

Relazione presentata al convegno musicologico tenutosi all'Academie musicale de Villecroze, 15-19 settembre 1999

L'INSEGNAMENTO DI LISZT FRA PEDAGOGIA E INFLUENZA STILISTICA

Nella letteratura lisztiana viene spesso sottolineata l'influenza esercitata da Franz Liszt su un gran numero di pianisti attivi dalla seconda metà dell'Ottocento e fino al Novecento inoltrato. Tuttavia, come per tante evidenze, anche in questo caso si nasconde qualche aspetto che non è mai stato pensato fino in fondo.

La mia relazione ha lo scopo di esplicitare i caratteri di tale "influenza", in particolare per ciò che riguarda lo stile dell'interpretazione proposto da Liszt ai suoi allievi.

Il tema del Convegno "Liszt pedagogo" è un tema complesso che comprende almeno quattro aspetti, in particolare:

- 1) ciò che Liszt pensava a proposito dei contenuti dell'attività di pedagogica;
- 2) la sua effettiva attività di insegnamento (date, luoghi, notizie sugli allievi);
- 3) ciò che gli allievi pensavano di lui in questa sua funzione
- 4) la nostra interpretazione del primo e del terzo punto.

Il problema dell'attitudine di Liszt nei confronti della funzione pedagogica in generale, e del suo compito specifico di educatore, è stato studiato in base ai suoi scritti, in particolare a quelli che riflettono le sue più profonde convinzioni sull'arte, la politica, la filosofia e la vita sociale. La sua concezione dell'arte come "luce dell'umanità" ha radici nelle teorie di Saint-Simon e di Lamennais, così come si può leggere, ad esempio nello scritto, *De la situation des artistes (Zur Stellung des Künstlers)*¹, o nel resoconto sul volume di A. B. Marx², dal quale Liszt prende in prestito il concetto di insegnante come *Erzieher*, vale a dire colui che aiuta l'allievo a raggiungere la piena realizzazione delle sue potenzialità spirituali e morali³. Secondo Liszt, che condivide una posizione molto diffusa nella generazione romantica, l'arte (la musica in questo caso) ha una funzione pedagogica, in senso lato, in tutte le forme di comunicazione: nei riti religiosi, nei concerti pubblici, nelle riunioni di amici, ecc., e in particolare nella relazione fra insegnante e allievo. Si potrebbero citare numerosi passaggi, negli scritti di Liszt, che riflettono tale posizione, ma, per essere sicuri della corretta interpretazione della didattica lisztiana da parte dei suoi beneficiari, conviene leggere piuttosto qualche frammento degli scritti degli allievi.

La prima citazione deriva dal resoconto di Carl Lachmund alla moglie, in seguito alla prima lezione, durante la quale non aveva suonato:

«Ich hatte unsäglich viel gelernt, ich war in ungeahnter Weise in meinen künstlerischen Ansichten reifer geworden» [Lachmund, 38]⁴.

Un altro allievo osserva:

¹ *Franz Liszts Gesammelte Schriften*, hgg. von Lina Ramann, Bd. 2, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1881, specialmente p.25.

² *Marx un sein Buch "Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege"*, in *Ibid.*, Bd.5, soprattutto le pp. 188-189.

³ Vedere Michel P., "Franz Liszt als Lehrer und Erzieher", *Studia Musicologica* 5 (1963), pp. 217-226.

⁴ Non si può dire quanto avessi appreso; in maniera imprevedibile ero divenuto più maturo nelle mie prospettive artistiche.

«Liszt teneva in grande considerazione le qualità personali di ogni allievo e li esortava a coltivarle. In effetti, sarebbe un errore pensare che Liszt insegnasse semplicemente durante le lezioni: essere con lui era un'educazione continua» [Stradal 1986, 88].

Il secondo anello della catena resta nascosto: è l'effettiva azione di insegnamento durante più di mezzo secolo. Il tempo reale è passato e non si può interrogare l'azione, ma solamente – e siamo già al terzo anello – ciò che gli allievi/ascoltatori ci hanno trasmesso attraverso i loro scritti. Non è possibile separare gli avvenimenti reali dalla ricezione di coloro che ce li riferiscono. È nella ricezione degli allievi che si concretizza l'idea pedagogica di Liszt: tale idea non è autosufficiente, ma ha bisogno di essere interpretata da coloro a cui è rivolta. Per tale ragione, la relazione fra Liszt e i suoi allievi può essere considerata un tema particolare dalla teoria della ricezione: l'opera d'arte (e così pure l'attività pedagogica di Liszt) non si completa nell'atto della creazione, ma solamente nel momento in cui è interpretata dal pubblico che la riceve. Infine, a noi è lasciato il compito di interpretare gli scritti degli allievi e dei testimoni delle sue lezioni.

