

FRANCESCO FONTANELLI

ALLE ORIGINI DEL PENSIERO COMPOSITIVO DI LISZT. STORIA E PROFEZIA NEL *DE PROFUNDIS* (1834)

ABSTRACT

La sperimentazione lisztiana sulla forma ciclica e sulle tecniche di metamorfosi tematica viene generalmente associata ai capolavori del periodo di Weimar (la Sonata in Si minore, il *Grosses Konzertsolo*, la versione definitiva dei due Concerti). Pochi sanno che quelle soluzioni erano già state impiegate vent'anni prima a Parigi, in un'opera rimasta inedita: il *De profundis* per pianoforte e orchestra, 'salmo strumentale' di ben 900 battute, che si articola in più movimenti senza soluzione di continuità. Il contributo rimette al centro il lavoro del giovane Liszt, a lungo trascurato dall'indagine musicologica, individuandone i possibili modelli e la semantica delle strategie compositive. Viene ricostruito il contesto nel quale maturò la genesi dell'opera, con particolare riguardo agli influssi del dedicatario, l'abate Lamennais. Si propone quindi una lettura in chiave programmatica, che interpreta il *De profundis* come un 'poema sinfonico' *ante litteram*, sulla base di due fonti coeve: il libello lamennaisiano *Paroles d'un croyant*, nel quale il salmo 129 veniva declinato nei termini di un'escatologia sociale e politica, e il saggio di Liszt del 1834 sulla musica sacra dell'avvenire. L'analisi della partitura, unita all'approfondimento dello sfondo storico-culturale, fa luce sulle molteplici valenze del progetto lisztiano, chiarendo aspetti che i commentatori avevano sinora giudicato incomprensibili, come ad esempio il significato dell'intermezzo polacco, che irrompe come un corpo estraneo a metà del pezzo, o l'apparente contrasto tra la dimensione del sacro e la teatralità 'mondana' di certi passaggi. Nel *De profundis* sono già racchiusi, con sorprendente preveggenza, gli esiti del Liszt maturo e, in questo senso, lo studio qui proposto non può che giovare a una rinnovata comprensione dell'universo del compositore e della continuità della sua parabola.

PAROLE CHIAVE Franz Liszt, forma-sonata a due dimensioni, musica a programma, sansimonismo, Lamennais, musica sacra dell'Ottocento

SUMMARY

Lisztian experimentation with cyclic form and techniques of thematic metamorphosis is generally associated with the masterpieces of the Weimar period (the B minor Sonata, the *Grosses Konzertsolo*, the final version of the two Concertos). Few know that those solutions had already been employed twenty years earlier in Paris, in an unpublished work: the *De profundis* for piano and orchestra, 'instrumental psalm' of no less than 900 bars, which is articulated in several seamless movements. The paper focuses on this work by

the young Liszt, which has long been neglected by musicological enquiry, identifying possible models and the semantics of compositional strategies. The context in which the genesis of the work took place is reconstructed, with particular regard to the influences of the dedicatee, Abbot Lamennais. A reading in programmatic key is then proposed, which interprets the *De profundis* as a 'symphonic poem' *ante litteram*, on the basis of two contemporary sources: the Lamennaisian pamphlet *Paroles d'un croyant*, in which Psalm 129 was declined in terms of a social and political eschatology, and Liszt's 1834 essay on the sacred music of the future. The analysis of the score, together with an in-depth study of the historical and cultural background, brings out the multiple values of Liszt's project, deciphering aspects that commentators had so far considered incomprehensible, such as the meaning of the Polish intermezzo, which bursts like a foreign body into the work, or the apparent contrast between the dimension of the sacred and the 'worldly' theatricality of certain passages. In the *De profundis* the results of the mature Liszt are already contained, with surprising foresight, and, in this sense, the study proposed here can't but help to better define the composer's universe and the continuity of his creative path.

KEYWORDS Franz Liszt, two-dimensional sonata form, program music, saint-simonianism, Lamennais, 19th century sacred music



Nel maggio 1855, recensendo il trattato di Adolf Bernhard Marx sulla musica del XIX secolo, Franz Liszt riconosceva al noto docente di composizione il merito «di essere stato il primo fra i teorici a protestare contro l'idolatria del passato, a manifestare in modo avveduto la necessità, per l'arte, di progressive metamorfosi di forme»;¹ e, per via indiretta, otteneva così un'implicita quanto autorevole legittimazione in ambito accademico: il rifiuto di una dottrina conservatrice che riduce l'arte a tecnica, la tensione verso una musica talmente implicata nei moti del pensiero da diventare «corporeità dello spirito» – per citare solo alcuni cardini della teoria marxiana – ben si adattavano a configurare lo sforzo creativo dell'inventore del poema sinfonico (pensiamo a *Ce qu'on entend sur la montagne*, in cui una sintassi di 'simboli' sonori dà corpo alle antinomie concettuali dell'omonima lirica di Hugo, dentro un'esperienza di ascolto che diviene *méditation*, riflessione filosofica sulla natura e sul destino dell'uomo).² Analogamente, nel numero successivo della «Neue Zeitschrift für Musik», l'ampio saggio sull'*Harold*

¹ LISZT, *Marx e il suo libro*, p. 431. Il riferimento va a MARX, *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts*.

² Cfr. DAHLHAUS, *Liszt's "Bergsymphonie"*. Nel suo articolo, Liszt citava significativamente due passi del trattato di Marx: quello che delinea il profilo di una musica 'ispirata', lontana dalle aridità del formalismo e dall'immediatezza degli sfoghi emotivi – «Die Kunst ist nicht Spiel mit materiellen Atomen nicht Technik nicht blosse Gefühlserregung oder blosses Phantasiespiel oder Verstandesarbeit» (MARX, *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts*, p. 220) –, e poi lo stralcio nel quale veniva criticata la sottomissione alla 'schiavitù della regola', incompatibile con le esigenze dell'arte moderna: «Nicht hilft da die Regel. [...] Für sich allein ist die Regel nur eine Behauptung, die den in ihrer Vereinzelung mithin ausserhalb ihrer Wahrheit und Lebendigkeit sich ihr Unterwerfenden zu ihrem Sklaven macht» (*ibid.*, p. 428).

en Italie di Berlioz si può leggere come una personale autodifesa sul duplice piano della storiografia e dell'estetica. La musica a programma, lungi dall'essere sintomo di decadenza o mera 'opzione facilitante' per chi fatica a comprendere il flusso asemantico dei suoni, viene ricondotta da Liszt al nobile intento che da sempre ha animato i grandi compositori: la volontà di plasmare la materia, fino anche a stravolgerne i più consolidati assetti, sulla base di un'urgenza espressiva.³ L'autore della *Fantastique*, con le sue personalissime narrazioni sinfoniche, diventa icona della distanza tutta romantica tra chi in musica vuole essere «pensatore e poeta» e coloro che «si attengono, come i farisei dell'Antica Alleanza, alla lettera della legge, correndo perfino il rischio di ucciderne lo spirito». Il giudizio su questi pavidi 'artigiani', che operano nelle retroguardie, è netto:

Essi non comprendono l'amore rivelato nel Nuovo Testamento, la sete di infinito, il sogno di un ideale, il desiderio del bello poetico al di là di tutte le forme. Vivono soltanto di paura [...]. Al contrario, i musicisti che si affidano al *talento* e alla *vocazione* affermano di tributare a quei patriarchi un onore ancora più grande dato che considerano le loro forme ormai esaurite e le imitazioni alla stregua di copie di scarso valore. A loro è ignota la speranza di poter ancora raccogliere dai campi seminati dai giganti e vivono nella fiducia di poter continuare l'opera da quelli iniziata creando, come i maestri nella loro epoca, nuove forme per nuovi pensieri, nuovi otri per nuovo vino.⁴

Tra le pieghe della critica musicale, con toni che assumono la valenza di un manifesto, Liszt sta parlando di sé. Ha appena dato alle stampe la Sonata in Si minore (1854) e il 17 febbraio 1855 ha eseguito per la prima volta il suo Concerto in Mi bemolle nello Schloßtheater di Weimar, proprio con Berlioz sul podio. Si tratta di lavori che realizzano con paradigmatica compiutezza un'idea chiave nel progetto lisztiano di rinnovamento del linguaggio musicale, ossia quell'architettura ciclica, costruita su un susseguirsi di temi in continua trasformazione, cui generalmente si dà il nome di *double-function form*.⁵ La forma-sonata valica i confini del singolo movimento; le sue tipiche tensioni armonico-strutturali

³ «Noi affermiamo, al contrario di Hegel, che l'artista deve pretendere, molto più dell'amatore, un contenuto di sentimento dal "contenitore" – cioè dalle forme» (LISZT, *Berlioz e la sua sinfonia*, p. 355). Si noti l'assonanza della prospettiva lisztiana con la definizione data da Marx di forma come estrinsecazione mutevole e originale del contenuto dell'opera: «Form ist die Weise, wie der Inhalt des Werks – die Vorstellung, Empfindung, Idee des Komponisten – äusserlich, Gestalt worden ist, und man hat die *Form des Kunstwerks* näher und bestimmter als die *Aeusserung seines Inhalts* zu bezeichnen» (MARX, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, II, p. 5).

⁴ LISZT, *Berlioz e la sua sinfonia*, pp. 366-367.

⁵ La fortunata etichetta fu usata per la prima volta da William Newman, in riferimento alla Sonata in Si minore: «[it] is not a simple 'sonata form' but a double-function form, because its several components also serve as the (unseparated) movements of the complete cycle» (NEWMAN, *The Sonata Since Beethoven*, p. 134). In tempi recenti, il costrutto teorico della 'forma a doppia funzione' è stato profondamente rivisitato. Sulla scorta delle tipologie di ibridazione formale discusse da Dahlhaus e Hepokoski, Steven Moortele ha proposto il termine 'forma a due dimensioni' per dare conto della dialettica interna tra i due livelli della struttura (*sonata cycle* e *overarching sonata form*), che Liszt non sovrappone come equivalenti, ma alterna in un gioco di scambi e interpolazioni (cfr. MOORTELE, *Two-Dimensional Sonata Form*, pp. 1-33).

vengono proiettate su vasta scala, con un potenziamento prospettico che, per contro, ne allenta le maglie; ‘corpi estranei’, come un tempo lento o uno scherzo, possono adesso trovare spazio in una cornice sorprendentemente duttile, mentre la ripresa nella tonalità d’impianto, a lungo dilazionata, acquista un inedito rilievo, essendo al tempo stesso sezione della forma e movimento finale di un ciclo sonatistico. Quasi a dispetto delle premesse teoriche poc’anzi enunciate, questo impianto compositivo si ritrova nella musica ‘assoluta’ di Liszt, nelle opere prive di contenuti programmatici, che caratterizzano la sua produzione più matura (1849-53: i due Concerti per pianoforte e orchestra, il *Grosses Konzertsolo*, poi trascritto per due pianoforti con il titolo di *Concerto pathétique*, lo *Scherzo und Marsch*, la Sonata). Ma tutto ciò non è che l’esito – quasi una cristallizzazione in senso classicista – di una ricerca impregnata di stimoli extra-musicali, che affonda le sue radici in altri contesti e in tempi lontani. Come ha ben indicato Dahlhaus, le «nuove tecniche» elaborate da Liszt appartengono alla *Zukunftsmusik* degli anni Cinquanta dell’Ottocento, di stampo neotedesco, ma le categorie spirituali (*die geistige Struktur*) vanno ricercate nel romanticismo francese degli anni Trenta.⁶ La sperimentazione formale è il riflesso di un ideale artistico prefigurato sin dalla giovinezza, in un tirocinio di esperienze che si imprimono nell’animo del compositore, dettando la linea dei futuri sviluppi. Nello specifico, c’è tutto un retroterra di pensiero da esplorare, che afferisce alla sfera religiosa. Non è un caso che il Liszt di Weimar esprima con immagini bibliche la necessità di «nuove forme per nuovi pensieri»: la condanna della logica dei farisei, esemplificata dai «nuovi otri», contenitori di «nuovo vino», discende da una parabola dei vangeli (Mt 9, 16-17; Mc 2, 21-22; Lc 5, 36-39). Per certi versi, il messaggio è affine a quello lanciato da Schumann con la ‘lega di Davide’: occorre poeticizzare l’arte, sovvertendo l’ordine costituito, prendendo congedo dalle orme dei padri. La tradizione non può essere praticata in un’ottica conservativa, poiché subirebbe solo dei danni. A furia di mettere toppe, il vestito vecchio si strappa; se ci si ostina a utilizzare lo stesso otre, questo si usura e si rompe. La struttura va rivoluzionata, in un ripensamento dell’antico che diventi autentica palingenesi. Nelle pagine che seguono, rintraccerò le fonti (poco note) di tale visione, a partire da un pezzo del giovane Liszt, rimasto nel cassetto e mai pubblicato, che anticipa di un ventennio la forma della Sonata in Si minore: il *De profundis* per pianoforte e orchestra, concepito nel 1834, dopo un ritiro nella dimora di un prete ribelle.

Dai trascorsi sansimoniani all’incontro con Lamennais

«Ragazzo entusiasta, artista intuitivo, credente austero: in una parola tutto ciò che si è a diciott’anni, quando si amano Dio e gli uomini con un animo ardente, appassionato».⁷ Questo è il ritratto che Liszt fa di sé in una lettera a George Sand del

⁶ Cfr. DAHLHAUS, “*Neuromantik*”, p. 19.

⁷ LISZT, *Lettera di un dottore in musica a un poeta viaggiatore*, p. 111. Per l’originale in francese, cfr. LISZT, *Sämtliche Schriften*, ed. Kleinertz, I (d’ora in avanti SS), p. 94.

'37, nella quale vengono rievocate le vicissitudini degli anni parigini. L'entusiasmo e l'intuito furono infatti le doti principali che consentirono al musicista, già acclamato *enfant prodige*, di uscire dallo stato depressivo in cui era piombato dopo la morte del padre e le prime delusioni amorose. La crisi personale viene superata grazie a un'apertura alla dimensione sociale e comunitaria, che si traduce in un diretto coinvolgimento nei fermenti della città. I moti del 1830 agirono da propulsore, innescando il processo creativo: Liszt abbozza una *Symphonie révolutionnaire* ispirata alle 'gloriose giornate'. Nel quaderno di schizzi N6, indica le date delle rivolte («27, 28, 29 Juillet – Paris») e delinea un programma, che esprime appieno le istanze di una musica di battaglia, sul modello beethoveniano della *Vittoria di Wellington*, con inni patriottici che si alternano in una drammaturgia di tensioni e risoluzioni;⁸ ma l'idea non si concretizza, forse per l'inesperienza di Liszt nella scrittura per orchestra o per il venir meno dell'attualità politica di quel progetto (come si sa, i moti fallirono, portando all'insediamento della monarchia di Luigi Filippo d'Orléans).⁹ Il compositore ventenne continua la sua ricerca, convinto che l'*engagement* avrebbe offerto la chiave di una piena coscienza artistica e civile; e si avvicina ai seguaci di Saint-Simon, nel momento in cui gli ideali del gruppo stavano subendo una significativa mutazione.¹⁰ Alcuni tra i temi fondanti dell'immaginario di Liszt, come la riflessione sul ruolo dell'artista nella società e l'idea di una musica 'benefica', ricalcata sulle prerogative del culto religioso, riceverono il loro originario impulso alla scuola sansimoniana, negli incontri di rue Monsigny, a cui presero parte (sebbene con minore trasporto) anche Berlioz, Mendelssohn e Ferdinand Hiller. I rapporti con il movimento sembrarono poi incrinarsi – Lina Ramann, prima biografa lisztiana, parla di una vera e propria rottura, mentre Ralph Locke sostiene si tratti di un passaggio dalla partecipazione assidua a una simpatia intellettuale, limitata al privato. Questo cambiamento fu dovuto, con tutta probabilità, all'imbarazzo per i tratti

⁸ «Indignation, vengeance, terreur, liberté! Désordre, cris confus (vague, bizarrerie), fureur... refus, marche de la garde royale, doute, incertitude, parties croisées... 8 parties différentes, attaque, bataille... marche de la garde nationale, enthousiasme, enthousiasme, enthousiasme!... fragment de Vive Henri IV dispersé. Combiner "Allons enfants de la patrie"». Le tracce programmatiche si trovano nel quaderno utilizzato tra il 1829 e il 1833, oggi al Goethe- und Schiller-Archiv di Weimar (GSA, 60/N6); per una descrizione completa del contenuto si veda JOHNS, *Franz Liszt's N6 Sketchbook*.

⁹ Circa la disillusione di Liszt per il nuovo assetto sociopolitico, cfr. MERRICK, *Revolution and Religion*, pp. 4-5.

¹⁰ Le radici del programma sansimoniano risalgono agli scritti di Claude-Henri de Rouvroy, conte di Saint-Simon (1760-1825), nei quali si insiste sul ruolo della scienza e dell'industria come via di emancipazione delle classi subalterne. La dottrina che Liszt conobbe e apprezzò aveva sfumature meno economiciste: fu quella sviluppatasi tra il 1828 e il 1830 a partire dall'ultima opera di Saint-Simon, *Nouveau christianisme*. Il cambio di passo del movimento è indicato efficacemente da Prosper Enfantin: «l'*utile* ne nous suffit plus, nous voulons du *beau*» (ENFANTIN, *Religion saint-simonienne*, p. 113). In quella che adesso i sansimoniani considerano una vera e propria iniziazione mistagogica, strutturata in cinque tappe, l'artista ricopre un ruolo fondamentale: attraverso le sue opere, deve creare coesione tra gli uomini, esprimendo un bagaglio di valori condivisi che possano favorire una rigenerazione del tessuto sociale. Per un approfondimento su questi argomenti, si veda LOCKE, *Music, Musicians, and the Saint-Simoniens* e, in particolare, LOCKE, *Liszt's Saint-Simonian Adventure*.

discutibili e a volte grotteschi che l'ideologia sansimoniana aveva assunto su spinta del leader carismatico Enfantin, che si definiva «nouveau Jésus» e proclamava l'«émancipation de la chaire» (radicale *pendant* alla «mortificazione della carne» di stampo cattolico), bandendo retate in Egitto alla ricerca della *Femme-Messie*.¹¹ Nel biennio 1832-33, la stampa si scatena con una serie di vignette satiriche: i sansimoniani vengono rappresentati come bizzarri goderecci, buffoni di corte; le istanze sociali del conte di Saint-Simon sembrano ormai un ricordo e il declino del movimento diviene inarrestabile. Ma proprio in quel frangente doveva schiudersi per Liszt la prospettiva di un messaggio dall'autentico afflato evangelico, incarnato da un testimone d'eccezione: l'abate Félicité de Lamennais (1782-1854), personaggio simbolo del cattolicesimo ottocentesco, promotore del liberalismo religioso e politico, figura scomoda.¹²

I primi contatti a distanza risalgono al 1833. Charles de Montalembert, redattore de «L'Avenir», esprime a Lamennais la meraviglia per aver incontrato un giovane pieno di zelo: «J'ai été aussi enchanté de Liszt [...]. Je ne me rappelle pas d'avoir rencontré jamais une exaltation plus sincère; cette exaltation, il l'a concentrée dernièrement tout entière dans nos doctrines religieuses et politiques; elles l'ont ramené à une foi réelle et pratique».¹³ Fu probabilmente Joseph d'Ortigue a fare da tramite (il critico francese, appassionato di musica sacra, era un ammiratore dell'abate e lo seguiva ormai da qualche anno). L'incontro avvenne finalmente nell'aprile del 1834. Lo riferisce Lamennais in una lettera a Montalembert, confermando le impressioni positive: si compiace di aver conosciuto un giovane di così vivo carattere («ce jeune homme est plein d'âme») e annuncia che l'estate seguente Liszt sarebbe venuto a trascorrere un po' di tempo a La Chênaie.¹⁴ Con questa visita nella casa di campagna, l'abate intendeva approfondire la conoscenza del musicista, offrendogli anche l'occasione per un momento

¹¹ Cfr. RAMANN, *Franz Liszt*, I, pp. 158-159 e LOCKE, *Liszt's Saint-Simonian Adventure*, pp. 216-218.

