



# FRANZ LISZT

TACTUS

Parafrasi e suggestioni italiane



ROBERTO CAPPELLO, pianoforte



## Tactus

Termine latino con il quale, in epoca rinascimentale, si indicava quella che oggi è detta «battuta». The Renaissance Latin term for what is now called a measure.

(P) 2015

Tactus s. a. s. di Gian Enzo Rossi & C.  
[www.tactus.it](http://www.tactus.it)

In copertina / Cover:  
Caspar David Friedrich, *The Wanderer above the Mists* (1817-1818)

Un ringraziamento al maestro Roberto Parmeggiani,  
senza il quale non sarebbero state effettuate queste registrazioni.

*Thanks to Roberto Parmeggiani,  
without whom these recordings could not have been made.*

24 bit digital recording  
Tecnico del suono, mastering: Giuseppe Monari  
English Translation: Marta Innocenti  
Computer Design: Tactus s.a.s.  
L'editore è a disposizione degli aventi diritto.



Abbiamo voluto recuperare queste incisioni realizzate per caso e senza un reale intento di pubblicazione nei concerti del MisanoPianoFestival. Ci è sembrato doveroso divulgare queste straordinarie esecuzioni live di Roberto Cappello: interpretazioni in cui la musica, nella sua essenza più alta e più pura, è padrona assoluta della scena.

*We decided to retrieve these recordings, that had been made by chance and without the intention of publishing them, at the MisanoPianoFestival. It seems right, now, to divulge these extraordinary live performances of Roberto Cappello: interpretations in which music, in its highest and purest essence, totally dominates the scene.*

GIUSEPPE MONARI

Direttore artistico Tactus / *Tactus Art Director*



## MISANOPIANO FESTIVAL

Il MisanoPianoFestival nasce nel 1993 dalla volontà del Comune di Misano Adriatico e di alcuni musicisti della scuola pianistica del maestro Alfredo Speranza di promuovere la cultura musicale attraverso stagioni concertistiche e corsi di alto perfezionamento pianistico tenuti da autorevoli docenti del panorama musicale internazionale. Le tradizionali sedi dei concerti sono la Chiesa del Convento di San Girolamo e la Chiesa dei SS. Biagio ed Erasmo. La Soprintendenza dei Beni Artistici e Culturali delle Marche ha accolto alcuni appuntamenti del Festival nella prestigiosa cornice del Castello di Gradara.

[www.misanopianofestival.com](http://www.misanopianofestival.com)

The MisanoPianoFestival was established in 1993 as a result of the wish of the Municipality of Misano Adriatico and of some musicians from Alfredo Speranza's piano school to promote musical culture by means of concert seasons and top-level piano specialisation courses held by internationally qualified teachers. The concerts are usually held in the church of the Convent of San Girolamo and the church of SS. Biagio ed Erasmo. The Artistic and Cultural Assets Office of the Marches has accommodated some of the events of the Festival in the impressive setting of the Gradara Castle.



Le vicende del melodramma nell'Ottocento ebbero un'eco considerevole nella letteratura pianistica, a conferma dell'attualità di quel genere teatrale. Attualità che genera in campo pianistico sia un naturale processo di imitazione, sia il desiderio di esibizione su materiale musicale alla moda, sia intenti divulgativi e financo culturali. Vi erano vari modi di incontrare e manipolare quel repertorio sinfonico-vocale: variazioni di bravura su un tema scelto, pure e semplici trascrizioni, più o meno complicate tecnicamente, potpourri di vari temi di un'opera semplicisticamente accostati, e infine composizioni nuove strutturalmente originali costruite su uno o più temi operistici. Le migliori di queste 'fantasie' le dobbiamo a Liszt e a Thalberg; a Liszt soprattutto, che portò il genere alla massima perfezione e dignità, proponendosi vari scopi, dalla diffusione di opere meno note al perfezionamento di forme nuove, dalla sperimentazione di una tecnica rivoluzionaria e trascendentale alla fierazza di poter tutto rendere sulla tastiera: la pienezza dell'orchestra, la bellezza del canto della voce umana.

