



RAVENNA FESTIVAL 2013

Temi e ballate popolari

Martina Filjak

pianoforte

Chiosstro della Biblioteca Classense
12 luglio, ore 21.30



Sotto l'Alto Patronato del Presidente della
Repubblica Italiana

con il patrocinio di
Senato della Repubblica
Camera dei Deputati
Presidenza del Consiglio dei Ministri
Ministero per i Beni e le Attività Culturali



Comune di Ravenna



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI



con il contributo di



FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
DI RAVENNA



FONDAZIONE
DEL MONTE
1473



Camera di Commercio
Ravenna



Yoko Nagae Ceschina
Koichi Suzuki
Hormoz Vasfi

partner



cultura dell'energia
energia della cultura



RAVENNA FESTIVAL RINGRAZIA

Associazione Amici di Ravenna Festival

Apt Servizi Emilia Romagna
Autorità Portuale di Ravenna
Banca Popolare di Ravenna
BH Audio
Camera di Commercio di Ravenna
Cassa dei Risparmi di Forlì e della Romagna
Cassa di Risparmio di Ravenna
CCC Consorzio Cooperative Costruzioni
Cinema City Ravenna
Circolo Amici del Teatro "Romolo Valli" - Rimini
Cmc Ravenna
Cna Ravenna
Comune di Ravenna
Comune di Russi
Confartigianato Ravenna
Confindustria Ravenna
Coop Adriatica
Cooperativa Bagnini Cervia
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
Eni
Federazione Cooperative Provincia di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Gruppo Hera
Gruppo Nettuno
Hormoz Vasfi
Itway
Koichi Suzuki
Legacoop
Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Officine Digitali
Poderi dal Nespoli
Provincia di Ravenna
Publimedia Italia
Publitalia '80
Quotidiano Nazionale
Radio Studio Delta
Rai Uno
Rai Radio Tre
Reclam
Regione Emilia Romagna
Sigma 4
Sky Classica
Start Romagna
Tecno Allarmi Sistemi
Teleromagna
Tre Civette Global Service
Tuttifrutti
Unicredit
Yoko Nagae Ceschina
Yoox.com



Antonio e Gian Luca Bandini, *Ravenna*
Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*
Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*
Mario e Giorgia Boccaccini, *Ravenna*
Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*
Margherita Cassis Faraone, *Udine*
Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*
Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*
Ludovica D'Albertis Spalletti, *Ravenna*
Marisa Dalla Valle, *Milano*
Letizia De Rubertis e Giuseppe Scarano, *Ravenna*
Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*
Ada Elmi e Marta Bulgarelli, *Bologna*
Rosa Errani e Manuela Mazzavillani, *Ravenna*
Dario e Roberta Fabbri, *Ravenna*
Gioia Falck Marchi, *Firenze*
Gian Giacomo e Liliana Faverio, *Milano*
Paolo e Franca Fignagnani, *Bologna*
Domenico Francesconi e figli, *Ravenna*
Giovanni Frezzotti, *Jesi*
Idina Gardini, *Ravenna*
Stefano e Silvana Golinelli, *Bologna*
Dieter e Ingrid Häussermann, *Bietigheim-Bissingen*
Silvia Malagola e Paola Montanari, *Milano*
Franca Manetti, *Ravenna*
Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*
Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*
Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*
Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi, *Ravenna*
Gianna Pasini, *Ravenna*
Gian Paolo e Graziella Pasini, *Ravenna*
Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*
Fernando Maria e Maria Cristina Pelliccioni, *Rimini*
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Carlo e Silvana Poverini, *Ravenna*
Paolo e Aldo Rametta, *Ravenna*
Stelio e Grazia Ronchi, *Ravenna*
Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*
Angelo Rovati, *Bologna* †
Giovanni e Graziella Salami, *Lavezzola*
Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*
Francesco e Sonia Saviotti, *Milano*
Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*
Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
Leonardo e Angela Spadoni, *Ravenna*
Griele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
Paolino e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*
Maria Luisa Vaccari, *Ferrara*
Roberto e Piera Valducci, *Savignano sul Rubicone*
Gerardo Veronesi, *Bologna*
Luca e Riccardo Vitiello, *Ravenna*
Lady Netta Weinstock, *Londra*

Presidente
Gian Giacomo Faverio

Vicepresidenti
Paolo Fignagnani
Gerardo Veronesi

Comitato Direttivo
Gioia Falck Marchi
Pietro Marini
Maria Cristina Mazzavillani Muti
Giuseppe Poggiali
Eraldo Scarano
Leonardo Spadoni
Maria Luisa Vaccari

Segretario
Pino Ronchi

Aziende sostenitrici

Alma Petroli, *Ravenna*
CMC, *Ravenna*
Consorzio Cooperative Costruzioni, *Bologna*
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
FBS, *Milano*
FINAGRO - I.Pi.Ci. Group, *Milano*
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*
L.N.T., *Ravenna*
Rosetti Marino, *Ravenna*
SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*
Terme di Punta Marina, *Ravenna*
TRE - Tozzi Renewable Energy, *Ravenna*
Visual Technology, *Ravenna*



