

Dalla Boemia alla Spagna: i nazionalisti europei

Dopo la Russia, fu il regno di Boemia che dette con Bedřich Smetana e Antonin Dvořák i più significativi compositori nazionali d'Europa. Ma a differenza della Russia la Boemia (che oggi fa parte della Cecoslovacchia) aveva una precisa tradizione musicale. Tra le fine del diciottesimo secolo e gli inizi del diciannovesimo aveva dato compositori ed esecutori di fama internazionale; e nel 1811 aveva aperto uno dei primi conservatori musicali dell'Europa settentrionale. Era stato anche il paese che aveva incoraggiato Mozart quando ne aveva avuto maggiormente bisogno.

Molti dei primi compositori cechi, è vero, avevano lasciato la Boemia per cercare fortuna altrove. L'Austria dominò la Boemia fin verso la metà del diciannovesimo secolo, quando le fece alcune concessioni, ed era naturale che molti musicisti boemi si stabilissero a Vienna. Altri andarono in Germania. Jiri Benda (1722-1795), che fu lodato da Mozart, era un emigrato. Ed emigrato era anche Jan Ladislav Dussek (1761-1812), compositore incantevole, uno dei più importanti pianisti del tempo e tra i primi a fare tournées di concerti, perfettamente a suo agio a San Pietroburgo come a Londra. Ebbe un'esistenza affascinante e avventurosa. Giovane bellissimo (lo chiamavano le beau Dussek) fece parlare di sé tutta l'Europa con i suoi amori. Poi, con l'età, diventò mostruosamente grasso. Fu Dussek (o Dusik, come taluni scrivono il suo nome) a contribuire con una idea immortale almeno alla storia della tecnica pianistica. Fu il primo a mettere lo strumento sul palcoscenico con la tastiera perpendicolare alle file dei posti, in modo che gli spettatori potessero ammirarlo di profilo. Come compositore, specialmente di musica pianistica, fu profetico. Le sue concezioni tecniche furono in anticipo sui tempi. Ancor più importante fu il suo preromanticismo, che a tratti fu addirittura romanticismo senza « pre ». La sua musica, come nel Concerto in si bemolle per due pianoforti, ricorda in certe sue parti Schumann e perfino Brahms. Il Grove's Dictionary dà esempi significativi delle avanzate armonie di Dussek. Tra gli altri musicisti boemi, Vaclav Tomasek (1774-1850) e Jan Vorisek (1791-1825) sono ricordati in ogni biografia di Schubert come i compositori che influenzarono fortemente la musica pianistica del maestro viennese.

Ma nessuno di questi che abbiamo citato fu nazionalista. Bedřich Smetana fu il primo a interessarsi dei canti popolari boemi e a utilizzarli in una funzione fondamentale. Nato il 2 marzo 1824, si rivelò subito formidabile prodigio. A cinque anni suonava il violino tanto bene da partecipare all'esecuzione di un quadretto di Haydn, e a sei si esibiva in pubblico come pianista. A otto componeva. « Volevo diventare un Mozart nella composizione e un Liszt nella tecnica », avrebbe dichiarato più tardi. Ma se fu un brillante pianista, non frequentò conservatori e fu, dal punto di vista musicale, un illetterato. A Liszt, nel 1848, scriveva: « A diciassette anni non distinguevo ancora un do diesis da un re bemolle. La teoria dell'armonia era un libro chiuso per me. Ma con tutta la mia ignoranza scrivevo musica ». Le sue prime composizioni, quasi tutte per piano, sono una insipida imitazione di Liszt. Smetana si trovava a Praga nel 1848, quando la rivoluzione fu soffocata. Si era schierato con i patrioti e perciò fu guardato con sospetto per molti anni. In patria non riusciva a farsi strada ed emigrò in Svezia, dove fu attivo dal 1856 al 1861 come insegnante e direttore dell'orchestra di Göteborg. Oltre a dirigere compose molta musica per piano e tre poemi sinfonici.

Nel 1862 ritornò a Praga, dove si respirava aria di rinascita. La dominazione austriaca vacillava. Quello stesso anno fu aperto il Teatro Provisorio - costruito apposta per i boemi - e Smetana pensò di comporre un'opera nazionale per farne strumento patriottico. Aveva sentito le opere di Glinka, con i loro libretti di soggetto russo e le melodie derivate dalla tradizione popolare, e ne era rimasto fortemente impressionato. Decise di scrivere anche lui, per la sua patria, musica come

quella. Nel 1863 compose la sua prima opera per il Teatro Provisorio, I Brandeburghesi in Boemia. A questa seguì tre anni dopo Prodanà nevěsta (La sposa venduta).

La sposa venduta è un'opera impeccabile: spiritosa, vivace, scintillante. Smetana si rifecce alla riserva delle polche e delle altre danze boeme, anche senza citarle direttamente. Inventò tutte le melodie. L'opera ha un così netto sapore dello spirito di quel paese che molti non lo credono; ma Smetana andava fiero dell'abilità con la quale evitava le citazioni dirette, che infatti mancano completamente nella Sposa venduta. Ralph Vaughan Williams, il compositore inglese, analizzando il metodo di lavoro di Smetana arrivò alla conclusione che il suo debito « verso la musica del suo paese fu del tipo migliore, e cioè inconscio. In effetti non prese a prestito ma continuò un'antica tradizione; e non di proposito ma perché non poteva fare a meno di parlare il linguaggio musicale che gli era proprio, così come non poteva fare a meno di respirare l'aria natale ». Ma per quanto fortemente nazionale, La sposa venduta è opera molto più occidentalizzata di quelle di Musorgskij e Rimskij-Korsakov. Praga, dopotutto, apparteneva all'orbita occidentale. Gli esotismi del linguaggio musicale boemo, tuttavia, non appartenevano alla coscienza occidentale prima che apparisse Smetana. Il suo linguaggio, nel complesso, è lieto e sereno. Quando i compositori boemi esprimono malinconia, lo fanno in maniera delicatamente elegiaca, senza la desolazione e il pessimismo dei russi. Più spesso la musica boema esprime gioia, felicità, danza, festa.

Smetana portò a termine otto opere, ma la sola che faccia parte del repertorio nazionale è La sposa venduta. Le altre sono quasi tutte regolarmente rappresentate a Praga: tra le altre, Dalibor, Libuše, Hubička (Il bacio), Dve vdovy (Le due vedove). In Cecoslovacchia, oggi, Smetana è considerato un eroe nazionale molto più di Dvořák. Smetana infatti, più di chiunque altro, fece della musica ceca ciò che essa è, e non solo componendo. Come pianista, direttore, insegnante e propagandista, ispirò i connazionali e lasciò un retaggio di cui possono andare fieri. Tra le altre sue composizioni che godono ancora di popolarità internazionale ricorderemo Vlatava (La Moldava) che appartiene al ciclo dei sei poemi sinfonici, Ma Vlast (Il mio paese) e il Quartetto per archi in mi minore (Dalla mia vita), autobiografico, sempre fresco. Di tanto in tanto si ascolta anche qualche pezzo per piano. Certi tocchi di ampollosa retorica virtuosistica derivano da Liszt e risultano oggi fortemente datati. Le migliori composizioni per piano sono le Danze ceche, schizzi ricchi di invenzione, incantevoli, spesso di esecuzione notevolmente difficile. C'è poi un Trio con pianoforte in sol minore che è di una grazia eccezionale.

Nel 1874, verso la fine della sua vita, Smetana diventò sordo, come Beethoven; e, come Schumann, uscì di senno. Nel 1875 scrisse coraggiosamente ma pateticamente dell'affezione all'orecchio a un amico: « L'orecchio esterno è sano. Ma l'apparato interno - quell'ammirevole tastiera del nostro organo interno - è danneggiato, stonato. I martelletti si sono fermati, e nessun accordatore è riuscito finora a ripararli ». Perdettero la memoria e la parola; fu messo in manicomio, dove morì il 12 maggio 1884.

