

DVORAK ANTONIN

Compositore céco

(Nelahozeves, presso Kralupy sulla Moldava,
8 IX 1841 - Praga I V 1904)



Primo degli otto figli di Frantisek (1814-1894), locandiere, macellaio e musicante, già a otto anni suonava il violino e faceva parte del coro della cappella locale, diretta da J. Spitz. Nel 1854 fu invitato a Zlonice a studiare l'organo e la teoria musicale con A. Liehmann (1808-1879), poi nel 1856-1857 passò a Ceskà Kamenice per apprendere il tedesco e continuare gli studi musicali con F. Hancke. Liehmann lo indusse ad entrare alla scuola d'organo di Praga (1857-1859), dove ebbe come maestri F. Blazek, J. Foerster e J. L. Zvonar, e dove, con l'aiuto anche del condiscipolo K. Bendl, approfondì la sua cultura musicale generale; la pratica di violinista nell'orchestra dell'Unione cecilianiana servì a fargli conoscere la produzione di Schumann e di Wagner.

Per guadagnarsi da vivere entrò poi, sempre come violinista, nell'orchestra di K. Komzak e successivamente entrò a far parte con tutto il complesso nell'orchestra del teatro Prozatimni di Praga (1862), diretta da Smetana, dove rimase fino al 1871.

In seguito preferì guadagnarsi da vivere con l'insegnamento. Ma già dal 1861 si era dedicato alla composizione con un primo gruppo di opere ispirate alla grande arte di Mozart, Beethoven e Schubert:

1 *Quintetto* (1861) 1 *Quartetto* (1862) 2 *Sinfonie*, le liriche *I Cipressi* (1865) ed il *Concerto* per violoncello e pianoforte (1865).

Più sensibile invece si fece l'influenza di Wagner e Liszt intorno al 1870. Tentò anche il teatro con *Alfred* (1870) e la prima versione di *Král uhlir* (1871), che non ebbero presso il pubblico quel successo che gli arrise invece con la cantata *Hymnus* (9 III 1873), rafforzandolo nella sua vocazione.

Sposato nel 1873 con il contralto Anna Cermáková, dalla quale avrebbe avuto sei figli, fu dal 1873 al 1877 fu organista di Sant'Adalberto a Praga. Il suo primo linguaggio di quel periodo divenne fortemente emotivo (*Stabat Mater*, 1876; *Duetti moravi*, 1876) e, mentre il compositore trovava la sua vera strada nella prospettiva del movimento nazionale propugnato da Smetana, il suo nome si affermava anche all'estero.

Grazie all'interessamento di Brahms i *Duetti moravi* e la prima serie di *Danze slave* venivano pubblicati nel 1878 da Simeock e poco dopo altre case editrici tedesche ed inglesi richiedevano le sue opere.

La fortuna del compositore era dovuta alla freschezza dell'ispirazione, attinta alla musica popolare ceca, alla vivacità ed al fascino dei ritmi e delle melodie slave.

Dal 1878 si può appunto fare iniziare il "periodo slavo" di Dvorak, che s'ispira non solo ai canti popolari cèchi e moravi ed ai balli slovacchi

(*Odzemok*), ma anche a quelli iugoslavi (*Kolo*) e polacchi (*Mazur* e *Olonaise*) e soprattutto alla *Dumka ucraina*, caratteristiche queste che costituivano l'originalità di scrittura del musicista, contrapponendolo felicemente agli stilemi wagneriani.

LA MOGLIE **DEL COMPOSITORE**



Risalgono tra l'altro a quegli anni le *Rappresentazioni slave* (1878), la *Polonaise* per orchestra (1879), il *Quartetto* in Mi bemolle (1879), il *Sestetto* in Re per archi (1880), l'opera *Dimitrij* (1882), la *Sinfonia* in Re minore (1885), la cantata *Svatebni Kosile* (1884) ed in parte anche l'oratorio *Santa Ludmilla* (1885-1886).

Un'eco di questo periodo si risentirà ancora nel Trio *Dumky* (1891). La produzione del compositore venne specialmente apprezzata in Inghilterra e Dvorak fu invitato personalmente a Londra dove nel marzo del 1884 diresse lo *Stabat Mater* con tale successo, da indurlo a scrivere alcune delle sue prime note composizioni proprio per i festival inglesi; in Inghilterra dovette recarsi altre otto volte. Ma non soltanto l'Inghilterra lo ebbe come acclamato ospite.

La Germania, l'Ungheria e la Russia, grazie a Ciaikovsky, se lo contesero.

E se Dvorak stesso fu spesso l'interprete della sua produzione, i più ammirati artisti del momento vollero contribuire a diffonderla: H. Von Bulow, H. Richter, A. Nikisch, A. Mackenzie, il Quartetto fiorentino, J. Joachim ed il pianista O. Beringer; mentre lo sostenevano critici quali J. Bennett, F. Huffer e L. Eshlert.

