

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

La Fenice inattesa: Franck, Liszt e la rinascita del preludio e fuga pianistico nella seconda metà dell'Ottocento

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/130358> since

Terms of use:

Open Access

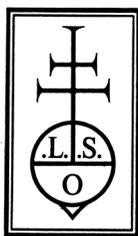
Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

ACCADEMIA NAZIONALE DI SANTA CECILIA
FONDAZIONE

STUDI MUSICALI

ANNO XXXVII - 2008, N. 1



LEO S. OLSCHKI EDITORE
FIRENZE

STUDI MUSICALI

Direttore

AGOSTINO ZIINO

Consiglio direttivo

ALBERTO BASSO - GIOVANNI CARLI BALLOLA - PAOLO FABBRI - FRIEDRICH LIPPMANN -
GIORGIO PESTELLI - LUIGI FERDINANDO TAGLIAVINI - AGOSTINO ZIINO

Redattore

TERESA M. GIALDRONI

Anno XXXVII - 2008, N. 1

NINO PIROTTA, <i>Francesco Landini: i lumi della mente</i>	Pag. 3
MANUEL PEDRO FERREIRA, <i>Compositional Calculation in Philippe de Vitry</i>	» 13
ALEXANDRA AMATI-CAMPERI, <i>The First Operatic Women: Ahi fato empio e crudele!</i>	» 37
VASCO ZARA, <i>Una storia della musica all'ombra di Port-Royal: la Musique Rétablie di René Ouwrad</i>	» 59
MARCI BIZZARINI, <i>L'epistolario inedito di Apostolo Zeno</i>	» 101
ANDREA MALVANO, <i>"La fenice inattesa" Franck, Liszt e il rinnovamento del preludio e fuga per pianoforte nella seconda metà dell'Ottocento</i>	» 143
FRANCESCO BISSOLI, <i>Il contributo di Carlo Pedrotti e del Liceo Rossini di Pesaro alla riforma degli studi musicali in epoca postunitaria</i>	» 177
DANIELA MARGONI TORTORA, <i>Mario Pilati e la scuola di composizione in Italia (e a Napoli) agli inizi del Novecento</i>	» 201

Amministrazione: Casa Editrice Leo S. Olschki • Casella postale 66 • 50100 Firenze,
Viuzzo del Pozzetto • 50126 Firenze • Conto corrente postale 12707501 •
Tel. 055/6530684 • Fax 055/6530214 • e-mail: periodici@olschki.it

Abbonamento 2008 (2 fascicoli): Italia € 56,00, Estero € 80,00

ANDREA MALVANO

“LA FENICE INATTESA”:
FRANCK, LISZT E IL RINNOVAMENTO DEL ‘PRELUDIO
E FUGA’ PER PIANOFORTE

Io, che posso sguazzare per ore intere nelle fughe beethoveniane, bachiane e händeliane, ho tratto la convinzione che ormai non se ne possano più scrivere che non siano annacquate, tiepide, miserevoli e rappezzate.¹

Così Robert Schumann nel 1837 commentava la situazione nella quale si trovava la composizione in forma di fuga nel periodo romantico. Lo sgomento era notevole di fronte ad una simile decadenza della struttura compositiva aurea della tradizione bachiana. Fino a quella data la fuga era stata sfruttata dai compositori di inizio Ottocento con quattro finalità fondamentali: l'arricchimento della forma-sonata, documentato dai celebri casi beethoveniani;² l'esercizio didattico, attestato dalle composizioni di Carl Czerny (*La scuola della fuga* op. 400) e Johann Nepomuk Hummel (*Fughe* op. 7); la ricerca sperimentale intrapresa da Antonín Reicha (*Trentasei fughe composte su un nuovo sistema*); e l'omaggio dotto nei confronti di un modello antico, rappresentato nella maniera più monumentale dall'opera di August-Alexander Klengel (*48 Canoni e fughe in tutti i toni*). Come forma autonoma, però, stentava a ritrovare una piena affermazione, e anche gli scarsi tentativi beethoveniani³ non riuscirono a raggiungere un'ampia diffusione.

Mendelssohn fu il primo a rilanciare in maniera convincente l'interesse in quest'ambito, pubblicando nel 1837 i suoi *Preludi e fughe* op. 35. Schumann non poté esimersi dal valutare la considerevole portata storica

¹ ROBERT SCHUMANN, *Gesammelte Schriften*, II, a cura di G. Eismann, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1956, p. 79: «Ich z. B., der ich stundenlang schwelgen kann in Beethovenschen, in Bachschen und Händelschen [Fugen] und deshalb immer behauptet, man könne, wässrige, laue, elende und zusammengeflickte ausgenommen, keine mehr machen heutzutage, [...]» (trad. it, *Gli scritti critici*, a cura di G. Taglietti, Milano, Ricordi, 1991, vol. I, p. 443).

² Anche l'op. 133 (*Grande fuga*) deve essere considerata parte di una struttura sonatistica, perché venne pensata come ultimo movimento del *Quartetto* op. 130; la scelta di farne un pezzo autonomo fu successiva e suggerita dall'editore Artaria.

³ *Fuga in re maggiore per organo s.n.o.*, *Fuga in do maggiore per pianoforte. s.n.o.*

dell'operazione; lodò il rigore contrappuntistico e la sorprendente spontaneità melodica dei lavori di Mendelssohn, senza però celebrare la rinascita di un genere che gli sembrava condannato all'estinzione:

Sbaglierebbero anche i romantici un po' superficiali se sperassero di trovarvi fenici inattese che si siano qui liberate dalle ceneri di una forma antica; ma se piacerà loro la musica sana e naturale qui ne troveranno a sufficienza.⁴

Schumann apprezzava il tentativo di Mendelssohn, ma sapeva quanto fosse difficile rigenerare la forma del 'preludio e fuga' nel suo tempo. Attraverso la sentita ammirazione delle sue parole possiamo scorgere, in realtà, uno degli aspetti che impedirono ai brani dell'op. 35 di rivendicare il ruolo di «fenici inattese» nate dalle polveri di una struttura antica; Schumann, rilevando compiaciuto la felice imitazione da parte di Mendelssohn dello stile bachiano, coglieva il motivo che avrebbe reso tali lavori parzialmente estranei al loro tempo:

Queste fughe hanno molto del carattere di Sebastiano e potrebbero indurre in errore il più acuto redattore se non fosse per il canto, per il colore melodico più raffinato che fa riconoscere l'epoca moderna qua e là.⁵

I *Preludi e fughe* di Mendelssohn presentano indubbiamente alcuni tratti stilistici propri dello stile strumentale romantico: il gusto per le settime non preparate, l'arricchimento dei percorsi cadenzanti (tipico anche del linguaggio di Schumann),⁶ l'esigenza di intensificare la tensione della composizione attraverso una *climax* del discorso musicale. In particolare la fuga del *Preludio e fuga n. 1 in mi minore* propone una soluzione formale innovativa: all'esposizione regolare segue una controesposizione che restringe progressivamente i valori ritmici, diminuendo l'intreccio polifonico e intensificando le dinamiche, fino a produrre l'apparizione di un corale cantabile nella sezione conclusiva. Questo brano sarebbe stato destinato a influenzare Liszt nelle *Variazioni su «Weinen, klagen»*, e,

⁴ R. SCHUMANN, *Gesammelte Schriften*, II, cit., p. 79: «[...]täuschen sich indes [...] aber auch die romantischen Überflieger, wenn sie ungeahnte Phönixvögel in ihnen zu finden hoffen, die sich hier losgerungen aus der Asche einer alten Form. Haben sie aber sonst Sinn für gesunde, natürliche Musik, so bekommen sie darin hinlänglich» (trad. it., *Gli scritti critici*, I, cit., p. 443).

⁵ *Ivi*, p. 80: «Mit einem Worte, die Fugen haben viel Sebastianisches und könnten den scharfsichtigsten Redakteur irre machen, wär' es nicht der Gesang, der feinere Schmelz, woran man die moderne Zeit herauserkennet, und hier und da» (trad. it., *Gli scritti critici*, I, cit., p. 444).

⁶ DIETHER DE LA MOTTE, *Harmonielehre*, Kassel, Bärenreiter, 1976, p. 206 (trad. it., *Manuale di armonia*, a cura di Loris Azzaroni, Firenze, La Nuova Italia, 1998, p. 244).

come osserva Charles Rosen,⁷ anticipa chiaramente alcune delle tendenze formali innovatrici della seconda generazione romantica.

Negli altri ‘preludi e fuga’, però, restano evidenti i vincoli stilistici dettati dal modello bachiano, come rilevato – dopo Schumann – da Ghislanzoni,⁸ Jacobs⁹ e Konold:¹⁰ sono evitate digressioni a tonalità lontane, giustapposizioni di sezioni contrastanti secondo l’estetica dell’umorismo romantico, deroghe al rigore polifonico o movimenti paralleli delle parti (Konold si spinge addirittura a individuare chiare reminiscenze bachiane¹¹). Si tratta di lavori che testimoniano un’interessante rivisitazione di strutture antiche, senza riuscire, però, a sfruttare le categorie più originali del pianismo coevo: la leggerezza shakespeariana del *Rondò Capriccioso*, il virtuosismo e l’incontro di stati emotivi contrastanti delle *Variations sérieuses* o l’estesa cantabilità delle *Romanze senza parole*. Lo stesso Mendelssohn era perfettamente consapevole delle difficoltà di diffusione che avrebbero incontrato i brani dell’op. 35:¹² la notevole considerazione di cui da subito avrebbero goduto i successivi *Preludi e fuga* op. 37 per organo dimostra come tale struttura formale non fosse ancora pronta, nel 1837, per aspirare ad una piena rivalutazione sulle corde del pianoforte.

Schumann naturalmente non si limitò a riflettere in maniera distaccata sul problema, ma nel 1845 dedicò un anno intero allo studio del contrappunto, dando vita a due opere particolarmente interessanti in quest’ambito (anche se prive di preludi introduttivi): le *Sei fughe sul nome BACH* op. 60 per organo o pianoforte a pedali e le *Quattro fughe* op. 72 per pianoforte. Tali lavori sono sempre stati vittime di una critica dura da parte degli studiosi: i saggi di Walsh,¹³ Dadelsen,¹⁴ Dahlhaus¹⁵ ne evidenziano soprattutto l’assenza dei tratti stilistici tipicamente schumanniani;

⁷ CHARLES ROSEN, *La generazione romantica*, trad. it. a cura di Guido Zaccagnini, Milano, Adelphi, 2005, pp. 645-648.

⁸ ALBERTO GHISLANZONI, *Storia della fuga*, Milano, Fratelli Bocca 1952, p. 317: «Le fughe non si dipartono negli spunti tematici e negli sviluppi dal formulario dei procedimenti bachiani».

⁹ RÉMI JACOBS, *Mendelssohn*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 111.

¹⁰ WULF KONOLD, *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit*, Laaber, Laaber Verlag, 1996, pp. 145-148.

¹¹ *Ivi*, p. 146.