RAVENNA FESTIVAL

Direzione artistica

Cristina Mazzavillani Muti

Franco Masotti

Angelo Nicastrò

Fondazione

Ravenna Manifestazioni

Soci

Comune di Ravenna

Regione Emilia Romagna

Provincia di Ravenna

Camera di Commercio di Ravenna

Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna

Confindustria Ravenna

Confcommercio Ravenna

Confesercenti Ravenna

CNA Ravenna

Confartigianato Ravenna

Archidiocesi di Ravenna-Cervia

Fondazione Arturo Toscanini

Consiglio di Amministrazione

Presidente Fabrizio Matteucci

Vicepresidente Mario Salvagiani

Consiglieri

Ouidad Bakkali, Galliano Di Marco,

Lanfranco Gualtieri

Sovrintendente

Antonio De Rosa

Segretario generale

Marcello Natali

Responsabile amministrativo

Roberto Cimatti

Revisori dei conti

Giovanni Nonni

Mario Bacigalupo

Angelo Lo Rizzo



Temi e ballate popolari

Martina Filjak

pianoforte

Johannes Brahms (1833-1897)

Ballata op. 10 n. 1

(ispirata alla ballata popolare scozzese “Edward”)

Ballata op. 118 n. 3

Fryderyk Chopin (1810-1849)

Ballata n. 2 in fa maggiore op. 38

Franz Liszt (1811-1886)

Ballata n. 2 in si minore

Sergej Prokof'ev (1891-1953)

Sonata n. 4 op. 29 “D’après de vieux cahiers”

Allegro molto sostenuto

Andante assai

Allegro con brio, ma non leggiere [sic]

Béla Bartók (1881-1945)

Danze popolari romene

Danza col bastone

Danza della fascia

Danza sul porto

Danza del corno

Polka romena

Danza veloce

Milij Alekseevič Balakirev (1837-1910)

Fantasia orientale Islamey



Angelo Brofferio (1802-1866) raccoglie leggende popolari dalla voce di un contadino di Caluso (Torino). Da *Tradizioni italiane per la prima volta raccolte in ciascuna provincia dell'Italia*, a cura di A. Brofferio, vol. I, Torino, 1847.

Il pianoforte e il fascino della musica popolare

di Cristina Ghirardini

Quando Chopin diede alle stampe la sua prima Ballata (in sol minore, op. 23) nel 1836, il termine non era mai stato impiegato per una composizione pianistica. Aveva iniziato a lavorarvi intorno ai primi anni Trenta, poco dopo aver lasciato la natia Polonia: nel settembre 1831, all'epoca dell'insurrezione polacca repressa dall'esercito russo, Chopin stava lasciando Vienna per recarsi a Parigi, dove avrebbe trascorso il resto della sua breve vita. Il pubblico parigino pertanto, e più in generale quello europeo gravitante attorno a Parigi, era il destinatario delle quattro ballate, di cui la seconda in fa maggiore (op. 38) fu pubblicata nel 1840, con la dedica a Robert Schumann.

Se il termine era inedito per una composizione esclusivamente strumentale, esso era invece ben noto in ambito letterario, dove era impiegato dai poeti che già dagli ultimi decenni del Settecento pubblicavano versi ispirati alla poesia popolare, oppure più o meno rielaborate raccolte di poesie tratte dalla "voce del popolo". Verso gli anni Trenta dell'Ottocento l'interesse per la poesia popolare era ormai consolidato in tutta Europa grazie alle traduzioni delle raccolte di Herder, alla curiosità che avevano suscitato i poemi di James Macpherson attribuiti al presunto bardo Ossian e alla raccolta *Des Knaben Wunderhorn* di Arnim e Brentano. La ballata, intesa come testo strofico volto a raccontare una storia, era riconosciuta come un patrimonio letterario europeo: ogni nascente nazione stava scoprendo il proprio repertorio di ballate, che veniva ricondotto ad una tradizione letteraria antica di secoli.

Se dunque la ballata, sia nella versione cantata che si può presumere risuonasse nelle strade, nei campi, nei pascoli e nelle case dei vari paesi d'Europa, sia nella versione letteraria dei tanti poeti, era ben conosciuta e praticata, non si era mai sentita una ballata senza parole, puramente strumentale, come quella che proponeva Chopin. Da qui il tentativo di ricondurre le ballate di Chopin ad un testo, ad una narrazione che giustificasse l'utilizzo del termine: fu infatti Robert Schumann ad affermare, nel «*Neue Zeitschrift für Musik*» del 1841, che lo stesso Chopin avrebbe dichiarato che la composizione delle ballate per pianoforte fu sollecitata dalla lettura dei poemi del polacco Adam Mickiewicz. Nonostante l'autorevolezza della fonte, nulla nei documenti che ci sono pervenuti relativi alla vita di Chopin, e tra le fonti manoscritte e a stampa delle sue opere, conferma questa ipotesi. L'assenza di una diretta connessione tra ballate per pianoforte e testi poetici

caratterizza anche altre composizioni pianistiche scritte nei decenni successivi, anch'esse dette ballate, le quali hanno certamente preso spunto da quelle chopiniane per l'elaborazione tematica, l'andamento ritmico e la libertà sul piano formale.

