

# Janáček che parlava primitivo

La moderna elettricità della musica di Leoš Janáček impressiona un po' se si pensa che l'auto-re di *Jenůfa* era di quattro anni più vecchio di Puccini. Avrebbe potuto essere il padre di Schönberg e di Stravinskij, e il nonno di Šostakovič e di Britten. Tanto per dire, i suoi primi pezzi per archi – *Suita e Idyla* – ancora oggi eseguiti, sono contemporanei alla *Prima Sinfonia* di Brahms. Quel 1854 (centocin-

quant'anni fa) come data di nascita trascritta sui documenti del noto musicista ceco (3 luglio), scompagina i nostri appunti mentali sulla trasformazione dello stile musicale all'inizio del Novecento. Come si fa a scrivere una musica delirante, ai limiti con l'espressionismo, avendo appena una decina d'anni in meno dei musicisti nati negli anni Quaranta (Čajkovskij, Dvořák, Massenet) e decisamente legati al passato?

## Partitura di sospiri

La risoluzione del caso Janáček è tutta legata a quella forma di picassiano "primitivismo" acustico su cui si incentrarono le sue ricerche, portandolo sui sentieri dell'inconscio istintuale battuti anche da vari altri "ismi" novecenteschi. Lui, studiando il canto popolare, s'era reso conto che la musica era sempre stata strettamente connessa alle casuali intonazioni della lingua parlata, di cui la tradizione musicale costituiva un prolungamento via via di-

stanziatosi dalle origini. Ossessionato da una sorta di romantico psicologismo venuto di positivismo antropologico Janáček decise di deformare la musica del suo tempo a immagine del "puramente umano" che il suo orecchio e il suo cuore rubavano ai diagrammi sonori dei discorsi della gente. Il musicista, anziché incanutire su polverosi pentagrammi della musica passata, si sforzava di riconnettersi con l'istintualità fonica archetipica, concentrandosi sulle inflessioni vocali dei venditori ambulanti, degli operai, dei bambini. Uno di questi studi sulla "grafologia del parlato" riguarda due ragazzine che sospiravano alla stazione per un ragazzo forse dimentico degli impegni d'amore. Janáček, annotando le meste considerazioni di un'innamorata delusa («Restiamo qui, anche se so che non viene!») si chiedeva se in quelle melodie parlate stesse ascoltando i sospiri di una Butterfly ceca.

Ossessionato dalla sua ricerca, il musicista giungeva ad ascoltare nelle parole che gli erano rivolte il solo flusso dei suoni, isolandoli dal fruscio delle sillabe, indiffe-

rente al loro significato letterale. Dalle voci ignare che lo circondavano rubava gli autentici impulsi del cuore e li traduceva in musica con precisione scientifica e metodo poetico.

Come si sia servito di questi studi per dargli forma d'arte musicale, resta un mistero. Anche le più originali e avveniristiche delle sue opere – come il sublime *Quartetto n. 2 "Lettere intime"* – sembrano comunque rivivere la burrascosa convivenza di accademismo classico (frase cantabile e memorizzabile, ritmo di danza, ecc.), folklore, novità e genio. E un tessuto apparentemente familiare viene screziato dall'apparizione di figure musicali inclassificabili, spesso insistenti e talora perturbanti.

Il suo sperimentalismo fu un caso penoso d'incomprensione, e la sua fama fu strettamente provinciale fino alla Prima Guerra Mondiale, quando i giovani Stravinskij, Schönberg ed altri che potevano essergli figli avevano già piantato i primi paletti del modernismo musicale. Ma con l'esecuzione a Praga di *Jenůfa* nel 1916, quando Janáček aveva passato i sessant'anni, venne per lui consacrata un'autentica notorietà europea. I vari Schönberg e Strauss accorsero ad assistere al miracolo della modernità inventata da un provinciale moravo appartenente al ceppo slavo e fino a poco prima suddito dell'Impero d'Austria. Ma, come ha rilevato Milan Kundera, questo ritardo nuoce all'autore: «*Jenůfa* approda sui palcoscenici del mondo vent'anni dopo la sua prima esecuzione [1904]. 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 com-

presa 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».