In questa catena comunicativa, l'anello principale è il terzo, ovvero le testimonianze scritte che traducono in frasi verbali l'interpretazione dell'atto pedagogico lisztiano, a sua volta riflesso dell'idea stessa del maestro sul proprio ruolo.

Tale ricca fonte è stata più volte interrogata e durante il presente convegno vi faremo spesso riferimento. In questa sede vorrei sviluppare un aspetto particolare. Tralasciando le osservazioni tecniche per l'esecuzione di determinati passaggi, e i consigli per ottenere forza e agilità nella mano (a questi argomenti è dedicato il libro fondamentale di Bertrand Ott), senza insistere sulla presenza privilegiata alle lezioni di un autore o dell'altro – la scelta era spesso lasciata agli allievi⁵ o al caso (l'arrivo di un nuovo pezzo⁶, una referencia fortuita⁷, ecc.) – cercherò di ricostruire attraverso le testimonianze lo stile esecutivo che Liszt mirava a trasmettere ai suoi allievi, pur affermando:

«ich will aber meinen Geschmack Niemanden aufdringen, denn ich bilde mir nicht ein, dass ich mehr verstehe als Andere»[Göllerich II, 83]⁸.

Facendo riferimento a questa frase per illustrare la mia intenzione di parlare di stile interpretativo, ho dato come sottintesa l'identità fra il concetto di “stile” e quello di “gusto”, mentre Liszt stesso mette in relazione il gusto con la “comprensione dell'arte”. Ecco tre concetti spesso legati l'un l'altro nel discorso quotidiano: la “comprensione dell'arte” (a qualsiasi livello di profondità) determina delle scelte di “gusto” in diversi ambiti che, tutti insieme, connoteranno lo “stile” di un artista. Ma cosa si intende con il termine “stile” in musica e, in particolare, con la locuzione di “stile interpretativo”? Si tratta di questioni molto complesse, a causa della loro stessa evidenza: tutti sanno cosa è lo stile in musica, ma ciascuno di noi ha probabilmente un'idea differente; per tale ragione è necessario specificare a quale idea faccio riferimento. Per citare solamente dei lavori francesi sull'argomento – la musica e lo stile, vorrei ricordare il seminario post-dottorale organizzato da Nicolas Meùs

⁵ Vedere, ad esempio, la descrizione di una lezione tipica in Lachmund, 30.

⁶ Si tratta di ciò che accade durante la 27° lezione di Valérie Boissier, quando Liszt suona a prima vista gli studi di Zimmermann, ricevuti la sera prima.

⁷ Vedere, ad esempio, Göllerich II, p.69: a proposito di un passaggio di seste in una delle sue opere, Liszt cita, per criticarli, la trascrizione di un Notturmo di Chopin di Pablo de Sarasate e lo studio di Brahms sulla stessa tecnica.

⁸ « Ma non voglio imporre a nessuno il mio gusto, poiché non ho la pretesa di capire più degli altri ».

alla Sorbonne svoltosi nel corso di quattro anni (1994-1998), al quale ho partecipato una volta come relatore; occorre inoltre citare la rivista *Analyse Musicale* n. 32 (1993), interamente dedicata al problema dello stile; ma il tema è trattato anche da altri: nella letteratura anglofona (Meyer 1989), in Italia (Baroni, 1996) e in altri ambiti al di fuori della musica (Molinié-Cahné, 1994). La quantità di sfumature coperte da questo termine aumenta il rischio di equivoco, originato nel momento in cui si attribuisce un certo significato alla parola, e coloro che ascoltano lo interpretano in modi diversi. Semplificando al massimo, si può dire che il concetto di stile si trova fra due poli: da una parte lo stile è l'insieme delle regolarità osservabili in un corpus; dall'altra, è un insieme di tratti caratteristici che distinguono un corpus da un altro. In ogni caso, il concetto di stile è legato a processi di comparazione: comparazione fra i diversi tratti di uno stesso corpus, e comparazione fra i tratti caratteristici di un corpus con quelli di un altro corpus.