¹² FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY, *Briefe*, II, Berlin, de Gruyter, 1968, p. 137: «[...]sie werden wenig gespielt werden, fürchte ich».

¹³ STEPHEN WALSH, *Schumann and the Organ*, «The Musical Times», CXI, 1970, pp. 741-743.

¹⁴ GEORG DADELSEN, *Schumann und die Musik Bachs*, «Archiv für Musikwissenschaft», XIV, 1957, pp. 46-59.

¹⁵ CARL DAHLHAUS, *Bach und der romantische Kontrapunkt*, «Musica», XLIII, 1989.

solo recentemente gli studi di Edler¹⁶ e Daverio¹⁷ hanno proposto una parziale riabilitazione del repertorio. Indiscutibilmente si tratta di lavori che rivelano un sistematico e fecondo ripensamento alle forme e allo stile del passato. I riferimenti a Bach non sono solo presenti nel titolo dell'op. 60 o nella citazione della quarta *Fuga* dell'op. 72,¹⁸ ma permeano le fondamenta stessa dell'atteggiamento compositivo. Il percorso armonico non presenta digressioni a tonalità eccessivamente lontane, rispettando il principio dell'attrazione tonale; l'uso delle progressioni è abbastanza frequente, secondo un atteggiamento tipicamente barocco; la sistematica preparazione delle dissonanze manifesta un ideale distante da quello della restante produzione pianistica schumanniana; l'aumentazione, la diminuzione e la retrogradazione restano principi fondanti della composizione; e anche quinte e ottave parallele sono generalmente evitate, in ottemperanza a una delle prescrizioni fondanti della grammatica contrappuntistica settecentesca.

Nelle fughe di Schumann il riferimento a un modello bachiano produce un inevitabile avvicinamento alle strutture stilistiche e tastieristiche del linguaggio antico. Le soluzioni scelte nell'op. 72 testimoniano uno studio approfondito delle composizioni di Bach, ma lasciano poco spazio all'apparizione degli stilemi più caratteristici del pianismo schumanniano.

Le operazioni di Mendelssohn e Schumann non sarebbero state destinate a larga diffusione. Il loro intento rivitalizzante nei confronti della fuga si dimostrò scarsamente efficace, non certo per i valori artistici indiscutibili delle loro composizioni, ma per lo scarso interesse che esse seppero produrre sulle generazioni successive.¹⁹ Le loro rivisitazioni favorirono indubbiamente un rinnovamento contrappuntistico del linguaggio compositivo, ma la scrittura della fuga come forma indipendente venne relegata, nella prima metà dell'Ottocento, in una posizione marginale, destinata all'interesse di autori minori, quali Joseph Alois Ladurner (*Fantasia, fuga e sonata su un tema di Händel*, 1836) o Julius Hopfe (*Quattro fu-*

¹⁶ ARNFRID EDLER, *Schumann e il suo tempo*, trad. it. a cura di Laura Dallapiccola, Torino, EDT, 1991, pp. 140-141).

¹⁷ JOHN DAVERIO, *Schumann: Herald of a "New Poetic Age"*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1997, pp. 306-312.

¹⁸ ANDREA MALVANO, *Voci da lontano*, Torino, De Sono-EDT, 2003, p. 59.

¹⁹ Lo spoglio dei cataloghi pubblicati da alcune delle più prestigiose e longeve istituzioni musicali del Novecento (Carnegie Hall, New York, 1893-2005; Unione Musicale Onlus, Torino, 1946-2004; Associazione del Quartetto, Milano, 1949-1999; Settembre Musica, Torino, 1978-2003; Società Aquilana «B. Barattelli», L'Aquila, 1946-1986; Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma, 1928-1975; Società dei Concerti, Brescia, 1870-1970) attesta solo 19 esecuzioni (17 solo del primo brano) dell'op. 35 di Mendelssohn e nessuna dell'op. 72 di Schumann.

ghe a due voci op. 29, 1844). I diversi esperimenti schubertiani del 1812²⁰ erano rimasti incompiuti o frammentari, mentre Chopin scrisse solo una composizione a due voci²¹ appartenente a questo genere, lasciandola inedita. La fuga per gli autori della prima generazione romantica era un potente spunto immaginativo, utile per rinnovare il linguaggio sfruttando le risorse del contrappunto; come forma autonoma stentava però a trovare realizzazioni in grado di ambire ad una larga diffusione.

Le composizioni in forma di fuga o di preludio e fuga occuparono una posizione marginale anche nella produzione pianistica della seconda metà dell'Ottocento. Gabriel Fauré, Edvard Grieg, Anton Rubinstein, Camille Saint-Saëns, Nikolaj Rimskij-Korsakov affrontarono la scrittura della fuga o del preludio e fuga senza allontanarsi dai criteri adottati dalla prima generazione romantica (imitazione di uno stile antico o intento didattico-sperimentale), e senza riuscire a offrire composizioni in grado di emergere dalle loro produzioni; anche un autore indubbiamente affascinato dalle risorse della fuga come Brahms limitò i suoi tentativi giovanili all'organo (1856-57),²² vale a dire l'unico strumento che continuava a stimolare la produzione di composizioni in forma di preludio e fuga degne di interesse.²³ La ricerca in quest'ambito stentava ad avvicinarsi al pianoforte: uno dei simboli della cultura strumentale dell'Ottocento appariva inadatto a rigenerare una forma tenacemente radicata nella tradizione.

Preludio Corale e Fuga (1884) è un caso anomalo all'interno di questo panorama: è nato per il pianoforte, non è affatto un lavoro ai margini della produzione di César Franck ed è l'unica composizione, nata nell'Ottocento dalle ceneri del preludio e fuga, ad essere rimasta stabilmente presente nei repertori concertistici del Novecento.²⁴ Quali sono i motivi di questa condizione isolata? Perché *Preludio Corale e Fuga* ha suscitato un'attenzione così stabile e duratura da parte delle generazioni successive? Quali sono gli aspetti che la rendono l'unica vera superstita di un repertorio inesorabilmente inghiottito dal tempo?

²⁰ Due fughe in re minore, due in do maggiore, una in sol maggiore, due in mi minore (framm.): tutte escluse dal catalogo di Otto E. Deutsch.

²¹ *Fuga in la minore* B. 144 (1841-42)

²² Fuga in lab min. s.n.o., Preludio-corale e fuga in la min s.n.o., Due preludi e fughe in la min. e sol magg. s.n.o.

²³ Anche la fuga che chiude le *Variazioni su un tema di Händel* op. 24 non può essere accostata al modello formale del preludio e fuga.

²⁴ Lo spoglio dei cataloghi citati in nota 19 attesta 125 esecuzioni di *Preludio, Corale e Fuga*.

Come osservato sopra, la maggior parte delle opere in forma di fuga o di preludio e fuga nate nella seconda metà dell'Ottocento manifesta un atteggiamento scolasticamente erudito, destinato a quell'oblio che contraddistingue sovente le opere estranee al loro tempo. Ma una risposta agli interrogativi sollevati potrebbe essere aiutata da un raffronto tra le soluzioni proposte da Liszt e Franck allo stesso problema formale. Un caso in particolare merita di essere messo a confronto con *Preludio Corale e Fuga*, perché rappresenta un'interessante alternativa alle scelte conservative dei contemporanei e della prima generazione romantica: la *Fantasia e Fuga sul nome BACH* di Liszt. Composta per organo in due versioni (1855 e 1870 col titolo *Preludio e Fuga sul nome BACH*), successivamente fu trascritta dallo stesso autore per pianoforte (1871). L'adattamento pianistico non ha mai suscitato un riscontro d'interesse pari a quello della versione per organo, ma documenta una significativa esigenza di rigenerare sul pianoforte la struttura formale del preludio e fuga.²⁵

Si confrontino i percorsi delle modulazioni della *Fantasia e Fuga sul nome BACH* e dei brani che aprono l'op. 72 di Schumann e l'op. 35 di Mendelssohn.

Esempio 1

Schumann	Liszt	Mendelssohn
<i>Fuga op. 72 n. 1</i>	<i>Fantasia e fuga sul nome BACH</i>	<i>Fuga op. 35 n. 1</i>
Batt. 1 = Rem	Batt. 1 = Sib	Batt. 1 = Mim
Batt. 14 = Lam	Batt. 74 = SibM	Batt. 11 = Sim
Batt. 17 = Rem	Batt. 143 = Mim	Batt. 15 = ReM
Batt. 20 = Dom	Batt. 155 = Fam	Batt. 18 = SolM
Batt. 27 = DoM	Batt. 195 = FaM	Batt. 20 = ReM
Batt. 29 = FaM	Batt. 222 = Sim	Batt. 24 = SolM
Batt. 33 = DoM	Batt. 276 = SibM	Batt. 30 = MiM
Batt. 41 = SibM		Batt. 35 = Sim
Batt. 47 = Rem		Batt. 44 = SolM
Batt. 51 = LaM		Batt. 51 = ReM
Batt. 59 = Solm		Batt. 59 = Lam
Batt. 70 = Rem		Batt. 62 = Sim
		Batt. 73 = DoM
		Batt. 83 = ped. di dom.
		Batt. 91 = Mim
		Batt. 105 = MiM

²⁵ Sul terreno organistico, invece, la composizione di opere in forma di preludio e fuga non si era mai arrestata e continuava a produrre anche nell'Ottocento opere destinate a entrare in repertorio (l'op. 37 di Mendelssohn, la *Fantasia e Fuga su «ad nos ad salutarem undam»* di Liszt o i preludi e fuga di Brahms).

Tenendo presente le differenti estensioni delle tre composizioni in questione (315 misure in Liszt, 76 in Schumann, 134 in Mendelssohn), sorprende la notevole rarefazione delle cadenze nella *Fantasia e Fuga sul nome BACH*: se nei due autori della prima generazione romantica il dato medio attesta una frequenza di una cadenza ogni sei battute circa, in Liszt tale tendenza si sposta verso un rapporto di uno a trentaquattro. Questo significa che Liszt applica alla struttura formale scelta una delle conquiste più significative del suo linguaggio: quella sistematica sospensione della tonalità che contraddistingue anche le opere di Wagner. Lunghissime sezioni scorrono senza confermare nessun riferimento tonale, secondo un atteggiamento moderno sperimentato dal compositore nei lavori contemporanei (*Sonata in si minore, Studi trascendentali*). Tale risultato nella *Fantasia e Fuga sul nome BACH* viene raggiunto attraverso un cromatismo, che trascura il potere attrattivo dei suoni contenuti negli accordi dissonanti, privilegiando sistematicamente movimenti cromatici o relazioni enarmoniche: un procedimento che indubbiamente si avvale delle conquiste del linguaggio moderno. Liszt si allontana dal principio dell’attrazione tonale – rispettato invece da Schumann e Mendelssohn – accostando tonalità estremamente lontane tra di loro come Sib maggiore, Mi minore, Reb maggiore.