Le *Réminiscences de Norma* sono il primo capolavoro di Liszt in questo genere, scritto durante il periodo giovanile di grande virtuosismo. Si tratta di un pezzo imponente. Raymond Lewenthal lo definì «uno studio di *grandeur*, l'evocazione di un'epoca». Nessuna delle grandi parafrasi di Liszt lo eguaglia per ricchezza tematica: ben sette temi dell'opera belliniana vengono utilizzati, e raggruppati in tre blocchi, nelle tonalità di sol maggiore, si maggiore, mi bemolle maggiore. La breve introduzione è basata sull'ingresso in scena di Norma, seguita dalla scena del coro dei Druidi. La parte conclusiva lavora sui temi del finale dell'opera, raggiungendo il suo culmine con la sovrapposizione dei due principali. Due almeno i momenti memorabili: l'episodio in si maggiore («*Qual cor tradisti*») su tre distinti registri della tastiera, e il coro «*Guerra, guerra*», in accordi martellati che preludono a certe sonorità percussive del Novecento.

La *Valse de concert* scritta da Liszt su temi donizettiani risale anch'essa al primo periodo della sua produzione, ed è un raro esempio di parafrasi su due opere diverse: in questo caso *Lucia di Lammermoor* e *Parisina*. La prima versione, del 1842, più ampia e tecnicamente più ardua, si chiamava *Valse a capriccio*; nel 1850 Liszt la riscrisse sostanzialmente e la pubblicò con l'attuale titolo come terzo brano delle *Trois caprices valse*. Lavoro più sottile e raffinato in questa seconda versione, anche se privo di alcune



parti tecnicamente interessanti della prima versione, tratta con grande stile e varietà il celebre tema della *Lucia* «*Verranno a te sull'aure*», genialmente combinato nel finale, in modo contrappuntistico, con un tema di *Parisina*.

Le sette parafrasi verdiane di Liszt (otto, se si considera anche la trascrizione dell'*Agnus Dei* della *Messa di Requiem*) appartengono a un periodo successivo; anzi, a vari periodi, datandosi dal 1847 al 1882. Da nessuna opera di Verdi però Liszt trasse l'idea di una grande fantasia drammatica, come da quelle di Mozart, di Bellini, di Meyerbeer. Vi si avvicinò solo col *Boccanegra*. Per lui si era già concluso quel processo di ricerca formale che l'aveva condotto alla *Sonata*. Liszt non poteva non interessarsi a Verdi, che con Wagner era allora il maggior operista dell'epoca. Di lui aveva messo in scena a Weimar, dirigendole, sia *Ernani* che *I due Foscari*. Va dato anche il merito di questo fiorire di lavori verdiani nella produzione di Liszt all'editore Ricordi, che aveva già da tempo pubblicato il *Salve Maria da Jerusalem*, e che nel 1863 stampava in Italia le tre parafrasi su *Ernani*, *Rigoletto*, *Trovatore*, uscite pochi anni prima dall'editore Schubert.

Sia la parafrasi del *Rigoletto*, sia il *Miserere* del *Trovatore*, prendono spunto da un singolo momento, da un singolo brano chiuso della rispettiva opera. Nel primo caso dal quartetto «*Bella figlia dell'amore*». Le quattro parti musicali, soprattutto – dopo l'aria del tenore – quelle delle due donne, Maddalena e Gilda, psicologicamente legate ai singoli personaggi e ben differenziate, sono ricreate drammaticamente, amplificate da sviluppi melodici, cadenze, novità armoniche, in uno stupefacente dispensio di effetti pianistici. Anche nel *Trovatore* Liszt riesce a inventare raffinate soluzioni per ognuna delle situazioni psicologiche: il coro dei frati, l'angoscia di Leonora, il canto di Manrico dalla torre, e poi tutti questi elementi assieme. L'effetto campana, all'inizio, è suggestivo e rivela una sensibilità timbrica poetica e immaginifica che prelude a Debussy e a Rachmaninov; seguono poi effetti cromatici nei bassi, come brividi orchestrali, risonanze impalpabili (la frase di Manrico: «*Ah, che la morte ognora*»), gloriosi punti culminanti. Poche volte lo stesso Liszt ha così felicemente evocato il teatro musicale sulla tastiera. La terza parafrasi pubblicata da Liszt assieme alle due precedenti è quella dell'*Ernani*, che fu la sua prima parafrasi verdiana di ampie dimensioni; ancora più ampia e trascendentale era la prima versione, del 1847, che Liszt non pubblicò mai. Tale versione comportava