Smetana fu il fondatore della musica cecoslovacca; Antonin Dvořák, nato l'8 settembre 1841, fu colui che la rese popolare. Le sue composizioni sono state eseguite in tutto il mondo da quando Simrock pubblicò i Duetti moravi, verso la fine del decennio 1870-79. Da allora Dvořák non è più uscito dal repertorio e niente, per ora, fa pensare che possa uscirne. Eppure sono molti gli amanti della musica che lo sopportano appena. Troppo spesso è considerato un compositore nazionale minore, uno dei migliori tra quelli di second'ordine. Non era così ai tempi suoi, quando Praga lo idolatrava, quando tutta l'Europa aspettava ansiosamente i suoi nuovi lavori, quando Hans von Bülow lo definiva « dopo Brahms, il compositore moderno più dotato da Dio ». (Lo definì anche « un genio con l'aspetto di un filosofo ».) Brahms non ritenne di diminuirsi a leggere le bozze per lui che, ormai famosissimo, era stato invitato a New York, per andarvi a dirigere il Conservatorio Nazionale.

Fu autore prolifico in tutte le forme musicali, e la sua fu una voce personalissima. Coloro che lo definiscono musicista rusticeggiante di second'ordine lo sottovalutano fortemente, forse ingannati dalla semplicità e dalla trasparenza della sua musica. È vero, era un ragazzo di campagna boemo, ex garzone di macellaio. Appartenente a una famiglia contadina, la sua musica ha una vena che ricorda nettamente quel mondo. Ed è questo che costituisce al tempo stesso la sua forza e la sua debolezza. Dvořák non fu certo il compositore più raffinato o intellettuale dei tempi suoi, e non fu in nessun senso un rivoluzionario. Rispettava le forme classiche, pensava le sue immagini emotive attraverso colori fondamentali, e la vita gli appariva come una cosa molto bella e niente affatto complicata. Rimase in tutti gli anni creativi il più felice e meno nevrotico dei tardo-romantici. « Dio, amore, patria » era il suo motto. Brahms aveva momenti di cupa malinconia; le nevrosi di Tschajkovskij erano monumentali; Mahler, che con le sue faceva sembrare sano Tschajkovskij, si batteva il petto e si tirava i capelli (tenendo d'occhio, intanto, la posterità); Bruckner aspettava tre mandati la Rivelazione, mistico e « naturale » (nel senso elisabettiano del termine); Wagner era un contorto egoista; Liszt era un posatore di genio, complicato, paradossale, gesuitico. Solo Dvořák andò avanti per la sua strada in tutta semplicità, senza sofisticherie. Con Händel e Haydn, fu il più sano di tutti i compositori.

Inutile dire, però, che semplicità e salute psichica non sono di per sé garanzia di grandezza. Bisogna che esse siano sostenute da qualcosa d'altro. Nel caso di Dvořák erano sostenute da una ricchezza melodica inesauribile e da una sensibilità per la modulazione molto vicine a quelle di Schubert. Ma Dvořák differisce da Schubert per il fatto che quasi tutte le sue più belle melodie sono nazionalistiche. Scrisse le sue cose migliori pensando alla Boemia; senza proporselo esplicitamente compose musica che esprimeva il suo paese natio e l'amore che sentiva per esso. Come Smetana, e forse ancora di più. Compositore puro e, per inciso, anche nazionalista, non fece delle copie ma creò degli originali.

È questo nazionalismo spontaneo - ampiamente melodico, originale, esotico, pieno di svolte impreviste, incantevole nella sua armonia - che dà alla sua musica fascino e bellezza grandi. La musica che non presenta caratteri nazionali ha importanza molto relativa. Questo vale persino per la Settima Sinfonia in re minore (op. 70). Molti critici, specialmente inglesi (tra Dvořák e gli Inglesi ci fu una lunga associazione; gli inglesi lo scoprirono proprio quando cercavano qualcuno da ammirare, dopo Mendelssohn), ritengono, pare, che la Settima Sinfonia, essendo brahmsiana e l'opera di Dvořák più classica nella struttura, sia necessariamente la migliore. È molto difficile liberarsi dalla mentalità accademica. La verità è che fino al terzo movimento la Settima Sinfonia è pura facciata, nonostante alcuni momenti graziosi. Solo col terzo movimento Dvořák dimentica Brahms e la forma sinfonica, e allora compone un movimento che, considerato a sé, è il più delizioso di tutte le sue sinfonie. Qui non ci sono più formalità classiche e Dvořák respira ancora una volta cantando una di quelle melodie alla boema alle quali le contromelodie si adattano nella polifonia più naturale e spontanea. Ma nel complesso la Sinfonia in re minore non è quasi mai all'altezza dell'Ottava, in sol maggiore, o della Terza, in mi bemolle maggiore.

Musicista e solo musicista, Dvořák non era molto colto; anzi, era poco più che analfabeta. Negli anni della maturità avrebbe ogni tanto tentato di « migliorarsi » leggendo questo o quel manuale, ma non andò mai molto lontano nei tentativi. La sola passione sua, al di fuori della musica, erano i treni. Considerava la locomotiva una delle massime conquiste dello spirito umano, e spesso diceva che gli sarebbe piaciuto esserne stato l'inventore. Andava ogni giorno alla Stazione Francesco Giuseppe a Praga, sapeva a memoria tutti gli orari e la sua massima felicità era fare amicizia con un macchinista. Mandava gli allievi alla stazione perché chiedessero quale tipo di motore si usava con un certo treno; quando un allievo tornava da un viaggio voleva sapere con che tipo di treno aveva viaggiato e il nome e il modello della locomotiva. I discepoli lo amavano, treni o no, anche se era capace di collere violente. Amavano la sua dolcezza, la sua gentilezza, la serietà del suo impegno.

Quando si lanciava in una discussione, dimenticava tutto ciò che lo circondava. Un suo discepolo raccontò che una volta, mentre Dvořák e un gruppo di allievi passeggiavano, cominciò a diluviare. Dvořák, che stava parlando delle sue esperienze americane, non se ne accorse. Tutti si bagnarono fino al midollo. A un certo punto Dvořák si accorse che dal cappello scorreva un rivolo d'acqua e si fermò: « Adesso, ragazzi, sarà meglio tornare subito a casa. Mi pare che cominci a piovere ».

Rivelò subito il suo talento; a dodici anni cominciò a studiare seriamente. Il padre era taverniere e aveva una macelleria; per un po' Dvořák lavorò in bottega, ma poi uno zio finanziò i suoi studi e il ragazzo, che aveva ormai sedici anni, fu mandato a Praga. Dopo essersi diplomato alla Scuola d'organo di quella città nel 1859 si mise a insegnare privatamente e suonò la viola in diverse orchestre. Fu appunto come orchestrale del Teatro Provisorio, dove lavorò dal 1862 al 1871, che partecipò alle prime rappresentazioni di diverse opere di Smetana. Si entusiasmò per Wagner, compose prolificamente e la sua musica cominciò a essere eseguita. Ebbe il primo successo nel 1873, con una composizione corale fortemente nazionalistica, l'Inno. Nel 1875 ebbe il premio dello stato austriaco per una sinfonia e fu notato da due giurati, Brahms e Hanslick. Brahms scrisse al suo editore, Simrock: « Avendo avuto occasione di recente di assegnare una borsa di studio statale ... ho apprezzato molto le composizioni di Dvořák, praghese. Gli ho raccomandato di mandarle i suoi Duetti moravi. Se proverà a suonarli li apprezzerà come li ho apprezzati io ... Non v'è dubbio che è dotato di grande talento. Inoltre, è povero. La prego di tenere conto di questo ». Simrock pubblicò i duetti, con grande successo. Quella musica contagiosa divampò per tutta l'Europa, e così pure le Danze slave per duo pianistico che vennero di lì a poco.

Dvořák era lanciato. Il critico tedesco Louis Shlert scrisse nel 1878 una recensione entusiastica, ampiamente citata: « Ecco un talento al cento per cento; e, cosa nuova, si tratta di un talento completamente naturale ». Poi si dilungò a parlare con entusiasmo delle Danze slave. Brahms era felice, e Dvořák era entusiasta del nuovo amico. Brahms sapeva essere molto suscettibile, eppure tra i due non ci fu mai il minimo accenno di tensione. Dvořák a Simrock: « Sembra che Brahms sia contento dei nostri rapporti; e come artista e come uomo io sono così sopraffatto dalla sua gentilezza che non posso non amarlo. Quanto calore umano e quanta magnanimità ci sono in quell'uomo! Lei sa quanto sia distaccato anche dagli amici più intimi, almeno per quanto riguarda le sue composizioni, eppure con me non è mai stato così ». Quando Brahms corresse le bozze per lui che si trovava negli Stati Uniti, Dvořák ne fu commosso: « Credo che al mondo non potrei trovare un altro musicista capace di fare altrettanto ». E aveva ragione; leggere le bozze è un lavoro noioso e di nessuna soddisfazione. Quanto a Brahms, si sentiva molto vicino a Dvořák. C'era qualcosa nella personalità di quel giovane che lo attirava, a parte il culto che aveva di lui. Una volta Brahms scrisse a un amico che aveva invitato lui e Dvořák: « Mangeremo dallo stesso piatto e berremo allo stesso bicchiere ». È un bel quadretto.