Janáček è rimasto insomma un ribelle isolato, e la sua musica, lontana da schemi e da scuole, malgrado le lodi quasi incondizionate della critica, non sembra aver conquistato oggi nella programmazione gli spazi che merita. (Questo però è un problema di molta grande musica del Novecento e non faremo una lamentazione personalizzata). Pesa in lui l'appartenenza a una cultura poco conosciuta come quella ceca. Delle sei opere maggiori, due sono ambientate nella Praga magica e soprannaturale: *I viaggi del Signor Brouček e L'affare Makropulos*, due nella campagna morava: *Jenůfa* e *La volpe astuta* e due nell'amata Russia: *Da una casa di morti*, tratta dal libro di memorie carcerarie di Dostoevskij, e *Kat'a Kabanová*, da un dramma di Ostrovskij. Dalla letteratura russa il nostro aveva ancora tratto il *Quartetto n. 1* per archi, ispirato al romanzo *La sonata Kreutzer* di Tolstoj e la rapsodia sinfonica *Taras Bul'ba*, dal romanzo di Gogol'.

Ma l'amore per le cose russe non deve ingannare: fu in funzione nazionalistica e antigermanica. E aiuta a testimoniare il carattere arcaico-ottocentesco di riscossa nazionale del nostro musicista, con il suo bagaglio di realismo, di verità, di senso del popolo; e con un rapporto spontaneo con il pubblico e un sincero interesse per i problemi della gente comune; il tutto felicemente fuso in Janáček con una poetica modernistica che generalmente troviamo sviluppata in problematiche artistiche più sofisticate ed estetizzanti.

• **Franco Pulcini**

Le sue opere stanno entrando nel repertorio, nonostante la lingua ceca, per la loro capacità di scandagliare temi universali

## Una speranza oltre l'orrore umano

Mentre ascoltavo un telegiornale, ho subito la réclame di un film in cui i personaggi di un celebre fumetto prendevano l'aspetto di attori in carne ed ossa. Nonostante ciò fosse vantato come una novità, mi è subito tornata in mente *La piccola volpe astuta* di Leoš Janáček: nel 1924 il grande, originalissimo musicista ceco, stimolato da una collaboratrice domestica, mise in scena un'opera tratta proprio da un fumetto in voga. Nel farlo dovette risolvere un non lieve problema: tra i protagonisti, oltre agli abitanti di un villaggio (ma con dignità maggiore di questi), ci sono anche agli animali della foresta, capeggiati da una volpe, simbolo di libertà. Nel frattempo Maurice Ravel era alle prese gli oggetti e gli animali domestici di *L'enfant et les sortilèges*, che debuttò nei primi mesi dell'anno successivo.

Ciò mette in luce uno dei tanti aspetti che rendono così speciale e affascinante la vis teatrale di Janáček: la sua sintonia col mondo operistico del tempo. Mentre il verismo stava conquistando i suoi spazi nel teatro musicale fin de siècle, egli scriveva *Jenůfa*, che debuttò nel 1904, dopo anni di elaborazione. Nel suo primo capolavoro, l'ambiente greto e provinciale, che gravita attorno al mulino dei Burya, ha larga parte nel determinare la follia della sagrestana Kosteľníčková, matrigna della protagonista, la quale uccide in un empito l'infante che *Jenůfa* ha appena partorito, figlio della colpa perché generato fuori del matrimonio.

Molti anni dopo, Janáček tornò a occuparsi di psicologia femminile in *Kat'a Kabanová* (1922), ma stavolta, nonostante questo dramma sia pure fortemente condizionato da un ambiente oppressivo, egli scavò ancor più nell'animo della protagonista, dilatandone l'incubo con tocchi espressionistici fino al monologo conclusivo quando, in violenta antitesi col mondo, la donna sceglie il suicidio. «Intorno, silenzio e pace. Che incanto! E io devo morire?», queste le ultime parole pronunciate da Kat'a, prima di cercare la sua tomba nel grande fiume Volga, simbolo di un'utopica pace della natura contro l'orrore di una vita trascorsa come prigioniera di convenzioni sociali meschine, bigotte, autoritarie.