Sulla base di questa definizione, interrogherò le fonti per trovare i tratti comuni che gli allievi hanno rilevato nei discorsi di Liszt sul modo di suonare il pianoforte e i tratti che distinguono tale modo da altri modi possibili o effettivamente esistenti.

La prima indicazione è evidenziata per contrasto: lo stile da preferire è quello che si oppone allo stile del Conservatorio :

«ja in Leipzig, oder Frankfurt oder Cöln oder in Berlin auf der 'grossen Hochschulen' da werden Sie Glück damit machen — Zu Ihnen kann man sagen wie zu Ophelia "gehe in ein Kloster", gehen Sie in ein Conservatorium» [Göllerich II, 32]⁹.

Tali parole erano indirizzate ad una *Mademoiselle* che aveva suonato il tema del Notturmo in *do* minore n. 8 (*recte do#* minore n. 7) di Chopin in una maniera «mostruosamente sentimentale», il 3 giugno 1884. Sull'esecuzione di un'altra pianista che gli aveva proposto lo stesso pezzo una settimana dopo, a proposito dell'episodio «più mosso», Liszt commenta:

«es ist ein sehr schwermüthiger Satz; spielen Sie das nicht als Polka masur. Das klingt dann sehr conservatoriumsmässig!» [*Ibid.*, 36]¹⁰

Quindi ci sono due errori da evitare nell'esecuzione di tale pezzo: colorare di una sentimentalità troppo spinta il tema iniziale e dare al movimento "più mosso", l'andamento danzante di un pezzo brillante. In altri termini, non si deve esagerare negli effetti, che siano patetici o brillanti. Nelle grandi scuole di musica tedesche (a Francoforte, Colonia, Lipsia, Berlino) questi effetti sono molto apprezzati e per tale ragione le due *demoiselles* sono invitate ad andarsene in una di queste scuole.

Al contrario, nel modo di suonare secondo lo stile lisztiano si riconosce un buon motivo per essere cacciati da un conservatorio, come nel caso di Adele aus der Ohe che interpretò la Fantasia op. 17 di Schumann «con forza, ardimento e passione» ma senza esagerazioni conservatoriali:

«Sie haben das so gespielt, dass Sie verdienen, von einigen Conservatorien abgewiesen zu werden» [Göllerich II, 67]¹¹.

⁹ «Si, a Lipsia o a Francoforte o a Colonia o a Berlino nei „grandi Conservatori“ avreste fortuna con questo modo di suonare. A voi si potrebbe dire come ad Ofelia „va in Convento, va in Conservatorio“».

¹⁰ «è un pezzo molto malinconico, non lo esegua come una Polka. Così suona terribilmente conservatoriale!»

Liszt accusa anche la scuola francese di presentare gli stessi difetti, nel momento in cui una signorina, allieva di Antoine François Marmontel, famoso professore al Conservatorio di Parigi, è stata cacciata perché «non aveva suonato, ma pugnalato» la Sonata in *si* minore op. 58 di Chopin [*Ibid.*, 80].

Liszt considera negativamente l'attitudine a sottolineare i contrasti, che sono peraltro necessari alla comunicazione musicale: durante tutta la sua vita di insegnante, sostenne presso gli allievi l'opportunità di attenersi al testo, di non sostituirsi alla pagina scritta. Per un artista che amava improvvisare su qualsiasi opera ed arricchire di cadenze i pezzi "classici", ciò poteva sembrare strano o meglio contraddittorio. Ma non si deve confondere l'attività di pianista con quella del pedagogo. Infatti, come gli scritti di vari allievi lo dimostrano, un modo di suonare "semplice e naturale", lontano dalla banalità come dagli eccessi, è una costante del suo stile:

«Son jeu n'est jamais ni prétentieux ni affecté» [Boissier, 47]¹².

«Tutte le piccole ricercatezze musicali, tutto ciò che è enfaticizzato, i contrasti clamorosi sono evitati senza eccezione. L'espressione di Liszt è sempre semplice» [*Ibid.*, 105].

«Er war überhaupt ein Feind von glatten und taktmässigen Spiel, ebenso von zu 'gefühlsvollem' Spiele» [Göllerich II, 47]¹³.