¹² Quando Liszt lo conobbe, l'abate si trovava al centro di un profondo contrasto con la chiesa di Roma: le tesi liberali sostenute sulla rivista «L'Avenir» – separazione tra Chiesa e Stato, libertà di educazione, di stampa e di associazione – e le posizioni ultramontaniste già presenti nell'*Essai sur l'indifférence en matière de religion* (1817-23) furono condannate da Gregorio XVI con l'enciclica *Mirari vos*, pubblicata il 15 agosto 1832. Lamennais credeva profondamente nella missione del papato, tanto che ne teorizzava una supremazia assoluta, sovrastatale, e la risposta negativa del papa fu per lui un duro colpo. Espresse i suoi stati d'animo, e la fiducia in una redenzione operata dall'esterno della chiesa istituzionale, in *Paroles d'un croyant* (1834); il libro, che tanto affascinò Liszt, conteneva tra le altre cose un duro attacco al pontefice, considerato traditore di Cristo. La risposta non si fece attendere: l'enciclica *Singulari nos* del 25 giugno 1834 costituì la condanna definitiva delle tesi liberali. Il Lamennais che Liszt frequenta intensamente nell'autunno 1834 era ormai, agli occhi del cattolicesimo ufficiale, un apostata.

¹³ Lettera di Montalembert a Lamennais, 6 marzo 1833, in LAMENNAIS, *Correspondance*, ed. Le Guillou, V, pp. 702-703. Sui contatti tra Liszt e Montalembert, maturati nell'ambiente dei salotti parigini, cfr. MONTALEMBERT, *Montalembert et la musique*, pp. 296-314.

¹⁴ Lettera di Lamennais a Montalembert, 18 aprile 1834, in LAMENNAIS, *Correspondance*, ed. Le Guillou, VI, p. 66.

di riposo, una sorta di pausa rigenerativa.¹⁵ Gli eventi incalzavano. Il 30 aprile 1834, veniva pubblicato *Paroles d'un croyant*, in cui si invocava una 'riscossa cristiana' contro i soprusi dei potenti. È sufficiente riportare alcuni estratti da una lettera indirizzata a Lamennais per capire quanto il libello appassionò il ventiduenne Liszt, che adesso cominciava a sentirsi parte di un grandioso progetto:

Quoique ce soit presque de l'*impudence*, et tout au moins un *ridicule* de vous faire des compliments *admiratifs*, je ne résiste pas au besoin de vous dire un peu (toujours bien *pauvrement* bien *faiblement*, il est vrai) combine vos dernières pages m'ont transporté, accablé, déchiré de douleur et d'espoir!... Mon Dieu, que tout cela est sublime!... Sublime, prophétique, divin!... Que de génie! Que de Charité!... A dater de ce jour, il est évident, non seulement pour quelques âmes de choix, qui vous aiment et vous suivent depuis longtemps, mais pour le monde entier, il est évident, de la dernière évidence, que le *christianisme au 19^{me} siècle*, c'est à dire tout l'avenir religieux et politique de l'humanité est en *vous!*...¹⁶

La vacanza a La Chênaie, inizialmente programmata per la fine di luglio, in compagnia di Sainte-Beuve e d'Ortigue, slitta all'inizio dell'autunno; Liszt lascia Parigi il 6 settembre e due giorni dopo raggiunge la Bretagna, dove si trattiene fino al 3 ottobre. Nella splendida villa dell'abate, egli compirà una delle esperienze decisive per la sua vita artistica e per lo sviluppo del suo pensiero. La monografia di Alan Walker si sofferma poco su questi avvenimenti, mentre dedica un intero capitolo all'influsso di Paganini sull'estetica lisztiana.¹⁷ È invece Eleanor Perényi a cogliere tutta la portata del soggiorno bretone: «At La Chênaie Liszt received his vocation – or what he believed to be his vocation, which comes to the same thing – and it did not materially alter in his own mind for the rest of his life. That summer of 1834 [...] opened his career as an original composer».¹⁸ Si tratta, a questo punto, di capire come si concretizzò tale 'vocazione'. Potremmo andare avanti nel rilevare i singoli contributi che Liszt accolse dalle tesi sansimoniane e dalla teologia di Lamennais, ma ciò che più interessa è come tutto ciò si rifletta sulla musica. Occorre «un'interpretazione» articolata tra interno ed esterno, «che permetta di vedere la singola opera nella storia riuscendo viceversa a cogliere la storia

¹⁵ Il 22 aprile scrive infatti a d'Ortigue: «Je me réjouis d'avance des moments que nous passerons ici ensemble. J'espère que la santé si affaiblie de notre cher Liszt se trouvera bien de ce séjour aux champs, du bon air, du parfum des fleurs et surtout de la paix, qui respire dans cette solitude» (*ibid.*, p. 68).

¹⁶ Lettera di Liszt a Lamennais, [10-15] maggio 1834, *ibid.*, p. 603.

¹⁷ Cfr. WALKER, *Franz Liszt*, pp. 154-160.

¹⁸ PERÉNYI, *Liszt*, p. 107. Un'idea simile è stata espressa anche da Jay Rosenblatt, autore di un fondamentale studio sui lavori per orchestra del giovane Liszt. Viene ridimensionato l'impatto di Paganini (che non contribuì a 'risolvere' lo stallo compositivo lisztiano nel quinquennio 1828-32), a vantaggio dell'influenza cruciale dell'abate. La svolta giunse, infatti, nel 1834-35 ed è testimoniata dalla quantità di opere progettate e quasi sempre compiute: *Malediction*, *Duo sur des thèmes polonais*, *Grande fantaisie symphonique*, *Apparitions*, *Harmonies poétiques et religieuses*, *De profundis* e il Concerto in Mi bemolle, nella sua prima versione. «Speculation is not necessary to uncover the catalyst behind this creative surge, as it is easily found in the person of the Abbé Félicité de Lamennais» (ROSENBLATT, *The Concerto as Crucible*, p. 206). Per una recente e approfondita analisi dell'incidenza di Lamennais sulla poetica lisztiana, si veda HARINGER, *Liszt as Prophet*, pp. 50-110.

nella singola opera». ¹⁹ La genesi del *De profundis* offre la possibilità di una simile indagine, poiché, come vedremo, sarà lo sfondo storico-culturale a orientare la comprensione del pezzo, dando ragione della sua singolare struttura e della presenza di elementi apparentemente inconciliabili, che sinora gli studiosi hanno relegato sotto la cifra del bizzarro o dell'aporia.

Concezione dell'opera e fortuna critica

Il ritiro nella campagna di La Chênaie si rivela all'altezza delle aspettative: finalmente Liszt riesce a trascorrere del tempo con il suo mentore, verso il quale provava «les sympathies les plus profondes et les plus intimes de son âme». ²⁰ La testimonianza più vivida di quel soggiorno si trova in una lunga lettera indirizzata a Marie d'Agoult, nella quale Liszt descrive la casa dell'abate e il parco circostante, dando un resoconto dettagliato delle attività che scandivano la giornata, dal caffè delle otto ai dibattiti che si protraevano fino a mezzogiorno; poi il pomeriggio, tempo di studio e meditazione; e infine la cena, unico pasto condiviso con gli ospiti prima di uscire per la passeggiata serale, tra i boschi e i ruscelli. L'ultima parte della missiva è la più appassionata esplicitazione dei sentimenti di Liszt nei confronti di Lamennais:

Vraiment c'est un homme merveilleux, prodigieux, tout à fait extraordinaire. Tant de génie et tant de cœur. Élévation, dévouement, ardeur passionnée, esprit perspicace, jugement profond et large, simplicité d'enfant, sublimités des pensées et des puissances de l'âme, tout ce qui fait l'homme à l'image de Dieu, est en lui. [...] Mais je ne puis rien vous en écrire, – tout est encore trop confus dans ma tête. ²¹

Il contatto personale con un uomo di tale carisma è come un balsamo per il novello compositore in cerca di suggestioni: quelle giornate hanno riempito di contenuti i suoi impulsi musicali un po' vacui, trasmettendo al virtuoso, idolo dei salotti, la dignità di sentirsi apostolo di una nuova 'arte umanitaria'. Liszt compone per tutto l'inverno, e omaggia Lamennais con un'opera intimamente legata alla sua persona, al suo mondo, concepita «in memoria» degli irripetibili giorni vissuti in Bretagna. Così scrive all'abate, il 14 gennaio 1835:

J'aurai l'honneur de vous envoyer une petite œuvre, à laquelle j'ai eu l'audace d'attacher un grand nom – le vôtre. – C'est un *De profundis* – instrumental. Le

¹⁹ DAHLHAUS, *Fondamenti di storiografia musicale*, p. 34.

²⁰ D'ORTIGUE, *Frantz Liszt [sic]*, p. 204. Riguardo al rapporto con Lamennais si specifica anche: «Liszt trouva en lui plus qu'un ami, et il se fait gloire aujourd'hui d'être son disciple» (la traduzione inglese dello 'studio biografico' di d'Ortigue, con commento di Benjamin Walton, è consultabile in GIBBS – GOOLEY, eds., *Franz Liszt and His World*, pp. 303-334).

²¹ Lettera di Liszt a Marie d'Agoult, La Chênaie, 23 settembre 1834, in LISZT – D'AGOULT, *Correspondance*, eds. Gut, Bellas, p. 179. Prima di congedarsi, Liszt si compiace che la contessa abbia riletto, su suo consiglio, *L'essai sur l'indifférence en matier de religion* di Lamennais e conclude la lettera citando l'intero capitolo XXVI di *Paroles d'un croyant*.

plain-chant que vous aimez tant y est conservé avec le faux bourdon. Peut-être cela vous plaira-t-il un peu; du moins l'ai-je fait en mémoire de quelques heures passées (je voudrais dire *vécues*) à la Chênaie.²²

Non sappiamo che cosa il compositore inviò, se una versione completa in bella copia o semplicemente un estratto, ma il *De profundis*, sebbene manchi delle battute finali, è tutt'altro che un «piccolo lavoro»: si tratta della più estesa creazione lisztiana per pianoforte e orchestra (900 battute), la cui durata copre la mezz'ora. Il diminutivo deve intendersi senz'altro come un *topos modestiae*, volto a far emergere il «gran nome» del dedicatario. Una lettera inviata alla madre nel luglio 1835 aiuta a fare ulteriori considerazioni. Liszt ha ormai lasciato Parigi (si trova a Ginevra) e chiede che gli vengano spedite alcune opere su cui ha lavorato intensamente nell'autunno e nell'inverno precedenti. Si riportano qui di seguito le prime tre della lista:

- [1] Le *Concerto* de ma composition copié par Belloni avec la partie de piano et la Partition d'après laquelle il l'a copié –
- [2] La *Fantaisie symphonique* sur des thèmes de Berlioz (exécutée à mon concert) copiée par Belloni et reliée – les parties d'accompagnement sont inutiles –
- [3] Un gros cahier bleu où se trouve un autre concerto symphonique que j'ai écrit cet hiver au Ratzen-Loch –²³

Nel suo pionieristico studio sulle opere incompiute o disperse, Friedrich Schnapp ritiene che sia proprio il *De profundis* il manoscritto richiesto al punto tre.²⁴ In effetti, il periodo di composizione («cet hiver») ben si adatta alla già citata lettera a Lamennais del 17 gennaio. Rivelatoria appare poi la connotazione di «concerto symphonique», soprattutto se la si confronta con i titoli coevi del catalogo del compositore. Il «*Concerto*» menzionato al punto uno è la prima versione del Concerto n. 1 in Mi bemolle maggiore (GSA, 60/H3b e H3c), concepito ancora nella classica articolazione in tre movimenti. Per il *De profundis*, che assegna un ruolo di rilievo all'orchestra e non prevede soluzione di continuità, Liszt aveva bisogno di una nuova etichetta di genere. Non a caso, quando revisionerà il Concerto n. 1, trasformandolo nella versione che tutti conosciamo, scriverà sul manoscritto del 1849 (GSA, 60/H3a) «*Concerto symphonique*».²⁵ Il *De profundis* si presenta, quindi, come il primo esperimento lisztiano di forma ciclica, in un

²² Lettera di Liszt a Lamennais, 14 gennaio 1835, in LISZT, *Briefe*, ed. La Mara, I, p. 12. Lo stralcio della lettera, in traduzione italiana, si può leggere in RATTALINO, *Liszt*, p. 20.

²³ Lettera del 28 luglio 1835, in LISZT, *Briefwechsel mit seiner Mutter*, ed. Hamburger, p. 65.

²⁴ Cfr. SCHNAPP, *Verschollene Kompositionen*, pp. 124-127.

²⁵ Cfr. CELENZA, *Liszt's piano concerti*, pp. 152-170. La studiosa sottolinea come l'impianto da *concerto symphonique* del *De profundis* (esposizione, lungo sviluppo, scherzo-interludio, ripresa) abbia costituito il modello per la revisione dei due concerti per pianoforte, operata a partire dal 1839. In questo senso, non occorre attendere l'influsso di Henry Litolf e dei suoi 'concerti sinfonici', che apparvero sulla scena musicale solo alcuni anni dopo, tra il 1844 e il 1867.

unico movimento, ed è anche la prima attestazione di partitura orchestrale redatta dal compositore.²⁶

Nonostante la quantità di elementi di interesse, l'ambizioso lavoro giovanile è stato quasi ignorato: non fu inserito nei cataloghi di fine Ottocento e i biografi non ne parlarono. A esaminarne la ricezione critica si fa presto. Per la prima volta viene menzionato nel 1908 da Göllerich,²⁷ e l'anno seguente ne accenna Kapp nella sua biografia lisztiana (ma si sbaglia, giacché la fonte di ispirazione non è una poesia dell'abate, bensì il salmo che egli amava).²⁸ Nel 1931, l'opera viene catalogata da Peter Raabe tra gli *Unvollendeten* al numero 668, datata approssimativamente agli anni Trenta.²⁹ Il primo a occuparsene è Theophil Stengel, che riesce a visionare il manoscritto, offrendo qualche ragguaglio sul suo contenuto; si sofferma in particolare sulla dimensione concertante della scrittura, basata su un equilibrato interscambio tra il pianoforte e l'orchestra.³⁰ A questo proposito, è bene ricordare il titolo esatto dell'opera, così come appare nel primo foglio del manoscritto 60/H1: «De profundis / (Psaume instrumental) / Pour Orchestre et Piano principal / Par F. Liszt / À M^r l'abbé de Lamennais». Piero Rattalino, che nel panorama italiano è il solo ad aver scritto qualcosa sul tema, mette in rilievo come già dal titolo emergano alcuni degli aspetti che fanno del *De profundis* un *unicum* nel repertorio di primo Ottocento:

La collocazione dell'orchestra al primo posto e del pianoforte al secondo, e l'uso del termine *principal*, invece di *solo*, per designare il pianoforte, già ci dicono che non si tratta di una concezione Biedermeier del rapporto solista-orchestra: il pianoforte spicca sull'orchestra ma vi è anche integrato [...]. Liszt intende dunque il *De Profundis* come composizione per orchestra e pianoforte concertante, un po' al modo dell'*Aroldo in Italia* di Berlioz (1834). E se si pensa a quel che Paganini voleva invece da Berlioz, al quale chiese un pezzo in cui il solista fosse costantemente impegnato, si può capire quanto nuova fosse la concezione del *De Profundis* nel contesto della vita concertistica degli anni Trenta.³¹

Se si eccettua un breve articolo di Keith Johns del 1984,³² è mancato uno studio analitico che esaminasse le innovazioni del *De profundis*, legandole al bagaglio di esperienze del giovane Liszt e agli esiti futuri del periodo di Weimar. Solo nel 1995 appare una ricerca degna di nota, che colma la lacuna con una mole di dati di prima mano, attinti dall'esame dei materiali autografi: nella tesi dottorale sui lavori per pianoforte e orchestra di Liszt, Rosenblatt dedica finalmente al *De*

²⁶ GSA, 60/H1: per una descrizione accurata dell'autografo e della sua struttura codicologica, si rimanda a ROSENBLATT, *The Concerto as Crucible*, pp. 384-392.

²⁷ GÖLLERICH, *Franz Liszt*, p. 281.

²⁸ «In Erinnerung an seinen Aufenthalt in La Chênaie komponierte Liszt damals ein Gedicht des Abbé Lamennais "De profundis"» (KAPP, *Franz Liszt*, p. 62).

²⁹ RAABE, *Franz Liszt*, II, pp. 358-359. Anche Humphrey Searle inserirà il *De profundis* nel suo catalogo sotto la voce *Unfinished works*, con il numero 691, indicando 1834-35 come possibile datazione; cfr. SEARLE, *The Music of Liszt*, p. 189.

³⁰ STENGEL, *Die Entwicklung des Klavierkonzertes*, pp. 11-14.

³¹ RATTALINO, *Liszt*, p. 21.

³² JOHNS, *De profundis, Psaume instrumental*.

profundis lo spazio che merita.³³ La seguente analisi, indispensabile prima di avventurarci nel campo delle interpretazioni, aggiunge nuovi particolari alla disamina del musicologo statunitense e offre un prospetto dettagliato dell'articolazione motivico-tematica del brano.

La forma e le sue ricorsività

La struttura del *De profundis* può essere scandita in cinque parti: Esposizione (bb. 1-232), Sviluppo (bb. 233-383), Tempo lento (bb. 384-509), Interludio con carattere di Scherzo (bb. 510-732) e Ripresa (bb. 733-900).³⁴ La presenza delle tradizionali sezioni della forma-sonata risulta effettiva e ben riconoscibile: la tonalità d'impianto è Re minore e l'esposizione prevede un'area dei temi secondari che inizia, 'come da manuale', alla relativa maggiore; lo sviluppo rielabora il materiale, in un itinerario che si snoda sui toni lontani, mentre la ripresa ripristina (e risolve affermativamente) l'equilibrio armonico, riproponendo il secondo tema nella tonalità di Re maggiore. Il blocco centrale della composizione costituisce invece l'aspetto più inedito, e va compreso con la logica della 'forma a due dimensioni'. A un certo punto, lo sviluppo viene troncato, come nella *Wanderer-Fantasie* di Schubert, e si apre a una sezione lirica talmente ampia da configurarsi come un movimento a sé; allo stesso modo, il brillante interludio risulta un corpo estraneo, una parentesi che irrompe nella struttura. Si passa quindi da una *identificazione* tra i due livelli ('forma' e 'ciclo') a momenti di *interpolazione*, nei quali la forma-sonata viene a tutti gli effetti sospesa, lasciando spazio a nuovi movimenti.³⁵

Nella Tavola 1, si può osservare lo schema dell'esposizione, di cui ripercorriamo i principali snodi. Come spesso avviene in Liszt, le prime battute lasciano intuire la tonalità d'impianto, ma allo stesso tempo ne minano il riconoscimento sicuro, con percorsi apparentemente privi di direzione e armonie 'vaganti', che

³³ Cfr. ROSENBLATT, *The Concerto as Crucible*, pp. 377-420.

³⁴ Nella suddivisione proposta da Rosenblatt, si individuano solo quattro parti, giacché il Tempo lento viene inteso (a mio parere erroneamente) come sezione interna allo Sviluppo. Per il numero delle battute e gli esempi musicali, si fa riferimento a LISZT, *De profundis*, ed. Rosenblatt. Della partitura esiste in commercio una riduzione per due pianoforti, che tuttavia presenta non pochi problemi interpretativi ed ecdotici (LISZT, *De profundis*, ed. Ács).