Da questi tre esempi emerge con chiarezza un'altra caratteristica del teatro di Janáček, percorso da tematiche di fondo – come quella del monstrum femminile al centro di un ambiente familiare opprimente (la Kabanicha, suocera di Kat'a, violentemente perbenista, è la causa principale della sua fine) –, che egli declina di volta in volta in generi d'opera tra loro diversissimi. Un'altra figura femminile di proporzioni gigantesche domina anche *L'affare Makropulos* (1926), suo penultimo capolavoro, ma l'elemento che scatena l'interesse è una sorta di appassionata riflessione sulla vecchiaia, messa a fuoco grazie agli effetti di un magico elisir di lunga vita sulla protagonista. In un alienante ambiente burocratico, Elina, che calca le scene del mondo come stella del

canto da ben 337 anni, si muove nel contesto di una trama all'insegna del suspense. Inseguo, a qualsiasi prezzo (per ottenerla va a letto col barone Prus, dopo che il figlio di costui si è suicidato per amor suo) la formula inventata dal padre, alchimista di Rodolfo II nella Praga magica nel XVI secolo. Ma una volta raggiunto il suo obiettivo, si arrende alla morte, straziando l'animo del pubblico, dopo averlo tenuto con il fiato sospeso per un'ora e mezzo (la brevità, gran pregio: que-

sta è la durata di quasi tutte le opere del compositore ceco, tanto fulminee quanto profonde).

Oggi il teatro di Janáček ha conquistato, a quasi ottant'anni dalla morte, quel posto al sole nel repertorio dei grandi teatri del mondo che spetta solo alle espressioni più vive della personalità di un artista. Stupisce perciò constatare che un talento simile dovette compiere cinquant'anni per vedere in scena il suo primo capolavoro! Ma alla fine,

la sua utopia di riuscire a imporre nei circuiti internazionali un teatro in lingua ceca, sintonizzato con quello dei colleghi che ben conosceva e amava, fu premiata e dal 1916, anno in cui *Jenůfa* venne consacrata a Praga, fino alla morte (1928), l'elenco dei capolavori è impressionante. Oltre ai titoli menzionati si pensi a *I viaggi del signor Brouček* (1920), magici percorsi nello spazio (la luna) e nel tempo (il XV secolo), all'insegna dell'ironia. Ma soprattutto si guardi a una delle sue utopie maggiori: trarre un'opera dal romanzo di Dostoevskij *Da una casa di morti*, consegnata ai posteri come messaggio di speranza.

• **Michele Girardi**

Janáček in tarda età nel giardino di casa

(le immagini di queste pagine sono tratte dal volume *Leoš Janáček, pubblicato dall'associazione per la musica De Sono*)



La sua drammaturgia a inizio secolo anticipò il linguaggio del Novecento

## Alleato delle parole

Nel *Diario americano* di Italo Calvino vi è un'osservazione sulla noia del viaggio per mare che illustra, con gustosa autoironia, un'illusione dell'autore e con lui di tanti artisti e intellettuali della modernità: l'illusione che esistano luoghi speciali in cui cogliere il tempo, come se fosse una cometa la cui punta incandescente sfreccia accanto ad un unico luogo che si viene così a trovare in un fronte esposto al futuro. Ebbene, rimproverandosi di non aver preso l'aereo con il quale sarebbe arrivato in America pervaso dal ritmo del mondo dei grandi affari e della grande politica lo scrittore abbozza una definizione della noia «come uno sfasamento rispetto alla storia, un sentirsi tagliati fuori con la coscienza che tutto il resto si muove: la noia di Recanati come quella delle *Tre sorelle* non è diversa dalla noia di un viaggio in transatlantico». Così la storia della modernità musicale all'inizio del secolo scorso sembra essere andata in scena in pochi luoghi privilegiati: Vienna, Parigi, Berlino, Monaco. Eppure proprio allora la regola enunciata per la prima volta da Baudelaire che la bellezza e dunque l'arte non possano fare a meno del *frisson* della moda per andare d'accordo col tempo, è infranta da più di un'eccezione e Janáček è senza dubbio una di queste.