Liszt si teneva lontano dai due tipi opposti di interpretazione – quella seccamente "oggettiva" e quella esageratamente "soggettiva" – criticando per questa o quella ragione von Bülow e Rubinstein [Stradal 1986, 87].

Sembra che vi siano due ragioni per preferire lo stile "semplice e vero": l'una, positiva, discende dall'idea dell'arte "luce dell'umanità", quale era stata sviluppata dagli artisti e dai teorici della *Neue Deutsche Schule*; l'altra, è considerata in opposizione alle strategie dei professori di conservatorio e dei pianisti alla moda.

Quest'ultima non è mai stata espressa in maniera esplicita, ma la si può intuire al di là del velo di ironia che accompagna numerose osservazioni di Liszt a proposito dei pianisti e dei professori che preparano i pianisti amati dal grosso pubblico. Per esempio, dopo aver ascoltato Göllerich suonare *À la Chapelle Sixtine* afferma:

«das wird d'Albert nicht spielen, das würde Wolff nicht erlauben, dieses Stück kann man überhaupt nur Privat spielen, es ist nichts für's grosse Publikum» [Göllerich II, 69]¹⁴.

A Frl. Sonntag, che aveva proposto il Preludio in *fa#* minore op. 28 di Chopin, Liszt consiglia invece i due preludi di Montigny, nn. 20 e 7, due pezzi poco impegnativi che possono essere eseguiti in maniera leggera, e aggiunge: «Besonders mit dem letzterem werden Sie in Dresden grossen Erfolg haben». Dopo aver egli stesso suonato il n. 9, prima molto veloce e poi con

¹¹ «Lei ha suonato in un modo da meritarsi di essere cacciata da alcuni Conservatori».

¹² «Il suo modo di suonare non è mai né pretenzioso né ricercato»

«Era nemico sia dell'esecuzione piatta e metronomica, sia di un suonare troppo sentimentale»

¹⁴ « D'Albert [un pianista alla moda, che però Liszt apprezzava molto] questo non lo suonerebbe; Wolff non lo permetterebbe; questo pezzo, insomma, lo si può solo suonare in privato, perché non è fatto per il grosso pubblico».

velocità dimezzata: «so spielt man's in Mannheim oder auf der Station Riesa zwischen Leipzig und Dresden»¹⁵ [Göllerich II, 42]. Da queste citazioni (se ne potrebbero aggiungere altre dello stesso tipo) si comprende che, per Liszt, il “vero” stile esecutivo è uno stile opposto a quello che attira il grande pubblico, basato sull’evidenza superficiale e spinto verso gli effetti forti; tali esecuzioni “buone per l’estate”, sono senza profondità di pensiero.

La ragione in positivo che sostiene la scelta di uno stile “vero” è molto più manifesta. Se già nei resoconti di Madame Boissier, gli aggettivi “regolare”, “naturale”, “appassionato”, “semplice e vero” appaiono molto spesso per definire sia lo stile delle esecuzioni lisztiane, sia ciò che egli vuole ottenere da Valérie, è soprattutto nelle descrizioni delle lezioni date nel corso degli ultimi anni che si trova riflessa l’idea che uno stile esecutivo “vero” sia il miglior modo per trasmettere al pubblico un concetto alto, umano e nobile dell’arte.

«Er fühlte, dass er dabei [beim Lehren] auch imstande war, die neuartige Musikfassung, die Richard Wagner und er begründet hatten, weiter fortzupflanzen»¹⁶ [Lachmund, 57].

Quali sono i tratti che caratterizzano lo stile “vero”, lo stile in equilibrio fra oggettività e soggettività, fra banalità ed eccesso sentimentale?

Interrogiamo gli allievi. Come osservazione generale, Stradal segnala:

«Domandava agli allievi passione, maestà, sublimità. Era entusiasta di un’interpretazione “demoniacca”, ma la passione non doveva rompere le dighe, superare tutte le barriere: doveva essere tenuta sulla via dell’arte e mai cadere in un abisso a lei contrario» [Stradal 1986, 87].