Da Dvořák venne una serie ininterrotta di composizioni: le Rapsodie slave, sinfonie, musica corale, parecchia musica da camera, opere, composizioni per piano (le cose più deboli della sua produzione), concerti. I pubblici europei lo conobbero per le danze boeme: la polca, la furiant (che Dvořák spesso usò come terzo movimento invece dello scherzo) e la dumka, un canto popolare lento e malinconico. Si discuteva molto in Europa del nazionalismo, e quando Dvořák si recò negli Stati Uniti ne parlarono anche i giornali americani.

Dvořák andò a New York invitato dalla signora Jeannette Thurber, moglie di un ricco droghiere, che aveva avuto una parte di primo piano nella fondazione del Conservatorio Nazionale, e voleva che l'istituzione fosse diretta dal famoso Dvořák. Era disposta a pagare profumatamente i suoi servizi. Il contratto gli assicurava uno stipendio annuale di 15.000 dollari, che equivalevano a 30.000 fiorini. (A Praga, era stato di 1200 fiorini.) In cambio, Dvořák doveva insegnare tre ore al giorno, preparare quattro concerti di studenti, dirigere sei concerti di musica sua; gli era concessa una vacanza di quattro mesi all'anno.

Arrivò a New York nel settembre 1892. Naturalmente c'erano i giornalisti, e uno di loro ci ha lasciato questa descrizione:

Non è certo una persona che incuta soggezione. È molto più alto di quanto facciano pensare i ritratti e non ha affatto la ferocia da bulldog che alcuni ritratti gli attribuiscono. Alto più di un metro e ottanta, provvisto di grande dignità naturale e di carattere, Dvořák mi ha dato l'impressione di uomo originale, naturale; e, come direbbe Rossini, essere naturali è più importante che essere originali ... Non è bello di lineamenti ma le sopracciglia sono ben modellate e c'è un'espressione molto intensa negli occhi ardenti e nel viso segnato; e quando si anima, chiacchierando, non è facile dimenticare il suo volto.

La Thurber contribuì ad allargare il discorso del nazionalismo. Intendeva incoraggiare la nascita di una scuola di composizione nazionale negli Stati Uniti, e uno dei motivi che l'avevano indotta a scegliere Dvořák come direttore del Conservatorio Nazionale era stato il fatto che con la sua musica rappresentava il nazionalismo. Poteva additare in lui un esempio di ciò che i compositori americani dovevano sforzarsi di diventare. Nell'ultimo decennio del secolo scorso la musica seria degli Stati Uniti era dominata dalla scuola tedesca, e c'erano ben poche composizioni che si potessero definire « americane », se si escludono alcuni brani pianistici di Louis Moreau Gottschalk. (C'era molta musica popolare, ma i compositori seri non la prendevano in considerazione. Il solo a tentare questa strada fu Charles Ives, che però lavorò nell'isolamento; e la sua musica rimase sconosciuta.)

Dvořák, come la signora Thurber aveva sperato, aveva parecchie cose da dire sulla mancanza di un movimento nazionalistico americano; e spiegò che cosa, secondo lui, si poteva fare. « Nei canti negri ho trovato una base sicura per una nuova scuola musicale nazionale ... L'America può avere una sua musica, una bella musica che nasce dal suo suolo e che è dotata di un suo carattere peculiare: voce naturale di una libera e grande nazione », disse al cronista dell'"Herald" - di New York. Stimolato da alcuni esempi di musica locale, Dvořák mise in pratica le sue teorie. Nei tre anni trascorsi negli Stati Uniti scrisse diverse opere note come « americane », tra cui il Quartetto per archi in fa maggiore, il Quintetto per archi in mi bemolle e la Nona Sinfonia in mi minore, che aveva come sottotitolo « Dal Nuovo Mondo ». La maggior parte del Nuovo Mondo fu composta nell'appartamento di cinque stanze che Dvořák e la famiglia occupavano al 327 East 17th Street. L'orchestrazione fu completata a Spillville, nello Iowa, dove i Dvořák passavano l'estate. Spillville era un centro di emigrati cechi.

La Sinfonia del Nuovo Mondo scatenò una polemica che le contraddittorie dichiarazioni di Dvořák non servirono certo a chiarire. In un primo tempo disse che la musica americana aveva avuto una parte in questa sinfonia: « È lo spirito delle melodie negre e indiane che mi sono sforzato di riprodurre. Non ne ho utilizzato neppure una nota. Ho semplicemente scritto dei temi caratteristici che hanno la qualità della musica indiana ». Il Lento utilizzava uno spiritual negro, « Swing Low, Sweet Chariot », e Dvořák si servì anche di un altro spiritual, « Goin' Home ». Nessuno dubitava che la Sinfonia fosse non soltanto un'evocazione dello spirito americano ma echeggiasse abbondantemente di motivi popolari o di spirituals. Poi ci fu chi vide nel Nuovo Mondo la storia di Hiawatha; un allievo americano di Dvořák, Harry Rowe Shelley, disse di aver sentito proprio dal compositore che un certo passaggio rappresentava la ragazza indiana che dice addio singhiozzando a Hiawatha. Dvořák ben presto cominciò a seccarsi di tutto il chiasso che si faceva intorno alla sinfonia, e dichiarò senza mezzi termini che nella composizione non c'era niente di particolarmente americano. Credere che quel pezzo potesse essere l'inizio di una scuola americana, disse, era « una sciocchezza »: la musica da lui composta in America era « autentica musica boema ». Contraddisse così nettamente le sue prime esuberanti osservazioni a proposito di influenze negre e indiane. Ma aveva ragione: nel Quartetto in fa maggiore e nella Sinfonia del Nuovo Mondo ci sono tracce di materiale tematico e di ritmi americani, ma con tutto ciò la musica

è americana quanto potrebbe esserlo San Venceslao. Dvořák non avrebbe potuto comporre musica nazionale americana neanche se lo avesse voluto. Ma nonostante le sue smentite per anni si continuò a discutere sulla stampa degli Stati Uniti se il Nuovo Mondo fosse o no « americano ». Tra le opere dell'ultimo periodo, molte delle quali scritte in America, c'erano i foschi Canti biblici (così diversi dalle spensierate Canzoni zangaresche del 1880), il radioso Concerto per violoncello in si minore e le Humoresques per piano. Queste ultime sono da ricordare non foss'altro che per la Humoresque in sol bemolle, il cui motivo orecchiabilissimo fu subito fischiettato da tutti e arrangiato per ogni strumento e gruppo di strumenti. Gli ultimi due quartetti per archi, in la bemolle e sol maggiore, sono i pezzi di più ampio respiro e più seri, e forse anche più grandi, di tutta la sua musica da camera. Anche questi furono composti negli Stati Uniti. Tornato a Praga, Dvořák insegnò al Conservatorio e poi, nel 1901, fu nominato direttore. La sua morte, avvenuta il 1° maggio 1904, fu un lutto nazionale.

Sebbene molta musica di Dvořák sia rimasta in repertorio, è ancora più quella rimasta inesplorata. Delle nove Sinfonie vengono eseguite spesso le ultime tre; ma la Sesta in re maggiore è meno nota, e la Quinta in fa è del tutto sconosciuta nelle sale da concerto fuori della Cecoslovacchia, mentre le prime quattro potrebbero anche non essere state composte, a giudicare dall'oblio totale nel quale sono cadute. Eppure la Sinfonia in fa maggiore è un'opera smagliante; e delle prime sinfonie la Terza in mi bemolle è quasi un capolavoro. Particolarmente notevole è il primo movimento. L'opera fu composta nel 1873, ma vi è già in evidenza tutta la potenza dell'orchestrazione di Dvořák: quella sonorità allegra, quei corni dorati, quell'istinto che gli faceva mettere ogni nota al posto giusto. Il maestro inglese Julius Harrison affermava che è raro sentire eseguire senza entusiasmo un brano orchestrale di Dvořák perché « ogni parte strumentale è istinto vitale. Niente ristagna, grazie all'orecchio di Dvořák, attentissimo a ogni voce dell'armonia ». Ci sono molte composizioni sinfoniche che varrebbe la pena di ascoltare più spesso: lo Scherzo capriccioso, le varie Serenate e le Leggende, le Variazioni sinfoniche. Un po' più deboli sono i poemi sinfonici, ma L'arcolajo d'oro è abbastanza affascinante per autorizzare delle sporadiche riprese.