Ma non è solo l’armonia l’aspetto che riflette l’applicazione di uno stile moderno ad una forma antica. Liszt nella sua *Fantasia e Fuga sul nome BACH* ricorre anche a uno dei principî vitali della sua ispirazione: il virtuosismo. Se le *Fughe* di Schumann e Mendelssohn propongono una tecnica pianistica di poco più impegnativa rispetto a quella bachiana, il lavoro lisztiano invece prevede uno sforzo esecutivo molto superiore, sia nella versione organistica sia in quella pianistica. La *Fantasia e Fuga sul nome BACH* trascrive la versione per organo del 1855, applicando alla forma derivata dalla tradizione un pianismo trascendentale, figlio dalla produzione contemporanea. Si confrontino gli esempi sottostanti:

Esempio 2: F. Liszt, *Fantasia e Fuga sul nome BACH* (vers. per pianoforte), batt. 157 e sgg.



Esempio 3: F. Liszt, *Studio trascendentale n. 4 (Mazeppa)*, batt. 61 e sgg.

Musical score for Example 3, showing two staves of music in common time (C). The key signature has one flat (B-flat). The upper staff features a melodic line with various intervals and accidentals, including a sharp sign above the first measure. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The piece concludes with the word "etc." written at the end of the second staff.

Esempio 4: F. Liszt, *Fantasia e Fuga sul nome BACH* (vers. per pianoforte), batt. 59 e sgg.

Musical score for Example 4, showing two staves of music in common time (C). The key signature has one flat (B-flat). The upper staff consists of a series of chords, primarily triads and dyads, with some accidentals. The lower staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes, with some accidentals.

Esempio 5: F. Liszt, *Tarantella*, batt. 127 e sgg.

Musical score for Example 5, showing two staves of music in 2/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The upper staff features a melodic line with chords and eighth notes. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

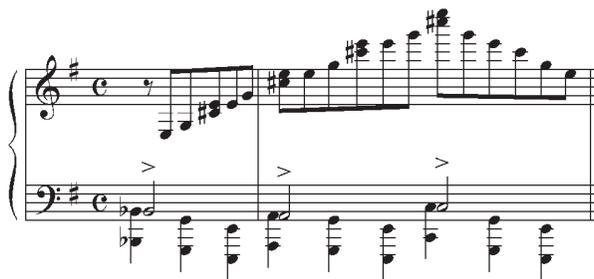
Esempio 6: F. Liszt, *Fantasia e Fuga sul nome BACH* (vers. per pianoforte), batt. 310

Musical score for Example 6, showing two staves of music in common time (C). The key signature has one flat (B-flat). The upper staff features a melodic line with sixteenth-note runs, marked with a '6' above the staff, indicating a sextuplet. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

Esempio 7: F. Liszt, *Studio trascendentale n. 4 (Mazeppa)*, batt. 160



Esempio 8: F. Liszt, *Fantasia e Fuga sul nome BACH* (vers. per pianoforte), batt. 253 e sgg.



Esempio 9: F. Liszt, *Mephisto Waltz n. 1*, batt. 687 e sgg.



Ottave cromatiche spezzate, rapidi e insistiti incroci delle mani, arpeggi su ottave vuote o arricchiti da bicordi: questo è il lessico che sta alla base della rivisitazione pianistica della *Fantasia e Fuga sul nome BACH*. Liszt anche in questo caso sceglie di applicare a una struttura formale antica il linguaggio virtuosistico del pianismo moderno.

Sospensione della tonalità, cromatismo dinamico e virtuosismo trascendentale testimoniano, quindi, un atteggiamento compositivo figlio

delle conquiste più recenti; ma qual è il rapporto che Liszt instaura con i vincoli formali dettati dalla struttura del preludio e fuga?

Le due versioni del lavoro lisztiano non presentano grosse diversità a livello formale; la trascrizione pianistica si limita a trasformare, in uno stile altamente virtuosistico, alcune formule organistiche della prima stesura.²⁶ Nel ristretto panorama di studi specifici dedicati a quest'opera²⁷ generalmente la ricerca ha evitato di porsi il problema dell'aderenza da parte di Liszt alla forma suggerita dal titolo. Solo il saggio di Gerd Zacher²⁸ ha cercato di individuare nella *Fantasia e Fuga in sol maggiore* BWV 542 di Bach un modello per il lavoro di Liszt: lo studioso nota affinità strutturali tra le due composizioni, rilevando in entrambe la presenza di un'esposizione, una controesposizione e una serie di intermezzi virtuosistici. Vanno però tenute in considerazione alcune differenze sostanziali. Innanzitutto lo schema delle sezioni indicate da Zacher appare difficilmente applicabile ad entrambe le composizioni; la fuga di Bach, seppur con qualche libertà, segue l'impianto tradizionale attenendosi al rispetto dei vincoli tonali prestabiliti; Liszt, invece, riprende la forma bachiana solo nell'esposizione e nella coda, distaccandosi nettamente, nelle altre sezioni, dai modelli offerti dalla tradizione.

Bach (Fantasia e Fuga BWV 542)

Esposizione (batt. 50-66): *Solm*
Divertimenti (batt. 67-112): *Solm* → *ReM*
Pedale di dominante (batt. 113-115): *ReM*
Stretti (batt. 127-141): *Dom* → *Solm*
Ricapitolazione (batt. 142-161): *Solm*
Coda (batt. 162-164): *Solm* → *SolM* (cadenza piccarda)

Liszt (Fantasia e Fuga BACH, vers. pf.)

Esposizione (batt. 95-105): *SibM*
Divertimenti (batt. 106-142): *sez. cromatica*
Allegro (batt. 143-194): *Mim* → *Fam* → *sez. cromatica*
Più animato (batt. 195-220): *Fa#m* → *sez. cromatica*
Sez. "marziale" (batt. 221-230): *Sim* → *Mim*
"Stringendo" (batt. 231-275): *sez. Cromatica*
"Maestoso" (batt. 276-307): *SibM*
Coda (Andante) (batt. 308-315): *SibM*

²⁶ Rispetto alle versione per organo del 1855 le differenze sono minime: nel *Preludio* sono eliminate quattro batt. di connessione (17-19 e 23-25 e 61-63); nella *Fuga* alcune sezioni sono semplicemente accorciate attraverso alcune brevi soppressioni (batt. 158-162; 224-230), mentre sono modificate le ultime 15 batt. del finale.

²⁷ HUMPHREY SEARLE, *Liszt Organ Music*, «The Musical Times», CXII, 1971, pp. 597-598; ALAN WALKER, *Franz Liszt*, London, Berrie & Jenkins, 1970, p. 147; MARTIN HASELBÖCK, *Liszt Organ Works*, «American Organist», XX, Luglio 1986, pp. 53-63; WOLFGANG DÖMLING, *Franz Liszt und B-A-C-H*, in *Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bericht über den international musikwissenschaftlichen Kongress Stuttgart 1985*, I, Kassel, Bärenreiter, 1987, pp. 159-161.

²⁸ GERD ZACHER, *Eine Fuge ist eine Fuge ist eine Fuge*, «Musik und Kirche», XLVII, 1977, pp. 15-23.

Inoltre nella *Fantasia e Fuga sul nome BACH* non c'è traccia né del pedale di dominante, né degli stretti; il cromatismo elimina pressoché completamente riferimenti tonali in grado di confermare la tonalità d'impianto; i divertimenti non fungono da collante tra i momenti culminanti della fuga, ma divengono il nucleo fondante della composizione dilagando negli episodi in “Allegro”, “Più animato” e “stringendo” (“Allegro”, “Presto” e “staccato” nella versione per organo). Alla mediazione bachiana tra le necessità della forma e la libertà dell'invenzione si sostituisce in Liszt un abbandono completo al fluire libero del discorso musicale.

Anche la conduzione delle voci, principio essenziale della polifonia antica, produce in Liszt risultati assolutamente peculiari. Quel rigore nell'articolazione di una trama contrappuntistica, che è tipico delle fughe di Bach, viene sconvolto sistematicamente nella realizzazione lisztiana, dove la scrittura a quattro parti è rispettata solo nel corso dell'esposizione. A partire dalla sezione in “Allegro” voluminosi accordi si solidificano nella trama del discorso, lasciando in aggetto principalmente la linea melodica superiore. La polifonia tende a scomparire, scoprendo sontuose masse accordali, che culminano nell'omofonia dell'episodio in “Maestoso” (batt. 270 e sgg.).

La ricerca di modelli precisi per la *Fantasia e Fuga sul nome BACH* si rivela fallimentare anche sotto il profilo estetico. Liszt non avrebbe potuto esprimersi più chiaramente a riguardo:

Non troviamo mai nelle manifestazioni vitali della natura figure geometriche e matematiche: perché volerle imporre all'arte? Perché sottoporre l'arte a un sistema lineare? Perché non ammirare il suo sviluppo rigoglioso, spontaneo, come quello delle querce i cui rami ricchi e intrecciati parlano alla nostra fantasia in maniera più viva del tasso deformato fino a farlo assomigliare a una piramide o a una pagoda cinese? A che scopo tutta questa fatica per atrofizzare e dominare gli impulsi della natura e dell'arte? Fatica vana! Appena i piccoli artisti giardinieri avranno perduto le forbici, quella vegetazione crescerà come è giusto che cresca.²⁹

²⁹ FERENC LISZT, *Gesammelte Schriften*, IV, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1882, pp. 35-36: «Nirgends finden wir in den lebendigen Erscheinungen der Natur geometrische und mathematische Figuren: warum sie der Kunst aufdringen wollen? Warum die Kunst Linearsystem unterwerfen? Warum nicht ihre üppige, zwanglose Entfaltung, wie die der Eichen, bewundern, deren reiches, vielverschlungenes Geäst lebendiger zu unserer Phantasie spricht, als der zur Pyramide oder zum chinesischen Hut entstellte Taxus? Wozu all das Abmühen, die Triebe der Natur und der Kunst zu verkümmern und zu meistern? Vergebliche Mühe! Am ersten Tag, an welchen die kleinen Gartenkünstler einmal die Scheere verlegt haben werden, wachsen sie, wie sie sollen und müssen.» (trad. it, *Un continuo progresso*, scritti sulla musica, scelta e prefazione di Gyorgy Kroo; note a cura di Ildiko Czizany e Anna Maria Morazzoni, Milano, Ricordi-Unicopli, 1988, p. 347).

Il suo ideale artistico non ammetteva vincoli alla libertà dell'invenzione, ma si proponeva di produrre nuove soluzioni formali.

Il principio vitale dell'arte spinge l'uomo a creare nuove forme nella misura in cui le altre, invecchiate e sfiorite di fronte al suo spirito che punta sempre più avanti, non corrispondono più a esso. [...] Le forme invecchiate e oscurate da quelle più recenti, vengono messe in secondo piano e lasciate cadere a poco a poco nell'oblio dalle nuove generazioni emergenti, che trovano le nuove forme più corrispondenti al loro ideale poetico.³⁰

Ritmo, melodia e armonia erano per Liszt i tre elementi fondamentali della musica.³¹ Il ruolo della forma quindi doveva essere relegato in una posizione marginale, secondo un ideale non vincolante.³² Come si configura allora tale atteggiamento decisamente progressista a contatto con uno dei modelli formali più codificati di tutta la tradizione antica? Dove si colloca l'opera di Liszt rispetto alle realizzazioni della prima generazione romantica e dei contemporanei?

