



Omaggio a Leós Janáček **(1854-1928)**

mercoledì 7 luglio 2004, ore 21

Leós Janáček
Messa glagolitica
Sinfonietta

giovedì 8 luglio 2004, ore 21

Leós Janáček
Quartetto per archi n. 1 “Sonata a Kreutzer”
Quartetto per archi n. 2 “Lettere intime”
Alban Berg
Lyrische Suite

venerdì 9 luglio 2004, ore 21

Antonín Dvořák
Composizioni per coro
Leós Janáček
Composizioni per coro

FONDAZIONE RAVENNA MANIFESTAZIONI
SOTTO L'ALTO PATRONATO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA

con il patrocinio di:
SENATO DELLA REPUBBLICA, CAMERA DEI DEPUTATI
PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI
MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI



Fondazione Ravenna Manifestazioni

Soci della Fondazione

**Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Associazione Industriali di Ravenna
Ascom Confcommercio
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Archidiocesi di Ravenna e Cervia
Fondazione Arturo Toscanini
Fondazione Teatro Comunale di Bologna**

Ravenna Festival

ringrazia

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL

ASSICURAZIONI GENERALI

ASSOCIAZIONE DEGLI INDUSTRIALI DELLA PROVINCIA DI RAVENNA

AUTORITÀ PORTUALE DI RAVENNA

BANCA POPOLARE DI RAVENNA

BARILLA

CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA

CIRCOLO AMICI DEL TEATRO “ROMOLO VALLI” - RIMINI

CMC RAVENNA

CONFARTIGIANATO DELLA PROVINCIA DI RAVENNA

COOP ADRIATICA

CREDITO COOPERATIVO RAVENNATE E IMOLESE

ENI

EURODOCKS

FONDAZIONE DEL MONTE DI BOLOGNA E RAVENNA

GRUPPO VILLA MARIA

ITER

LEGACOOP

ROMAGNA ACQUE - SOCIETÀ DELLE FONTI

SAPIR

SEDAR CNA SERVIZI RAVENNA

TELECOM ITALIA - PROGETTO ITALIA

THE SOBELL FOUNDATION

THE WEINSTOCK FUND

UNICREDIT BANCA

UNIPOL ASSICURAZIONI

UNIPOL BANCA



Presidente onorario

Marilena Barilla

Presidente

Gian Giacomo Faverio

Vice Presidenti

Roberto Bertazzoni

Lady Netta Weinstock

Comitato Direttivo

Domenico Francesconi

Gioia Marchi

Pietro Marini

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Angelo Rovati

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Segretario

Pino Ronchi

Guido e Liliana Ainis, *Milano*

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*

Antonio e Gian Luca Bandini, *Ravenna*

Marilena Barilla, *Parma*

Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni, *Parma*

Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*

Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*

Giancarla e Guido Camprini, *Ravenna*

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Giuseppe e Franca Cavalazzi, *Ravenna*

Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Ludovica D'Albertis Spalletti, *Ravenna*

Tino e Marisa Dalla Valle, *Milano*

Andrea e Antonella Dalmonte, *Ravenna*

Roberto e Barbara De Gaspari, *Ravenna*

Giovanni e Rosetta De Pieri, *Ravenna*

Letizia De Rubertis, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*

Enrico e Ada Elmi, *Milano*

Gianni e Dea Fabbri, *Ravenna*

Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*

Mariapia Fanfani, *Roma*

Gian Giacomo e Liliana Faverio, *Milano*

Paolo e Franca Fignagnani, *Bologna*

Domenico e Roberta Francesconi, *Ravenna*

Giovanni Frezzotti, *Jesi*

Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*
Idina Gardini, *Ravenna*
Vera Giulini, *Milano*
Maurizio e Maria Teresa Godoli, *Bologna*
Roberto e Maria Giulia Graziani, *Ravenna*
Dieter e Ingrid Häussermann, *Bietigheim-Bissingen*
Pierino e Alessandra Isoldi, *Bertinoro*
Michiko Kosakai, *Tokyo*
Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*
Franca Manetti, *Ravenna*
Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*
Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*
Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*
Paola Martini, *Bologna*
Luigi Mazzavillani e Alceste Errani, *Ravenna*
Alessandro e Claudia Miserocchi, *Ravenna*
Ottavio e Rosita Missoni, *Varese*
Maria Rosaria Monticelli Cuggiò
e Sandro Calderano, *Ravenna*
Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*
Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*
Gianpaolo e Graziella Pasini, *Ravenna*
Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*
Fernando Maria e Maria Cristina Pelliccioni,
Rimini
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*
The Rayne Foundation, *Londra*
Tony e Ursula Riccio, *Norimberga*
Stelio e Pupa Ronchi, *Ravenna*
Lella Rondelli, *Ravenna*
Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*
Angelo Rovati, *Bologna*
Mark e Elisabetta Rutherford, *Ravenna*
Edoardo e Gianna Salvotti, *Ravenna*
Ettore e Alba Sansavini, *Lugo*
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*
Italo e Patrizia Spagna, *Bologna*
Ernesto e Anna Spizuoco, *Ravenna*
Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
Paolo e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
Enrico e Cristina Toffano, *Padova*
Leonardo e Monica Trombetti, *Ravenna*
Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*
Roberto e Piera Valducci, *Savignano sul Rubicone*
Silvano e Flavia Verlicchi, *Faenza*
Gerardo Veronesi, *Bologna*
Marcello e Valerio Visco, *Ravenna*
Luca e Lorenza Vitiello, *Ravenna*
Lady Netta Weinstock, *Londra*
Giovanni e Norma Zama, *Ravenna*
Angelo e Jessica Zavaglia, *Ravenna*

Aziende sostenitrici

ACMAR, *Ravenna*
Alma Petroli, *Ravenna*
Associazione Viva Verdi, *Norimberga*
Banca Galileo, *Milano*
CMC, *Ravenna*
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
Deloitte & Touche, *Londra*
FBS, *Milano*
FINAGRO - I.Pi.Ci. Group, *Milano*
Ghetti Concessionaria Audi, *Ravenna*
ITER, *Ravenna*
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*
L.N.T., *Ravenna*
Rosetti Marino, *Ravenna*
SMEG, *Reggio Emilia*
SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*
Terme di Cervia e di Brisighella, *Cervia*
Viglienzona Adriatica, *Ravenna*

Il meno amato della famiglia

di Milan Kundera

In queste pagine ho parlato più volte della musica di Leoš Janáček. In Inghilterra e in Germania egli è oggi un compositore noto. Ma in Francia? E negli altri paesi latini? E che cosa si sa della sua opera? Vado alla FNAC (il 15 febbraio 1992) per vedere che cosa riesco a trovare.

- 1 -

Trovo subito il *Taras Bulba* (1918) e la *Sinfonietta* (1926), le composizioni orchestrali del suo *periodo maggiore*, che essendo le più popolari (vale a dire le più accessibili al melomane medio) vengono quasi sistematicamente abbinare nello stesso disco.

Poi la *Suite* per orchestra d'archi (1877), l'*Idillio* per orchestra d'archi (1878) e le *Danze di Lachi* (1890), tutte composizioni appartenenti alla sua *preistoria* creativa e tanto insignificanti da lasciare interdetti chi cerchi sotto la firma di Janáček una grande musica.

Soffermiamoci sui termini “preistoria” e “grande musica”.

Janáček è nato nel 1854. Il paradosso è tutto qui: questo grande personaggio della musica moderna è più anziano degli ultimi grandi romantici: ha quattro anni più di Puccini, sei più di Mahler e dieci più di Richard Strauss. Per molto tempo, rifuggendo dagli eccessi del romanticismo, scrive pezzi notevoli unicamente per il loro spiccato tradizionalismo. La sua esistenza di compositore perennemente insoddisfatto è costellata di partiture stracciate, e soltanto all'inizio di questo secolo egli riesce a trovare uno stile tutto suo. Negli anni Venti le sue composizioni figurano nei programmi dei concerti di musica moderna accanto a quelle di Stravinskij, di Bartók o di Hindemith; lui, però, ha trenta o quaranta anni più di loro. Conservatore solitario in gioventù, Janáček è diventato da vecchio un innovatore, ma rimane comunque un isolato. Pur essendo solidale con i grandi modernisti, egli è infatti diverso da loro. Al suo stile è giunto per conto proprio, il suo modernismo ha un altro carattere, un'altra genesi, altre radici.



Proseguo il mio giro fra gli scaffali della FNAC. Trovo senza difficoltà i due *Quartetti* (1923, 1928), che rappresentano il momento più alto dell’arte di Janáček, poiché tutto il suo *espressionismo* vi si concentra a un livello di assoluta perfezione. Ve ne sono cinque registrazioni, tutte eccellenti. Purtroppo però non riesco a trovare (da tempo la cerco vanamente in CD) l’interpretazione più autentica (e tuttora la migliore): quella del Quartetto Janáček (il vecchio disco Supraphon 50556, Prix de l’Académie Charles-Cros, Preis der Deutschen Schallplattenkritik).

Soffermiamoci sul termine “espressionismo”.

Pur non essendosi mai richiamato esplicitamente a questa corrente, Janáček è in effetti l’unico grande compositore che si possa definire “espressionista” nel senso letterale della parola: per lui tutto è espressione, e una nota ha diritto a esistere solo se e in quanto è espressione. Di qui l’assenza totale di ciò che è semplice “tecnica”: transizioni, sviluppi, meccanica del *remplissage* contrapuntistico, routine di orchestrazione (e invece l’attrazione per gli insiemi inediti, costituiti da pochi strumenti solisti), ecc. Dal punto di vista dell’esecutore ne consegue che ogni nota (non solo quindi ogni motivo, ma ogni singola nota di un motivo), in quanto è espressione, deve possedere la massima chiarezza espressiva. Vorrei aggiungere un’altra precisazione: l’espressionismo tedesco è caratterizzato da una predilezione per gli stati d’animo estremi, per il delirio e per la follia; quello che ho definito l’espressionismo di Janáček non ha nulla a che fare con questa scelta unilaterale: è invece una ricchissima gamma emotiva, un confronto senza transizioni, vertiginosamente serrato, fra tenerezza e brutalità, furore e pace.

Trovo anche la bella *Sonata* per violino e pianoforte (1921), il *Racconto* per violoncello e pianoforte (1910) e il ciclo di liriche *Diario di uno scomparso* (1919), per pianoforte, tenore, alto e tre voci femminili. E poi le composizioni degli ultimi anni, quelli in cui la sua creatività tocca il punto più alto, poiché non era mai stato libero, traboccante di humour e di inventiva come lo fu a settant’anni: la *Messa glagolitica* (1926) è qualcosa di assolutamente unico e affascinante – un’orgia più che una messa. Dello stesso periodo sono *Mládí*, suite per sestetto di strumenti a fiato (1924), *Filastrocche* (1927) e due composizioni per pianoforte e altri strumenti che sono tra le mie preferite, ma la cui esecuzione raramente mi soddisfa: *Capriccio* (1926) e *Concertino* (1925).

Trovo ben cinque registrazioni di alcune delle belle composizioni per pianoforte: la *Sonata* (1905) e le due raccolte *Sul sentiero di rovi* (1901-1908) e *Nella nebbia* (1912): questi pezzi vengono sempre riuniti in un solo disco, quasi sempre, purtroppo, con l’aggiunta di altri, minori, appartenenti alla “preistoria” del musicista. Sono proprio i pianisti, del resto, a fraintendere lo spirito e la struttura della musica di Janáček: quasi nessuno resiste infatti alla tentazione di “romanticizzarla” con un’in-

interpretazione sdolcinata, attenuandone le asprezze, trascurandone i *forte* e abbandonandosi quasi sistematicamente al delirio del *rubato*. (Le composizioni per pianoforte sono esposte più delle altre all'insidia del *rubato*. È difficile, infatti, programmare una inesattezza ritmica con una intera orchestra. Invece il pianista è solo, e la sua temibile anima può infierire senza controllo e senza ritegno). Sofferamoci sul termine “romanticizzare”.

Lungi dall'essere un prolungamento esacerbato del sentimentalismo romantico, l'espressionismo janacekiano è una delle possibilità storiche di uscire dal romanticismo. Una possibilità opposta a quella scelta da Stravinskij: al contrario di lui, Janáček non rimprovera ai romantici di aver parlato dei sentimenti, ma di averli falsificati, di aver sostituito alla verità immediata delle emozioni un gesticolamento sentimentale (una “menzogna romantica”, direbbe René Girard).¹ Janáček si interessa appassionatamente alle passioni, ma quel che gli sta più a cuore è la precisione con cui vuole esprimerle: siamo dalla parte di Stendhal, non di Victor Hugo. E questo comporta una rottura con la musica del romanticismo, con il suo spirito, con la sua sonorità ipertrofica (ai suoi tempi l'economia sonora di Janáček scandalizzava tutti), con la sua struttura.

– 4 –

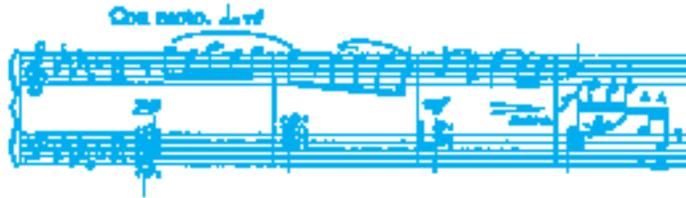
Sofferamoci sul termine “struttura”.

1) Mentre la musica romantica cercava di imporre a ogni movimento una unità emotiva, la struttura musicale di Janáček è fondata sull'alternanza insolitamente reiterata di frammenti emotivi diversi, o addirittura contraddittori, nello stesso pezzo, nello stesso movimento.

2) Alla diversità emotiva corrisponde la diversità dei tempi e dei metri che si alternano anch'essi con insolita frequenza.

3) La coesistenza di più emozioni contraddittorie in uno spazio limitatissimo crea una semantica originale (è proprio la *inattesa contiguità delle emozioni* che stupisce e affascina in questa musica). La coesistenza delle emozioni è orizzontale (esse si susseguono), ma anche (il che è ancora più inconsueto) verticale (esse risuonano simultaneamente in una *polifonia delle emozioni*). Facciamo un esempio: nello stesso momento si sentono una melodia nostalgica, un furioso motivo ostinato sotto di essa, e sopra un'altra melodia che evoca delle grida. Se l'esecutore non capisce che ciascuna di queste linee melodiche ha uguale importanza semantica e che di conseguenza nessuna di esse va trasformata in semplice accompagnamento, in mormorio impressionista, non riuscirà a cogliere la struttura specifica della musica di Janáček.

La permanente coesistenza di emozioni contraddittorie dà a questa musica il suo carattere *drammatico*, nel senso più letterale del termine: essa infatti non fa pensare a una voce che racconti una storia, bensì a una scena nella quale siano presenti *simultaneamente* più attori che parlano e si scontrano fra di loro; e questo *spazio drammatico* è non di rado contenuto *in nuce* in un unico tema melodico. Come in queste prime battute della *Sonata* per pianoforte:



Il motivo *forte* di sei semicrome nella quarta battuta fa ancora parte del tema melodico enunciato nelle battute precedenti (è composto con gli stessi intervalli), ma al tempo stesso costituisce, dal punto di vista dell'emozione, il suo esatto contrario. Poche battute dopo si vede sino a che punto questo motivo “scissionista” contraddica con la sua asprezza la melodia elegiaca da cui proviene:



Nella battuta seguente le due melodie, quella originaria e quella “scissionista”, si fondono, ma non in una sorta di armonia emotiva bensì in una contraddittoria polifonia delle emozioni, così come possono fondersi un lamento nostalgico e un grido di rivolta:



Nell'intento di dare a queste battute una uniformità emotiva, tutti i pianisti dei quali sono riuscito a procurarmi le esecuzioni alla FNAC trascurano il *forte* prescritto da Janáček nella quarta battuta, privando così il motivo “scissionista” della sua asprezza e la musica di Janáček di quella inimitabile tensione che la rende riconoscibile (se ben compresa) fin dalle primissime note.

– 5 –

Passiamo alle opere. Non mi rammarico di non trovare *Il viaggio del signor Broucek* che mi sembra piuttosto mediocre; ci sono invece, dirette da Sir Charles Mackerras, tutte le altre: *Destino* (scritta

fra il 1903 e il 1904 su un libretto in versi disastrosamente naïf, l'opera, pur essendo posteriore a *Jenůfa*, rappresenta rispetto a questa una netta regressione anche sul piano musicale), e poi i cinque capolavori ai quali va la mia ammirazione incondizionata: *Kat'a Kabanová*, *La volpe astuta*, *L'affare Makropulos*, *Jenůfa* (che Sir Charles Mackerras ha il merito inestimabile di aver finalmente – nel 1982, dopo sessantasei anni! – sfrondata dalle modifiche e dalle aggiunte che le erano state imposte a Praga nel 1916) e per finire *Da una casa di morti*: e qui, forse più ancora che in *Jenůfa*, lo straordinario lavoro di revisione da lui compiuto rivela (nel 1980, dopo cinquantadue anni!) quanto gli interventi degli adattatori avessero indebolito quest'opera. Restituita alla sua partitura originale, *Da una casa di morti* ritrova tutta la sua stringata e inusuale sonorità (agli antipodi del sinfonismo romantico) e si conferma, insieme al *Wozzeck* di Berg, come l'opera più autentica e più grande di questo nostro secolo oscuro.

– 6 –

Nelle opere di Janáček ci si trova di fronte a una difficoltà pratica insolubile: il fascino del canto dipende in uguale misura dalla bellezza melodica e dal significato psicologico (sempre sorprendente) che la melodia conferisce non a una scena nella sua globalità ma a ogni singola frase, a ogni parola che viene cantata. Ma come cantare queste opere a Berlino o a Parigi? Se si segue il testo ceco (come fa Mackerras), l'ascoltatore non sente altro che sillabe prive di senso e non coglie le finezze psicologiche presenti in ogni frase melodica. Scegliere di tradurle, allora, com'è stato fatto nei primi anni in cui le opere di Janáček venivano rappresentate sulle scene internazionali? Anche questa soluzione pone dei problemi: la lingua francese, per esempio, non tollerebbe l'accento tonico che cade sulla prima sillaba delle parole ceche, e la stessa intonazione assumerebbe in francese un significato psicologico completamente diverso.

(Vi è qualcosa di patetico, direi persino di tragico, nel fatto che Janáček abbia concentrato la maggior parte delle sue energie innovatrici proprio sull'opera, mettendosi in tal modo alla mercé del pubblico borghese più conservatore che si possa immaginare. Inoltre il suo contributo più innovativo consiste in una valorizzazione senza precedenti della *parola* cantata, vale a dire, in concreto, della parola ceca, incomprensibile nel novantanove per cento dei teatri del mondo. Difficile immaginare una consapevole accumulazione di ostacoli più grande di questa. Le sue opere sono il massimo omaggio che mai sia stato reso alla lingua ceca, ma si tratta di un omaggio in forma di sacrificio, poiché Janáček ha *immolato* la sua musica universale a una lingua pressoché sconosciuta).

– 7 –

Domanda: se la musica è un linguaggio sovranazionale, la semantica delle intonazioni della lingua parlata ha anch'essa un carattere sovranazionale? O non ce l'ha affatto? O ce l'ha solo in una certa

misura? Tutti problemi che affascinavano Janáček tanto da indurlo a nominare l'Università di Brno erede di quasi tutto il suo patrimonio, allo scopo di sovvenzionare ricerche sulla lingua parlata (sui suoi ritmi, le sue intonazioni e la loro semantica). Ma i testamenti, com'è noto, rimangono sempre lettera morta.

– 8 –

L'ammirevole fedeltà di Sir Charles Mackerras all'opera di Janáček consiste nel cogliere e difendere ciò che in essa vi è di essenziale. Mirare all'essenziale era anche la morale artistica di Janáček. Egli aveva una regola: una nota ha il diritto di esistere solo se è assolutamente necessaria (semanticamente necessaria), e ciò spiega l'estrema economia della sua orchestrazione. Liberando le partiture dalle aggiunte di cui erano state infarcite, Mackerras ha restaurato questa economia e ha reso più intelligibile l'estetica janacekiana.

Ma esiste anche una fedeltà di segno opposto, che si esprime nella forsennata ricerca di tutto quanto si può scovare “dietro” un autore. E poiché ogni autore, finché è in vita, cerca di rendere pubblico tutto l'essenziale, i *rovistatori di pattumiere* sono dei corteggiatori dell'inessenziale.

Lo spirito rovistatore si manifesta in modo esemplare nella registrazione delle opere per pianoforte, per violino e per violoncello (ADDA 581136/37), in cui pezzi minori o del tutto insignificanti (trascrizioni di brani popolari, varianti abbandonate, operine giovanili, abbozzi) occupano una cinquantina di minuti, un terzo della durata complessiva, e sono disseminati fra le sue composizioni maggiori. Per ben sei minuti e trenta secondi, ad esempio, ci viene propinata una musica di accompagnamento a esercizi di ginnastica. Per carità, cari compositori, quando le belle signore di un club sportivo verranno a chiedervi un piccolo favore, resistete! Il vostro atto di gentilezza vi sopravviverà, e diverrà oggetto di scherno!

– 9 –

Continuo il mio giro alla FNAC. Cerco invano alcune belle pagine orchestrali della maturità (*Il bambino del suonatore*, del 1912, e *La ballata di Blaník*, del 1920), le cantate (e in primo luogo *Amarus*, del 1898) e qualche composizione del periodo in cui il suo stile si andava formando, notevole per la commovente, incomparabile semplicità: il *Pater noster* (1901) e l'*Ave Maria* (1904). Ma soprattutto – ed è la cosa più grave – mancano i cori: perché nel nostro secolo non esiste nulla di paragonabile, in questo campo, ai quattro capolavori del periodo maggiore di Janáček: *Maryčka Magdónová* (1906-1907), *Kaspar Halfar* (1906), *I settantamila* (1909) e *Il folle vagabondo* (1922); di questi cori, tutti diabolicamente difficili sul piano tecnico, esistevano in Cecoslovacchia ottime esecuzioni che però, essendo registrate solo su dischi della marca ceca Supraphon, sono da anni introvabili.

Pur non essendo del tutto negativo, il bilancio non si può neanche definire positivo. Ma con Janáček è stato così fin dall'inizio. *Jenůfa* approda sui palcoscenici del mondo vent'anni dopo la sua prima esecuzione. Troppo tardi. Quei vent'anni bastano a far perdere a un'estetica il suo carattere polemico e a rendere non più percettibile la sua novità. Ecco perché la musica di Janáček è così spesso mal compresa e così mal eseguita: il suo significato storico si è appannato ed essa sembra ormai inclassificabile, come un bel giardino che fiorisce accanto ma non dentro la Storia; e nessuno si pone il problema del posto che le spetta nell'evoluzione (o per meglio dire nella genesi) della musica moderna.

Se nel caso di Broch, Musil, Gombrowicz, e in un certo senso in quello di Bartók, il riconoscimento tardivo è da attribuire a catastrofi storiche (il nazismo, la guerra), per Janáček il ruolo di catastrofe spetta per intero alla piccola nazione cui egli apparteneva.

Piccole nazioni: il termine non viene usato qui in senso quantitativo, ma indica piuttosto una situazione, un destino: le piccole nazioni non hanno la beata consapevolezza di esistere da sempre e per sempre; tutte quante, in un qualche momento della loro storia, sono passate per l'anticamera della morte; sempre costrette a fare i conti con l'arrogante ignoranza dei grandi di questo mondo, esse vedono la loro esistenza costantemente minacciata o messa in dubbio: perché la loro esistenza è *di fatto* problematica.

Nella loro grande maggioranza le piccole nazioni europee hanno conquistato la libertà e l'indipendenza durante gli ultimi due secoli. Ciascuna di loro ha dunque avuto un suo specifico ritmo evolutivo. Nel campo dell'arte questa asincronia storica è stata spesso feconda, poiché ha fatto sì che epoche diverse si incontrassero in modo piuttosto curioso: Janáček e Bartók, per esempio, furono entrambi accesi fautori della riscossa nazionale del loro popolo, ed è proprio questo a conferire loro un carattere ottocentesco: uno straordinario senso del reale, l'attaccamento alle classi popolari, all'arte popolare, un rapporto più spontaneo con il pubblico – tutte qualità che a quell'epoca erano ormai scomparse dall'arte dei grandi paesi e che si fusero con l'estetica del modernismo creando un connubio inimitabile e straordinariamente felice.

Le piccole nazioni formano “un'altra Europa”, la cui evoluzione fa da contrappunto a quella delle nazioni maggiori. A guardarle dal di fuori si rimane affascinati dalla stupefacente intensità della loro vita culturale. Questo è il vantaggio dell'essere piccoli: il numero degli avvenimenti culturali è “a misura d'uomo”, e tutti sono in grado di seguirli prendendo parte attiva a ognuno di essi; per questo, nei suoi momenti migliori, la vita di una piccola nazione ricorda quella di una città della Grecia antica.