Proprio l'eccentricità del termine e il suo successo in ambito pianistico ed orchestrale hanno portato i musicologi a chiedersi quale fosse la suggestione che ha sollecitato l'interesse di Chopin: tra questi, James Parakilas, professore del Bates College nel Maine, ha ipotizzato una risposta nel suo voluminoso *Ballads Without Words* (Portland, Amadeus Press, 1992). A partire da un suggerimento di Carl Dalhaus, secondo il quale le ballate di Chopin sarebbero da ricondurre più ad una suggestione proveniente dalla ballata come "genere" che non da testi poetici precisi, Parakilas ha tentato di individuare un percorso narrativo nelle ballate chopiniane e di paragonarlo alle strutture proprie della narrazione delle ballate di tradizione orale.

Seguendo dunque le orme di Parakilas, proviamo a definire in che modo sia possibile individuare parallelismi nel procedimento narrativo delle ballate popolari e di quelle di Chopin, tenendo presente in particolare la Ballata in fa maggiore op. 38 eseguita questa sera da Martina Filjak.

Può essere utile cercare di individuare i tratti essenziali della ballata popolare considerati da Parakilas non in modelli nordici (dato che la ballata non è propria solo del folklore nord-europeo), ma in una canzone conosciuta da tutti, *Mamma mia dammi cento lire*, legata al tema dell'emigrazione, ma che, fa notare Roberto Leydi nella sua raccolta di *Canti popolari italiani* (uscita per la prima volta nel 1973), non è altro che l'adattamento della ballata che Costantino Nigra nei suoi *Canti popolari del Piemonte* (pubblicati nel 1888) aveva intitolato *Maledizione della madre*. In estrema sintesi, in *Mamma mia dammi cento lire* la maledizione della madre è omessa e sostituita dall'ammonimento a non andare in America: sono i fratelli, invece, a suggerire alla madre di lasciar andare la ragazza, la quale muore nel naufragio della nave su cui viaggia. Nelle versioni della *Maledizione della madre* riportate dal Nigra, la ragazza decide di andare in sposa al re di Francia, o ad un altro giovanotto, contro il volere della madre, la quale le augura di morire naufraga in mare e solo in alcune versioni i fratelli si oppongono alla madre, incoraggiandola a lasciare andare la ragazza. In ogni caso, in *Mamma mia dammi cento lire* intervengono quattro voci: il narratore, la figlia, la madre, i fratelli, dei quali nulla viene detto, se non l'essenziale per far procedere la storia verso il finale tragico. La struttura strofica, propria della canzone, si dipana attraverso frequenti ripetizioni.

Parakilas osserva appunto che ciò che accomuna le ballate europee è, naturalmente, la struttura strofica, l'alternarsi della voce del narratore con quella dei personaggi di cui si raccontano le vicende, l'uso di formule e ripetizioni. Le storie narrate sono in genere tragiche, si aprono con una sfida, la quale viene in qualche modo ricompensata dopo che la storia ha raggiunto il suo

climax. Nel caso di *Mamma mia dammi cento lire* essa nasce dal disobbedire al divieto posto dalla madre di partire per l'America. Parakilas osserva inoltre che un senso di colpa pervade in genere il plot delle ballate europee, è insito nella storia, ma non nei personaggi i quali, come nelle fiabe di tradizione orale, non sono mai caratterizzati psicologicamente.