La *Fantasia e Fuga sul nome BACH* dimostra una propensione spiccata alla rivisitazione libera; le soluzioni adottate dal compositore privilegiano sistematicamente la sospensione della tonalità, il cromatismo e il virtuosismo. La fuga sacrifica alcune delle sue caratteristiche essenziali, vale a dire il rispetto dell'atteggiamento polifonico³³ e l'adesione ad alcuni elementi strutturali ineliminabili (esposizione contrappuntistica, divertimenti, stretti, pedali); ma senza tali componenti essa smarrisce la sua natura, il suo nucleo genetico, divenendo difficilmente distinguibile dal fugato della produzione coeva sinfonica o cameristica (*Sonata in si minore, Dante-Symphonie*). Inoltre non bisogna trascurare il fatto che tale composizione sia la trascrizione di un brano organistico. Liszt, benché sentisse ormai matura l'esigenza di rigenerare la forma del preludio e fuga, non seppe però affrontare il problema direttamente sul pianoforte. Quindi

³⁰ *Ivi*, pp. 37, 43-44: «[...] so treibt es den Menschen neue zu schaffen in dem Masse, als die alten gegenüber seinem fortstrebenden Geist verblüht und veraltet diesem nicht mehr entsprechen. [...] Die veralteten Formen, verdunkelt von jüngeren, treten dann in den Hintergrund, um von den neu aufgewachsenen Generationen, welche diese ihrem poetischen Ideal entsprechender finden, allmählichen Vergessen anheim gegeben zu werden, wodurch sich nach und nach die Kluft ausfüllt, welche zwischen dem mit Schwingen begabten Genius und dem schneckenbedächtig ihm folgenden Publikum liegend beide getrennt hatte» (trad. it, *Un continuo progresso* cit., pp. 349, 354).

³¹ *Ivi*, p. 10 (trad. it. *Un continuo progresso* cit., p. 327).

³² PIERO RATTALINO, *Liszt o il giardino d'Armida*, Torino, EDT, 1993, p. 87: «Il passato non suggerisce a Liszt tanto delle forme, quanto delle atmosfere».

³³ PETER SCHWARZ, *Studien zu Orgelmusik Franz Liszts*, München, Musikverlag Emil Katzbichler, 1973, p. 83: «Polyphonie nicht mehr sichtbar».

identificare la rinascita ottocentesca del preludio e fuga per pianoforte con la *Fantasia e Fuga sul nome BACH* sarebbe discutibile non solo perché la scrittura di Liszt trascura sistematicamente gli elementi distintivi della forma scelta, ma soprattutto perché non è una composizione nata da un’invenzione squisitamente pianistica.

Preludio Corale e Fuga nel 1884 nacque sulle orme di entrambi i modelli sopra descritti: la sovversione avanguardista delle scelte di Liszt e la sensibilità raffinementamente conservativa degli esempi di Mendelssohn e Schumann. Ambedue le posizioni, come vedremo, in qualche modo influenzarono le scelte di Franck, il quale già con i suoi insegnanti di Conservatorio si era trovato a riflettere su modalità opposte di interpretare la fuga: da una parte Luigi Cherubini e il suo credo rigorosamente allineato ai precetti della fuga scolastica, dall’altra l’inclinazione alla sperimentazione promossa da Antonín Reicha. Ma, a livello pratico, non va trascurata l’influenza esercitata dalle composizioni di Liszt. È stata la critica della prima metà del XX secolo la principale colpevole della sistematica svalutazione dei contatti tra Franck e Liszt. In particolare Vincent d’Indy, che nel suo *Cours de composition* parla della *Sonata in si minore* come di un’opera che della sonata porta solo il titolo,³⁴ pur senza negare l’esistenza di alcuni legami a livello biografico, dedicò molti sforzi a dimostrare la maggiore modernità della musica di Franck rispetto a quella di Liszt. Il suo resoconto di un colloquio con Liszt dipinge una linea estetica diametralmente opposta a quella di Franck:

Ci ricordiamo anche che, durante un soggiorno presso di lui a Weimar, nel 1873, ci fece la strana dichiarazione che egli aspirava alla «soppressione della tonalità». Vi lasciamo immaginare che reazione tale proposito sovversivo poteva provocare sullo spirito del giovane allievo di «papà Franck» che l’ascoltava! «La struttura tonale è il principio fondamentale e vitale di ogni opera in musica», ci aveva detto infinite volte il nostro buon maestro: così, malgrado l’immenso prestigio del nostro illustre interlocutore di Weimar, noi pensammo subito che «andava un po’ forte», e che il vecchio professor [Franck] di Boulevard Saint-Michel aveva assolutamente ragione contro di lui.³⁵

³⁴ VINCENT D’INDY, *Cours de composition musicale*, Paris, Durand, 1902, Livre II, Partie II, pp. 318-320.

³⁵ *Ivi*, pp. 318-319: «Il nous souvient même que, lors de l’un de nos séjours auprès de lui à Weimar, en 1873, il nous fit cette étrange déclaration qu’il aspirait à la “suppression de la tonalité”. Nous laissons à penser quelle réaction ce propos subversif pouvait provoquer dans l’esprit du jeune élève du “père Franck”, qui l’écoutait! “La structure tonale est le principe fondamental et vital de toute œuvre de musique”, nous avait dit maintes fois déjà notre bon maître: aussi, malgré l’immense prestige de notre illustre interlocuteur de Weimar, nous

D'Indy non sbagliava del tutto – come vedremo –, rilevando diversità profonde tra i linguaggi armonici dei due compositori; ma il suo scarso apprezzamento nei confronti di Liszt lo portava a delineare contrapposizioni manichee. La sua opinione influenzò tutta la letteratura franckiana del Novecento: Charles Tournemire,³⁶ Robert Jardillier,³⁷ Maurice Emmanuel,³⁸ Léon Vallas,³⁹ Norbert Dufourcq,⁴⁰ Jean Gallois,⁴¹ nessuno di questi autori è riuscito a dedicare uno spazio adeguato all'indagine dei rapporti tra Franck e Liszt. La rivalutazione di tali aspetti è un fenomeno recente, ascrivibile principalmente alla monografia di Joël Marie Fauquet,⁴² che, alla luce di alcuni significativi reperti epistolari,⁴³ ha contribuito ad evidenziare una rete di legami per nulla trascurabile.

Franck stimava molto Liszt; la loro conoscenza avvenne nel 1837, in occasione di una serie di concerti organizzati da Henri Pape a Parigi, e da quel momento i loro contatti rimasero sempre vivi: nel 1843 Franck modificò alcuni passaggi dei suoi *Trii concertanti op. 1* proprio su indicazione di Liszt, e nello stesso anno gli dedicò il suo *Trio op. 2*. Nel 1845 Liszt fece da intermediario tra Franck e Ary Scheffer per l'esecuzione dell'oratorio *Ruth* nella sala del Conservatorio di Parigi.⁴⁴ Joël Marie Fauquet⁴⁵ arriva addirittura a ipotizzare una sorta di sostituzione della figura paterna a partire dalla lettera del 4 settembre 1846, scritta in seguito alla rottura da parte di Franck col padre. Da quel momento in poi Franck avrebbe sentito per tutta la vita l'esigenza di sottoporre al giudizio di Liszt le sue composizioni, avrebbe cercato sempre in lui l'appoggio necessario per arrivare ad avere fiducia in se stesso e non avrebbe mai smesso di studiare a fondo la sua musica (come dimostrato dalla vastissima collezione di

pensâmes aussitôt qu'il "allait un peu fort", et que le vieux professeur [Franck] du Boulevard Saint-Michel avait tout de même raison contre lui».

³⁶ CHARLES TOURNEMIRE, *César Franck*, Paris, Delagrave, 1931.

³⁷ ROBERT JARDILLIER, *Musique de chambre de César Franck*, Paris, Librairie Mellottée, 1930, p. 52: «Faut-il parler d'influences et d'empruntes réciproques? A quoi bon? L'essentiel reste qu'un jour, le jeune César-Auguste Franck ait été découvert par un génie digne de lui, que Liszt ait contribué à lui donner conscience de lui mêmes».

³⁸ MAURICE EMMANUEL, *César Franck*, Paris, Henri Laurens, 1930, p. 38: «César Franck n'est pas assez compliqué pour créer la silhouette d'un bien terrible "diable" ... A Berlioz et à Liszt le soin de "brosser" d'incomparables Méphistophélès. Franck y répugne».

³⁹ LÉON VALLAS, *La véritable histoire de César Franck*, Paris, Flammarion, 1955.

⁴⁰ NORBERT DUFOURCQ, *César Franck*, Paris, La Colombe, 1949.

⁴¹ JEAN GALLOIS, *Franck*, Paris, du Seuil, 1966.

⁴² JOËL MARIE FAUQUET, *César Franck*, Paris, Fayard, 1999.

⁴³ CÉSAR FRANCK, *Correspondance*, a cura di J. M. Fauquet, Hayen, Mardaga, 1999.

⁴⁴ *Ivi*, p. 45.

⁴⁵ *Ivi*, p. 46.

partiture di Liszt conservate nella sua biblioteca⁴⁶). Il *Preludio e Fuga sul nome BACH* per organo era una delle composizioni lisztiane che conosceva meglio; probabilmente non fu tale lavoro a risuonare tra le navate della chiesa di Sainte Clotilde in occasione della celebre esibizione che Franck tenne davanti a Liszt nel 1866, così descritta da Pierre Soccagne:

Che momento commovente abbiamo vissuto. Lui [Liszt], il grande pianista, lo vedemmo appoggiare sulle sue ginocchia le sue due mani ossute e dai suoi occhi chiusi due lacrime scesero sulle sue gote. Alla fine della variazione M. César Franck si trovò tra le braccia dell'abate Liszt che l'abbracciava con trasporto esclamando che lui era alla pari del maestro di tutti, il grande Johann Sebastian Bach.⁴⁷

L'incontro, tuttavia, avvenne certamente il 3 aprile di quell'anno, come testimoniato da altri documenti,⁴⁸ e Joël Marie Fauquet, sulla base della collazione di tutte le fonti in suo possesso, arriva a concludere:

L'organista [Franck] avrebbe voluto suonare il *Preludio e Fuga sul nome BACH* del suo amico; ma questi lo avrebbe dissuaso preferendo ascoltare *Preludio Fuga e Variazioni*.⁴⁹

Franck quindi amava molto il *Preludio e Fuga sul nome BACH*; per questo non è da escludere che lo stile lisztiano abbia esercitato influenze rilevanti sulla genesi di *Preludio Corale e Fuga* (1884).