Questa possibilità data a tutti di partecipare a tutto può far pensare anche a un'altra cosa: alla famiglia. Una piccola nazione è come una grande famiglia, e tale si compiace di definirsi. Nella lingua del più piccolo popolo europeo, l'islandese, famiglia si dice *ffjölskylda*; l'etimologia è eloquente: *skylda* significa obbligo, *ffjöl* significa molteplice. La famiglia è dunque un molteplice obbligo. Gli islandesi indicano i legami familiari con una parola sola: *ffjölskyldubönd*, che alla lettera significa i lacci (*bönd*) degli obblighi molteplici. Nella grande famiglia di una piccola nazione l'artista è dunque avvinto in molti modi, da molteplici lacci. Quando Nietzsche proclama a gran voce il suo disprezzo per l'indole tedesca, quando Stendhal dichiara di preferire l'Italia al suo paese natale, né i tedeschi né i francesi se ne sentono minimamente offesi; ma se un greco o un ceco osasse fare lo stesso su di lui cadrebbe l'anatema dell'intera famiglia come sul più ignobile dei traditori.

Nascoste dietro le loro inaccessibili lingue, le piccole nazioni europee (con la loro vita, la loro storia, la loro cultura) sono molto mal conosciute; viene naturale pensare che sia questo l'ostacolo maggiore al riconoscimento internazionale della loro arte. E invece è proprio il contrario: l'ostacolo maggiore che quest'arte incontra è il fatto che tutti quanti (la critica, la storiografia, i compatrioti non meno degli stranieri) la incollano sulla grande foto di famiglia nazionale e non la lasciano uscire di là. Prendiamo Gombrowicz: senza alcun profitto (e anche senza alcuna competenza) i suoi commentatori stranieri si accaniscono a spiegare la sua opera disquisendo sulla nobiltà polacca, il barocco polacco, ecc. Come dice Proguidis,² essi non fanno altro che "polacchizzarlo" o "ripolacchizzarlo", ricacciandolo nel suo *ristretto contesto* nazionale. Ma non sarà certo la conoscenza della nobiltà polacca a farci capire la novità, e dunque il valore, del romanzo di Gombrowicz, bensì la conoscenza del romanzo mondiale moderno – in altri termini, la conoscenza del *contesto ampio*.

– 12 –

Ah, le piccole nazioni, calda intimità dove ognuno invidia ogni altro e tutti sorvegliano tutti! "Famiglie, vi odio!" diceva Gide, e ammoniva: "Nulla è più pericoloso per te della tua famiglia, della tua camera, del tuo passato ... Devi lasciare tutto questo". Ibsen l'aveva capito, e come lui Strindberg, Joyce, Seféris, che hanno passato gran parte della vita all'estero, lontano dal potere familiare. Per Janáček, patriota ingenuo, una cosa simile era inconcepibile. E la pagò cara.

Certo, tutti gli artisti moderni hanno affrontato incomprensione e odio, ma sempre attornati da discepoli, da teorici, da esecutori che li difendevano e che sin dall'inizio hanno imposto la concezione più autentica della loro arte. A Brno, la cittadina di provincia in cui ha trascorso tutta la vita, anche Janáček aveva i suoi fedeli e alcuni esecutori non di rado eccellenti (il Quartetto Janáček è stato uno degli ultimi eredi di questa tradizione); ma la loro influenza era troppo debole. Sin dai primi anni del secolo la musicologia ufficiale ceca lo aveva bollato con il suo disprezzo. Gli ideologi nazionali, che in musica non avevano altro dio all'infuori di Smetana, né altre leggi che quelle smetaniane, furono irritati dalla sua radicale alterità. Il papa della musicologia praghese, il professor

Nejedlý, che nel 1948, alla fine della sua vita, divenne ministro e dominatore indiscusso della cultura di una Cecoslovacchia stalinizzata, rimaneva fedele, nella sua senilità bellicosa, a due sole grandi passioni: la venerazione per Smetana e l'esecrazione per Janáček. Il maggior sostegno su cui quest'ultimo poté contare finché rimase in vita fu quello di Max Brod, che fra il 1918 e il 1928 tradusse in tedesco tutte le sue opere, aprendo loro le frontiere ed emancipandole dal potere esclusivo della famiglia gelosa. Nel 1924 lo stesso Brod scrisse la prima monografia a lui dedicata: ma Brod non era ceco, e quindi la prima monografia su Janáček è tedesca. La seconda è francese, e fu pubblicata a Parigi nel 1930. La prima monografia organica in lingua ceca ha visto la luce solo trentanove anni dopo quella di Brod.³ Franz Kafka paragonò la battaglia sostenuta da Brod in favore di Janáček a quella combattuta in altri tempi dai paladini di Dreyfus. Curioso paragone, che rivela quanto fosse virulenta l'ostilità nei confronti di Janáček all'interno del suo stesso paese. La sua prima opera, *Jenůfa*, fu tenacemente respinta dal Teatro Nazionale di Praga dal 1903 al 1916. Più o meno negli stessi anni, fra il 1905 e il 1914, Joyce si vide rifiutare dai suoi compatrioti il primo libro da lui scritto in prosa, *Gente di Dublino*, del quale si arrivò al punto di bruciare le bozze nel 1912. La vicenda di Janáček si differenzia da quella di Joyce per la crudeltà dell'epilogo: il compositore, infatti, fu costretto a vedere la sua *Jenůfa* diretta dallo stesso maestro che per quattordici anni lo aveva messo alla porta e aveva manifestato per la sua musica soltanto disprezzo, e fu anche costretto a mostrarsi grato. Dopo questa umiliante vittoria (la partitura, come ho detto, venne infarcita di correzioni, cancellature e aggiunte), Janáček cominciò a essere tollerato nel suo paese. Ho detto: tollerato. Se una famiglia non riesce ad annientare il figlio meno amato, lo mortifica con materna indulgenza. La tesi più diffusa in Boemia – ed è quella che si presenta come la più favorevole nei riguardi di Janáček – lo esclude dal contesto della musica moderna per confinarlo nelle tematiche locali: la passione per il folklore, il patriottismo moravo, l'ammirazione per la Donna, la Natura, la Russia, l'Anima slava e simili baggianate. Famiglia, io ti odio. A tutt'oggi nessuno dei suoi compatrioti ha ancora scritto un saggio musicologico degno di nota in cui si analizzi la *novità estetica* della sua opera. Non esiste alcuna scuola influente di interpretazione janacekiana che possa rendere intelligibile al resto del mondo la sua particolarissima estetica. Né una strategia atta a far conoscere la sua musica. Né un'edizione discografica integrale della sua opera. Né un'edizione completa dei suoi scritti teorici e critici.

Eppure quella piccola nazione non ha mai avuto un artista più grande di lui.

– 13 –

Ma lasciamo perdere. Penso agli ultimi dieci anni della sua vita: il suo paese ha raggiunto l'indipendenza, la sua musica viene infine applaudita, lui stesso ama riamato una giovane donna; le sue opere diventano ogni giorno più audaci, libere, gioiose. Una vecchiaia picassiana. Nell'estate del 1928 la donna amata va a trovarlo con i due figli nella sua casetta di campagna. I bambini si perdo-

no nel bosco, lui va a cercarli, corre da ogni parte, si prende un raffreddore, poi una polmonite, e viene portato all'ospedale dove muore pochi giorni dopo. Lei gli sta accanto. Si mormora – lo sento raccontare da quando avevo quattordici anni – che sia morto facendo l'amore nel suo letto di ospedale. Poco verosimile ma, come amava dire Hemingway, più vero del vero. Quale miglior coronamento per quella sfrenata euforia che era stata la cifra dei suoi ultimi anni?

Ciò dimostra, fra l'altro, che nella sua famiglia nazionale c'era anche chi gli voleva bene, perché questa leggenda è un mazzolino di fiori deposto sulla sua tomba.

M. Kundera, *I testamenti traditi*, Milano, Adelphi 1994, pp. 181-198.



Fotoritratto di Janáček nel 1904, all'epoca della prima esecuzione di Jenůfa a Brno.

¹ Colgo l'occasione per citare finalmente il nome di René Girard: *Menzogna romantica e verità romanzesca* è il più bel libro sull'arte del romanzo che abbia mai letto.

² Lakis Proguidis, *Un écrivain malgré la critique: essai sur l'œuvre de Witold Gombrowicz*, Gallimard, Paris, 1989.

³ Jaroslav Vogel, *Leoš Janáček*, Praha, 1963 (la traduzione inglese è stata pubblicata da Orbis, London e da W.W. Norton and Company, New York, 1981): è un libro serio e ricco di particolari, ma rinchiuso, per quanto riguarda i giudizi, nel ristretto orizzonte nazionale e nazionalistico. Dei due compositori europei a Janáček più affini, Bartók e Berg, il primo non viene neppure nominato, il secondo solo incidentalmente: e come si può situare Janáček sulla mappa della musica moderna senza fare riferimento all'uno e all'altro?

Janáček, genio di provincia

di Franco Pulcini



Del nostro musicista stupisce la data di nascita – 1854 – collocata centocinquant’anni fa, a mezza via fra la generazione di Brahms (1833) e quella di Ravel (1875). Una data che all’ascoltatore di buona cultura musicologica può sembrare uno svarione, per un autore calato in problematiche stilistiche moderne e addirittura sperimentali. In termini di nascita, Janáček era talmente ottocentesco, che riusciva ad avere quattro anni più di Puccini e addirittura dieci più di Richard Strauss, artisti rispetto ai quali la sua musica pare molto più aggiornata linguisticamente. Ma è giusto discutere di modernità a proposito di Janáček? O non sarebbe meglio parlare di Romanticismo deformato da un’ossessione psicologica in qualche modo criptica per le orecchie extra-slave?

Quand’ero molto giovane Janáček non mi convinceva per niente. Lo trovavo strano ed eccessivo; persino plateale e un po’ sopra le righe. Poi, la sua unicità – e soprattutto la sua intima e toccante poesia – mi hanno sedotto, e ho finito per occuparmene con passione e un po’ d’impegno. Ciò non toglie che abbia sempre continuato a trovarlo un autore dall’espressione scostante, con il quale, a causa della sua furente e stringata genialità, era difficile entrare in naturale sintonia. In un certo senso comprendo le “motivazioni emotive” di quelli a cui non piace assolutamente, che sono spesso le stesse “motivazioni emotive” (scusate la ripetizione del bisticcio) che fanno nascere in altri ascoltatori una passione maniacale.

Osservando, anche su me stesso, la natura delle reazioni alla musica di Janáček, sono giunto alla conclusione che qualcosa in lui attrae e nel contempo infastidisce, come se la sua musica avesse un’influenza perturbatrice dell’inconscio; inconscio che, nelle sue riemersioni, è in grado di determinare reazioni forti e contrastanti. Della sua arte turba l’“atavismo”, la ricomparsa di caratteri propri di antenati lontanissimi. La sua musica svela, dietro una parvenza d’accorato romanticismo modernamente aggiornato, i peli arruffati e il prognatismo selvaggio di quella primitiva, il volto spaventoso del subconscio

*Immagine del giovane Janáček
all’epoca della nascita della figlia.*



musicale. Questa è l'essenza dell'espressionismo con cui Janáček ha contaminato il realismo nazionalistico della sua opera.

Il viaggio coscientemente compiuto dall'autore ceco verso l'istinto musicale originario avvenne grazie ad una sua intuizione, secondo cui la musica, fin dalle sue origini, derivava dalle inflessioni casuali della lingua parlata. In queste fluttuazioni era contenuto il bagaglio sonoro del nostro "puramente umano", la collezione stessa dei diagrammi fonici in cui è tradotto in termini acustici il nostro universo emotivo. Egli raggiunse esiti d'istintualità fonica primordiale adattando allo stile del suo tempo l'ancestrale forgiarsi della musica sulle onde della parola.

Janáček compilava il proprio dizionario melodico-emotivo spiando come una zitella indiscreta i discorsi della gente: ma non faceva caso al significato delle parole, quanto piuttosto al modo in cui le frasi erano sbadatamente "intonate". Non visto, allungava le orecchie verso le inflessioni vocali dei venditori ambulanti, con il loro accattivante richiamo, degli operai che discutevano fra loro sul da farsi, dei camerieri dei caffè sollecitatori occulti di mance, dei bambini, spontanei e indifesi. Ossessionato dalla sua ricerca, giungeva ad ascoltare nelle parole che gli erano rivolte il solo flusso dei suoni, indifferente al loro significato letterale. Dalle voci ignare che lo circondavano rubava gli autentici impulsi del cuore e li traduceva in musica con precisione e metodo. Janáček trascriveva le "melodie parlate" su taccuini di appunti e, all'occasione, sul programma di sala di uno spettacolo, su un giornale, una cartolina, sul margine di un libro, si dice persino su un polsino. Sono appunti rimasti in tale abbondanza che i pur bravissimi musicologi cecchi non sono ancora venuti a capo di un'edizione completa di questi studi, sempre offerti ai lettori in forma antologica. Janáček fece lo stesso tipo di ricerca, molto prima di Olivier Messiaen, con il canto degli uccelli e i rumori della natura. Però trovava più raffinata la lingua umana; scrive infatti: "L'uomo intreccia fino a sei sillabe al secondo, mentre le melodie del tordo hanno suoni di scarsa articolazione, semplicemente intonati, da tre a quattro al secondo".

Il musicista, prima come folclorista e in seguito come "auscultatore" del modo di parlare della sua gente, partecipò al grande dibattito in corso a fine Ottocento sulla lingua ceca – in fase di recupero sul tedesco dominante – anche se il suo modo d'interpretare i problemi fonetici non incontrava l'approvazione dell'intelligenza nazionale. Janáček si era convinto che la musica derivasse dalle intonazioni del parlato proprio studiando il rapporto fra le melodie popolari e i loro testi. E per questo motivo le sue ricerche avevano altre prospettive rispetto a quelle dei linguisti, da cui era fortemente incompreso. Egli usò di fatto la lingua ceca non solo per esaltarla, e derivarne una musica conseguente, ma anche per riappropriarsi delle origini della musica e rifondare la stessa musica universale a partire da una lingua parlata viva.

E qui bisogna sancire un solenne e fondamentale distinguo. Tutti sanno che, dal teatro greco antico al "recitar cantando" dei primordi dell'opera sviluppato da Monteverdi, tutta la storia musicale vive del rapporto fra suono e parola. Ma le idee artistiche di Janáček andarono nella direzione opposta al principio della "recitazione", con la sua dose di convenzionalità che può degenerare nella più inna-

turale affettazione. Il principio stesso della recitazione drammatica accademica, e del canto da essa derivato (come avvenne ad esempio in Jean-Baptiste Lully e nell'opera francese), è la base della sopravvivenza delle convenzioni teatrali; proprio quelle convenzioni che Janáček decise di combattere per riscrivere su nuove basi la musica operistica del suo paese. Scavalcando le ridondanze della musica passata e l'enfasi prolissa del romanticismo di maniera, iniziò ad allineare le schegge musicali che il suo orecchio raccoglieva al volo nel suo piccolo mondo, allineandole nelle sue opere in un modo che resta comunque misterioso poiché raramente le riciclava eguali a come le aveva annotate.

Forse, dopo questa introduzione sulle premesse stilistiche, vale la pena fare un piccolo riassunto della vita e delle opere di Leós Janáček (1854-1928). Per parafrasare uno dei cori più belli e avveniristici della maturità, *Il vagabondo folle*, si potrebbe definire Janáček un "folle stanziale", giacché non viaggiò molto, neppure negli ultimi anni, quando divenne famoso, e visse quasi sempre nella sua regione originaria. Nacque a Hukvaldy, un paesino della Moravia orientale, quasi ai confini con la Polonia, a pochi chilometri da Pribor, la manciata di case che diede i natali a Sigmund Freud. Però visse quasi tutta la sua vita a Brno, la città dello Spielberg, il castello dove fu imprigionato Silvio Pellico. Brno faceva allora parte dell'Impero austroungarico. Dopo la prima guerra mondiale è divenuta la città più importante della Moravia, la parte centrale dell'ex Cecoslovacchia e quella sudorientale dell'attuale Repubblica Ceca. Leós, figlio di un maestro elementare, era il decimo di quattordici fratelli, e poté studiare la musica grazie a una borsa di studio. La concedeva la fondazione di una nobildonna di origini italiane – tale contessa Montani, nata Sibylla Polissena Thurn-Valsessina – che metteva a disposizione seicento franchi all'anno per ogni bambino bisognoso e dotato che i genitori sceglievano di far educare nella musica e nella religione. A Brno divenne allievo di padre Pavel Krížkovsky (1820-85), un ecclesiastico e compositore ben noto localmente, amante del folclore, che dirigeva il coro della chiesa degli Agostiniani di Brno, nel cui collegio cattolico il bambino era internato. Janáček fu ben presto suo assistente

Amálie Janáčková (1819-84), la madre di Leós Janáček.



nella direzione del coro e anche per questa sua attività giovanile giunse a trattare la forma corale con grande maestria. Non abbracciò la carriera ecclesiastica, come il maestro avrebbe voluto, ma divenne musicista. Diresse alla Società Musicale Beseda le grandi opere spirituali di Bach, Mozart, Beethoven, Dvořák. Alla descrizione della vita in un monastero dedicò una bella cantata intitolata *Amarus*, che tratta della vita solitaria di un giovane monaco che si spegne – proprio come il lume che doveva sempre tenere acceso – quando intuisce la felicità dell’amore nel mondo esterno, a lui negata.

Janáček divenne insegnante di musica, teorico, fondatore di una scuola per organisti, direttore; e fu un compositore di provincia tra i più incompresi, poiché ottenne un’autentica notorietà europea solo dopo i sessant’anni. Delle sei opere maggiori, due sono ambientate nella Praga magica e soprannaturale: *I viaggi del Signor Broucek* e *L’affare Makropulos*; due nella campagna morava: *Jenůfa* e *La volpe astuta*; e due infine in Russia: *Da una casa di morti*, tratta dal libro di memorie carcerarie di Dostoevskij, e *Kát’a Kabanová*, da un dramma di Ostrovskij. Janáček, anche per motivi misogermanici, amava molto la cultura russa, e dalla sua letteratura trasse ancora la rapsodia sinfonica *Taras Bulba* dal racconto di Gogol’, e il quartetto *La sonata a Kreutzer* dal racconto di Tolstoj.

A Brno, la sua cittadina, dedicò la tarda *Sinfonietta*, completata nel 1925. Anche se il mondo della sinfonia è stato spesso ricco di soggetti e contenuti – basti pensare a Mendelssohn, a Schumann, o a Mahler – forse può parere strana questa dedica. Eppure tutte le pagine strumentali di Janáček hanno, senza eccezioni, un’esplicita tematica legata al suo paese, alla sua vita o al suo mondo fantastico. Con la *Messa glagolitica*, la *Sinfonietta* appartiene inoltre a una specie di poetica celebrativa connessa alle solennizzazioni patriottiche della recente Repubblica Ceca, nata dalle spoglie dell’Impero Austroungarico. Ma mentre la *Messa glagolitica* nasce con un preciso intento “arcaico-rituale” – e in questo senso è più simile nelle intenzioni all’ideale antropologico della *Sagra della Primavera* di Stravinskij –, la *Sinfonietta* è opera squisitamente cittadina e amabilmente laica. E pare un’opera d’attualità, con il recente e pienamente meritato ingresso della Repubblica Ceca nella Comunità Europea del 1° maggio 2004.

Suggestionata dall’esecuzione di una banda militare in un parco, la *Sinfonietta* è suddivisa in cinque brevi e compatti movimenti, ognuno dei quali fotografa un angolo della città di Brno. Il secondo movimento, per esempio, è il castello dello Spielberg che, malgrado la minacciosa fama, è posto sulla vetta suggestiva di un parco scosceso e meraviglioso. La *Sinfonietta* è fra le opere più amate dagli ammiratori filomodernistici di Janáček. Per la sua rigorosa squadratura e per la logicità combinatoria dei suoi profili, questa pagina ridente e ottimistica è inequivocabilmente novecentesca, pur mantenendosi lontana dai patemi angosciati del modernismo. La *Sinfonietta* non è naturalmente una suite. In essa si coglie un messaggio sinfonico unitario in cui trionfano lo spirito della vita e della danza, e in cui si celebrano il sociale, il positivo e il popolare.

I valori formali e inventivi della *Sinfonietta*, ultima opera per sola orchestra di Janáček, sono

straordinari. Ogni movimento ha un suo organico e un suo *sound*, e nei suoi continui giochi di profondità, con spessori colossali che fanno posto a sonorità filiformi, essa appare come un'opera prismatica, una versione contratta del ciclopico sinfonismo tardo ottocentesco. Persino il ritorno a temi di carattere popolare avviene entro un rigore della scrittura tale da stilizzarne e pietrificarne la semplicità.

Molto più convulsa nell'espressione è invece la *Messa glagolitica*, opera che pretende una nuova premessa storico-linguistica. Il popolo ceco – ben prima del russo – fu il primo fra i popoli slavi e baltici a convertirsi al cristianesimo e ad essere insieme alfabetizzato (863-67 d.C.). Divenne inoltre, per la cronaca, il primo popolo europeo – ben prima dell'italiano – a creare una letteratura scritta in lingua volgare. I due missionari di Salonicco, Metodio e Costantino – noto quest'ultimo ai più come il Cirillo, inventore dell'alfabeto slavo, desunto da quello greco – avevano tradotto in ceco antico (protoslavo) i Vangeli, il Salterio, gli Atti e le Lettere degli apostoli. Ciò avvenne mezzo millennio prima della Riforma di Lutero, della quale venne anticipato il principio base dell'utilizzo in chiesa della lingua materna (al quale noi italiani, con la nostra messa in latino, siamo giunti solo nell'ultimo dopoguerra). Anche se nei secoli successivi continuerà a subire l'imposizione del latino e del tedesco, tutta la liturgia ceca si sviluppò in origine nella lingua locale, il ceco antico, non dissimile allora dalle altre lingue slave in via di formazione: macedone (la lingua di Costantino), polacco, serbo, croato, bulgaro, slovacco, ucraino, russo. Gli apostoli dell'evangelizzazione sostenevano che qualsiasi popolo non disponesse di libri nella propria lingua non poteva mettersi veramente in contatto con Dio. I cecchi svilupparono un'idea secondo la quale la vita spirituale di ogni singolo popolo era legata all'utilizzazione del suo linguaggio, considerato pertanto un dovere sacro, oltre che un diritto. Un monaco bulgaro di tradizione morava, tale Xrabr, sostenne la parità della lingua slava con la greca, la latina e l'ebraica, volgendo a proprio vantaggio la tarda nascita dell'alfabeto glagolitico (cirillico), creato da santi cristiani, e

La scuola di Hukvaldy, paese ai confini dell'Impero austro-ungarico dove nacque Leós Janáček.



non, come sottolinea argutamente il monaco, da sconosciuti pagani come il greco e il latino, lingue pertanto inadatte al cristianesimo. “Alfabeto glagolitico” significa, etimologicamente, “Alfabeto del Verbo”, ovvero alfabeto appositamente nato per trascrivere la parola di Cristo.

La cristianizzazione dei cèchi, che subirono poi una tridentaria dominazione dei tedeschi, è strettamente connessa al loro nazionalismo, e la *Glagolská Mše* di Janáček vive soprattutto di valori che potremmo definire nazionalistico-antropologici. In essa si mette in musica l'*ordinarium missae* in slavo antico, immaginando l'esplosione fanatica del cristianesimo ai primordi dell'evangelizzazione del IX-X secolo d.C. Invocazioni arcaiche e grida primordiali: proprio quell'enfasi istintuale di un'eloquenza primigenia che il nostro musicista perseguiva nei suoi studi sul ceco parlato. Difficile immaginare una messa più inconsueta di questa: una messa tellurica, poderosa, che, secondo la testimonianza dell'autore, è ispirata a una celebrazione all'aria aperta, in mezzo alla natura. Scrive Janáček:

Fra lontananze nebbiose sorse la mia chiesa, gigantesca come una catena montuosa e una volta del cielo; al servizio hanno provveduto le campane dei pastori. Ascolto un alto prelato nel tenore solista, un angelo-fanciulla nel soprano, il nostro popolo nel coro. Candele – abeti slanciati nel bosco, accesi dalle stelle; e durante la cerimonia, da qualche parte, mi appare la visione principesca di San Venceslao. E percepisco la lingua degli apostoli della fede Cirillo e Metodio.

Nel 1869, da ragazzo, Janáček partecipò alle imponenti manifestazioni religiose di Velehrad, ove, secondo la leggenda, era iniziato l'apostolato dei due santi bizantini presso il popolo ceco. Era riuscito a ricordarlo da anziano, pur non essendo uomo di fede.