due momenti diversi dell'opera, e faceva parte di quelle sfide virtuosistiche giovanili che poi Liszt modificò, venendo a più miti consigli. La versione definitiva sviluppa della primitiva versione solo la parte che riguarda il terzo atto dell'opera, e nella fattispecie l'aria che il futuro Carlo V canta sulla tomba di Carlo Magno: frasi declamate, cadenze brillantissime e, come coda, una gloriosa perorazione con ottave e accordi della frase di Carlo *«Sarò, lo giuro, delle tue gesta imitator»*.

Dopo la prima di *Aida* nel 1871 l'editore Ricordi commissionò a Liszt un pezzo pianistico sull'opera. È un lavoro di relative dimensioni, una 'quasi-parafraasi' basata su due momenti distinti dell'opera: la danza delle sacerdotesse del primo atto, e il duetto finale del quarto. Siamo con questo brano nel pieno del tardo stile di Liszt: vi è una grande libertà nella struttura e nell'armonia (non meno di otto i cambiamenti di tonalità) mentre il linguaggio pianistico, musicalmente contemplativo e ieratico, rifugge da ogni espediente di estroversa teatralità, avvicinandosi al tono mistico degli ultimi brani originali di Liszt. Alla fine, dopo gli ultimi possenti accordi del coro dei sacerdoti, la coda è uno dei più affascinanti estatici tremoli di tutta la produzione di Liszt, nella tonalità di fa diesis maggiore. La tonalità dell'estasi, del divino, della fede.

Anche l'ultima parafraasi lisztiana da Verdi si muove in questa poetica spirituale, soprattutto nell'ultima parte. Solo nella parte centrale, più mossa e drammatica, possiamo trovare un riferimento al Liszt più impetuoso e passionale. Nelle sue tre parti distinte, il lavoro ci dà un ritratto psicologico del personaggio, il doge genovese Simon Boccanegra, secondo Liszt, che supera in parte la storia dell'opera verdiana per darle la sua interpretazione. Tutta la prima parte è una dolce (*dolcissimo*, scrive Liszt a un tratto) meditazione sul tema d'inizio dell'opera nella morbida tonalità di mi maggiore; segue la parte bellicosa e irruente cui accennavo; chiude quello che anche per Verdi è il finale dell'opera, ossia laddove Simone muore benedicendo tutti. Sublime momento, anch'esso nella tonalità di fa diesis maggiore, spiritualissimo, seguito da una improvvisa, inattesa coda in mi maggiore in cui Liszt riprende gloriosamente il motivo iniziale. Apoteosi celebrativa *post mortem*, è un'ulteriore, forse l'ultimo 'lamento e trionfo' della sua vastissima produzione.

Se gli *Studi trascendentali* e gli *Studi da Paganini*, per non parlare delle grandi parafraesi



