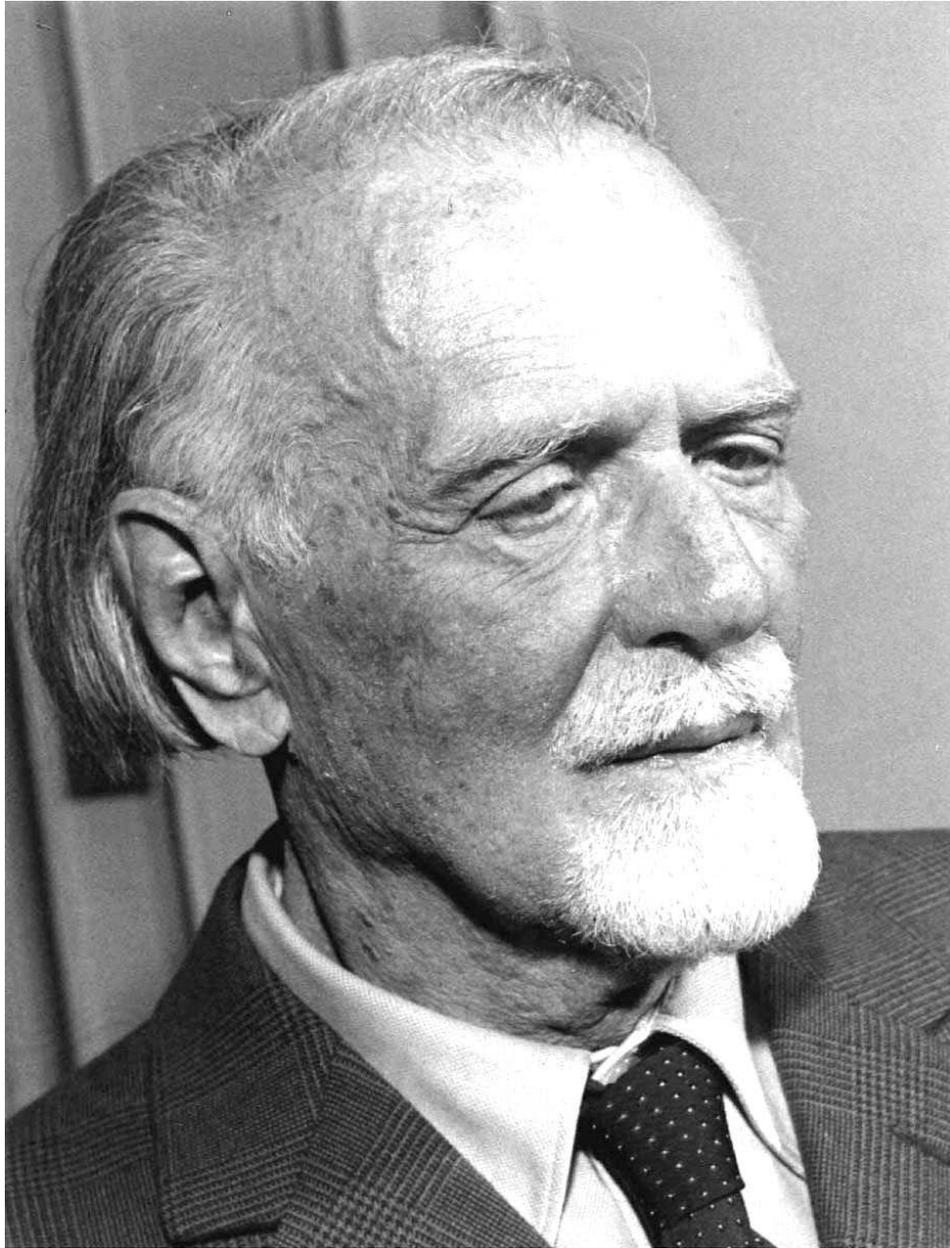


KODÁLY ZOLTÁN

**Compositore, etnomusicologo e didatta ungherese
(Kecskemét 16 III 1882 - Budapest 6 III 1967)**



Trascorsa l'infanzia a Kecskemét e a Galánta (1885), dal 1892 visse con la famiglia a Nagyszombat (oggi Trnava, in Cecoslovacchia), dove compì gli studi ginnasiali (pianoforte e violino).

Nel 1900 si trasferì a Budapest e s'iscrisse all'Accademia musicale F. Liszt, dove ebbe per insegnante di composizione H. Koessler, ed alla facoltà di Glottologia dell'Università Pazmány. A partire dal 1903

s'interessò al folclore magiaro e collaborò alle ricerche linguistiche di E. Sievers del collegio Eotvos.

L'incontro con Bartók fu decisivo ai fini dell'indagine etnomusicologica: insieme i due musicisti compirono un primo viaggio di ricerca nel 1905, nell'alta Ungheria, e pubblicarono l'anno dopo una prima antologia; estesero poi le ricerche ad altre zone ungheresi e balcaniche adottando nuovi criteri di raccolta e di studio.

Terminati nel 1904 gli studi musicali, Kodály compì un viaggio in Germania ed in Austria. Due anni dopo conseguì la laurea di glottologia con una tesi su *A. magyar nepdal strófaszerkezete* (Struttura strofica del canto popolare ungherese).

Passò poi a Berlino e a Parigi, nel cui conservatorio compì un periodo di perfezionamento con Ch. M. Widor. Nominato nel settembre 1907 insegnante dell'Accademia musicale di Budapest, si mise subito in luce per le sue qualità di didatta, mentre proseguiva le ricerche etnomusicologiche e conseguiva le prime affermazioni come compositore.

Nel 1908 compì un viaggio in Svizzera ed in Italia; a Roma tornò nel 1912 con Bartók per il Congresso internazionale di musica.

Insieme con Bartók fondò nel 1911 un'associazione per la musica moderna ungherese la cui esistenza non riuscì però a protrarsi oltre il 1912. Nel periodo 1918-1919 fu attivo come critico musicale del quotidiano "Pesti Naplò" e da queste pagine, come da quelle della rivista progressista "Nyugat", con cui collaborava dal 1917, contribuì alla valutazione critica ed alla divulgazione della produzione di Bartók.

Nel 1919 al tempo della repubblica di Weimar, fu nominato vicedirettore dell'Accademia musicale, ma per motivi politici ne fu poco dopo allontanato subendo, con gravi sanzioni disciplinari, violenti attacchi da parte dell'ambiente conservatore.

Soltanto tre anni dopo fu riammesso come didatta. Ottenuta una grande affermazione internazionale con l'esecuzione a Zurigo del *Psalmus hungaricus*, intraprese nel 1927 anche l'attività direttoriale soprattutto presentando, in patria ed all'estero (tra l'altro, nel 1928, in Inghilterra e nei Paesi Bassi), proprie composizioni.

Nel 1928 fondò con S. Jemnitz e con A. Molnár la sezione ungherese di SIMC. Negli anni 1931-1933 tenne corsi sulla musica popolare all'università di Budapest; nel 1933 partecipò al Congresso internazionale di musica a Firenze.

Nominato nel 1945 presidente del Consiglio statale dell'arte, fu inoltre membro dell'Accademia delle scienze e del Consiglio nazionale delle

belle arti, tenendone la presidenza dal 1946 al 1949. Dal 1941 diresse la pubblicazione del *Corpus musicae popularis*, il cui primo volume uscì nel 1951.

Fu pure direttore del Congresso dell'Accademia musicale della rivista "Studia musicologia", presidente dell'Unione compositori ungheresi (1949), della Commissione musicologica (1951) e del Consiglio nazionale per la musica (1957).

LA SECONDA MOGLIE DEL COMPOSITORE



Nel 1947 gli venne assegnata la gran croce di merito della Repubblica Popolare Ungherese, e tra il 1948 ed il 1957 fu tre volte insignito del premio Kossuth. Tra le molte altre onorificenze conferitegli in patria ed all'estero si ricordano il dottorato onorario delle università di Budapest (1957) e di Oxford (1960), l'elezione a membro onorario dell'Accademia belga delle scienze (1958). Quale successore di R. Vaughan Williams, fu nominato nel 1962 presidente dell' International Folk Music Council.

Influenzato all'inizio dalla precoce esperienza compositiva di Brahms, successivamente dall'impressionismo francese e quindi, per l'attenta considerazione del folclore magiaro, idealmente richiamandosi a Mussorgski, Kodály si è prontamente inserito nella corrente postromantica europea, acquisendovi una posizione del tutto individuale per il suo esplicito rifarsi al canto popolare autoctono.

Questo, nei suoi molteplici aspetti, costituisce sul finire del primo decennio del Novecento il momento fondamentale di un atto compositivo, influenzato parzialmente dai grandi modelli della tradizione occidentale e sensibile anche alle tendenze europee più avanzate.

Con lui, come con Bartók e - su un piano inferiore - con A. Molnár e L. Lajtha, si schiude un capitolo singolare per l'Ungheria, i cui parziali ascendenti stanno nell'empirismo popolare di F. Erkel che, più limitatamente, di F. Liszt. Per Kodály e così per Bartók, i cui stili, almeno inizialmente, sono abbastanza prossimi, l'appropriazione del linguaggio musicale autoctono avviene ad un livello insolito, in quanto è visto nella sua reale consistenza e nella sua autenticità specificatamente verificata: nell'adesione sempre più completa ai modelli ungarici, fino a farne il suo substrato musicale, Kodály compie lo stesso sforzo culturale che ha contraddistinto generazioni precedenti e a lui coeve di poeti ungheresi, recanti nella lingua madre un'affermazione nazionale non soltanto artistica, ma al tempo stesso politica e morale.