La struttura e le strategie narrative della ballata popolare, ipotizza lo studioso americano, possono essere in qualche modo sovrapposte a quella delle Ballate di Chopin. Intanto, a differenza di altre opere composte in epoche precedenti basate sulla narrazione di una storia (si pensi alla *Symphonie fantastique*), queste Ballate sono componimenti in un unico pezzo, non suddivise in movimenti. Tutte hanno in comune un ritmo in 6/8 o 6/4, con sezioni contrastanti dal punto di vista tematico e ritmico, alcune delle quali caratterizzate da una qualità melodica quasi cantabile, altre virtuosistiche. Ma veniamo al punto: nelle Ballate per pianoforte del compositore di origine polacca un evento iniziale contiene già i semi della conclusione, o meglio, una forza, che viene in qualche modo tenuta all'inizio sotto controllo, genera poi una tensione che si sviluppa lungo la ballata, finché si torna ad una sorta di ripristino della condizione iniziale che però non è mai identica a quella da cui si era partiti. Tale modello sarebbe, quindi, alla base della formazione del materiale tematico, della sua elaborazione e ripetizione, della struttura ritmica e delle simmetrie all'interno delle Ballate di Chopin. Se tale processo sembrerebbe non essere estraneo alla forma-sonata (alla quale qualcuno ha tentato di ricondurre, perlomeno parzialmente, le ballate del compositore polacco), è opportuno tenere presente che in queste pagine di Chopin i temi non sono sottoposti ai rapporti tonali previsti dalla forma-sonata e inoltre non è riconoscibile la suddivisione in esposizione, sviluppo, ripresa, poiché in genere la tensione e il contrasto tematico sono mantenuti irrisolti fin verso la fine, dove il ripristino di una condizione vicina a quella iniziale avviene quasi improvvisamente, con il ripresentarsi del materiale tematico proposto in apertura. Nel caso della seconda Ballata è evidente il contrasto tra i nuclei tematici cantabili dell'*Andantino*, che vengono riproposti periodicamente, e quelli irruenti del *Presto* e dell'*Agitato*. La tonalità iniziale è fa maggiore e l'opera si chiude in la minore, tuttavia l'alternanza tra queste due tonalità non è vincolata all'alternarsi del materiale tematico delle diverse sezioni, dato che già nello stesso *Andantino* si oscilla tra di esse. In questa ballata la struttura strofica è evidente per l'intero svolgersi del brano e il ritorno periodico dei temi con ritmo di barcarola dell'*Andantino* fa pensare ad una voce narrante unica, che ripristina la condizione iniziale in chiusura, sebbene in tonalità diversa, dopo le tensioni generate dalle sezioni tematicamente e ritmicamente contrastanti del *Presto* e dell'*Agitato*.

Priva di un diretto riferimento ad un testo scritto è anche la Ballata n. 2 in si minore di Franz Liszt. Essa è la seconda di una



Léopold Robert (1794-1835), **Le retour du pèlerinage à la Madonne de l'Arc**, olio su tela, Parigi, Louvre.

coppia di ballate estremamente diverse tra loro e pubblicate distanza di alcuni anni: la prima, in re minore, nel 1849, la seconda, in si minore, nel 1854. Quest'ultima è stata oggetto di revisione anche mentre andava in stampa, ragion per cui i pianisti possono scegliere tra due diverse versioni, che cambiano in una porzione consistente del finale.

La seconda Ballata di Liszt è una composizione estremamente complessa, sia dal punto di vista ritmico che per le interazioni



e trasformazioni tematiche. Pur essendo denominata ballata, è difficile stabilire se e quanto abbia a che fare con le omonime composizioni di Chopin e addirittura con la prima dello stesso Liszt. Si tratta di un'opera di carattere eroico, di grande virtuosismo e di enorme ampiezza, in cui la narrazione sembra evolvere continuamente: se le ballate di Chopin si concludono una volta che, dopo una serie di deviazioni, si è compiuto un discorso musicale, in quelle di Liszt l'evolversi della vicenda sembra costruito per episodi e quando, alla fine del quarto, dopo il climax, si torna alla tonalità di partenza, la ballata non termina, ma dà inizio a una quinta sezione. Inoltre se le ballate di Chopin si aprivano con una voce narrante, la seconda ballata di Liszt esordisce con un disegno cromatico di accompagnamento al grave, che immediatamente colloca la vicenda in uno sfondo tetro e oscuro: non si avverte una voce narrante o

un semplice dialogo tra personaggi, l'alternarsi e l'interagire dei due gruppi tematici principali e l'elaborazione ritmica a cui sono sottoposti sembrano piuttosto evocare due forze contrastanti in gioco per tutta la durata del brano.

Costruita invece a partire da un testo poetico è la Ballata op. 10 n. 1 di Brahms, pubblicata nel 1856, la quale, secondo alcuni sarebbe nata come ripiego a seguito di un tentativo di mettere in musica il poema scozzese *Edward*, comparso per la prima volta nel 1765 nei *Reliques of Ancient English Poetry* di Thomas Percy e successivamente, in traduzione tedesca, nelle *Stimmen der Völker* di Herder nel 1807. Il poema è costruito interamente in forma dialogica tra madre e figlio: la madre interroga il figlio sul perché la sua spada sia macchiata di sangue e, dopo una serie di risposte evasive, Edward ammette di aver ucciso il padre, spinto dal suggerimento venuto dalla madre stessa. L'incipit della Ballata di Brahms sembra riprendere questa struttura dialogica, con un alternarsi di temi cantabili che richiamano per certi aspetti Chopin, anche se non è detto che all'epoca il compositore tedesco conoscesse già le ballate chopiniane. Dopo la sezione centrale della ballata, più veloce e carica di tensione, si torna al tema iniziale, ma invertendo l'ordine dei temi che si potrebbero far corrispondere alla voce della madre e a quella del figlio ed ampliandoli, al punto che la voce del figlio appare come proseguimento della sezione centrale e la voce della madre, con la quale si ha l'illusione di un ritorno alla condizione iniziale, è in realtà anch'essa ampliata e variata, venendo così a guastare la struttura strofica e il rapporto dialogico che si era instaurato in apertura.