Si entra nel dettaglio leggendo i commenti di Liszt ad opere particolari, grazie alle quali possiamo comprendere che lo stile “vero” è quello che riflette fedelmente il carattere del pezzo, senza forzare l’interpretazione dei contrasti o le *nuances*, le sfumature dell’espressione. Il *Zigeunerweisen* di Carl Tausig, ad esempio, si deve suonare secondo il suo carattere, vale a dire «nicht bescheiden, sondern impertinent»; si deve «Spektakel machen. Sehr accentuirt ungarisch [...] nicht lumpig spielen»¹⁷ [Göllerich II, 29]. Anche se il pezzo non è di grande importanza (come ad esempio una *Valse mélancholique* di Raff), non si deve eseguirlo troppo «affectiert und rubato» [ricercato e rubato], poiché gli effetti esagerati sono sempre da evitare [*Ibid.*, 44]. Per le opere di Bach o di Beethoven, Liszt era ancora più preciso e più accurato, affinché l’allievo riproducesse tutte le prescrizioni del testo [Lachmund, 51], o che potesse trovare il proprio tempo di esecuzione, anche se Bach non lo fornisce [Göllerich I, 16]. Nel cercare di suggerire lo stile “vero” per suonare Bach, Liszt afferma che gli inizi dei diversi Preludi gli ricordano Chopin [*Ibid.*]. Tale osservazione è molto interessante perché propone una nuova ricezione di Bach, che deve essere interpretato non solamente con la considerazione dovuta al grande genio del passato, le cui fughe sembrano cattedrali gotiche [Boissier, 40-41], ma come un compositore contemporaneo:

¹⁵ «soprattutto col secondo avrete un grande successo a Dreda [...] così lo si suona a Mannheim o alla Stazione Riesa fra Lipsia e Dresda».

¹⁶ «Egli era convinto che anche nell’insegnamento era in grado di divulgare quella nuova idea di Musica che lui stesso e Richard Wagner avevano fondato.»

¹⁷ «non modestamente, ma in maniera impertinente [...] Si deve fare spettacolo: molto accentuato all’ungherese, ma non buttato via come uno straccio».

«Er drang darauf, dass diese Stücke nicht zu trocken und gelehrt gespielt werden dürfen.... “das klingt so holperig wie das Weimarerpflaster!”»¹⁸ [Göllerich II, 45].

I passaggi di bravura, le cadenze, le scale per terze, seste, ottave sono il momento in cui lo stile «conservatorio-grosso pubblico» è più lontano dallo stile “vero”. Mentre per lo stile «conservatorio» è la velocità l’unico valore, il tratto al quale i pianisti alla moda confidano la maggior parte degli applausi, per Liszt tali episodi sono da eseguire con espressione e facendo risaltare il fraseggio. I passaggi eseguiti in maniera meccanica sono chiamati «Maccaroni» e sono comparati al movimento automatico dell’azione del lavarsi i denti. Ad esempio, quando Liszt mostra à Frl. Krause come suonare l’*Ossia* nella sua *Seconda Ballata* :

«nicht so (und dabei machte er wieder die Bewegung, wie man sich die Zähne bürstet)»¹⁹ [Göllerich II, 43].

O meglio, quando corregge Reisenau proponendo l’*Humoresque Gaudamus igitur*:

«Bei Passagen will er immer schöne Phrasierung, nicht ‘Maccaroni-Spiel’. Als Beispiel, wie Läufe bei Bach oder Chopin nicht gespielt werden sollen, spielt er dann gerne die erste Cramer-Etude»²⁰ [*Ibid.*, 47].

Vediamo bene come Liszt, nell’indicare il corretto stile interpretativo, faccia delle distinzioni anche sul livello di repertorio. Ma tale argomento non fa parte del mio discorso di oggi. Il tema della scelta di opere da eseguire, che incrocia per varie ragioni quello dello stile interpretativo, può essere toccato qui solamente in un punto preciso: quando Liszt rimprovera coloro che dichiarano di non essere capaci di suonare un pezzo. Un vero pianista, secondo Liszt, deve mostrare coraggio e decisione nel proprio animo, come nella sua maniera di suonare. Ammettere di non esserne capace è come definirsi inferiore alla mansione principale della propria professione.

«Was? Sie können nicht? Dann spielen Sie nicht, dann gehen Sie nach Hause - gehen Sie - gehen Sie!»²¹ [Lachmund, 64].

«Was heisst das, ich kann’s nicht? Das darf man nicht sagen, schämt Euch»²² [Göllerich II, 80].