I concerti sono tuttora ben vivi. Dvořák scrisse un grazioso Concerto per piano in sol minore con una parte pianistica non molto efficace, un bel Concerto per violino in la minore e uno splendido Concerto per violoncello in si minore. Delle composizioni da camera sono molto note il solare Quintetto per piano in la maggiore, i Quartetti per archi in fa e mi bemolle e il Trio Dumky. Meno conosciuti invece sono i massicci due ultimi quartetti, l'esaltante Quartetto per piano in mi bemolle e l'altrettanto potente Trio con pianoforte in fa minore. Tutte queste composizioni vanno annoverate tra le migliori opere di musica da camera dell'ultimo romanticismo. Le opere di Dvořák non sono in repertorio fuori della Cecoslovacchia, benché Rusalka contenga musica molto graziosa, con tutti i suoi wagnerismi, e viene spontaneo di domandarsi come mai non faccia parte del repertorio fisso di un teatro dell'opera indipendente. Il Diavolo e Caterina è un'opera gagliarda con alcuni punti molto belli. Dei pezzi corali, lo Stabat Mater e il Requiem sono tra i più grandi ed espressivi.

Ultimo nella triade dei grandi compositori cechi viene Leos Janacek, nato il 3 luglio 1854. È un personaggio sconcertante. Per molti anni fu conosciuto fuori della sua terra solo per l'opera Jenufa, unico successo internazionale. Ma dopo la seconda guerra mondiale la sua musica, soprattutto le opere, cominciò ad essere eseguita in tutte le capitali del mondo, e a poco a poco si vide che compositore originale e importante fosse Janacek.

Tredici anni soltanto lo dividevano da Dvořák. Ma mentre questi fu esclusivamente un rappresentante della tarda tradizione romantica, Janacek, che morì il 12 agosto 1928, appartiene nettamente al ventesimo secolo, e la musica della maturità lo dimostra. Già da giovane rivelò uno spirito molto più moderno di quello di Dvořák. Non fu altrettanto grande come compositore e non

ebbe lo stesso innato senso melodico ma fu senz'altro più potente e incisivo, e in un certo senso fu rispetto a lui quello che Musorgskij fu rispetto a Tchajkovskij. Dvořák cercava la bellezza, Janaček cercava la verità. Si provi a immaginare Dvořák, così perbene, religioso, vittoriano, che sceglie un libretto come Jenůfa, in cui si parla dell'assassinio di un bambino illegittimo!

Janaček visse una vita tranquilla, senza quasi mai allontanarsi dal suo paese, e soprattutto a Brno, dove diresse la scuola di musica che fondò nel 1881. Compositore, teorico, direttore e insegnante, cominciò tardi. Solo a ventidue anni tentò la via della composizione, e per tutta la vita dovette lottare con i materiali della musica. Produsse la prima opera significativa solo a quarant'anni. Da quel momento continuò a comporre assiduamente fino alla morte, senza che l'ispirazione gli venisse mai meno. Più invecchiava, più la sua musica si faceva tersa, triste, aspra, dissonante ed epigrammatica. Non era un atonale. Abbia o no una indicazione di tonalità, la sua musica ha sempre un centro di tonalità. Ma certe armonie sono così discordanti da far pensare alla musica atonale.

Janaček fu nazionalista e studioso della musica popolare del suo paese, cosa che non si può dire di tutti i nazionalisti. Come Bartók e Kodály in Ungheria, Vaughan Williams e Holst in Inghilterra, Janaček e František Bartoš investigarono, catalogarono e curarono la pubblicazione di raccolte di canti popolari dei loro paesi. La musica di Janaček, fortemente influenzata da queste ricerche, non ha niente a che vedere con il nazionalismo tutto sentimento e immediatezza di Smetana, Dvořák, Rimskij-Korsakov o Grieg. È, come quello di Bartók, un nazionalismo che va più a fondo. Nelle opere e nella musica vocale è rappresentato da modelli declamatori tipici del canto e del linguaggio popolari. È, in breve, un nazionalismo elementare, che si rifà all'impulso popolare grezzo, nudo, piuttosto che al materiale posteriore, più levigato, sviluppato e sofisticato del canto popolare. La musica di Janaček è così strettamente legata alle strutture linguistiche che solo l'ascoltatore che conosce il ceco la può capire a fondo.

Janaček elaborò una teoria del parlato in musica che è assai simile a quella di Musorgskij, anche se non senti, se non già avanti con gli anni, una nota delle ultime composizioni del russo. « I miei studi sugli aspetti musicali del linguaggio parlato scrisse « mi hanno convinto che tutti i misteri melodici e ritmici della musica si possono spiegare rifacendosi alla melodia e al ritmo dei motivi musicali del linguaggio parlato ». Agli inizi dell'ultimo decennio del secolo andò sistematicamente annotando le qualità melodiche e ritmiche della parola detta, e scopri che con l'aiuto di questa « melodia del discorso » egli poteva « formare il motivo di una parola qualsiasi ». Poteva dunque, così sosteneva « abbracciare tutte le manifestazioni della vita quotidiana come le più grandi tragedie » nella sua musica. L'argomento della « melodia del discorso » fu una fissazione di Janaček, il quale avrebbe voluto che in ogni conservatorio e in ogni scuola di recitazione si tenessero corsi su questa materia.

All'interesse per le questioni delle strutture del discorso si accompagnava in lui il sentimento della natura. « Ascolto cantare gli uccelli. Stupisco alle manifestazioni di ritmo in milioni e milioni di forme diverse nel mondo della luce, del colore e delle forme, e la mia musica resta giovane attraverso il contatto con il ritmo eternamente giovane della natura ». In chiunque altro questo sarebbe stato un vaniloquio convenzionale e sentimentale; ma Janaček non scrisse musica sentimentale, e in tutte le sue composizioni scorre una vena panteistica. Bartók ebbe più o meno lo stesso sentimento, e la musica della natura di Janaček trova un'eco nella « musica della notte » presente in tanti spartiti di Bartók.

Benché si servisse di molto materiale di tipo popolare, non fu come folclorista o melodista che Janaček merita di essere ricordato. La sua musica è riconoscibile più per certe caratteristiche peculiari e costanti: per certe strutture melismatiche che evocano il canto popolare (le composizioni per piano ne sono piene); per un certo umore malizioso (come nel Capriccio per piano e archi); per un'armonia serrata, ridotta, spesso apparentemente spoglia. Per molti aspetti

Janaček fece da ponte tra i post-romantici e il mondo moderno. Le sue armonie, per quanto potenti, non sono abbastanza azzardate per apparire completamente moderne, eppure sono troppo anticonvenzionali per risultare post-romantiche. Ma il suo stile è perfettamente originale. Egli elaborò un sistema di composizione che doveva pochissimo ai predecessori, e non sono poi molti i compositori di cui si possa dire altrettanto.