È intitolato "ballata" anche il terzo dei sei *Klavierstücke* op. 118 (pubblicati quasi quarant'anni più tardi, nel 1893), anche se pare che Brahms, dopo averlo completato, abbia preferito cambiarne la denominazione in "rapsodia". Non c'è più la costruzione strofica della Ballata op. 10; a pochi anni dalla fine del secolo prevale una struttura tripartita che pare intercalare descrizioni di diversi stati di coscienza, frammenti di narrazione, all'evocazione di ricordi, in maniera non troppo dissimile da quanto avviene in altri pezzi pianistici brevi di Brahms.

Un altro tipo di suggestione proveniente dal mondo popolare è quella alla base della fantasia *Islamey* del russo Balakirev. Il compositore si era recato in vacanza sul Caucaso a più riprese nel 1862, 1863 e 1868 e lì aveva avuto modo di ascoltare ed annotare alcuni temi appartenenti alla tradizione popolare. La melodia che dà il titolo alla fantasia è una danza circassa raccolta nel Nord del Caucaso, tuttavia essa è elaborata insieme ad un tema tartaro di Crimea che Balakirev pare aver ascoltato da un attore, de Lazar, che frequentava la casa di Čaikovskij a Mosca. La fantasia *Islamey* è stata composta in breve tempo, da agosto a settembre del 1869, tra Mosca e San Pietroburgo, e dedicata al pianista Nicholas Rubinstein, che l'ha eseguita per la prima volta a San Pietroburgo il 30 novembre (12 dicembre) dello stesso anno. In una lettera inviata a Balakirev, il pianista, pur apprezzando

la composizione, faceva notare che *Islamey* era estremamente difficile da eseguire e che pochi sarebbero stati in grado di farlo: egli, tuttavia, intendeva essere tra questi ultimi. Della prima esecuzione è rimasta traccia in una lettera di Borodin alla moglie, in cui si racconta dello scarso apprezzamento dal parte del pubblico, che rimase perplesso; lo stesso Borodin giudicava la fantasia troppo lunga e confusa. Ciononostante, *Islamey* divenne in breve tempo la composizione pianistica più conosciuta di Balakirev, grazie alle esecuzioni dello stesso Rubinstein a Parigi e in altre città europee, nonché a quelle di Liszt.

La Sonata n. 4 op. 29 di Prokof'ev è stata scritta negli anni della Rivoluzione russa e della prima guerra mondiale. Completata nel 1917, conserva il sottotitolo *d'après de vieux cahiers* perché elaborata a partire da un'altra sonata composta negli anni giovanili durante gli studi al Conservatorio di San Pietroburgo e da una sinfonia del 1908, come lo stesso Prokof'ev lo racconta nella propria autobiografia:

Dicevano che Pietrogrado poteva essere presa dai tedeschi. Mia madre, che si stava curando in Caucaso, decise di fermarsi sino all'autunno. Andai da lei dopo aver portato di malavoglia una valigia piena dei miei manoscritti a Mosca, dove giacque in un seminterrato della casa editrice Gutheil. A Essentuki e, in seguito, a Kislovodsk, mi dedicai alla seconda fase della composizione. Sono sette, ma la cosa si rivelò più complessa del previsto: a volte non veniva fuori l'armonia; a volte sembrava non mi riuscisse la musica, ma soltanto l'intenzione. Contemporaneamente rielaborai la sonata che avevo scritto ai tempi del Conservatorio e che divenne la Sonata n. 4 op. 29. Avevo modificato la Sonata n. 3 durante la primavera; ne avevo rivisto tutta la tecnica in senso più strettamente pianistico, l'avevo meglio "rifinita"; la cambiai nella fattura e nella ripresa, ma il piano generale rimase immutato. Nella Sonata n. 4, pensata contemporaneamente alla n. 3, c'era qualche novità in più, in particolar modo nell'Andante, tratto dalla sinfonia del 1908, e nel Finale che non avevo terminato di scrivere all'epoca del Conservatorio.¹

La prima esecuzione avvenne solo nel 1918, dopo i disordini della Rivoluzione. In realtà Prokof'ev sperava di poterla eseguire a San Pietroburgo nell'autunno precedente, ma vi arrivò in piena Rivoluzione d'ottobre:

Decisi di andare a Pietrogrado, sebbene non fosse affatto chiaro che sussistessero la prevista esecuzione del mio Concerto per violino da Ziloti e le serate concertistiche con le Sonate n. 3 e n. 4 e Visioni fuggitive. Arrivò un treno con i finestrini rotti da cui si riversava fuori una borghesia spaventata. "Siete impazzito?" mi dissero "A Mosca e a Pietrogrado si spara. Non arriverete mai". La situazione pareva tale da farmi ritenere che anche se si fosse potuta raggiungere la capitale, là certamente non c'erano concerti.²



Béla Bartók registra col fonografo
i canti dei contadini slovacchi di
Darázs (oggi Dražovce), 1907.