³⁵ Cfr. DAHLHAUS, *Liszt, Schönberg und die große Form*, pp. 207-208 e MOORTELE, *Two-Dimensional Sonata Form*, pp. 25-27. Non si può dire con certezza se Liszt conoscesse la *Wanderer-Fantasie* (1822), poiché non figura nei programmi concertistici del periodo giovanile né viene menzionata negli scritti o nelle lettere, eppure il capolavoro schubertiano sembra proprio il modello sotteso alla sperimentazione formale del *De profundis*. Liszt, com'è noto, trascriverà per pianoforte e orchestra la *Wanderer* un ventennio dopo, nel 1851, ma sappiamo che l'interesse per la musica di Schubert crebbe proprio a Parigi nei primi anni Trenta, grazie all'influsso dell'amico Chrétien Urhan, che gli fece conoscere i cicli di Lieder e il repertorio strumentale (cfr. WALKER, *Liszt and the Schubert Song Transcriptions*). Già nel 1834, Liszt realizzava un personalissimo arrangiamento di musica schubertiana, inserendo il *Deutscher Tanz* n. 33 (dai *36 Originaltänze* D. 365) nel terzo numero delle sue *Apparitions*.

disorientano. In questo caso, il pianoforte e gli archi gravi articolano un segmento introduttivo all'unisono, basato su un motivo dal potenziale simbolico, che troverà grande seguito nel catalogo lisztiano: il 'motivo della croce' (indicato con x nell'Esempio 1a).³⁶ Dopo la sospensione sul $do\sharp$, il pedale di semiminime ribattute sembrerebbe affermare la tonica, ma su quello sfondo inquieto – che per certi versi ricorda l'inizio del Lied *Der Wanderer* di Schubert, D. 489 – si crea un accumulo di tensione, sfociante su un accordo di nona: il pianoforte fa il suo ingresso e declama una melodia struggente, ricalcata sugli stilemi dell'arioso operistico (Esempio 1b). Il primo tema si configura quindi come un nucleo potenziale di contrasti, che si colgono nei dettagli della partitura: da una parte le armonie diminuite (con il tritono $re-sol\sharp$), dall'altra il bicordo $la\flat-do$, che a b. 19 si insinua nelle voci centrali, sfruttando l'enanarmonia e spingendo verso sonorità più consonanti. La dialettica tra questi due poli si risolve dapprima in un malinconico ripiegamento sulla tonalità di Re minore, raggiunta a b. 28; ma i fugaci accenni al La bemolle conservano la loro carica oppositiva. Non sono dei semplici 'tocchi di colore', che agiscono a livello locale: Liszt se ne serve come vere e proprie tracce mnestiche, che preannunciano gli sbocchi successivi della composizione. Con le minime sul $mi\flat$, intonate a b. 39 al modo di una corda di recita, ha inizio infatti un esteso episodio solistico nella tonalità di La bemolle maggiore, momento di quiete e di languida eufonia (Esempio 1c).

Tavola 1. Liszt, *De profundis*, Esposizione (bb. 1-230)

1° GRUPPO TEMATICO			
1-14	tema introduttivo [A] ($x + y + z$)	pf, vlc-cb, cl-fag	Re min. v – VII
15-38	tema principale [B] ($x \times z$) + b	archi, timp, cl e fag, poi pf	Re min. $v^9/IV-IV-V-I$, La bem. magg. $v^9-VI-III$
39-72	cadenza [C]: elaborazione di x	pf solo	La bem. magg. v^9-I
73-79	appendice modulante	pf, vle e vlc	→ Si magg.
80-95	espansione basata sui mo- tivi dell'introduzione ($x + y$)	pf e tutti	progressione cromatica sui gradi si, do, $do\sharp$, re
96-102	amplificazione cadenzale, basata su y	pf solo	settima diminuita sul re
103-119	tema principale [B']	pf, archi, timp e cor legni, poi tutti	Re min. $v^9/IV-IV-V-I$ → v^2/II^{BAP}
120-129	tema introduttivo [A'] ($y + z$)	legni pf e vlc pizz.	Re min. v

³⁶ Sulla storia del cosiddetto 'Crux-Motiv' e sulle sue ricorrenze nel ciclo delle *Harmonies poétiques et religieuses*, cfr. KACZMARCZYK, *The Genesis of the "Funérailles"*, pp. 382-385.

TRANSIZIONE			
130-141	$(4 \times 2) + (2 \times 2)$	archi, poi legni e trb	progressione cromatica: Re min. – Mi bem. magg. (v/IV)
142-153	ripetizione del modello	archi, poi legni e trb	Mi magg.
154-161	ripetizione parziale, solo (4×2)	archi e legni	Fa min. – Fa magg.

2° GRUPPO TEMATICO			
162-180	“L’istesso tempo”, con cellula ritmica <i>d</i> nel terzo versetto	tutti	Fa magg.
181-187	collegamento	fag e ottoni vlc-cb	nota la ribattuta
188-209	“De profundis” (salmo)	pf solo	Fa diesis min.
210-230	ripetizione	pf, ob-cl-fag	Fa diesis min.

Esempio 1. Liszt, *De profundis*

(a) bb. 2-12, introduzione [A]

Musical score for the introduction (measures 2-12) in bass clef, 6/8 time. The score features a melodic line for vlc-cb (violin and cello) and a piano accompaniment (pf). The key signature has one flat (B-flat). The melody is marked with 'x' and 'y' above it, indicating specific rhythmic or melodic motifs. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in the right hand, with a 'z' marking below it.

(b) bb. 16-25, tema principale [B]

Musical score for the main theme (measures 16-25) in G major, 4/4 time. The score is in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#). The melody is for violin I (vll I) and is marked with 'x' above it. The piano accompaniment (pf) features a rhythmic pattern in the right hand and chords in the left hand, with a 'b' marking below it. The score includes dynamic markings like 'cl-fag' and 'vlc-cb'.

(c) bb. 39-42 e 49-52, sezione cadenzale [C]

Esempio 2. Liszt, *De Profundis*, bb. 80-83. Di seguito, lo schema della progressione

La cadenza del pianoforte si espande per arcate concentriche, su ritmi di barcarola, ma l'idillio non dura a lungo. Segue una sezione estremamente turbolenta, nella quale il 'motivo della croce' viene esposto dagli archi e dai fagotti, mentre il pianista si profonde in impetuosi passaggi in doppie ottave (Esempio 2). Liszt realizza qui uno squarcio di sacro terrore, che fa pensare a certe soluzioni adottate molti anni dopo nel *Totentanz* (danza macabra con armatura di chiave di Re minore, ma costruita principalmente attorno all'armonia di settima diminuita sol \sharp -si-re-fa). Come si può vedere nello schema riprodotto a margine dell'Esempio 2, il potenziamento tragico dei motivi è ottenuto attraverso un radicale impiego del cromatismo e delle proprietà simmetriche degli accordi: le settime diminuite scivolano cromaticamente sulle adiacenti triadi minori in una concatenazione senza

via d'uscita, dentro una traiettoria avviata su sé stessa. Le venti battute non fanno altro che segnare il passaggio dalla settima diminuita con il la_b alla sua variante enarmonica con il sol_\sharp , così da riportarci alle sonorità dell'inizio. Inesorabile ritorna, infatti, lo sfondo di semiminime ribattute sulla nota re, mentre l'orchestra rispone il tema principale (che nella tabella 1 avevamo contrassegnato come B). Poi, a b. 120, il cerchio si chiude con la ripetizione del segmento introduttivo all'unisono.

L'area del primo tema abbozzata da Liszt assume così l'aspetto di una 'forma ad arco' [A-B-C-B'-A'], dall'impianto armonico piuttosto inconsueto. Nella sua analisi, Rosenblatt si sofferma sulla novità di tale concezione: «the section as a whole is not tonally stable, and the only stability derives from the temporary establishment of the tonality a triton away. This is not the secondary key area, however, nor does Liszt introduce a new theme».³⁷ La vasta sezione centrale (bb. 39-79), principalmente solistica e con carattere improvvisativo, che sembrerebbe fuori luogo in un primo tema, trova la sua coerenza in riferimento all'assetto macro-formale: è un altro indizio, affidato alla percezione dell'ascoltatore, come presagio di ciò che avverrà. Nelle prime 129 battute, Liszt non fa che riprodurre 'in scala ridotta' la distribuzione dei piani armonici, con i relativi bilanciamenti e contrasti, osservabile nell'economia complessiva del pezzo. Alla fine dello sviluppo, come si vedrà, troveremo un'ampia cadenza pianistica con funzione di tempo lento nella tonalità di La bemolle maggiore (bb. 393-474), che assolve specularmente lo stesso ruolo della sezione C nella forma ad arco iniziale. Per definire la tecnica compositiva lisztiana, si potrebbe attingere all'immagine delle scatole cinesi o delle matrische: in un gioco progressivo di raddoppiamenti, nel piccolo sono già contenuti tutti i caratteri della grande forma.

A b. 130 inizia la transizione al secondo tema, costituita da un motivo insistente sulle note ribattute, realizzato dalla compagine degli archi e messo in progressione per grado congiunto ascendente (Esempio 3). Ogni traccia di cromatismo sembra sparita, e l'incalzare dei ritmi si inquadra entro i confini diatonici delle scale di riferimento. La tonalità da raggiungere si manifesta in modo eclatante, al termine della corsa, come una visione numinosa (Esempio 4a). Negli accordi del corale in Fa maggiore, intonato a tutt'orchestra su sostegno dei timpani e dei contrabbassi, c'è il prototipo dei secondi temi del periodo di Weimar: il *Grandioso* della Sonata in Si minore (bb. 105-114) e il *Grandioso* del *Grosses Konzertsolo* (bb. 102-120). Ma poco dopo, attraverso i rintocchi in dissolvenza della nota la , veniamo introdotti in un clima di tutt'altro segno. L'inno solenne passa al pianoforte solista e perde la sua magnificenza; si tramuta in una mesta salmodia in Fa diesis minore (Esempio 4b).

³⁷ ROSENBLATT, *The Concerto as Crucible*, p. 395.

Esempio 3. Liszt, *De profundis*, bb. 130-133, transizione

Esempio 4. Liszt, *De profundis*

(a) bb. 162-171, secondo tema ("L'istesso tempo")

(b) bb. 188-209, salmodia in modo minore

Esempio 4b. (segue)

200 Fi - ant au - res tu - ae in - ten - den - tes

205 in vo - cem de - pre - ca - ti - o - nis me - ae.]

Il tema accordale, nucleo dell'intera opera, non è altro che il 'falso bordon' di cui parlava Liszt nella già citata lettera all'abate Lamennais del 14 gennaio 1835 («Le plain-chant que vous aimez tant y est conserve avec le faux bourdon. Peut-être cela vous plaira-t-il un peu»). Nella partitura autografa, le prime tre battute recano il testo «De profundis clama[vi]», scritto sulle note (GSA, 60/H1, p. 39). Si tratta, per l'appunto, dell'inizio del salmo 129, che dà il titolo alla composizione. Liszt si sforza di preservarne la naturale prosodia, attraverso il cambio di metro ($\frac{4}{3}$, $\frac{3}{3}$, $\frac{2}{3}$), e realizza una musica che si fa letteralmente 'serva dell'orazione'. Lo schema armonico di queste battute, molto semplice (I – VI | I – V | V – II^{6nap} | V – I), si caratterizza per un'audace soluzione cadenzale nel terzo versetto: sulle parole di supplica del fedele, che chiede a Dio di dare ascolto alla preghiera, l'accordo minore sul quinto grado devia verso il grado napoletano, restando in dubbia sospensione (quasi un punto di domanda, insito nell'attrito interno del tritono do#-sol). Con la ripetizione della salmodia, accompagnata questa volta dal terzetto degli oboi, dei clarinetti e dei fagotti, si conclude l'esposizione.

Lo sviluppo assume tratti schubertiani: non troviamo lo stringente lavoro motivico che si potrebbe rintracciare in un primo tempo di sonata del Beethoven 'eroico', ma una sistematica rilettura dell'esposizione. I singoli temi vengono riconfigurati in nuovi contesti armonici, senza perdere la loro integrità, sebbene non manchino momenti di amplificazione e condensazione del materiale, nei quali i motivi si sovrappongono in blocchi stratificati, sino a dissolvere i propri contorni. Il tracciato elaborativo è riassunto nella Tavola 2. In tutta la prima sezione, il tema del "De profundis" (nella sua variante in maggiore, indicata in partitura con *L'istesso tempo*) pervade ritmicamente il tessuto musicale, combinandosi con gli altri temi dell'esposizione, sempre nell'alveo della tonalità di Fa diesis maggiore o minore. A b. 304, vengono ripresi dall'orchestra i motivi della transizione, resi ancor più incalzanti dal pianoforte, che percorre l'intera tastiera con rapide scale di crome e di semicrome. Inizia quindi una fase turbinosa, fatta di progressioni cromatiche, con settime diminuite che si succedono in modo analogo a quanto già avvenuto nella 'forma ad arco' del primo tema, fino al momento

in cui, imprevedibilmente, la spirale delle concatenazioni si tronca. L'ultimo accordo diminuito (re-fa-sol \sharp -si), riletto enarmonicamente come vii/V, si proietta sulla triade mi \flat -sol-si \flat , aprendo il varco a un lungo passaggio sul pedale di dominante di La bemolle maggiore (bb. 354-383). Queste battute, nelle quali il tema [B] viene riproposto al pianoforte su uno sfondo 'ribollente' di archi pizzicati, preparano una sezione decisiva sul piano strutturale e semantico: la cadenza del solista, che costituisce il centro dell'opera, dividendola esattamente in due parti. Per la sua ampiezza e per il lirismo dell'espressione, essa si può considerare a tutti gli effetti come un movimento a sé, un Adagio che sospende la dialettica della forma-sonata.

Tavola 2. Liszt, *De profundis*, Sviluppo (bb. 231-383) e Tempo lento (bb. 384-509)

1 ^A SEZIONE			
231-254	tema principale [B]	archi, cl-fag, poi pf	Fa diesis min. →
255-264	inizio della cadenza [C] con cellula ritmica <i>d</i>	pf, cl-fag e archi	progressione di terza asc. (4 × 2) sui gradi do, mi \flat – sol, si \flat
265-271	collegamento con liquidazione di <i>d</i>	pf, cl-fag e vll, poi vlc	Sol bem. (Fa diesis) magg. v ⁷ →
272-281	prime due frasi di "L'istesso tempo" (5 × 2) con <i>x</i> in recitativo al posto delle battute di pausa	pf, archi e legni	Fa diesis magg.
282-289	ripetizione dello schema metrico precedente; tema intro [A] (<i>x</i> + <i>y</i>) in contrappunto con <i>d</i>	pf, archi e legni	progressione di terza asc. (4 × 2): Do diesis min. I-V, Mi min. I-V →
290-293	ripetizione dimezzata del modello con compressione verticale dei motivi	pf, archi, legni e cor	(2 × 2): Sol diesis min./La bem. magg., Do min./magg.
294-303	tema principale [B] e sospensione dominante	pf, archi e legni	Si min. v ⁹ -I-VII/V-V
2 ^A SEZIONE			
304-315	modello della transizione (4 × 2) + (2 × 2)	archi e pf, legni e trb	Fa diesis magg.
316-327	ripetizione del modello	archi e pf, legni, cor-tr	Sol min., Sol magg.
328-335	collegamento basato su una porzione ritmicamente variata del modello	pf, cor-fag, poi pf solo	progressione cromatica sui gradi la \flat , la, si \flat , poi Re min. →
336-353	espansione basata sui motivi dell'introduzione (<i>x</i> + <i>y</i>), in contrappunto con la cellula ritmica <i>d</i> progressivamente liquidata	pf, archi, legni, timp e trb, poi tutti	progressione cromatica sui gradi si, do, do \sharp , re → La bem. magg. VII/V
354-383	pedale di dominante con tema principale [B]	vlc, pf, vll-vle pizz., poi cb e legni	La bem. magg./min. v ⁹

TEMPO LENTO: CADENZA DEL PIANOFORTE E 'CODETTA'			
384-404	ripresa dell' <i>incipit</i> della cadenza [C] ed elaborazione del "De profundis" con l'aggiunta di recitativi	pf solo	La bem. magg. v-v ⁵⁺ →
405-424	1 ^a trasformazione del "De profundis" (cantabile)	pf solo	La bem. magg.
425-457	ripresa della cadenza [C] con elaborazione di x	pf solo	La bem. magg. → Si magg.
458-459	collegamento	cor	nota mi _♭ ribattuta →
460-477	ripetizione del "De profundis" trasformato	archi con sord. e pf	La bem. magg.
478-480	appendice cadenzale di raccordo alla 'codetta'	pf, ob-cl-fag, poi solo pf	v ⁹
481-509	reiterazione del modulo ritmico della salmodia tra i diversi gruppi orchestrali su uno sfondo di arpeggi	pf, vlc-cb, legni e cor, poi tutti gli archi, cl-fag	La bem. magg.

La materia tematica attorno a cui si articola la cadenza è il tema del "De profundis", che viene sottoposto a significative trasformazioni. Lo riconosciamo negli accordi di bb. 385-399, in chiave di basso, scandito dalle oscillazioni ipnotiche delle semiminime. Lo schema armonico ricalca, pur con alcune differenze, quello della salmodia nella sua prima apparizione in modo maggiore (I – VI | I – V | ♭VII – II | V⁷ | V^{7/5+}) e viene adesso inframezzato da liberi recitativi, che riempiono le battute di pausa tra i versetti, prolungando le risonanze dell'ultima nota, come avveniva nello sviluppo del primo movimento dell'op. 31 n. 2 di Beethoven (Largo). L'intensità del tono 'parlante', con le appoggiature che mimano i sospiri, e la sospensione carica di attesa, espressa dall'accordo eccedente sul quinto grado, conducono a un'ulteriore metamorfosi. Sotto la spinta di un'irresistibile pulsione emotiva, l'austera salmodia si tramuta in un canto appassionato. Come si può osservare nell'esempio 5, Liszt ridefinisce il "De profundis" entro una scansione metrica regolare, in $\frac{4}{4}$, con il risultante effetto di $\frac{3}{2}$, e ne modifica le armonie: I – VI | V⁴⁻³/III – III | III – ♭III | V/IV – IV | (♯IV⁷) V⁴⁻³ – I. La stessa scrittura pianistica ha ormai poco a che fare con l'impalcatura ieratica degli accordi in *faux-bourdon* che caratterizzavano l'originaria presentazione del tema: qui la cantabilità viene esaltata, si fa melodrammatica. La *texture* è più densa, a causa dell'accompagnamento vigoroso della mano sinistra – non nuovo, perché già presente nella sezione C del primo blocco tematico dell'esposizione (cfr. Esempio 1c). Dopo lo sfogo lirico, la cadenza si risintonizza su un'atmosfera intima e raccolta, sfiorando le vette del sublime. I corni fanno riecheggiare la dominante mi_♭, sul ritmo del salmo, e gli archi con sordina rispondono, riproponendo il "De profundis" nella sua nuova veste cantabile. Una coda conclude questa prima parte dell'opera (delimitata dalla doppia stanghetta di battuta, con l'indicazione «très long silence») in un'aura mistica, tra stuoli di arpeggi impalpabili e lontane reminiscenze, come in *Bénédiction de Dieu dans la solitude*.

Esempio 5. Liszt, *De profundis*, bb. 405-420, 1ª trasformazione (cantabile)

«After a cadenza which could be straight from one of Liszt's fantasies based on a Verdi opera, when more than half of the composition has been completed, Liszt suddenly throws in a new theme with a polonaise rhythm». ³⁸ L'inizio dell'interludio coglie, infatti, di sorpresa. Si passa quasi inavvertitamente da un quieto La bemolle maggiore a un Do diesis minore in ritmo ternario, dal carattere vivace e a tratti sardonico (Esempio 6). ³⁹ Le prime battute meritano di essere commentate. Un la naturale in ottava, ripetuto dagli ottoni e dai timpani con figurazione ritmica apparentemente inedita, funge da contrasto rispetto a quella che sembrava essere una placida conclusione. Liszt vuole creare un effetto straniante, dissolvendo l'incanto del tempo lento (come in un brusco risveglio che interrompe

³⁸ JOHNS, *De profundis*, p. 102.