I due quartetti che Janáček compose negli anni Venti non sono solo – insieme alle composizioni di Bartók, Berg e Šostakovič per quest'organico – tra i più belli del Novecento, ma tra i più originali; non fosse altro per l'idea curiosa (e analoga nella *Lirische Suite* di Berg) di utilizzare l'augusta e pensosa forma classica del quartetto per esprimere in entrambi i casi la propria carica di erotismo. Scritto nell'autunno del 1923, il primo Quartetto per archi ha in apparenza il titolo di una sonata per violino e pianoforte di Beethoven. In realtà è ispirato al racconto *La Sonata a Kreutzer* di L.N. Tolstoj, la cui tesi di fondo è permeata di moralismo antimusicale: l'arte dei suoni sarebbe secondo l'autore di *Guerra e pace* la colpevole causa di buona parte degli adulteri che si consumano nella buona società, per la sua dannosa influenza sugli spiriti deboli e troppo sensuali, da essa sovraeccitati. Janáček amava una donna sposata più giovane di una quarantina d'anni ed era sensibile al tormento e alla fatalità dell'infedeltà coniugale. Proprio perché non condivideva il bigottismo di Tolstoj, fece una reinterpretazione critica del breve romanzo. Gelosia e passione extraconiugale divengono due differenti forme di allucinazione mentale entro la prigione del matrimonio. Il Primo quartetto ha come tema conduttore la seduttività guizzante del violino, la tagliente leggerezza con cui le sue melodie colpiscono i centri nervosi, con vigore e delicatezza. Janáček usa le sonorità sottili, penetranti e tristaniane del “tremolo sul ponticello”: l'amore che sconfina nel delirio.

La tematica adulterina torna nel Secondo quartetto, sottotitolato “Lettere intime”, e al quale lavorò nel febbraio del 1928, ultimo anno della sua vita, e di cui pure non fece in tempo ad assistere alla prima esecuzione poiché morì nell’estate. La passione che l’anziano Janáček ebbe per la giovane signora Kamila Stösslová, la moglie di un antiquario della Boemia settentrionale, una graziosa e rotonda brunneta, felice madre di due bambini, è avvolta da un fitto mistero. L’unica cosa certa è che Janáček la subissò con un migliaio di lettere, di cui se ne sono conservate settecentoventisette, rimaste inedite fino al 1990 (e oggi pure tradotte integralmente in inglese), ma il cui contenuto era ben noto ai musicologi che, se fidati, per bene e non pettegoli, le potevano consultare manoscritte presso l’Archivio Janáček di Brno. Le lettere, che l’autore stesso definì “intime” nella traduzione musicale del Secondo quartetto, non presentavano contenuti scabrosi o licenziosi, ma appassionate dichiarazioni, deliranti fantasie sentimentali e amorose, e una tale sincerità nel criticare il mondo circostante, che si ritenne opportuno attendere la morte degli interessati prima di renderle pubbliche.

La pagina musicale è invece il ritratto della passione senile del musicista. All’ascolto, per avere settantaquattro anni, il fuoco non manca, anche se il soggetto parrebbe soprattutto quell’ebbrezza tutta romantica dello struggimento, della lacerazione amorosa. Certi passi musicali vagamente zingani forse accennano al profilo un po’ zingaresco della signora Stösslová. Nella forma si alternano un principio tematico maschile appassionato e un altro femminile languente, anche se come sempre in Janáček si palesa una tendenza monotematica. Tutto il brano alterna affetti estremi, emozioni contrastanti: la nudità di assoli mesti – soprattutto nel primo movimento – a esternazioni sonore di grande slancio virile. Nel finale la danza sfrenata dell’inizio si scioglie in sonorità enigmatiche fino a confluire in un lungo ed estenuante addio. La nevrosi della passione impossibile si placa solo alla fine di un insostenibile accumulo di tensioni.

Janáček conosceva e ammirava Dvořák, più anziano di dodici anni e qualche mese, anche se l’ammirazione non era reciproca. I moderatissimi elogi che quest’ultimo rivolse al più giovane collega che gli sottoponeva i suoi lavori – ad esempio la prima opera *Sárka* – sottolineano la differente visione della musica. Il programma corale offerto a Ravenna nell’ambito dell’“Omaggio a Leós Janáček” non poteva sottolineare meglio l’inconciliabilità stilistica dei due grandi musicisti, pur strettamente uniti nell’appassionato nazionalismo, nell’amore per i modi folcloristici locali e, non da ultimo, persino nelle fascinazioni naturalistiche. Eppure in Dvořák c’è una preoccupazione classica, un gusto per l’eufonia, un sincero amore per la bravura accademica, che in Janáček sono del tutto superati da una visione abnorme e tragica del canto corale, tutta inconsulte sorprese vocali ed ansia descrittivo-narrativa modernamente sbalzata da un addensamento di contrasti. Mentre in Dvořák c’è il piacere del canto di massa, il coro schizofrenico del Janáček maturo è dura realtà di denuncia, urlata con disperazione. Vi sono cori come *Maryška Magdónova* il cui spirito di ballata è talmente efficace, che pare di trovarsi di fronte ad una scena d’opera, proprio il genere in cui invece il classico e pur grandissimo Dvořák non eccelleva, sapendolo.

mercoledì 7 luglio 2004, ore 21
Palazzo Mauro de André

Orchestra Filarmonica Slovaca
Coro Filarmonico Slovacco

direttore

Zdeněk Mácal

maestro del coro

Marián Vach

soprano **Andrea Danková**

mezzo soprano **Hana Štolfová-Bandová**

tenore **Ludovít Ludha**

basso **Jiří Sulženko**

organista **Stanislav Surin**

Leós Janáček

***Glagolská Mše* (Messa glagolitica; 1926)**

Uvod (Introduzione)

Gospodi pomiluj (Kyrie)

Slava (Gloria)

Vêruju (Credo)

Svet (Sanctus)

Agnece Božij (Agnus Dei)

Varhany solo (organo solo)

Intrada

***Sinfonietta* (1926)**

Allegretto – Allegro – Maestoso (Fanfare)

Allegretto (Il castello)

Moderato (Il monastero della regina)

Allegretto (La strada)

Andante con moto (Il municipio)



Il castello e i dintorni di Hukvaldy, litografia.

Gospodi pomiluj

Gospodi pomiluj. Chrste pomiluj. Gospodi pomiluj.

Slava

Slava vo vyšních Bogu i na zeml'i mir človekom blagovol'enja.

Chvalim Te, blagoslovl'ajem Te, klaňajem Ti se, slavoslovim Te. Chvali vzdajem Tebě velikyje radi slavy tvojeje. Bože, otče vsemogyj, Gospodi Synu jedinorodnyj, Isuse Chrste! Gospodi Bože, Agneče Božij, Synu Oteč!

Vzeml'ej grěchy mira, pomiluj nas, primi mol'enja naša. Sědej o desnuju otca, pomiluj nas!

Jako ty jedin svět, ty jedin Gospod, ty jedin vyšnij, Isuse Chrste. Vo slavě Boga Otca so Svetym Duchom. Amin.

Věruju

Věruju v jedinogo Boga, Otca vsemoguštago, tvorca nebu i zeml'i, vidimym všem i nevidimym.

I v jedinogo Gospoda Isusa Chrsta, Syna Božja jedinorodnago, i ot otca roždenago přězde vsěch věk.

Boga ot Boga, svět ot světa, Boga istinna, ot Boga instinnago, roždena, ne stvor'ena, jedinosuštna otcu, jimže vsja byše, iže nas radi člověk i radi našego spasenja snide s nebes. I voplti se ot ducha svet iz Marije děvy.

Raspet že zany, mučen i pogreben byst I

Kyrie

Signore, pietà. Cristo, pietà. Signore, pietà.

Gloria

Gloria a Dio nell'alto dei cieli e pace in terra agli uomini di buona volontà.

Noi ti lodiamo, ti benediciamo, ti adoriamo, ti glorifichiamo, ti rendiamo grazie per la tua gloria immensa, Signore Dio, Re del cielo, Dio Padre onnipotente. Signore, Figlio unigenito, Gesù Cristo, Signore Dio, Agnello di Dio, Figlio del Padre.

Tu che togli i peccati del mondo, abbi pietà di noi; tu che togli i peccati del mondo, accogli la nostra supplica. Tu che siedi alla destra del Padre, abbi pietà di noi.

Perché tu solo il Santo, tu solo il Signore, tu solo l'Altissimo: Gesù Cristo, con lo Spirito Santo nella gloria di Dio Padre. Amen.

Credo

Credo in un solo Dio, Padre onnipotente, creatore del cielo e della terra, di tutte le cose visibili e invisibili.

Credo in un solo Signore, Gesù Cristo, unigenito Figlio di Dio, nato dal Padre prima di tutti i secoli.

Dio da Dio, Luce da Luce, Dio vero da Dio vero; generato, non creato; della stessa sostanza del Padre; per mezzo di lui tutte le cose sono state create. Per noi uomini e per la nostra salvezza discese dal cielo; e per opera dello Spirito Santo si è incarnato nel seno della Vergine

voskrse v tretij den po pisanju, i vzide na nebo, sědit o desnuja otca, i paky imat priti sudit žyvym, mrtvym so slavoju, jegože cěsarstvu nebudet konca. Iv Ducha Svetago gospoda i životovoreštago, ot otca i Syna ischodeštago, s otcem že i synom kupno, poklanajema i soslavima, i že glagolal jest proroky. I jedinu svetuju, katoličesku i apostolskuerkov. I spově daju jedino kršćenje votpuscenje grěchov, i čaju voskrsenja mrtvych i života buduštago věka. Amin.

Svet

Svet, svet, svet! Gospod, Bog Sabaoth.
Pina sut nebozem nja slavy tvojeje!
Blagoslovl'en gredyj vo ime Gospodně.
Osanna vo vyšních!

Agneče Božij

Agneče Božij, vzeml'ej grěchy mira, pomiluj nas!

Maria e si è fatto uomo.

Fù crocifisso per noi, morì e fù sepolto. Il terzo giorno è risuscitato, secondo le Scritture; è salito al cielo, siede alla destra del Padre.

E di nuovo verrà, nella gloria, per giudicare i vivi e i morti, e il suo regno non avrà fine.

Credo nello Spirito Santo, che è Signore e da la vita, e procede dal Padre e dal Figlio e con il Padre e il Figlio è adorato e glorificato e ha parlato per mezzo dei profeti.

Credo la Chiesa, una, santa, cattolica e apostolica. Professo un solo battesimo per la remissione dei peccati. Aspetto la risurrezione dei morti e la vita del mondo che verrà.

Amen.

Santo

Santo, Santo, Santo! Signore, Dio dell'universo.
I cieli e la terra sono pieni della tua gloria.
Benedetto colui che viene nel nome del Signore.
Osanna nell'alto dei cieli.

Agnus Dei

Agnello di Dio, che togli i peccati del mondo, abbi pietà di noi!

Messa glagolitica

Leós Janáček in una foto scattata nel 1926 durante il viaggio di ritorno dall'Inghilterra.

Nell'espressione pagana di questa messa terrificante e rivoluzionaria (persino nella fonetica del titolo) si riassumono gli originali risultati dell'educazione religiosa del musicista, che, ben poco credente, usò la forma musicale della messa per indirizzare ai posteri un messaggio di fede morale, nazionalistica e panteistica. La *Glagolska Mše* è una messa atipica, sebbene il testo musicato e l'organico utilizzato siano assolutamente comuni. L'unicità sta nella furia immaginativa con cui venne affrescata, con eloquenza primigenia e solenne, l'esplosione della cristianità fra i popoli slavi – enfasi e fanatismo, invocazioni e grida – una “Sagra del cristianesimo”, con la proto-liturgia strumentalizzata, per così dire, a fini antropologici. L’“Alfabeto glagolitico”, ovvero “Alfabeto del Verbo”, ci riporta infatti all’evangelizzazione della Moravia, dov’era iniziato nel nono secolo d.C. l’apostolato di Cirillo e Metodio, che avevano tradotto in slavo arcaico le sacre scritture con un alfabeto appositamente adattato da quello greco.

La Messa, composta nel 1926, è un atto di patriottismo ceco e panslavo, da parte di un artista non praticante, ma pur sempre permeato di cultura cristiana. Janáček lasciò trapelare in un articolo la poetica naturalistica dell’opera: immaginava tempeste di pioggia e notti di lampi, per l’espressione del dolore del Redentore contemplato alla luce della luna, fra le umide foreste boeme – una Messa tra Impressionismo e Sturm und Drang. Spiegava di aver evitato tetraggini medioevali, contrappunti bachiani, pathos beethoveniano e il “trastullo” alla Haydn. Immaginava, insomma, una cerimonia sotto le stelle, fra nebbie e campane di greggi. In una lettera all’amica Stösslová aggiunse anche di aver sognato il loro matrimonio (in cui lei era divenuta una smilza negretta) accompagnato dal canto di volatili selvatici e domestici.

Nello stile musicale della *Messa glagolitica* ritroviamo le più tipiche peculiarità dell’ultimo Janáček: ritmica non molto ricca



e varia, strumentazione per sezioni (archi, legni, ottoni), invenzione tematica brevissima desunta dalla lingua parlata, ripetizione di piccole cellule musicali e tendenza al monotematismo (nella *Messa*, tutta questa ripetizione di frammenti fa pensare a un mosaico bizantino). Come nell'ultima opera, *Da una casa di morti*, la strumentazione privilegia le sonorità acute e basse, trascurando le medie; come a non voler disturbare le linee vocali, che quasi mai sono raddoppiate. Nell'orchestrazione spicca il contrasto tra asciutta trasparenza e tesa massa sonora, che in alcuni punti è di tagliente violenza. La scultorea essenzialità delle linee fa pensare alla "costruttività del colore" dei pittori *fauve*, e al loro disinteresse per il "chiaroscuro".

Il contrappunto è sempre appena accennato, e utilizzato nelle sue più primitive formulazioni. In quella sorta di "passacaglia contratta" che è il brano per organo solo, i "canoni" s'inseguono rapidissimi, dando l'idea di una certa schizofrenia. Qualcosa di esagitato possiede anche la serrata esclamazione "Amin, Amin" nello *Slava* (Gloria). Tutta la vocalità della *Messa glagolitica*, del resto, ha un carattere particolare: le voci, spesso strozzate nei registri acuti fino allo spasimo, si scatenano in indimenticabili effetti parlati, in invocazioni spaventevoli, per piegarsi altrove in sinceri, ma sempre laconici, accenti di devozione. Colpisce anche la forza barbarica del ritmo: c'è un passo, nella sezione centrale dello *Svet* (Sanctus), in cui l'orchestra, tra festosi scampanii, scandisce un irrefrenabile e orgiastico ritmo "rock" (che inizia dopo le parole "Gospod, Bog Sabaoth"), rotto ad intermittenza dalle esclamazioni selvagge del coro. Nel segno di un ritmo solitamente poco consona allo spirito di una Messa è anche l'*Intrada* finale (composta in origine come brano iniziale), che costituisce una chiusa dell'opera quantomeno insolita.

Sinfonietta

L'anziano maestro sorridente nel giardino di casa.

La *Sinfonietta* è una pagina ottimistica e simpaticamente autocelebrativa, che il musicista moravo scrisse nel 1926 nell'atmosfera dei festeggiamenti per i suoi settant'anni. Seduto su una panchina di un parco di Písek, nella Boemia occidentale, con la sua amata musa ispiratrice Kamila Stösslová, Janáček fu colpito dall'esecuzione di una banda militare, in cui gli strumentisti, nei loro costumi storici, si alzavano per gli assolo e poi si risedevano, creando una piacevole pantomima musicale. Ripensò a quell'esecuzione quando poco dopo venne invitato a scrivere una fanfara per il festival ginnico "Sokol" (Il falco), la finta associazione ginnica dietro alla quale si nascondeva ai tempi dell'Austria un'organizzazione indipendentistica.

Dalle fanfare patriottiche d'occasione nacque la pagina chiamata in origine *Sinfonietta militare*, dedicata "Alle Forze Armate Cecoslovacche", ed eseguita a Praga il 26 giugno 1926 come *Sokol Sinfonietta*. L'autore la pubblicò poi come *Sinfonietta*.

Janáček, che in ogni sua pagina (anche strumentale) prevedeva e divulgava programmi poetici, aveva lasciato indicazioni per i vari movimenti in occasione della prima esecuzione: 1. Fanfare, 2. Il castello, 3. Il monastero della Regina, 4. La strada, 5. Il municipio. Una specie di "Sinfonietta cartolina".

Nell'articolo del 24 dicembre 1927 intitolato "La mia città" il musicista chiarì che la *Sinfonietta* si riferiva a Brno: il castello è in realtà la fortezza dello Spielberg, la celebre prigione in cui aveva vissuto Silvio Pellico con tanti altri patrioti, la strada è la via Česká – la via Condotti di Brno – e il municipio è quello della cittadina morava. Nell'articolo Janáček esprime la metamorfosi che Brno ha avuto ai suoi occhi dall'epoca della dominazione austroungarica a quella dell'indipendenza.

La *Sinfonietta* è un brano originale ma semplice, moderno ma estremamente piacevole, in cui l'artificio Straussiano viene compattato in una dimensione cubistica. L'allegria, poderosa e virtuosistica "Sinfonia in miniatura" pare quasi un'opera polemica



nei confronti dell'estenuante e tormentato sinfonismo di Mahler. Ed è curioso che una pagina in qualche misura figlia del vecchio nazionalismo ottocentesco, e persino dell'antiquato poema sinfonico di Strauss, sia piaciuta al versante filomodernistico del gusto novecentesco. La sua rigorosa squadratura e la logicità combinatoria dei profili rendono moderna questa pagina, pur tanto lontana dai patemi angosciati del modernismo.

La fanfara iniziale, *Allegretto*, che fa una grandiosa riapparizione alla fine, ha un carattere più arcaico-tribale che militare, in virtù del pedale di “quinte” delle tube, su ataviche scale pentafoniche (sui soli tasti neri del pianoforte). Le undici trombe articolano un tema “in divenire”, le cui variazioni mimano, entro un mosaico di ritornelli, la costruzione progressiva del tema stesso. Una curiosa variante del pre-tematismo della cultura tedesca. Il gioco di “aumentazioni” e “diminuzioni” della fanfara – insieme gioiosa e barbarica – sarà struttura portante di tutta la *Sinfonietta*. Nel secondo movimento, *Allegretto*, elementi danzati vengono enfatizzati e monumentalizzati, sempre entro innumerevoli ritornelli, grazie alla tecnica della *ščasovka*. Era questa una tecnica teorizzata dall'autore nei suoi studi teorici, che si può considerare una progenitrice dello stile “ripetitivo” di un contemporaneo come Philip Glass e degli altri autori dell'American Minimal Music. Vi sono anche alcuni accenti drammatici che possono far pensare allo Spielberg, per raggiungere il quale bisogna salire lungo un meraviglioso parco, al quale la musica forse si riferisce.

Il terzo movimento, *Moderato*, è l'oasi lirica della *Sinfonietta*, in cui i guizzi dei legni creano effetti di sorprendente contrasto con i suoni ora meditativi ora aggressivi degli ottoni. Con l'*Allegretto*, quarto tempo, il gioco delle aumentazioni e delle diminuzioni sembra disegnare un paesaggio sonoro vivo e composito.

L'*Andante con moto*, lungo e vario movimento conclusivo, elabora un grande crescendo, ritardato dai soliti numerosi ritornelli. Le figurazioni accelerano e si accumulano, a volte persino con qualche stuzzicante dissonanza moderna, fino a quando riesplode la fanfara in tutta la sua foga primitivistica. L'effetto è sorprendente: pare un inno alla antica gloria slava intonato coralmemente dai contemporanei. L'insostenibile impatto sonoro sembra addirittura incepparsi, ma una cadenza modale conclude splendidamente la pagina con una sapiente pennellata arcaica. Modernità e antichità si uniscono in un matrimonio non troppo inconsueto nel Novecento, da Stravinskij a Respighi, da Bartók a de Falla.

Franco Pulcini

giovedì 8 luglio 2004, ore 21
Chiostri Biblioteca Classense

Quartetto Pražák

violino Vaclav Remes
violino Vlastimil Holek
viola Josef Kluson
violoncello Michal Kanka

Leós Janáček

Quartetto per archi n. 1 “Sonata a Kreutzer” (1923)

Adagio (Con moto)

Con moto

Con moto (Vivace. Andante)

Con moto (Adagio)

Quartetto per archi n. 2 “Lettere intime” (1928)

Andante

Adagio

Moderato

Allegro

Alban Berg

(1885-1935)

***Lyrische Suite* (1925-26)**

Allegretto gioviale

Andante amoroso

Allegro misterioso. Trio estatico

Adagio appassionato

Presto delirando. Tenebroso

Largo desolato



I Quartetti

L'amore per una donna giovane da parte del musicista settantenne fu il principale motivo della nascita dei due quartetti di Janáček. Il primo, in particolare, venne stimolato anche dalle esecuzioni del Quartetto Boemo, di cui faceva parte anche il compositore Josef Suk, che porterà al trionfo la pagina nel 1924. Scritto nell'autunno del 1923, il Primo Quartetto per archi "da *La Sonata Kreutzer* di L.N. Tolstoj", è un brano "a soggetto". Lo scrittore russo aveva intitolato il suo romanzo breve come la celebre sonata di Beethoven per violino e pianoforte per narrare la storia di un adulterio, incolpando la musica di eccitare gli spiriti deboli e spingerli al peccato amoroso. Lontano dal moralismo di Tolstoj, Janáček provò interesse per l'idea della capacità della musica di esaltare le passioni, pur vissute nella lacerazione della gelosia coniugale, ben sperimentata nella sua famiglia e in quella dell'amica. La sera della prima esecuzione il musicista spiegò a Suk che con quest'opera intendeva inoltrare una protesta morale contro il dispotismo maschile nei confronti della donna. Il Quartetto sarebbe pertanto un gesto di solidarietà nei confronti delle donne passionali e malmaritate, e un incoraggiamento (qualora servisse) al loro bisogno di amore e di libertà. Il Primo Quartetto potrebbe rappresentare in questo senso un proseguimento strumentale dell'opera *Kát'a Kabanová*.

Non è facile spiegare come il dramma psicologico della seduzione, del tradimento, della gelosia e dell'assassinio, si distribuisca nei quattro movimenti dell'opera, estremamente compatti poeticamente, persino nel tempo scelto, per ben quattro volte *Con moto*, a parte qualche cambiamento. Il primo movimento è probabilmente il ritratto della donna, nella sua prigione coniugale; il secondo ne rappresenta le tentazioni, alla vista del violinista; il terzo la crisi, l'adulterio consumato e il demone della gelosia; il quarto l'assassinio, la tragedia, e l'assurdità del gesto. Tutto il Primo Quartetto ha come tema conduttore la seduttività guizzante del violino, la tagliente leggerezza con cui le sue melodie colpiscono i

Leós Janáček insieme ai membri del quartetto americano "A.B. Lipkin" e all'anziano prof. Otakar Ševčík.



centri nervosi, con vigore e delicatezza. Janáček usa le sonorità sottili, penetranti e tristianiane del “tremolo sul ponticello”. La stessa insistenza degli accompagnamenti, del tematismo e l’utilizzazione dell’ostinato sottolineano una visione dell’amore prossima al delirio. La vecchia forma del quartetto, tutta riverenze settecentesche ed equilibrio formale, è stravolta in forma di “sceneggiata” teatrale, e il suo classico sussiego è trasformato in un diario erotico. Ma se questo Primo Quartetto è divenuto una delle pagine cameristiche del Novecento più seducenti per il pubblico, non è solo perché il suo tema esteriore è la seduzione, ma perché della seduzione Janáček è riuscito a dare un’originale forma musicale.

Il quartetto “Lettere intime” è il testamento dell’amore impossibile di Janáček per Kamila Stösslová (1892-1935), una signora di ben trentotto anni più giovane del musicista, per la quale egli provò una fortissima passione amorosa. Dal 1917, anno in cui la conobbe, Janáček iniziò a scriverle lettere d’amore – se ne sono conservate 727, pubblicate in forma completa solo nel 1990 e ora tradotte anche in inglese. Vedeva in lei una specie di musa ispiratrice e amava languire come un trovatore per il suo amore lontano. I due vivevano infatti in città diverse con i reciproci coniugi e trascorsero solo qualche breve periodo insieme. Janáček morirà mentre si trovava con lei nella sua casa di villeggiatura. Kamila lo corrispose solo in parte, ma venne ben ricordata nel suo lascito testamentario. Il Secondo Quartetto, al quale lavorò nel febbraio del 1928, nell’ultimo anno della sua vita, è l’ultimo brano del catalogo, e il compositore non fece in tempo ad assistere alla prima esecuzione. Nella versione originale comprendeva simbolicamente una “viola d’amore”, come rivela il manoscritto. Poi l’idea venne abbandonata. Nella corrispondenza alla donna egli parla di una pagina “graziosa”, il cui primo movimento rappresentava la straordinaria impressione avuta nel vederla per la prima volta. Nel terzo, chiamato “terza lettera d’amore”, le annuncia di avervi voluto trasfigurare la sua immagine. Alludendo poi al secondo, le scrive, nella notte dell’8 febbraio: “Oggi ho messo in musica la mia più dolce nostalgia. Lotto con lei. Ma lei vince. Tu metti al mondo un figlio. Che destino avrebbe questo figlio? E quale tu stessa? La musica suona così come tu sei, sorridente e in lacrime”. Ancora il 18 febbraio parla del terzo movimento: “Oggi mi è venuto, come se la terra tremasse. Sarà il migliore. Mi riuscisse così bene anche l’ultimo. Esprimerà il timore per te”. Si tratta in effetti di una pagina rovente, piena di sonorità abbaglianti e con lunghi tratti di notevole difficoltà tecnica. Forse possiamo riconoscere in “Lettere intime” il profilo zingaresco della Stösslová – che era una bella bruna – in certi suoi passi leggermente zigani, nello slancio istintivo dei violini verso l’acuto, soprattutto nei due tempi conclusivi. Si tratta, come sempre in Janáček, di una composizione tendenzialmente monotematica. Ma nel primo movimento pare comunque di individuare due principi – maschile appassionato e femminile languente – che si alternano e si sovrappongono, fra slanci e abbandoni ben poco platonici. Nel secondo movimento, un tema di tenera delicatezza viene acceso dalle più incandescenti *ščasovke* (rapide figurazioni ostinate) mai scritte da Janáček. Il terzo tempo ha un tema vagamente schubertiano, che continuamente ritorna su di sé, dilatato e ristretto dall’aumentazione e dalla diminuzione ritmica. Qui la velocità diviene in certi passi quasi grottesca. Nel finale, la danza sfrenata dell’inizio si scioglie in sonorità enigmatiche fino a confluire in un lungo ed estenuante addio, un tristianiano canto del cigno.