Come altre composizioni di quegli anni, la Sonata n. 4 è frutto di una riflessione su consuetudini di scrittura musicale di epoche precedenti, risente infatti più del pianismo di Schumann e di Brahms che di quello di Liszt o Rachmaninov, che pure avevano influenzato altri suoi lavori per pianoforte.

Chi al di là di suggestioni e fascinazioni romantiche aveva veramente un'esperienza profonda della musica popolare è Béla Bartók. Il compositore di origine ungherese ebbe, insieme a Constantin Brailoiu, un ruolo fondante nell'ambito dell'etnomusicologia europea, in particolare di quella dedicata agli studi sulle musiche tradizionali "di casa nostra" (mentre la Scuola di Berlino si occupava prevalentemente di raccogliere registrazioni di musiche appartenenti a culture extra europee). Bartók condusse le proprie ricerche in Ungheria, Slovacchia e Romania tra il 1906 e il 1918, avvalendosi anche del fonografo e avendo particolare cura per la precisione delle trascrizioni musicali. In questo egli si differenzia nettamente dai raccoglitori romantici di poesia popolare di cui si è detto sopra, i quali avevano un interesse puramente letterario.

Ho svolto gran parte delle mie ricerche nell'Europa Orientale. Infatti, poiché sono ungherese, ho naturalmente iniziato la mia attività in Ungheria, occupandomi della musica popolare ungherese; presto però mi sono spinto anche nei territori vicini (Slovacchia, Ucraina, Romania), e quando m'è stato possibile addirittura in regioni

lontane (Africa Settentrionale, Asia Minore), onde guadagnare così prospettive più ampie. Oltre a questo lavoro “attivo”, tendente a studiare il folklore sul posto, ho compiuto anche un lavoro “passivo”, applicandomi al materiale già raccolto e pubblicato da altri.³ La labile situazione politica e finanziaria sopravvenuta con la fine della guerra, mise fine ad ogni sforzo del genere. E neanche oggi, dieci anni dopo la fine della guerra, siamo ancora in una situazione che permetta di riprendere, con lo stesso slancio di prima, la nostra attività interrotta nel 1918. Il risultato del nostro lavoro, fino all'anno 1918, era il seguente: circa 8000 melodie ungheresi, 2600 slovacche, 3500 romene 150 di varia altre minoranze (romeni, serbi, bulgari, zigani). Gran parte di questo materiale è stato registrato anche fonograficamente.⁴

Se l'elaborazione scientifica sul materiale raccolto fino alla prima guerra mondiale viene pubblicata soprattutto a partire dalla fine degli anni Venti, la sua attività di compositore che traeva spunto dalle musiche di tradizione orale si svolge contemporaneamente alla ricerca sul campo, tant'è che le sei *Danze popolari romene* per pianoforte furono scritte nel 1915 poi trascritte per orchestra nel 1917 e pubblicate nelle due versioni rispettivamente nel 1918 e nel 1922. Per Bartók infatti, e in questo egli si differenzia dagli altri compositori che hanno attinto ad un'idea di musica popolare e le cui opere sono in programma questa sera, lo studio delle musiche tradizionali, se nasceva da un sentimento nazionale, poteva per i musicisti coevi essere non solo un sistema musicale di riferimento e un serbatoio di materiale melodico e ritmico a cui attingere, ma sollecitare una ricerca prettamente linguistica:

Infine, nelle opere di un compositore, l'influsso della musica contadina può manifestarsi anche in un'ultima maniera. Può darsi infatti che il musicista non voglia elaborare melodie popolari o farne delle imitazioni, bensì intenda e riesca a dare alla sua musica la stessa atmosfera che caratterizza la musica contadina. In questo caso si può dire che il compositore si è impadronito del linguaggio musicale impiegato dai contadini e lo domina con la stessa disinvoltura e perfezione con cui un poeta usa la lingua madre.⁵

1 M.R. Boccuni, *Sergej Sergeevič Prokof'ev*, Palermo, L'epos, 2003, p. 169. La citazione è tratta dall'autobiografia di Prokof'ev, la traduzione è della stessa Boccuni.