Al contrario però di Bartók, la cui creatività sarà del tutto caratterizzata dalla strenua ricerca di saldare i dati etnici in un divenire linguistico universalizzato e problematico, Kodály acquisisce più profondamente i modi folcloristici e s'impegna a farli divenire determinanti d'ogni suo atteggiamento creativo.

Anche quando non utilizza direttamente il canto popolare, il "ductus" melodico, il ritmo, lo spirito della musica folcloristica risultano ricreati alla perfezione, tanto diviene radicale in Kodály il pensare in termini nazionali, l'atteggiare della sua comunicatività secondo i più

tipici procedimenti espressivi del suo popolo.
Ciò si ravvisa sicuramente a partire dal secondo decennio del Novecento, quando l'assimilazione dei reperti popolari comincia a rendere inerti i sedimenti culturali che ebbero valore nel primo Kodály ed il folklore si trasforma in "verità" di natura, il mezzo d'intensa e di limpida musicalità.

COPERTINA



"Le sue opere, scrisse Bartók, si fondano sulla tradizione dei tanti contadini ungheresi e rappresentano il maggior risultato raggiunto in questo stile musicale". Nascono in questo periodo lavori notevoli come il gruppo di *Sonate* per 2 strumenti, nei quali è tuttavia avvertibile l'esperienza neoclassica, la *Sonata* per cello solo (testimonianza questa dell'audace trattamento riservato ad un'insolita dimensione sonora e comunque esperita fuori dalle scarse linee tradizionali).

Nella produzione migliore si iscrivono inoltre il *Quartetto n. 2*, anche per il suo fare rapsodico che massimamente evidenzia una poetica poliedrica ma organicamente svolta, e, soprattutto, la *Serenata* per 2 violini e viola, dove nitidi caratteri nazionali, operanti in un contesto di visibili ascendenze tedesche e francesi, spiccano per un'elaborazione fonica particolare. In tutte queste opere, come nell'importante produzione liederistica di quegli anni (le op. 5, 6, e 9, dove la valorizzazione della parola risente positivamente della formazione filologica), si vanno affinando quei caratteri destinati a conoscere la piena mutazione degli anni Venti: abbondanza e pienezza melodica, sagace individuazione delle forme, acuto senso timbrico, elegante fusione dell'insieme.

Ma si staglia anche quella "certa inclinazione della malinconia" di cui parlò Bartók e che caratterizza la sua musica, la quale non ricerca "l'ebbrezza dionisiaca, ma l'intima contemplazione: ciò spiega come le sue opere non si giovino di elementi d'effetto e superficiali".

Nello stesso periodo si determina la chiusura del compositore nei confronti delle esperienze avanguardistiche europee dell'atonalità e della politonalità. Il suo tessuto armonico rimarrà sempre ancorato alla tonalità: solo il gusto per la dilatazione armonica lo porrà fuori dalle strette regole della gravitazione dei suoni nella gamma preconstituita.

Nel 1923 nasce il capolavoro di Kodály, quel *Psalmus hungaricus*, celebrativo del cinquantesimo della fusione di Buda e Pest, che è la vetta del suo sentire d'artista e d'uomo, della sua coscienza civile e religiosa, del suo artigianato musicale.

Radicata ormai integralmente nella musicalità del suo popolo, l'intenzione di Kodály "incarna nel mondo più perfetto lo spirito ungherese" (Bartók), ne fa "il cantore della sua nazione" (H. H. Stuckenschmidt), colui che ne interpreta, in forme viepiù accessibili, i miti e gli ideali policulturali.

L'abile artigiano che si gode nel *Psalmus hungaricus*, sostenuto dal puro lirismo e dell'autentica coralità, si sublima e diviene orizzonte morale dell'artista interprete della collettività. E sotto analogo segno

nasceranno altre proficue esperienze degli anni Venti ed in particolare quella teatrale.

Preannunziata dalle musiche di scena per *Pacsirtaszo* e dalla prima versione di *Szekely fono* (1924), fiorisce con le musiche per la paradossale fiaba militaresca *Hary Janos* (dal nome del vecchio soldato, vissuto ai tempi delle guerre napoleoniche, la cui fertile fantasia può richiamare l'hidalgo di Cervantes).

FIGURINO



In questo Singspiel - nel quale, secondo A. Toth, si "dimostra che Kodály è un poeta nazionale, ma nel senso più lato del termine: quando parla la lingua del suo popolo, l'umanità può intenderlo" - si propone una sintesi di svariati elementi, fra cui il canto contadino recuperato nelle dimensioni più antiche e la melopea dei Tedeschi d'Ungheria, tutti impiegati a concretare un' "allure" narrativa dove sfumano i confini di commedia e di pathos.

Vivifica il tutto un profondo senso d'umanità, che determina il grado di solidarietà del musicista col suo personaggio, e nel quale troviamo uno degli aspetti più decisivi per la vitalità e la validità del messaggio Kodalyano.

Con analoghe intenzioni nascerà, qualche anno più tardi, la versione definitiva di *Szekely fono*, sorta di topografia musicale della Transilvania in cui il musicista prende posizione circa l'eterno conflitto fra massa e potenti.

Lavoro di più deciso carattere popolare e apodittico dell'impegno con cui Kodály affronta la rappresentazione al vivo del suo popolo celebrandone la realtà esistenziale mediante "l'irregolare selvatica bellezza del canto che gli è proprio" (Nietzsche).

Allo stesso periodo appartengono creazioni pure significative nel campo strumentale, quali le eleganti e timbricamente colorite *Marosszeki tancok* e *Galantai tancok*, ed in quello vocale (i tre canti op. 14), nonché l'avvio di quella serie di brani corali, forse il meglio della sua produzione, in cui si esemplifica la stessa vastità dell'orizzonte morale di Kodály, come anche si consolida uno dei suoi maggiori contributi all'unità culturale ed emotiva della nazione.

Analogo impegno ed altrettanta felicità dei risultati degli anni Venti si ritrovano nel decennio successivo, talora però affievolendosi l'invenzione in formule prossime a scadere nella mera rievocazione folcloristica, in una sorta di folclorismo estetizzante, evasivo, "borghese", che suonerà, nel dopoguerra, anche come atto polemico verso la nuova temperie artistica europea.

L'incapacità nel procedere ad un necessario rinnovamento lo fa stazionare su posizioni che si svuotano di significato e che contraddicono quanto egli stesso scrisse nel 1946: "Il musicista che aspiri oggi ad una reale universalità non può che sentirsi il profeta, il tribuno del suo popolo, interprete dei dubbi e delle speranze del suo popolo". Tuttavia tale funzione Kodály l'esplica ancora con la storica rievocazione dell'epopea rakocziana di *Czinka Panna*, per la quale si giova anche del consistente patrimonio del canto kuruc, dei partigiani, cioè, di Rakoczy.

Ma i sintomi dell'involuzione, immanenti in certe opere del periodo migliore come nel grandioso *Te Deum* (composto per il 250° anniversario della liberazione di Buda dal dominio turco) e la *Missa brevis*, dove l'adozione degli artifici polifonici classici risulta un freno per la libera espansione della poetica di Kodály, si fanno presenti realtà attanaglianti l'attività dell'ultimo ventennio creativo.

Figura ormai istituzionalizza della cultura magiara, spontaneamente Kodály ribadirà proprio certi "Diktate" del "realismo socialista", pur ritrovando talora momenti della passata e più genuina musicalità e di personale abilità artigianale.

BOZZETTO



Il profilo del compositore si completa con l'accento alle sue attività di didatta e di pedagogo: entrambe fondamentali per il suo paese.

Come insegnante di composizione, Kodály ha educato una schiera di giovani, fra cui P. Kadosa, P. Járdanyi, S. Veress, M. Seiber, i quali, pur procedendo sulla strada aperta dal maestro, hanno saputo uniformare la loro attività a nuovi ingressi linguistici e sintattici.

Come pedagogo, ancora una volta assertore di una cultura autonoma fondata sulla plurisecolare tradizione magiara, Kodály ha fornito i mezzi per l'inveramento di un tale ideale e, attraverso l'abitudine al canto corale e l'approfondita educazione musicale, di una reale

disponibilità alla fruizione dell'arte sonora.

La collezione di musiche popolari edita tra il 1906 ed il 1952, in collaborazione con Bartók ed altri costituisce il fondo più cospicuo del *Corpus musicae popularis hungaricae*.

COPERTINA



GALÁNTAI TÁNCOK (DANZE DI GALÁNTA)

Musica: Zoltán Kodály

1. Introduzione
2. Andante maestoso
3. Allegretto moderato
4. Allegro con moto
5. Poco meno mosso
6. Allegro vivace

Organico: 2 flauti (2 anche ottavino), 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, timpani, tamburo piccolo, triangolo, glockenspiel, archi

Composizione: 1933

Prima esecuzione: Budapest, 23 ottobre 1933

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1934

Dedica: per gli ottanta anni della Società Filarmonica di Budapest

Galánta attualmente si trova in Slovacchia, ma alla fine del diciannovesimo secolo era un villaggio dell'Impero Austro-Ungarico, abitato da ungheresi (che costituivano la maggioranza), austriaci e slovacchi, con una forte presenza di gitani: Zoltán Kodály vi visse dai tre ai dieci anni d'età, venendo per la prima volta a contatto con il *verbunkos*, la tipica danza popolare in cui la tradizione magiara si mescola con influenze viennesi, balcaniche, turche e soprattutto gitane, tanto che gli etnomusicologi moderni non la considerano più un tipico prodotto ungherese.