I suoi primi lavori - *Jenufa* (1902) o la *Sonata per piano in due movimenti* (1905) - parlano naturalmente un linguaggio più convenzionale di quelli della piena maturità, come *L'affare Makropoulos* (1924) o *Dalla casa dei morti* (1926). *Katya Kabanova* (1921) è un'opera cardinale che fa da ponte tra due secoli. L'accordo d'apertura - fa, re bemolle, si bemolle, si naturale - è vigoroso e moderno, ma passa al si bemolle minore. Giustapposte a passaggi di pungenti dissonanze ci sono sezioni quasi ciakovskiane, come l'episodio in do bemolle maggiore alla pagina 27 della parte vocale. (Il suo sistema di composizione lo cacciava sempre in tonalità « impossibili » come il do bemolle, e le sue partiture sono tremendamente difficili a leggersi a causa degli accidenti che vi sono profusi). La dicotomia si prolunga anche nel libretto. La trama, che narra di una donna sposata che si uccide per il rimorso di avere tradito il marito, è moderna. Eppure Janaček non esita a servirsi del vecchio espediente di una canzone interpolata che non ha niente a vedere con l'azione. Nel secondo atto, per esempio, entra un personaggio: « Non c'è ancora nessuno? Allora canterò, mentre aspetto ». E attacca una canzone popolare in re bemolle minore (altra tonalità « impossibile »). Nelle opere posteriori non ci si imbatte più in espedienti così scoperti: ed è in quelle che Janaček portò alle logiche conseguenze la sua « melodia del linguaggio ». I personaggi declamano invece di cantare, ed è all'orchestra che tocca quel tanto di melodia che c'è nella partitura. Una tale scrittura potrebbe apparire noiosa, tale da portare a un teatro con commento musicale più che all'opera. Ma i ritmi sono così affascinanti, le inflessioni del discorso cantato così precise, il rigore della composizione così grande che le opere risultano incantevoli. Altrettanto si può dire della rozza (premeditatamente) *Messa glagolitica* del 1926, che trasporta l'ascoltatore in un mondo slavo primitivo.

Nessun compositore potrebbe essere più diverso dal malinconico Janaček di Edvard Grieg, il massimo esponente della musica nazionale norvegese. Se Janaček era scolpito in duro granito, Grieg era, secondo la definizione di Debussy « tutto bonbons avvolti nella neve ». In vita (nacque il 15 giugno 1841 e morì il 4 settembre 1907) Grieg godette di enorme popolarità. Cavalcò sull'onda del nazionalismo, come l'altrettanto popolare Dvořák. Ma mentre Dvořák compose in grande, Grieg fu soprattutto un miniaturista; e mentre Dvořák è tuttora popolare, la fama di Grieg declinò con la stessa rapidità con la quale era nata. Poco dopo la morte, pochissimi musicisti erano disposti a prenderlo sul serio. Le sue armonie cromatiche, un tempo piccanti e così gradevoli per gli amanti della musica, parvero subito stucchevoli. La nuova generazione guardò a Grieg con la stessa condiscendenza con la quale si guardano le fotografie dei nonni nell'album di famiglia. Grieg, insomma, diventò subito *démodé* come la tuba e le giacche di velluto; l'antiromanticismo del primo dopoguerra ne fece giustizia sommaria, insieme con Liszt e Mendelssohn. Di recente, questi ultimi hanno conosciuto una certa ripresa; Grieg invece giace ancora nel dimenticatoio.

È vero, nessuno potrebbe sostenere che Grieg fa parte della schiera degli immortali. È stato però uno di quel gruppetto di nazionalisti che hanno portato qualcosa di nuovo nella musica; e quello che aveva da dire, lo ha detto generalmente con grazia, con stile notevole e anche con una tecnica compositiva perfettamente adatta al contenuto. La sua musica non merita il disprezzo con cui viene così spesso accolta: nelle espressioni migliori è ben fatta e spesso melodicamente raffinata. La *Ballata in sol minore per piano* è un buon esempio. Utilizza una melodia popolare e inizia con una lenta serie quasi franckiana di accordi altamente cromatici, dopo di che procede a una serie di variazioni. La scrittura è una combinazione di nazionalismo e di tecnica pianistica alla Schumann; ma solo nella scintillante quarta variazione, con la sua cadenza di sesta aumentata (tipica della

musica popolare norvegese), il nazionalismo prende il sopravvento. In tutta l'opera la composizione è di buon gusto, virtuosistica senza riuscire volgare. È un brano grazioso, infinitamente superiore al tipo di mediocre musica da salotto che inondò a quel tempo l'Europa.

Non è però un pezzo al quale sia facile ridar vita, perché la tradizione che rappresenta è scomparsa. Pianisti come Percy Grainger e Leopold Godowsky (che registrò la Ballata verso la fine degli anni venti) sapevano darle disinvolture e sentimento. I pianisti inesperti dell'idioma romantico la viziano eseguendola troppo alla lettera e ne distruggono così la spontaneità e la delicatezza, ignorando quando rallentare un tempo, quando usare il rubato, come far sentire le voci più segrete. I compositori di altissimo livello sopravvivono a qualsiasi tipo di esecuzione; ma i minori sono facilmente vulnerabili dagli interpreti meno capaci.

Grieg, che studiò (con suo grande dispiacere) al Conservatorio di Lipsia, era musicista ben preparato: pianista, direttore, ovviamente compositore, specializzato nella musica del suo paese. Era stato fortemente influenzato da Ole Bull (1810-1880), oggi quasi dimenticato. Bull era un violinista norvegese, praticamente autodidatta, che si guadagnò una notevole fama in Europa e negli Stati Uniti. Un po' geniale un po' ciarlatano, uomo eccentrico dalle convinzioni ben salde, fu per Grieg una sorta di figura paterna. Anche lui si interessò ai canti popolari norvegesi e intorno alla metà del secolo compose un Notturmo per orchestra d'archi che reca tutti i segni di ciò che avrebbe fatto in seguito Grieg. È un pezzo amabile, evocativo, orecchiabile. Fu Bull a raccomandare che il quindicenne Grieg fosse mandato a Lipsia. Poi Grieg parlò con veemenza dell'antipatia che gli ispirava il conservatorio di quella città. Disse che gli insegnanti di piano erano degli incapaci, mentre quelli di composizione gli assegnavano compiti complessi per i quali non era ancora preparato.

Nel 1862 tornò in Norvegia: dette qualche concerto coree pianista e poi si recò a Copenhagen, dove lavorò per qualche tempo con Niels Cade, allora il più importante compositore danese. A Copenhagen incontrò la cugina Nina Hagerup. Si fidanzarono nel 1864 e sei anni dopo si sposarono. Nina, che era cantante, fece conoscere al pubblico molte liriche del marito. Fino al 1864 Grieg si ispirò allo stile di Schumann, di Mendelssohn e della prima scuola romantica. Ma nel 1864 rispose all'esortazione di Ole Bull che invocava una musica nazionale norvegese e diventò amico di un giovane compositore, Rikard Nordraak, il quale scriveva in un idioma ricavato da melodie popolari norvegesi. Grieg decise di consacrarsi al nazionalismo norvegese. Tornò al suo paese, compose assiduamente, diresse, dette concerti e in pochi anni si affermò come il più brillante talento musicale della Norvegia. Liszt sentì alcune cose sue e gli scrisse una lettera piena di elogi calorosi, invitandolo a Weimar. Ma si incontrarono nel 1869 a Roma, non a Weimar. Diventarono intimi amici. Una sera, a Weimar, Grieg fece vedere a Liszt il manoscritto del Concerto per piano in la minore. Liszt, con uno dei suoi tipici gesti teatrali, lo allontanò con un gesto ed eseguì subito a prima vista il concerto, impeccabilmente.

Gli anni della maturità ci mostrano un piccolo uomo, Grieg, sereno e raffinato, specializzato in brani piccoli, sereni e raffinati. Aveva una vita molto piena. Oltre al lavoro creativo, era attivo in Norvegia come direttore e critico. Faceva ogni anno delle tournées in Europa come pianista, eseguendo musica sua; e pochi pianisti o compositori furono più popolari di lui. Era il benvenuto dappertutto. Aveva una visione della vita molto serena ed equilibrata, e un umorismo tranquillo che lo rendeva caro agli amici. Lo fecero cavaliere dell'ordine di Orange-Nassau; accettò di buon grado perché, scrisse a un amico « le onorificenze e le medaglie mi sono utilissime, nella parte superiore del busto. I doganieri diventano molto gentili, vedendole ». Di costituzione delicata, soffriva di polmoni; ma era sempre stato a contatto del pubblico, amava la vita e la gente, e così continuò le tournées fin quasi al giorno della morte: si preparava a partire per l'Inghilterra quando dovette essere ricoverato in ospedale, il 3 settembre 1907. Morì il giorno dopo.