2 Ivi, p. 170.

3 B. Bartók, *Scritti sulla musica popolare*, a cura di D. Carpitella, Torino, Bollati Boringhieri, 1977, pp. 92-93.

4 Ivi, pp. 10-11.

5 Ivi, pp. p. 107.



Martina Filjak

Giovane artista emersa di recente, colleziona apprezzamenti internazionali per la passione poetica e la maestria tecnica dimostrate alla tastiera. La sua maturazione artistica è tanto più notevole in quanto si staglia sullo sfondo della difficile situazione politica della natia Croazia, dove Martina trascorre l'infanzia e, nonostante la guerra, riesce a diplomarsi presso l'Accademia di musica di Zagabria. Seguono i diplomi presso il Conservatorio di Vienna, l'Accademia di musica di Hannover con Karl-Heinz Kämmerling e gli ulteriori stimoli dell'Accademia pianistica di Como, con Dmitri Bashkirov, Leon Fleisher, Menahem Pressler, Charles Rosen e Andreas Staier. Nel 2009 vince il primo premio al Concorso pianistico internazionale di Cleveland, a seguito del quale debutta alla Konzerthaus di Berlino, al Musikverein di Vienna e alla Carnegie Hall. Prima di vincere a Cleveland, aveva conseguito il primo premio anche al Concorso internazionale "Viotti" 2007 e al Concorso internazionale "Maria Canals" 2008 a Barcellona.

Forte di un vasto repertorio che spazia da Bach a Berio e che comprende più di 30 concerti, svolge un'intensa attività come solista. Si è esibita con importanti orchestre tra cui Orchestra di Cleveland, Georgian Chamber Orchestra Ingolstadt, Orquesta Sinfónica de Madrid, Staatskapelle Weimar, Moscow Symphony Orchestra e Hong Kong Sinfonietta, sotto la direzione di Michael Schönwandt, Heinrich Schiff, Ariel Zuckerman, Christian Zacharias e Stefan Sanderling. Oltre che in molti noti festival, si è esibita in sedi prestigiose quali Concertgebouw di Amsterdam, Carnegie Hall, Severance Hall, Teatro San Carlo, Palau de la Música Catalana, L'Auditori a Barcellona, Allerheiligen Hofkirche della Residenz München e Shanghai Oriental Art Center. Nel 2011 e 2012 è stata artista residente al Kasseler Musiktage in Germania e al New Ross Piano Festival in Irlanda. Il suo primo disco da solista con le *Sonate per clavicembalo* di Antonio Soler (Naxos) è stato accolto con entusiasmo dopo che il precedente cd, in duo con la clarinettista Marija Pavlovic, le aveva fruttato tre premi al Concorso discografico croato "Porin" nel 2011.

I mesi estivi del 2012 l'hanno vista esibirsi al Festival di Dubrovnik, a Palermo, a Ginevra al Festival svizzero "Piano à Saint Ursanne", chiamata a sostituire Maria João Pires. Sempre nella stessa stagione ha sostituito Ingolf Wunder in un concerto ad Hannover. Si esibisce in recital anche ad Istanbul, Milano e Washington. In ambito cameristico, si ricordano i concerti con Radovan Vlatkovic e Kolja Blacher in Croazia e in Germania.

Si esibisce anche con altri direttori d'orchestra quali Michael Schönwandt, Roberto Paternostro, Florian Krumpöck, Tito Muñoz e Antony Hermus. Negli Stati Uniti ha tenuto concerti con le Orchestre Sinfoniche di Toledo e Illinois, dirette da Stefan Sanderling, e con la San Antonio Symphony diretta da Sebastian Lang-Lessing.

Martina Filjak ha altre passioni oltre alla musica: la natura e l'insegnamento. Da qui le collaborazioni con il Parco Nazionale di Risnjak in Croazia, per la campagna di protezione della lince, e l'adesione al progetto *Rhapsody in School*, ideato da Lars Vogt, che vede vari artisti impegnati ad avviare alla musica classica i ragazzi delle scuole tedesche. Infine presta il suo nome alla campagna di raccolta fondi per la Borsa di studio "Martina Filjak", volta all'educazione musicale di alcuni ragazzi di Cleveland, nell'Ohio.

www.martinafiljak.com

luoghi del festival



La **Biblioteca Classense** deriva il proprio nome da Classe dove, presso la basilica di Sant'Apollinare, sorgeva il monastero dei Camaldolesi (ramo dell'ordine benedettino) della cui biblioteca – una raccolta di testi sacri e profani di scarso interesse – si ha notizia fin dal 1230. Ma è solo nel 1515 – dopo il trasferimento in città – che nel monastero comincia a costituirsi una *libreria*, di interesse bibliografico e consistenza peraltro ancora trascurabili; essa era infatti finalizzata pressoché esclusivamente all'educazione dei monaci, come si può evincere dall'esame del più antico inventario rinvenuto (risalente al 1568), che enumera una sessantina di opere dei secoli *xv* e *xvi*, tutte (se si escludono due volumi di Apuleio e Stazio) di argomento teologico-religioso.