del primo periodo, rappresentano il momento virtuosistico, le varie versioni delle *Années de pèlerinage* sono il momento lirico, poetico di Liszt, quello nel cui ambito egli elabora la propria concezione romantica del suono. Un pellegrinaggio è propriamente un viaggio di devozione verso un luogo di natura sacrale, ma per la letteratura romantica, ispiratrice di questo ciclo, pellegrinaggio può significare anche una ricerca di qualcosa di nuovo, di diverso, di più grande e più libero, la ricerca di nuove ispirazioni. Il primo ciclo delle *Années de pèlerinage*, intitolato alla Svizzera, è dedicato quasi interamente alla contemplazione della natura. Nel secondo, *l'Italia*, i motivi vengono quasi esclusivamente dalla letteratura e dall'arte. I tre *Sonetti del Petrarca*, ad esempio, che costituiscono il cuore del ciclo, stretti fra i tre relativamente brevi pezzi iniziali e l'ampia conclusione del brano dantesco, sono ispirati da altrettanti componenti del *Canzoniere* petrarchesco. Più che ispirati, sono addirittura la trascrizione della versione per canto e pianoforte; sia questa che la loro trascrizione conobbero negli anni varie versioni. Liszt stava maturando uno stile di belcanto pianistico che allora non aveva eguali: la trasformazione del canto da vocale a pianistico raggiunge qui esiti prodigiosi. Il *Sonetto 47* («*Benedetto sia l'giorno e l'mese e l'anno*») basa il suo carattere inquieto su un andamento sincopato che costituisce la sua novità, rispetto alla prima versione. Bellezza di canto e inquietitudine marcano anche il *Sonetto 104* («*Pace non trovo e non ò da far guerra*»), il più famoso ed eseguito, mentre un abbandono alla pace vanamente cercata nei primi due conferisce all'ultimo, il 123 («*I vidi in terra angelici costumi*»), scritto nello stile di un notturno di Chopin, quel carattere di soave distensione, direi di estasi, che lo distingue.

L'ultimo brano di questo secondo ciclo delle *Années*, che segue immediatamente i tre Sonetti, è anche il brano più ampio. Nato come *Fantasia quasi sonata. Paralipomeni* (poi *Prolegomeni*) alla *Divina Commedia*, divenne più tardi alla definitiva pubblicazione, dal titolo di un poema di Victor Hugo, *Après une lecture du Dante*. La precisazione di «fantasia quasi sonata» si riferisce al fatto che la forma sonata, come nel caso delle *Sonate op. 27* di Beethoven (dette «sonate quasi una fantasia») vi è trattata con libertà fantastica. Difatti la *Sonata Dante*, come è anche chiamata impropriamente, appare come un brano improvvisatorio e fantastico, pur rivelando un chiaro politematismo e una volontà strutturale univoca. Due temi derivano da una medesima cellula: una nota



ribattuta rapidamente due volte, come un'acciaccatura. Un terzo tema, quasi corale, nella mistica tonalità di fa diesis maggiore, si unisce agli altri due in quel processo di continue variazioni e trasformazioni psicologiche che troverà la massima e più perfetta realizzazione nella grande e unica vera sonata di Liszt, quella in si minore.

I tre pezzi compresi nel piccolo ciclo *Venezia e Napoli* risalgono al 1840. Il ciclo ne comprendeva un altro, che alla pubblicazione definitiva del 1861 non venne edito. Liszt non inserì questi lavori nel secondo ciclo delle *Années*, ma li pubblicò come «Supplemento». Probabilmente perché non si tratta di lavori originali, ma di parafrasi su temi di altri compositori. Tutto materiale raccolto in Italia, come del resto nel caso della seconda annata del grande ciclo: *Gondoliera* è una serie di scintillanti leggerissime figurazioni e decorazioni sulla celebre canzone *La biondina in gondola*, del cavaliere Peruchini; motivo usato anche da Beethoven come «canto popolare veneziano». *Canzone* non è altro che il canto del gondoliere («*Nessun maggior dolore*») nell'*Otello* di Rossini; una specie di studio sul tremolo, che accompagna la melodia nella zona bassa del pianoforte. Con *Tarantella* si scende a Napoli; i temi sono di Louis Cottrau. Il pezzo è bipartito, con la tarantella, estrosa e virtuosistica, nella prima parte, e una «canzone napoletana» nella seconda; una canzone però che, dopo innumerevoli figurazioni decorative del canto, prende l'aspetto, il ritmo e l'*allure* di una tarantella, e chiude in modo quanto mai plateale.