Lyrische Suite

È curioso osservare che – come avviene pure nella biografia e nella poetica di Janáček – entrambi i quartetti di Alban Berg abbiano una tematica passionale, pur con qualche variante nei particolari: il Quartetto op. 3 venne scritto “a dispetto” dell’opposizione che la famiglia Nahowski faceva contro i progetti matrimoniali di Alban con la futura moglie Helene, e la più nota *Lyrische Suite* è dedicata alla passione extraconiugale segreta di Berg per Hanna Fuchs-Robettin, sorella dello scrittore Franz Werfel. I due autori del Novecento – Janáček e Berg – hanno fatto un uso molto privato di una forma classica come il quartetto, ritenuta compassata e seria. In realtà non dovrebbe stupire, poiché anche all’epoca di Beethoven il quartetto era la forma soggettiva in cui il musicista immetteva le più arrovellate intimità. Naturalmente solo Janáček e Berg si sono cimentati nella forma del quartetto “hot” e – eccezion fatta per l’op. 3 di Berg – lo hanno fatto entrambi nell’ultimo quinquennio degli anni Venti, e con dedica all’amante.

La differenza psicologica fra il cauto musicista austriaco e il plateale ceco sta nel fatto che la *Lyrische Suite* venne scoperta essere un testamento amoroso solo in epoca recente, gettando una luce nuova sulla biografia del musicista, oggetto persino di un pruriginoso film inglese intitolato *The secret life of Alban Berg*. Le laceranti contraddizioni del suo essere musicale – rigoroso e voluttuoso, moderno e seducente – avrebbero compreso anche la sfera amorosa, aperta a svariate esperienze, mentre ufficialmente l’unico amore della sua vita era la tirannica moglie Helene, alla quale Berg celò per tutta la vita l’esistenza di una figlia naturale, negando probabilmente fino alla morte la sua relazione con Hanna Fuchs e con altre donne, tra cui l’attrice Edyth Edwards, in cui potrebbe riconoscersi il personaggio di Lulù. Nella sua vita s’intrecciarono le stesse ambigue contraddizioni che animarono il suo multiforme dettato musicale: un socialista ricco che da giovane era servito a tavola da un valletto negro, un

Kamila Stösslová, la giovane amante di Leós Janáček, musa ispiratrice di numerose composizioni.



rivoluzionario della musica e un anti-istituzionale che aveva sposato la figlia naturale dell'Imperatore d'Austria, un marito devoto dolorosamente lontano dall'irraggiungibile amante, l'allievo fedele di una scuola – quella di Schönberg – votata all'insuccesso, che riesce a trovare la via della gloria con il suo *Wozzeck*.

Alban e Hanna si conobbero a Praga nel 1925 e rimasero in contatto per dieci anni fino alla morte di lui. S'incontravano durante i suoi viaggi, mentre Helene era alle terme. Molti sapevano – Alma Mahler, il marito Werfel, Theodor W. Adorno – ma tutti opportunamente tacevano.

La *Suite lirica* è un'opera misteriosa piena di riferimenti a questo amore ingestibile poiché la donna non pensò mai di lasciare il marito, la ricca vita borghese e i due bambini. Dopo la morte di Hanna (1964) e di Helene (1976), si cercò la copia della composizione che, si sapeva, Berg aveva annotato per l'amante. La figlia Dorothea, emigrata in America, non ebbe difficoltà a mettere la partitura a disposizione degli studiosi.

Nella scrittura musicale dodecafonica della *Lyrische Suite* si fondono le iniziali di Alban Berg e di Hanna Fuchs (A.B.H.F., ovvero la, si bemolle, si, fa). Vi si ascolta un'evidente citazione del *Tristano* di Wagner. Nella copia per Hanna, oltre a una lunga introduzione che chiarisce il contenuto del lavoro, Berg ha copiato la poesia di Baudelaire *De profundis clamavi*, da *Les Fleurs du Mal*, come se il testo potesse essere cantato. Il sonetto inizia con versi inequivocabili: “Io t'imploro – Te, l'unica che amo! / dal buco senza luce dove giace il mio cuore”; l'ultima annotazione di Berg è “Morendo in amore, struggimento e lutto”. E nella dedica definisce la *Suite Lirica*: “Un piccolo monumento a un grande amore”. Berg fu un artista progressivo, prigioniero di un ambiente filisteo. Nelle grandiose ramificazioni della sua musica percepiamo un lamento nostalgico e una tenerezza rinunciataria per un passato impossibile da rivivere, se non in forma di congedo, straziante come lo è il congedo da un amore impraticabile.

Franco Pulcini



venerdì 9 luglio 2004, ore 21
Sant'Apollinare Nuovo

Coro Filarmonico Slovacco

direttore
Marián Vach

Antonín Dvořák

(1841-1904)

Čtyři Sbory (Quattro cori) op. 29 per voci miste (1876)

Místo klekání (Al posto delle lodi serali; A. Heyduk)

Ukolébavka (Ninna nanna; A. Heyduk)

Nepovím (Non te lo dirò; popolare)

Opuštěný (Abbandonato; popolare)

Píseň Čecha (Canzone di un Ceco) per coro maschile (F.J. Vacek Kamenický; 1877)

Dai *Moravské Dvojspevy* (Duetti moravi) op. 32 per coro femminile (1880)

Zajatá (Prigioniera; popolare)

Dyby byla kosa nabróšená (Se la falce fosse affilata; popolare)

V Přírodě (Nel regno della natura) op. 63 per coro misto (V. Hálek; 1882)

Napadly písňě (Le canzoni hanno invaso)

Večerní les rozvázal zvonky (Il bosco serale ha sciolto i campanelli)

Žitné pole (Il campo di segala)

Vyběhla bříza běličká (La bianca betulla sul limitar del bosco)

Dnes do skoku a do písničky! (Oggi c'è voglia di balli e canti!)

Leós Janáček

Naše píseň (Il nostro canto) per coro misto (S. Čech; 1890)

Kantor Halfar (Il maestro Halfar) per coro maschile (P. Bezruč; 1906-17)

Zlatá ulička (La strada d'oro) per coro femminile

da *Hradčanské písničky* (Canzonette di Hradčany; F.S. Procházka; 1916)

Maryčka Magdónova per coro maschile (P. Bezruč; 1906-07)

tenore František Laktiš, *basso* Adam Blažo

Sedmesát tisíc (I settantamila) per coro maschile (P. Bezruč; 1909)

primo quartetto Ladislav Hallon, Marián Vojtko, Martin Lampert, Stanislav Beňacka

secondo quartetto Ján Filka, Štefan Onderišin, Eugen Gaál, Ján Hladík

tenore Ernest Hudec

Kašpar Rucký per coro femminile e soprano solo (F.S. Procházka; 1916)

quartetto Katarína Adamová, Zuzana Limpárová, Alena Čóková, Elena Hladíková

soprano Henrietta Lednárová

Potulný šílenec (Il vagabondo folle) per coro maschile, soprano e baritono (R. Tagore; 1922)

soprano Katarína Lofflerová, *tenore* František Laktiš, *basso* Peter Trnka

Antonín Dvořák

Čtyři Sbory

Místo klekání

Pasou v rubanisku stáda pastevníci
na pleci halenu, širák nízko v líci.
Salaš na vrcholku toho rubaniska
a dole pod horou ukrývá se víska.

A v té vísce malé frajerenka mladá,
z lásky v srdelenku zpěvanky si skládá.
Když je šuhajkovi vzhůru zahlaholí,
zní to, že se všechno zazelená v poli.
Jemu ten zpěvánek jako zvonek zvoní
když na tvrdé lože k modlitbě se kloní.

Jemu ten zpěvánek ze sna na salaši
mátohy a slzy, jako anděl plaši.

Knězi na modlení za chlapce nenoste,
radž zaň o zpěvanky frajerečku proste,
frajerečku proste.

Ukolébavka

Junošíku, plných rtíků,
hlávko lysá, pospi svatě,
mamuška tě pokolísá.

Tím očíčkem sokolíčkem
neprohlédni budět máti,
budet máti kolíbatí třeba ke dni.

Ťapky zlaté, baculaté polož dolů,
jsout' jak perce nebeměrce ze sokolu.

Ukryj ty je, má lilije,
ukryj ty je do podušky,
sen již k oušku chce,

Antonín Dvořák

Quattro cori

Al posto delle lodi serali

I pastori pascono le greggi sui monti,
un camiciotto sul petto, un largo cappello cela
[gli occhi.

La malga sulla vetta del monte,
e giù, sotto il poggio, un paesino nascosto.

Nel paese sperduto la fanciulla,
il cuor colmo d'amor, compone canzonette.

Quando per il moroso lassù le canta,
i campi si coprono di nuovi germogli.

A lui la canzonetta suona come la squilla,
quando sul letto duro per la preghiera si china.

A lui quella canzonetta dal sonno nella malga
scaccia come un angelo ombre e lacrime.

Non portate offerte al prete per pregare per il
[giovane,
pregate voi la fanciulla ché canti per lui,
pregate la fanciulla.

Ninna nanna

Pargolo dalle labbra tumide,
testina liscia dormi serena,
la mamma ti culla.

Finché i tuoi occhietti vivaci
non si chiuderanno, la mamma,
la tua mamma ti cullerà anche fino all'alba.

Metti giù i tuoi piedini teneri e paffuti,
con cui misuri quanto il cielo dista da te.

Nascondili, giglio mio,
nascondili nelle coperte,
il sonno avanza silente

zlatoušku na pošušky.

Spi jen! V denní probuzení
čeká tebe peří skvostné
z ohňochvostné bludky nebe,
z ohňochvostné bludky nebe,
však až v trati bude státi měsíc v novu,
k hrani plesu, harfu snesu harfu Davidovu.

Nepovím

U studenky stála, napájela páva,
pověz mně děvečko sivá holubičko,
esli mja máš ráda.

A já ti nepovím, nebo sarna nevím,
přijdi k nám dnes večer,
prijdi k nám dnes večer,
až sa mamky zdovím, teprv já ti povím.

A já k vám přijedu na vraném koničku
a si lie uvážu na vašu jedličku
o bílu stužičku, o bílu stužičku.

Ta naše jedlička přeblahoslavená,
za léta, za zimy, za léta, za zimy,
dycky je zelená, dycky je zelená,
Ta naše jedlička přeblahoslavená,
dycky je zelená, za léta, za zimy,
dycky je zelená.

Opuštěný

Dyž tys mě nechtěla, mělas mne povědít,
melaš mně za sebou dvě léta nevodit.
Dvě léta nevodit, mělas mně, dát správu,
mělas, mělas nesedávat na práhu.

Rokyta, rokyta, rokytový proutek,
ponesu pro tebe dvě léta zármutek,

verso le tue orecchiette, amore mio, per
[coccolarti.

Dormi dolcemente. Al risveglio mattutino,
ti accoglierà la piuma soffice
della fata celeste dal velo di fuoco,
della fata celeste dal velo di fuoco
ma quando la luna si vestirà a nuovo
per suonare dolci melodie, porterò l'arpa,
[l'arpa di Davide.

Non te lo dirò

Stava alla fontana, dissetava il pavone,
dimmi fanciulla, colomba candida,
se mi ami ancora.

E non te lo dirò, io stessa non lo so,
vieni da me stasera
vieni da me stasera
quando da mia madre lo saprò, ti risponderò.

E io arriverò su un cavallo morello
legherò le briglie al vostro abete,
con un nastro bianco, con un nastro bianco.

Il nostro abete fortunato,
d'estate, d'inverno, d'estate, d'inverno,
è sempre verde, è sempre verde.

Il nostro abete fortunato,
è sempre verde, d'estate, d'inverno,
è sempre verde.

Abbandonato

Se non mi volevi, dovevi dirmelo,
non dovevi stare con me per due anni.
Stare con me per due anni, dovevi avvisarmi,
non dovevi, non dovevi sederti sulla soglia.

Bocciolo di rosa, rosa muscosa
porterò per te due anni di lutto.

Jedličko zelená neopuštěj chvojí
jak mně opustilo moje potěšení.
Jedličko zelená, neopuštěj vrška,
jak mne opustila má panenka hezká.

Mělas mně povědět , že tvé černé oči
nehcú na mě nechcú hledět.
A šak budú budú rády
dyž se mě šablička po zemi potáhne.

Dyž tys mě nechtěla
mělas, mělas mně povědět,
dyž tys mě nechtěla,
mělas, mělas mně povědět,
že tvé černé oči, nechcú na mně hledět
a šak budú rády pohledávat na mně,
dyž mně šablička po zemi potáhne,
po zemi potáhne.

Píseň Čecha

Kde muj je kraj, kde má je vlast?
to jméno má největší slast!

Není to blud, není to klam,
zemi českou za vlast že mám.
Neni země jako zeme
hlas přírody mluv to ke mně
a srdce mé volá s plesem
v Čechách že já, v Čechách, že já,
že já jen doma jsem.

Zde jsem zrozen a pěstován,
od matky české odchován,
ta pod srdcem mě nosila,
slzemi lásky zrosila,
zde léta jsem prožil mladosti,
zde rajská jsem zažil blahosti,
protož volám polem, lesem:
v Čechách tu já, tu já jen doma jsem.

Abete verde, non lasciare gli aghi
come la mia gioia mi ha lasciato.
Abete verde, non abbandonare la cima
come il mio amore mi ha abbandonato.

Dovevi dirmi che i tuoi occhi neri,
non volevano più incontrare i miei.
Ma gioiranno, rideranno
quando la mia sciabola scivolerà per terra.

Se non mi volevi,
dovevi, dovevi dirmelo,
se non mi volevi,
dovevi, dovevi dirmelo,
che i tuoi occhi neri non vogliono guardarmi,
ma gioiranno nel vedermi
quando la sciabola mi trascinerà,
mi trascinerà per terra.

La canzone di un Ceco

Dove è la mia terra, dove è la mia patria?
Quel nome è la mia più grande gioia!

Non è un abbaglio, non è un'illusione
che la Boemia è la mia patria.
Non vi è un paese come l'altro,
la voce della natura mi parla
e il mio cuore esulta con giubilo
che in Boemia, in Boemia,
solo lì, io son di casa.

Qui sono nato e cresciuto,
da madre ceca allevato,
nel suo grembo mi ha portato,
con lacrime d'amore mi ha bagnato,
qui ho vissuto gli anni della mia giovinezza,
qui ho vissuto la felicità celestiale
e quindi grido attraverso campi e boschi:
in Boemia, solo lì, io son di casa.

Zde jsem se učil Boha znát,
co dítě otcem svým ho zvat,
zde můj vzděláván byl rozum
a zde je můj otcovský dům.

Na něj oko mé rádo patří,
zde sestry mé, moji tu bratři,
mně touha lásky táhne sem:
u nich tu já, tu já jen doma jsem.

Moravské Dvojspevy

Zajatá

Žalo děvče, žalo trávu,
nedaleko vinohradu.

Pán sa na ňu z okna díva
on si na ňu rukú kývá.

Šíruj kočí, šíruj koně,
pojedeme v širé pole.

Šire pole projíždžali,
až se k děvčati dostali.

Daj nám děvče, daj nám záloh,
žes na panském trávu žalo!

Dávala jim svů plachtičku,
pán ju pojal za ručičku.
Už si děvče už si moje,
libí sa mně líčko tvoje.

Tobě moje a mně tvoje,
líbijá sa nám oboje,
líbijá sa, líbijá sa nám oboje.

Dyby byla kosa nabróšená
Dyby byla kosa nabróšená
dyby byla votava,
co by vona drobnú jetelinku,
co by vona šupala!

Qui ho imparato a conoscere Dio,
da bambino a chiamarlo Padre,
qui è stato affinato il mio ingegno
e qui è la casa paterna.

Il mio occhio la guarda con gioia,
qui le mie sorelle, i miei fratelli,
qui l'anelito d'amore mi attira
qui da loro, solo da loro, son di casa.

Duetti moravi

Prigioniera

La fanciulla falcia l'erba, falcia l'erba,
vicino alla vigna.

Il signore la guarda dalla finestra
le fa cenno con la mano.

Cocchiere, barda il cavallo, barda il cavallo,
andiamo nei campi.

Vasti campi attraversavano
fino a raggiungere la fanciulla.
Dacci fanciulla, dacci la caparra
ché hai falciato l'erba sul terreno della signoria.

Ha teso loro il suo fazzoletto,
il signore l'ha presa per mano.
Adesso sei mia, fanciulla,
mi piace la tua guancia.

A te il mio, e a me il tuo,
si piacciono entrambi
si piacciono, si piacciono entrambi.

Se la falce fosse affilata
Se la falce fosse affilata,
se fosse il tempo del fieno,
essa taglierebbe il campo di trifoglio,
lo taglierebbe!

A šupaj, šupaj drobná jetelinko,
co je mně po tobě má zlatá panenka,
co je mně po tobě dyž ty ses mně provdala.

V Přírodě

Napadly písňě

Napadly písňě v duši mou,
nezavolány, znenadání,
jako když rosy napadá
po stéblokadeřavé stráni.

Kol se to mihá perlami,
i cítím dech tak mladý, zdravý,
ze nevím, zda jsou radost má,
či pláč, či pláč mé duše usedavý.

Však rosu luha zrodila,
a není, není písňím v duši stání:
tekou co slast a slza má,
a den a den se chystá ku svítání,
a den se chystá ku svítání.

Večerní les rozvázal zvonky

Večerní les rozvázal zvonky,
a ptáci zvoní k tiché skejři:
kukačka zvoní na ty větši,
a slavík na ty libeznější.

Les každou větev, les písňi kropi,
a každý lístek jeho dítě.
Na nebes strop jim lampu vĕši
a stříbrné z ní táhne nite.

A každá nit na konci spánek,
sny jako jiskry v stromech skáčí,
jen laňka se sebe je strásá

Taglia, taglia il trifoglio,
che cosa m'importa della mia ragazza,
che cosa m'importa di te, se ti sei sposata.

Nel regno della natura

Le canzoni hanno invaso

Le canzoni hanno invaso l'anima mia,
senza essere invitate, all'improvviso,
come quando la rugiada invade
il pendio erboso.

Tutt'attorno luccicano perle,
sento il respiro così fresco, così sano,
che non riesco a capire se sono la mia gioia
o il mio pianto, il pianto incessante della mia
[anima.]

Dai prati è nata la rugiada,
e le canzoni non hanno, non hanno pace
[nell'anima:
si sciolgono quanto la felicità e le lacrime mie,
e il giorno, il giorno s'appresta all'alba,
e il giorno s'appresta all'alba.]

Il bosco serale ha sciolto i campanelli

Il bosco serale ha sciolto i campanelli,
e gli uccelli suonano al silente nascondiglio:
il cucù suona per i più grandi,
l'allodola per i più belli.

Il bosco rinfresca ogni ramo con una canzone,
e ogni foglia è sua figlia.
Sulla volta celeste appende lor un lampione
dal quale tira fili argentati.

Alla fine di ogni filo vi è il sonno,
i sogni balzano come scintille tra gli alberi,
solo la cerva li scuote dal dorso

a před lesem se v rose máčí.

Ted' usnuli i zvoníkové,
les dýchá v prvním zadřímnutí,
a jestli slavík zaklokotá,
to ze spánku je prokouknutí.

Ted' všecko spí, i laňka dřímá
i zvonky visí dovybdělé,
noc kráčí jako všeho dozvuk,
tak příroda si k spánku stele.

Žitné pole

Žitné pole, žitné pole,
jak to zraje vesele, vesele, vesele!
Každý klásek muzikantem,
klasů jak když nastele, nastele, nastele.

Hedváným to šatem šustí,
větrík v skočnou zadupe, zadupe, zadupe,
slunce objímá, objímá a libá,
jen to v stéblu zalupe, zalupe, zalupe,
jen to v stéblu zalupe, zalupe, zalupe, zalupe.

Za motýlkem včelka šeptem,
zda kdo v chrpě nevězí, nevězí, nevězí,
a ten cvrček posměváček
s křepelíčkou pod mezí, pod mezí, pod mezí.

Žitné pole, žitné pole,
jak to zraje vesele, vesele, vesele
a má mysl jako v tanci,
jak když písni nastele, nastele, nastele,
jak když písni nastele, nastele, nastele, nastele.

Vyběhla bříza běličká
Vyběhla bříza běličká
jak ze stáda ta kozička,

e sulla radura si concede un bagno nella rugiada.

Adesso si sono addormentati anche i suonatori,
il bosco si abbandona al primo sopire,
e se l'allodola gorgheggia,
non è che un breve risveglio dal dormire.

Adesso tutto dorme, anche la cerva sonnecchia,
i campanelli pendono prostrati,
la notte avanza come un'eco di tutto.
Così la natura si prepara a riposare.

Il campo di segala

Il campo di segala, il campo di segala,
matura in allegria, allegria, allegria!
Ogni spiga è un musicista,
le spighe sono migliaia, migliaia, migliaia.

Si sente il fruscio come di vestito di seta,
il venticello sbatte i piedi nel salterello,
[salterello, salterello,
il sole abbraccia, abbraccia e bacia,
nello stelo scricchiola, scricchiola, scricchiola,
nello stelo scricchiola, scricchiola, scricchiola.

Dietro la farfalla l'ape sussurra
se nel fiordaliso non vi è chiuso nessuno,
e il grillo beffardo sta
con la quaglia sotto il ciglione.

Il campo di segala, il campo di segala,
matura in allegria, allegria, allegria
e nella mia mente come nella danza,
risuonano migliaia e migliaia di canzoni,
risuonano migliaia e migliaia di canzoni.

La bianca betulla sul limitar del bosco
È corsa fuori la bianca betulla
come dal gregge esce la capretta,

vyběhla z lesa na pokraj,
že prý už táhne jara báj.

Vyběhla jako panenka,
tak hebká a tak do tenka,
že až to lesem projelo,
a vše se touhou zachvělo.

A táhne šumem jara báj,
vzduch jak na housle, na šalmaj,
vzduch samá vůně, vzduch samý květ
a mladý úsměv celý svět, celý svět.

Hned každý strom zeleny sat
svátečně jme se oblíkat,
a každá haluz, každá snět
chce novou řeči rozprávět, rozprávět.

A jak by k hodům zavolal,
přilítli hosté z blíž i dál,
a za den, za dva širý kraj,
a celý svět byl jara báj.

Dnes do skoku a do písničky!
Dnes do skoku a do písničky,
dnes pravá veselka je boží,
dnes celý svět a všecko v párku,
se vedou k svatebnímu loži.

Ve zvonku květném mušky tančí,
pod travou brouček krídla zvedá,
a vody šumí, lesy voní,
a kdo je nemá, srdce hledá.

Na nebi zapalují svíce,
na západe panenské rdění,
a slavík již to ohlašuje
ten velkněz, u velebném znění.

è corsa sul limitar del bosco,
nell'aria c'è la favola di primavera.

È corsa fuori come una fanciulla,
così vellutata e così snella,
da scuotere il bosco intero,
e tutto palpitava dal desiderio.

E con fruscio avanza la favola di primavera,
l'aria come sul violino, sul piffero,
aria piena di profumi, aria piena di fiori,
e il sorriso giovane, il mondo intero, il mondo
[intero.]

Presto ogni albero in abito verde
da festa comincia a vestirsi
e ogni fronda, ogni fuscello
vuole comunicare con una nuova favella.

E come se invitasse a festa
sono venuti gli ospiti da vicino e da lontano,
ed uno, due giorni dopo, in tutto il paese,
in tutto il mondo si diffuse la favola di
[primavera.]

Oggi c'è voglia di balli e canti!
Oggi c'è voglia di balli e canti,
oggi il vero sposalizio divino,
oggi tutto il mondo e tutti in coppia,
si portano al talamo nuziale.

Nel fiore a campana ballano i moscerini,
sotto l'erba la coccinella alza le ali,
l'acqua scroscia, i boschi profumano,
e chi non ce l'ha, un cuore si cerca.

Nel cielo si accendono ceri,
il tramonto si veste di rossore virgineo,
e l'allodola, quell'arciprete,
annuncia con voce maestosa.