Come Saint-Saëns, Grieg ha avuto la sfortuna, fra l'altro, di essere conosciuto soprattutto per le sue cose peggiori: il Peer Gynt, alcuni dei più dolcissimi Pezzi lirici, certe Danze norvegesi. Eppure c'è ben altro, in lui. Una raccolta di danze nazionali, i Slaatter (op. 72), conta pezzi disadorni e senza leziosità, che ricordano incredibilmente ciò che avrebbe fatto Bartók con le sue trascrizioni pianistiche di melodie ungheresi. Molti Pezzi lirici, di cui compose dieci libri, valgono certe Romanze senza parole di Mendelssohn, e sono migliori della media. Il Quartetto per archi in sol minore fece da modello al Quartetto per archi di Debussy, come ha dimostrato in maniera convincente Gerald Abraham. Le tre sonate per violino sono ben svolte, interessanti nel contenuto, piacevoli a eseguirsi e ascoltarsi, e le liriche sono di grande bellezza. Come compositore di liriche Grieg fu veramente notevole. Nel ciclo di Haugtussa, o in certi lieder come Un cigno, toccò la perfezione, sia pure in un formato ridotto.

Grieg non va mai molto in profondità e ha una gamma limitata. Perfino il Concerto per piano in la minore, probabilmente il suo pezzo più popolare (il Peer Gynt non si dà più tanto spesso, salvo che in qualche concerto popolare), è più vicino ai concerti virtuosistici e alla moda di Rubinstein, Herz, Scharwenka e Litolf che ai capolavori della letteratura pianistica. Ma è di una tacca al di sopra di Rubinstein e compagni per le vivaci melodie che sono tipiche di Grieg e di nessun altro compositore, mentre le melodie di Rubinstein e degli altri potrebbero essere state scritte da chiunque. Grieg non esprime una forza particolare e non è neanche un rivoluzionario: ma rappresenta la grazia, la dolcezza e ha ancora molto da offrire, compresi i bonbons di cui parlava Debussy. Fu un maestro minore, e uno dei più fini.

A lui, sotto certi aspetti, si possono accostare i primi due importanti compositori nazionalistici della Spagna, Isaac Albeniz e Enrique Granados. Come Grieg, presero melodie del loro paese e vi sovrapposero tecniche cosmopolitiche in un idioma cromatico ricco di sapore. Come Grieg, composero soprattutto nelle forme minori, con particolare attenzione per la musica pianistica. Come Grieg, scrissero una musica al limite di quella da salotto. Ma a differenza di Grieg composero entrambi un'opera pianistica smagliante che aggiunse effettivamente qualcosa di nuovo al repertorio, Albeniz con Iberia, Granados con Goyescas.

La Spagna del diciannovesimo secolo era uno dei paesi più arretrati e reazionari d'Europa. La sua vita intellettuale era limitata: Goya a parte, non viene in mente nessuna figura importante di creatore quando si pensa alla Spagna di quel periodo. Il paese possedeva però un corpo vitale di canti popolari e i compositori europei che lo visitavano ripartivano affascinati dalla sua musica e scrivevano Jota aragonesa, Capriccio spagnolo, España. Per quasi tutto il secolo non ci fu musica seria in Spagna, e neppure un centro nel quale i musicisti potessero prepararsi (il Conservatorio di Madrid non era a livello professionale). Quando appariva un talento di primo piano, come Juan Arriaga (1806-1826), era costretto a studiare all'estero. (Arriaga, che morì a vent'anni, era molto dotato e con la sua prematura scomparsa il mondo perdette un compositore potenzialmente grande.) La forma più popolare di musica spagnola era l'operetta, la zarzuela, e i compositori di zarzuele non facevano, generalmente, che copiare Rossini e Bellini.

Solo dopo la metà del diciannovesimo secolo si affrontò lo studio del ricco retaggio della musica popolare spagnola. L'ispiratore del recupero fu Felipe Pedrell (1841-1922). Compositore, musicologo (curò la pubblicazione delle opere del grande contrappuntista spagnolo del sedicesimo secolo, Victoria) e folclorista, con il Cancionero musical popular español fu per molti anni la guida fondamentale, in questo campo della musica. Visse a Londra del suo lavoro di erudito. « Non mi è mai stata resa giustizia » disse a Manuel de Falla « né in Catalogna né nel resto della Spagna. Hanno sempre tentato di sminuirmi dicendo che ero un grande critico o un grande storico ma non un bravo compositore. Non è vero. Io sono un bravo compositore. » Ma quel tanto di fama che ha come compositore è circoscritta alla Spagna: negli altri paesi la sua musica non è conosciuta. Per gran parte del secolo la migliore musica spagnola continuò a essere composta da musicisti di altri

paesi. Il primo, forse, a subire il fascino della musica popolare spagnola fu Glinka: lo seguirono una schiera di compositori esaltati dal colore, dal ritmo scattante e dal fascino esotico della melodia iberica. Uno dei compositori più innamorati di quel paese fu Chabrier: « Facciamo il giro dei caffè, dove si cantano malagueñas, soledas, zapateados e pateneras; e poi le danze, che sono decisamente arabe, e che riassumono tutto. Se uno vede come dimenano il didietro, contorcendosi e agitandosi, non se ne andrebbe mai ». Tutti approfittavano della musica spagnola tranne gli spagnoli.

Fu in questo periodo che nacquero Isaac Albeniz e Enrique Granados, l'uno il 29 maggio 1860 e l'altro qualche anno dopo, il 27 luglio 1867. I due compositori hanno molte cose in comune. Furono entrambi pianisti di fama internazionale e compositori nazionalistici che si sforzarono di creare una musica seria autenticamente spagnola. Nessuno dei due vi riuscì del tutto, in quanto Iberia e Goyescas restano influenzate da Chopin, Liszt e dalla scuola francese della fine del secolo, e forse anche dalla musica per piano di Leopold Godowsky. Godowsky (1870-1938) fu un pianista per i pianisti: compose parecchia musica dedicata a questo strumento, in cui la complessità e il movimento delle voci intense diventano quasi fine a se stessi.

Anche se non furono originali, Albeniz e Granados contribuirono in maniera decisiva a dissodare il terreno; e lavorarono ai rispettivi capolavori più o meno contemporaneamente, senza per altro avere contatti. Iberia fu composta tra il 1906 e il 1909, Goyescas tra il 1909 e il 1910. Entrambe le opere sono suites di ampio respiro per virtuosi di ampio respiro, piene del profumo - non c'è altra parola - che hanno i ritmi, le melodie, la vita della Spagna e che nessun compositore poteva evocare, se non era spagnolo. Chabrier, Rimskij-Korsakov e gli altri erano soltanto dei turisti. Iberia e Goyescas furono scritte da uomini che si trovavano a casa loro. Tecnicamente i due pezzi hanno molte cose in comune. Sono estremamente difficili, pieni di controcanti, e la scrittura è caratterizzata da ritmi esuberanti, ampi accordi, delicati effetti di pedale, combinazioni timbriche così ricche e spesse da diventare quasi orchestrali, e ornamentazione elaborata. Dei due, Iberia è il più diretto, Goyescas quello più romantico, più sognatore, più vago nel disegno, forse più orecchiabile.

Albeniz ebbe un'esistenza interessante. Sfruttato come bambino prodigio (suonava in pubblico già a quattro anni), tentò più volte di fuggire di casa. A tredici anni andò a Cuba; passò a New York e poi nell'America del Sud prima che le autorità e i genitori riuscissero a raggiungerlo. I suoi studi cominciarono davvero al Conservatorio di Lipsia nel 1874; dopo andò al Conservatorio di Bruxelles. Prese lezioni da Liszt. Nel 1890 studiò composizione a Parigi con d'Indy e Dukas. Poi si spostò continuamente, sempre suonando il piano e componendo. Per un po' mise le tende a Londra, dove fu presentata una sua opera; poi si trasferì definitivamente a Parigi. Scrisse una quantità enorme di pezzi per piano, che oggi non si eseguono quasi più. Ce n'è però qualcuno notissimo: il più famoso è il Tango in re. Non scrisse altre cose della portata di Iberia. Il pezzo presentava difficoltà senza precedenti e la brava pianista francese Bianche Selva si spaventò quando vide per la prima volta lo spartito. « Ma è inesequibile! » disse. Albeniz, al quale restava ancora poco da vivere, le assicurò che era possibile suonarlo e che sarebbe stato suonato. Morì il 18 maggio 1909, lasciando una trilogia incompiuta sulla leggenda di re Artú. Un'opera, Pepita Jimenez, ebbe una breve serie di repliche nell'ultimo decennio del secolo scorso. Oggi è completamente dimenticata.