Ben diversa la scrittura virtuosistica di *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, come in genere di tutto il terzo ciclo delle *Années de pèlerinage*. Questo brano, giustamente famoso, il solo di questa ultima raccolta che sia entrato stabilmente nel repertorio, è visto come un precursore di quell'impressionismo 'acquatico' di Debussy e di Ravel, ma va considerato anche come uno dei maggiori esempi di spiritualità dell'ultima produzione di Liszt. Dietro gli innocenti «giochi d'acqua» dei giardini della Villa d'Este, dove il musicista si recava d'estate ospite del cardinale Hohenlohe, vi è una sacralità da acqua lustrale, evidenziata anche dalla citazione, sull'episodio in re maggiore, del Vangelo di Giovanni (4,14), nella frase di Gesù alla Samaritana sul pozzo di Sitar: «l'acqua che ti darò diventerà zampillo di vita eterna». Inutile dire che la straordinaria genialità di Liszt riesce a creare ogni tipo di 'zampillo' pianistico sulla tastiera, soprattutto nella zona degli acuti.

RICCARDO RISALITI



The vicissitudes of the opera in the nineteenth century had considerable repercussions on piano literature, confirming how topical that theatrical genre was. In the field of piano music, this topicality gave rise to a natural imitation process, to the desire to perform fashionable musical materials, and also to educational and even cultural initiatives. There were several possible ways of approaching and manipulating that symphonic and vocal repertoire: bravura variations on a selected theme; downright transcriptions that could be technically complicated, to various degrees; medleys of several themes of a single opera, juxtaposed in an oversimplified manner; and new, structurally original compositions based on one or more opera themes. The best of these "fantasias" were those by Liszt and Thalberg; particularly those by Liszt, who raised this genre to the highest level of perfection and dignity. He had several goals in mind: disseminating less-known operas, perfecting new forms, experimenting with a revolutionary, transcendental technique, and proudly acquiring the ability to express everything on the keyboard: the full sound of the orchestra, and the beauty of the human voice in song.

*Réminiscences de Norma* is Liszt's first masterpiece in this field, and was composed when he was young and a great virtuoso. It is an imposing piece. Raymond Lewenthal called it "a study in *grandeur*, the evocation of an era". None of Liszt's great paraphrases equals its melodic richness: no less than seven themes from Bellini's operas are used, and gathered into three groups, respectively in G major, B major, and E flat major. The short introduction is based on Norma's entrance and followed by the Druids' chorus. The last part is an elaboration of the themes of the opera's finale, and climaxes with an overlapping of the main themes. There are at least two memorable moments: the episode in B major ("Qual cor tradisti"), on three distinct registers of the keyboard, and the chorus "*Guerra, Guerra*", with martellato chords that anticipate certain percussion sounds of twentieth-century music.

*Valse de concert*, based on themes by Donizetti, was composed by Liszt during the earliest period of his activity, and is a rare example of a paraphrase based on two operas: in this case, *Lucia di Lammermoor* and *Parisina*. The first version (1842), which is longer and more exacting from a technical point of view, was entitled *Valse a capriccio*; in 1850 Liszt revised it extensively and published it with the present title as the third piece in *Trois caprices valses*. This second version has been composed in a more subtle, refined manner,



although it lacks some technically interesting parts of the first version: it deals with the well-known theme from *Lucia*, *Verranno a te sull'aure* with impressive style and variety, and at the end this theme is brilliantly combined, in a contrapuntal manner, with a theme from *Parisina*.