Dnes velká kniha poesie až dokořán,
až dokořán je otevřena,
dnes každá struna všeho míru,
na žert i pravdu, natažena.

A nebe skví se, vzduch se chvejě,
dnes jedna píseň světem letí,
dnes zem a nebe jeden pohár,
a tvorstvo při něm ve objetí.

Oggi il grande libro della poesia è aperto,
è aperto e spalancato,
oggi ogni corda dell'universo,
è accordata sulle note della letizia e della verità.

Il cielo brilla, l'aria freme,
oggi una canzone vola nel mondo,
oggi terra e cielo sono unite in una coppa,
dove le creature si abbracciano.

Leós Janáček

Naše píseň

Po svých otců staré notě zapějme si přátelé.
Bude po trampotě, oči blýsknou vesele.

Zavdejme si, zapějme si švarnou, zdravou,
zavdejme si, zapějme si usměvavou, pravou,
českou zdravou píseň!

Po svých otcu staré note zapejme si přátelé.
Bude po trampote, oči blysknou vesele.

Naše píseň vzácná není charpou kvete na poli,
vinou skáce po kamení, ptáčkem v lese sveholí.

Zavdejme si, zapějme si naši starou,
zavdejme si, zapějme si věčně jarou,
pravou českou zdravou píseň.

Po svých otců staré notě zapějme si přátelé.
Bude rázem po trampotě, oči blýsknou vésele.

Nad kolébkou anděličku zvoní ze rtů matčiných
a v komůrce při měsíčku touží z ústek
[dívčinyých.]

Tu si stýskne, svižná, čilá,
tu zas výskne, roztomilá
pravá česká zdravá píseň.

Bujným tancem v kole šumí,
až se chvělje podlaha,
než i dupnout sobě umí,
tvrdě, vzdorně, na vraha,
tvrdě, vzdorně, na vraha!

Hnala k d'asu, cizí chasu,
silná, slavná, starodávná,
pravá česká píseň.

Leós Janáček

La nostra canzone

Cantiamo amici sulle antiche note dei nostri
[padri.]

Dimentichiamo gli affanni, gli occhi
[brilleranno di allegria.]

Brindiamo, cantiamo, quella gagliarda e
[salutare,
brindiamo, cantiamo, quella sorridente e vera,
la sana canzone ceca.]

Cantiamo amici sulle antiche note dei nostri
[padri.]

Dimentichiamo gli affanni, gli occhi
[brilleranno di allegria.]

La nostra canzone prediletta non è un fiore
[pur se sbocciato nei campi,
come l'acqua salta tra le pietre, come un
[uccello cinguetta nel bosco.]

Brindiamo, cantiamo, quella nostra vecchia,
brindiamo, cantiamo, quella sempre allegra,
[sana, vera canzone ceca.]

Cantiamo amici sulle antiche note dei nostri
[padri.]

Dimentichiamo gli affanni, gli occhi
[brilleranno di allegria.]

Nella culla all'angioletto scende dalle labbra
[materne
e nelle camerette al chiaro di luna scivola
dalle labbra delle fanciulle.]

Un lampo di nostalgia, lesta, vivace,
un lampo di ilarità, amabile,
sana, la vera canzone ceca.

Nella danza focosa rotea nel cerchio,
da far tremare il pavimento,
ma sa anche sbattere i piedi,
dura, ostinata, con il furfante!
dura, ostinata, con il furfante.

Caccia via il branco di estranei,
forte, gloriosa, antica,
la vera canzone ceca.

Kantor Halfar

Kantor Halfar byl hoch dobrý
Byl hoch tichý, byl hoch hezký
ale měl on chyhu i Těšine mluvil česky,
před okresním inspektorem!

A když tak se kantor spustí,
a když tak se kantor spustí,
víš, víš, jsou hříchy v katechismu
co se nikdy neodpustí.

Léta plynou vlasy řídnu,
jako listí před jeseň!
Halfar pořád za mládence!
Pro Halfara místa není!
V krémě zní jen skočná hudba
právě v kapli dalo slovo!
Co by mělo deset roků
čekat děvče Halfarovo?

Přišli páni: “škola polká!”
Ale vzpurný Halfar učí
jak mu káže zákon boží!
Tich po mezích chodí kantor,
bez úsměvu, bez myšlenky,
bez úsměvu v krémě sedí
sám za stolem hledí k zemi,
hledí sklenky!

Il maestro Halfar

Il maestro Halfar era un ragazzo buono,
era un ragazzo schivo, era un bel ragazzo,
ma ebbe una colpa, anche a Tûšín parlò ceco,
in presenza del provveditore!

E quando il maestro si lascia così andare,
e quando il maestro si lascia così andare,
lo sai, lo sai, vi sono peccati nel catechismo,
che non vengono mai perdonati.

Gli anni passano, i capelli si diradano,
come foglie in autunno!
Halfar sempre precario!
Per Halfar non vi è posto!
Nella trattoria si sente solo la musica da ballo,
nella cappella ha appena dato la sua parola!
Perché dovrebbe aspettare dieci anni
la ragazza di Halfar?

Son venuti i signori: “la scuola è polacca!”
Ma Halfar ostinato insegna
come il Signore gli ha comandato!
Silenzioso cammina tra i campi il maestro,
senza sorriso, privo di pensiero,
senza sorriso siede nella trattoria,
solo a tavola, guarda per terra,
guarda nel bicchiere!

V horký večer na kekání
Když se jednou ve vsi zvoní,
v zází děvče v černou jizbu.

Kantor visí na jabloni! Kantor Halfar?!

Bez modlitby, bez slzy ho,
jak při hříšné duši
jisto v roh hřbitova zakopali.
A tak dostal Halfar místo!

Zlatá ulička

Žlutý, modry, šedý domek,
jako hračka dětská,
zátiší to nezalehne
žádná vina světská.

Proužek nebe v domků tlumy
probleskává šere,
ve hlubině z dálky šumí
ze příkopu keře.

Nikde nebylo zde nikdy zlata
a jen stopy hořkých smutků
v tlusté hradbě leží, v hradbě leží,
a vše, co kdy osiřelo, sem jak by se sběhlo,
a kde palác svedá čelo, na práh mu to lehlo.

Na dva kroky od té bídy,
nádhery co skvělé!
Ale taky zadumané,
taky osiřelé.

Víš li, chudá uličko ty,
že tam tráva pučí,
zlaté jezby síně siré
že jsou ještě chudší?

Una sera afosa nel paese
la squilla chiama alle lodi serali,
la ragazza entra nella stanza buia.

Il maestro è appeso sul melo! Il maestro Halfar?!

Senza preghiera, senza lacrime,
lo hanno seppellito, come si suol fare
con l'anima peccatrice nell'angolo del cimitero.
E così il maestro Halfar ottenne il posto!

La strada d'oro

Le cascine gialla, blu e grigia,
come il gioco di un bimbo,
nessuna colpa profana
oscura quel quadretto.

Una striscia del cielo verso le case
lampeggia grigia,
nel fossato all'orizzonte
frusciano i cespugli.

Non vi è mai stato l'oro qui,
solo le tracce dell'amarezza
giacciono nel muro spesso, nel muro giacciono,
e tutto quel che è rimasto orfano, qui sembra
[riunito,
e lì dove il palazzo alza la fronte, si posa sulla
[sua soglia.

A due passi da quella miseria,
quanto sfarzo fastoso!
Ma anch'esso malinconico,
anch'esso orfano.

Sai, vicolo povero,
che l'erba vi cresce,
stanze d'oro, ampie sale
sono ancora più povere?

Maryčka Magdónova

Šel starý, Magdon z Ostravy domů,
v bartovské harendě večer se stavil,
s rozbitou lebkou do příkopy spad,

Plakala Maryčka Magdónova!

Vůz plný uhlí v koleje se zvrátil,
pod vozem zhynula Magdónova vdova.
Na Starých Hámrech tam pět vzlykalo sirot!
Budeš jim otcem, budeš jim matkou, Maryčka?

Myslíš kdo bohaté doly má srdce má taky?
Maryčka mrznem a není co jísti.
Bez konce les se táhno Markízo Góra.

Otcové když zahynuli v dolech,
smí si vzít sirotek otýpku kolčí?
Burmistr Hochfelder viděl me sbírat!
Na horách plno dřeva.

Co pravíš?
Burmistr Hochfelder viděl tě sbírat?
Budeli mlčet?

Co si to za ženicha vybrala sobě?
Bodák má k rameni na čapce peří,
ty jdeš s ním do Fridku?

Co si to za nevěstu?
Schýlená hlava a fějtoch máš na očích,
do něho tekou hořké a horké krůpěje s lící.
Fridečtí grosbygři, dámy ze Frýdku,
jízlivou budou se smátiti řečí,
ze síňky uzří té hochfelder žid.

Kdo se jich ujme a kdo jím dá jísti?
Po strane ostré jsou skály,
podle nich kypí a běží sumivá,
divoká k Frýdku Ostravice.

Maryčka Magdónova

Il vecchio Magdon tornava da Ostrava a casa,
nella trattoria di Bartov si fermò la sera,
con il cranio spaccato cadde nel fossato.

Pianse Maryčka Magdónova!

Un carro carico di carbone si rovesciò,
sotto il carro la vedova di Magdon morì.
A Staré Hamry piansero cinque orfani!
Sarai loro padre, sarai loro madre, Maryčka?

Pensi che chi possiede le miniere ricche,
[possiede anche il cuore?
Maryčka, ci stiamo gelando e abbiamo fame.
I boschi di marchese Gero sono senza fine.

Quando i padri muoiono nelle miniere,
può l'orfano andare a raccogliere una fascina
[di rami secchi?

Il sovrintendente Hochfelder mi ha visto
[raccoglierli!

Tanta, tanta legna sui monti.

Che dici?
Il sovrintendente Hochfelder ti ha visto
[raccoglierli?

Parlerà?

Che sposo ti sei scelta?
La baionetta sulla spalla, la piuma sul cappello,
vai con lui a Frýdek?

Che tipo di sposa sei?
Il capo chinato e il fazzoletto sugli occhi
che raccoglie gocce calde e amare sulle tue
[guance.

I grandi signori, le signore di Frýdek,
con lingua tagliente ti scherniranno,
dalla stanza ti osserverà Hochfelder, l'ebreo.

Ostravice jedem skok nalevo,
po všem je, po všem je.
Černě tvoje vlasy na skále se chytli,
bílé tvoje ruce zbarvily se krví.
Sbohem bud' Maryčko Magdónova.

Na starých Hámrech vzad,
na svatém poli bez křížů,
bez kvítí, krčí se hroby.
Tarn leží bez víry samovrazi.
Tam leží Maryčka Magdónova.

Sedmdesát tisíc

Sedmesát tisíc je nás,
před Těšínem, před Těšínem.
Sto tisíc nás poněmčili,
sto tisíc nás popoľštili,
před Těšínem, před Těšínem.

Když nás zbylo sedmdesát tisíců jen,
smíme žít?

Sedmdesát tisíc hrobů
kopají nám před Těšínem,
markýz Gero tak jsi bohat.

Člověk k nebi vzlykne,
pomoci se nedovolá.
Cizi Bůh smích ve tvář stříkne,
díváme tupě v davu se,
jak vůl na poráždu vola!

Dej nám beček sedmdesát,
beček tisíc sedmdesát.
Poly se ti poněmčíme,

Chi li proteggerà, chi darà loro da mangiare?
Sul ciglio della strada le rocce spiccano ripide,
sotto le rocce il fiume scroscia spumeggiante,
le rapide di Ostravice sulla strada per Frýdek.

Le rapide di Ostravice, un salto a sinistra
ed è la fine, tutto è finito.
I tuoi capelli neri si impigliarono nella roccia,
le tue mani bianche si colorarono di sangue.
Addio Maryčka Magdónova.

A Staré Hamry in fondo
al camposanto senza croci,
senza fiori, si stringono le tombe.
Lì giacciono i suicidi senza fede.
Lì giace Maryčka Magdónova.

I settantamila

Settantamila siamo,
a Tûšín, a Tûšín.
Centomila ci hanno germanizzati,
centomila ci hanno polacchizzati,
a Tûšín, a Tûšín.

Se siamo rimasti in soli settantamila,
abbiamo diritto di vivere?

Settantamila tombe
ci scavano a Tûšín,
marchese Gero sei tanto ricco.

Uno manda un singhiozzo al cielo,
l'aiuto non arriva.
Da un Dio estraneo giunge una risata in faccia,
con lo sguardo vuoto guardiamo nella folla,
come un bue guarda il macello di un altro!

Dacci settanta botti,
botti daccene settantamila.
A metà ci germanizziamo,

poly se ti popolštíme,
Vstříc ti zazní retů stero:
“Hore markýz Gero!”
Ale perve nežli zhynem,
robka s spijem rudyn vínem,
necht’ se spijem rudým vínem,
před Těšínem.

Kašpar Rucký

Trhám ji jak malinu
tuhle starou novinu,
věřícím zaspívám ji,
nevěřícím prominu.

Pane Rucký sem,
pane Kašpar tam.
Ach bože, vzpomeňte,
takový pán!

Kordiskem řínčival,
birýtkem sekal,
tinkтуры vařil,
k císaři zván.

Zatím zlatem císařovým,
sám si kapsu zlatil.
Potajmo kamínek mudrců upek
prý jako šedivý brousek,
v noci, když pofrejil “u srdců”,
každé dal panence kousek.

Pane Kašpar sem,
pane Rucký tam.
Ve freji byl vždy vzorem,
nejraději mastí vařil
s krásným fraucimorem.

Náhle však byl konec:
s Bílé věže zaznívá již

a metà ci polacchizziamo.
Dalle nostre labbra scenderà in coro:
“Forza marchese Gero!”
Ma prima di crepare
madre con figlia, padre con figlio,
ubriachiamoci con vino rosso,
a Tûsín.

Kašpar Rucký

La colgo come una fragola,
questa vecchia notizia,
la canterò ai credenti,
la perdonerò ai non credenti.

Signor Rucký quà,
signor Kašpar là.
Oh! signore, ricordate,
che signore!

Con la spada rumoreggiava,
con il coltello tagliava,
tisane preparava,
l'imperatore lo invitava.

E nel frattempo con l'oro reale,
si riempiva le sue tasche.
In segreto cucinò la pietra dei saggi,
grigia, dicono, come un sasso,
la notte poi dopo i bagordi “da due cuori”
ad ogni ragazza ne regalò un pezzo.

Signor Kašpar quà,
signor Rucký là.
Nella baldoria è sempre stato campione,
di solito in compagnia
del bel cameriere.

All'improvviso tutto è finito:
dalla torre bianca suona

odsouzení znovec.

Postál si u klíčnic otvorů rád,
kde se co šustlo,
kde a co řeklo,
pozvedl záclonu.

“K výstraže bud’ zvolna,
pozvolna čtvrcen!”
“Zítř, než cervánkům ustoupí noc,
na bílé hoře bud’ láman a čtvrcen!”

Přijdem k tomu kousku.
Ale on již ve vězení
visí na motouzku.

Oj, však přece ortel byl proveden.
Belzebub díval se na to v ústraní,
dušičku chytil ráno, když lítla ven.
V lahvičce srkyl jí jak zlato.

Pane Rucký sem,
pane Kašpar tam!
Až tu duši vyndá,
bude z toho jednou,
pořádná as pro ni
jednou velká brinda.

A byla.

Což někdy d’áblu šprým sklap’?
Hvězdičky prokoukly mraků stem oček.
Hle, hle! Hradem hareuje sto tisíc bab,
jím v patách sto tisíc rezavých oček.

Ach, bože, rozbožě,
vzhůru byl hrad
horší jde zlo po zlu,
a vy v těch babách,
a v těch očkách
na ohnivém kozlu!

al condannato la campana.

Amava sbirciare dalle porte,
quel che si muoveva,
quel che si diceva,
alzava le tende.

“Serva da lezione, sii lentamente
squartato!”
“Domani, prima che l’alba vinca la notte,
sul monte bianco sii spezzato e squartato!”

Arriviamo a quella scena.
Ma lui in carcere
già pende sulla corda.

La sentenza, comunque, è stata eseguita.
Belzebù dal nascondiglio osservava tutto,
prese l’anima al mattino, quando volava fuori.
La nascose in una boccetta come fosse oro.

Signor Rucký quà,
signor Kašpar là.
Quando un giorno tirerà fuori
quell’anima,
sarà per lei
una grande beffa.

E lo è stata.

Il diavolo ha mai mancato uno scherzo?
Le stelline con cento occhi accendono le nuvole.
Ma guarda! Nel castello si agitano centomila
[vecchie,
dietro loro centomila occhi accesi.

Oh Signore, oh Signore,
tutto il castello
era in agitazione,
il male peggiore
succede a quello minore,

Neslyšel jaktěživ takové lermo.

Jaká divná sláva
když ji biskup kropáčem svým
z okna zažehnával.

Císář spat nemůže bez moci stráž,
baba chce každá kus kozlího chlupu,
po jezdcí napíná kostnatou paž.

Praskali plamínky kocourům z brad,
branami, vikýři derou se merno.
Pěkně vás to strhá! Nádvoří plné bab a koček,
nežli kohout ke skončení zakokrhá.

Čtyřicet nocí zlých býval ten shon,
a zvolna pak umlkl prokladcův ston.
Jakoby v pekelné bylo to sluji,
umlkl prokladcův ston.

A nový Kašpaři zas, kašparují.
Kdyby zas belzebub chtel a duším polík
kdež by na ty kavalkády nabral kozlů tolik!

Potulný šílenec

Potulný šílenec hledal zlatotvorný kámen:
vlasý měl zcuchané, vyrudlé, zaprášené,
tělo vyhublé v stin, rty pevně sevřeny
jak dvěře jeho srdce, planoucí oči
jak lampa svěrlušky, hledající druha.

Před ním hučel nekonečný oceán.
Žvavé vlny vyprávěly, neustále vyprávěli,
o skrytých pokladech, vysmívající se
[nevědomosti,

sopra un caprone focoso!

Mai sentito tale chiasso.

Che strana festa,
quando il vescovo con la sua acquasantiera
la scongiurava dalla finestra.

L'imperatore non riesce a dormire, la guardia
[non può far nulla,
ogni vecchia rivendica un pezzo del pelo del
[caprone,
il braccio scarnito tende verso il cavaliere.

Dalle fauci dei gatti uscivano fiammelle,
dalle porte, dai lucernari si spingono all'interno.
Il cortile zeppo di vecchie e gatti, vi stravolge
[assai,
prima che il canto del gallo ne ponga fine.

Quaranta brutte notti durò il trambusto,
poi pian piano si sparse il lamento del maledetto.
Come se fosse nella grotta infernale,
si sparse il lamento del maledetto.

E i nuovi Kašpar di nuovo kaspareranno!
Se il belzebù volesse ancora dare una lezione
[alle anime,
dove troverebbe tanti caproni per le cavalcate!

Il folle vagabondo

Il folle vagabondo cercò la pietra aurifera,
i capelli spettinati, sbiaditi e impolverati,
il corpo magro come un'ombra, le labbra
[serrate,
come le porte del suo cuore, gli occhi ardenti
come lanterne di lucciole, in cerca di compagno.

Dinanzi a lui un oceano infinito mugghiava.
Le onde ciarliere raccontavano, sempre
[narravano

jež nezná smyslu jejich hovoru.

Neměl již naděje,
přec nechtěl odpočinouti,
hledání stalo se mu životem.

Tak jako oceán zdvíhá své paže k nebesům,
tak jako hvězdy jdou, stále hledající cíle
[nedostižného,
právě tak šílenec se zaprášenými kadeřemi
[bloudil!

Jednoho dne přišel jsem,
venkovský hoch, a tázal jsem se:
“Rekni mi, řekni mi, jak jsi dostal ten zlatý
[řetež kolem krku?”

Kde, ó kde jej potkalo to štěstí?
Kde, ó kde jen potkalo ho štěstí,
aniž o tom vědel? Kde, ó kde?

Byl si navykl zdíhati oblázky,
a jimi dotýkati se řetězu,
zahazovali je, aniž se podíval,
stalali se proměna.

Šílenec žasl, bil se do čela!
Tak šílenec našel a ztratil
zlatotvorný kámen.

Slunce nížilo se k západu,
obloha byla zlatá
Šílenec vracel se poznovu
hledati straceného pokladu.

Se silou uhaslou a tělem sehnutým,
a srdcem v prachu jako strom,
jenž byl vyvrácen.
Se silou zhaslou a tělem sehnutým.

dei tesori nascosti, schernendo l'ignoranza,
che non coglie il loro verbo.

Non ebbe più speranza,
e pure rifiutò il riposo,
la ricerca divenne la sua vita.

Come l'oceano alza le braccia al cielo,
come le stelle solcano il cielo alla ricerca della
[meta irraggiungibile,
così anche il folle dai capelli impolverati
[vagabondava.

Un giorno sono venuto,
io campagnolo, e ho domandato:
“Dimmi, dimmi, come hai avuto la catena
[d'oro che porti al collo?”

Dove, dove ha avuto questa fortuna?
Dove, dove ha solo avuto questa fortuna
senza che lo sapesse? Dove, dove?

Si è abituato a raccogliere i sassolini,
e con essi a toccare la catena,
li buttava via, senza guardare,
se si erano trasformate.

Il folle si meravigliava, si batteva la fronte!
Così il folle trovò e perse
la pietra aurifera.

Il sole scendeva verso ponente,
il cielo si tingeva d'oro.
Il folle ritornava
alla ricerca del tesoro perduto.

Con la forza spenta e il corpo curvato,
con il cuore in polvere come un albero,
che è stato sradicato.
Con la forza spenta e il corpo curvato.

(Traduzione italiana a cura di Marcela Loudova)



SEŠIT 73.

Maryčka Magdónová.

Na slova Petra Bezruč
složil

LEOŠ JANÁČEK.

(Repertoární sbor „Pěveckého sdružení učitelův moravských“)

Partitura a hlasy 2K50 h.
Jednotlivé hlasy po 30 h.

Všechny práva vyhrazena.

Opisování se po zákoně slihá.

V PRAZE.

Nakladatel **FR. A. URBÁNEK**, kníhkupec.

Průchodský zámek hudební.

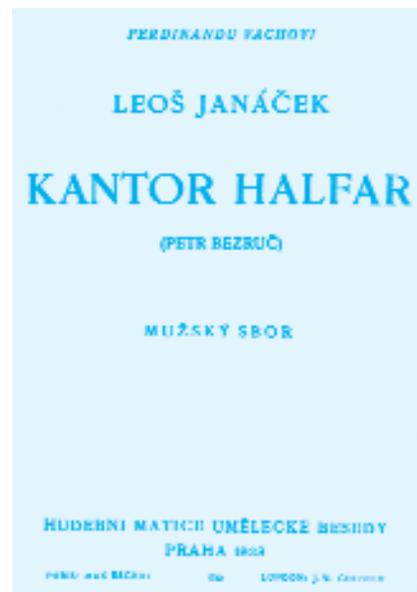
Ubránek, Ubránek, Ubránek, Ubránek

La musica corale di Dvořák e Janáček

Al di là delle ricorrenze – centenario della morte di Dvořák e centocinquantenario della nascita di Janáček – l'affiancare le loro opere per coro è, per almeno un motivo, un piacere artistico e culturale di prim'ordine. I due autori, la cui differenza d'età (tredici anni) è meno grande di quanto si possa immaginare dai reciproci stili, ebbero infatti il medesimo punto di partenza riguardo la scrittura corale: entrambi seguirono il modello di Pavel Křížkovský (1820-85), un musicista ben noto in Moravia che praticava la rielaborazione armonico-contrappuntistica vocale del canto popolare ceco, partecipando in questo modo alla rinascita artistica nazionale. Tuttavia l'approfondimento che Janáček farà della scrittura corale (con i suoi studi sull'intonazione della parola) hanno un'altra dimensione rispetto a quella di un musicista tendenzialmente sinfonico come Dvořák, che non approfondì l'organico del coro a cappella, preferendo mettere insieme coro e orchestra nei grandiosi capolavori sacri della maturità come la *Santa Ludmila*, il *Requiem* e il *Te Deum*. Persino Otakar Šourek, il biografo ufficiale di Dvořák, ha mostrato una certa severità verso le sue opere per solo coro, preferendo le liriche per voci soliste con accompagnamento di pianoforte. Il motivo per cui le definisce “le meno importanti” di tutta la sua opera è di natura formale: lo accusa di semplificare eccessivamente la forma, o per l'eccesso di omofonia, o per la pedissequa stroficità popolaresca o per le linee melodiche, acriticamente ricalcate su quelle folcloristiche. Ma noi sappiamo che difficilmente un grande musicista non lascia almeno qualche traccia del suo genio anche nelle opere apparentemente minori. Questa rara selezione delle pagine corali di Dvořák presenta testi derivati dalla poesia popolare ceca e morava ed altri di poeti che prediligevano il mondo delle campagne, quello da cui

Nella pagina a fianco:
Frontespizio della prima edizione di Maryčka Magdónová per coro maschile, composta nel 1906-07 e pubblicata nel 1909.