Iberia è una composizione astratta basata in larga misura su melodie popolari andaluse. Goyescas, in cui furono utilizzati elementi andalusi e flamenco, si rifà ai quadri e ai disegni di Goya. Come Albeniz, Granados scrisse un numero cospicuo di pezzi pianistici piacevoli, da salotto: ma le composizioni precedenti non facevano sospettare in lui la capacità di comporre un affresco delle dimensioni di Goyescas. Studiò a Barcellona e a Parigi; poi ritornò a Barcellona e si mise a fare l'insegnante di piano. Ben presto le sue composizioni furono notate e la prima rappresentazione

dell'opera Maria del Carmen fu un gran successo, nel 1898. Compose anche una serie di squisiti e profumati canti ispirati dalla sua terra, che intitolò Tonadillas.

Poi venne Goyescas. Granados ci pensò per un pezzo, prima di cominciare la composizione. « Sono innamorato della psicologia di Goya, della sua tavolozza, di lui, della sua musa, la duchessa d'Alba, dei suoi litigi con i modelli e le modelle, dei suoi amori e delle sue adulazioni. Quel rosa bianchiccio delle guance, che contrastano con il nero del velluto; quelle creature sotterranee, mani di madreperla e di gelsomino appoggiate su un ciondolo di giacinto, mi hanno conquistato. » Queste parole gli uscivano dal cuore, ed è facile capirlo. Quelle majas misteriose, belle, quasi minacciose dipinte da Goya, quelle donne aristocratiche che sbirciano seminascolte dai ventagli, misteriose, con quel misto di crudeltà e di decadenza, tutte queste cose hanno stimolato immaginazioni molto più deboli di quella del sensibile Granados.

In origine, la Suite contava sei pezzi, ai quali aggiunse in un secondo tempo El Pelele. Il pezzo più famoso, quello suonato più spesso da solo nei concerti è Quejas, o la maja y el ruiseñor. Contiene una delle più graziose e malinconiche melodie che il periodo abbia da offrire; e, alla fine, ci sono i deliziosi arabeschi e trilli dell'usignolo. Ma non è certo un quadro naturalistico; è poesia in musica, versi di un poeta di eccezionale sensibilità.

Granados elaborò i pezzi di Goyescas per farne un'opera, su libretto di Fernando Periquet. Aveva fatto furore a Parigi nel 1914, suonando la propria musica e l'Opéra gli commissionò l'adattamento scenico. Ma venne la guerra e il teatro non poté metterla in scena. Intervenne Giulio Gatti-Casazza del Metropolitan: la prima mondiale, così, si tenne a New York nel 1916. Goyescas ebbe un'accoglienza benevola, ma non un gran successo, né allora né poi. Si dice che il libretto è debole, e lo è; ma ci sono opere con libretti anche peggiori e che pure si continuano a dare. È sorprendente che l'operina non sia stata utilizzata come lever de rideau. Ha un suo sapore autentico.

Se Granados non fosse andato negli Stati Uniti per sovrintendere alla messinscena, forse sarebbe vissuto ancora a lungo. Ma accadde che fu invitato dal presidente Wilson a suonare alla Casa Bianca. Naturalmente fu ben lieto di accettare. Rinviò la partenza e si prenotò per un'altra nave. Il 24 marzo 1916 si imbarcò per Dieppe sulla S. S. Sussex, che venne silurata e affondata nella Manica. Un superstite disse che Granados era in salvo su una scialuppa quando vide la moglie dibattersi tra le onde. Si tuffò per salvarla, ma annegarono entrambi. Il mondo perdette così un compositore che aveva appena cominciato a trovare se stesso e ad allargare i propri orizzonti. « Ho un mondo di idee » aveva detto poco prima di morire. « Sono sempre più entusiasta di lavorare. » Ma non gli sarebbe stato dato di scrivere altro. E così vive oggi soprattutto grazie a Goyescas, ad alcuni pezzi da salotto e a qualche lirica di penetrante bellezza.

L'opera di Albeniz e di Granados fu continuata da Manuel De Falla. Nato a Cadice il 23 novembre 1876, studiò in Spagna, vinse un premio nazionale con l'opera La vida breve, nel 1905, e poi andò a Parigi per sette anni. La prima guerra mondiale lo rimandò in Spagna, dove compose pezzi destinati a una grande popolarità, come i balletti El amor brujo (L'amore stregone) e El sombrero de tres picos (Il cappello a tre punte). Sempre di quel periodo sono le Noches en los jardines de España (Notti nei giardini di Spagna) per piano e orchestra. Dopo la guerra compose un'opera per teatrino da camera con marionette, El retablo de maese Pedro, un concerto per clavicembalo e un lungo pezzo per piano, Fantasia baetica. Dopo il 1926 compose pochissimo. Si trasferì in Argentina, visse appartato e negli ultimi vent'anni lavorò a un ambizioso progetto, una sorta di operatorio, Atlantida. Morì il 14 novembre 1946.

De Falla non scrisse molto, ma dal punto di vista tecnico le sue composizioni sono tutte dei piccoli gioielli. A tutta prima la sua musica ricorda quella dei compositori nazionali suoi predecessori, pur essendo più sofisticata, con in più una vernice di tecnica impressionistica. Si basava sul cante jondo, su melodie e ritmi andalusi, flamenco e altri aspetti del melos spagnolo, il tutto filtrato

attraverso una tecnica di derivazione francese. *Notti nei giardini di Spagna*, del 1916, è poco più che il corrispondente della *Sinfonia su un'aria di montagna francese* di d'Indy, che è del 1886. Tutti e due gli spartiti sono per piano e orchestra, utilizzano una tecnica pianistica che abbonda di arpeggi ed effetti d'arpa, e si rifanno a elementi nazionali in maniera più sofisticata, da sala da concerto. Non per questo, però, *Le notti*, *La vida breve* e i *Sette canti popolari spagnoli* sono stati meno popolari. Questa musica non soltanto evoca in maniera affascinante la Spagna ma è anche l'opera di un compositore estremamente abile con una sensibilità sottile per il colore e un'assoluta precisione tecnica. Non solo De Falla fu superiore a ogni compositore spagnolo suo contemporaneo, ma fu il solo che si sollevasse al di sopra della mediocrità.

Dopo la prima guerra mondiale ci fu un netto cambiamento nel suo stile. Una forte influenza fu esercitata su di lui da Stravinskij, che nel 1918 aveva composto *L'Histoire du Soldat* e che stava esplorando le possibilità di un neoclassicismo. De Falla cominciò a lavorare in quello stesso senso. *El retablo de maese Pedro*, orchestrato per un insieme di venti elementi con strumenti insoliti - clavicembalo, arpa e xilofono - è un po' come la storia del soldato russo di Stravinskij. Analogamente, il *Concerto per clavicembalo con un piccolo organico*, formato da flauto, oboe, clarinetto, violino e violoncello, può essere definito neoclassicismo spagnolo. Questa musica non ha mai raggiunto la popolarità delle opere precedenti ma scende più a fondo nella tradizione popolare ed evoca il mondo di Scarlatti (che aveva vis-suto molti anni in Spagna). L'opera più ambiziosa, *l'Atlantida*, per coro, solisti e orchestra, restò incompiuta e sembra nascesse morta. Fu completata da Ernesto Halffter, il compositore spagnolo che studiò con De Falla; ma fece pochissima impressione quando fu presentato da Ernest Ansermet a New York, nel 1962, ed è stata data pochissime volte.

In Francia, Italia e Germania, la scuola nazionale non ebbe rappresentanti di rilievo. In Inghilterra ci fu Ralph Vaughan Williams e in Ungheria Béla Bartók, di cui parleremo più in là. In Polonia Ignace Jan Paderewski (1860-1941) si stava rivolgendo a un filone nazionale, ma di carattere commerciale: una sorta di nazionalismo alla Chopin espresso in clichés tardo-romantici, spesso graziosi ma non importanti. Molto più forte fu, sempre tra gli esponenti della scuola nazionale polacca, Karol Szymanowski (1882-1937), che passò dalla scuola russa alla scuola tedesca e poi a quella francese, per finire internazionalista, con una musica tinta di elementi popolari polacchi e fortemente affine a quella degli ultimi anni di Scriabin. In Occidente è rimasto pressoché sconosciuto. In Danimarca ci fu Carl Nielsen (1865-1931), un compositore che in questi ultimi anni ha destato sempre più l'attenzione. A differenza di Jean Sibelius (1865-1957), della vicina Finlandia, Nielsen non fu un vero e proprio nazionalista. Brahms e Mahler lo influenzarono molto più della musica popolare danese. Ma Nielsen elaborò uno stile robusto e originale.