Liszt's seven paraphrases of Verdi's music (eight, if we include the transcription of the *Agnus Dei* from the *Messa di Requiem*) belong to a later period – actually to several periods, because their dates are between 1847 and 1882. However, Liszt did not draw from any work of Verdi's the idea of a great dramatic fantasia, as he did with works by Mozart, Bellini and Meyerbeer. He came near it only with *Boccanegra*. For him, the formal research process that had led him to the *Sonata* had already been completed. He could not avoid being interested in Verdi, who was, together with Wagner, the greatest opera composer of his time. Liszt had staged and conducted Verdi's *Ernani* and *I due Foscari* in Weimar. This abundant presence of Verdi's works in Liszt's production was also an outcome of the work of the publisher Ricordi, who had previously published *Salve Maria* from *Jerusalem*, and in 1863 printed in Italy the three paraphrases of *Ernani*, *Rigoletto* and *Trovatore*, which had been published a few years before by the publisher Schubert.

The paraphrase of *Rigoletto* and that of *Miserere*, from *Trovatore*, are both inspired by a single moment, a single piece in the respective opera. In the first case it is the quartet *Bella figlia dell'amore*. The four musical parts, particularly – after the tenor's aria – those of the two women, Maddalena and Gilda, are psychologically linked to the individual characters and well typified: they are dramatically re-created, and enlarged with melodic developments, cadences and harmonic inventions, in an astonishing array of piano effects. In *Trovatore*, too, Liszt manages to achieve refined solutions for each of the psychological situations: the friars' chorus, Leonora's anguish, Manrico's song from the tower, then all these elements together. The bell effect at the beginning is full of atmosphere, and shows a poetic, imaginative sensitivity to timbres that anticipates Debussy and Rachmaninov. Then there are some chromatic effects in the bass range, like shudders in an orchestra, some impalpable resonances (Manrico's sentence: "Ah, che la morte ognora"), and some glorious climaxes. This is one of the most felicitous instances of Liszt's evocation of opera music on a piano. The third paraphrase published by Liszt together with the two previous ones is that of *Ernani*, which was his first long paraphrase of music by Verdi;



the first version, composed in 1847 and never published, was even longer and more transcendental. It referred to two different moments of the opera, and was one of his early virtuosic challenges, that later, in a more sober mood, he toned down. The final version develops only the part of the original version that dealt with the third act of the opera, that is the aria that the future Carlo V sings on the grave of Charlemagne: dramatically uttered phrases, brilliant cadences, and, as a coda, the glorious pleading, in octaves and chords, of Carlo's sentence, “*Sarò, lo giuro, delle tue gesta imitator*”.

After the first night of *Aida* in 1871, the publisher Ricordi asked Liszt to compose a piano piece based on that opera. It is a comparatively short piece, a “quasi-paraphrase” that refers to two different moments of the opera: the priestesses’ dance in Act 1, and the final duet in Act 4. This piece is typical of Liszt’s late style. There is a great freedom in the structure and harmony (the tonality changes eight times), while the piano language is contemplative and solemn, avoids any exuberant theatrical ploy, and comes near to the mystical tone of Liszt’s last original pieces. At the end, after the last powerful chords of the priests’ chorus, the coda is one of the most fascinating, ecstatic tremolos in all of Liszt’s music. It is in F sharp major, the tonality of ecstasy, of the divine, of faith.

Liszt’s last paraphrase of Verdi is also marked by this spiritual atmosphere, particularly in its last part. Only the central part has a quick, dramatic tempo, where we recognise Liszt’s more impetuous, passionate side. In its three distinct parts, this work gives us a psychological portrait of the protagonist, the Genoese Doge Simon Boccanegra, as seen by Liszt, whose interpretation partly outdoes that of Verdi’s story. The entire first part is a gentle meditation (*dolcissimo*, Liszt wrote at a certain point) on the opera’s initial theme, in the soft tonality of E major. This is followed by the previously-mentioned fiery, vehement part. After this, the piece is closed by what, for Verdi too, had been the finale of the opera: the scene in which Simone dies, blessing everybody. It is a sublime, highly spiritual moment, again in F sharp major. Then, suddenly, unexpectedly, there is a coda in E major in which Liszt gloriously resumes the initial tune. This celebratory *post mortem* apotheosis is a further “lament and triumph”, perhaps the last one in Liszt’s vast production.