Kodály è stato un profondo conoscitore dell'autentica musica del suo paese, da lui studiata sul campo insieme a Béla Bartók con i metodi della moderna etnomusicologia, ma nel 1933, quando gli venne chiesto un pezzo per celebrare gli ottanta anni di vita della Filarmonica di Budapest, si ricordò di Galánta e dell'epoca in cui la musica popolare non era per lui un oggetto di studio ma un elemento familiare della vita quotidiana: così, attingendo a quei ricordi ormai lontani e ricorrendo anche a una raccolta di danze dei gitani di Galánta pubblicata a Vienna intorno al 1800, scrisse un pezzo dai ritmi infuocati, dalle melodie trascinanti e dai colori sfavillanti, senza dimenticare di rendere il dovuto omaggio al virtuosismo dell'orchestra committente.

BÉLA BARTÓK



Dovendo trasportare queste danze nella sala da concerto d'una importante capitale europea, davanti ad un pubblico borghese che attendeva un pezzo festoso e celebrativo, Kodály le rielaborò col raffinato mestiere d'un maestro del ventesimo secolo e le arricchì di tutte le risorse d'una grande orchestra sinfonica: il rischio d'una dicotomia tra il materiale folklorico e l'apporto del musicista colto passa in secondo piano rispetto alla felice e scatenata girandola di temi, ritmi e colori, trattati in modo brillantissimo e mai accademico.

La struttura formale è molto libera, sebbene il periodico ritorno della prima danza possa adombrare un rondò.

Un'introduzione, basata su un motivo presentato prima dai violoncelli e poi dai corni, precede cinque danze in progressiva accelerazione: un *Andante maestoso*, dal tono nostalgico e appassionato; un breve *Allegretto moderato*, avviato da un saltellante tema del flauto; un *Allegro con moto grazioso*, caratterizzato dai suoni acuti e tintinnanti di ottavino, glockenspiel, triangolo e dagli armonici degli archi; un *Allegro*, in cui in ritmo sincopato (variazione della prima danza) è portato a una velocità scatenata; un *Poco meno mosso*, con un dialogo scanzonato e beffardo tra strumenti acuti e gravi.

Una coda, *Allegro vivace*, lancia alcuni dei temi precedenti in un trascinate vortice ritmico, che sollecita al massimo il virtuosismo dell'orchestra.

Per quanto a un primo approccio si possa essere fuorviati dalle superficiali somiglianze non soltanto con le *Rapsodie ungheresi* di Liszt e con le *Danze ungheresi* di Brahms ma anche con tante altre composizioni di valore ben inferiore, in cui si rifletteva il gusto ottocentesco per gli aspetti pittoreschi ed esotici della musica gitana, nelle *Danze di Galánta* niente suona falso o esteriore, perché Kodály non sfrutta il patrimonio della musica tradizionale ungherese per fare incetta di souvenir folkloristici per un pubblico di bocca buona e dimostra ancora una volta di essere non soltanto «la più perfetta incarnazione dello spirito ungherese» ma anche «un grande maestro della forma [...], che scrive in modo molto concentrato ed evita la facile sensazione, la falsa brillantezza e gli effetti esteriori», come lo definì Bartók, in modo tanto sintetico quanto preciso.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 28 ottobre 2000**

HÁRY JÁNOS

Suite per orchestra

Musica: Zoltán Kodály

1. Preludio. Inizio del racconto - Con moto. Tranquillo, molto moderato
2. L'orologio musicale di Vienna - Allegretto
3. Canzone - Andante, poco rubato
4. Battaglia e disfatta di Napoleone - Alla marcia. Poco meno mosso. Tempo di marcia funebre
5. Intermezzo - Andante maestoso, ma con fuoco
6. Ingresso dell'Imperatore e della sua corte - Alla marcia

Organico: 3 flauti (anche ottavini), 2 oboi, 2 clarinetti (2 anche sassofono), 2 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 cornette, 3 tromboni, basso tuba, timpani, percussioni, celesta, pianoforte, cimbalom, archi

Composizione: 1927

Prima esecuzione: Barcellona, Gran Teatro del Liceo, 24 marzo 1927

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1927

Figura di rilievo nel panorama dell'arte novecentesca, Kodály ha contribuito, insieme e in stretta intesa estetica e di lavoro con il connazionale Béla Bartók, a gettare le basi della moderna musica ungherese, superando le esperienze del post-romanticismo da Brahms a Richard Strauss e utilizzando l'enorme patrimonio delle melodie contadine del suo paese, raccolte ed elaborate in collaborazione con l'amico Bartók per l'edizione del "Corpus musicae popularis hungaricae", che costituisce la più completa e aggiornata raccolta di temi e canti di natura folclorica e religiosa dell'antica Ungheria. In un articolo apparso nel 1931, dal titolo significativo "L'influsso della musica contadina sulla musica colta moderna", Bartók che sentì molto l'influenza di Kodály in questo specifico campo di ricerca, ammise che

la riattivazione dei vecchi "modi" ecclesiastici annidati nelle pieghe del canto popolare rappresentò la via d'uscita dalla crisi dell'armonia romantica.

ZOLTÁN KODÁLY



«Lo studio della musica contadina fu per me di decisiva importanza - scrisse Bartók - perché mi rese possibile la liberazione dalla tirannia dei sistemi maggiore e minore fino allora in vigore. Infatti la più gran parte e la più pregevole del materiale melodico raccolto si basava sugli antichi "modi" ecclesiastici o greci, e perfino su scale più primitive (pentatoniche), con la presenza di raggruppamenti ritmici più liberi, ora in tempo rubato e ora in tempo giusto. Mi resi allora conto che i "modi" antichi e ormai fuori uso nella nostra musica d'autore non hanno perduto nulla della loro vitalità. Il loro reimpiego ha permesso combinazioni armoniche di tipo nuovo. Un siffatto impiego della scala diatonica ha condotto alla liberazione dal rigido esclusivismo della scala maggiore e minore ed ebbe per ultima conseguenza la possibilità di impiegare ormai liberamente e indipendentemente tutti i dodici suoni della scala cromatica».

Si sa che inizialmente Kodály, dopo aver studiato all'Accademia musicale di Budapest, soggiornò tra il 1906 e il 1907 a Parigi, dove ebbe la rivelazione di Debussy e assimilò il linguaggio armonico e coloristico dell'arte impressionistica. Alcune sue composizioni di quel periodo risentono dell'infatuazione debussyana, che in verità durò poco tempo, in quanto Kodály si rese conto che percorrere la stessa strada del compositore francese sarebbe equivalso a rimanere in una posizione di epigono e di ripetitore di formule altrui. La sua ambizione era di scrivere musica più profondamente legata all'anima ungherese, seguendo le indicazioni di tecnica e di stile derivanti dalle canzoni popolari della propria terra.

Di qui deriva quella precisa scelta di campo, di gusto e di sensibilità tipicamente magiare fatta da Kodály, che del resto non ha mai rifiutato a priori il contributo dell'arte occidentale. Il nome di questo musicista s'impose all'attenzione del mondo musicale internazionale nel 1923 con l'esecuzione del celebre *Psalmus Hungaricus* per tenore, coro e orchestra, che salvò l'autore da ulteriori provvedimenti disciplinari dopo quelli di cui era stato oggetto durante le prime reazioni degli ambienti conservatori alla caduta della "Comune" del comunista Béla Kun, alla quale il compositore, coerente con le sue idee di schietta fede democratica, aveva aderito.

Vennero poi altri lavori che estesero e rafforzarono la fama di Kodály in Europa, come le orchestrali e brillanti *Danze di Marosszék* (1930), le *Danze di Galánta* (1933), le musiche di scena, condensate anche in

una suite, dell'estroso ed umoristico *Háry Janós* (1926), l'opera comico-idillica *La filanda magiara* (1932), ricca di danze e di cori di vivace stampo popolare e il *Budavari Te Deum* per soli, coro e orchestra (1936), di imponente costruzione vocale e religiosamente ispirato alle fonti liturgiche del melos ungherese.

JÁNOS GARAY



A questa produzione va aggiunta anche l'opera sinfonica e cameristica, comprendente una *Sinfonia in Do maggiore* dedicata nel 1961 alla memoria di Toscanini, direttore che ebbe molta stima per Kodály, l'*Adagio per violino e pianoforte* (1905), la *Sonata* per violoncello e pianoforte (1910), la *Sonata op. 8* per violoncello solo (1915), i *Quartetti op. 2* e *op. 10* (1908 e 1918), la *Missa brevis* per coro e orchestra e numerosi Lieder per canto e pianoforte.

* * *

Kodály giunse più tardi di Bartók (tra i due compositori correva un anno di differenza) al teatro musicale e vi esordì con un Singspiel e più esattamente un Liederspiel, denominato *Háry Janós* (Giovanni Háry), su libretto di Pauline Béla e Harsányi Zsolt ricavato da un poema scritto nel 1843 da János Garay e intitolato *Az obsitos (Il congedato)*. Kodály compose la musica tra il 1925 e l'inizio del 1926; vi apportò diverse e sostanziali varianti dopo la prima rappresentazione del Singspiel avvenuta con successo all'Opera di Budapest il 16 ottobre 1926.