Come si è visto, la *Fantasia e Fuga sul nome BACH* per pianoforte cerca di rinnovare la struttura antica applicando un linguaggio indiscutibilmente moderno. Franck, sotto questo profilo, adotta un atteggiamento allineato a quello di Liszt: non si lascia influenzare dal modello formale scelto, ma immerge la scrittura della composizione nel clima linguistico del suo tempo. Già le prime battute di *Preludio Corale e Fuga* manifestano una sorprendente affinità con la conduzione delle armonie della parte iniziale della *Fantasia sul nome BACH* di Liszt.⁵⁰

⁴⁶ J. M. FAUQUET, *César Franck* cit., pp. 944-945.

⁴⁷ PIERRE SOCCAGNE, *Vieux Papier - Liszt à Sainte Clotilde (1866)*, «Le Guide du concert et des théâtres lyriques», XXX-XXXI, 27-29 Aprile 1932, pp. 743 sgg.: «Quelle heure émouvante nous avons vécue. Lui [Liszt], le grand pianiste, nous le vîmes joindre sur ses genoux ses deux mains osseuses et de ses yeux fermés deux larmes coulèrent sur ses joues. La fin de la variation trouva M. César Franck dans les bras de l'abbé Liszt qui l'embrassait avec transport en s'écriant qu'il était l'égal de leur maître à tous, le grand Jean-Sébastien Bach!».

⁴⁸ «Revue et Gazette Musicale de Paris», 22 Aprile 1866, p. 126.

⁴⁹ J. M. FAUQUET, *César Franck* cit., p. 392: «L'organiste [Franck] aurait voulu jouer le *Prélude et Fugue sur le nom BACH* de son ami. Celui-ci l'en aurait dissuadé, préférant entendre *Prélude Fugue et Variation*».

⁵⁰ Anche lo *Studio* op. 26 n. 4 (seconda serie) di Sigismond Thalberg fa uso di una scrittura simile.

Esempio 10: C. Franck, *Preludio Corale e Fuga*, batt. 1

Esempio 11: F. Liszt, *Fantasia e Fuga sul nome BACH*, batt. 10-11

In entrambi i casi un cambio di posizione di settima diminuita armonizza la seconda e la terza nota del tema, e tutto il successivo sviluppo del discorso musicale si basa su un'alternanza di settime minori e settime diminuite. Inoltre, come già rilevato da Alfred Cortot,⁵¹ non si può trascurare l'affinità tra le due linee melodiche, le quali differiscono tra di loro esclusivamente per il semitono dell'ultimo intervallo (B-A-C-H / B-A-C-B).

Anche il cromatismo è un aspetto del linguaggio contemporaneo che influenza le scelte di Franck. Tutta la composizione sfrutta soluzioni dettate da spostamenti cromatici dell'armonia. Si osservino le affinità tra questi passaggi del *Preludio* di Franck e della *Fantasia* di Liszt:

Esempio 12: C. Franck, *Preludio Corale e Fuga*, batt. 35-40

⁵¹ CÉSAR FRANCK, *Preludio Corale e Fuga*, a cura di Alfred Cortot, Milano, Curci, 1999.

Esempio 13: *Fantasia e Fuga sul nome BACH*, batt. 187-190



Il movimento regolare del basso in entrambi i casi favorisce un'estensione considerevole dei confini tonali. I due compositori si avvalgono quindi delle risorse del cromatismo, sfruttando un procedimento tipico anche del linguaggio di Wagner.

A livello formale nella *Fantasia e Fuga sul nome BACH* l'episodio polifonico che anticipa l'esposizione della fuga potrebbe aver stimolato l'immaginazione di Franck:

Esempio 14: F. Liszt, *Fantasia e Fuga sul nome BACH*, batt. 79-83:



Si tratta di un elemento strutturale piuttosto particolare, che propone la testa del soggetto in una tessitura contrappuntistica a quattro parti. L'intermezzo successivo al *Corale* nella composizione di Franck propone un atteggiamento simile, inserendo un'anticipazione altrettanto esplicita del soggetto della *Fuga*.

Esempio 15: C. Franck, *Preludio Corale e Fuga*, batt. 123-127



È un breve preludio al rigore della *Fuga* dove il contrappunto costruisce gradualmente le sue trame sonore. Le affinità emergono anche a livello dell'armonia, che alterna settime diminuite a settime di varia specie. Ma è soprattutto la collocazione formale ad avvalorare le somiglianze tra i due passaggi: due anticipazioni della fuga, che rendono meno netto lo scarto rispetto alle sezioni precedenti.

Un'affinità interessante con il linguaggio di Liszt emerge anche dalla riflessione su un'indicazione espressiva. Il secondo episodio del *Preludio* (batt. 8) presenta una figurazione 'a capriccio', che trasmette all'esecutore un deciso impulso alla libertà interpretativa. Tale espressione, che affonda le sue radici nell'atteggiamento formale libero che ha sempre contraddistinto il capriccio nella musica strumentale (da Girolamo Frescobaldi a Rudolph Kreutzer), era arrivata ad ottenere, sulla scia del potere evocativo nato dalla diffusione del violinismo di Niccolò Paganini, un'applicazione sporadica nelle composizioni pianistiche di Beethoven,⁵² Mendelssohn⁵³ e Schumann;⁵⁴ fu però nella scrittura di Liszt che essa divenne effettivamente dilagante come indicazione agogica ed espressiva: in tutta la produzione pianistica schumanniana compare solo una volta,⁵⁵ in quella mendelssohniana mai, mentre in quella di Liszt in innumerevoli passaggi.⁵⁶ L'uso da parte di Franck di tale indicazione nel *Preludio* testimonia quindi un atteggiamento moderno anche sotto il profilo agogico-espressivo, provando l'esigenza di applicare ad ogni parametro della composizione le soluzioni più consone al linguaggio del tempo.

Scelte allineate con l'atteggiamento di Liszt sembrano trovare conferma anche sul piano strettamente pianistico. Non è l'imitazione di uno stile antico l'obiettivo di Franck, ma la piena affermazione dei vocaboli tecnici del pianismo moderno. Si confrontino le seguenti coppie di esempi (cfr. gli Esempi musicali 16-20 nelle pagine seguenti).

Nel primo esempio entrambi i passaggi presentano figurazioni simili, che prevedono una tecnica pianistica basata su spostamenti rapidi della mano destra. Il secondo esempio mette a confronto due modalità affini di armonizzare una melodia, obbligando l'esecuzione dell'arpeggio tramite incrocio delle mani.⁵⁷ Il terzo esempio propone due tecniche analoghe di

⁵² *Rondò a Capriccio* op. 129.

⁵³ *Rondò capriccioso* op. 14, *Scherzo a capriccio* s.n.o.

⁵⁴ Op. 3 e op. 10.

⁵⁵ *Intermezzo* op. 4 n. 2.

⁵⁶ *Soirées de Vienne* (n. 4 e 5), *Studio Trascendentale* n. 2, *Rapsodie ungheresi* n. 8, 9, 10, *Studio da concerto "Il lamento"*, *Studio da concerto "La leggerezza"*, *Valse sur deux motifs de Lucia et Parisina* etc.

⁵⁷ Tale tecnica era già nota presso la prima generazione romantica (Schumann la appli-

realizzazione rapida nel registro acuto degli arpeggi. Il quarto individua una possibile origine lisztiana del disegno che compare nel finale della *Fuga* di Franck; mentre l'ultimo esempio evidenzia una matrice violinistica comune a entrambe le soluzioni.

Esempio 16: C. Franck, *Preludio Corale e Fuga*, batt. 49

F Liszt, *Polonaise* n. 2, batt. 166 e sgg.

Esempio 17: C. Franck, *Preludio Corale e Fuga*, batt. 68 e sgg.

ca nello *Studio* op. 10 n. 6, in Chopin può essere sfruttata per eseguire gli accordi finali degli studi op. 10 n. 8 e op. 25 n. 1), ma è tipica delle scritture di Thalberg (*Fantasia sul Barbieri* di Siviglia di Rossini op. 63, *Notturmo* op. 16) e Liszt (*Paganini-Liszt*, *Studio* n. 6; *Harmonies du soir*, *Studio da concerto "il sospiro"*).

Weber - Liszt, *Polacca brillante*, batt. 28 e sgg.

Musical score for Weber - Liszt, *Polacca brillante*, batt. 28 e sgg. The score is in 3/4 time and G major. It features a complex texture with multiple voices in both hands, including chords and arpeggiated figures. The right hand has several measures with markings 'm.s.' and 'm.s.' above the notes. The left hand has a bass line with some notes marked with '5'.

Esempio 18: C. Franck, *Preludio Corale e Fuga*, batt. 287 e sgg.

Musical score for C. Franck, *Preludio Corale e Fuga*, batt. 287 e sgg. The score is in 2/4 time and G major. It shows a melodic line in the right hand with a series of eighth notes, and a bass line in the left hand that is mostly silent.

F. Liszt, *Jeux d'eau à la Villa d'Este*, batt. 1-2

Musical score for F. Liszt, *Jeux d'eau à la Villa d'Este*, batt. 1-2. The score is in 2/4 time and G major. It is marked 'Allegretto'. The right hand features a rapid, ascending melodic line with slurs, while the left hand is mostly silent.

Esempio 19: C. Franck, *Preludio Corale e Fuga*, batt. 328 e sgg.

Musical score for C. Franck, *Preludio Corale e Fuga*, batt. 328 e sgg. The score is in 2/4 time and G major. It shows a melodic line in the right hand with slurs and a bass line in the left hand with some notes.

F. Liszt, *Fantasia e fuga su “ad nos ad salutarem undam”*, batt. 100 e sgg.

The image shows a musical score for F. Liszt's *Fantasia e fuga su “ad nos ad salutarem undam”*. It consists of three staves: a grand staff (treble and alto clefs) and a bass staff. The music is in common time (C) and features complex, chromatic harmonic structures with many accidentals. The piano part is highly active, while the bass part provides a more stable harmonic foundation.

Esempio 20: C. Franck, *Preludio Corale e Fuga*, batt. 370 e sgg.

The image shows a musical score for C. Franck's *Preludio Corale e Fuga*. It consists of two staves: a grand staff (treble and bass clefs). The music is in common time (C) and features a strong rhythmic and harmonic pattern. The piano part is highly active, while the bass part provides a more stable harmonic foundation. The score includes a dynamic marking of *fff* (fortissimo).

F. Liszt, *Parafrasi dell'ouverture del Guglielmo Tell*, batt. 331 e sgg.

The image shows a musical score for F. Liszt's *Parafrasi dell'ouverture del Guglielmo Tell*. It consists of two staves: a grand staff (treble and bass clefs). The music is in 2/4 time and features a strong rhythmic and harmonic pattern. The piano part is highly active, while the bass part provides a more stable harmonic foundation.

Alla luce di questi ultimi confronti e di quanto detto sopra a proposito del linguaggio armonico, del cromatismo e dell'uso dell'agogica, ritengo confermate alcune affinità stilistiche evidenti; le scelte di Franck e Liszt testimoniano la volontà di affrontare la forma del preludio e fuga avvalendosi delle acquisizioni più caratteristiche dal linguaggio moderno.

