di nuova ideazione, che (indicativamente) è forse la cosa migliore del brano.

Andrea Chegai

Per commentare e scambiare opinioni sui concerti seguiteci in rete
facebook.com/mitosettembremusica.official
twitter.com/MITOMUSICA
www.sistemamusica.it

Pietro Beltrani, nato nel 1989, ha compiuto gli studi musicali alla scuola “Giuseppe Sarti” di Faenza sotto la guida di Giorgio Farina. Si è poi diplomato a soli diciotto anni al Conservatorio di Pesaro con il massimo dei voti e la lode. Frequenta tuttora l’Accademia Pianistica Internazionale “Incontri col Maestro” di Imola sotto la guida di Franco Scala e ha partecipato a masterclass con Daniel Rivera, Michel Dalberto e Pier Narciso Masi.

Nel corso degli ultimi anni ha ricevuto importanti riconoscimenti, fra i quali: primo premio alla XX Rassegna nazionale “I giovani per i giovani” di San Pietro in Vincoli, primo premio alla I e II edizione del Concorso pianistico nazionale “Città di Pesaro”, primo premio alla IX e XII edizione del Concorso pianistico nazionale “Città di Cesenatico”, primo premio alla XVII edizione del Concorso nazionale “G. Rospigliosi” di Lamporecchio.

Importante l’affermazione ottenuta nel 2009 a Castrocaro Terme come uno dei tre vincitori della XIII Rassegna dei migliori diplomati dei Conservatori e degli Istituti pareggiati d’Italia. Grazie a questo riconoscimento, una sua registrazione è stata inserita nella rivista «Suonare News».

Ha ottenuto grande successo al prestigioso Premio Venezia, dove è risultato fra i cinque vincitori, piazzandosi al quarto posto.

Nel 2010 ha vinto il terzo premio al Concorso internazionale di Pinero-lo ed è stato fra i sei semifinalisti del concorso internazionale “Rina Sala Gallo” di Monza.

Ha tenuto recital in tutta Italia, suonando in importanti teatri e sale come l’Auditorium Manzoni e l’Accademia Filarmonica di Bologna, l’Accademia Bartolomeo Cristofori di Firenze, il Teatro La Fenice di Venezia. Debutterà anche all’Università di Bologna, con il Terzo Concerto di Beethoven.

Ha preso parte a numerosi festival, come “Bologna si rivela”, Bologna Festival e MITO SettembreMusica a Milano.