Mentre ascoltava, pareva avesse davanti agli occhi il pezzo nelle sue strutture formali, ovvero secondo l’immagine fornita dalla partitura. Infatti, dopo aver attentamente ascoltato, sottolineava subito le eventuali stecche, e le scelte di tempo inaccettabili, come se avesse la partitura in mano. Ma non si limitava a un tipo di ascolto che Adorno definirebbe “strutturale”; Liszt ascoltava la musica in modo “emotivo”, e amava associare alla percezione uditiva impressioni visive e di movimento. Di conseguenza, l’immagine dell’opera che si

¹⁸ «ggiungeva che questi pezzi non debbono venire suonati in maniera troppo secca e accademica...“suona duro come il seciato di Weimar!”».

¹⁹ «Non così (e di nuovo faceva contestualmente il gesto di uno che si lavi i denti)».

²⁰ «Nei passaggi di bravura egli pretende un bel fraseggio e non una “esecuzione-maccheroni“. Ad esempio di come le volate in Bach e Chopin non debbano essere eseguite, suonava egli stesso volentieri il primo Studio di Cramer».

²¹ «Cosa? Lei non è capace? Allora non suoni, vada a casa; vada, vada a casa!».

²² «Cosa vuol dire: non so farlo? Questo non si può dire, si vergogni!».

formava all'ascolto non era solamente una sequenza di note sulla pagina (immagine che peraltro esisteva), ma anche un insieme di emozioni spesso unite all'evocazione di avvenimenti o di personaggi concreti al di fuori delle strutture della musica. In altri termini, Liszt aveva la tendenza ad ascoltare tutta la musica come musica a programma, e spingeva i suoi allievi a suonare in modo da facilitare, nell'uditorio, la percezione di situazioni emotive o meglio di episodi concreti. Diceva spesso: «Erblicke von dir ein Bild, wenn du spielst» [Quando suoni, guarda ad un'immagine davanti a te]. [Lachmund, 16] ed anche da giovanissimo amava dare l'idea interpretativa di un pezzo attraverso i riferimenti letterari: l'ode di Victor Hugo a Jenny doveva far comprendere a Valérie come eseguire uno studio di Moscheles [Boissier, 43] e l'*Inferno* di Dante come suonare uno studio di Kessler [*Ibid.*, 73]. Arthur Friedheim sostiene che gli allievi più sensibili imparavano molto dalle sue metafore poetiche e dai suoi richiami letterari [Mach, 12].

A volte, il riferimento è obbligato: se si suona *Gretchen*, occorre «sentirsi veramente Gretchen, avere i suoi stessi sentimenti e soffrire con lei, sentirsi abbandonata, amante ed avere il cuore ferito» [Lachmund, 16]. Il pezzo più spesso menzionato è la *Polacca in la minore* di Chopin, in cui il passaggio in ottave ricorda la cavalleria polacca che, in un solo slancio, si scaglia contro il nemico, mentre i bassi dell'episodio seguente ricordano il rombo dei cannoni lontani [Lamond, 3; Lachmond, 80-81]. A volte l'immagine non è nel "programma", ma emerge dalle strutture stesse della musica, che acquisiscono un significato grazie ad una percezione sinestetica, uditiva, visiva e di movimento al tempo stesso. Ad esempio, se si suona la Rapsodia n. 8 *Héroïde élégiaque*, si deve sapere che:

«das ist ein militärisches Stück! Wie beim Leichenzuge eines grossen Majors»²³
[Göllerich II, 50].

Liszt non dice che il pezzo ha come programma il funerale di un soldato; con questa immagine vuole suggerire che l'attitudine generale dell'esecuzione deve essere solenne, lamentosa, ma anche fiera e non modesta, "come se" si dovesse accompagnare una cerimonia militare.

Nel secondo Concerto in *si* bemolle di Brahms, uno dei pezzi brahmsiani preferiti da Liszt, c'è un episodio molto energico, che deve essere suonato non solamente "forte", ma in maniera particolare e, precisamente, avendo davanti agli occhi l'immagine di Brahms che:

«jetzt zieht er die grossen Stiefel an»²⁴ [*Ibid.*, 76].