Successivamente l'autore pensò bene, su consiglio di Bartók, di ricavare dal lavoro originale - il quale prevede accanto all'orchestra la partecipazione del coro, di vari cantanti solisti e di un gruppo di attori - una suite orchestrale di sei brani. Tale versione venne eseguita per la prima volta a Barcellona il 24 marzo 1927 dall'orchestra di Pablo Casals diretta da Antal Fleischer dell'Opera di Budapest. Naturalmente la suite punta sugli aspetti brillanti e pittoreschi della partitura e non sviluppa in tutta la loro estensione i valori sentimentali, nostalgici e fantasiosi, sparsi a piene mani in questo affresco musicale ancora oggi rappresentato con regolare frequenza nei teatri ungheresi.

La suite comprende la sinfonia introduttiva evocante con gustosa varietà timbrica l'atmosfera del racconto fiabesco; la scena del carillon di Vienna ricca di accenti marionettistici e umoristici in un brillante rincorrersi di effetti strumentali; il nostalgico Lied in cui il protagonista ripensa alla pace della sua casa lontana; la descrizione della battaglia di Napoleone con il felicissimo contrasto tra la marce vivace e petulante degli austriaci e quella lentissima e trionfale dei francesi, dagli echi quasi musorgskiani; l'Intermezzo su un ritmo di danza popolare (la pagina più universalmente nota ed emblematica dell'intera partitura) e infine l'entrata della Corte imperiale, molto

espressiva per il vivace taglio ritmico e per la mobilità policroma delle figurazioni strumentali.

RICHARD STRAUSS



Va ricordato che al centro del Singspiel creato da Kodály c'è Háy Janós, un personaggio della fantasia particolarmente eccitata, una sorta di spaccone eroicomico e leggendario, parente lontano del Miles gloriosus plautino, o, se si vuole, di capitano Fracassa, di Don Chisciotte, di Till Eulenspiegel e di Tartarino di Tarscona.

È lo stesso Háy a raccontare all'osteria di Nagyabony le sue imprese militari completamente inventate e le sue fanciullesche allucinazioni, inquadrare tra un prologo e un epilogo.

La favola è narrata in quattro "avventure": nella prima Háy racconta come sia riuscito a risolvere il contrasto tra due sentinelle al confine tra la Ruritania e la Galizia, riuscendo a far passare la principessa d'Austria Maria Luisa, che per ricompensa arruola il nostro eroe nella guardia imperiale.

Nella seconda avventura si parla del sergente Háy alla corte imperiale di Vienna, dove riesce a curare la podagra dell'imperatore, così da farsi nominare comandante dell'esercito austriaco che dovrà affrontare Napoleone sul campo di battaglia.

Nella terza avventura il generale Háy ha sconfitto nei pressi di Milano Napoleone, il quale si arrende e viene fatto prigioniero; per premio può sposare la principessa Maria Luisa.

Nella quarta avventura Háy rimette nelle mani dell'imperatore d'Austria titoli e ricchezze e preferisce tornare nel suo villaggio tra le braccia della sua ragazza, Ilka.

Alla fine si ode una voce che dice da lontano: «Ve lo dico chiaro e tondo: Háy è stato il più grande eroe del mondo».

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 23 ottobre 1999**

NYÁRI ESTE (SERA D'ESTATE)

Musica: Zoltán Kodály

- Andante assai

Organico: flauto, oboe, corno inglese, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, archi

Composizione: 1906 (revisione 1929 - 1930)

Prima esecuzione: Budapest, 22 ottobre 1906

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1930

Dedica: Arturo Toscanini

ARTURO TOSCANINI



Il pezzo *Sera d'estate*, composto nel 1906 e revisionato nel 1929-'30, è basato su tre temi: il primo affidato al solo corno inglese (*Andante assai*) descrive una situazione calma e riposante, quasi di torpore in una serata estiva; il secondo, già insito nel primo, preannuncia una tensione strumentale, espressa con intelligente gioco contrappuntistico dai fiati, sorretti dal tremolo serrato dei violini e delle viole; il terzo tema, indicato inizialmente dal primo oboe, è brillante e arricchito dai pizzicati degli archi e dalle articolazioni ritmiche in "staccato" dei fiati.

BÉLA KUN



L'ultimo tema viene ripreso da tutti gli strumenti, ora in senso solistico (flauto, fagotto, oboe e corno), ora nel "tutti" orchestrale, ricordato al secondo tema riconoscibile all'ascolto.

Nella zona centrale il materiale tematico viene elaborato con molta varietà di accenti e con raffinato e bene amalgamato gioco timbrico.

In questa sezione di sviluppo prevale l'utilizzazione di una scrittura contrappuntisticamente serrata, con canoni e imitazioni strette, sino a giungere al momento culminante del pezzo: un accordo di Si bemolle maggiore in primo rivolto, sfociante in un crescendo culminante in uno sforzatissimo (*sfff*).

Quindi si arriva alla coda finale, divisa in piccoli episodi collegati fra di loro.

Si passa da uno stile recitativo, contrassegnato dalle uscite solistiche del flauto, del corno inglese, del corno e dell'oboe, ad un episodio costruito sul pedale di dominante prima e di tonica poi, in un fitto intreccio armonico.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 8 dicembre 1989**

PSALMUS HUNGARICUS, OP. 13

Cantata per tenore, coro e orchestra

Musica: Zoltán Kodály

Testo: Mihály Kecskeméti dal salmo 55

Organico: tenore, coro misto, coro di voci bianche (ad libitum), 3 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, piatti, arpa, organo (ad libitum), archi

Composizione: 1923

Prima esecuzione: Vigadó Budapest, 19 novembre 1923

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1924

Dedica: al pubblico di Budapest

Per numerosi motivi il *Psalmus Hungaricus* è un lavoro di rilevanza centrale nel catalogo di Zoltán Kodály; si tratta della partitura che segnò un ritorno di creatività del compositore dopo una stasi legata a tormentate vicende personali e politiche, che riscosse un successo destinato a proiettare il nome di Kodály a notorietà internazionale, che aprì una nutrita serie di lavori di largo impianto con orchestra e coro. Kodály nel 1923, a quarantanni, era uno dei personaggi di maggior rilievo della vita musicale ungherese.

Fin dagli anni di formazione aveva mostrato un grande interesse nei confronti del canto popolare, tanto da dedicarsi con intensità alla ricerca "sul campo" dei canti dei contadini, a cui dedicò poi la tesi di laurea nel 1906. Quest'opera di raccolta non mirava ad adattare la musica popolare ai canoni e agli stilemi di quella colta, ma anzi a riprodurla con la massima fedeltà per coglierne i veri significati culturali e i veri valori musicali.

In questa attività, proseguita nell'arco di molti decenni, Kodály si trovò accanto Béla Bartók, autore che condivideva l'entusiasmo per il patrimonio popolare. Per entrambi il canto ungherese doveva costituire la base di una rigenerazione del linguaggio musicale, anche se secondo prospettive assai diverse, che per Bartók miravano a mettere le strutture del canto popolare come fondamento di tutta la scrittura, mentre per Kodály tendevano a conservare la purezza incontaminata del canto, con esiti certamente meno innovativi. Legati da una amicizia saldissima, i due furono compagni di molte avventure

anche negli ambienti musicali borghesi, come la fondazione, nel 1911, di una associazione per l'esecuzione di musiche moderne.

ERNÖ DOHNÁNYI



Grandi speranze dovevano nascere poi dalla rovina dell'impero austroungarico seguita alla prima guerra mondiale. Nel novembre 1918 il governo Karolyi proclamò la repubblica, e anche la vita musicale subì le ripercussioni di questo rivolgimento; Kodály e Bartók furono chiamati a far parte di un "Direttorio musicale", rimasto in attività anche nel corso della breve esperienza della Repubblica dei Consigli, nata dalla rivoluzione comunista.

Alla presidenza dell'Accademia musicale venne insediato il pianista e compositore Ernő Dohnányi, e Kodály fu il suo vice; i due, con Bartók, si impegnarono a studiare una riforma dell'educazione musicale ungherese; ma dopo pochi mesi, nell'agosto 1919, la caduta della Repubblica dei Consigli e l'instaurazione del regime autoritario dell'ammiraglio Miclos Horthy troncò tutti i progetti di rinnovamento. Le conseguenze per Kodály furono pesanti. Il nuovo regime iniziò una serie di persecuzioni rivolte verso gli esponenti di punta dell'esperienza repubblicana. Accusato di reati politici, di illeciti amministrativi, Kodály venne sottoposto a una sorta di linciaggio morale che portò anche alla sua sospensione dall'insegnamento. Si difese con grande vigore. Dovette attendere il settembre 1921 per essere riammesso al suo posto

Queste vicende ebbero anche un'influenza diretta sulla creatività del compositore; l'unico lavoro di rilievo di quegli anni è la *Serenata op. 12* per due violini e viola. Il *Psalmus Hungaricus* - nato poco dopo che la Universal Edition di Vienna aveva accolto le opere di Kodály nei suoi cataloghi - doveva essere dunque la prima importante partitura nata dopo tante difficoltà. L'occasione venne dalla ricorrenza del cinquantesimo anniversario della nascita di Budapest, con la fusione delle tre città di Buda, Óbuda e Pest. Per questa ricorrenza Bartók scrisse una Suite di danze, Dohnányi una Ouverture festiva. Kodály invece scelse una soluzione più complessa, quella di una Cantata basata su un testo arcaico, una libera traduzione del *Salmo 55* di Re David, realizzata dal poeta religioso ungherese Mihály Kecskeméti Vég, del XVI secolo. Scritta in soli due mesi, la Cantata venne eseguita il 19 novembre 1923, sotto la direzione di Dohnányi.