³⁹ Sarà forse una coincidenza, ma si tratta, a parti invertite, delle tonalità che collegavano i due movimenti centrali della *Wanderer-Fantasie*. In quel caso, da un Adagio in Do diesis minore, costruito su un corale ad accordi placcati, si passava senza soluzione di continuità al Presto in La bemolle, un valzer brillante, di piglio burlesco.

il sogno), ma mantenendo, tuttavia, dei nessi latenti di continuità. Quello che egli realizza è un gioco di prestigio armonico: il la naturale si rivela presto la nota superiore dell'accordo si[#]-re[#]-fa[#]-la, settima diminuita sulla sensibile di Do diesis minore, e in questo senso il La bemolle del movimento precedente suona *ex post* come una cadenza sospesa, in attesa di un prosieguito (la_b = sol[#]). Lo stesso profilo ritmico delle battute introduttive non è altro che una diminuzione delle prime quattro note del tema del "De profundis". Dopodiché, il movimento in forma di Scherzo si sviluppa alternando tre diversi blocchi (A, B, C), secondo lo schema illustrato nella Tavola 3. Ogni ripetizione di A viene variata con brillanti fioriture.

Esempio 6. Liszt, *De profundis*, bb. 510-513, Interludio

L'interludio, che suona come un'irruzione sorprendente, si avvale, quindi, di materiale affine: viene legato alla dimensione ciclica del pezzo attraverso richiami tematici (con una tecnica che Steven Moorteale chiama «indirect integration» e che si può riscontrare chiaramente nella Sonata in Si minore o nel Quartetto op. 7 di Schönberg).⁴⁰ Questo aspetto risulta centrale nella sezione C. Il nuovo tema, dal profilo danzante, viene introdotto da una breve transizione dei corni che utilizza la nota comune la, riecheggiando il la ribattuto che, nell'esposizione, aveva introdotto la salmodia in Fa diesis minore (la sequenza ritmica è la stessa). Con tale indizio, Liszt ci fa capire che il tema di bb. 557-564 non è irrelato, ma va inteso sulla scorta della musica precedentemente udita. Le affinità si colgono tra le pieghe dell'armonia: le prime quattro battute dell'antecedente mostrano la stessa successione armonica del "De profundis" in maggiore (I – VI | I – V), mentre le quattro battute del conseguente, con lo slittamento verso la medianta, sfruttano l'armonia della versione 'lirica' del "De profundis", così com'era stato trasformato nella cadenza del tempo lento (I – VI | V/III – III). Il tema ritornerà con un'*allure* malinconica, in Si bemolle minore (C', bb. 628-631), e poi un'ultima volta, con i caratteri di una 'polacca eroica', resa più incisiva dalla partecipazione di tutta l'orchestra (Esempio 7). La tonalità di Re bemolle maggiore, variante enarmonica del Do diesis iniziale, si impone con uno slancio festoso, ma non ancora risolutivo.

⁴⁰ Cfr. MOORTEALE, *Two-Dimensional Sonata Form*, pp. 26; 142-146.

Tavola 3. Liszt, *De profundis*, Interludio (bb. 510-732).

1 ^A PARTE			
510-537	A	cor-tr-trb, timp, poi pf, archi e legni	Do diesis min. → Do magg. → La min.
538-552 553-556	B raccordo basato sul ritmo del “De profundis”	pf e archi pf, cor e tr, poi cl e fag	Do diesis min./magg. IV →
557-572	C: 2 ^a trasformazione del “De profundis” (polacca), pe- riodo (4+4), ripetuto	pf solo, poi archi, cl e fag	La magg.
573-585	Codetta	pf e legni, archi	La magg.
2 ^A PARTE			
586-608	A'	pf, archi e cor, le- gni	Do diesis min. → Do magg. → La min. v
609-623 624-627	B' raccordo basato sul ritmo del “De profundis”	pf, legni e archi pf, cl-fag, cr-trb	Do diesis min./magg. IV →
628-635 636-647	C': periodo (4 + 4) Codetta	pf solo pf, legni e archi	Si bem. min./magg. VII → (enarm.)
3 ^A PARTE			
648-662	A''	pf, archi, poi cor e fiati	Do diesis min. → Do magg. IV ⁶
663-672	raccordo basato sul ritmo della polacca	pf e timp fiati, vll e cor	Do diesis min. VII ² , Re bem. magg. v →
673-689	C'': periodo e codetta	pf, archi e legni	Re bem. magg.
690-705	B''	pf e archi	Re bem. magg. IV
RITRANSIZIONE			
706-723	espansione basata sui motivi dell'intro (x + y), sul ritmo della polacca	trb, pf e archi, poi fl, ob e cl	progressione cromatica sui gradi si, do, do [#] , re
724	amplificazione cadenzale del motivo y	pf solo	settima diminuita sul re
725-732	raccordo alla ripresa basato sul modulo ritmico della po- lacca	pf, timp, cl, fag e cor	contrapposizione settima diminuita sul re / triade di La bem. magg.

A b. 704 l'equilibrio si rompe. Dopo una battuta di pausa con punto coronato, i ritmi della polacca si fanno insistenti e lasciano il posto a una sequenza di ottave, intesa come amplificazione della settima diminuita si-re-fa-la^b, che rimanda al momento più drammatico dell'esposizione (il passaggio turbolento che seguiva alla cadenza del pianoforte, nel blocco C del primo tema).

Esempio 7. Liszt, *De profundis*, bb. 673-678, 2^a trasformazione (polacca)

Il fragoroso passaggio solistico a doppie ottave di b. 723 ricalca quello di bb. 96-100.⁴¹ Da qui si giunge alla ritransizione, formata da otto battute, in cui i due poli tonali dell'intero *De profundis* – il Re minore e il La bemolle maggiore – si scontrano in un serrato 'botta e risposta', che ricorda un analogo espediente berlioziano (le battute conclusive della *Marche au supplice* della *Symphonie fantastique*, che vedevano contrapporsi le triadi maggiori di Sol e di Re bemolle, a distanza di tritono, su pulsazioni ritmiche inesorabili). È l'avvio di un processo, con il quale Liszt tenterà di risolvere i contrasti armonici dell'intera composizione, presentati plasticamente come in una scena di battaglia. Le logiche tensive della forma-sonata tornano alla ribalta: a b. 733, inizia la ripresa (Tavola 4).

⁴¹ Come sottolinea Rosenblatt, la riproposizione identica di alcuni passi presenti nella prima parte dell'opera è evidente nella grafia dell'autografo: Liszt numera le battute nell'esposizione e riscrive tali numeri nelle parti corrispondenti della ripresa, senza ricopiare la musica (cfr. ROSENBLATT, *The Concerto as Crucible*, p. 399).

Tavola 4. Liszt, *De profundis*, Ripresa (bb. 733-900)

1° GRUPPO TEMATICO			
733-746	tema principale [B']	pf, archi, timp, poi fl-cl-fag	Re min. V/IV-IV-V-I → V ² /II ^{nap}
747-757	tema introduttivo [A] (x + y + z)	archi, pf solo, poi cl-fag	Re min. V
TRANSIZIONE			
758-769	(4 × 2) + (2 × 2)	timp, trb, archi e pf, poi legni	progressione crom.: Re min., Mi bem. magg. (V/IV) →
770-781	ripetizione del modello	archi e pf, poi le- gni e trb	Mi magg.
782-789	ripetizione parziale (4 × 2)	archi, pf e legni	Fa min., Fa magg.
2° GRUPPO TEMATICO E 'CODETTA'			
790-799	"L'istesso tempo", solo la prima metà (5 × 2)	tutti	Fa magg. I ⁵⁺
800-814	nuova transizione sulla cellula ritmica <i>d</i> , progressivamente li- quidata	pf, legni e archi, poi trb	progressione crom. sui gradi fa \sharp , sol, sol \sharp , la, si, do, do \sharp
815-821	perorazione cadenzante	tutti	Re magg. V, V ⁵⁺ →
822-829	3 ^a trasformazione del "De pro- fundis" (marziale)	tutti	Re magg. V
830-840	appendice tematica in minore	legni, pf, archi, cor e timp	Re min. V →
841-855	ripetizione del precedente blocco con un nuovo accom- pagnamento	pf, archi pizz., poi cor, tr e fiati	Re magg. V Re min. V
856-861	pedale di dominante	pf, timp, archi, fag, cor e tr	→
862-870	ultima ripetizione del "De pro- fundis" (marziale)	tutti	Re magg.
871-900	'codetta': reiterazione del mo- dulo ritmico del salmo su uno sfondo di arpeggi	pf, timp, fag, cor e trb, poi cl, fl, ob e archi	Re magg.

Risentiamo il tema principale e le battute introduttive; segue la transizione, con le scalette discendenti già viste all'esempio 3, che conduce al tema del "De profundis" in Fa maggiore. Sembra non esserci alcuna differenza rispetto all'impianto armonico dell'esposizione, ma interviene presto una svolta imprevista. La salmodia viene troncata a metà: anziché risolvere sul V grado, il secondo versetto realizza una cadenza evitata, sulla triade fa-la-do \sharp . Dopo una battuta di pausa, inizia una nuova transizione verso il Re maggiore, tonalità conclusiva, nella quale Liszt sfrutta al massimo grado la triade eccedente, utilizzandola come propulsore

per l'accumulo di tensione.⁴² Come si può vedere nell'esempio 8, sullo schema ritmico del motivo *d* già presente nello sviluppo (cfr. b. 257 e sgg.), una progressione cromatica ascendente muove verso la tonica:

Esempio 8. Liszt, *De profundis*, bb. 800-803. Di seguito, la progressione cromatica.

Al di là dell'innovativo utilizzo delle armonie, l'aspetto su cui maggiormente bisogna focalizzare l'attenzione è ciò che accade al culmine di questo percorso. Anziché proporre il "De profundis" nella versione originaria del *fauxbourdon*, Liszt si serve del tema del tempo lento, cioè il salmo nella variante in La bemolle maggiore, e lo trasforma a sua volta, rendendolo non più *cantabile*, ma *marziale* (Esempio 9). Il nuovo riadattamento del tema mostra a tratti anche un carattere popolareggiante (la scrittura pianistica sembra alludere a certi passaggi di danza dell'interludio). Poi, a b. 862, dopo un lungo pedale di dominante, tutta l'orchestra riespone il tema trionfante, mentre il pianoforte ne incrementa la densità con vasti arpeggi di semicrome. La coda che segue non è altro che la trasposizione nella tonalità d'impianto delle battute conclusive del tempo lento in La bemolle

⁴² Sull'uso delle triadi eccedenti in Liszt, si veda TODD, *The "Unwelcome Guest"*. Larry Todd riconosce che «the seeds for Liszt's revolutionary music already had germinated during his early period» (p. 94). Analizzando opere giovanili, come *Harmonie poétiques et religieuses* del 1834 e *Lyon* (dall'*Album d'un voyageur*), lo studioso individua le prime presenze della triade eccedente: essa avrebbe qui semplicemente il ruolo di «agent of harmonic color». Solo negli anni '40, a partire dalla prima versione dei *Sonetti del Petrarca*, e soprattutto dopo il 1847, Liszt si sarebbe spinto a inglobare tale accordo nel linguaggio armonico, facendone spesso un sostituto della dominante nelle progressioni e nelle cadenze. È evidente che Todd, nel 1988, non poteva accedere a una conoscenza diretta del *De profundis*, la quale avrebbe senz'altro sconvolto l'impostazione del suo saggio. Dall'analisi armonica delle bb. 800-819 che ho schematizzato sopra, si evince che già in quest'opera del 1834 la triade eccedente viene sfruttata non solo per creare un particolare 'colore armonico', ma per strutturare intere progressioni. Nella transizione al Re maggiore finale, Liszt usa la triade eccedente come fosse una dominante, intuendo le molteplici possibilità di risoluzione dovute all'enanarmonia di cui parlerà Carl Friedrich Weitzmann vent'anni dopo, nel trattato *Der übermässige Dreiklang* (Berlino 1853).

(con l'effetto di una bipartizione simmetrica della forma, come avverrà nella Sonata in Si minore). Il pianoforte continua a realizzare arcate di arpeggi con le reminiscenze orchestrali del "De profundis" sullo sfondo; il tutto puntellato dalle terzine della marcia che si dissolvono gradualmente. Come si è detto, l'opera manca delle ultime battute, ma la struttura complessiva non viene da ciò in alcun modo intaccata: il percorso tonale giunge a risoluzione e il pezzo, con qualche piccola integrazione, può essere eseguito nelle sale da concerto.⁴³

Esempio 9. Liszt, *De profundis*, bb. 822-829, 3^a trasformazione (marziale)

Ci troviamo dinanzi a un'opera complessa, sapientemente architettata. Come nella *Wanderer-Fantasie* di Schubert, la sorgente di ogni trasformazione tematica risiede in un austero corale, poi rimodulato in chiave lirica e riproposto tra le pieghe di un vivace intermezzo con funzione di Scherzo. Infine, la conclusione trionfale, raggiunta eroicamente, da intendere come culmine dell'intera struttura, sintesi tra elementi che si direbbero inconciliabili. Al netto di questo possibile influsso, non bisogna dimenticare che proprio nel novembre del 1834 Liszt assistette alla prima dell'*Harold en Italie* di Berlioz e pubblicò la sua trascrizione della *Fantastique*: entrambe sinfonie programmatiche, nelle quali un'idea musicale si configurava come il protagonista di un dramma, che cambia carattere al mutare degli eventi, mimetizzandosi tra i passi di danza, nell'idillio di una scena campestre o nel tumulto di un'orgia di briganti. Le variazioni dell'armonia,

⁴³ Jay Rosenblatt, Joseph Ács, Leslie Howard e Michael Maxwell hanno completato le battute mancanti. Le loro proposte si possono ascoltare in diverse incisioni discografiche.

dell'agogica, delle figure di accompagnamento agivano in quelle partiture come potenti indicatori semantici, dentro una forma 'aperta', che si lasciava plasmare dalle esigenze del racconto.

Per un'ipotesi interpretativa

«Chiedo soltanto il permesso di stabilire le forme attraverso il contenuto», scriveva Liszt nel 1856, opponendosi a quei critici che intendevano l'analisi come mera segmentazione delle parti, senza riuscire a comprendere il portato concettuale della nuova musica.⁴⁴ Nel *De profundis*, l'originalità della struttura sembra spiegarsi con l'esigenza di esplicitare una trama narrativa, un pensiero in evoluzione. Quando nel 1931 Theophil Stengel visionò il manoscritto del 'salmo strumentale' e si accorse della concezione rivoluzionaria sul suo impianto, scrisse le seguenti considerazioni, oggi ancora valide:

Der "Psaume instrumental" ist wie "Malédiction" ein einsätziges Werk, jedoch bei weitem ausgedehnter (über 900 Takte) und gehört zu den ersten Orchesterwerken Liszt's, *bei denen der poetische Vorwurf die Form bestimmt*. Er gewinnt vor allem dadurch Bedeutung für die Weiterentwicklung Liszt's, als bereits hier die für Liszt's Klavierkonzerte und die nach ihnen entstandenen symphonischen Dichtungen charakteristische thematische Verknüpfung ihren Anfang nimmt.⁴⁵

Tali parole evidenziano con lucidità l'elemento che rende quest'opera un oggetto di studio così interessante: la presenza *in nuce* di quelle tecniche di trasformazione tematica e formale che saranno tipiche dei poemi sinfonici del periodo di Weimar. Lo stesso Rosenblatt, molti anni dopo, perviene a conclusioni analoghe: «this unique organization of form may have its roots in a suppressed program».⁴⁶ A questo punto, è legittimo chiedersi quale sia il contenuto poetico che ha riempito il 'calco' della forma-sonata a tal punto da deformarlo. Fatto salvo l'appiglio extramusicale offerto dal titolo, un esplicito programma per il *De profundis* non esiste. Gli studiosi hanno quindi provato a riconoscere nelle varie sezioni della forma il tracciato che caratterizza il salmo 129, nelle sue quattro parti: invocazione del peccatore; consapevolezza della misericordia di Dio (speranza); vigile attesa; redenzione. Rosenblatt, punto di riferimento nella ricezione critica dell'opera, interpreta così:

For the initial *fauxbourdon* statement, the text is explicitly linked to the first two verses. [...] Liszt may have meant it to apply only to the helpless sentiment of the opening, however. Either way, it is the cry of a repentant sinner toward God. After the storm and stress of the Development, the "De profundis" theme sounds out again, first with recitative interjection after each phrase, then reworked to be

⁴⁴ Lettera di Liszt a Louis Köhler, 9 luglio 1856, in LISZT, *Briefe*, I, p. 225 (cit. in italiano in DALMONTE, *Franz Liszt*, p. 181).

⁴⁵ STENGEL, *Die Entwicklung des Klavierkonzertes*, p. 12. Corsivo mio.

⁴⁶ ROSENBLATT, *The Concerto as Crucible*, p. 401.

more melodious, and this occurs at the precise midpoint of the work. Meaning is again difficult to assign, as on the one hand the passage represents a stable island of peace after the turmoil, but on the other it is in the tonality a triton removed from the tonic. Nevertheless, vv. 3-4 may apply, renewing the initial prayer but with a degree of hope. The idea of “waiting” may be conveyed by the Interlude (vv. 5-6), and the triumphant transformation of the “De profundis” theme in D major may reflect the psalmist’s conclusion.⁴⁷

In linea generale l’approccio è condivisibile. Il percorso salvifico espresso nel salmo trova un riscontro musicale evidente e la trasformazione della sommessa salmodia in una marcia trionfale ne è la prova. Tuttavia, se l’inizio e la fine appaiono chiari nel loro significato simbolico, come interpretare gli eventi centrali dell’opera? Che senso ha l’interludio a ritmo di *polonaise* in un pezzo apparentemente così serio? Nella fonte biblica non c’è niente che possa giustificare una simile irruzione. Per cogliere il messaggio compositivo, bisogna andare oltre il salmo; o meglio, il salmo è un’icona, l’emblema di un processo di redenzione che va letto in termini storici. Quale vittoria Liszt sta immaginando, nel 1834? La situazione iniziale di angoscia, con il conseguente appello all’intervento di Dio, da che cosa è determinata? Non si tratta di fare dello psicologismo, ricercando sottintesi autobiografici, ma di andare alle radici da cui il progetto dell’opera è scaturito. Su questo, non è ancora stata fatta luce. Rattalino dichiara: «oscuro resta, in tutto ciò il ruolo dell’abate Lamennais [...], oscuro resta l’influsso delle teorie del sansimoniano Prosper Enfantin, che predicava l’eguaglianza dei sessi e la “riabilitazione della carne”». ⁴⁸ È proprio qui, invece, che bisogna cercare le risposte, nelle profezie lamennaisiane e anche nei testi di Enfantin, che non parlava solo del riscatto della sfera sensuale, ma auspicava una *renovatio societatis* grazie all’impulso di un nuovo cristianesimo. Il *De profundis* lisztiano si situa esattamente al culmine delle tensioni sociopolitiche parigine: non è la preghiera del peccatore penitente, ma il grido di un popolo che, tradito dai sovrani e dallo stesso pontefice, attende la liberazione, ‘più che le sentinelle l’aurora’.

Quando Liszt si reca a La Chênaie, ha già letto *Paroles d’un croyant* di Lamennais e ne è rimasto folgorato, come testimonia la già citata lettera del maggio 1834. L’abate si trovava sconfitto: il papa lo aveva condannato, imponendogli di sospendere le pubblicazioni di «L’Avenir» e le attività catechetiche dell’*Agence générale pour la défense de la liberté religieuse*.⁴⁹ In questo contesto infausto, *Paroles d’un croyant* esprimeva con linguaggio evocativo e apocalittico un groviglio

⁴⁷ *Ibid.*, p. 403.

⁴⁸ RATTALINO, *Liszt*, p. 23.