Sotto:
Frontespizio della prima edizione di Kantor Halfar per coro maschile, composto nel 1906 e rivisto dall'autore nel 1917.



proveniva Antonín – fu una colletta dei compaesani a permettergli di studiare a Praga, sottraendolo alla professione giovanile di macellaio rurale. Per esempio, nei rari *Quattro cori* op. 29 per coro misto, composti nel 1876 e pubblicati a Praga nel 1879, i primi due testi sono firmati e gli ultimi due sono di qualche anonimo versificatore popolare moravo. L'autore dei primi – *Al posto delle lodi serali* e *Ninna nanna* – fu un certo curioso Adolf Heyduk (1835-1923), un professore di disegno praghese specializzato nei paesaggi all'aria aperta, la cui realizzazione lo portava ad incontrare per le selve boeme contadini e zingari, di cui descrisse la vita nelle sue liriche scritte per diletto e pubblicate sulla celebre rivista ceca “Maggio”.

Il coro maschile *Canzone di un Ceco*, su testo di F.J. Vacek Kamenický, scritto nel 1877, ma pubblicato solo nel 1921, fa parte dello stesso tipo di canti popolareschi, ma con una maggiore dose di patriottismo che ne scongiò la fusione in raccolte fatte di quadretti di vita popolare.

Le due trascrizioni per coro femminile dei *Duetti moravi* provengono dall'op. 32, una delle quattro fortunatissime raccolte degli anni 1875-77 che diedero al musicista un successo europeo. Brahms aveva consigliato il suo editore berlinese Simrock di pubblicarli, e questi lo fece nel 1879. L'originale è per soprano, tenore e pianoforte. Nel duetto *Prigioniera*, in trascrizione per coro, la tematica del ricatto feudale da parte di un nobile senza scrupoli nei confronti di una bella contadina ceca viene vissuto con una mestizia che vale la più veemente condanna morale. *Se la falce fosse affilata* è invece un lieve nonnulla la cui astratta bellezza è aperta ad ogni interpretazione.

Il capolavoro corale di Dvořák lo ritroviamo nel ciclo per coro misto *Nel regno della natura* op. 63, del 1882, il cui titolo verrà ancora utilizzato per una ouverture orchestrale del 1891. Il titolo era quello di una raccolta poetica del boemo Vítězslav Hálek (1835-74), il quale la scrisse negli ultimi due anni della sua breve vita, che si svolse a Praga, ove fu giornalista e letterato. Anche Hálek, come Heyduk, era un sostenitore della rivista “Maggio”, il movimento poetico-letterario che preferì la descrizione della campagna all'eroismo patriottico. Il Dvořák maturo colse perfettamente in questi testi l'atmosfera sentimentale disciolta in suggestioni naturalistiche. E non è solo l'accresciuta maestria a distoglierlo dalle convenzioni popolaristiche, ma le stesse delicate e capricciose immagini poetiche di Hálek a pretendere le delicatezze e i guizzi melodici di cui il grande ceco ci ha dispensato.

La tradizione corale artistica è stata ed è ancora molto viva in tutto il mondo musicale, esclusa l'Italia. Non fa eccezione il mondo ceco e in particolare quello moravo, nel quale avvenne la formazione musicale di Janáček. Egli fu un fanciullo cantore e le sue doti musicali lo portarono presto a dirigere un coro. Il suo maestro Pavel Křížkovský fu lui pure direttore di coro e fatalmente l'allievo scrisse cori per tutta la sua vita. Se da giovane la composizione corale era un mezzo per arrangiare i canti popolari, in seguito Janáček ebbe occasione di seguire con interesse l'attività di Ferdinand Vach, il musicista che aveva fondato l'Associazione Corale degli Insegnanti Moravi, una formazione dapprima maschile, poi mista e, infine, divisa in due sezioni, una maschile e l'altra femminile: per questi complessi scrisse alcuni dei grandi cori della maturità.

La vasta produzione di Janáček spicca per l'originalità, ma ha scarse possibilità di essere compresa appieno nel nostro paese per l'insormontabile barriera linguistica. I temi, spesso squisitamente locali, spaziano dagli estremi del realismo popolare a quelli della magia e del soprannaturale.

Il nostro canto, per coro misto, venne composto quando il musicista non aveva ancora maturato il proprio stile personale. Siamo nel 1890, all'epoca dell'opera *Inizio di un romanzo*, di colore squisitamente folcloristico. Il brano, su testo di S. Čech, sembra all'inizio uno scanzonato pezzo folcloristico, che si complica tuttavia nel prosieguito, mostrando una maestria contrappuntistica, nel contesto, inaspettata.

Con la trilogia dei cori maschili *Il maestro Halfar*, *Maryčka Magdónova* e *I settantamila* incontriamo lo Janáček impegnato politicamente del primo decennio del Novecento. Sono su testi del giovane Vladimír Vašek (1867-1958), noto con lo pseudonimo di Petr Bezruč, un poeta che non scrisse quasi altro oltre ai *Canti slesiani* del 1909 – quest'unica opera gli ha tuttavia assegnato un posto di spicco nella letteratura ceca. Nel volumetto incise con i suoi versi lapidari immagini di grande drammaticità, trattando il problema delle masse popolari della Slesia, oppresse tanto dai tedeschi quanto dai polacchi in veste di tirannici possidenti. Il mondo dei minatori e l'implacabile crudeltà del capitalismo ottocentesco era ben noto a Janáček, che proveniva dalla regione di Ostrava, con le sue miniere di carbone. Egli ebbe il permesso di musicare i versi potenti di Bezruč dalla di lui sorella Olga, segretaria del circolo russo di Brno, che egli presiedeva. Le miserie e sofferenze delle indifese popolazioni slesiane sono il tema delle poesie di denuncia e di riscatto sociale, divenute con l'apporto di Janáček dei cori politici.

Kantor Halfar è la vicenda di un povero maestro, perseguitato per la sua parlata ceca: solo, senza lavoro, alcolizzato e infine suicida. La rielaborazione del 1917 spinge questa pagina verso sonorità moderne e sorprendenti.

Difficilmente si può concepire un destino più tragico di quello di Maryčka Magdónova, che vive nella sofferta narrazione poetica di Bezruč una *via crucis* di situazioni sempre più strazianti. Figlia di un minatore, rimasta orfana di entrambi i genitori, per non morire di freddo e di fame con i quattro piccoli fratelli, va a prendere un po' di legna nella foresta del marchese del luogo. Arrestata su denuncia del nobile, per sfuggire alla vergogna, si getta in un precipizio mentre la stanno conducendo in prigione. La giovane viene sepolta in un angolo colpevole, senza croci e senza fiori, che la chiesa riservava nel cimitero ai suicidi. Ognuna delle dodici strofe del poema termina con le parole, rallentate, "Maryčka Magdónova", che punteggiano le "stazioni di un calvario". Il tono di ballata popolare è innervato da un'armonia moderna, ricca di dissonanze lugubri, tristi e simboliche. Il realismo della parola ha fatto molta strada anche nella scrittura corale. Impressionante il senso di vertigine autodistruttiva che s'impossessa della fanciulla quando scruta gli spazi del precipizio roccioso. Quasi un'opera in miniatura, questo lungo coro potrebbe da solo consegnare Janáček alla storia musicale.

Completa la trilogia dei cori su poesie di Bezruč *I settantamila* (1909), il cui testo descrive la rivolu-

ta di settantamila cèchi, abitanti nel paese Tûšín, al confine con la Polonia, stufi della germanizzazione e polonizzazione della loro terra. Anche qui la scrittura musicale, posta al servizio di un nazionalismo collerico, ha tessiture irte di assoli e d'imprevedibili dissonanze. Il meccanismo corale sembra spesso saltare all'esplosione di schegge solistiche impazzite che testimoniano la modernità dell'autore.

Meno personale l'apporto di František Serafínský Procházka (1861-1939) poeta ceco minore che pubblicò numerose raccolte di versi, spesso di schietta intonazione patriottica. Suoi sono i versi dei due cori femminili *La strada d'oro* e *Kašpar Rucký*, entrambi del 1916. Il primo è contenuto nelle *Canzonette di Hradčany*, una raccolta di tre cori femminili ambientati nel castello di Praga. La "strada d'oro" è l'antica viuzza posta dietro la chiesa di San Vito, dove lavoravano nel Seicento gli alchimisti, e che in quei versi appare invece misera e dimessa, malgrado il nome. Il musicista trova un tono rassegnato e pacificato nel commentare il contrasto fra passato e presente.

Kašpar Rucký evoca il destino leggendario di un alchimista praghese condannato a morte nel 1612 dall'imperatore Rodolfo II per essere stato giudicato un millantatore. Per non venir squartato vivo, s'impicca, ma il diavolo fa cavalcare il suo spirito per quaranta notti su un caprone con un seguito di centomila streghe e relativi gatti. Lo stile vocale prosegue sulla strada delle melodie parlate.

Un preciso legame s'instaura fra il testo de *La strada d'oro* e quello de *Il vagabondo folle* del celebre scrittore e filosofo indiano Rabindranath Tagore, premio Nobel della letteratura nel 1913. Il testo narra della ricerca della pietra filosofale, con la quale trasformare gli altri metalli in oro, da parte di un vecchio, che ha il destino di trovarla, perderla, e morire nella sua folle ricerca. La pagina, scritta nel 1922, è di grande difficoltà per i cori: l'invenzione vaga tra recitativi salmodianti e figurazione avveniristiche che fanno pensare all'astrattismo corale della musica d'avanguardia.

Franco Pulcini

Janáček, compositore, oggi

di Luigi Abbate

~~Partitura~~

2

mrtevho souu

opera

De F. M. Dostojevského

u Jániky z mrtevho souu 4

stojil

korpusu

Partitura

La scena è in Milano, l'epoca inizio anni '80, personaggi alcuni studenti seduti in un bar nei pressi dell'Università. Uno di loro, poco più che ventenne, racconta con qualche punto interrogativo e molti esclamativi la fresca esperienza di un ascolto dell'opera *Z mrtvého domu* (Da una casa di morti) di Leós Janáček, appena uscita nell'edizione discografica, allora in vinile, diretta da Sir Charles Mackerras. Un altro, decisamente il più maturo (un fuori-corso) e informato del gruppo, reagisce all'entusiasmo del primo con questo apprezzamento: "Ma allora tu te ne intendi!". Mi son chiesto spesso perché mai dovessi risultare un "intenditore" per il solo fatto di apprezzare la musica di Janáček. A modo suo, e sia pur da un curioso punto di vista, l'episodio è indicativo di un'anomalia, una sorta di disagio che vent'anni fa – ma forse oggi è molto diverso? – poteva suscitare la ricezione, prima ancora che la collocazione storica, del grande compositore moravo. Né si creda che fosse un problema solo italiano: "S'è ripetuto a lungo, in Francia, che Janáček s'era occupato soprattutto dei problemi folklorici del suo paese, e si diceva anche che se non si comprendeva il ceco non si poteva afferrare questo musicista. Era un modo di chiuderlo dentro un ghetto". Così Martine Cadieu nel 1980.¹ Da noi erano gli anni della *Mahler-renaissance*, e proprio a Milano i diagrammi statistici registravano un'impennata nelle esecuzioni di Schönberg, Berg e Webern, la "triade" viennese considerata allora il *mainstream* del radicalismo musicale di primo Novecento. Autori come Janáček e, in parte, Bartók, nonostante fossero, come si direbbe oggi, "di frontiera", anzi, proprio perché tali, trovavano ben poco spazio nelle arnie della programmazione musicale. Non a caso nelle varie edizioni del celebre volume di Luigi Rognoni sulla Seconda Scuola di Vienna² Leós Janáček non figura neanche nell'indice dei nomi. Eppure in Italia ben diversa era stata l'accoglienza del nostro in sede critica. Fin dal lontano 1938, a soli dieci anni dalla morte, il musicista moravo poteva vantare uno studio in lingua italiana ad opera di Gianandrea Gavazzeni,³ e risale al 1960 un ampio, importante contributo a firma di Luigi Pestalozza.⁴ Sem-

*Una scena di Da una casa di morti
al Teatro nazionale di Praga, 1964.*

*Nella pagina precedente un
manoscritto autografo dell'opera.*



pre in quegli anni penne prestigiose come Massimo Mila⁵ e Fedele D'Amico offrivano pagine illuminanti sulla musica di Janáček. Scriveva proprio D'Amico nel 1958: “Il suo non-conformismo musicale, la sua rivolta contro quello che dell'Ottocento gli pareva accademismo non partì dall'esperienza di una crisi internazionale della musica, ma da orizzonti molto più limitati, nazionali quando non addirittura dialettali.⁶ In ciò sta forse il primo paradosso janáčekiano: una capacità quasi rabdomantica di cogliere lo “spirito del tempo” restandone sostanzialmente estraneo. Ma lasciamo da parte per un momento i disagi da mancato ingabbiamento storico – per esempio, un altro “provinciale” di lusso, Sibelius, ha subito sorte simile – e proviamo a fare una breve e tutt'altro che esaustiva visita nell'officina compositiva di questo grande musicista, nel tentativo di raccoglierne stimoli e – perché no? – motivi di attualità.

Anzitutto colpisce la pragmatica naturalezza con cui Janáček sceglie ed elabora il materiale. A tutti i livelli. Da un articolo di giornale ad esempio prende spunto per scrivere un capolavoro assoluto di drammaturgia cameristica come *Zápisník zmizelého* (Il Diario di uno scomparso), dove, anche attraverso una scrittura pianistica semplicemente visionaria, sembrano convivere in un solo gesto lo Schumann di *Dichterliebe* e il Musorgskij dei grandi cicli vocali da camera. Riprende con disarmante semplicità canti popolari e ad un tempo produce composizioni originali di formidabile presa drammatica – si pensi solo a *Sedmdesát tisíc* (I Settantamila) – per le corali che egli stesso dirige a Brno. Inventava organici inediti e fin bizzarri: nelle 19 *Ríkadla* (Filastrocche) accosta a un gruppo già singolare di nove voci un insieme strumentale che a elencarlo sembra evocare il corredo sonoro dell'armata Brancaleone (pianoforte, ottavino, due flauti, due clarinetti, due fagotti, controfagotto, contrabbasso ocarina e tamburi per bambini), eppure calza come un guanto i testi popolari infantili che mette in musica. Il bellissimo *Mládí* (Gioventù) aggiunge al tradizionale quintetto per fiati un clarinetto basso che crea ora con il clarinetto in si bemolle, ora con il fagotto splendidi impasti di colore. Per ritrovare in letteratura l'uso di un organico simile – con il corno inglese in luogo del clarinetto – bisognerà fare un salto mortale triplo nel tempo e nello spazio: Brian Ferneyhough, *Prometheus* (1967). Eloquente fra l'altro di *Mládí* la definizione che segue: “Selon l'humeur, on peut considerer cette suite comme une partita en quatre parties, ou une sonate libre en forme de rondo”.⁷ Come a dire: fate voi. Organici singolari, dunque, motivati magari da occasioni, ma sempre utilizzati in modo appropriato allo scopo. Nel bel *Capriccio* per pianoforte (mano sinistra) e fiati lo strumento a tastiera gioca nel movimento conclusivo un ruolo di contorno, disegnando profili figurati sul denso, quasi succulento procedere di flauti e ottoni, senza che per questo la scrittura lasci trasparire edulcorazioni o cedimenti “floreali”. Quando poi, per converso, Janáček si dedica alla formazione aurea della musica da camera, il quartetto d'archi, ne sconvolge l'iconografia sonora tradizionale – non l'avesse già fatto Beethoven nei suoi ultimi, lo si sarebbe dovuto additare come profanatore – portando avanti ciò che i suoi conterranei Smetana e Dvořák avevano avviato in quel genere, e trasformando i singoli componenti del quartetto in altrettanti cuori pulsanti in fibrillazione. Una forzatura strutturale da cui nascono due capolavori assoluti.

La drammaturgia di Janáček, uno dei più grandi autori di teatro musicale del Novecento, è argomento complesso e ampiamente trattato negli scritti citati in precedenza. C'è però un aspetto della sua eredità in questo genere musicale che affascina particolarmente. “Il modo migliore per diventare un buon compositore di opere – egli scrive – è quello di studiare analiticamente le curve e i contorni del linguaggio umano”. È un'osservazione che non ammette replica, e, d'altro canto, sappiamo essere la sperimentazione sul “canto parlato” uno degli aspetti di maggiore originalità del lavoro di Janáček. Pur in un contesto nel quale il rapporto con la scena, ossia con la percezione visiva, appare imprescindibile, la sua attenzione è essenzialmente rivolta ad un particolare tipo di ricerca sull'evento fonico. La voce è lo strumento ideale di questa ricerca, lo studio quasi maniacale sulle inflessioni della lingua ceca è finalizzato al tentativo di cristallizzarne le derive adiaematiche nel “campo temperato” di toni e semitoni. E se la conduzione del *melos* è al centro del lavoro compositivo sulla voce, ciò non significa che gli altri aspetti del comporre, e quelli ad esso esterni come la succitata percezione visiva, vengano sacrificati. Al contrario, intorno alla voce, ai suoi emozionanti esperimenti, gli altri, diremmo, utensili del comporre (metri, ritmi e loro variabili agogiche; armonia e strumentazione) agiscono come in *équipe*, a far da supporto allo strumento protagonista, si piegano con straordinaria flessibilità alle esigenze di quelle curve melodiche che a loro volta trascrivono come “diagrammi del cuore”⁸ i complessi percorsi emotivi dei personaggi. I risultati sono stupefacenti, gli esempi innumerevoli. Basti, per coglierne solo uno a caso, il finale di *Káťa Kabanová*. A enfatizzare l'infuocata tensione del momento, e con essa la catarsi della protagonista, accordi esatonali e pentatonici entrano in rotta di collisione, scatenando una congestione armonica che traduce come meglio non si sarebbe potuto il dramma che si consuma sulla scena. In tal senso la fine della vittima-eroina Káťa, si pone esattamente a metà strada fra quelle di altre due celebri vittime femminili del teatro musicale di quei decenni, Mimì e Maria; precisamente, fra il precipitare dei fatti chiosato da un finale stentoreo, e perciò notoriamente strappalacrime, in

Frontespizio della partitura di
Káťa Kabanová.



Bohème, e lo schizofrenico gesto di follia, l'assassinio consumato quasi sottovoce, come un inesorabile automatismo, in *Wozzeck*.

Scrivendo sempre Janáček: “La vita è suono, modulazione del suono nel linguaggio umano”. A distanza di molti anni gli fa eco Milan Kundera: “Il problema non è se si debba o no imitare la vita; il problema è se un musicista debba o no ammettere l'esistenza di un mondo sonoro esterno alla musica stessa e studiarlo”.⁹ Sollecitazione offerta sul piatto d'argento a un compositore d'oggi per individuare un'ideale *liaison* con la ricerca janáčekiana sulla voce. Esperienze, anzi, epopee musicali successive e ben distanti dal nostro musicista, come certo rock e certa musica elettronica, hanno produttivamente riflettuto su questo argomento. Si sa, da tempo, e non solo nei centri di ricerca ma anche a casa propria, si può lavorare con ottimi software per il trattamento digitale in tempo reale del segnale sonoro, e piace immaginare fin dove sarebbe arrivato Janáček se avesse avuto a disposizione l'attuale tecnologia per ottimizzare indagini sulle inflessioni melodiche della lingua, lavorando per esempio mediante procedimenti di trasposizione e *stretching*, o addirittura riflettendo compositivamente sulla teoria dei formanti vocali!

S'è accennato al pianoforte di Janáček. Insidioso, spesso disagevole e agogicamente instabile, rappresenta un formidabile ponte ad arcata unica fra passato e futuro. Gli schumanniani *Bunte Blätter* op. 99 o *Albumblätter* op. 124 stanno ai quindici numeri di *Pozarostlém chodníku* (Sul sentiero di rovi) – e la *Civetta non se ne è andata* come il *Vogel als Prophet* – come questi ultimi stanno a *Jatekók* (Giochi) di György Kurtág. La tonalità di mi bemolle minore e il disegno di tre note, quasi un epicedio, che aprono la *Sonata Zulice, 1.x.1905* non possono non ricordare l'analogo avvio del *Klavierstück* op. 118 n. 6, forse il momento più toccante dell'intero *opus* pianistico brahmsiano. Ma il capolavoro sono i quattro pezzi *V mlhách* (Nella nebbia). Nel pallore lucido dei frammenti melodici il timbro del pianoforte trasmuta il “canto parlato” fino ad allora affidato alla sola voce umana. Siamo nel 1912: altra originale declinazione della parola nebbia, del tutto autonoma rispetto alle coetanee ma più note *Brouillards* di Claude Debussy.

Quanto al supposto diletterismo, ovvero a certa *naïveté* compositiva, spiace dire che chi, anche fra i “sapienti”, non si esime dal rilevarne sporadici indizi, poco o niente ha capito di Janáček, del suo commovente, meraviglioso, personalissimo umanismo musicale. Definire ad esempio “squilibrata” la scelta di privilegiare, nella strumentazione della *Glágoľskaia msé* (Messa glagolitica) o del citato *Z Mrtvého domu*, i registri estremi dell'orchestra è un voler andare a spaccare il capello in quattro per nulla, fra l'altro senza intendere che proprio quello era il suono che il musicista andava cercando negli anni dell'estrema sua maturità per dipingere timbricamente i flussi di “ostinati” che costituivano la struttura portante dei suoi ultimi capolavori, le trame su cui tesseva la tela della composizione.

Molto altro si dovrebbe dire sull'eredità di Leós Janáček. Sul musicista impegnato, autenticamente politico, capace in *Vec Makropulos* o, ancora una volta, in *Z Mrtvého domu*, di piantare pietre miliari sul terreno del genere *Zeit-Oper* – e quanti autori di oggi ricorrono a temi e protagonisti del-

l'attualità, che utilizzano poi come semplici pretesti per camuffare “autentiche” esercitazioni pas-satiste! – sul didatta e sul teorico, sull'intellettuale curioso e appassionato, sul compositore in costante evoluzione linguistica, d'un eclettismo sin inebriante, qualità trasformata in difetto dai citati detrattori che avrebbero sostituito la parola eclettismo con diletterantismo. E ancora, sulla sua formidabile, attualissima sensibilità critica, una sensibilità che lo ha portato a vivere qualcosa come trent'anni di apprendistato, di acquisizione di strumenti tecnici e conoscitivi, cui sarebbero seguiti, come una naturale esplosione, altri trent'anni di forsennata attività compositiva. *No hay caminos, hay que caminar*; il motto prima appartenuto ad Antonio Machado e poi fatto proprio dall'ultimo Nono, si potrebbe ben porre a suggello dell'intera opera del moravo.

Per concludere, viene in mente un libretto che lo studente universitario di inizio anni '80 leggeva e rileggeva con passione: *La musica moderna*.¹⁰ Correttamente l'autore, Hans Heinz Stuckenschmidt, collocava Janáček, insieme a Bartók, Kodály, Falla e allo Stravinskij “russico”, nel capitolato intitolato “Il nuovo folklorismo”, allocando lo Schönberg dei *Sechs Kleine Klavierstücke* in un capitolo precedente. Senza nulla togliere a quei piccoli capolavori schönberghiani, credo che, immaginando di riscrivere oggi quel libretto, forse nessun musicista del secolo scorso avrebbe più diritto di essere presentato sotto il titolo che Stuckenschmidt aveva destinato, con la deferenza del discepolo, al grande maestro viennese. Il titolo era: “Lo stile musicale della libertà”.

¹ M. Cadieu, “Per Janáček: testimonianza di uno scrittore francese”, *Nuova Rivista Musicale Italiana*, a. XIV, 1, gennaio-marzo 1980, p. 73.

² L. Rognoni, *La Scuola musicale di Vienna*, Torino, Einaudi 1966.

³ G. Gavazzeni, “Leós Janáček”, *La Rassegna Musicale*, a. XI, 7-8, luglio-agosto 1938.

⁴ L. Pestalozza, “Leós Janáček”, *L'Approdo musicale*, a. III, 10, aprile-giugno 1960, con un prospetto cronologico della vita e delle opere e una discografia a cura di V. Fellegara.

⁵ M. Mila, “Battaglie per Janáček”, in *Cronache Musicali 1955-1959* Torino, Einaudi 1960. Per completezza d'informazione bibliografica, giova segnalare anche il saggio di M. Bortolotto “Janáček cattivo lettore”, in *Consacrazione della casa*, Milano, Adelphi 1982.

⁶ F. D'Amico, “Il poetico mondo morale di Janáček”, nel programma di sala per la prima italiana della *Piccola volpe astuta* al Teatro alla Scala di Milano, 13 maggio 1958.

⁷ AA. VV., *Guide de la Musique de Chambre*, a cura di F.R. Tranchefort, Paris, Fayard 1989, p. 491.

⁸ L'espressione è usata in F. Pulcini, *Janáček Vita, opere, scritti*, Firenze - Torino, Passigli 1993, p. 16. Più avanti, a proposito di *Una casa di morti*, Pulcini parlerà di “elettrocardiogramma dell'exasperazione”.