La scelta del testo di Vég non era senza significato. Il salmo consiste in una preghiera di David, che si rivolge a Dio chiedendogli di non abbandonarlo nell'ora del bisogno, di consolare la sua tristezza, di salvarlo dalla persecuzione dei suoi nemici, il più acerrimo dei quali

già creduto amico. Alla propria anima David chiede di rivolgere a Dio i propri pensieri e la propria fede; sa che Dio non benedirà i parassiti e difenderà i giusti.

MICLOS HORTHY



È possibile che questa preghiera avesse attirato l'attenzione del religioso del XVI secolo come diretto riferimento alla situazione dell'Ungheria, soggiogata dall'impero turco. Certamente Kodály venne attratto a sua volta dai possibili riferimenti autobiografici nonché alla situazione politica dei suoi anni. Lui era il giusto che si era dovuto difendere; i nemici lo avevano perseguitato e lo avevano lasciato in una solitudine dolorosa; e l'oppressione di un regime autoritario ancora durava.

Le ripercussioni che il *Psalmus Hungaricus* doveva avere furono notevoli; innanzitutto nella creatività personale del compositore, che per la prima volta abbandonava gli organici cameristici e si applicava a un lavoro di vasto organico, un indirizzo che doveva essere seguito con insistenza in seguito. Inoltre significativa è la presenza, sia pure opzionale, di un coro di ragazzi; grande parte della successiva attività di Kodály infatti sarà rivolta al campo dell'educazione musicale, con l'elaborazione di un metodo didattico destinato a enorme fortuna, e numerose composizioni per coro di voci bianche. Altre ripercussioni furono sulla stessa carriera di Kodály; il *Psalmus Hungaricus* infatti cominciò ad avere una vasta diffusione all'estero, attirando l'attenzione, negli anni 1926-27, di direttori come Willem Mengelberg e Arturo Toscanini, che intrecciò con Kodály una lunga amicizia. Lo stesso autore diresse il *Salmo* a Cambridge e Londra, nel 1927.

Tanti consensi avevano ovviamente la loro ragione nello stesso contenuto musicale dell'opera, che appare ispirata da lirismo, severità e gusto arcaicizzante. Non c'è, nella partitura, nessuna vera melodia popolare, ma uno stile che a tratti riecheggia quello dei canti popolari, e che comunque guarda a molti tipi di coralità, da quella gregoriana a quella rinascimentale, fino a soluzioni barocche. Il tema principale è affine a quello della sequenza gregoriana *Lauda Sion Salvatorem* e ha un chiaro profilo pentatonico; questo tema, intonato dal coro, ritorna a più riprese - ogni volta in una veste variata, secondo le tecniche dei canti popolari - intervallandosi con altri episodi; la forma complessiva della partitura è dunque quella di un libero Rondò.

I timpani iniziali danno subito l'impressione della temperie drammatica che informa la partitura, e che si impone nella introduzione orchestrale (*Andante molto appassionato*), fortemente gestuale e animata da dissonanze che non contraddicono l'impianto tonale di base. Attacca così il coro (contralti e bassi), sottovoce e

all'unisono, intonando la melodia pentatonica in modo salmodiante, per le parole del narratore.



È poi il tenore solista a dar voce al lamento di re David; dalla melodia pentatonica nasce un libero declamato che acquista progressivamente incisività nella perorazione; viene interrotto una prima volta dal coro, sostenuto da tutta l'orchestra; poi il tessuto orchestrale conferisce una maggiore drammaticità alla preghiera, che è sostenuta anche dal coro femminile vocalizzato; questo lungo *climax* sfocia in una terza e altamente retorica intonazione della melodia pentatonica.

Si giunge così a una svolta espressiva; è il momento intimistico con gli archi, il clarinetto e i corni che sostengono la voce di David che lamenta il tradimento dell'amico più fido; si profila quindi un nuovo *climax*, con la voce del tenore echeggiata dal coro, che intona quindi direttamente e con forza il proprio pianto di fronte al Signore.

Una lunga pausa immette in un *Andante* che è forse il vertice espressivo della partitura, certamente sotto il profilo della ricerca timbrica; vi troviamo infatti un delicato impasto degli archi divisi e dell'arpa, con occasionali interventi dei fiati, per donare intensità al momento in cui David afferma la fiducia in Dio.

Quindi la parola di David si trasforma da preghiera del singolo a invocazione collettiva, di tutto un popolo. Interamente corale è infatti l'ultima sezione della partitura, che passa attraverso forti contrasti espressivi per giungere a un apice di intensità sulle ultime parole di David; le ultime misure della partitura, che espongono il testo del narratore, si spengono progressivamente nel nulla; vi ritroviamo, ancora sottovoce e all'unisono, l'estrema apparizione del tema pentatonico, che chiude con logica circolare l'intera partitura.

Arrigo Quattrocchi

TESTO

CORO

Allor che David triste conobbe
De' suoi amici l'odio e l'inganno
Col cuore gonfio d'orrida angoscia
Stanco e avvilito il Signor invocò:

TENORE

Sommo Iddio, Padre, ascoltami.
Volgi su me lo sguardo tuo santo,
Mio salvatore, pietà invoco ognor
Pel mio soffrire che il cuor mi lacera.

Mi dolgo e piango da mane a sera,
Fosco è il pensier, distrutto il vigore.
Gonfio è il mio cor d'amaro dolore
Per l'ira orrenda di nemici ipocriti.

L'ali m'avesse Iddio donato,
Qual colomba lungi a volo andrei,
L'ali m'avesse dato il buon Dio,
Lontan, lontano a volo fuggirei.

Là nel deserto viver vorrei.
Sperduto, errante in selva oscura,
Ma non potrei viver tra loro
Che il diritto e il vero mai sopportarono.

CORO

Allor che David triste conobbe
De' suoi amici l'odio e l'inganno
Col cuore gonfio d'orrida angoscia
Stanco e avvilito il Signor invocò:

TENORE

Tendono agguati e inique trame
Spargon onta e discordia notte e dì;
Nelle lor reti cercan d'attrarmi
Per giubilare di mie pene e guai.

Nella città risse e violenze,
Odi e contese riempion le piazze,
Dell'or l'ebbrezza tal è nei ricchi
Che la terra e il ciel fremon di terrore.

Gli empì s'uniscono spesso in segreto,
Tendono inganni ad orfani e spose;
Di Dio il consiglio non guida gli atti
Di lor, che alteri il suo nome profanano.

CORO

Allor che David triste conobbe
De' suoi amici l'odio e l'inganno
Col cuore gonfio d'orrida angoscia
Stanco e avvilito il Signor invocò:

TENORE

Lieve sarebbe vincer lo strazio
Fosse un nemico che mi persegue;
Se tal fosse, salvar mi potrei,
Ogni dolore io sopportar saprei.

Ma egli è l'amico ed il più caro,
Quel che al mio cuore si confidava.
Seguimmo un giorno la stessa via,
Or m'è nemico e il più crudele egli è.

O amara morte, punisci tutti,
Forza e poter annienta dell'empio,
Struggi la vana perfida beffa,
Struggi la vil sacrilega masnada!

TENORE E CORO

Odi il mio pianto, Dio, ascoltami;
Da mane a sera sempre t'invoco,
Dammi salvezza e redenzione,
Guardami tu dal male e dai nemici.

TENORE

Pur, o mio cor, sii lieto e spera ancor,
Dio ti consola e t'illumina,

Ei toglie all'anima ogni pena umana,
E luce è a te in vita e in morte.

CORO

E tu, o Signore, che giusto sei,
I sanguinari mai proteggesti,
Mai loro gioia benedicesti.
Lunga vita giammai godranno in terra.

Ma il buono e il giusto tu lo conservi,
Tu al fedele gioia eterna dai,
Chi s'è abbassato innalzato l'hai,
L'audace e altero scagli nella polvere.

E chi sovente s'affligge in terra,
Gli strazi prova del fuoco ardente;
Tu a gloria eterna tosto l'innalzi.
Tu a lui salvezza, giubilo e luce dai.

Dice la Bibbia, scrive Re David,
Così si legge nel sacro Salmo
Del quale un pio in sua mestizia
Conforto a tutti la melodia creò.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 24 aprile 2004**

BUDAVÀRI TE DEUM

per soli, coro e orchestra

Musica: Zoltán Kodály

Organico: soprano, contralto, tenore, basso, coro misto, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, organo, archi

Composizione: 1936

Prima esecuzione: Budapest, 2 settembre 1936

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1937

Béla Bartók e Zoltán Kodály sono, com'è noto, le figure più rappresentative della musica ungherese del Novecento: legati da una fraterna amicizia e da una lunga consuetudine di lavoro artistico e scientifico, ebbero tuttavia destini diversi, come diverse erano le loro personalità di uomini; e se la musica del primo è profondamente segnata da una drammatica e pessimistica concezione della vita, quella di Kodály si manifesta quasi sempre in fiduciosi e ottimistici abbandoni.