Rivelò il suo talento in età precoce; diventò violinista ed ebbe una borsa di studio statale. In tutto questo la sua carriera fu analoga a quella di Sibelius (anche se la sua borsa di studio non fu generosa come quella che il governo finlandese dette a Sibelius). Diresse l'Opera Reale fino al 1914 e nel 1915 diventò direttore del Conservatorio. Mentre dirigeva un programma di sue composizioni, nel 1926, ebbe un attacco cardiaco e rimase malatissimo fino alla morte, avvenuta nell'ottobre 1931. Mentre Sibelius subì, in un primo tempo, l'influenza di Tchajkovskij e della scuola russa, Nielsen si rivolse ai post-romantici tedeschi. Le sue prime opere rientrano in quella tradizione, ed egli non scartò mai del tutto il tonalismo. Arrivò addirittura a dare dei titoli a quattro delle sue sei Sinfonie: la seconda è *I quattro temperamenti*, la terza è *la Sinfonia espansiva*, la quarta è *l'Inestinguibile*, la sesta è *la Semplice*. I titoli non stanno a indicare una musica a programma di tipo straussiano; si tratta piuttosto di un espediente alla Schumann per suggerire uno spunto all'ascoltatore. Nielsen fu sempre un compositore « assoluto », la cui musica ebbe un costante sviluppo. Come Janaček, stette con un piede nel diciannovesimo secolo e un piede nel ventesimo. Ai tempi suoi fu accusato di scrivere dissonanze, di allinearsi con gli atonalisti. Oggi le

accuse appaiono prive di senso. Nielsen fu più audace di molti compositori suoi contemporanei, ma fondamentalmente fu un tradizionalista che accettò le forme classiche, a volte vestendole di armonie più mordenti di quanto fossero disposte a tollerare orecchie convenzionali. Perfino nella Quinta Sinfonia, con i suoi scontri politonali, non si hanno mai dubbi sull'esistenza di una salda base tonale.

Se non fu decisamente nazionalistica come quella di Sibelius, la musica di Nielsen ebbe tuttavia degli echi nazionalistici. Ma impressiona soprattutto per l'ampiezza della concezione. L'uomo pensava in grande. I ritmi sono energici, le melodie hanno lungo respiro, l'orchestrazione è generosa. Nella scrittura di Nielsen c'è una grande individualità. Durante gli anni trenta, si sentì molto parlare delle qualità « bardiche » di Sibelius. È curioso vedere come Nielsen, allora quasi sconosciuto fuori di Danimarca, avesse altrettanto impeto, ancora più forza e un messaggio più universale. La fama di Sibelius declinò rapidamente dopo la sua morte, avvenuta nel 1957. Nel 1965 il centenario della sua nascita passò quasi inosservato. Negli Stati Uniti si tennero alcuni concerti in suo onore ma il pubblico non parve farci gran caso e in generale i musicisti professionisti non avrebbero potuto mostrarsi meno interessati.

Ben diversamente stavano le cose negli anni trenta. Allora Sibelius era al culmine della fama, anche se non scriveva una nota dal 1926. La Settima Sinfonia del 1924 e Tapiola del 1925 furono le sue ultime opere importanti. Come Rossini, si appartò e visse da spettatore. Ma mentre Rossini si divertì a comporre scherzi e aperçus, negli ultimi trent'anni Sibelius non toccò mai più la penna. Si parlò di una Ottava sinfonia, che non apparve mai. Sibelius era chiaramente arrivato alla conclusione che non aveva più niente di importante da dire. Rimase però un nome di un certo peso. La sua musica fu particolarmente amata in Inghilterra e negli Stati Uniti, dove Sibelius ebbe ammiratori e propagandisti come sir Thomas Beecham, Constant Lambert, Serge Koussevitzky e Olin Downes. Downes, critico musicale del "New York Times", non perse occasione per ricordare ai lettori quello che Sibelius aveva fatto per rivoluzionare la forma sinfonica, e scrisse una serie di articoli sulla « forza », sulla « virilità » e sulle qualità « bardiche » di Sibelius. Non meno sul serio fu preso il compositore finlandese in Inghilterra. Quando Lambert pubblicò *Music Ho!*, nel 1933, un libro molto discusso in cui si analizzava la musica moderna arrivando alla conclusione che non conteneva niente di buono, l'unico contemporaneo che ne uscì abbastanza bene fu Sibelius. « La sua Quarta Sinfonia » scrisse Lambert « è adesso poco apprezzata, come un tempo le ultime sonate e gli ultimi quartetti di Beethoven. Nondimeno, come gli ultimi quartetti di Beethoven hanno influito sul pensiero moderno molto più delle opere di Hummel e Czerny, allora alla moda, così le sinfonie di Sibelius influiranno sulle future generazioni più profondamente delle pièces d'occasione dei contemporanei, gli Hindemith e gli Stravinskij che sono venuti a un compromesso con la moda. »

Non è andata così. Negli Stati Uniti il declino di Sibelius cominciò nel 1940. Come Downes aveva contribuito in maniera decisiva a metterlo su un piedistallo, così un altro critico contribuì in maniera decisiva a buttarlo giù. Virgil Thomson, nella sua prima stagione di critico musicale dell'"Herald Tribune" di New York, sentì la Seconda Sinfonia e la trovò « volgare, compiaciuta e provinciale oltre ogni definizione ». Con una delle sue tipiche uscite, aggiunse che pur sapendo che nel mondo c'erano sinceri ammiratori di Sibelius, non poteva fare a meno di dichiarare « di non averne mai incontrati tra i musicisti professionisti preparati ». Thomson non faceva che ripetere ciò che pensavano molti musicisti. Per loro, Sibelius era poco più che una reliquia anacronistica del post-romanticismo. E questo è strano, perché a partire dalla Quarta Sinfonia del 1911 Sibelius portò qualcosa di nuovo, di provocatorio e di antiromantico nella musica. Rompendo con le melodie e l'orchestrazione esuberanti delle prime tre Sinfonie, rompendo con i lunghi sviluppi dello stile sinfonico alla Mahler e alla Bruckner, lavorò invece con brevi incisi melodici e con uno sviluppo molto terso. Lo si è definito uno stile a mosaico, che riesce a evitare la retorica romantica.

Le ultime quattro Sinfonie, poi, non sono neppure caratterizzate in modo particolare da elementi nazionali, anche se molti si diffondono volentieri a parlare di alberi, nevi e montagne del gelido settentrione che riviverebbero in queste composizioni.

Dopo la seconda guerra mondiale molti professionisti giudicarono Sibelius noioso e datato. Questo dipende anche dal fatto che la musica aveva preso un nuovo indirizzo. I suoi eroi erano adesso Schönberg e Webern; il serialismo aveva trionfato. (Se Mahler diventò improvvisamente popolare, fu perché i serialisti avevano decretato che nella sua musica c'erano i semi del movimento seriale.) Può darsi che l'oblio in cui viene tenuto Sibelius abbia anche un altro motivo. Lo specialista vuole che un compositore sia coerente. Diffida del creatore che sforna musica di livello mediocre e considera alla stregua di parti eccezionali le poche opere che si distinguono in mezzo alla sua produzione corrente. Come prendere sul serio il compositore della Valse triste e della Romanza in re bemolle per piano? Non si può negare che gran parte dell'opera di Sibelius - compositore prolifico - sia fatta di cose effimere. Le composizioni per violino, Concerto in re minore a parte, sono cosucce da salotto e le liriche, sebbene scritte con competenza, non sono certo sconvolgenti. Sibelius compose solo un gruppetto di opere che hanno qualche probabilità di sopravvivere. Eppure la sua produzione media è migliore di quella di molti altri, e può ben darsi che con gli anni la sua musica venga a occupare un posto più eminente di quello che occupa oggi. Quando morì non godeva più buona fama e subiva le conseguenze del contrasto esistente tra la sua estetica e l'estetica dell'epoca. Se ci dovesse essere un ritorno al romanticismo o al neo-romanticismo, Sibelius potrebbe avere nuova voga. Dopotutto, nelle sue cose migliori parlò con voce personale e merita di occupare un posto onorevole tra i minori.

Harold C. Schonberg (da I GRANDI MUSICISTI, traduzione di Vittorio Di Giuro, ed. Mondadori, 1972)