⁴⁹ È utile riferire alcuni significativi stralci dell’enciclica *Mirari vos* di Gregorio XVI: «appare chiaramente assurdo ed oltremodo ingiurioso per la Chiesa proporsi una certa “restaurazione e rigenerazione”, come necessaria per provvedere alla sua salvezza e al suo incremento, quasi che la si potesse ritenere soggetta a difetto o ad oscuramento o ad altri inconvenienti di simil genere»; «né più lieti successi potremmo presagire per la Religione e il Principato dai voti di coloro che vorrebbero vedere la Chiesa separata dal Regno, e troncata la mutua concordia dell’Impero col Sacerdozio. È troppo chiaro che dagli amatori d’una impudentissima libertà si teme quella concordia che fu sempre fausta e salutare al governo sacro e civile» (per l’enciclica completa, cfr. *Enchiridion delle encicliche*, pp. 26-53).

di sentimenti: rabbia per una Chiesa che, incurante del processo di secolarizzazione in atto, era intenta a tessere alleanze con i regnanti per mantenere i privilegi; consapevolezza del peccato che attanaglia l'uomo che si allontana da Dio, rendendolo incapace di amare; attesa di una 'rivoluzione' proveniente dal popolo, su impulso diretto di Dio. Può essere assai significativo, per la nostra indagine sul *De profundis*, citarne alcuni brani:

Préface. *AU PEUPLE*

Ce livre a été fait principalement pour vous; c'est à vous que je l'offre. Puisse-t-il, au milieu de tant de maux qui sont votre partage, de tant de douleurs qui vous affaissent sans presque aucun repos, vous ranimer et vous consoler un peu!

[...] Vous vivez en des temps mauvais, mais ces temps passeront. Après les rigueurs de l'hiver, la Providence ramène une saison moins rude, et le petit oiseau bénit, dans ses chants, la main bienfaisante qui lui a rendu et la chaleur et l'abondance, et sa compagne et son doux nid.

Espérez et aimez. L'espérance adoucit tout, et l'amour rend toutes choses possibles.

[...] J'y descendrais avec une grande joie, si votre misère en pouvait être un peu allégée; mais vous n'en retirerez aucun soulagement, et c'est pourquoi il faut attendre et prier Dieu qu'il abrège l'épreuve.

Maintenant ce sont les hommes qui jugent et qui frappent: bientôt ce sera lui qui jugera.

Heureux qui verra sa justice!

Je suis vieux: écoutez les paroles d'un vieillard.

La terre est triste et desséchée, mais elle reverdira. L'haleine du méchant ne passera pas éternellement sur elle comme un souffle qui brûle.

Ce qui se fait, la Providence veut que cela se fasse pour votre instruction, afin que vous appreniez à être bons et justes quand votre heure viendra.

[...] Le Christ, mis en croix pour vous, a promis de vous délivrer.

I

[...] Le Fils a promis d'envoyer l'Esprit consolateur, l'Esprit qui procède du Père et de lui, et qui est leur amour mutuel; il viendra et renouvellera la face de la terre, et ce sera comme une seconde création.

XXIII

Seigneur, nous crions vers vous du fond de noire misère.

Comme les animaux qui manquent de pâture pour donner à leurs petits,

Nous crions vers vous, Seigneur.

[...] Comme le prisonnier que le puissant injuste a jeté dans un cachot humide et ténébreux,

Nous crions vers vous, Seigneur.

Comme l'esclave déchiré par le fouet du maître,

Nous crions vers vous, Seigneur.

Comme l'innocent qu'on mène au supplice,

Nous crions vers vous, Seigneur.

Comme le peuple d'Israël dans la terre de servitude,

Nous crions vers vous, Seigneur.

[...] Comme toutes les nations de la terre avant qu'eût lui l'aurore de la délivrance,

Nous crions vers vous, Seigneur.

Comme le Christ sur la croix, lorsqu'il dit: Mon Père, mon Père, pourquoi m'avez-vous délaissé?

Nous crions vers vous, Seigneur.

O Père! vous n'avez point délaissé votre Fils, votre Christ, si ce n'est en apparence et pour un moment; vous ne délaisserez point non plus à jamais les frères du Christ. Son divin sang, qui les a rachetés de l'esclavage du prince de ce monde, les rachètera aussi de l'esclavage des ministres du prince de ce monde. [...] Encore trois jours, et le sceau sacrilège sera brisé, et la pierre sera brisée, et ceux qui dorment se réveilleront; et le règne du Christ, qui est justice et charité, et paix et joie dans l'Esprit saint, commencera.

Ainsi soit-il!⁵⁰

Nella lettera a Lamennais del gennaio 1835, Liszt aveva definito il salmo 129 «le plain-chant que vous aimez tant». E adesso capiamo meglio in che senso. Lamennais amava il “De profundis” a tal punto da farne l’impalcatura delle sue visioni escatologiche in *Paroles d’un croyant*. Nel libro, il percorso ascensionale ‘invocazione-salvezza’ del salmo è pervasivo, quasi fosse il *cantus firmus* sul quale l’abate costruisce i suoi squarci poetici. Variano le immagini, ma il contenuto è sempre lo stesso: c’è un popolo ‘che vive in tempi malvagi, ma questi tempi passeranno’, poiché il Salvatore, dalla croce, ha offerto la redenzione – «la terre est triste et desséchée, mais elle reverdira». Il popolo può salvarsi solo attraverso l’imitazione di Cristo, «amando e sperando», in una fraternità che diventa preludio alla lotta contro le potenze del mondo. Meritano un commento gli estratti dal capitolo XXIII. Come non notare la ripresa quasi letterale che lega i due testi?

Dal profondo a te grido, Signore.

Seigneur, nous crions vers vous du fond de noire misère.

L’io del salmo è diventato *nous*, il grido del singolo si trasforma nell’invocazione di un intero popolo. Soprattutto in questo capitolo, Lamennais riproduce la dinamica salvifica, che dall’angoscia porta alla liberazione: il popolo grida e geme «comme le peuple d’Israël dans la terre de servitude», ma «encore trois jours [...] et le règne du Christ, qui est justice et charité, et paix et joie dans l’Esprit saint, commencera». Esattamente come alla fine del salmo 129, riletto alla luce del Nuovo Testamento («presso il Signore è la misericordia e grande presso di lui la redenzione. / Egli redimerà Israele da tutte le sue colpe»). Assieme all’*Imitazione di Cristo* di Tommaso da Kempis, *Paroles d’un croyant* diviene uno dei libri preferiti di Liszt: egli sarà capace di riferirne interi stralci a memoria anche a distanza di vent’anni dalla prima lettura.⁵¹ Sulla scorta di questo sfondo, quindi, il possibile programma del *De profundis* lisztiano del ’34 non è tanto il salmo “De profundis”, ma il salmo ‘d’après Lamennais’, mediato cioè da *Paroles d’un croyant* (allo stesso modo in cui la Fantasia quasi Sonata *Après une lecture du*

⁵⁰ Estratti da LAMENNAIS, *Paroles d’un Croyant*, pp. 1-4; 12; 89-91.

⁵¹ Cfr. MERRICK, *Revolution and Religion*, p. 11.

Dante si ispira alla Divina Commedia attraverso il filtro dell'omonima lirica di Hugo).⁵²

Analizzare la prefazione che Lamennais aveva apposto alla propria opera ci aiuta a fare un passo avanti. L'abate, pur sconfitto sul piano della militanza attiva, non rinnega l'ardore apostolico. Se non può concretamente liberare il popolo dai tiranni, può 'offrire' *au peuple* una testimonianza, una consolazione. Nella sua apparente irrilevanza, il libro assume un valore etico dirompente: è come un'arma spirituale, che fortifica l'animo di chi soffre, infondendo la certezza che «ceux qui abusent de la puissance auront passé devant... comme la boue des ruisseaux en un jour d'orage». Le *Paroles* dell'anziano abate commuovono e risvegliano le virtù civili. Di questo potere edificante Liszt era ben conscio. Lo si intuisce dal modo in cui, nel 1836, descriveva il ruolo della musica presso le fasce più disagiate della società:

Mentre il bel mondo affolla ogni sera le splendide sale dei nostri teatri lirici, in un quartiere di periferia, alla luce di una lampada appesa a quattro muri spogli, si raccolgono uomini malvestiti dalle braccia vigorose e dallo sguardo intelligente per ascoltare con l'ubbidienza di un bambino gli insegnamenti di un professore che si dedica con devozione a un compito nobile e santo: quello dell'educazione musicale del popolo. Questo tentativo parziale condotto da Mainzer, e che già ha prodotto dei risultati stupefacenti, si generalizzerà, speriamo, entro breve tempo. La musica, come una divinità benevola, scenderà in mezzo al popolo, lo inizierà agli elevati godimenti che ignora. [...] Voi, che al proletario le cui mani sanguinano al lavoro, il cui cuore sanguina al bacio di un bambino la cui sopravvivenza egli non può garantire, fate grave torto affogando nell'ebbrezza il senso intollerabile della vita, perché gli avete tolto il ricorso a Dio, la mesta preghiera cristiana, e perché il vento arido dell'incredulità e dell'ateismo ha soffiato dai vostri palazzi sulla sua capanna? Era importuno per voi il pensiero di Dio durante i vostri sontuosi banchetti, l'avete ricacciato; ma sapete quanto sia amaro il pane dei poveri, quando non è più consacrato dalla benedizione divina?⁵³

Liszt parla di una musica che deve tornare in mezzo al popolo, riferendosi all'operato di Joseph Mainzer, insegnante di canto e compositore, che nel suo soggiorno a Parigi (1834-38) aveva aperto una scuola di musica per gli operai; ma subito dopo il discorso slitta sulla fede. L'arte dei suoni e l'anelito religioso,

⁵² Durante il soggiorno a La Chênaie, Liszt componeva il *De profundis* avendo come riferimento costante le pagine lamennaisiane sopra citate. In una lettera a Marie d'Agoult del 24 settembre 1834, Liszt cita estesi passi dal XXIII capitolo di *Paroles d'un croyant*: «Seigneur! Nous crions vers vous, du fond de notre misère. [...] Seigneur, comme l'esclave déchiré par le fouet du maître – comme le Christ sur la Croix, lorsqu'il [dit]: "Mon Père, mon Père, pourquoi m'avez-vous délaissé!!!"» (LISZT - D'AGOULT, *Correspondance*, eds. Gut, Bellas, p. 182). Qualche giorno dopo, il 1° ottobre, parlerà così del suo *De profundis*: «J'en profiterai pour y achever une nouvelle *énormité fantastique* dont j'ai écrit les deux tiers à La Chênaie: le reste est fait dans ma tête, mais je ne me sens vraiment plus le courage de rester davantage dans cette chambre, – cette vie d'éloignement me tue» (p. 185). Insomma, la lettura appassionata del capitolo XXIII di *Paroles d'un croyant* e la composizione dello *psaume instrumental* vanno di pari passo.

⁵³ *Feuilleton, rassegna musicale dell'anno 1836 (31 dicembre)*, in LISZT, *Un continuo progresso*, pp. 284-285 (SS, pp. 344-346).

nell'immaginario lisztiano, si compenetrano: la musica scende tra la gente, offrendosi come consolazione dalle fatiche del vivere e, allo stesso tempo, catalizzatore morale per la rinascita. Essa comunica al sentimento i contenuti del dogma, rammemorando il pensiero di Dio – lo stesso ruolo che Lamennais assegnava al suo *Paroles d'un croyant*, donato al popolo come un prezioso regalo. E si può osservare anche un ulteriore parallelismo: Mainzer non è riconosciuto; la gente va a teatro a svagarsi, mentre lui porta avanti la sua 'missione civilizzatrice' in solitudine, «in un quartiere di periferia, alla luce di una lampada appesa a quattro muri spogli». Anche Lamennais continua la sua battaglia nella solitudine forzata della casa di campagna di La Chênaie; anch'egli aveva fondato una scuola domestica per la formazione dei 'nuovi cristiani', che poi fu obbligato a chiudere. Due uomini, quindi, costretti dalle circostanze a lavorare ai margini, nel nascondimento. Ma è qui che interviene l'intuizione sansimoniana: la musica come potenza innaturale che per sua natura si propaga, raggiunge le coscienze con immediatezza, agevolando l'opera di rigenerazione della società. Lamennais, nella citata *préface a Paroles d'un croyant*, ammoniva: «réformez ce qui, en vous a besoin de réforme; exercez-vous à toutes les vertus, et aimez-vous les uns les autres». La musica, unita alla fede, sarebbe potuta divenire il più efficace mezzo di perfezionamento morale, la fonte suprema di ogni coesione sociale. Di questo probabilmente Liszt parlò con l'abate nel ritiro autunnale a La Chênaie. E subito dopo scrisse un articolo, una sorta di manifesto nel quale riassumeva i caratteri e la funzione della nuova 'musica sacra'. È necessario citare un ampio stralcio di questo testo, poiché è qui che risiede la parte più rilevante dell'ignoto programma del *De profundis*. Abbiamo compreso come il riferimento al salmo vada associato ai contenuti di *Paroles d'un croyant*, ma tutto questo non aiuta ancora a sviscerare il senso di certe scelte compositive, come la trasformazione lirica e marziale del canto religioso, la ciclicità e la sorprendente comparsa della *polonaise*. Nell'articolo del 1834 si trovano molte risposte:

Sono passati gli dei, sono passati i re, ma Dio rimane in eterno e i popoli risorgono: perciò non disperiamo della sorte dell'arte.

[...] Intendiamo parlare di una nobilitazione della *musica sacra*.

Nonostante di solito con questo termine s'intenda soltanto la musica eseguita in chiesa durante le funzioni religiose, lo uso qui nel suo significato più ampio.

Quando la funzione religiosa esprimeva e soddisfaceva ancora le conoscenze, i bisogni e le simpatie dei popoli, quando uomo e donna trovavano ancora nella chiesa un altare davanti al quale inginocchiarsi, un pulpito dal quale poter ricevere nutrimento spirituale e per giunta uno spettacolo che dava refrigerio ai loro sensi ed elevava il loro cuore a una sacra estasi, la musica sacra aveva bisogno soltanto di rinchiudersi nel suo ambiente misterioso e di cercare in esso il suo appagamento, di fungere da accompagnatrice allo sfarzo della liturgia cattolica. Ma al giorno d'oggi l'altare trema e oscilla, il pulpito e le cerimonie religiose sono materia di scherno e scetticismo e allora l'arte deve abbandonare l'interno del tempio e diffondersi nel mondo esterno per cercare lo spazio adatto alle sue grandiose manifestazioni.

Come sempre, anzi più che mai la musica deve riconoscere *il popolo e Dio come sue fonti di vita*, deve muoversi dall'uno all'altro, nobilitare l'uomo, consolarlo, purificarlo e lodare e magnificare la divinità.

Per ottenere ciò è inevitabile la creazione di una *nuova musica*. Questa musica, che noi in mancanza di un'altra definizione battezziamo *umanistica (humanitaire)*, deve essere *solenne, vigorosa ed efficace, deve unire in colossali rapporti teatro e chiesa, deve essere contemporaneamente drammatica e sacra, sfarzosa e semplice, festosa e seria, infuocata e sbrigliata, impetuosa e tranquilla, luminosa e profonda*.

La Marsigliese, che ci ha rivelato il potere della musica più di tutti i leggendari racconti degli indù, dei cinesi e dei greci, la Marsigliese e i bei canti di libertà sono i precursori terribili e splendidi di questa musica.

Sì, bando a qualsiasi dubbio: presto sentiremo risuonare nei campi, nei boschi, nei villaggi, nelle periferie, negli opifici e nelle città, canti, melodie, e inni nazionali, popolari, politici e religiosi. Essi saranno *composti* per il popolo, *insegnati* al popolo e dal popolo *cantati*: sì, verranno cantati da operai, braccianti, artigiani, ragazzi e ragazze, da uomini e da donne del popolo!

[...] Questo sarà il *fiat lux* dell'arte!

Dunque fai la tua comparsa, epoca magnifica in cui l'arte si sviluppa e si perfeziona in ognuna delle sue manifestazioni, in cui si eleva fino alla somma precisione e diventa un legame di fratellanza per l'umanità che unisce in meraviglie esaltanti! Fai la tua comparsa, epoca in cui la rivelazione non è più per l'artista l'acqua amara e passeggera che egli a stento trova scavando nell'arida sabbia; vieni, epoca in cui essa scorrerà come da una sorgente inesauribile, dispensatrice di vita! Vieni, ora del riscatto in cui poeti e artisti dimenticano il pubblico e conoscono un unico motto: "*Popolo e Dio!*"⁵⁴

Non c'è dubbio che in queste parole ci sia l'impronta di Lamennais. Mark Bangert, in un saggio del 1972, ha individuato ben sei punti di contatto tra il pensiero che Liszt esprime nell'articolo e le teorie dell'abate.⁵⁵ Ma si tratta di capire come il *De profundis* per pianoforte e orchestra possa accordarsi a tale visione. Gli studiosi che sinora hanno affrontato l'argomento si sono limitati a cogliere nell'opera di Liszt un esempio di musica sacra per le masse, composta in ossequio ai precetti lamennaisiani.⁵⁶ Secondo questa prospettiva, il pezzo ha un legame con le tesi dell'articolo poiché rappresenta la musica sacra dell'avvenire, realizzata non più in chiesa, ma nelle sale da concerto. Ritengo invece che i rapporti tra la composizione e l'articolo siano più sottili. Il *De profundis* non è il modello della

⁵⁴ Il testo in italiano è tratto da LISZT, *Sulla musica sacra del futuro*. L'articolo apparve nella «Revue et Gazette Musicale», il 30 agosto 1835, come parte di un più lungo capitolo intitolato *De la musique religieuse*, appartenente alla serie di articoli *De la situation des artistes et de leur condition dans la société*. Liszt mette in rilievo il frammento separandolo dal resto e colloca in basso la seguente nota: «Quanto segue è tratto da un lungo articolo scritto nel 1834 con lo scopo di dimostrare la necessità di aprire un concorso per la composizione poetica e musicale di arie, canti e inni nazionali, morali, politici e religiosi, da insegnare nelle scuole. Questo articolo, poi dimenticato, potrà forse essere trasformato, nel tempo, nel momento giusto, in petizione» (cfr. SS, pp. 56-58).

⁵⁵ Cfr. BANGERT, *Franz Liszt's Essay on Church Music*. Per un'analisi dell'articolo di Liszt, si veda anche DALMONTE, *Un manifesto romantico*.

⁵⁶ Cfr. PERÉNYI, *Liszt*, p. 108 e ROSENBLATT, *The Concerto as Crucible*, p. 403.

nuova musica sacra, ma è un ‘poema sinfonico’ che ha come programma l’articolo del 1834: Liszt se ne serve a mo’ di traccia narrativa, per illustrare musicalmente il percorso (irto di ostacoli) che aveva descritto a parole – ossia l’uscita della monodia liturgica dai confini rassicuranti del tempio, verso il mondo della Marsigliese. Analizzare l’opera in questi termini consente di comprenderne l’apparente eterogeneità dei caratteri, la quale sottende un’idea del sacro molto ampia, che si interseca (e si confonde) con i multiformi aspetti dell’umano. Se il *De profundis* fosse soltanto un ‘compito’ di musica sacra, assegnato dal maestro Lamennais, la cosa più istintiva da fare sarebbe giudicarlo, con i canoni tradizionali. È quello che fa Eleanor Perényi quando dice: «the *De profundis* composed in his house, brilliant as it was, showed Liszt’s emotional and technical unreadiness for the task assigned. The orchestration is hardly more than a sketch and the piece as a whole an unresolved battle between religious and secular themes, spiritual and earthly passions». ⁵⁷ L’impostazione errata del problema genera simili fraintendimenti: è ingeneroso parlare di impreparazione tecnica ed emotiva quando proprio in quest’opera Liszt sfrutta con intenti programmatici le tecniche di trasformazione tematica ed elabora per la prima volta la ‘forma a due dimensioni’. Bisogna interrogare i contenuti per comprendere il perché di queste scelte. L’opera è ben altro che uno scontro tra sacro e profano, o una battaglia tra «spiritual and earthly passions»: non è degli amori del giovane Liszt che si parla né dei suoi conflitti interiori, ma della speranza di una palingenesi sociopolitica. Proviamo quindi a reinterpretare la musica del *De profundis* già analizzata, considerando l’articolo del 1834 come una sorta di implicito programma.