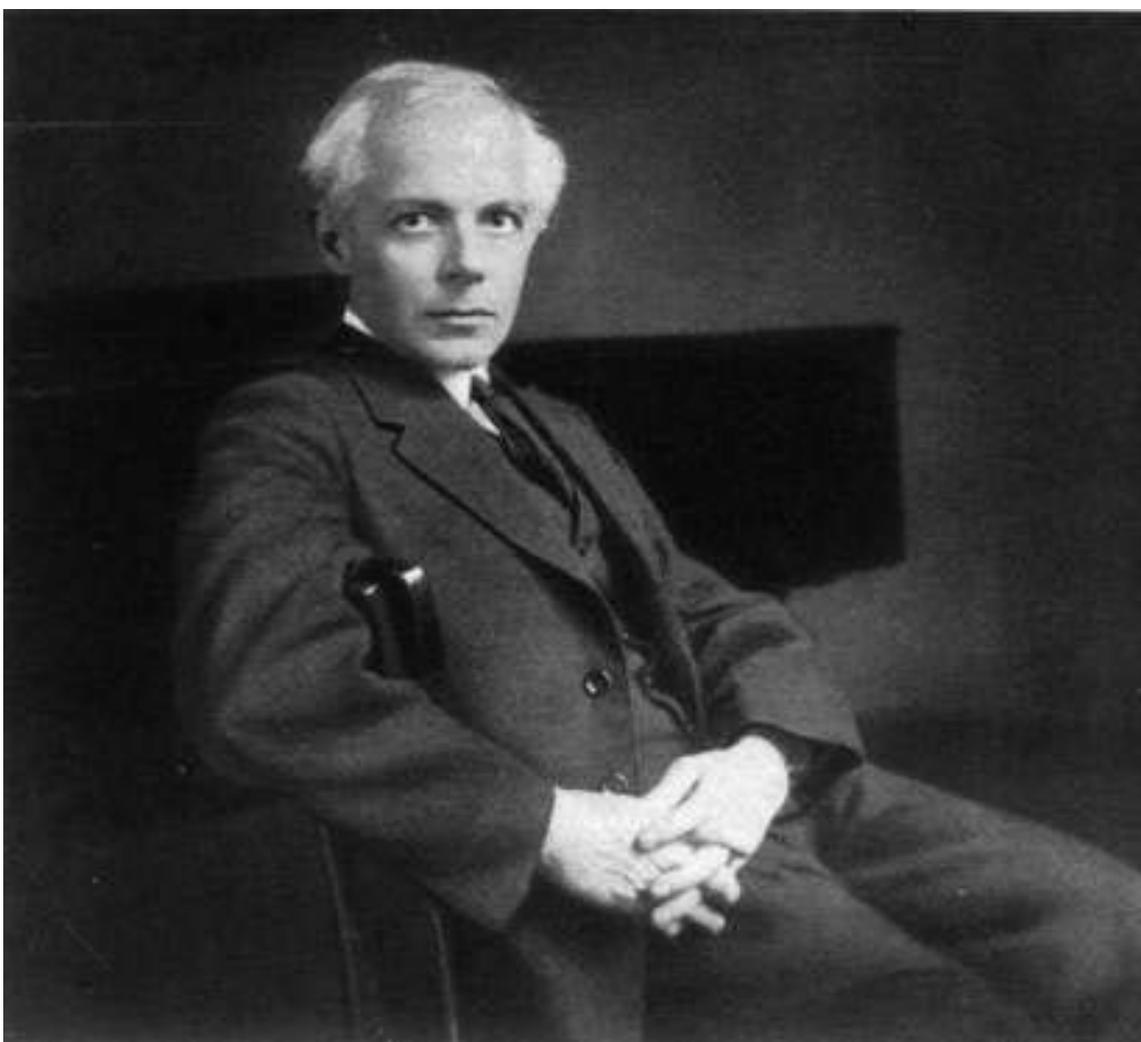


E mentre Bartók si trovò sempre in mezzo alla bufera (le persecuzioni politiche, la tristezza del declino fisico e l'esilio) Kodály fu guardato invece come un simbolo di saggezza, di vitalità e di prestigio; così nel 1942 tutta l'Ungheria salutò solennemente il suo sessantesimo compleanno, e nel 1947 apprese che egli era stato insignito della Gran Croce della Repubblica Popolare Ungherese.



Laureatosi nel 1906 con una tesi su «La struttura strofica del canto popolare ungherese», Kodály sembrò indicare già in questo lavoro quale sarebbe stata la sua missione di musicista: un continuo atto di amore verso la realtà del canto popolare, considerata come un fenomeno autosufficiente, capace di continue sollecitazioni fantastiche.

Per questo, agli occhi di recenti sostenitori della musica «impegnata», Kodály appare fuori dell'avanguardia, perché «si limita a rivestire di preziose armonie e di sapienti impasti strumentali i temi del patrimonio contadino» (Gentilucci).



Di fatto il *Te Deum* che il musicista ungherese compose nel 1936, a celebrazione del duecentocinquantenario della liberazione di Budapest e che fu eseguito nello stesso anno sotto la direzione di Victor Sugar, si innesta in un vasto filone di riscoperte della «tradizione» che caratterizza quasi tutti i musicisti più aperti sul futuro di tutta la prima metà del Novecento: i termini di rapporto, oltre alla

presenza di impronte popolarresche diventate linguaggio e stato d'animo, non possono essere che Stravinsky da un lato e Bartók dall'altro; ma qui in una semplicità e in un candore che è di Kodály e di lui solo, con tutta la forza del suo ottimismo.

Alle sonorità alte e tese dell'inizio e del *Pleni sunt coeli*, in stile fugato, succede un discorso musicale più serrato e denso, che approda al fortissimo spasmodico di *Non confundar in aeternum*, per placarsi poi in modo dolcissimo nel *Lento* finale (*In aeternum*) per soprano solo, che si conclude come un sospiro.

Leonardo Pinzauti

Testo

Te Deum laudamus: Te Dominum confitemur,
Te aeternum Patrem omnis terra veneratur.
Tibi omnes Angeli, Tibi coeli et universae Potestates;
Tibi Cherubim et Seraphim incessabili voce proclamant:
Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra majestatis gloriae tuae.
Te gloriosus Apostolorum chorus;
Te Prophetarum laudabilis numerus;
Te Martyrum candidatus laudat exercitus.
Te per orbem terrarum sancta confitetur Ecclesia,
Patrem immensae majestatis,
Venerandum tuum verum et unicum Filium;
Sanctum quoque Paraclitum Spiritum.
Tu, Rex gloriae, Christe.
Tu Patris sempiternus es Filius.
Tu ad liberandum suscepturus hominem non horruisti Virginis uterum.
Tu, devicto mortis aculeo, aperuisti credentibus regna coelorum.
Tu ad dexteram Dei sedes, in gloria Patris.
Judex crederis esse venturus.
Te ergo quaesumus, tuis famulis subveni, quos pretioso sanguine redemisti.
Aeterna fac cum sanctis tuis in gloria numerari.
Salvum fac populum tuum, Domine, et benedic haereditati tuae.
Et rege eos: et extolle illos usque in aeternum.
Per singulos dies benedicimus te.

Et laudamus nomen tuum in saeculum et in saeculum saeculi.
Dignare, Domine, die isto sine peccato nos custodire.
Miserere nostri. Domine, miserere nostri.
Fiat misericordia tua, Domine, super nos, quemadmodum speravimus
in te.
In te Domine speravi: non confundar in aeternum.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 6 febbraio 1966**

SONATA IN SI MINORE PER VIOLONCELLO SOLO, OP. 8

Musica: Zoltán Kodály

1. Allegro maestoso ma appassionato
2. Adagio (con grand'espressione)
3. Allegro molto vivace

Organico: violoncello

Composizione: 1915

Prima esecuzione: Budapest. Großer Saal der Musikakademie, 7
maggio 1918

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1922

Dedica: Eugène de Kerpely

Figura di rilievo nel panorama dell'arte novecentesca, Kodály ha contribuito, insieme e in stretta intesa estetica e di lavoro con il connazionale Béla Bartók, a gettare le basi della moderna musica ungherese, superando le esperienze del post-romanticismo da Brahms a Richard Strauss e utilizzando l'enorme patrimonio delle melodie contadine del suo paese, raccolte ed elaborate in collaborazione con l'amico Bartók per l'edizione del "Corpus musicae popularis hungaricae", che costituisce la più completa e aggiornata raccolta di temi e canti di natura folclorica e religiosa dell'antica Ungheria.

In un articolo apparso nel 1931, dal titolo significativo "L'influsso della musica contadina sulla musica colta moderna", Bartók che sentì molto l'influenza di Kodály in questo specifico campo di ricerca, ammise che la riattivazione dei vecchi "modi" ecclesiastici annidati

nelle pieghe del canto popolare rappresentava la via d'uscita dalla crisi dell'armonia romantica.

RITRATTO DEL COMPOSITORE



«Lo studio della musica contadina fu per me di decisiva importanza - scrisse Bartók - perché mi rese possibile la liberazione dalla tirannia dei sistemi maggiore e minore fino allora in vigore. Infatti la più gran parte e la più pregevole del materiale melodico raccolto si basava sugli antichi "modi" ecclesiastici o greci, e perfino su scale più primitive (pentatoniche), con la presenza di raggruppamenti ritmici più liberi, ora in tempo rubato e ora in tempo giusto. Mi resi allora conto che i "modi" antichi e ormai fuori uso nella nostra musica d'autore non hanno perduto nulla della loro vitalità. Il loro reimpiego ha permesso combinazioni armoniche di tipo nuovo. Un siffatto impiego della scala diatonica ha condotto alla liberazione dal rigido esclusivismo della scala maggiore e minore ed ebbe per ultima conseguenza la possibilità di impiegare ormai liberamente e indipendentemente tutti i dodici suoni della scala cromatica».