While *Transcendental Études* and *Grandes Études de Paganini*, not to mention the great paraphrases of the first period, represent Liszt’s virtuosic moment, the various versions of *Années de pèlerinage* represent his lyrical, poetic moment, the one in which he developed



his romantic conception of sound. A pilgrimage is literally a devotion journey towards a holy place, but for the romantic literature that inspired this cycle, a pilgrimage can also be a quest for something new and different, for greatness and freedom, for fresh inspiration. The first cycle of *Années de pèlerinage*, entitled *Switzerland*, is almost entirely devoted to the contemplation of nature. In the second one, *Italy*, the tunes are almost exclusively drawn from literature and art. For instance, the three *Sonetti del Petrarca*, which are the core of this cycle and are sandwiched between the three comparatively short initial pieces and the long conclusive passage based on Dante, are inspired by three poems from Petrarca's *Canzoniere*. They are actually the transcription of the version for voice and piano; both the original piece and its transcription appeared in several versions as years went by. Liszt was developing a piano bel canto style that had no equal at that time: the transformation of song into piano music here produced extraordinary results. In *Sonetto 47* ("*Benedetto sia l'giorno e l'mese e l'anno*"), the restless atmosphere is based on a syncopated pace that is a change with respect to the first version. Beauty of song and disquiet also characterise *Sonetto 104* ("*Pace non trovo e non o' da far guerra*"), the most famous and most frequently performed one, while the last sonnet, 123 ("*I vidi in terra angelici costumi*"), composed in the style of a Chopin nocturne, stands out for its surrender to the peace vainly sought for in the first two pieces, and for its quality of soft, ecstatic relaxation.

The last piece of this second cycle of *Années*, which comes right after the three Sonnets, is also the longest one. It originally was titled *Fantasia quasi sonata. Paralipomeni* (later *Prolegomeni alla Divina Commedia*), and when it was published it acquired the title of a poem by Victor Hugo, *Après une lecture du Dante*. The specification "fantasia quasi sonata" refers to the fact that the forma sonata here (as in Beethoven's *Sonatas op. 27*, which are called "sonate quasi una fantasia") is handled with imaginative freedom: the *Sonata Dante*, as it is also called, inappropriately, sounds like a fantastic, improvised piece, despite its richness in themes and decided choice of structure. Two themes stem from the same unit, consisting of a note that is quickly repeated twice, like an acciaccatura. A third, almost choral theme, in the mystic tonality of F sharp major, joins the other two in a process of constant variations and psychological transformations whose highest and most perfect achievement will be Liszt's great and only real sonata, the one in B minor.

The three pieces contained in the little cycle *Venezia e Napoli* were composed in 1840.



The cycle also included another piece, which was excluded from the final publication of 1861. Liszt did not add these works to the second cycle of the *Années*, but published them as a “supplement”, probably because they were not original works, but paraphrases of themes by other composers. All this material was collected in Italy, like that of the second year of the great cycle. *Gondoliera* is a series of sparkling, delicate figurations and decorations on the famous song *La biondina in gondoleta*, by Cavaliere Peruchini; this tune was used also by Beethoven as a “Venetian folk song”. *Canzone* is the gondolier’s song (“*Nessun maggior dolore*”) in Rossini’s *Otello*: a sort of study on the tremolo, which accompanies the melody in the low range of the piano. With *Tarantella* we move down to Naples: the themes are by Louis Cottrau. This piece is formed of two parts: the first is a fanciful, virtuosic tarantella; the second is a “Neapolitan song”, but, after countless decorative changes in the tune, it takes on the sound, rhythm and style of a tarantella, and ends in a very melodramatic manner.