ESPOSIZIONE. L’area del primo tema, con la sua ‘forma ad arco’, presenta il contrasto tra due poli inconciliabili, due tonalità poste a distanza di tritono. Il La bemolle maggiore, su cui si snoda la placida cadenza del solista (Esempio 1c), può indicare un anelito di beatitudine, che si trova a stridere nel contesto della tonalità d’impianto Re minore, dominato dalle settime diminuite e dai funebri rintocchi dei timpani. Questa dialettica tra luce e buio investe anche il secondo tema: al culmine della transizione, il “*De profundis*” appare prima in un radioso Fa maggiore, a tutt’orchestra (Esempio 4a), poi in Fa diesis minore, declamato dal pianoforte solo (Esempio 4b). Non ci si è mai interrogati sul senso di questa doppia presentazione della salmodia, e per fare ciò occorre partire dalle fonti musicali. Il *De profundis* utilizzato da Liszt ha una storia di lunga data: lo si trova già in una raccolta di canti per il convento regio di Saint-Cyr, databile al primo decennio del Settecento (Figura 1), e poi in un *méthode de plain-chant* del 1835, per citare una fonte quasi coeva all’opera lisztiana (Figura 2). L’intonazione omofonica a quattro parti, assai semplice, rispecchiava una prassi esecutiva risalente al tardo Cinquecento e testimoniata da un gran numero di trattati sei-settecenteschi. ⁵⁸ In pieno romanticismo, questa trasparenza della scrittura corale viene idealizzata:

⁵⁷ PERÉNYI, *Liszt*, p. 108.

⁵⁸ Su questo, si veda il documentato saggio di KAUFFMAN, *Fauxbourdon in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*.

Joseph d'Ortigue parlerà del «simple faux-bourdon *De profundis*» come esempio della purezza del canto sacro delle origini, in cui riluce la «*foi naïve des temps primitifs*». ⁵⁹ Alcuni decenni dopo, Joris-Karl Huysmans (nelle vesti del personaggio Durtal) avrebbe esclamato con nostalgia: «Quelle musique, si ample ou si douloureuse ou si tendre qu'elle fût, valait le *De profundis* chanté en faux-bourdon?». ⁶⁰ Tutto questo fatica a trovare posto in una società secolarizzata, che ha perso interesse per le questioni della fede. Come scrive Liszt nel suo articolo, «al giorno d'oggi l'altare trema e oscilla, il pulpito e le cerimonie religiose sono materia di scherno e scetticismo». La solenne salmodia in Fa maggiore, che sfogora inizialmente nell'orchestra, rappresenta una chiesa d'altri tempi: l'era delle grandi cattedrali, quando «la funzione religiosa esprimeva e soddisfaceva ancora le conoscenze, i bisogni e le simpatie dei popoli, quando uomo e donna trovavano ancora nella chiesa un altare davanti al quale inginocchiarsi». ⁶¹ Peraltro, la sequenza accordale abbozzata da Liszt, nella sua tessitura, fa pensare agli accordi che nel Finale della Nona sinfonia di Beethoven esprimevano la maestà del Creatore, dinanzi a cui ogni ginocchio si piega (Esempio 10, «Über Sternen muss er wohnen»). Questa musica ieratica e maestosa, che viveva di luce riflessa, fungendo da «accompagnatrice allo sfarzo della liturgia cattolica», ormai langue nell'oscurità. Il “*De profundis*”, trasposto da Liszt in minore, sui mesti accordi del pianoforte (che imita l'organo), è il canto di un solista in una chiesa vuota. Quegli accordi ribattuti ricordano la seconda strofa del Lied *Der Wanderer*, laddove si dice che il sole non riscalda più e la vita appare senza senso («Die Sonne dünkt mich hier so kalt, / die Blüthe welk, das Leben alt, / und was sie reden leerer Schall, / ich bin ein Fremdling überall», bb. 22-31). L'intonazione salmodica, che un tempo dava coraggio e ristoro, adesso appare spenta, ‘inefficace’, quasi ad amplificare la malinconia di una sorte irredimibile. Sul pedale di fa# ritornano infatti i temi angosciosi dell'introduzione e inizia lo sviluppo.

⁵⁹ D'ORTIGUE, *La musique religieuse*, p. 159.

⁶⁰ Nel romanzo *En route* (1895), il fascino per questo antico canto viene evocato con parole memorabili: «Le “*De Profundis*” avait cessé; – après un silence – la maîtrise entonna un motet du XVIII^e siècle, mais Durtal ne s'intéressait que médiocrement à la musique humaine dans les églises. Ce qui lui semblait supérieur aux œuvres les plus vantées de la musique théâtrale ou mondaine, c'était le vieux plain-chant, cette mélodie plane et nue, tout à la fois aérienne et tombale; c'était ce cri solennel des tristesses et altier des joies, c'étaient ces hymnes grandioses de la foi de l'homme qui semblent sourdre dans les cathédrales, comme d'irrésistibles geysers, du pied même des piliers romans» (HUYSMANS, *En route*, p. 9).

⁶¹ LISZT, *Sulla musica sacra del futuro*, p. 435.



Figura 1. *De profundis*, in *Chants d'église* [Chants et motets de Saint Cyr], ca. 1710

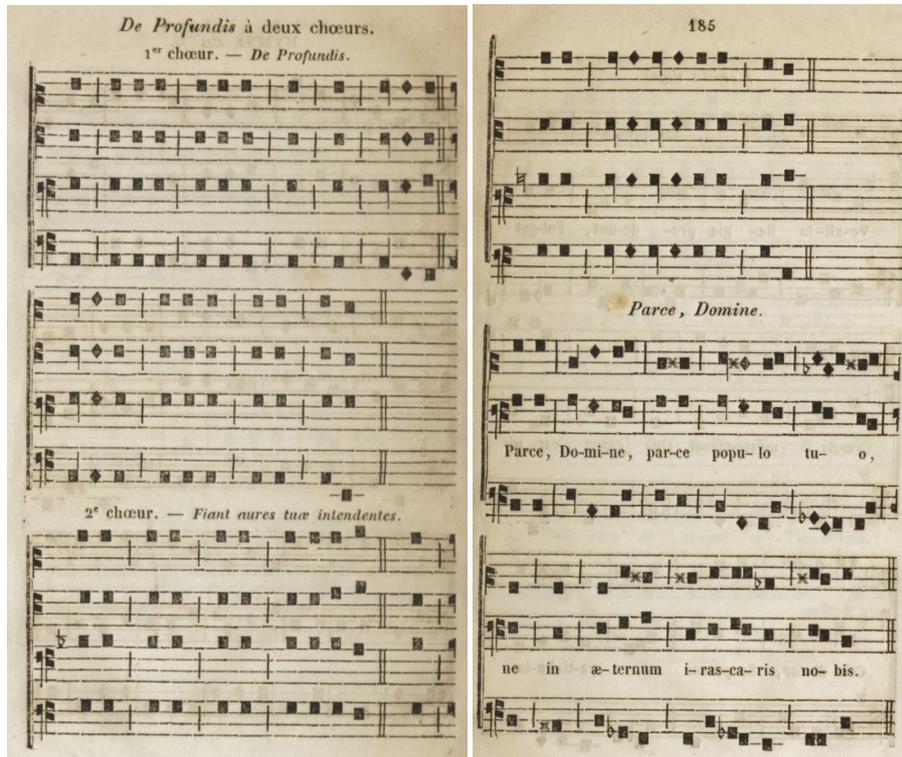


Figura 2. *De profundis*, in *Nouvelle méthode de plain-chant* par C. Martin, 1835

Esempio 10. Beethoven, *Nona sinfonia*, IV movimento (Adagio ma non troppo, ma divoto), bb. 644-647. Da confrontare con l'Esempio 4a

The musical score shows the vocal and instrumental parts for measures 644-647 of the fourth movement of Beethoven's Ninth Symphony. The key signature is B-flat major and the time signature is 3/2. The vocal parts (soprano, alto, tenor, and basso) sing the lyrics: "Ü - ber Ster - nen muss er woh - nen,". The instrumental parts (fl-ob-cl, fag, trb, and vlc) are marked with fortissimo (ff). The score is arranged in a system with staves for each instrument and voice part.

SVILUPPO E TEMPO LENTO. «Musica religiosa!... Ma noi non sappiamo più cos'è», scriveva Liszt nel 1835. E a proposito delle gloriose pagine del repertorio sacro diceva: «mai questi capolavori sollevano la polvere che li ricopre; mai il loro verbo si fa *carne* o per colpire di terrore e di meraviglia o per incatenare religiosamente la folla prosternata davanti al santo dei santi». ⁶² È necessario che la musica sacra si liberi dei propri paludamenti, affrontando un percorso audace, che le faccia acquisire uno slancio, un ardore espressivo. Si tratta di recuperare l'incidenza sulla vita dell'uomo. E dove, se non a teatro, si assiste con soggiogante partecipazione all'agitarsi delle passioni umane? La musica che Liszt immagina dovrà «*unire in colossali rapporti teatro e chiesa*». ⁶³ Questo processo sincretico si può avvertire nel 'salmo strumentale' composto per Lamennais, e inizia precisamente a b. 354, con il lungo pedale sulla dominante di La bemolle maggiore. Il tema del "De profundis" viene sottoposto a una metamorfosi lirica: perde progressivamente la staticità degli accordi ribattuti, alternandosi a intensi recitativi; le pulsazioni ritmiche diventano uniformi, ternarie (non è più il metro che

⁶² LISZT, *La musica religiosa*, p. 64 (SS, p. 54). Solo due anni dopo, Berlioz avrebbe dato seguito a questi auspici, con la 'terribile' grandiosità della *Grande messe de morts*.

⁶³ LISZT, *Sulla musica sacra del futuro*, p. 436.

cambia per assecondare la prosodia latina del salmo, ma è la musica, con la sua fascinosa periodicità, a prendere il sopravvento). L'armonia è ora cangiante, l'accompagnamento si fa intenso e appassionato (Esempio 5). La cantillazione gregoriana viene avvolta dal pathos melodrammatico; si lascia 'intaccare' dal teatro. E così, il cupo "De profundis" diventa un'aria d'opera, uno struggente canto d'amore.

Su questa contaminazione teatrale occorre, però, fare chiarezza. Nel capitolo *De la musique religieuse*, contenuto nella serie di articoli del '35 sul ruolo degli artisti nella società, Liszt usa le seguenti parole, molto dure, che sembrerebbero confutare la prospettiva appena accennata:

Sentite questo stupido muggito che risuona sotto la volta delle cattedrali? Che cos'è? È il canto di lode e di benedizione che la sposa mistica rivolge a Gesù Cristo, è la palinodia barbara, pesante, ignobile dei cantori di parrocchia. Come sono stonate, rauche, abominevoli le loro voci [...]; ma non sembrano mostruosi insetti ronzanti su un cadavere? E l'organo, l'organo, questo re degli strumenti, questo Oceano mistico che ancora poco tempo fa bagnava così maestosamente l'altare di Cristo e vi deponava con ondate di armonia le preghiere e i lamenti dei secoli, lo sentite ora prostituirsi a dei *motivi di vaudeville* e persino a dei *galops*?... Sentite, nel momento più solenne in cui il prete innalza l'ostia consacrata, sentite questo miserabile organista che esegue delle variazioni su *Di piacer mi balza il cor* o *Fra Diavolo*? O vergogna! O scandalo!⁶⁴

È lecito chiedersi se sia lo stesso Liszt di qualche mese prima. Come è possibile che nel 1834 auspicasse la rivoluzionaria simbiosi di teatro e chiesa e adesso inorridisca della comune pratica di accogliere l'opera lirica nel canto liturgico? Il discrimine è sottile, ma decisivo, poiché si tratta di una contraddizione solo apparente: Liszt non vuole che le arie favorite di Rossini o Auber entrino in chiesa come un corpo estraneo, coinvolgendo il fedele solo esteriormente, ma in realtà distraendolo dall'essenza dell'azione liturgica. Spera invece che la chiesa, fiacca e sclerotizzata, raggiunga il teatro e si lasci coinvolgere dalle manifestazioni artistiche del mondo contemporaneo. In sostanza, è la direzione del movimento a fare la differenza: non è la cabaletta che entra in chiesa, ma è la salmodia del "De profundis" che si fa 'teatrale'. In questo senso, il manifesto del '34 sulla musica sacra dell'avvenire, nato sotto l'egida di Lamennais, tradisce ancora l'eco degli incontri sansimoniani. Così si esprimeva Propter Infantin in una delle sue catechesi:

L'Église nouvelle se fonde, et c'est aussi un théâtre nouveau. Les temples chrétiens sont déserts, les salles de spectacle sont pleines de fidèles, l'acteur succède au prêtre; l'un est aussi fardé que l'autre, c'est à nous à les laver tous deux dans les eaux d'un nouveau baptême; mais l'un est puissant, l'autre est faible: c'est par l'acteur régénéré que le chrétien sera sauvé. [...] L'ai dit l'acteur, mais je peux dire plus largement tous les artistes: en eux sont des germes puissants de l'avenir que nous annonçons; ce sont eux d'ailleurs qui feront un jour tomber devant leur foi brûlante toutes les critiques de la *logique* contre la loi vivante.⁶⁵

⁶⁴ LISZT, *La musica religiosa*, p. 64 (SS, p. 52).

⁶⁵ ENFANTIN, *Quatrième enseignement*, pp. 123-124 (datato 3 dicembre 1831).

La similitudine con le parole di Liszt è evidente: immergere in un nuovo battesimo il prete e l'artista, renderli sempre più affini. Il problema del teatro è affrontato, quindi, nell'ottica di un'esigenza comunicativa, che fa fronte allo scandalo delle chiese deserte. Si tratta di rinnovare i linguaggi e i gesti della liturgia, cosicché diventi 'azione mistagogica', nella quale l'invisibile si palesa e raggiunge il cuore del fedele. Il cattolicesimo professato da Liszt porta con sé questo retaggio umanitario: la fede come esperienza vissuta, che si incarna nella fisicità delle passioni, e le trasfigura (basti ascoltare alcuni dei brani, pieni di afflato amoroso, dalle *Harmonies poétiques et religieuses*).

Ritornando alla trama del *De profundis*, l'austera intonazione salmodica si è 'ammorbida', è diventata un *Liebestraum* in La bemolle maggiore. L'effetto risulta quantomai suggestivo e consolante. L'orchestra riprende il tema del "De profundis", nella sua trasformazione lirica, su un delicato sfondo di accordi. Sembrano risuonare le parole di Lamennais nella prefazione a *Paroles d'un croyant*: «Espérez et aimez. L'espérance adoucit tout, et l'amour rend toutes choses possibles». Così si chiude il Tempo lento e con esso la prima metà dell'opera: un'oasi di pace e serenità, ma su un La bemolle che si trova a una 'diabolica' distanza di tritono dalla tonalità d'impianto: la salmodia, così configurata, è irriconoscibile, sembra essersi *separata* dalla tradizione che l'ha originata, ma proprio in questa trasgressione risiede, per Liszt, la salvezza della musica sacra.

INTERLUDIO 'POLACCO'. Come si è visto nell'analisi, l'interludio costituisce una sorpresa, un evento quasi inspiegabile. Dopo il richiamo ritmico dei timpani e degli ottoni, di soppiatto, emerge una melodia brillante in $\frac{3}{4}$ con carattere di polacca. Piero Rattalino, sforzandosi di utilizzare il testo dell'intero salmo come programma per il *De profundis*, di fronte alla bizzarria di questo interludio è costretto a cedere le armi:

È vero che il *De profundis* non è concepito in più tempi con soluzione di continuità, ma in più sezioni che si susseguono senza interruzioni. Però una delle sezioni contrasta con le altre in modo così radicale da non trovar spiegazioni plausibili né in considerazioni musicali né nel testo del salmo penitenziale. E ciò sconcerta fortemente chi legge la composizione. La sezione... intrusa è la quarta: una polacca estesissima (322 battute su un totale di circa 900), pluritematica, chiaramente influenzata dalle *Polacche* di Weber; [...] nell'ultima sezione – "lotta" del primo tema contro il tema della polacca – il percorso tonale presenta rapidi scambi senza il prevalere di una tonalità determinata. La polacca, che si presenta anche in una variante ritmicamente contratta a polca, non sembra rispondere a nessuna ragione strutturale riconoscibile. Siccome il *De profundis* contrasta, all'inizio, l'affermazione della polacca, e siccome il primo tema, alla fine la contrasta e la scaccia via, la concezione di questa parte risponde sicuramente a un intento programmatico di incerta, per noi, definizione. La polacca potrebbe simboleggiare le "iniquità" di cui parla il salmista.⁶⁶

Considerare il salmo 129 come traccia esegetica, senza la mediazione di Lamennais e l'approfondimento del contesto culturale, porta a simili errori di

⁶⁶ RATTALINO, *Liszt*, pp. 22-23.

prospettiva. Perché mai Liszt, con greve moralismo, avrebbe dovuto identificare in una polacca l'iniquità? Una tale contrapposizione di sacro e profano è estranea alla visione del compositore ed è smentita dall'articolo del 1834. L'interpretazione di Rosenblatt, anch'essa basata sulla sistematica applicazione dei versetti del salmo alle sezioni dell'opera, risulta nondimeno poco efficace e limitativa: «the idea of “waiting” may be conveyed by the Interlude (vv. 5-6)».⁶⁷ Perché una marcia a ritmo puntato dovrebbe rappresentare l'attesa di Israele? E perché proprio una polacca? Rosenblatt elude la questione, ma ritengo sia necessario osare, cercando di risolvere l'enigma. Occorre partire da quanto scriveva Gregorio XVI nell'enciclica *Singulari nos*, il 25 giugno 1834, solo qualche mese prima dell'arrivo di Liszt a La Chênaie:

Di Nostra iniziativa, per conoscenza certa e con la pienezza del potere apostolico, riproviamo e condanniamo e vogliamo e decretiamo che sia considerato in perpetuo come riprovato e condannato il libro intitolato *Paroles d'un croyant*, con il quale – con empio abuso della parola di Dio – si traviano i popoli a dissolvere i vincoli di ogni ordine pubblico, a far crollare l'una e l'altra autorità, ad eccitare, fomentare e sostenere sedizioni, tumulti e ribellioni nei regni: un libro che contiene perciò proposizioni rispettivamente false, calunniose, temerarie, che inducono all'anarchia, contrarie alla parola di Dio [...]. Davvero l'animo si ribella nel leggere quelle proposizioni con cui nel medesimo scritto l'autore tenta di infrangere qualunque vincolo di fedeltà e di sottomissione verso i sovrani, avendo appiccato da ogni parte il fuoco della ribellione affinché si scatenino il sovvertimento dell'ordine pubblico, il disprezzo delle magistrature, l'infrazione delle leggi e siano sradicati tutti gli elementi del potere tanto sacro che civile.⁶⁸

Non è un caso che il motto del giornale «L'Avenir» fosse *Dieu et la liberté* e che in *Paroles d'un croyant* le visioni riguardino popoli in marcia che sconfiggono i tiranni. Uno dei capisaldi del pensiero cattolico liberale era, infatti, il sostegno a quelle nazioni intrise di cattolicesimo, come la Polonia, che insorgevano contro regimi oppressivi. L'indagine letteraria rivela poi un interessante particolare: una delle principali fonti per la stesura di *Paroles d'un croyant* fu *Le livre des pélerins polonais* di Adam Mickiewicz (1832).⁶⁹ Il libro era stato subito tradotto in francese da Montalembert, nel 1833, accompagnato dalla lirica di Lamennais *À la Pologne*. L'abate non aveva mai fatto mistero della propria esultanza per l'insurrezione polacca del 1830-31;⁷⁰ ma il suo pensiero non era *à la page* in una Francia che aveva scelto la non interferenza nelle politiche della Russia. Egli confidò nel papa, ma fu deluso: Gregorio XVI imponeva al popolo polacco la sottomissione allo zar. È in questo clima di disfatta che Lamennais trova

⁶⁷ ROSENBLAT, *The Concerto as Crucible*, p. 402.