Si sa che inizialmente Kodály, dopo aver studiato all'Accademia musicale di Budapest, soggiornò tra il 1906 e il 1907 a Parigi, dove ebbe la rivelazione di Debussy e assimilò il linguaggio armonico e coloristico dell'arte impressionistica. Alcune sue composizioni di quel periodo risentono dell'infatuazione debussyana, che in verità durò poco tempo, in quanto Kodály si rese conto che percorrere la stessa strada del compositore francese sarebbe equivalso a rimanere in una posizione di epigono e di ripetitore di formule altrui. La sua ambizione era di scrivere musica più profondamente legata all'anima ungherese, seguendo le indicazioni di tecnica e di stile derivanti dalle canzoni popolari della propria terra.

Di qui deriva quella precisa scelta di campo, di gusto e di sensibilità tipicamente magiare fatta da Kodály, che del resto non ha mai rifiutato a priori il contributo dell'arte occidentale. Il nome di questo musicista s'impose all'attenzione del mondo musicale internazionale nel 1923 con l'esecuzione del celebre *Psalmus Hungaricus* per tenore, coro e orchestra, che salvò l'autore da ulteriori provvedimenti disciplinari dopo quelli di cui era stato oggetto durante le prime reazioni degli ambienti conservatori alla caduta della "Comune" del comunista Béla Kun, alla quale il compositore, coerente con le sue idee di schietta fede democratica, aveva aderito.

Vennero poi altri lavori che estesero e rafforzarono la fama di Kodály in Europa, come le orchestrali e brillanti *Danze di Marosszék* (1930), le *Danze di Galánta* (1933), le musiche di scena, condensate anche in

una suite, dell'estroso ed umoristico *Háry Janós* (1926), l'opera comico-idillica *La filanda magiara* (1932), ricca di danze e di cori a ballo di vivace stampo popolaresco e il *Budavari Te Deum* per soli, coro e orchestra (1936), di imponente costruzione vocale e religiosamente ispirato alle fonti liturgiche del melos ungherese.

ARTURO TOSCANINI



A questa produzione va aggiunta anche l'opera sinfonica e cameristica, comprendente una *Sinfonia in Do maggiore* dedicata nel 1961 alla memoria di Toscanini, direttore che ebbe molta stima per Kodály, l'*Adagio per violino e pianoforte* (1905), la *Sonata* per violoncello e pianoforte (1910), la *Sonata op. 8* per violoncello solo (1915), i *Quartetti op. 2* e *op. 10* (1908 e 1918), la *Missa brevis* per coro e orchestra e numerosi Lieder per canto e pianoforte.

La *Sonata per violoncello* si articola in tre movimenti distinti, ma non distanti e diversi armonicamente.

Il primo tempo è costruito su una melodia frastagliata nella sua politonalità, con una intonazione popolareggiante nella linea di canto e dai molti accenti spostati e poliritmici.

Nell'*Adagio* viene messa in evidenza l'estensione più grave del violoncello. Un leggero pizzicato sottolinea e rende più incisivo il tema pensosamente tranquillo, che verso la fine del movimento ritorna con maggiore varietà armonica.

Il terzo tempo ha un carattere più accentuatamente virtuosistico e vi si raccolgono incisi tematici già ascoltati in precedenza. Pur nel suo chiaro impianto tonale, non mancano echi dell'influenza debussiana con accordi di quinta, molto apprezzati dal primo Kodály.

L'allegro finale è particolarmente elaborato e impegna a fondo l'abilità tecnica del solista nell'intricato gioco delle sonorità di grado e intensità contrastanti.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 13 febbraio 1981**

SINFONIA IN DO MAGGIORE

Musica: Zoltán Kodály

1. Allegro
2. Andante moderato
3. Vivo

Organico: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, piatti, triangolo, archi

Composizione: 1961

Prima esecuzione: Lucerna, 16 agosto 1961

Edizione: Boosey & Hawkes, Londra, 1962

A proposito di Kodaly, nell'autobiografia di Bartok troviamo queste parole: «Se mi si chiedesse quali sono le opere che incarnano più perfettamente lo spirito ungherese, risponderei senza esitazione: quelle di Kodaly. Le sue composizioni sono una vera professione di fede nell'anima ungherese. Ciò per una causa esteriore: l'attività musicale di Kodaly affonda le sue radici esclusivamente nel suolo della musica popolare ungherese; e per una causa interiore: la fede incrollabile di Kodaly nella forza costruttiva e nell'avvenire del popolo al quale appartiene.»

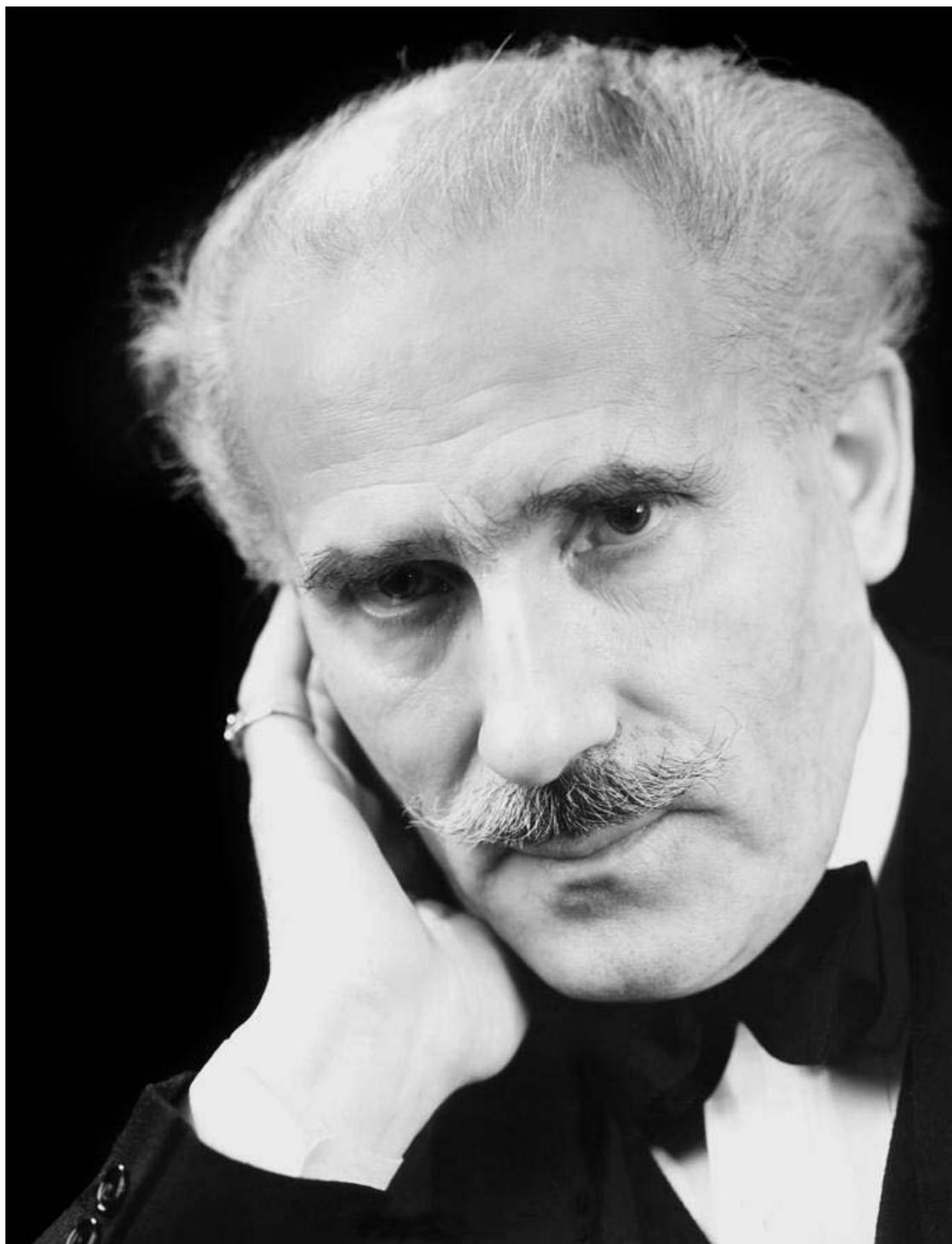
Non si sarebbero potuti indicare con maggior intelligenza e precisione i motivi della grandezza, e dei limiti dell'arte di Kodaly: musicista profondamente ungherese, ma che rimase nei limiti della sua natura ungherese senza giungere a portarla su un piano universale come invece riuscì a fare il suo amico ed emulo Bela Bartok.

Ed è logico che le opere migliori della sua produzione siano appunto quelle dove il musicista «parla esclusivamente in ungherese» secondo l'affermazione di un critico viennese: i tre cicli di *Danze*, il *Psalmus hungaricus*, il *Te Deum*, la *Missa brevis*, la musica per *Hary Janos* ecc.

Prima d'affrontare la composizione di questa *Sinfonia* Kodaly esitò lungamente. Toscanini gliel'aveva chiesta nel 1930; ma egli cominciò a scriverla solamente nel 1950 (aveva già 68 anni), e non la terminò che nel 1961. La prima esecuzione ebbe luogo al Festival di Lucerna il 16 agosto 1961 sotto la direzione di Ferenc Fricsay: dopo d'allora essa ebbe numerose esecuzioni in Inghilterra e in America, come a Vienna

ed a Berlino. In Italia fu eseguita per la prima volta sotto la direzione di Bruno Maderna al festival di Venezia del 1962.

ARTURO TOSCANINI



La Sinfonia - dedicata alla memoria di Arturo Toscanini « ... is etenim saepenumero me adhortatus est» - è in tre tempi, e trae ispirazione (per lo meno in gran parte) dalla musica popolare ungherese.