Sorprendente è il confronto di date e luoghi. Fino al 1915 il compositore, allora poco più che sessantenne, era a malapena conosciuto al di fuori di Brno e avrebbe dovuto aspettare fino al 1916, quando *Jenůfa* fu messa in scena a Praga (la prima rappresentazione a Brno risaliva a circa un decennio prima), perché il mondo della musica di accogesse di lui, aprendogli prima le porte dell'editoria (la casa editrice Universal) e in seguito i battenti dei teatri internazionali, a partire dal 1924 per la rappresentazione di *Jenůfa* a Berlino e al Metropolitan di New York. Le grandi opere dell'ultimo, prolifico decennio *Kat'a Kabanová*, *La volpe astuta*, *L'affare Makropulos*, *Da una casa di morti* sono il frutto stupefacente e tardivo di una vita passata all'ombra del Conservatorio di Brno e di studi appattati sul folklore locale.

## La ricerca di un idioma

La creatività musicale di Janáček non corre parallela a quella della sua generazione che è quella di Mahler, Wolf, Strauss, Reger, ma si affaccia puntuale alla costellazione del nuovo che si configura sulla soglia degli anni Dieci del Novecento annunciata dai *Tre pezzi per pianoforte op. 11* di Schönberg e nel campo del dramma musicale da *Erwartung* e *Die glückliche Hand*, dall'*Elettra* di Strauss. *Jenůfa* si colloca in questo quadro non in virtù di un supposto spirito del tempo, bensì come risposta ai problemi estetici e compositivi lasciati aperti dal dramma post-wagneriano e come risultato di altre ricerche scaturite dal contesto culturale cui appartiene l'autore, in primo luogo la ricerca di un idioma e di una scrittura musicale che non si identifichi con la tradizione austro-tedesca dalla quale aveva preso inevitabilmente le mosse la sua

carriera compositiva. Se si pensa che alle spalle di *Jenůfa* vi sono le monumentali raccolte di canti popolari moravi pubblicati assieme a František Bartoš tra il 1890 e il 1901 non si può che riflettere su una profonda osservazione di Brodskij: che l'arte è spesso il risultato secondario di altre ricerche.

## Eccentrico, quindi libero

La posizione geografica e culturale eccentrica per Janáček ha comportato un cammino più lungo, ma al contempo gli ha assicurato un'invidiabile autonomia nel configurare la propria individualità estetica e creativa. La dialettica di reazione e progresso innescata dalla comparsa della nuova musica nell'Europa delle grandi capitali, alla quale non sfuggì neppure Bartók, non sfiorò neppure Janáček. Per quest'ultimo il problema del rapporto con la tradizione è già liquidato fin dall'inizio dalla scelta di dissotterrare radici diverse da quelle della tradizione colta e dall'assunzione di una poetica realista che antepone alla volontà di stile un'esigenza di verità. Certo il suo idioma compositivo sembra indugiare sempre sulla soglia della nuova musica e schivare una radicalità che invece è stata un'esigenza irrinunciabile per altri, da Schönberg in poi. La tonalità sospesa e allargata e l'esposizione di vaste aree dissonanti che si manifestano nelle ultime opere soprattutto in *L'affare Makropulos*, nei due Quartetti e in *Da una casa di morti* vanno messe in relazione ad una scrittura che rinuncia ai sostegni della logica musicale e delle convenzioni operistiche. Il cammino compositivo di Janáček mostra una via peculiare alla nuova musica che procede grazie a mezzi che si potrebbero chiamare drammaturgici ed elude così tanto il problema della tradizione quanto quello della forma. Non c'è da stupirsi se il genere che sta al centro della sua produzione e del suo significato storico sia il dramma musicale. La scrittura vocale di Janáček si è sviluppata dall'attenta osservazione della parola pronunciata, circostanza che ha fatto speculare tanto sul suo realismo, quanto sul suo radicamento nella cultura nazionale. Ma la ricerca "sul campo" intorno ai modi di "intonare" le parole, condusse a risultati ben differenti dalla semplice citazione di intonazioni verbali, come sarebbe piaciuto all'arcirealista Asaf'ev. Allo stesso modo la ricerca sul canto moravo fu più importante come catalizzatore di novità linguistiche che come riserva di citazioni folkloriche che infatti tenderanno a scomparire nelle opere post 1907. Dai taccuini fitti di trascrizioni musicali del parlato Janáček colse invece quell'elemento sonoro della parola consustanziale alla sfera emozionale ed espressiva, ma neutra rispetto alla dimensione referenziale. Questa sfera, tuttavia, non è dominio esclusivo dell'effusione individuale, ma manifesta tratti ricorrenti, paralinguistici. Da questa rete di somiglianze di famiglia fra i modi individuali di modulare il parlato Janáček seppe costruire una linguaggio espressivo moderno che coglie l'unità di musica e poesia dal lato