The virtuosic writing of *Les jeux d’eaux à la Villa d’Este*, as well as that of the entire third cycle of *Années de pèlerinage*, is quite different. This deservedly famous piece – the only one in this last collection that has remained permanently in the repertory to this day – is considered a forerunner of the “aquatic” impressionism of Debussy and Ravel, but should also be regarded as one of the greatest examples of spirituality of Liszt’s late production. Behind the innocent *jeux d’eaux* of the gardens of Villa d’Este, where the musician enjoyed the hospitality of Cardinal Hohenlohe during the summer, there is the sacred quality of holy water, revealed also by the quotation, in the episode in D major, of John’s Gospel (4,14), in which Jesus told the Samaritan woman at the Well of Sitar: “The water I shall give you shall become a spring of eternal life”. Needless to say, Liszt’s extraordinary genius manages to create all sorts of “springs” on the keyboard of the piano, particularly in the high range.

RICCARDO RISALITI



Una tecnica trascendentale, una raffinatissima sensibilità artistica e spirituale, un costante impegno culturale e intellettuale nella scelta del repertorio volto a esaltarne i più alti contenuti, pongono l'arte interpretativa di ROBERTO CAPPELLO ai vertici del concertismo contemporaneo. Dopo la vittoria del «Premio Busoni» (1976), ha iniziato una grande e nobile carriera che lo ha visto acclamato protagonista nei teatri più prestigiosi di tutto il mondo, sia nelle vesti di solista,

sia con orchestra e formazioni da camera. All'intensa e aristocratica attività concertistica, affianca con esemplare rigore e impegno quella didattica che prevede numerose masterclass, seminari e corsi di perfezionamento. In virtù della sua riconosciuta capacità di un giudizio sereno e obiettivo è costantemente invitato a presiedere le giurie di concorsi pianistici nazionali e internazionali. Dal 2010 è Direttore del Conservatorio di Musica «Arrigo Boito» di Parma.

[www.robertocappello.com](http://www.robertocappello.com)

A trascendental technique, a refined artistic and spiritual sensibility, a constant cultural and intellectual commitment in the choice of repertoire designed to enhance the highest contents, places the art of interpretation of ROBERTO CAPPELLO at the highest level of contemporary concert music. After the victory of the "Busoni Prize" (1976), began a great and noble career that has seen him acclaimed in the most prestigious theaters around the world, as soloist, with orchestras and as chamber music player. He combines an intense, aristocratic concert activity with a great passion and rigorousness in teaching which includes several master classes, seminars and courses. For his objectiveness, serene ability in judgment is constantly invited to preside over the jury of national and international piano competitions. Since 2010 he is the Director of the Conservatoire "Arrigo Boito" in Parma, Italy.



## Opere correlate / Related opus



TC 921301  
GINO MARINUZZI JR.  
Piano Works  
Martina Colli · Rossella Rubini



TC 901602  
MARIO PILATI  
Opere per pianoforte e pianoforte e archi  
Giovanni Nesi · Orchestra Artes · Andrea Vitello



TC 882480 (3Cd)  
RICCARDO ZANDONAI  
Musiche da Camera e per piccola orchestra  
Trio Guarino · Orchestra da Camera di Trento



TC 862706  
MARCO ENRICO BOSSI  
Complete Four-Hands Piano Works  
Paola Borganti · Giulio Giurato



**TACTUS**

DDD  
**TC 811290**

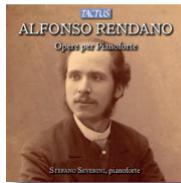
© 2015  
Made in Italy

# FRANZ LISZT

(1811-1886)

## *Parafrasi e suggestioni italiane*

Opere Correlate / Related Opus



TC 851801  
**ALFONSO RENDANO**  
Opere per Pianoforte  
*Piano Works*  
Stefano Severini



TC 841908  
**GIOVANNI SGAMBATI**  
Concerto per pianoforte op. 15 - opere orchestrali  
*Piano Concerto op. 15 - Orchestral Works*  
Francesco Caramiello · Nürnberger Philharmoniker



TC 841907  
**GIOVANNI SGAMBATI**  
Opera Completa per pianoforte, vol. VII  
*Complete Piano Works, vol. VII*  
Francesco Caramiello



TC 841801  
**GIULIO RICORDI**  
Opere per pianoforte  
*Piano Works*  
Roberto Piana