E' scritta per l'organico strumentale della tradizione, ed è tradizionale anche la sua architettura: l'*Allegro* iniziale conserva la struttura della «forma-sonata», e il *Vivo* finale quella del finale classico, quasi un *Rondò*.

Vivacissimi l'uno e l'altro, sono basati su una tematica proveniente dal folklore ungherese.

Ad essi fa un indovinato contrasto la dolorosa e lirica espressione dell'*Andante moderato*, costruito anch'esso su melodie popolari ungheresi (o forse originali del compositore stesso, ma nello spirito del canto popolare).

Domenico De Paoli

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 29 dicembre 1963**

**QUESTI TESTI SONO STATI PRELEVATI SUL SITO
[HTTP://WWW.FLAMINIOONLINE.IT](http://www.flaminioonline.it).**

LA FILANDA MAGIARA

di Zoltán Kodály (1882-1967)

libretto di B. Szabolcsi, da testi popolari

[Székely főno] Opera in un atto

Prima:

Budapest, Teatro dell'Opera, 24 aprile 1932

Personaggi:

la padrona (A), il pretendente (Bar), la vicina di casa (A), un giovane (T), una giovane (S), la pulce nasuta (Bar); filatrici, giovani

La filanda magiara venne proposta al pubblico una prima volta il 24 novembre 1924 in una versione diversa dall'attuale. Kodály era reduce dal successo dell'esecuzione dello *Psalmus hungaricus* (1923) e volle tentare la strada dell'opera teatrale sul terreno a lui più congeniale, quello dell'assunzione del linguaggio popolare nel contesto di forme musicali colte.

Sebbene egli muova senz'altro dall'esperienza teatrale di Bartók, *Il castello del duca Barbablù* non era per Kodály accessibile allo spirito del popolo ungherese; *La filanda magiara* doveva, nelle intenzioni del compositore, contribuire anche a preparare il pubblico ad apprezzare opere più complesse.

Dopo il successo di *Hary Janos*, l'opera venne rimaneggiata senza peraltro perdere la sua struttura, che consiste in una sorta di raccolta di brani strutturati su melodie popolari, di cori e di danze legati tra loro da recitativi molto semplici.

La vicenda in sostanza si riduce a un pretesto, in cui non vi è posto per elementi drammatici veri e propri, ma tutto è volto a far risaltare i canti, i cori e le danze.



La trama

Una sera d'inverno, nella filanda di un piccolo villaggio ungherese.

Una giovane vedova, la padrona, deve dare l'addio al suo pretendente che è costretto a fuggire perché ricercato dalle autorità. Proprio mentre stanno per sopraggiungere i gendarmi, una giovane avverte l'uomo del loro arrivo facendo in modo che si possa mettere in salvo.

Ma la padrona rimane sola trovando consolazione quando tutte le ragazze, prima di mettersi al lavoro, intonano per lei un canto popolare al quale la vedova risponde con una canzone dai toni nostalgici. Arriva intanto la giovane, che aveva avvisato il fidanzato

della vedova dell'arrivo dei gendarmi; canta un motivo allegro, interrotto dall'arrivo di un gruppo di giovani.

La vedova propone allora di dare vita alla rappresentazione di Ilona e Ladislao, una storia d'amore nella quale ciascuno assume il ruolo di uno dei personaggi della vicenda. Al termine della rappresentazione entra in scena la 'pulce nasuta', un personaggio mascherato che importuna tutti quanti.

Ma all'improvviso si sente in lontananza la voce del fidanzato della padrona che entra in catene. I gendarmi accompagnati da una vecchia passano in rassegna tutti i presenti e finiscono per arrestare la pulce nasuta, alla quale tolgono la maschera. L'equivoco che aveva condotto all'arresto del pretendente alla mano della padrona si chiarisce; l'uomo può tornare dalla vedova e rinnovare con lei le promesse d'amore.

Benché il libretto dell'opera sia di scarsa efficacia e la vicenda presenti delle forzature, la musica raggiunge esiti convincenti: Kodály riesce a realizzare con i mezzi espressivi del canto popolare (nel quale è frequente il ricorso alla scala pentatonica) e intere melodie mutuata dalla tradizione etnica magiara, un linguaggio sobrio ma allo stesso tempo raffinato soprattutto nella strumentazione.

Per *La filanda magiara* valgono senz'altro le parole che Bartók ha usato per descrivere lo stile e il senso della musica di Kodály: «I caratteri delle opere di Kodály generalmente sono: la pienezza e l'abbondanza della forma melodica, la perfetta conoscenza delle forme, e una certa inclinazione alla malinconia. Egli non cerca l'ebbrezza dionisiaca, ma invece l'intima contemplazione. Perciò si spiega che le sue opere non si giovino di elementi di effetto e superficiali».

HÁRY JÁNOS

di Zoltán Kodály (1882-1967)

libretto di Béla Paulini e Zsolt Harsányi, dal poema omonimo di János Garay

Singspiel in un prologo, quattro avventure e un epilogo

Prima:

Budapest, Teatro dell'Opera, 16 ottobre 1926

Personaggi:

narratore (rec), Örzse (A), Marczi (Bar), Hány János (Bar), Napoleone (Bar), Maria Luisa (A), l'imperatrice (S), Bombazine (Bar)

FIGURINO



Due anni dopo la prima stesura della *Filanda magiara* venne rappresentata, con grande successo popolare, *Háry János*, opera caratterizzata dalla prevalenza delle parti recitate e strumentali sugli elementi prettamente drammatici. La vicenda è tratta dall'epica popolare ungherese; Háry János rappresenta infatti per l'anima contadina magiara quello che Martin Fierro ha rappresentato per il mondo argentino dei *gauchos*.

Il paragone tra i due paesi è plausibile anche se si pensa a come la musica popolare ungherese (quella della cultura contadina, non delle contraffazioni tzigane) e il tango argentino abbiano effettuato un percorso parallelo e 'ascendente' per arricchire le forme della musica colta. L'autore del poema sul quale è imperniata l'opera di Kodály è János Garay, che aveva conosciuto personalmente Háry János e ne aveva potuto ascoltare le vicende di veterano delle guerre napoleoniche.

Il protagonista del *Singspiel* è infatti una sorta di *miles gloriosus*, sbruffone ma simpatico, che ha vissuto le vicende di quelle guerre; racconta di esserne stato addirittura un protagonista e di aver conosciuto personalmente Napoleone, l'imperatrice Maria Teresa d'Austria, l'imperatore e la loro figlia Maria Luisa.

La trama

Il narratore introduce la figura di Háry János, un contadino onesto e generoso che presta fedelmente il servizio di soldato al confine russo-ungherese. La voce del narratore lascia il posto all'ouverture, che illustra la scena ambientata presso la linea di frontiera. Prima una vecchia, poi una famiglia ebrea composta da padre, madre e undici figli, cercano di passare il confine senza che venga loro concesso di farlo. A un tratto si ferma la carrozza sulla quale viaggia Maria Luisa d'Austria; viene fatto intervenire Háry János, «colui che è incaricato di affrontare ogni situazione complessa e pericolosa»; egli goffamente risolve il problema e accompagna la carrozza a Vienna portando con sé la fidanzata Örzse.

Nella capitale austriaca Háry riesce a dar prova del suo eroismo domando un cavallo selvaggio, tanto che l'imperatrice Maria Teresa lo vuole assolutamente come sposo della figlia Maria Luisa. Ma il geloso Bombazine, pretendente alla mano della principessa, scrive confidenzialmente a Napoleone perché intervenga col suo esercito

contro gli austriaci. I francesi vengono sbaragliati dal coraggio di Háyry mentre Napoleone, riconosciuto dal prode guerriero, cerca di nascondere la sua identità, ma invano: viene infatti smascherato e, umiliato, finisce per cadere in un pianto diretto.

FOTO DI SCENA



Per lui e per l'esercito francese viene eseguita una marcia funebre, mentre Maria Luisa, insieme al popolo austriaco, conduce in trionfo l'eroe magiaro verso il palazzo imperiale di Vienna; Háyry può così intonare il canto dell'ussaro vittorioso ("A jo lovas Katonanak").

Nella capitale imperiale il valoroso soldato viene ospitato in una lussuosissima stanza, ma prova nostalgia per la sua terra; durante la cena che l'imperatore e l'imperatrice danno in suo onore egli rifiuta la mano di Maria Luisa e si rivolge a Örzse, sollecitandola a fare i preparativi per ritornare in Ungheria. L'opera si conclude con i canti d'amore di Örzse ("Szegeny derék magyar nep") e di János e con un coro di commiato.

Nella partitura Kodály è riuscito a tratteggiare con vigore e spontaneità lo spirito dei vari personaggi.

La comicità dell'ingenuo racconto di Háy e degli altri protagonisti è resa attraverso un accurato e personalissimo uso del colore orchestrale: Örzse e János cantano melodie ungheresi; Napoleone, Maria Luisa e Bombazine sono illustrati con un linguaggio ironico, che cita amabilmente stilemi ritmici e melodici del repertorio colto; la famiglia ebrea si avvicina al confine mentre l'orchestra esegue una melodia di chiare ascendenze popolari ebraiche.

Più solida nel testo e più ricca di soluzioni originali nella partitura rispetto alla *Filanda magiara*, *Háy János* è tra le più interessanti composizioni di Kodály e rappresenta una sintesi felice tra linguaggio personale ed espressione nazionale.