⁶⁸ Per l'enciclica completa, cfr. *Enchiridion delle encicliche*, pp. 54-63.

⁶⁹ Sul tema, con particolare riguardo al rapporto tra Lamennais e Mickiewicz, cfr. KRIDL, *Two Champions of a New Christianit* e KRAMER, *Threshold of a New World*, pp. 176-214.

⁷⁰ In un articolo del luglio 1831, scriveva: «Qu'elle sache surtout, cette héroïque et généreuse Pologne, à jamais si chère à nos cœurs, si grande dans notre admiration, si sainte dans nos souvenirs, que ce n'est pas nous qui avons abandonné nos vieux frères d'armes, nous qui sommes coupables du sang de ses enfants: il retombera sur d'autres, et les marquera éternellement d'un signe d'opprobre et de malédiction» (LAMENNAIS, *Du système suivi par les ministres*, p. 472).

in Mickiewicz un sostegno. Scopriamo che anche il patriota polacco passò poco meno di un mese nel ritiro di La Chênaie, due anni prima di Liszt, nel 1832. In quell'occasione, l'abate conobbe il libro di Mickiewicz e ne rimase colpito, a tal punto da scrivere: «Ne néglige aucun moyen de répandre le *Livre des Pèlerins Polonais*. C'est le livre de l'humanité entière...».⁷¹ *Paroles d'un croyant* ne è la prosecuzione, con immagini apocalittiche, che trovano un riferimento concreto nelle vicende dei primi anni Trenta:

Je vois les peuples se lever en tumulte et les rois pâler sous leur diadème.
La guerre est entre eux, une guerre à mort.
Je vois un trône, deux trônes brisés, et les peuples en dispersent les débris sur la terre.
Je vois un peuple combattre comme l'archange Michel combattait contre Satan.⁷²

È del popolo polacco che si sta parlando, assunto a simbolo di ogni resistenza contro l'oppressore. Si tratta di una battaglia mossa dalla fede, animata da Dio stesso contro regnanti che opprimono la libertà. L'obiettivo è il ritorno a un'armonia della vita sociale in cui l'amore di Dio torni ad essere il collante.⁷³ Adesso forse possiamo capire qualcosa in più dell'irruzione della polacca nel *De profundis*. Come Liszt scriveva nel suo articolo, la musica sacra deve imparare dagli inni rivoluzionari, deve «abbandonare l'interno del tempio e diffondersi nel mondo esterno». Questo processo di 'uscita' viene raffigurato nell'opera: se prima la messa salmodia si era lasciata ammaliare dal fascino del canto operistico, adesso si unisce alle piazze, al popolo e alle sue marce («la Marsigliese e i bei canti di libertà sono i precursori terribili e splendidi di questa musica»)⁷⁴ Come si è visto, il ritmo che appare così sorprendente all'inizio dell'interludio non è altro che una diminuzione del "De profundis": gli accordi ribattuti si trasformano in una fanfara, dando impulso ai brillanti guizzi del pianoforte, mentre lo schema armonico della salmodia torna, nella sezione C, sotto le vesti di un'energica *polonaise* (Esempio 7). Un modello per Liszt sarà stato, probabilmente, la marcia turca del Finale della Nona (Allegro assai vivace), che trasforma ritmicamente la melodia dell'inno *An*

⁷¹ Lettera di Lamennais a Montalembert, 5 maggio 1833, in LAMENNAIS, *Correspondance générale*, ed. Le Guillou, V, p. 382.

⁷² LAMENNAIS, *Paroles d'un Croyant*, p. 8.

⁷³ Mickiewicz illustra il processo attraverso una narrazione dai contorni mitici: «Au commencement était la foi en un seul Dieu, et la liberté était dans le monde. Et il n'y avait point de lois, il y avait seulement la volonté de Dieu; et il n'y avait ni maîtres ni esclaves». In seguito, il peccato produsse la schiavitù e la corruzione dei rapporti fino a che gli uomini, trascinati in lotte fratricide, caddero sotto il giogo dell'Impero romano. Solo con la venuta di Cristo l'umanità fu rigenerata – «et la liberté en Europe s'étendait peu à peu, mais incessamment et régulièrement [...]». Mais les rois corrompirent tout» (MICKIEWICZ, *Livre des pèlerins polonais*, pp. 1-2; 8). Si tratta quindi di ripristinare l'equilibrio, l'Eden perduto, ritornando a quello stato primigenio di comunione tra gli uomini e Dio.

⁷⁴ LISZT, *Sulla musica sacra del futuro*, p. 436. Questa interpretazione in chiave 'politica' dell'Interludio è stata proposta per la prima volta nella mia tesi del 2010: FONTANELLI, *Franz Liszt dal "De profundis" (1834) a Pensée des morts (1854)*, pp. 42-46. Si ritrova una prospettiva simile in un successivo studio: HARINGER, *Liszt as Prophet*, p. 108.

die Freude in una sfilata gioiosa, e a tratti giocosa. La musica di Beethoven dava voce all'esultanza dei 'fratelli', che avanzano verso la luce, come l'eroe in battaglia («Froh, wie seine Sonnen fliegen / durch des Himmels prächt'gen Plan, / laufet, Brüder, eure Bahn, / freudig, wie ein Held zum Siegen»). Liszt si ispira a un simile immaginario per realizzare l'interludio del suo *De profundis*, improntato a una voluta *naïveté*, nella certezza che la musica sacra – e con essa la chiesa – potrà rinascere solo quando diventerà 'popolare'.⁷⁵ Il sopraggiungere della polacca è, quindi, l'irruzione della realtà, nei suoi tratti caratteristici, a volte triviali, come avviene nelle sinfonie di Mahler. In tal senso, non deve stupire il carattere un po' salottiero dell'interludio lisztiano (peraltro, erano i salotti parigini i luoghi in cui i rivoluzionari e gli esuli come Mickiewicz trovavano accoglienza); ciò che conta è il riferimento, se pur stilizzato, alla Polonia e alla danza dal sapore popolaresco. Se non si considera questo sfondo storico-estetico, si rischiano clamorosi errori di valutazione, come nel caso del saggio di Keith Johns sul *De profundis*:

Liszt suddenly throws in a new theme with a polonaise rhythm. Unfortunately this does little to bind the composition and shows Liszt as being more concerned with the impact of the moment rather than economy of musical material. The brilliance style of writing in this section does little to convey the profundity of the chosen programme. However, in view of the diverse elements in Liszt's psyche [...] it is not surprising to find this type of salon-style bravura intertwined with the sacred seme. Once again the central dichotomy of Liszt's psyche, the spiritual and the earthly are revealed through his music.⁷⁶

Interpretare così l'interludio vuol dire non rendere giustizia al *De profundis* e alle intenzioni compositive che lo hanno prodotto. Quando Johns dice «unfortunately» oppure sostiene che questa sezione 'non c'entri niente' e 'abbia poco a che fare' con l'elevatezza del tema religioso, esprime un giudizio di valore che non spiega l'opera e soprattutto non tiene conto della concezione polimorfa che Liszt aveva del sacro. Basta infatti consultare l'articolo del '34 per leggere come la *musique humanitaire* preconizzata da Liszt dovesse essere «contemporaneamente drammatica e sacra, sfarzosa e semplice, festosa e seria, infuocata e sbrigliata, impetuosa e tranquilla, luminosa e profonda». ⁷⁷ Lungi dall'essere un'entità monolitica, la sfera del sacro è per il compositore un grande calderone in cui è ricompreso tutto, anche l'insurrezione polacca. Persino il salotto, con le sue vacuità, può essere 'redento'. Per dare conto di quella che Rattalino chiama «la sezione intrusa», non occorre ricorrere al biografismo, attribuendo le apparenti incongruenze alla doppiezza di Liszt, alla sua instabilità emotiva, al suo essere,

⁷⁵ A questo proposito, è illuminante il seguente estratto dal capitolo *De la musique religieuse*: «La chiesa cattolica, occupata soltanto a balbettare le sue parole morte e a prolungare nell'assistenza la sua degradante caducità – capace solo di escludere e di colpire con anatemi là dove sarebbe necessario benedire e incoraggiare – lontana dal sentire i bisogni profondi che assillano le nuove generazioni, [...] così com'è diventata [...] – diciamolo senza reticenza – si è completamente alienata il rispetto e l'amore della società attuale. *Il popolo, l'arte, la vita se ne sono andati via da lei*» (LISZT, *La musica religiosa*, p. 65; SS, p. 54).

⁷⁶ JOHNS, *De profundis*, pp. 102-103.

⁷⁷ LISZT, *Sulla musica sacra del futuro*, p. 436.

insomma, un po' abate e un po' Mefistofele. Si cade così in una logica divisiva, dai risvolti manichei, che vede nel *De profundis* lo scontro tra lo spirituale e il terreno, il sacro e il profano, la chiesa e il mondo. Ma è esattamente l'opposto: nello *psaume instrumental* si rappresenta il percorso delineato da Liszt nell'articolo, secondo cui la musica sacra abbandona il proprio rifugio ecclesiastico e 'prende dimora' nella società, accogliendo, includendo, conciliando. Il vero contrasto è invece «between the psalm theme and the stormy motives of the introduction».⁷⁸ C'è un'inquietudine che periodicamente riaffiora, minando la riuscita della conciliazione tra la salmodia e i vari caratteri musicali. Il "De profundis" camuffato nei ritmi festanti della polacca non condurrà a un lieto epilogo, ma verrà apparentemente sconfitto. La riscossa dei popoli – la lotta tra l'arcangelo Michele e Satana, per usare l'immagine lamennaisiana prima citata – vede il prevalere del nemico. A b. 725, lo scontro è lampante: sullo stesso ritmo di marcia si alternano 'due eserciti' rappresentati dai due poli tonali dell'intera composizione, a distanza di tritono. Il La bemolle maggiore, che aveva trasformato la salmodia, viene sopraffatto dal Re minore, e dopo otto battute comincia la ripresa. Ci troviamo di nuovo all'inizio, ritornano i motivi tempestosi, le raffiche di ottave del pianoforte, le armonie diminuite che si concatenano cromaticamente. La speranza, concretizzata alla fine del tempo lento in un dolcissimo canto, viene soffocata.

RIPRESA. È difficile dire quale sia l'intento programmatico di questa parte, tuttavia, nulla vieta di proporre un'interpretazione che si accordi al percorso musicale e semantico sin qui discusso. Spesso Liszt viene accusato di essere prolisso, di articolare le sue composizioni più ampie per mezzo di un'estenuante ciclicità. Il *De profundis* è il primo esempio di 'forma a due dimensioni', in cui il movimento conclusivo del ciclo effettua una ripresa quasi letterale dell'esposizione, sul modello classico della forma-sonata (nella *Wanderer-Fantasie* di Schubert ciò non avviene, e dopo il Presto si passa direttamente a un Finale fugato che afferma la tonalità d'impianto, ma non ripropone i temi dell'Allegro con fuoco iniziale, fatta salva la pervasiva presenza del motivo dattilico). Optando per una ripresa 'canonica', Liszt frena la dinamica trasformativa che abbiamo tentato di seguire: la parabola del canto sacro, che è uscito dalla chiesa, si è 'teatralizzato' e ha preso parte all'avanzata del popolo polacco, viene adesso interrotta. Il perché di questa scelta può spiegarsi con la volontà di rappresentare il fallimento di un processo storico: il ciclo chiuso su sé stesso, che ritorna alle sospiranti appoggiature in Re minore e alla vaghezza delle settime diminuite, trova una sua aderenza alla realtà. Di fatto, la rivoluzione era stata osteggiata. Lamennais dovette chiudere «L'Avenir»; sua maestà Luigi Filippo si rivelò tutt'altro che progressista e mecenate, anzi «si è affrettato, sin dai primi giorni del suo avvento al trono, a congedare *cappellani e artisti*»;⁷⁹ il povero Mainzer insegna la musica agli operai, ma nessuno se ne accorge; persino i sansimoniani sembrano aver perso il lume della ragione, svilendo l'impronta socialista del loro maestro; ma soprattutto, Gregorio XVI ha

⁷⁸ SEARLE, *The music of Liszt*, p. 13.

⁷⁹ LISZT, *La musica religiosa*, p. 65 (SS, pp. 54-56).

appoggiato lo zar e la marcia dei popoli oppressi non ha il sostegno del vicario di Cristo.

La traiettoria rivoluzionaria e salvifica sembra irrimediabilmente naufragata. Ma sul *De profundis* lisztiano campeggia una dedica all'abate Lamennais, il quale, dalla sua posizione di apostata e di idealista sconfitto, diceva al suo popolo: «Après les rigueurs de l'hiver, la Providence ramène une saison moins rude». Se l'uomo, nei suoi tentativi di cambiare le cose, fallisce, Dio interverrà. Si tratta solo di attendere il compimento della promessa. Come recita il salmo 129: il Signore ascolta la preghiera e redimerà Israele. «Encore trois jours, et le sceau sacrilège sera brisé, et la pierre sera brisée, et ceux qui dorment se réveilleront».⁸⁰ La stessa dinamica attraversa la sezione della ripresa nel *De profundis*, laddove il nuovo irrompe, mutando il corso degli eventi. A b. 758, inizia la transizione ai temi secondari, che dovrebbero essere nella tonalità d'impianto. Troviamo invece nuovamente la salmodia del "De profundis" in Fa maggiore, ieratica, simbolo della magnificenza di una chiesa d'altri tempi. La musica la ripropone identica all'inizio, come se nulla fosse cambiato. Ma a b. 798, accade l'imprevedibile: la melodia del secondo emistichio si arresta (o meglio, resta sospesa) su una triade eccedente. Dopo una battuta di pausa, si dà il via a un'ulteriore transizione, resa incalzante per effetto delle triadi eccedenti che scivolano l'una sull'altra in un percorso ascensionale, proiettato verso la tonica maggiore (si riveda l'esempio 8). E finalmente, a b. 822, giunge il trionfo (Esempio 9). Pianoforte e orchestra si uniscono in una marcia in Re maggiore sull'armonia del "De profundis", nella variante lirica che si era udita nel tempo lento. Il tema amoroso viene riproposto in una dimensione vittoriosa, di esultanza, come accadrà nel Finale del Primo concerto (l'Allegro marziale animato che recupera l'idillio cantabile del Quasi adagio, trascinandolo in un'apoteosi). Tutto questo ci fa pensare anche a *Tasso. Lamento e trionfo* o alla conclusione in Re maggiore di *Mazeppa* (Allegro marziale), dopo la caduta da cavallo dell'eroe. Il Liszt dei poemi sinfonici nasce con il *De profundis*, sulla base di alcuni espedienti tecnici, caricati di valenze 'religiose', che Paul Merrick mette ben in evidenza nel suo studio:

The use of thematic transformation signifies the redemption process, and this use remained constant throughout Liszt's life. Later manifestations of this scheme, which was essentially a binary-form concept, incorporated as a transitional stage a personification of love (e.g. Gretchen in the *Faust Symphony*), leading ultimately to Christ, the mediator of mankind.⁸¹

Dal punto di vista musicale, la redenzione prospettata da Liszt nel *De profundis* ricalca pienamente l'auspicio che aveva espresso nell'articolo sulla musica sacra del futuro: «Sì, bando a qualsiasi dubbio: presto sentiremo risuonare nei campi, nei boschi, nei villaggi, nelle periferie, negli opifici e nelle città, canti, melodie, e inni nazionali, popolari, politici e religiosi. Essi [...] verranno cantati da operai, braccianti, artigiani, ragazzi e ragazze, da uomini e da donne del

⁸⁰ LAMENNAIS, *Paroles d'un Croyant*, p. 91.

⁸¹ MERRICK, *Revolution and Religion*, p. 21.

popolo!». ⁸² La cantillazione di ascendenza gregoriana, vivificata dai fermenti della contemporaneità, si trasforma infatti in una marcia trionfale che esprime una solennità di nuovo conio, per niente austera, non immune da tratti popolareggianti. Come si può vedere negli stralci dell'Esempio 11, la brillantezza dell'interludio polacco permane nel Finale del *De profundis* (lo indicano le scalette di biscrome e i salti funambolici del pianista, che accompagnano le fanfare). Certo, questa estasi giubilante non è ancora realtà. Liszt dice: «presto sentiremo risuonare». È l'attestazione di una speranza, la visione della società del futuro, armoniosa, egualitaria, riconciliata con Dio e con gli uomini tutti. L'artista-profeta sente su di sé l'urgenza di un annuncio di gioia (un 'evangelo'), soprattutto quando i tempi sono bui. Liszt lo scriverà chiaramente nel 1837:

Coloro che tengono nelle mani il destino delle nazioni dimenticano troppo spesso che la rassegnazione non può essere troppo a lungo la virtù delle masse e che quando il popolo ha sofferto per molto tempo, all'improvviso, lo si sente ruggire. Che cosa farà l'arte, che cosa faranno gli artisti in quei brutti giorni? [...] Bisogna che l'arte ricordi al popolo le nobili dedizioni, le decisioni eroiche, la forza, l'umanità dei suoi simili; bisogna che la provvidenza di Dio torni a essergli annunciata, che gli venga mostrata l'alba di un giorno migliore affinché si tenga pronto e la speranza faccia crescere in lui virtù elevate. ⁸³

Esempio 11. Liszt, *De profundis*
(a) bb. 858-859, marcia finale



(b) bb. 537-538, polacca



⁸² LISZT, *Sulla musica sacra del futuro*, p. 436.

⁸³ LISZT, *Lettera di un dottore in musica ad Adolphe Pictet*, p. 135 (SS, p. 126).

(c) bb. 850-853, marcia finale

(d) bb. 657-659, polacca

Il *De profundis* per pianoforte e orchestra incarna questa tensione verso un'arte paideutica, filantropica, e rinnova così il messaggio che Beethoven comunicava al culmine della *Fantasia corale* («Accogliete, anime belle, lietamente i doni dell'arte. Quando l'amore si unisce alla forza l'uomo è ricompensato dal favore degli dèi»).⁸⁴ Un simile appello aveva risuonato nell'*Inno alla gioia*, struttura composita, sintesi di maestosità arcaizzante (*Seid umschlungen, Millionen!*), turcherie e canto popolare. Il *De profundis* di Liszt è forse la prima risposta al Finale della Nona sinfonia e, come spesso accade nei fenomeni di ricezione, la fonte viene riadattata al nuovo contesto estetico e ideologico: l'utopia umanitaria di stampo illuminista si tinge di marcate connotazioni cristiane e il richiamo alla Marsigliese arriva a convivere con l'esaltazione romantica del Medioevo.