Fin qui le somiglianze sono indiscutibili; ma il confronto tra le partiture di Franck e Liszt lascia emergere alcune differenze non trascurabili. Se Franck sembra individuare in Liszt un chiaro modello per lo sfruttamento di un linguaggio moderno, a livello formale le sue scelte prendono una direzione decisamente diversa. Liszt, come si è visto, tende ad allontanarsi dal modello scelto, assecondando un ideale di assoluta

libertà formale (*Fantasia e Fuga su «ad nos ad salutarem undam»* o *Variazioni su «Weinen, klagen»*); Franck, invece, sceglie un comportamento per molti versi opposto, trovando una felice mediazione tra l'uso di un linguaggio moderno e il discorso conservativo avviato dalla prima generazione romantica.

Già il *Preludio* denuncia palesemente un'impostazione bachiana; il percorso armonico, costituito da un'esposizione seguita da una riesposizione alla dominante e da una coda alla tonica, ricalca molti esempi riscontrabili nella produzione di Bach:⁵⁸

Franck (*Preludio*) = Esposizione (Sim, batt. 1) → Riesposizione (Fa#m, batt. 16) → Coda (Sim, batt. 41)

Bach (*Preludio* n. IX, WKII) = Esposizione (MiM, batt. 1) → Riesposizione (SiM, batt. 25) → Coda (MiM, batt. 46)

Lo stampo della struttura armonica del *Preludio* di Franck è quindi evidentemente bachiano: i due pilastri sui cui si basa la composizione sono indiscutibilmente tonica e dominante, ed è su tali rigorose fondamenta che si costruisce tutto il discorso musicale.

Nella *Fuga* sono diversi i principi formali derivati dalla tradizione che si impongono all'attenzione dell'ascoltatore. Il brano si apre su un'esposizione regolare a quattro parti (batt. 158-180). Segue una sezione che rielabora il materiale presentato nell'esposizione (soggetto/controsoggetto), rievocando la funzione critica del divertimento bachiano (181-232). A batt. 232 una cadenza perfetta arresta il discorso su un pedale di dominante di 8 misure, che acquista una posizione centrale all'interno della *Fuga* (batt. 233-240). Tutta la sezione successiva prevede tre consecutive riproposizioni del soggetto, secondo un procedimento ricapitolativo tipico degli stretti (batt. 244-256);⁵⁹ Un nuovo divertimento (batt. 256-266) conduce ad una chiara ricapitolazione del soggetto, che si arresta su una settima di dominante sospesa della tonalità d'impianto (Si minore), proprio come avviene in molte fughe di Bach.⁶⁰

⁵⁸ Ad esempio il *Preludio* n. XX del II vol. del *Clavicembalo ben temperato*, la *Fantasia e Fuga in la minore* BWV 904 o la *Fantasia e Fuga in do minore* BWV 906.

⁵⁹ In questo passaggio l'assenza di un restringimento delle imitazioni può essere spiegata dalle parole dello stesso Franck contenute in Pierre de Bréville, *Les fioretti du père Franck*, «Mercure de France» 1 novembre 1935, p. 257: «Les fugues dites d'école se terminent invariablement par une strette. Bach ne s'astreint pas à cette obligation [...] car la fugue ne doit pas être un simple exercice mécanique, mais avant tout un morceau de musique».

⁶⁰ Cfr. batt. 72 della *Fuga* VI dell'*Arte della fuga* o batt. 79-80 della *Fuga in la minore* del primo volume del *Clavicembalo ben temperato*.

L’osservazione della forma, quindi, evidenzia tutti i tratti distintivi della fuga. È proprio questo aspetto che sottolinea una differenza sostanziale rispetto all’atteggiamento lisztiano. Mentre nella *Fantasia e Fuga sul nome BACH* sono assenti alcuni dei principi fondanti della forma scelta, in Franck l’utilizzo di un linguaggio moderno non determina l’abbandono dell’impianto formale derivato dalla tradizione. Camille Saint-Saëns scriveva a proposito di *Preludio Corale e Fuga*:

Pezzo di un’ecuzione sgradevole e scomoda, dove il *Corale* non è un corale, la *Fuga* non è una fuga perché perde coraggio non appena si conclude l’esposizione, e continua attraverso interminabili digressioni, che non assomigliano a una fuga più di quanto uno zoofito non assomigli a un mammifero, e che fanno pagare ben cara una brillante perorazione.⁶¹

Alla luce di quanto detto, non credo che tali affermazioni – sottoscritte ancora *in toto* da Piero Rattalino⁶² – possano essere condivise; Franck non solo rivitalizza i principi strutturali della tradizione, ma cerca di salvaguardare anche la trama polifonica. Il passaggio sottostante, nonostante l’estrema complessità viruosistica, riesce a conservare un impianto polifonico a quattro voci.

Esempio 21: C. Franck, *Preludio Corale e Fuga*, batt. 332 e sgg.



Nell’atteggiamento di Franck restano presenti anche altri riflessi evidenti della tecnica bachiana della fuga. Il soggetto, ad esempio, è partorito da una cellula melodica apparsa nel *Preludio*, secondo un procedimento usuale anche nelle composizioni di Bach:

⁶¹ CAMILLE SAINT-SAËNS, *Les Idées de M. Vincent d’Indy*, Paris, Lafitte, 1939, p. 39: «Morceau d’une exécution disgracieuse et incommode, où le *Choral* n’est pas un choral, la *Fugue*, n’est pas une fugue car elle perd courage dès que son exposition est terminée, et se continue par interminables digressions, qui ne ressemble plus à une fugue qu’un zoophyte à un mammifère, et qui font payer bien cher une brillante péroration».

⁶² PIERO RATTALINO, *Storia del pianoforte*, Milano, Il Saggiatore, 1982, p. 236.

Esempio 22: *Preludio Corale e Fuga*, batt. 158-160 / batt. 11-12

Si osservi quanto accade nel *Preludio e Fuga* n. XXIII del primo libro de *Il Clavicembalo ben temperato*, dove il soggetto della *Fuga* nasce da un elemento melodico del *Preludio*, garantendo un legame “genetico” tra le due parti della composizione.

Esempio 23: J. S. Bach, *Il Clavicembalo ben temperato*, Vol. I, *Preludio e Fuga* n. XXIII

Tale procedimento era abbastanza usuale nelle composizioni antiche: lo dimostrano anche le forme organistiche di Buxtehude,⁶³ che derivano spesso il tema della fuga da passaggi della toccata (o del preludio) iniziale.

L'esposizione, ad un primo sguardo, sembra presentare un'irregolarità nella prima entrata del soggetto alla sottodominante. Stando alle indicazioni dei trattati di contrappunto, sia nelle fughe con risposta reale, sia nelle fughe con risposta tonale, il soggetto dovrebbe sempre incominciare con tonica o dominante.⁶⁴ Sono pochissimi i casi bachiani che si oppongono a questa regola.⁶⁵ Il procedimento adottato da Franck non deve però essere considerato una deroga alla regola aurea dell'esposizione fugata: va ricondotto, piuttosto, ad una matrice pre-bachiana. Johann Pachel-

⁶³ Si confrontino, ad esempio, i temi del *Preludio* e della *Fuga* BuxWV 137.

⁶⁴ BRUNO ZANOLINI, *La tecnica del contrappunto strumentale nell'epoca di Bach*, Milano, Suvini Zerboni, 1993, p. 492: «[...] tonica e dominante. Esclusivamente su una di queste due note il soggetto ha inizio».

⁶⁵ *Fuga XIII* e *Fuga XXI* del vol. II del *Clavicembalo ben temperato*, o *Contrapunctus X* dell'Arte della fuga.

bel, ad esempio, maestro di composizione del fratello maggiore (Johann Christoph) di Johann Sebastian Bach, faceva uso di questa soluzione contrappuntistica, come dimostrano le fughe 76 e 77 del suo *Magnificat* per organo. L'esposizione di *Preludio Corale e Fuga*, quindi, non è anomala, ma rievoca un procedimento antico (descritto anche nei trattati di Johann Mattheson⁶⁶ e Theodore Dubois⁶⁷), senza produrre alcuna spaccatura col passato; Franck non avvicina Bach, ma un repertorio ancora precedente, esibendo un'approfondita conoscenza della polifonia antica.

Una mediazione con il linguaggio antico deve essere tenuta in considerazione anche a proposito del modo di concepire il cromatismo; si osservi il percorso armonico di *Preludio Corale e Fuga*:

Preludio	Corale	Fuga
<i>Esposizione = Sim</i> (batt. 1)	<i>Sez. Cromatica → cadenza in Dom</i> (batt. 67)	<i>Esposizione = Sim</i> (batt. 158)
<i>Riesposizione = Fam</i> (batt. 16)	<i>1° proposta Corale = Dom</i> (batt. 76)	<i>Divertimenti: 1 sez. Cromatica</i> (batt. 180-206)
<i>Coda = Sim</i> (batt. 41)	<i>Sez. Cromatica → Cadenza in Fam</i> (batt. 81)	<i>2. La (dominante della relativa di Sim)</i> (batt. 207)
	<i>2° proposta Corale = Fam</i> (batt. 89)	<i>3. Re (relativa di Sim)</i> (batt. 218)
	<i>Sez. Cromatica → Cadenza in Mibm</i> (b. 103)	<i>Pedale di dominante = Fa#</i> (batt. 233-240)
	<i>3° proposta Corale = Mibm</i> (b. 115)	<i>Ricapitolazione = 1. Sezione cromatica</i> (batt. 245-277)
		<i>2. Soggetto alla sottodominante Mi come prima esposizione</i> (batt. 279)
		<i>Cadenza sospesa = Dominante (Fa#)</i> (batt. 287)
		<i>Sezione “come una cadenza”:</i> <i>1. Ripresa T corale = Sim</i> (batt. 312)
		<i>2. Ripresa T corale = Solm</i> (batt. 320)
		<i>Ripresa ciclica: 1. Sim</i> (batt. 332)
		<i>2. Ripresa Soggetto alla sottodominante</i> (batt. 335) (batt. 342)
		<i>Coda: 1. Pedale di dominante = Fa#M</i> (batt. 363)
		<i>2. Episodio conclusivo = SiM</i> (batt. 370)

⁶⁶ JOHANN MATTHESON, *Vollkommene Capellmeister*, Hamburg, Christian Herold, 1739, p. 379.

⁶⁷ THEODORE DUBOIS, *Traité de contrepoint et de fugue*, Paris, Leduc, 1928, p. 115: «si le sujet ne commence ni par la tonique ni par la dominante, on doit répondre à la tonalité de la tonique par celle de la dominante et réciproquement».

Ad un cromatismo dinamico, che spinge il discorso verso tonalità lontane estendendo il più possibile i confini dell'armonia (Liszt e Wagner), Franck oppone un cromatismo statico, che evita ogni dispersione dai fulcri armonici della composizione. Il *Preludio* e la *Fuga* propongono indubbiamente sezioni finalizzate alla sospensione della tonalità, ma non trascurano in nessun momento il potere attrattivo dell'impianto tonale; e anche il *Corale* evita digressioni eccessivamente fuorvianti, ripresentando il tema una volta alla sottodominante e una volta alla medianta.