Che cosa hanno a che fare le note e le altre prescrizioni musicali della partitura con questa immagine? Come riprodurre l'immagine di Brahms che mette i suoi stivali attraverso il tocco o le sfumature agogico-dinamiche? Liszt non lo dice, ma i due allievi che stavano eseguendo il concerto e coloro che ascoltavano hanno probabilmente pensato: «ora Brahms si prepara per uscire; visto che mette gli stivali, non pensa di recarsi in un salone, ma – forse – in campagna. Probabilmente non va a passeggiare, ma camminerà; i suoi passi devono essere pesanti e risoluti; è possibile che non siano eleganti, che siano più "norddeutsch" che "wienerisch"», ecc.. Se l'esecuzione di un frammento può essere pesante, risoluta, *norddeutsch*, ecc. (e tutti sanno come si suona in maniera pesante e risoluta), ecco che l'immagine colpisce e gli allievi comprendono lo stile esecutivo che Liszt voleva per questo passaggio. Inoltre l'immagine -senza essere impositiva - è capace di suggerire dei

²³ «Questo è un pezzo militare, da immaginare per il funerale di un grande Maggiore».

²⁴ «Ora s'infilia i grandi stivali».

comportamenti interpretativi, pur lasciando l'allievo libero di trovare i mezzi a suo avviso più appropriati per dare al pezzo uno spessore di significato e farlo comprendere agli uditori.

Uno stile interpretativo che rifiuti la banalità e l'eccesso, che miri ad essere fedele allo spirito e al testo dell'opera, che non voglia "stupire il pubblico", ma risvegliare in lui le migliori potenzialità estetiche e morali attraverso il potere educativo dell'arte, deve avere un corrispondente visuale appropriato, vale a dire poggiare su uno stile nobile e cosciente nel modo di tenersi di fronte al pianoforte ed al pubblico. Non vale la pena di citare i numerosi passaggi in cui Liszt rimprovera coloro che si dondolano seguendo il ritmo della musica. Tale difetto era per lui talmente grave, da fargli condannare persino la "divina" Clara. La grande interprete è spesso ricordata rispettosamente da Liszt, e a volte con mal celata ironia; ma su questo punto Liszt è risoluto: anche se Clara ha fatto sempre tendenza, pur ammettendo l'eminenza del suo stile, il difetto di ondeggiare mentre suona la abbassa... quasi al livello dei conservatori!

Fonti principali

Boissier = Boissier C. B., *Liszt maestro di piano*, (trad. it. de *Liszt pédagogue. Leçons de piano données par Liszt à Mademoiselle Valérie Boissier à Paris en 1832*), Sellerio, Palermo 1997.

Göllerich I = Göllerich August, *Franz Liszt*, Marquardt & Co., Berlin 1905.

Göllerich II = Jerger Wilhelm (cur.), *Franz Liszts Klavierunterricht von 1884-1886 dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich*, Bosse, Regensburg 1975.

Lachmund = Lachmund Carl V., *Mein Leben mit Franz Liszt*, Schroeder, Eschwege 1970.

Bibliografia

Baroni M., "Per una definizione del concetto di stile", in J. Tafuri (cur.), *La comprensione degli stili musicali. Problemi teorici e aspetti evolutivi*, "Quaderni della SIEM" n.10, Bologna 1996, pp.23-36.

Lamond F., "Liszt as teacher and pianist", (trad. inglese), *ILC Quarterly*, 9/10 (1974), pp.2-4.

Mach E., "Liszt the teacher", *The Liszt Society Journal*, 8 (1983), pp.11-15.

Meyer L. B., *Style and music. Theory, history and ideology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1989.

Michel P., "Franz Liszt als Lehrer und Erzieher", *Studia Musicologica* 5 (1963), pp. 217-226

Molinié G.-Cahné P. (cur.), *Qu'est-ce que le style?*, Presses universitaires de France, Paris 1994.

Ott B., *Liszt et la pédagogie du piano. Essai sur l'art du clavier selon Liszt*, Editions EAP, Issy-les-moulineaux 1987.

Stradal A., "Franz Liszts Aufenthalt in Rom im Winter 1885/86", *Neue Musikzeitung*, 9/10 (1926), pp.188-192, 213-215.

Stradal A., "Liszt as teacher and educator", (trad. dal tedesco di Adrian Williams), *The Liszt Society Journal*, 11 (1986), 86-88,