⁹ M. Kundera, “Il meno amato della famiglia”, in *I testamenti traditi*, trad. it. di E. Marchi, Milano, Adelphi 1994, p. 138.

¹⁰ H.H. Stuckenschmidt, *La musica moderna*, Torino, Einaudi 1960.

Gli artisti

Orchestra Filarmonica Slovaca



Fondata nel 1949, due personalità di spicco, acclamate sulla scena internazionale, assistono alla sua nascita: Václav Talich (Primo Direttore d'Orchestra, dal 1949 al 1952) e Ludovít Rajter (Direttore dal 1949 al 1976 e Direttore Artistico fino al 1961). Tra gli altri direttori titolari che hanno apportato un significativo contributo all'evoluzione musicale dell'orchestra, vanno ricordati Tibor Frešo, Ladislav Slovák, Libor Pešek, Vladimír Verbickij, Bystrík Režucha e Aldo Ceccato. Dal 1991 al 2001, è Ondrej Lenárd a ricoprire il ruolo di Primo Direttore e Direttore Musicale. Infine, nella stagione 2003-2004, Jiří Bělohlávek diviene Direttore Artistico, mentre Radoslav Štúr e Tomáš Hanus vengono nominati Direttori dell'Orchestra.

Tra i molti direttori ospitati, spiccano i nomi di artisti di fama internazionale come Claudio Abbado, Hermann Abendroth, Karel Ančerl, Roberto Benzi, Miltiades Caridis, Sergiu Celibidache, James Conlon, Oskar Danon, Christoph von Dohnányi,

Vladimir Fedoseyev, János Ferencsik, Mariss Jansons, Neeme Järvi, James Judd, Peter Keuschnig, Dmitrij Kitajenko, Ken Ichiro Kobayashi, Kiril Kondrashin, Franz Konwitschny, Alain Lombard, Fabio Luisi, Jean Martinon, Kurt Masur, Sir Yehudi Menuhin, Riccardo Muti, Václav Neumann, Antonio Pedrotti, Zoltán Peskó, Karl Richter, Mario Rossi, Witold Rowicki, Kurt Sanderling, Sir Malcom Sargent, Leif Segerstam, Leonard Slatkin, Václav Smetáček, Pinchas Steinberg, Otmar Suitner, Jevgenij Svetlanov, Arturo Tamayo, Ralf Weikert, Carlo Zecchi, e altri ancora. Nel 1996, dopo una lunga e fruttuosa collaborazione con l'Orchestra, Zdeněk Košler riceve l'alta onorificenza di Primo Direttore "in memoriam".

Alcuni celebri compositori, tra cui Krzysztof Penderecki e Aram Khachaturian, hanno diretto l'Orchestra Filarmonica Slovacca nell'esecuzione delle loro stesse opere.

L'Orchestra si esibisce regolarmente in occasione di festival in tutta Europa (Festival di Praga di Primavera e Autunno, Festival Musicale di Bratislava, Wiener Festwochen, Brucknerfest Linz, Carinthischer Sommer, Berliner Festtage, Festival de Strasbourg, Warszawska Jesień, Festival di Atene, Maggio Musicale Fiorentino e Sagra Musicale Umbra). Nelle sue numerose tournée internazionali, ha raggiunto quasi tutti i Paesi europei, eppoi Cipro, la Turchia, il Giappone e gli Stati Uniti. Ha inoltre realizzato numerose incisioni per reti radiofoniche e televisive, e per case discografiche tra cui Opus, Supraphon, Panton, Hungaroton, JVC Victor, RCA, Pacific Music, Naxos e Marco Polo.

La Filarmonica Slovacca può essere considerata la più importante orchestra sinfonica della Repubblica e fa della sua capitale, Bratislava, il cuore della vita musicale del paese. Ogni stagione, il programma comprende concerti sinfonici e vocali, musiche da camera e, non trascurabile, una serie di concerti straordinari, rivolti a bambini e a giovani ascoltatori, ideati appositamente allo scopo di avvicinare sempre più il pubblico alla musica.

Coro Filarmonico Slovacco



Questa formazione corale, che occupa un posto di rilievo nel panorama artistico professionale slovacco, nasce nel 1946 come Coro Misto di Radio Bratislava, diretto da Ladislav Slovák, suo ideatore e fondatore. A Slovák, nel 1955, succede Jan Maria Dobrodinský che dirigerà il Coro per 20 anni vantando grandi meriti nel raggiungimento dell'elevato profilo professionale e nella crescita artistica dell'ensemble che, nel 1957, assume l'attuale denominazione e viene incorporato nell'Associazione degli Ensemble della Filarmonica Slovacca.

Nel 1977, la direzione passa a Valentin Iljin, poi a Lubomír Mátl, grande conoscitore del canto corale. In seguito saranno Štefan Klimo, Pavel Baxa, Pavol Procházka e Marián Vach a contribuire al miglioramento del livello interpretativo. Dal 1991 al 2001, Blanka Juhaňáková, in collaborazione con Jan Rozehnal – Primo Maestro di coro e suo attuale direttore – ne prosegue l'opera di perfezionamento.

Oltre cinquant'anni di intensa attività artistica hanno reso il Coro Filarmonico Slovacco uno dei più apprezzati su scala europea, per la padronanza tecnica, la raffinatezza di espressione e il perfetto equilibrio sonoro delle diverse sezioni, nonché

per la prontezza interpretativa e l'affidabile ed esemplare disciplina artistica. Molti dei più grandi maestri mondiali lo hanno diretto, tra gli altri: Claudio Abbado, Jean Claude Casadesus, James Conlon, Dean Dixon, Christoph von Dohnányi, János Ferencsik, Riccardo Chailly, Zdeněk Košler, Ondrej Lenárd, Alain Lombard, Lorin Maazel, Kurt Masur, Zubin Mehta, Antonio Pedrotti, Libor Pešek, Ludovít Rajter, Karl Richter, Pinchas Steinberg, Hans Swarowsky, Václav Talich. Il Coro ha inoltre collaborato con numerose orchestre sinfoniche di grande fama, come Berliner Philharmoniker, Wiener Philharmoniker, Wiener Symphoniker, Orchestra Filarmonica Israeliana, Orchestre de Paris e altre ancora. Oltre che nelle sale concertistiche nazionali, il Coro si è esibito nella quasi totalità dei Paesi europei e in Marocco, Turchia, Israele e Giappone, partecipando anche a importanti festival musicali internazionali a Salisburgo, Vienna, Atene, Berlino, Edimburgo, Madrid, Monaco, Parigi, Perugia, Praga.

Notevole è l'attività svolta per emittenti televisive e radiofoniche e la produzione discografica per etichette quali Opus, Supraphon, Deutsche Grammophon, Hungaroton, Sony, Marco Polo, Naxos, Nuova Era, Decca.

Zdeněk Mácal

Nato nel 1936 a Brno – oggi cittadino statunitense –, studia presso il Conservatorio e l'Accademia Musicale Janáček della sua città natale. Comincia ad imporre il proprio nome vincendo due importanti concorsi musicali: il Concorso Internazionale per Conduzione d'Orchestra a Besançon nel 1965 e la Dmitri Mitropoulos Competition a New York nel 1966, con una giuria presieduta da Leonard Bernstein. Agli inizi della carriera lavora a stretto contatto con orchestre ceche, compresa la Filarmonica Ceca, con cui compie tournée in Romania, Bulgaria, Turchia (1966), Germania e Svizzera (1968).

In seguito all'occupazione della Cecoslovacchia da parte sovietica, Zdeněk Mácal emigra ed entra immediatamente a far parte dello scenario musicale internazionale. Assume progressivamente diversi incarichi: Direttore Musicale dell'Orchestra Sinfonica della Radio di Colonia e di Hannover, Primo Direttore della Sydney Symphony Orchestra, Direttore della Milwaukee Symphony Orchestra e Primo Direttore al Grant Park Summer Festival di Chicago. Negli anni successivi, è il principale artefice dell'incredibile ascesa della New Jersey Symphony Orchestra, che dirige dal 1993 al 2002. Nel maggio del 1998, il Westminster Choir College gli conferisce un prestigioso Dottorato honoris causa.

Nel corso della sua carriera, è stato regolarmente Direttore Ospite di famose orchestre americane, come la New York Philharmonic, la Chicago Symphony Orchestra, la Philadelphia Orchestra, la Washington National Symphony, la Pittsburgh Symphony, la Los Angeles Philharmonic, la Boston Symphony Orchestra, confermandosi sempre direttore estremamente dinamico, con una chiara concezione musicale e una particolare profondità emotiva. Si è così esibito anche alla direzione di alcune delle più note orchestre di tutta Europa, tra cui la Filarmonica di Berlino, la Wiener Symphoniker, l'Orchestra Sinfonica della Radio Bavarese, tutte le orchestre londinesi, l'Orchestre de Paris e l'Orchestre Nationale de France. Alcuni incarichi



© Vidal

come Direttore Ospite lo hanno, inoltre, portato in Giappone, al Teatro alla Scala di Milano e in altri importanti teatri. Complessivamente, Zdeněk Mácal ha lavorato con più di 160 orchestre in quattro continenti.

Ma il suo profilo musicale resterebbe, tuttavia, incompleto se non si ricordassero le partecipazioni a importanti festival internazionali (Vienna, Lucerna, Montreux, Edimburgo, Praga, Atene, Besançon e, negli Stati Uniti, Ravinia, Tanglewood) e le sue innumerevoli incisioni, principalmente per Delos e Koss, ma anche per Sony, EMI, Decca, Deutsche Grammophon e Supraphon.

Dopo tanti anni trascorsi all'estero, il suo ritorno alla terra d'origine: innanzitutto, nel 1996-1997, Mácal torna a dirigere la Filarmonica Ceca durante il Festival di Primavera di Praga e, successivamente, rinnova la propria collaborazione con l'Orchestra Sinfonica di Praga per la quale, nel 2001, accetta la nomina a Primo Direttore. Il suo "fatidico amore" per la Filarmonica Ceca – come l'artista stesso ama definire il suo rapporto con questa orchestra – raggiunge finalmente l'apice con il suo arrivo al Rudolfinum di Praga, sede della Filarmonica Ceca, in qualità di Primo Direttore a partire dalla stagione 2003-2004. "Il cerchio si chiude: qui ho iniziato e qui ritorno" è stato il commento di Zdeněk Mácal al conferimento del prestigioso incarico, che apre un nuovo capitolo nella storia della Filarmonica Ceca e della sua stessa carriera musicale.

Marián Vach

Nato a Bratislava nel 1950, si laurea presso la Facoltà di Pedagogia dell'Università Comenius di Bratislava, specializzandosi prima in Scienze Matematiche ed Educazione Musicale, poi – presso l'Accademia di Musica e Arte Drammatica – in Direzione di Coro (con il Prof. Haluzický), Direzione d'Orchestra, (con il Prof. Slovák) e Direzione d'Opera (con T. Frešo). Direttore, nel 1972, del Piccolo Coro dell'allora Radio Cecoslovacca di Bratislava, nel 1977 Vach ne diventa Direttore Artistico: alla guida di questo coro intraprenderà molte tourné concertistiche all'estero.

Contemporaneamente accetta il posto di Direttore Artistico e Direttore dell'Associazione Slovaca degli Insegnanti di Canto Popolare. Nel 1983 viene incaricato Direttore del Teatro Statale dell'Opera di Košice di cui, due anni dopo, verrà nominato anche Direttore Artistico.

Vach collabora inoltre con il Collegium Technicum, il coro misto dell'Università, conseguendo importanti riconoscimenti in concorsi locali e internazionali; viene nominato Direttore Artistico dello Sl'uk Ensemble per la stagione 1986-1987, mentre dal 1988 è Primo Direttore dell'Opera da Camera del Teatro Nazionale Slovacco di Bratislava, e suo Direttore dal 1997 al 1999. Nel 1990 accetta l'incarico di Maestro del Coro Filarmonico Slovacco e, dal 1993 al 1995, diviene Primo Maestro del Coro del Teatro Nazionale dell'Opera Slovacco. Dal 1998 al 2003 è Direttore Artistico e Direttore d'Orchestra del Lúčnica Ensemble, rivestendo al tempo stesso, dal 1999 al 2001, le medesime cariche anche presso l'Opera di Stato Banská Bystrica. A partire poi dal 2002, Vach è nominato Primo Direttore del Teatro dell'Opera di Košice. Dall'agosto del 2003 è direttore artistico del Coro Filarmonico Slovacco.

Marián Vach ha collaborato con tutte le orchestre sinfoniche slovacche, partecipando non solo ai concerti, ma anche all'incisione di numerose opere: la sua discografia comprende, infatti, molti lavori per voce, sinfonici e lirici di compositori slovacchi e stranieri.



In diversi paesi europei, Vach ha diretto e partecipato a numerosi festival e concorsi, non solo in qualità di Direttore ma anche come membro della giuria.

È stato inoltre ospite di svariate orchestre sinfoniche straniere, e a tutt'oggi ha diretto con successo 36 opere – 16 delle quali in prima esecuzione per la Slovacchia. Fin dal 1992 ha regolarmente collaborato con la compagnia operistica austriaca Amici del Belcanto, insieme alla quale ha diretto ben 7 diverse opere. Sempre nel 1992, ha diretto a Madrid il *Flauto Magico* di Mozart, mentre nel 2002 a Salisburgo ha partecipato alla prima di *Distant Joy*, operetta del compositore austriaco Gossler; a Vienna ha diretto in più di 50 occasioni, cimentandosi tra l'altro con il *Requiem* di Mozart, il *Requiem* di Verdi, la *Nona Sinfonia* di Beethoven, lo *Stabat Mater* e il *Requiem* di Dvořák.

Nel 1995 ha diretto la prima del *Requiem* di Andrew Lloyd Webber per l'inaugurazione dello Smetana Hall di Litomyšl, nella Repubblica Ceca, e la prima slovacca del *Requiem* di Bottesini per l'Ambasciata Italiana in Slovacchia.

Andrea Danková

Nasce a Lučenec, in Slovacchia, nel 1970. Studia presso il Conservatorio di Žilina e all'Accademia Musicale di Bratislava, dove consegue la laurea nel 1994. Vince numerose competizioni, assicurandosi borse di studio e premi: in particolare, nella primavera del 1995, si classifica prima al Concorso Internazionale Toti Dal Monte, a Treviso, ed è quindi invitata ad interpretare il ruolo di Micaela nella *Carmen* al Teatro Comunale di Treviso e di Rovigo.

Già nell'ottobre del 1994, aveva debuttato nel ruolo di Mimi, in una nuova produzione de *La Bohème* dello Slovakian National Theatre di Bratislava. Nel corso poi della stagione 1996-1997, è in scena con *Mefistofele* (Elena) e *La Sposa Venduta* (Mařenka) allo Slovakian National Theatre; con *Carmen* (Micaela) al Teatro La Fenice di Venezia e *La Bohème* (Mimi) all'Opéra National de Lyon e al Teatro Nazionale di Praga. Nella stessa stagione, si esibisce inoltre nella *Messa glagolitica* di Janáček con la London Symphony Orchestra, diretta da Myung-Whun Chung, alla Barbican Hall di Londra; con la Bayerische Rundfunk a Monaco e con l'Orchestra della Deutsche Oper, diretta da Jiří Kout, a Berlino.

Nella stagione 1997-1998, è di nuovo Micaela in concerto alla Bunkamura Orchard Hall di Tokyo, con l'orchestra dell'Opéra National de Lyon diretta da Kent Nagano, e alla Barbican Hall di Londra con Jose Cura e la London Symphony Orchestra, diretta da Sir Colin Davis. Nello stesso ruolo approda negli Stati Uniti, all'Opera di San Francisco. Con lo Slovakian National Theatre è a Tokyo e a Nagoya per l'interpretazione di Mimì, mentre debutta nel ruolo di Liù nella *Turandot* e di Amelia Grimaldi in *Simon Boccanegra*, con la direzione di Daniele Gatti, al Teatro Comunale di Bologna.

Nella stagione successiva, si esibisce come Liù all'Opera di San Francisco, sotto la direzione di Marco Armiliato, e come Micaela al Teatro Real di Madrid, con Agnes Baltsa e Neil Shiccoff sotto la direzione di Garcia Navarro. Appare inoltre in concerto



nella Seconda Sinfonia di Mahler, alla Barbican Hall di Londra con la London Symphony Orchestra diretta da Myung-Whun Chung, e debutta nel ruolo di Desdemona nell'*Otello* alla Barbican Hall, di nuovo con Jose Cura e la London Symphony Orchestra diretta da Sir Colin Davis. Un ruolo, quest'ultimo che interpreterà poi nel 2001 anche allo Slovakian National Theatre di Bratislava. Sempre del 2001 è l'esibizione in concerto nell'*Eternal Gospel* e nella *Messa glagolitica* di Janáček; nel *Te Deum* di Dvořák alla Barbican Hall di Londra e all'Avery Fisher Hall, presso il Lincoln Center di New York, con la London Symphony Orchestra diretta da Sir Colin Davis; nonché il debutto nel ruolo di Elvira nel *Don Giovanni* e in quello di Luisa nella *Luisa Miller* allo Slovakian National Theatre.

Hana Štolfová-Bandová

Laureatasi presso l'Accademia di Musica e Arti Drammatiche di Bratislava, è vincitrice di concorsi internazionali. Vanta un'intensa attività artistica: collaborazioni con rinomate orchestre nazionali ed internazionali, esibizioni nei festival musicali di quasi tutta Europa (oltre alle Repubbliche Ceca e Slovacca, in Austria, Polonia, Germania, Ungheria, Francia, Italia, Stato Pontificio, Paesi Bassi) e oltreoceano (tra gli altri al Teatro Colon di Buenos Aires). Sotto la direzione di grandi maestri, ha interpretato ruoli da mezzosoprano e da contralto in importanti opere vocali e strumentali, da Bach fino a compositori del Novecento – proprio come interprete di opere moderne ha ricevuto riconoscimenti internazionali. Il suo profilo artistico si è inoltre arricchito con partecipazioni, in qualità di ospite, ad opere allestite al Teatro dell'Opera Nazionale Slovacco.

Acclamata interprete anche di Lieder e musiche da camera, per la voce vellutata, la nobiltà d'interpretazione, e l'elevata musicalità – doti che le sono valse il plauso della critica – è altamente richiesta per l'esecuzione di opere di Bach, Mozart, Beethoven, Verdi, Dvořák, Mahler.

Intrattiene un proficuo rapporto di collaborazione con reti televisive, radiofoniche e case discografiche come Opus, Audiophon, Supraphon, Ultraphon e l'americana Chesky.



Ludovit Ludha



Ancora studente, prima di laurearsi presso l'Accademia di Arti Drammatiche di Bratislava, prende parte ad una tournée, per l'esecuzione della *Messa in do maggiore* di Beethoven. Nel 1987 vince il concorso canoro delle Accademie d'Arte cecoslovacche e, dal 1988, avvia la sua carriera da solista all'Opera Nazionale Slovaca di Bratislava.

In quel biennio, si esibisce al Festival di Salisburgo nella produzione di Jean-Pierre Ponnelle di *Moses und Aaron*, sotto la direzione di James Levine; è interprete in *Faust* al Festival di Gerusalemme e in Svizzera; *La Bohème* (Rodolfo), in tour in Giappone, Praga e Karlsruhe; *Armida* di Dvořák a Brno; *Oedipus Rex* a Budapest e a Parigi; *Iris* al Festival di Wexford e Roma; *Mefistofele* (Faust) a Bratislava; *Sarka* di Fibich al Festival di Wexford; *Don Carlo* (Carlo) a Bratislava; *Jenůfa* (Steva) a Praga, diretto da Jiri Belohlavek; *Così fan tutte* (Ferrando); *La Sonnambula* (Elvino) e *Falstaff* (Fenton) a Bratislava; *Evgenij Oneghin* (Lenskij) a Metz; *La piccola volpe astuta* a Venezia.

In seguito, ha interpretato più volte il ruolo di Zinovi (*Lady Macbeth del distretto di Mcensk*) a Madrid, Napoli – con la direzione di Mstislav Rostropovič –, Digione e Buenos Aires. Si è inoltre esibito in *L'affare Makropulos* a Montpellier; in *Oedipus Rex* diretto da Charles Dutoit, a Parigi. Col Teatro Nazionale Slovacco ha affrontato un importante tour in Giappone.

Ludovit Ludha vanta anche una notevole attività concertistica basata su un vasto repertorio, sia sul versante sacro che su quello profano. Basti ricordare le sue interpretazioni in composizioni quali: *Eja Mater* di Zimmerman (a Vienna); *Les Noces* di Stravinsky (a Torino, Montpellier – con James Judd – e Berlino – con Vladimir Ashkenazy); *Requiem* di Mozart (a Cremona, Bratislava, Ankara, Salisburgo e Praga – con Sir Neville Marriner); *Messa glagolitica* di Janáček (in Spagna e a Lisbona, Liverpool, Parigi, Berlino e Taipei – con Zoltan Pesko – e a Lipsia); *Osud* di Janáček (ai Festival Internazionali di Vienna e

Garsington); *Elias* di Mendelssohn (a Graz); *Santa Ludmila* di Dvořák (a Vienna); *Messa dell'Incoronazione* di Mozart (a Salisburgo); *Requiem* di Verdi (in Svizzera, a Linz e Jena); *Catulli Carmina* di Orff (in Danimarca); *Messa in la minore* di Bellini (a Palermo, Catania e Bratislava); *Requiem* di Dvořák (a Norimberga); *Stabat Mater* di Dvořák (ad Ankara, Utrecht, Amsterdam, Manchester e Leeds); *Carmina Burana* di Orff (a Bratislava e Bologna); *Sinfonia n. 3* di Szymanowski – con Charles Dutoit.

Jiří Sulženko



Inizia la sua carriera musicale suonando il contrabbasso con l'Orchestra del Teatro Nazionale di Praga mentre completa gli studi in canto presso il Conservatorio di Praga. Viene poi ingaggiato dal Teatro di Olomouc prima di lavorare come solista alla Janáček Opera di Brno dove ha modo di interpretare tutti i ruoli principali per la parte di basso.

Dal 1991, è solista al Teatro Nazionale di Praga. Ha così cantato nel ruolo di Leporello, Capuleti, Figaro, Gianni Schicchi, Bartolo ed altri ancora. Dalla stagione 1993-1994, veste i panni, tra gli altri, di Ramfis e Mefisto in qualità di ospite permanente presso l'Opera di Stato di Praga. Nel 1996, è Leporello al Festival di Bayreuth; nel 1998 interpreta i personaggi di Ramfis e del Re nell'*Aida* in allestimenti all'aperto a Vienna, Monaco, Hannover e altre città europee. Nel febbraio 1999, è Kecal ne *La Sposa Venduta* a Monaco, con la direzione di Mácal e nell'estate 2001 è Starek in *Jenůfa* al Festival di Salisburgo, con la direzione di Sir John Eliot Gardiner.

Si è esibito, inoltre, in cantate e oratori di autori quali Mozart, Haydn, Händel, Rossini, Beethoven, Schubert, Dvořák. Tra le tante orchestre con cui si è esibito figurano l'Orchestra Filarmonica di Stato di Brno, l'Orchestra Sinfonica della Radio Ceca di Praga, l'Orchestra Virtuosi di Praga, l'Orchestra da Camera di Praga, la Jomuri Nippon Orchestra, l'Orchestra da Camera di Stoccarda, la West Australian Symphony Orchestra, l'Orchestra Filarmonica Slovacca, la New Jersey Symphony Orchestra. Ha lavorato sotto la direzione di maestri come Sir Charles Mackerras, Sir John Eliot Gardiner, Arnold Östman, Zoltán Pesko, Zdeněk Košler, Ondrej Lenárt, Zdeněk Macal, Aldo Ceccato. E ha preso parte a numerosi festival: quello di Edimburgo, il Brucknerfest di Linz, il Festival di Perth, l'Europalia Festival di Bruxelles, il Festival di Primavera a Praga, lo Czech-Saxon Music Festival, il Festival di Le Mans.

Ha partecipato ad incisioni per Orfeo, Discover, Opera Nova, Supraphon, Music Vars, Ultraphon.

Pražák Quartet

Viene istituito nel 1972, mentre i suoi componenti ancora studiano presso il Conservatorio di Praga.

Nel 1974, in occasione dell'Anno Musicale Ceco, il quartetto riceve il primo premio al Concorso di Musica da Camera del Conservatorio di Praga. Un anno dopo, intraprende definitivamente la carriera internazionale grazie ad una partecipazione al Festival di Primavera di Praga. Nel 1978, il quartetto si aggiudica il primo premio al concorso per Quartetto d'Archi di Evian ed un premio straordinario, conferito da Radio France, per la migliore registrazione effettuata nel corso della stessa competizione.

In 30 anni di attività il quartetto si è guadagnato il plauso internazionale per il ruolo che riveste nell'ambito della straordinaria tradizione quartettistica ceca, nonché per il suo virtuosismo musicale. È ospite abituale delle capitali musicali europee di maggior rilievo – Praga, Parigi, Amsterdam, Bruxelles, Milano, Madrid, Londra, Berlino, Monaco – ed è stato invitato a prendere parte a numerosi festival internazionali, in occasione dei quali ha collaborato con artisti come Merahem Pressler, Cynthia Phelps, Roberto Diaz, Josef Suk e Sharon Kam.