Tali aspetti della partitura contribuiscono ad evidenziare una forte diversità rispetto all'esempio di Liszt. Mentre la *Fantasia e Fuga sul nome BACH* trascura alcuni principi fondanti del modello scelto (la polifonia, la struttura formale, i reperti tonali), *Preludio Corale e Fuga* cerca di mantenere viva ognuna di queste nozioni. Entrambe le composizioni propongono l'uso di un linguaggio moderno; ma, mentre Liszt non sembra interessato a cercare una mediazione tra la forma antica e lo stile contemporaneo, Franck cerca una miracolosa convergenza tra il presente e il passato. Liszt sceglie la strada meno impervia: fa della sua fantasia e fuga una composizione priva di principi formali precisi e sovverte il rigore del modello scelto attraverso una rivisitazione libera da ogni vincolo precostituito. Franck, invece, va alla ricerca dell'ardua combinazione tra l'impiego di un linguaggio moderno e l'aderenza all'impianto formale antico. Sulla base di queste osservazioni ritengo poco condivisibili le riflessioni proposte da Rattalino a proposito di *Preludio Corale e Fuga*: «[...] la polifonia e la metafisica di Franck non passano attraverso Bach o attraverso le ultime sonate di Beethoven, ma attraverso le fantasie drammatiche di Liszt».⁶⁸ Franck indubbiamente subisce l'influenza del linguaggio lisztiano; ma riesce a coniugarlo con il rispetto formale e stilistico della tradizione bachiana.

Un ultimo livello di analisi è necessario per comprendere a fondo la posizione rivestita da Franck all'interno del repertorio in oggetto: la riflessione sulle modalità adottate dal compositore per aggiornare, senza deformare, il lessico musicale desunto dalla tradizione. Finora è stata rilevata la coesistenza di vocaboli appartenenti al lessico della seconda metà dell'Ottocento e di alcuni tratti distintivi della struttura bachiana. Resta da chiarire come Franck risolve tale incontro di elementi eterogenei, rinnovando la forma, senza comprometterne o deformarne l'identità.

Preludio Corale e Fuga non sovverte il modello, come accade in Liszt, né si riallaccia alle scolastiche trascrizioni formali proposte dalla prima

⁶⁸ P. RATTALINO, *Storia del pianoforte* cit., p. 237.

generazione romantica: Franck propone un rinnovamento della struttura antica sfruttando soluzioni derivate dal percorso sonatistico ottocentesco; egli, in un certo senso, compie un’operazione inversa a quella svolta da Beethoven nei casi in cui il rinnovamento della struttura sonatistica passa attraverso la contaminazione della fuga: il suo tentativo di rigenerare la composizione in forma di preludio e fuga si avvale delle conquiste ottenute dalla sonata nel corso dell’Ottocento. Questo atteggiamento è confermato da tre soluzioni formali: il *Corale*, la cadenza e l’episodio ciclico.

L’idea di inserire il *Corale*, stando alle indicazioni di d’Indy, si sarebbe materializzata nella mente di Franck solo durante la stesura dell’opera, visto che il progetto originario era «di scrivere un preludio e fuga nello stile di Bach». ⁶⁹ Tale scelta va messa in rapporto con un atteggiamento di tipo sonatistico; Alfred Cortot nel 1932 definiva il *Corale* «un elemento di conflitto analogo a quello che determina il dramma della sonata o della sinfonia». ⁷⁰ È un elemento pressoché estraneo alla poetica bachiana, ⁷¹ ma connaturato all’ideale sonatistico della dialettica tra tensione e distensione. Non è un esempio assimilabile a quello mendelssohniano dell’op. 35 n.1, dove il corale (in maniera estremamente affine a quanto realizzato da Liszt nelle *Variazioni su «Weinen, klagen»*) interviene a dare sostanza all’episodio conclusivo della composizione, comparando nel culmine della *climax* finale; il *Corale* di Franck rileva la stessa funzione del movimento lento della sonata o della sinfonia, introducendo un momentaneo arresto delle tensioni prima dell’avvento della *Fuga* conclusiva. Qualche anno dopo sarebbe stata proprio tale struttura tripartita a stimolare l’interesse di un autore altrettanto attento al rinnovamento del preludio e fuga come Max Reger. ⁷²

Il secondo aspetto mediato dal linguaggio sonatistico appare a batt. 287 in corrispondenza dell’indicazione «come una cadenza». È la stessa definizione di Franck a precisare l’origine del passaggio; si tratta dell’episodio immediatamente successivo alla cadenza sospesa sulla settima di dominante di Si minore; dopo tale sospensione la fuga bachiana generalmente presentava una sintetica chiusura, volta al ritorno definitivo alla tonica; Franck invece sfrutta questo arresto per introdurre un episodio

⁶⁹ VINCENT D’INDY, *César Franck*, Paris, Félix Alcan, 1907, p. 143: «écrire un prélude et fugue dans le style de Bach».

⁷⁰ ALFRED CORTOT, *La musique française de piano*, Paris, Presses universitaires de France, 1932, p. 91: «un élément de conflit lyrique analogue à celui qui détermine le drame de la sonate ou de la symphonie».

⁷¹ Il solo caso che denota un avvicinamento a tale ideale formale è *Toccata Adagio e Fuga in do maggiore* BWV 564.

⁷² *Introduzione Passacaglia e Fuga e Introduzione Variazione e Fuga*.

nuovo dal carattere vagamente improvvisativo, assolutamente assimilabile a quello che si sviluppa nelle cadenze dei concerti solistici classici e romantici. Tale inserimento produce un ampliamento dei confini della fuga, che si estende progressivamente fino alla rievocazione dei tre temi che generano le sezioni principali dell'opera.

La ricapitolazione tematica conclusiva (batt. 333 e sgg) infine attesta la presenza della ciclicità. Franck anche in questo caso si avvale di un procedimento nato nel terreno della sonata⁷³ (estesosi solo successivamente sulla vasta produzione dei poemi sinfonici) per arricchire i confini formali del preludio e fuga. Ne deriva un risultato assolutamente peculiare, che non si limita a riproporre in successione il materiale presentato nel corso della composizione, come avviene nei *Trio* op. 1, nella *Sonata per violino e pianoforte* o nel *Quintetto*, ma che addirittura rimescola simultaneamente i tre temi principali delle sezioni precedenti.

Il corale, la cadenza e l'episodio ciclico sono quindi gli elementi che provano l'aggiornamento sonatistico della struttura del preludio e fuga. Franck applica uno stile pianistico moderno ad un impianto formale che trova una felice mediazione tra i principi fondanti della fuga e quelli della sonata del secondo Ottocento. Liszt, invece, non trasforma, ma sovverte la struttura della fantasia e fuga, realizzando una composizione che trascura sistematicamente gli elementi distintivi della forma scelta: il modello bachiano nella *Fantasia e Fuga sul nome BACH* non è aggiornato alle acquisizioni del linguaggio moderno, ma schiacciato dal peso di un'innovazione che trascura la tradizione formale d'appartenenza.

Questa rapida carrellata tra le fughe per pianoforte nate nell'Ottocento definisce ricezioni molto diverse della musica di Bach. Senza dubbio per tutti i compositori nati dopo il 1810 lo stile bachiano fu un oggetto di culto. Le parole pronunciate dal Maestro di Cappella Johannes Kreisler in *Kreisleriana* (1813) di E. Th. A. Hoffmann lo dimostrano:

Suonare non posso più, perché sono davvero esausto: ne ha colpa il mio grande e vecchio amico [Bach] che sta qui sul leggio e che, come Mefistofele trascina Faust sul suo mantello, mi ha trascinato una volta ancora attraverso i cieli, e tanto in alto che non vedevo i piccoli uomini sotto di me, e non mi accorgevo più di loro sebbene facessero un chiasso folle.⁷⁴

⁷³ Dopo la *Nona Sinfonia* di Beethoven e la *Symphonie fantastique* di Berlioz furono il *Trio* op. 1 n. 1 di Franck (1839-40) e la *Sonata in si minore* di Liszt (1852-53) le prime opere cicliche dell'Ottocento.

⁷⁴ E. TH. A. HOFFMANN, *Kreisleriana*, in *Sämtliche Werke*, I, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1976, p. 27: «Spielen kann ich nicht mehr, denn ich bin ganz ermattet; daran ist mein alter herrlicher Freund hier auf dem Notenpulte schuld, der mich schon wieder

Furono i romantici i primi a imparare a suonare il pianoforte studiando il *Clavicembalo ben temperato*. Come osserva Charles Rosen, la loro concezione musicale maturò a contatto con le sonorità prodotte dal repertorio bachiano su uno strumento moderno.⁷⁵ Da Bach i compositori dell'Ottocento non assimilarono tanto le strutture rigorose della fuga, ma piuttosto l'esperienza uditiva prodotta dal linguaggio polifonico. Ciò che ci conquista nelle composizioni di Schumann, Mendelssohn, Chopin e Liszt non è tanto la riproduzione su carta delle tessiture polifoniche, ma la materializzazione sonora dell'immagine contrappuntistica. Non sono il rigore e la linearità della scrittura ad essere assimilati dai compositori romantici, ma gli spunti imitativi, la sovrapposizione di caratteri contrastanti, la coesistenza simultanea di strutture divergenti. Questo è quanto si legge nelle loro opere più caratteristiche, quelle in cui emerge la natura peculiare della creatività romantica.

Gli esempi presentati sopra definiscono reazioni molto diverse. L'incontro tra il pianoforte, uno degli strumenti simbolo dell'Ottocento musicale, e la fuga, una delle strutture più rappresentative della cultura barocca, mette in luce un rapporto ancora più complesso con il modello antico. Schumann per tutta la vita dichiarò una venerazione incommensurabile nei confronti di Bach:

Nel proprio piccolo campo la musica deve a lui [J. S. Bach] non meno di quanto una religione debba al suo fondatore.⁷⁶

Per lui era una fonte inesauribile di stimoli poetici e compositivi.

Bach è il mio pane quotidiano; mi nutre e mi dà nuove idee. Io penso che Beethoven abbia detto: «siamo tutti bambini di fronte a lui».⁷⁷

L'arte dell'orecchio interiore, il combinatorio profondo (*Tiefcombinatorische*), l'umorismo inteso come coesistenza di stati emotivi contrastanti sono tutti aspetti della poetica di Schumann mediati da Bach. Eppure,

einmal, wie Mephistopheles den Faust auf seinem Mantel, durch die Lüfte getragen hat, und so hoch, dass ich die Menschlein unter mir nicht sah und merkte, unerachtet sie tollen Lärm genug gemacht haben mögen» (trad. it. *Kreisleriana*, a cura di R. Pisaneschi, Milano, Rizzoli, 2002, pp. 29-30).

⁷⁵ C. ROSEN, *La generazione romantica* cit., p. 398.