Dal primo nucleo della fabbrica, destinata nei secoli successivi a notevoli ampliamenti, fa parte il primo chiostro, il cui lato senza colonne è quasi interamente occupato dalla bella facciata barocca di Giuseppe Antonio Soratini (1682-1762) – architetto e monaco camaldolese – con un grande arco, un'ampia finestra balconata e, in alto, in una piccola nicchia, il busto di San Romualdo, il fondatore dell'eremo di Camaldoli. All'interno è notevole, a pianterreno, il refettorio dei monaci detto comunemente *Sala Dantesca* perché vi si svolge abitualmente, dal 1921, il ciclo annuale delle *Lecturae Dantis*.

Preceduto da un vestibolo con ai lati due telamoni del *xvi* secolo e due lavabo (pure cinquecenteschi) sormontati dalle piccole statue di S. Benedetto e S. Romualdo, il refettorio – al quale si accede attraverso una porta splendidamente intagliata nel 1581 da Marco Peruzzi –

presenta all'interno i pregevoli stalli intagliati sempre dal Peruzzi, il pergamo rifatto nel 1781 da Agostino Gessi, gli affreschi del soffitto, opera di allievi di Luca Longhi (1507-1590) e, soprattutto, sulla parete di fondo, il grande dipinto del Longhi (purtroppo danneggiato nella parte inferiore dall'inondazione del 1636) raffigurante le Nozze di Cana, penultima opera del pittore ravennate.

Il resto dell'edificio è successivo: il secondo chiostro, più ampio e luminoso del primo, venne edificato tra il 1611 e il 1620 su progetto dell'architetto toscano Giulio Morelli e reca al centro una cisterna realizzata nei primi del Settecento da Domenico Barbiani.

Inizia in questo periodo l'ampliamento della fabbrica, che l'accresciuta consistenza del patrimonio bibliografico rispetto alla prima *libreria* monastica rendeva improrogabile: tale ampliamento culmina, all'inizio del Settecento, con l'edificazione, su progetto di Soratini, dell'*Aula Magna*; essa, nonostante l'ammonimento di origine seneciana contro l'esteriorità posto ad epigrafe dell'ingresso (In studium non in spectaculum) colpisce immediatamente per la sua armoniosa eleganza, che ne fa un vero gioiello dell'arte barocca.

Il principale artefice del decollo culturale del monastero e dell'enorme sviluppo della *libreria* – anzi il suo vero fondatore – fu l'abate Pietro Canneti (1659-1730). Uomo di vastissima erudizione, fu in rapporti di amicizia con i più importanti intellettuali del tempo (basti citare Ludovico Antonio Muratori e Antonio Magliabechi), partecipe attivo, come membro dell'Accademia dei Concordi (rinata nel 1684 all'interno del monastero di Classe) del rinnovamento letterario dalla fine del Seicento, fu filologo di rara penetrazione (sono noti soprattutto i suoi studi sul *Quadriregio* di Federico Frezzi) ma, soprattutto, bibliofilo di acume ed esperienza davvero straordinari: a suo merito va infatti ascritto l'acquisto alla Classense di opere di pregio che trasformarono una raccolta libraria di modesta consistenza in una grande realtà bibliografica, vanto e punto di riferimento fondamentale per la vita culturale della città.

L'incremento del patrimonio bibliografico continuò anche dopo la morte di Canneti e determinò un ulteriore ampliamento della fabbrica: tra il 1764 e il 1782 infatti i monaci camaldolesi edificarono, in una sopraelevazione oltre l'*Aula Magna*, altre tre sale di cui la maggiore (la Sala delle Scienze, così detta perché destinata ad ospitare i volumi scientifici), disegnata da Camillo Morigia (1743-1795), venne magnificamente ornata di scaffali e stucchi; il dipinto sul soffitto e del pittore siciliano Mariano Rossi (1731-1807) e raffigura la *Fama che guida la Virtù alla Gloria mostrandole il tempio dell'Eternità*: in essa si trovano anche due mappamondi del cosmografo settecentesco Vincenzo Coronelli (1650-1718).

L'ultima fase di ingrandimento dell'edificio cessò nel 1797 con l'elevazione di tutto il lato sud-ovest e l'aggiunta di altre sale atte ad accogliere l'ormai imponente patrimonio bibliografico. Alla soppressione napoleonica dei monasteri dell'anno successivo, il complesso monumentale venne assegnato al Municipio; dal 1803 la Biblioteca divenne istituzione comunale e raccolse tutti i fondi librari appartenenti agli altri conventi soppressi della città.

programma di sala a cura di
Cristina Ghirardini

coordinamento editoriale e grafica
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

stampato su carta Arcoprint Extra White

stampa
Edizioni Moderna, Ravenna

L'editore è a disposizione degli aventi diritto
per quanto riguarda le fonti iconografiche
non individuate

sostenitori



media partner



in collaborazione con