A riprova di questo scarto interpretativo, possiamo aggiungere, in conclusione, un ulteriore elemento. Come si è detto, il tramite fra Liszt e Lamennais fu Joseph d'Ortigue, critico musicale, autore della prima biografia lisztiana, pubblicata il 14 giugno 1835. Dopo aver descritto la personalità del compositore e le varie tappe della sua vita, d'Ortigue introduce una lunga digressione sull'organo,

⁸⁴ «Nehmt denn hin, ihr schönen Seelen, / froh die Gaben schöner Kunst! / Wenn sich Lieb' und Kraft vermählen, / Lohnt dem Menschen Götter Gunst».

la quale, a suo dire, gli consente di affrontare quello che lui chiama «il punto di vista palinogenetico». Qui di seguito sono riportati alcuni significativi estratti da questo testo, che suona quasi come un compendio agli argomenti sin qui discussi:

L'idea che stiamo portando avanti potrebbe non essere così paradossale come appare a prima vista. In un certo senso, l'organo non è un'invenzione individuale; non appartiene a una figura particolare; esso è, come l'architettura gotica, un'invenzione sociale, collettiva, anonima, il prodotto dell'intera civilizzazione, l'espressione di un sentire comune, e la realizzazione di un pensiero universale. [...] L'organo creò per prima cosa l'armonia; in secondo luogo, il ritmo e la battuta; e, terza cosa, l'orchestra e la maggior parte degli strumenti moderni da esso derivano. Così, l'intera arte musicale si sviluppò nel Medioevo dall'organo, che a sua volta discende dal Cristianesimo, allo stesso modo in cui dal Cristianesimo discende la civiltà, manifestata e perpetuata in forma visibile attraverso la Chiesa. L'organo è, allora, il perno sul quale ruota tutto lo sviluppo della musica moderna. [...] Durante l'arco di tempo in cui, per così dire, il Cattolicesimo era il regolatore del pensiero umano, l'organo regnava da solo nel reame musicale. [...] Ma una volta che l'arte, seguendo un nuovo impulso, si secolarizzò e le chiese divennero deserte, l'organo perdette il suo impero e giacque silente nella chiesa abbandonata. L'organo, tuttavia, ha ancora goduto di un'indiretta sovranità riproducendosi nel mondo esterno nei due modi corrispondenti alle due caratteristiche che abbiamo evidenziato quando lo abbiamo considerato la fonte degli strumenti. Rispetto all'unità armonica, si è riprodotto nella forma del pianoforte; rispetto alla molteplicità degli strumenti, si è riprodotto nella forma dell'orchestra. Attraverso l'una, ha fatto irruzione nei salotti e nei concerti; attraverso l'altra, ha invaso i teatri. [...] L'orchestra e il pianoforte, entrambi derivanti dall'organo come due rami dello stesso albero, tendono oggi sempre più ad avvicinarsi e ad incontrarsi, forse con l'intenzione, un giorno, di riagganciarsi alla comune radice e trarre nuova linfa dalla terra rigenerata del Cristianesimo.⁸⁵

Impressiona notare quanto le parole di d'Ortigue aderiscano al 'programma' del *De profundis* che abbiamo provato a ricostruire. La solenne anticipazione della salmodia, affidata all'orchestra e ricalcata fedelmente sulle fonti liturgiche, è la rievocazione di un tempo che non esiste più: d'Ortigue usa le stesse parole di Enfantin, parla di «chiese deserte», così come dirà Liszt nell'articolo del '34. Quando il salmo viene eseguito in Fa diesis minore dal solo pianoforte con gli accordi 'in *fauxbourdon*', il riferimento va all'organo, che ormai «giace silente nella chiesa abbandonata», avendo perso il suo «impero». La composizione di Liszt illustra, quindi, il percorso con cui le sonorità organistiche escono dalla chiesa e, come dice d'Ortigue, riproducono sé stesse nella forma del pianoforte e dell'orchestra, facendo irruzione nei salotti e nei teatri. Sulla scorta di questa traccia esegetica, la marcia conclusiva, nella quale viene eseguita la nuova versione del "De profundis", accompagnata da ondate di arpeggi, sarebbe il momento di massima compenetrazione tra l'organico orchestrale e il pianoforte (Esempio 12): «i due rami dello stesso albero» si intrecciano a vicenda, realizzando nella modernità lo splendore atavico dell'organo medievale, emblema di una musica

⁸⁵ D'ORTIGUE, *Frantz Listz [sic]*, p. 204. Traduzione mia.

comunitaria, che si rispecchia nell'armonia del vivere sociale. In questo senso, la rivoluzione tanto attesa non è un rompere col passato, ma una palingenesi, il desiderio di ritrovare le origini; è un uscire dalla chiesa per poi rientrarvi con più ardore.⁸⁶ Joseph d'Ortigue sa bene che la sua è un'utopia 'social-musicale' (se fosse stata una certezza non avrebbe detto «forse... un giorno»). Senza dubbio, però, aveva individuato in Liszt l'apostolo della nuova era: rendendo il pianoforte 'orchestrale', il giovane pianista sarebbe riuscito a ricreare la grandiosità dell'organo. Non sappiamo fino a che punto Liszt fosse consapevole di queste teorie, ma di certo aveva conosciuto la nostalgia del Medioevo durante la frequentazione dei sansimoniani. Come sottolinea Locke, i seguaci di Saint-Simon consideravano 'organiche' società come quella medievale o quella dell'antica Grecia, nelle quali i singoli si identificavano in valori condivisi, fidandosi delle istituzioni, mentre chiamavano 'critiche' società come quella della Roma imperiale o dell'Europa moderna, caratterizzate dalla lotta tra classi e dalla disgregazione.⁸⁷

Esempio 12. Liszt, *De profundis*, bb. 862-863

Il manifesto lisztiano sulla musica sacra e la serie di articoli *De la situation des artistes et de leur condition dans la société* esprimono il desiderio di un recupero di antichi valori, che tuttavia non può passare da una mera restaurazione del passato. La fede dei padri si è spenta e occorre reinventarla:

⁸⁶ La fonte di d'Ortigue è Pierre-Simon Ballanche, autore dell'*Essais de palingénésie sociale* (1827-29): egli descrive la storia umana come un susseguirsi di decadenze e rinascite, guidate dall'azione della divina provvidenza. d'Ortigue applicò alla musica questa teoria filosofica e nel novembre 1833, sulla rivista «La France catholique», pubblicò il saggio *Palingénésie musicale*. Su questi temi, si veda DUFETEL, *La musique religieuse de Liszt*.

⁸⁷ Cfr LOCKE, *Liszt's Saint-Simonian Adventure*, p. 213.

Il potere spirituale del Medio Evo, questo potere così grandioso e spesso così benefico al tempo dei suoi splendori, *simile ora a un calamo spezzato, a un lucignolo che fuma a stento*, non ha più in sé la forza di affondare vigorose radici al suolo e di illuminare cielo e terra con sfavillanti e miracolosi fasci d'oro.⁸⁸

L'arte potente e austera del Medioevo, che costruiva le cattedrali e vi chiamava a raccolta, al suono dell'organo, le popolazioni affascinate, si è estinta con la fede che la vivificava. Oggi si è spezzato quel legame di intesa reciproca che, unendo l'arte e la società, dava all'una la forza e lo splendore, e all'altra quegli strani trasalimenti che generano le cose grandi.⁸⁹

Con il *De profundis*, Liszt intendeva rinsaldare il 'calamo spezzato' della sacra arte, chiamando a raccolta le masse attorno al suono del pianoforte; ma il progetto compositivo si interruppe. O meglio, proseguì nella forma personalistica dei grandi *tours* in giro per l'Europa. Le folle deliravano sbalordite dinnanzi ai prodigi del divo (un fenomeno di infatuazione e fanatismo che Heine definì senza mezzi termini «lisztomania»). Solo a Weimar, a partire dal 1848, il pianista virtuoso tornerà ad essere 'compositore'. Provando a redimersi dalle fascinazioni della moda e del successo, riscoprirà il sogno sansimoniano di un'arte impegnata, vicina al popolo (ma non populista). La musica dell'avvenire stava alle sue spalle.

BIBLIOGRAFIA

- BANGERT, Mark Paul, *Franz Liszt's Essay on Church Music (1834) in the Light of Felicité Lamennais's System of Religious and Political Thought*, «Student Musicologists at Minnesota», 5 (1972), pp. 182-219.
- CELENZA, Anna Harwell, *Liszt's piano concerti: a lost tradition*, in *The Cambridge Companion to Liszt*, ed. Kenneth Hamilton, Cambridge University Press, Cambridge – New York 2005, pp. 152-170.
- DAHLHAUS, Carl, *Fondamenti di storiografia musicale*, Fiesole, Discanto 1980; ed. orig. *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln, Arno Volk 1977
- DAHLHAUS, Carl, *Liszt's "Bergsymphonie" und die Idee der Symphonischen Dichtung*, in *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1975, hrsg. von Dagmar Droysen, Merseburger, Berlin 1976, pp. 96-130.
- DAHLHAUS, Carl, *Liszt, Schönberg und die große Form: Das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit*, «Die Musikforschung», 41/3 (1988), pp. 202-213.

⁸⁸ LISZT, *La musica religiosa*, p. 65 (SS, p. 54).

⁸⁹ LISZT, *Lettera di un dottore in musica a un poeta viaggiatore*, p. 118 (SS, p. 102).

- DAHLHAUS, Carl, “Neuromantik”, in *Zwischen Romantik und Moderne: Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*, Emil Katzbacher, Munich 1974 (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten, 7), pp. 5-21.
- DALMONTE, Rossana, *Un manifesto romantico: F. Liszt, sulla musica religiosa dell'avvenire*, «Musica/Realtà», 4 (1981), pp. 149-160.
- D'ORTIGUE, Joseph, *Étude biographique. Frantz Liszt [sic]*, «Revue et Gazette musicale de Paris», 2/24 (14 giugno 1835), pp. 197-204.
- D'ORTIGUE, Joseph, *La musique religieuse et les esprits irrégieuses* (décembre 1849), in D'ORTIGUE, *La musique à l'église*, pp. 154-161.
- DUFETEL, Nicolas, *La musique religieuse de Liszt à l'épreuve de la palingénésie de Ballanche: réforme ou régénération?*, «Revue de musicologie», 95 (2009), pp. 359-398.
- ENFANTIN, Barthélemy Prosper, *Quatrième enseignement (3 décembre 1831): La loi vivente (suite)*, in *Œuvres d'Enfantin publiées par les membres du conseil institué par Enfantin pour l'exécution de sous dernières volontés*, I, E. Dentu, Paris 1868, pp. 106-136.
- ENFANTIN, Barthélemy Prosper, *Religion saint-simonienne. Morale: Réunion générale de la famille (Enseignements du père suprême: Le trois familles)*, Librairie saint-simonienne, Paris 1832.
- FONTANELLI, Francesco, *Franz Liszt dal “De profundis” (1834) a “Pensée des morts” (1854) e oltre. Metamorfosi di un'idea poetico-musicale*, Tesi di laurea in Musicologia, Università di Pavia 2009/10.
- GIBBS, Christopher Howard – GOOLEY, Dana, eds., *Franz Liszt and His World*, Princeton University Press, Princeton – Oxford 2006.
- GÖLLERICH, August, *Franz Liszt*, Marquardt & Co., Berlin 1908.
- GREGORIO XVI, *Mirari vos*, in *Enchiridion delle encicliche*, EDB Centro editoriale dehoniano, Bologna 1996, pp. 26-53.
- HARINGER, Andrew Lawrence, *Liszt as Prophet: Religion, Politics, and Artists in 1830s Paris*, Ph.D. diss., Columbia University 2012.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *En route*, P.-V. Stock, Paris 1895.
- JOHNS, Keith Thomas, *De profundis, Psaume instrumental: an Abandoned Concerto for Piano and Orchestra by Franz Liszt*, «Journal of the American Liszt Society», 15 (1984), pp. 96-104.
- JOHNS, Keith Thomas, *Franz Liszt's N6 Sketchbook held at the Goethe- und Schiller Archive in Weimar*, «Journal of the American Liszt Society», 20 (1986), pp. 30-33.
- KACZMARCZYK, Adrienne, *The Genesis of the “Funérailles”: The Connections between Liszt's “Symphonie révolutionnaire” and the Cycle “Harmonies*

poétiques et religieuses”, «Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae», 35/4 (1993-94), pp. 361-398.

KAPP, Julius, *Franz Liszt*, Schuster & Loeffler, Berlin – Leipzig 1909.

KAUFFMAN, Deborah, *Fauxbourdon in the Seventeenth and Eighteenth Centuries: “Le secours d’une douce harmonie”*, «Music & Letters», 90/1 (2009), pp. 68-93.

KRAMER, Lloyd S., *Threshold of a New World: Intellectuals and the Exile Experience in Paris, 1830-1848*, Cornell University Press, Ithaca 1988.

KRIDL, Manfred, *Two Champions of a New Christianity: Lamennais and Mickiewicz*, «Comparative Literature», 4/3 (1952), pp. 239-267.

LAMENNAIS, Robert Félicité de, *Correspondance générale*, éd. par Louis Le Guillou, 9 voll., Librairie Armand Colin, Paris, 1971-81.

LAMENNAIS, Robert Félicité de, *Du système suivi par les ministres depuis la Révolution de Juillet* (juillet 1831), in *Œuvres complètes*, II, P. Daubrée et Cailleux, Paris 1836-37, pp. 470-472.

LAMENNAIS, Robert Félicité de, *Paroles d’un Croyant*, Société Belge de Librairie, Hauman et comp^e., Bruxelles 1838; prima ed. Eugène Renduel, Paris 1834.

LISZT, Franz, *Berlioz e la sua sinfonia “Harold en Italie”*, in LISZT, *Un continuo progresso*, pp. 320-403; ed. orig. *Berlioz und seine Haroldsymphonie*, «Neue Zeitschrift für Musik», 43/3-5; 8-9 (1855), pp. 25-32; 37-46; 49-55; 77-84; 89-97.

LISZT, Franz, *Briefe*, gesammelt und hrsg. von La Mara [pseud. Ida Marie Lipsius], 8 voll., Breitkopf & Härtel, Leipzig 1893-1905.

LISZT, Franz, *Briefwechsel mit seiner Mutter*, hrsg. von Klára Hamburger, Amt der Burgenländischen Landesregierung, Eisenstadt 2000.

LISZT, Franz – D’AGOULT, Marie, *Correspondance*, éd. par Serge Gut et Jacqueline Bellas, Arthème Fayard, Paris 2001.

LISZT, Franz, *De profundis, Psaume instrumental for Piano and Orchestra*, edited from the autograph manuscript and completed by Jay Rosenblatt, private edition 1990.

LISZT, Franz, *De profundis, Psaume instrumental für Klavier und Orchester*, hrsg. von Joseph Ács, Edition Joseph Ács, Eschweiler 1989.

LISZT, Franz, *La musica religiosa*, in LISZT, *Un continuo progresso*, pp. 64-68; ed. orig. *De la situation des artistes et de leur condition dans la société: De la musique religieuse*, «Revue et Gazette musicale de Paris», 2/25 (30 agosto 1835), pp. 291-292.

- LISZT, Franz, *Lettera di un dottore in musica*, Parigi, 30 aprile 1837, in LISZT, *Un continuo progresso*, pp. 116-125; ed. orig. *Lettre d'un bachelier ès-musique*, «Revue et Gazette Musicale de Paris», 4/29 (16 luglio 1837), pp. 339-343.
- LISZT, Franz, *Lettera di un dottore in musica a un poeta viaggiatore*, Parigi, gennaio 1837, in LISZT, *Un continuo progresso*, pp. 107-115; ed. orig. *Lettre d'un bachelier ès-musique: à un poète voyageur*, «Revue et Gazette Musicale de Paris», 4/7 (12 febbraio 1837), pp. 53-56.
- LISZT, Franz, *Lettera di un dottore in musica ad Adolphe Pictet*, Chambéry, settembre 1837, in LISZT, *Un continuo progresso*, pp. 126-137; ed. orig. *Lettre d'un bachelier ès-musique III: à M. Adolphe Pictet*, «Revue et Gazette Musicale de Paris», 5/6 (11 febbraio 1838), pp. 57-62.
- LISZT, Franz, *Marx e il suo libro "La musica del XIX secolo e la sua pratica"*, in LISZT, *Un continuo progresso*, pp. 404-432; ed. orig. *Marx und die Musik des neunzehnten Jahrhunderts*, «Neue Zeitschrift für Musik», 42/20-21 (1855), pp. 214-221; 225-230.
- LISZT, Franz, *Sämtliche Schriften*, I, *Frühe Schriften*, hrsg. von Rainer Kleinertz, kommentiert unter Mitarbeit von Serge Gut, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 2000.
- LISZT, Franz, *Sulla musica sacra del futuro*, in LISZT, *Un continuo progresso*, pp. 435-436 (con qualche variante di traduzione in LISZT, *La musica religiosa*, pp. 66-68).
- LISZT, Franz, *Un continuo progresso: Scritti sulla musica*, scelta e prefazione di György Kroó, Ricordi – LIM, Milano – Lucca 2007² (Le sfere, 6).
- LOCKE, Ralph P., *Liszt's Saint-Simonian Adventure*, «19th Century Music», 4 (1980-81), pp. 209-227.
- LOCKE, Ralph P., *Music, Musicians, and the Saint-Simonians*, The University of Chicago Press, Chicago 1986.
- MARX, Adolf Bernhard, *Die Lehre von der musikalischen Komposition: praktisch theoretisch*, 4 voll., Breitkopf & Härtel, Leipzig 1837-47.
- MARX, Adolf Bernhard, *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege: Methode der Musik*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1855.
- MERRICK, Paul, *Revolution and Religion in the Music of Liszt*, Cambridge University Press, London – New York 1987.
- MICKIEWICZ, Adam, *Livre des pèlerins polonais*, traduit du polonais par le Comte Ch. de Montalembert, suivi d'un *Hymne à la Pologne* par F. de la Mennais, E. Renduel, Paris 1833.
- MONTALEMBERT, Eugène de, *Montalembert et la musique*, in *Charles de Montalembert: L'Église, la politique, la liberté*, sous la direction d'Antoine de Meaux et Eugène de Montalembert, CNRS, Paris 2012, pp. 271-314.

- MOORTELE, Steven Vande, *Two-Dimensional Sonata Form: Form and Cycle in Single-Movement Instrumental Works by Liszt, Strauss, Schoenberg, and Zemlinsky*, Leuven University Press, Leuven 2009.
- NEWMAN, William Stein, *The Sonata Since Beethoven*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1969.
- PERÉNYI, Eleanor, *Liszt: The Artist as Romantic Hero*, Little, Brown and Company, Boston 1974.
- RAABE, Peter, *Franz Liszt*, 2 voll., Hans Schneider, Tutzing 1968²; prima ed. J. G. Cotta, Stuttgart – Berlin 1931.
- RAMANN, Lina, *Franz Liszt als Künstler und Mensch*, 3 voll., Breitkopf & Härtel, Leipzig 1880-94.
- RATTALINO, Piero, *Liszt o il Giardino d'Armida*, EDT, Torino 1993.
- ROSENBLATT, Jay Michael, *The Concerto as Crucible: Franz Liszt's Early Works for Piano and Orchestra*, Ph.D. Dissertation, University of Chicago 1995.
- SCHNAPP, Friedrich, *Verschollene Kompositionen Franz Liszts*, in *Von deutscher Tonkunst: Festschrift zu Peter Raabes 70. Geburtstag*, hrsg. von Alfred Morgenroth, C. F. Peters, Leipzig 1942, pp. 119-152.
- SEARLE, Humphrey, *The Music of Liszt*, William & Norgate Ltd., London 1954.
- STENGEL, Theophil, *Die Entwicklung des Klavierkonzertes von Liszt bis zur Gegenwart*, Reiher & Kurt, Heidelberg 1931.
- TODD, R. Larry, *The "Unwelcome Guest" Regaled: Franz Liszt and the Augmented Triad*, «19th Century Music», 12 (1988-89), pp. 93-115.
- WALKER, Alan, *Franz Liszt: The Virtuoso Years, 1811-1847*, Cornell University Press, New York 1987.
- WALKER, Alan, *Liszt and the Schubert Song Transcriptions*, «The Musical Quarterly», 67/1 (1981), pp. 50-63



NOTA BIOGRAFICA Francesco Fontanelli, diplomato in pianoforte e laureato in Musicologia, si è addottorato nel 2019 presso l'Università di Pavia discutendo una tesi sulla genesi del Quartetto op. 127 di Beethoven. I suoi interessi prevalenti sono rivolti all'analisi di forme e tecniche compositive tra Otto e Novecento, con particolare riguardo alle implicazioni sul piano dell'estetica e della storia culturale. Ha scritto una monografia e numerosi saggi sui compositori della generazione dell'Ottanta. Si occupa attualmente di Aleksandr Skrjabin, come assegnista di ricerca del dipartimento musicologico di Cremona.

BIOGRAPHICAL NOTE Francesco Fontanelli, with a *diploma* in piano performance and a degree in Musicology, received his Ph.D. in 2019 from the University of Pavia, discussing

a thesis on the genesis of Beethoven's Quartet op. 127. His main interests are directed to the analysis of compositional forms and techniques between the 19th and 20th centuries, with particular regard to the implications on the level of aesthetics and cultural history. He has written a monograph and numerous essays on composers of the so-called 'Generation of the Eighties'. He is currently working on Aleksandr Skrjabin, as a research fellow of the musicological department of Cremona.