⁷⁶ ROBERT SCHUMANN, *Gesammelte Schriften*, I, a cura di Martin Kreisig, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1914, p. 492: «[...] es ist im kleinen Kreise der Musik kaum weniger, als was eine Religion ihrem Stifter» (trad. it. *Gli scritti critici*, I, cit., p. 772).

⁷⁷ ROBERT E CLARA SCHUMANN, *Briefwechsel*, I, a cura di E. Weissweiler, Frankfurt am Main, Stroemfeld/Roter Stern, 1984, p. 126: «Bach ist mein täglich Brot; an ihm erlaube ich mich, hole mir neue Gedanken –, gegen den sind wir alle Kinder' hat glaube ich Beethoven gesagt».

come abbiamo visto, Schumann nutriva una forte sfiducia nei confronti di una moderna rinascita della fuga. Il confronto diretto con quel terreno formale lo costringeva a una dotta imitazione dello stile antico. Nelle sue fughe scompare quella trasformazione del linguaggio polifonico antico che possiamo leggere in ogni pagina delle sue maggiori composizioni, dai *Kreisleriana* op. 16 alle *Novelletten* op. 21; si fa da parte quella scrittura contrappuntistica, che fa uso delle sovrapposizioni melodiche per combinare stati emotivi contrastanti. Il peso del modello nelle fughe di Schumann appare insostenibile, e obbliga il compositore ad esprimersi essenzialmente per imitazione. L'atteggiamento che emerge è quello di un musicista che non si preoccupa di rigenerare la forma su cui sta lavorando, ma che analizza il passato con il distacco di uno storico.

Mendelssohn fu il compositore della prima generazione romantica più devoto al culto bachiano. La sua corrispondenza, fin dalla prima adolescenza, racconta contatti frequenti con la musica di Bach. In alcune lettere Mendelssohn descrive i piacevoli pomeriggi trascorsi in compagnia di Goethe, durante i quali era solito suonare al poeta brani tratti dal *Clavicembalo ben temperato*.⁷⁸ Con il padre Abraham poi spesso imbastiva conversazioni articolate, volte ad analizzare a fondo la musica, soprattutto vocale, di Bach.⁷⁹ C'è una lettera, però, scritta durante il lavoro di revisione svolto per Coventry & Collier nel 1844 su una raccolta miscelanea di opere bachiane per organo, che non va sottovalutata per capire il rapporto sviluppato da Mendelssohn nei confronti della fuga:

Ti prego di cambiare l'iscrizione che si trova al fondo di ogni pagina, «Fuga», etc. Perché il nome di Bach è sempre connesso alle fughe? Egli ha molto più a che fare con i salmi cantati che con le fughe, e tu chiami l'inizio della tua collezione «Studi di Bach», che mi piace molto di più.⁸⁰

Questa affermazione sembrerebbe individuare la genialità di Bach più nell'invenzione melodica partorita dai salmi che nel complesso contrappunto delle fughe. Carl Dahlhaus ha rilevato come l'Ottocento celebrasse Bach sostanzialmente come modello di musica assoluta;⁸¹ ma le

⁷⁸ FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY, *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847*, Leipzig, Hermann Mendelssohn, 1915, pp. 12-13.

⁷⁹ *Ivi*, pp. 53-55.

⁸⁰ FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY, *Felix Mendelssohn: Letters*, a cura di G. Selden-Goth, New York, Vienna House Edition, 1973, p. 337: «Pray, alter the inscription which is to be found at the bottom of every page, "Fugue", etc. Why is Bach's name always connected with fugues? He has had more to do with psalm-tunes than with fugues, and you call the beginning of your collection "Bach Studies", which I like much better» (La lettera è scritta da Mendelssohn in inglese).

⁸¹ CARL DAHLHAUS, *La musica dell'Ottocento*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1990, trad. it. a cura di Laura Dallapiccola, pp. 32-34.

parole citate sopra esaltano il compositore di musica vocale, il padre di quel repertorio che proprio Mendelssohn contribuì a spolverare nel suo tempo, riprendendo la *Passione secondo S. Matteo* l'11 marzo 1829 presso la Singakademie di Berlino. Tale considerazione sembra in contrasto con lo stesso interesse manifestato da Mendelssohn per tutta la vita nei confronti del *Clavicembalo ben temperato*. Le sue fughe però non dichiarano un'attenzione particolare nei confronti della densità contrappuntistica: come rilevava lo stesso Schumann, sono composizioni che colpiscono soprattutto per la loro incisività melodica. Charles Rosen ha messo in evidenza questo aspetto descrivendo l'inclinazione di Mendelssohn a scrivere «fughe omofoniche»,⁸² come avviene nel *Capriccio per pianoforte* op. 5: episodi che danno l'impressione della polifonia ricorrendo ad una sola voce. Tale scrittura non poteva adattarsi alle rigorose stratificazioni della fuga; ed è forse questo il motivo per cui le *Fughe* op. 35, come si è detto, sembrano mancare delle caratteristiche più tipiche del linguaggio di Mendelssohn. Bach per Mendelssohn non era un semplice maestro di contrappunto, ma una fonte di stimoli ampi che coinvolgono l'invenzione melodica, la scrittura corale, l'intonazione vocale, la sovrapposizione dei timbri. La fuga, intesa come struttura definita da precisi orizzonti formali, non era l'aspetto che più lo attraeva dell'eredità bachiana: Mendelssohn intendeva appoggiarsi a Bach per affrontare le forme e il linguaggio del suo tempo, non per riesumare un modello formale ormai in decadenza.

Nel secondo Ottocento, solo Franck e Liszt tentarono con convinzione di rigenerare sul pianoforte la forma del preludio e fuga. Le diverse concezioni estetiche che sono emerse dall'analisi delle loro opere in forma di preludio e fuga testimoniano anche una diversa ricezione del modello bachiano. Liszt nelle sue composizioni manifesta una comprensione e un'ammirazione delle opere di Bach, che non si sospetterebbe leggendo esclusivamente i suoi scritti. Due sono le reazioni fondamentali che emergono dall'analisi del suo repertorio: da una parte la trascrizione austera e rigorosa che si incontra, ad esempio, nei *Sei preludi e fughe per organo*, dall'altra la rivisitazione dissacrante della *Fantasia e Fuga sul nome BACH*. Liszt sentiva Bach o come un modello intoccabile, da osservare con atteggiamento distaccato, o come la struttura fondante su cui edificare una nuova costruzione, libera di svilupparsi in completa autonomia. Non sapeva però stabilire un confronto dialettico con le radici del passato. Bach era per lui un potente stimolo immaginativo, non un necessario terreno di discussione con il quale misurarsi in ogni fase della scrittura.

⁸² C. ROSEN, *op. cit.*, p. 396.

La sua musica è ricchissima di influenze bachiane (si pensi ad esempio agli episodi fugati della *Sonata in si minore* o della *Dante-Symphonie*); ma la fuga come modello formale e contrappuntistico non costituiva un riferimento vincolante per la sua ispirazione.

All'interno di questo panorama culturale le scelte di Franck conquistano dunque una posizione decisamente originale. Tra la rivisitazione raffinatamente conservativa di Mendelssohn e Schumann e la sovversione avanguardista di Liszt, Franck legge nella fuga bachiana un forma vitale, in grado di rigenerarsi nel presente. La prima generazione romantica si era accostata al preludio e fuga con lo stesso atteggiamento che contraddistingue chi si aggira tra le sale di un museo; Liszt aveva scelto di soffiare sulle ceneri della tradizione, spazzando via ogni legame con il passato; Franck invece dimostra di voler fare tesoro dei principi tramandati dall'arte contrappuntistica antica, costruendo un'opera moderna saldamente radicata sulle fondamenta del passato. Tale eccezionale convergenza di linguaggio moderno e forma antica conferma uno dei fondamenti estetici dello stile di Franck; lo dimostrano la rivisitazione della forma-sonata nei *Trii concertanti* op. 2, nella *Sonata in la maggiore per violino e pianoforte* o nella *Sinfonia in re minore*, la riflessione sull'austero mondo del corale strumentale nei *Tre Corali per organo* o il ripensamento della cantata e dell'oratorio alla luce delle conquiste nate nell'ambito del poema sinfonico (*Rédemption, Les Béatitudes*). Questa "riscrittura" della tradizione dimostra affinità non trascurabili con l'estetica di Johannes Brahms e induce ad interrogarsi sui motivi dello scarso interesse dimostrato da Franck nei confronti del compositore tedesco.⁸³ Indubbiamente molte delle scelte franckiane dichiarano l'appartenenza a un lessico musicale estraneo allo stile di Brahms: Franck parlava la lingua di Wagner e Liszt (cromatismo, ciclicità, adesione agli ideali del poema sinfonico). Ma la sua concezione della forma propone una rivisitazione del passato non lontana da quella «ricchezza di spirito critico, di adeguatezza e persino di superiorità nei confronti della tradizione» che, secondo Giorgio Pestelli, spiega molto dell'opera di Brahms.⁸⁴ Ed è proprio questa coesistenza di due pensieri musicali storicamente contrastanti a definire l'originalità della poetica di Franck. Modernità e tradizione trovano nella sua opera un raffinato punto di convergenza, spesso sconosciuto a un periodo denso di bipolarismi estetici come il secondo Ottocento.

È difficile cogliere con precisione ciò che Schumann intendesse dire,

⁸³ Nessun accenno a Brahms appare nella corrispondenza, e solo un'opera brahmsiana è stata reperita nella biblioteca di Franck (*Valzer "Germania"* per pianoforte a quattro mani).

⁸⁴ GIORGIO PESTELLI, *Canti del destino*, Torino, Einaudi, 2000, p. 32.

quando parlava, a proposito del rinnovamento della fuga, di «inattese fenici che si siano liberate dalle ceneri di una forma antica» (cfr. sopra): le sue parole prima elogiano l'imitazione dello stile bachiano che si incontra nei *Preludi e fughe* op. 35 di Mendelssohn, poi sembrano scoraggiare ogni rivisitazione della forma antica. Sono affermazioni da riferire all'atteggiamento dissacratore che si sarebbe incarnato in Liszt, o piuttosto alla trasformazione conservativa impersonata da Franck? È impossibile rispondere con esattezza a queste domande. Ma le riflessioni presentate in questo saggio contribuiscono a definire la posizione isolata di *Preludio Corale e Fuga* all'interno del repertorio del XIX secolo: un tentativo da tenere in considerazione per l'inedita capacità di rigenerare il 'preludio e fuga' sul pianoforte. La composizione di Franck esprime una decisa adesione al linguaggio moderno, pur essendo basata su quelle radici che mancano all'atteggiamento di Liszt: un risultato unico, frutto di combinazioni stratificate nella complessità dei rapporti che collegano il presente alla storia, Bach all'Ottocento, l'innovazione alla tradizione. Non ci è possibile stabilire con precisione se fossero queste le caratteristiche che Schumann avrebbe voluto leggere nella rinascita della fuga nel suo tempo; certamente, però, *Preludio Corale e Fuga* deve essere considerata una fenice inattesa nata dalle ceneri del modello bachiano.