In Nord America, il Pražák Quartet si esibisce a New York (Carnegie Hall, Lincoln Center), Los Angeles, San Francisco, Dallas, Houston, Washington, Philadelphia, Miami, St. Louis, New Orleans, Berkeley, Cleveland, Tucson, Denver, Buffalo, Vancouver, Toronto e Montreal. Molte di queste città sono state meta anche della tournée intrapresa nella stagione 2002-2003.

Incide in esclusiva per la Praga/Harmonia Mundi con cui, ad oggi, ha pubblicato più di 20 CD pluri-premiati. Oltre ad una serie di registrazioni radiofoniche in Francia, Germania, Paesi Bassi e Repubblica Ceca, il quartetto ha inciso anche per Supraphon, Panton, Orfeo, Ottavo, Bonton e Nuova Era.

Gli strumenti utilizzati sono: Lorenzo Guadagnini del 1780 ca. (primo violino), Tomás Pilar del 1995 (secondo violino), Tomás Pilar del 1985 (viola), Giovanni Grancino del 1710 (violoncello).



I luoghi

Il Palazzo Mauro de André

LIl Palazzo “Mauro de André” è stato costruito negli anni 1989-90 su progetto dell’architetto Carlo Maria Sadich, per iniziativa del Gruppo Ferruzzi, che lo volle dedicare alla memoria di un collaboratore prematuramente scomparso, fratello del cantautore Fabrizio. L’inaugurazione è avvenuta nell’ottobre 1990.

Il complesso, che veniva a dotare finalmente Ravenna di uno spazio adeguato per accogliere grandi eventi sportivi, commerciali e artistici, sorge su un’area rettangolare di circa 12 ettari, contigua agli impianti industriali e portuali di Ravenna e allo stesso tempo a poca distanza dal centro storico. I propilei d’accesso, in laterizio, siti lungo il lato occidentale, fronteggiano un grande piazzale, esteso fino al lato opposto, dove spicca la mole rosseggiante di “Grande ferro R”, opera di Alberto Burri in cui due stilizzate mani metalliche si uniscono a formare l’immagine di una chiglia rovesciata, quasi una celebrazione di Ravenna marittima, punto di accoglienza e incontro di popoli e civiltà diverse. A fianco dei propilei stanno le fontane in travertino disegnate da Ettore Sordini, che fungono anche da vasche per la riserva idrica antincendio.

L’area a nord del piazzale è occupata dal grande palazzo, mentre quella meridionale è lasciata libera per l’allestimento di manifestazioni all’aperto.

L’accesso al palazzo è mediato dal cosiddetto *Danteum*, una sorta di tempietto periptero di 260 metri quadri formato da una selva di pilastri e colonne, cento al pari dei canti della *Commedia*: in particolare, ai pilastri in laterizio delle file esterne si affiancano all’interno cinque colonne di ferro, tredici in marmo di Carrara e nove di cristallo, immagine delle tre cantiche dantesche.

Il Palazzo si presenta di pianta quadrangolare, esternamente caratterizzato da un paramento continuo in laterizio, ravvivato nella fronte, fra i due avancorpi laterali aggettanti, da una decorazione a mosaico disegnata da Elisa Montessori e realizzata da Luciana Notturmi; al di sopra si staglia la grande cupola



bianca, di 54 metri per lato, realizzata in struttura metallica reticolare a doppio strato, coperta con 5307 metri quadri di membrana traslucida in fibra di vetro spalmata di P.T.F.E. (teflon). La cupola termina in un elemento quadrato di circa otto metri per lato che si apre elettricamente per garantire la ventilazione interna.

Circa 3800 persone possono trovare posto nel grande vano interno del palazzo, la cui fisionomia spaziale può essere radicalmente mutata secondo le diverse necessità (eventi sportivi, fiere, concerti), grazie alla presenza di grandi gradinate mobili che, tramite un sistema di rotaie, si spostano all'esterno, liberando da un lato l'area coperta, e consentendo dall'altro la loro utilizzazione per spettacoli all'aperto sul retro.

Il Palazzo, che già nel 1990 ha ospitato il primo concerto, diretto da Valerij Gergiev, con la partecipazione di Mstislav Rostropovič e Uto Ughi, è stato da allora utilizzato regolarmente per ospitare alcuni dei più importanti eventi artistici di Ravenna Festival.

le fotografie dei luoghi di spettacolo sono di Maurizio Montanari



Biblioteca Classense

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 pro-



getto dell'architetto toscano Giulio Morelli e reca al centro una cisterna realizzata nei primi del '700 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 '700, 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 '600, 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.

Sant'Apollinare Nuovo

La basilica fu edificata all'inizio del VI secolo per iniziativa di Teoderico come cappella palatina di culto ariano, legata alla adiacente presenza, ad est, della residenza imperiale, ampliata e restaurata in quegli anni dallo stesso re goto; l'epigrafe (assai discussa in sede critica) che si leggeva sull'arco absidale, tramandata dal *Liber pontificalis* ravennate, sembra attestarne la dedica a Cristo Signore. Dopo il 561, con il passaggio alla chiesa cattolica di tutti i beni della chiesa ariana, la basilica subì la *reconsecratio* ad opera dell'arcivescovo Agnello (556-569), che la dedicò a S. Martino di Tours, distintosi particolarmente nella lotta con gli eretici; la tradizionale denominazione *in coelo aureo* è dovuta alla doratura del soffitto.

L'abside e il mosaico che la rivestiva subirono un cedimento, secondo lo storico Agnello, nel terremoto avvenuto all'epoca dell'arcivescovo Giovanni *v iunior* – variamente identificato con il presule in carica dal 625 al 631 (o 644) oppure con quello in carica dal 726 al 744. Attorno al IX secolo, probabilmente in occasione di una temporanea *translatio* in città del corpo o delle reliquie del protovescovo di Ravenna, la chiesa assunse il nome di S. Apollinare Nuovo, per distinguerla dalla chiesa urbana di S. Apollinare *in veclo*. A quest'epoca risale la cripta, di forma semianulare come quella della basilica classense, con un corridoio lungo il giro dell'abside al centro del quale si innestava, con una piccola crociera, un braccio rettilineo rivolto in direzione dell'altare, sotto cui erano collocate le reliquie del santo. Nel 973 presso la basilica si insediarono i Benedettini; a quest'epoca, o poco dopo, è databile il campanile. Nel XVI secolo la chiesa, ormai cadente e soggetta a frequenti allagamenti, passò, per decisione di Leone X, ai Frati Minori Osservanti, che promossero importanti modifiche, realizzando un nuovo pavimento a un livello di circa 120 cm superiore al precedente, con il conseguente innalzamento delle arcate, che portò a sacrificare la parte inferiore del mosaico della navata centrale; fu inoltre costruita una nuova, più profonda abside, dipinta con figure di santi e finte incrostazioni marmoree, mentre venne chiuso l'accesso



alla cripta, adibita a sepolcreto. Tra XVI e XVII secolo la navata sinistra si arricchì di sette cappelle e quella destra di cinque altari, mentre l'installazione di un organo lungo la parete destra della navata portò alla demolizione di parte del mosaico. Nel 1732, per intervento di fra Francesco da Meldola, fu promossa una nuova decorazione del presbiterio di gusto barocco. Durante il XIX secolo e ancora all'inizio del '900 importanti restauri, non tutti felici, interessarono il mosaico della navata. Nel 1916 un bombardamento colpì la zona sinistra della fronte della chiesa, danneggiando i mosaici adiacenti, poi restaurati dallo Zampiga. Nel secondo dopoguerra il pavimento fu rifatto, mettendo in luce le basi delle colonne; inoltre il presbiterio barocco fu nascosto dietro un'abside spoglia che seguiva le tracce di quella tardoantica, meno profonda, ricollocando l'altare di VI secolo e le quattro colonne porferee del ciborio. A partire dal 1985, mutati i criteri di restauro storico, un nuovo intervento ha eliminato l'abside posticcia, restaurando il presbiterio settecentesco ma conservando allo stesso tempo anche l'altare primitivo nella zona anteriore.

La basilica presenta all'esterno un nudo paramento in mattoni, appena movimentato sulla fronte dal portico ad arcate e dalla bifora nella sommità del prospetto, risalenti entrambi ad un intervento rinascimentale. Sulla destra si leva il campanile altomedioevale, la cui mole in laterizio è alleggerita verso l'alto da monofore, bifore e trifore in successione, ed è decorata alla sommità con due bacini di ceramica ingobbiata dipinta (sostituiti da copie nel 1916).

L'interno presenta un'ampia aula centrale separata dalle due più basse navatelle da arcate impostate su dodici colonne in marmo proconnesio, sormontate da stilizzati capitelli corinzi "a lira" e da pulvini dello stesso marmo ornati da semplici croci: si tratta di una forniture da considerarsi direttamente importata da Costantinopoli all'epoca della edificazione teodericiana. Sopra le arcate, decorate nell'intradosso da stucchi rinascimentali e nei pennacchi da coeve pitture con figure di santi, campeggia su entrambe le pareti della navata mediana una grande decorazione a mosaico, il più esteso programma parietale dell'antichità oggi conservato.

Il registro inferiore si può dividere in tre zone distinte. All'inizio della navata sono raffigurati i due poli della Ravenna tardoantica. Nella parete settentrionale, il sobborgo di Classe (indicato dall'epigrafe come *civitas Classis*) con il porto e le mura, da cui emergono edifici quasi interamente frutto di restauri moderni. Nella parete destra Ravenna emerge con le sue due cattedrali, cattolica ed ariana, dietro l'immagine del *palatium* eretto da Teoderico, visto come grande struttura monumentale timpanata fiancheggiata da due ali; alla estrema destra la porta di ingresso, sulla cui lunetta Cristo è raffigurato mentre calpesta un serpente, simbolo della vittoria sul male. La presenza di resti di mani sui fusti delle colonne chiarisce senza ombra di dubbio come durante la riconsacrazione cattolica della basilica, all'epoca dell'arcivescovo Agnello, si siano volute eliminare alcune figure dell'originario mosaico teodericiano, imprecisabili, ma comunque non più opportune. Sempre ad un restauro di età agnelliana si devono i due cortei di martiri e vergini che sui muovono dalle due città su un prato ricolmo di fiori, stagliandosi su un immateriale fondo oro. Probabilmente essi sostituivano importanti figure del regno goto, e per questo furono eliminate in occasione della ricon-

sacrazione. I martiri, a destra, rigidi e impersonali, separati da palme, indossano veste bianca e recano in mano la corona da offrire a Cristo; spicca in prima fila S. Martino, con veste purpurea e dietro di lui S. Lorenzo, con veste aurea. Ancor più stilizzate appaiono le vergini del lato opposto, sempre divise da palme e con corona in mano, che risaltano per l'immateriale ricchezza delle loro vesti auree, elegantemente ricamate, e del loro diadema; esse sono precedute, a destra dai tre Magi (completamente rifatti nella zona superiore), anch'essi aggiunti dopo il 561. Si ritorna all'originale di età teodericiana nelle figurazioni maiestatiche collocate verso l'abside, a cui si dirigono gli stessi cortei. A destra Cristo è seduto ieraticamente in un trono gemmato "a lira", fiancheggiato da quattro angeli con *baculum*, in funzione di *silentiarii*; un errato restauro effettuato verso la metà del secolo scorso da Felice Kibel ha portato alla sostituzione con uno scettro dell'originale libro tenuto in mano da Cristo, su cui era scritto "*Ego sum rex gloriae*". Quattro angeli (il primo rifatto dal Kibel) sono presenti anche nella parete opposta a lato del trono gemmato su cui siede la Vergine con il bambino in braccio.

Nel registro superiore, totalmente di età teodericiana, le finestre ad arco appaiono sormontate da coppie di uccelli abbeverantisi ad un vaso, e affiancate da figure aureolate di profeti, in vesti bianche, con volume in mano.

La bassa fascia al di sopra della finestre è anch'essa pertinente alla primitiva decorazione della basilica e presenta una serie di riquadri cristologici, alternati all'iterazione di una figurazione simbolico-ornamentale con una conchiglia ieratica, rivolta verso il basso, dal cui nervo pende una corona, sopra alla quale, su uno sfondo azzurro, una crocetta è affiancata araldicamente da due colombe. I riquadri cristologici, da leggersi in entrambi i casi procedendo dal presbiterio all'ingresso, sono riferiti alla predicazione e ai miracoli di Gesù nel caso della navata sinistra, alla Passione e alla Resurrezione nella navata destra. La distinzione tematica fra le due pareti è ulteriormente accentuata dal mutare dell'aspetto di Cristo, imberbe e giovanile nel primo caso, dove si sottolinea l'origine divina, eterna del magistero del Figlio, barbato e maturo nel secondo caso, allorché nel *Christus patiens* si esprime pienamente l'umanità del Verbo incarnato, qui tuttavia mai disgiunta da una ieratica gravità. In ogni caso la presenza della veste purpurea, atta a qualificarne il ruolo di re universale, costituisce elemento di coesione nell'immagine di Gesù all'interno dei due cicli.

All'estremità della parete sinistra era raffigurata in origine, come emerge da un disegno pubblicato da Giovanni Ciampini (*Vetera monimenta*, II, 1699), l'episodio delle nozze di Cana (Gv 2, 1-11); la zona destra, successivamente caduta, è stata erroneamente reintegrata dal Kibel che, interpretando il riquadro come immagine di uno dei due episodi evangelici della moltiplicazione dei pani e dei pesci (Mt 14, 13-21; 15, 29-39; Mc 6, 32-44; 8, 1-9; Lc 9, 10-17; Gv 6, 1-13), inserì dei cesti al posto delle originarie idrie, che Cristo toccava con una verga. Tale miracolo è già comunque rappresentato nel riquadro successivo, dove Cristo appare ieraticamente in posizione centrale, con le braccia aperte a toccare i pani e i pesci che gli porgono gli apostoli. Segue, procedendo verso sinistra, la scena della vocazione di Pietro e Andrea (Mt 4, 18-20; Mc 1, 16-17), rappresentati su una barca

mentre trascinano le reti, e la guarigione dei due ciechi a Cafarnao (Mt 9, 27-31). Più avanti è raffigurata l'emorroissa che si piega a toccare un lembo del mantello di Gesù, che la guarisce (Mt 9, 20-22; secondo altri si tratterebbe della scena dell'adultera), l'incontro di Cristo con la Samaritana presso il pozzo di Sichem (Gv 4, 5-29) e la scena della Resurrezione di Lazzaro (Gv 11, 1-44), che appare, sulla sinistra, coperto di bende, all'interno di un sepolcro ad edicola. Il riquadro a sinistra illustra la parabola del Fariseo e del Pubblicano (Lc 18, 9-14): sullo sfondo di una stilizzata architettura evocante il tempio, il Fariseo appare sulla destra in atteggiamento orante, il Pubblicano sul lato opposto, mentre si batte il petto. Segue l'episodio dell'obolo della vedova (Mc 12, 41-44; Lc 21, 1-4), raffigurata in atto di gettare la sua povera offerta nel tesoro del tempio, mentre Cristo ne addita la generosità. La decima scena costituisce una rappresentazione simbolica del Giudizio universale liberamente ispirata a Mt 25, 31-36: Cristo appare assiso al centro su una roccia, affiancato da un angelo in vesti rosse e da uno in vesti azzurre (quest'ultimo, secondo un recente studio, identificabile come demonio), e separa le pecore, a sinistra, allegoria dei giusti, dai capri, a destra, allegoria dei dannati. Gli ultimi tre riquadri ritornano al tema dei miracoli, con la rappresentazione dell'episodio del paralitico di Cafarnao, che viene calato dal tetto della casa in cui si trova Cristo (Mc 2, 1-12; Lc 5, 18-26; cfr. anche Mt 9, 1-7), la guarigione dell'indemoniato di Gerasa, che compare a piedi di una roccia, mentre a destra sullo sfondo si gettano in mare i porci in cui si sono trasferiti gli spiriti maligni (Mc 5, 1-13; Lc 8, 26-34; cfr. anche Mt 8, 28-32) e la guarigione del paralitico presso la piscina di Betzata, in cui l'uomo appare già guarito mentre si carica sulle spalle il lettuccio, riquadro interamente rifatto dopo i bombardamenti della prima guerra mondiale (Gv 5, 1-5).

Il primo riquadro della parete destra raffigura l'Ultima Cena. Cristo e gli apostoli sono distesi attorno ad una mensa a sigma sulla quale sono posti due pesci e sette pani: si tratta del momento in cui Gesù, a sinistra, annuncia il tradimento di Giuda (Mt 26, 21-25; Mc 14, 18-21; Lc 22, 21-23; Gv 13, 21-30), raffigurato sul lato opposto. La presenza dei pesci in luogo dell'agnello, oltre all'assenza del vino, rimandano ad una tradizione iconografica orientale, forse memore del carattere messianico della cena pura ebraica a base di pesce (Bagatti), se non legata al simbolismo eucaristico che riveste nell'esegesi patristica il miracolo dei pani e dei pesci, rappresentato nella parete a fronte. Il ciclo passionistico, procede, avanzando verso destra, con la preghiera sul monte degli ulivi (Mt 26, 36-46; Mc 14, 32-42; Lc 22, 39-46; Gv 18,1); al di sopra degli apostoli dormienti, Cristo è presentato secondo il tipico atteggiamento orante della tradizione classica e paleocristiana. Nel terzo riquadro l'episodio del bacio di Giuda è tradotto in una composizione di scabra drammaticità, dall'incisiva tessitura coloristica; il traditore, a sinistra, in veste bianca seguito da una schiera di armati con vesti rosse e azzurre, abbraccia Cristo, alla cui destra si collocano, con vesti bianche, Pietro, in atto di estrarre la spada, e gli altri apostoli (Mt 26, 47-56; Mc 14, 43-48; Lc 22, 47-53; Gv 18, 2-11). Segue l'immagine di Cristo condotto in giudizio (Mt 26, 57; Mc 14, 53; Lc 22, 66; Gv 18, 12-14), e quella del drammatico confronto con i sommi sacerdoti, raffigurati sotto una stilizzata architettura (Mt 26, 59-68; Mc 14, 55-65; Lc 22, 66-71; Gv 18, 19-24). I due riquadri adiacenti svi-

luppiano un medesimo episodio: dapprima Cristo annuncia a Pietro, che l'avrebbe rinnegato prima del canto del gallo (Mt 26, 33-35; Mc 14, 29-31; Lc 22, 33-34; Gv 13, 36-38) icasticamente raffigurato su un pilastrino, e poi la drammatica scena in cui lo stesso Pietro, nell'atrio della casa di Caifa, rappresentata sullo sfondo, dichiara a una serva di non conoscere Gesù (Mt 26, 69-72; Mc 14, 66-70; Lc 22, 56; Gv 18, 17). Nell'ottavo riquadro, Giuda si reca per restituire i denari da Caifa e dagli altri sacerdoti, sullo sfondo del tempio; nel successivo Cristo è condotto innanzi a Pilato che, seduto a destra su un trono, si lava le mani in un catino porto da un servo. Segue la scena della salita al Calvario: Cristo, sempre in veste purpurea, è seguito da soldati e da sacerdoti; sulla destra il Cireneo sorregge la croce (Lc 23, 26). L'evidente intenzione di sottolineare sempre e comunque la gravità maiestatica di Cristo in tutte le scene della Passione, a costo di sacrificare la lettera dei riferimenti evangelici, porta come *extrema ratio* all'assenza di un'immagine esplicita della Crocifissione. Gli ultimi tre riquadri riguardano infatti gli eventi successivi alla Resurrezione. Nel primo, un angelo alato, con tradizionale *baculum*, annuncia l'evento alle donne, che dall'altro lato, additano il sepolcro, rappresentato come un tempietto circolare, con la pietra d'ingresso abbattuta. Segue l'apparizione di Cristo ai due discepoli in cammino verso Emmaus, che torreggia a sinistra su un'altura rocciosa. Nell'ultimo emblema Cristo, al centro, appare, a porte chiuse, nella stanza dove si erano radunati gli apostoli, mostrando la ferita del costato all'incredulo Tommaso, che gli si prostra innanzi.

All'originario arredo di età teodericiana apparteneva l'elegante ambone in marmo proconnesio, oggi collocato su un fusto di granito fra la settima e l'ottava colonna a destra, ma che in origine doveva trovarsi al centro della navata, retto solo da colonnine; esso rientra in una tipica tipologia di produzione costantinopolitana, con la sua forma a doppio parapetto, decorato da una fitta serie di modanature, e doveva essere in origine fiancheggiato da scale laterali e sponde marmoree oggi perdute.

La prima cappella a sinistra (1919) è dedicata ai caduti nella I Guerra Mondiale e presenta numerose pitture di autori moderni relative agli episodi del conflitto. La seconda cappella, che prende il nome dai conti Sala, contiene due tele del cesenate Ascanio Foschi, *Proclamazione del perdono di Assisi* (a sinistra) e *Predica di S. Francesco* (a destra), del 1612 circa. Segue la cappella dei conti Pasolini con due coeve opere di Ferrau Fenzoni (Faenza 1562-1645), la *Natività* (a destra) e la *Morte della Vergine* (a sinistra), a lati di una Madonna con il Bambino di scuola bolognese databile (Faietti) attorno al 1370. La seguente cappella Rasponi presenta un arco rinascimentale ornato di lacunari, aggiunto all'inizio del secolo, e conserva decorazioni pittoriche di Domenico e Andrea Barbiani (1747). L'ultima cappella a sinistra è rivestita da sbiaditi affreschi di Pietro da Bagnara (1540), con scene della vita di S. Apollinare.

La cappella a sinistra dell'abside (1690), dedicata a S. Antonio, è decorata da stucchi di Antonio Martinetti e presenta un altare intarsiato di marmi pregiati; la cappella del lato opposto conserva un'ancona già sita in S. Apollinare in Classe.

Il presbiterio, oggi restaurato, si articola in un vano quadrangolare e un'ampia abside curvilinea.

La balaustra conserva una serie di plutei e di transenne attribuibili all'originaria basilica di VI secolo, ricollocati durante i lavori del 1950. Il primo pluteo a sinistra (fine V-inizio VI secolo) presenta sulla fronte due eleganti pavoni a lato di una croce collocata su un vaso da cui fuoriescono racemi vitinei, mentre nel retro, incompiuto e di fattura assai più corsiva, il profeta Daniele, coperto da un semplice perizoma, è affiancato da due leoni, fra un rigoglio di ibridi racemi vegetali; dall'alto scende una colomba con corona, immagine dell'intervento divino. Continuando verso destra, si vede una raffinata transenna con intreccio geometrico, dell'inizio del VI secolo, una coeva transenna con due piccoli pavoni a lato di una croce gemmata, poggiata su un vaso con racemi vitinei emergenti, e infine una meno raffinata transenna a decorazione astratta. La zona anteriore del presbiterio conserva l'altare a cassa in marmo proconnesio di VI secolo, attribuibile all'epoca della riconsacrazione della basilica ad opera dell'arcivescovo Agnello, affiancato da quattro colonne in porfido che in origine sorreggevano il ciborio. In secondo piano si leva il grandioso altare barocco eretto nel 1712, ricco di preziosi marmi, sormontato da sei grandi candelieri intarsiati e da una grande croce. Lungo le pareti del presbiterio sono collocati i tondi con scene della vita di S. Apollinare di Domenico Capaci (XVIII secolo), autore anche della pala centrale, eseguita in collaborazione con il suo maestro Giacomo Anziani, che rappresenta la leggendaria scena della missione petrina del protovescovo. Sopra le due porte comunicanti con le cappelle laterali spiccano i monumenti funebri dei cardinali Lorenzo Raggi (1687), a sinistra, e Alessandro Malvasia (1819), a destra.

Gianni Godoli

Indice

Il meno amato della famiglia di <i>Milan Kundera</i>	pag. 7
Janáček, genio di provincia di <i>Franco Pulcini</i>	pag. 19
Programma di mercoledì 7 luglio	pag. 29
Messa glagolitica	pag. 31
Messa glagolitica di <i>Franco Pulcini</i>	pag. 33
Sinfonietta di <i>Franco Pulcini</i>	pag. 35
Programma di giovedì 8 luglio	pag. 37
I Quartetti di <i>Franco Pulcini</i>	pag. 39
Lyrische Suite di <i>Franco Pulcini</i>	pag. 41
Programma di venerdì 9 luglio	pag. 43
Antonín Dvořák: Composizioni per coro	pag. 45
Leós Janáček: Composizioni per coro	pag. 53
La musica corale di Dvořák e Janáček	pag. 63
di <i>Franco Pulcini</i>	
Janáček, compositore, oggi	pag. 67
di <i>Luigi Abbate</i>	
Gli artisti	pag. 75
I luoghi	pag. 93

A cura di
Franco Masotti, Susanna Venturi

Segreteria di redazione
Andrea Albertini

Coordinamento editoriale, progetto grafico e impaginazione
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

Stampa
Grafiche Morandi - Fusignano

AHLBORN



AG 3200 DK