sottile che le unisce. Per questo i drammi musicali di questo compositore sono mirabilmente comprensibili anche a coloro che non parlano il ceco. Comprensibilità e sperimentalismo vanno qui a braccetto perché sono alleati nella configurazione di un dramma interiore che da *Jenůfa* all'*Affare Makropulos* porta i segni incontestabili di una sensibilità moderna.

Janáček si colloca in questo modo al di là del conflitto tra parola e musica che traccia i confini delle possibilità del dramma musicale tradizionale. Da questo punto di vista le opere di Janáček, tutte concepite ante 1928 risultano più avanzate, per esempio, di *Capriccio* di Strauss composto nel 1942. Nel brillante "stile di conversazione" che Strauss aveva ideato sulla scorta dei suggerimenti di Hofmannstahl, le parole sono il motore del dramma che ruota intorno ad una giornata priva di ogni avvenimento e riempita soltanto da un sofisticato chiacchiericcio mondano. Dal punto di vista estetico, però, il rapporto tra parola e musica non va al di là dei termini in cui lo aveva impostato Wagner. Tutta la novità si riduce ad



Leoš Janáček a Francoforte nel 1927

abbassare il tono aulico della declamazione wagneriana a quello mondano e frivolo della conversazione borghese. Dalla scrittura vocale di Janáček scaturisce un piano drammatico che non si risolve né nel testo né nella musica, ma affronta una nuova drammaturgia espressiva volta a scandagliare la dimensione tragica del reale fatta affiorare dalla prosa della vita, grazie ad una nuovissima alleanza tra parola e musica.

• **Michela Garda**

Per festeggiare il 200° numero e il 20° anno di pubblicazione "il giornale della musica" bandisce, in collaborazione con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, un concorso internazionale per giovani compositori

## concorso internazionale di composizione "il giornale della musica"

Presidente della Giuria: Louis Andriessen  
Giuria: Luca Francesconi, Heiner Goebbels, Zygmunt Krauze, Steve Martland

Il Concorso è aperto a compositori di ogni nazionalità e di età non superiore a 35 anni alla data del 15 novembre 2004.

Tema del Concorso è una Composizione per orchestra inedita e mai eseguita con il seguente organico massimo: 3 flauti (uno anche ottavino), 3 oboi (uno anche corno inglese), 3 clarinetti (uno anche clarinetto basso), 3 fagotti (uno anche contrafagotto), 2 trombe, 4 corni, 3 tromboni, 1 tuba, timpani, percussioni (due esecutori), archi (16 primi, 14 secondi, 12 viole, 10 violoncelli, 8 contrabbassi) e inoltre un massimo di 5 esecutori di altri strumenti. Sono escluse dal Concorso composizioni che includano voci e/o strumentazione elettronica.

Il materiale dovrà pervenire entro il 1° ottobre 2004.

Scarica il bando integrale dal sito:

[www.giornaledellamusica.it](http://www.giornaledellamusica.it)

Per informazioni e per ricevere il bando:

il giornale della musica, via Alfieri 19, 10121 Torino, Italia

tel 011 5591802-3-4, fax 011 2307035

[gdm@giornaledellamusica.it](mailto:gdm@giornaledellamusica.it)