I grandi viaggi in Inghilterra e la possibilità di comporre per grandi complessi corali ed orchestrali ebbero notevole influenza, sulla sua produzione di più ampio respiro. Non per questo però egli si distaccò dalla fonte prima della sua ispirazione: la tradizione nazionale.

Rimasto modesto e schietto e sanamente giovanile anche quando maggiormente gli arrideva il successo, nel suo villino di Vysoká amava coltivare il giardino ed allevare piccioni, intrattenendo rapporti di familiare amicizia con i contadini ed i minatori del luogo.

Dal 1° I 1891 gli fu affidato l'insegnamento della composizione, della strumentazione e della forma musicale nel conservatorio di Praga; alla sua scuola si formarono i più rappresentativi compositori della musica ceca moderna: J. Suk, V. Novák, R. Karel e O. Nedbal.

A questo periodo appartengono le sue più significative opere orchestrali, ricche di inventiva e dalla strumentazione colorita: lo *Scherzo capriccioso* (1883), *Husitská* (1883), la *Sinfonia* in Sol maggiore (1889) che, insieme con le ouvertures *V prirode*, *Karneval*, *Othello* (1891-1892), costituiscono le più significative opere orchestrali, ricche di inventiva e dalla strumentazione originalmente colorita.

La larga fama internazionale ormai raggiunta gli procurò la chiamata alla direzione del conservatorio nazionale di New York (settembre 1892 - aprile 1895). Prima di partire compose un solenne *Te Deum* per

il quattrocentesimo anniversario della scoperta dell'America; il soggiorno in quel paese oltre a procurargli nuovi successi, come direttore ed insegnante, gli permise di conoscere melodie e ritmi popolari dei negri e degli Indiani d'America, anche se non nella loro forma più autentica, poiché l'etnomusicologia era allora ai suoi primordi.



Tale nuovo patrimonio informa la produzione di quegli anni, nella quale spiccano la cantata *The American Flag* (1892), la celeberrima Sinfonia in Mi minore "*Dal nuovo mondo*" (1892-1893), ispirata al poema di H. W. Longfellow *The Song of Hiawatha*, del quale avrebbe voluto servirsi anche per un'opera od una cantata che poi non realizzò, il *Quartetto* in Fa maggiore, detto "*l'Americano*" (1893), la *Sonatina* per violino, la *Suite* in La maggiore (1894), i geniali *Canti biblici* (1894), le celebri *Humoresky* per pianoforte (scritte a Vysoká, durante le vacanze del 1894), il mesto e soave *Concerto* in Si minore per violoncello (1894) ed il *Quartetto* in La bemolle per archi (1895).

L'esecuzione della Sinfonia "*Dal nuovo mondo*" diretta da A. Seidl il 16 XII 1893 fu un successo trionfale per l'autore.

Ritornato definitivamente in patria il 27 IV 1895, tra il 1895 ed il 1897 si dedicò alla composizione di *Quattro Poemi Sinfonici* ispirati alle

ballate romantiche di K. J. Erben e di Piseň Bohatyrská (1897), lavori che segnano il vertice della sua arte strumentale e preannunciano in certo modo l'impressionismo.

Si giunge così all'ultimo periodo, dal 1898 al 1904, nel quale Dvorak intensificò i contatti con Vienna, dove si era recato spesso per incontrarsi con Brahms e dove Richter e Mahler si dedicavano alla diffusione della sua produzione.

Di questi anni è la sua migliore produzione teatrale: *Cert a Kaca* (1898-1899), *Rusalka* (1900), *Armida* (1902-1903). Nell'aprile del 1901 gli venne affidata la direzione del conservatorio di Praga e raggiunse l'apogeo della gloria nei festeggiamenti che gli vennero tributati per il suo 60° compleanno.

Le ultime sue settimane furono invece funestate dallo scarso successo di *Armida*, ispirata al poema di Tasso che, rappresentata il 25 III 1904, non fu compresa dal pubblico. L'enorme tensione dell'avvenimento determinò un attacco di apoplezia che lo stroncò.

Dvorak ricevette in vita più onorificenze di qualsiasi altro compositore ceco. Membro onorario della Filarmonica di Londra (1884), dottore *honoris causa* dell'università di Cambridge (1890), membro dell'Accademia ceca delle scienze e delle arti (1890), dottore in filosofia dell'università di Praga (1891), succedette a Brahms nella giuria per l'assegnazione dei premi di Stato e nel 1901 fu chiamato a far parte della camera dei pari di Vienna insieme con il poeta

J. Vrchlicky.

Dopo la sua morte vennero istituiti a Praga la Società Dvorak ed il Museo Dvorak e nel 50° anniversario della sua morte si è tenuto a Praga il 1° congresso internazionale dedicato allo studio della sua opera. La Società Dvorak ha iniziato nel 1954 l'edizione critica dell'*Opera omnia*.

Oltre ad essere uno dei più celebri compositori, Dvorak ebbe con Smetana e Janáček la gloria di aver fondato la moderna scuola nazionale ceca. La sua fama internazionale gli deriva dall'immediatezza e dalla forza vitale della sua ispirazione, che nasce dall'interpretazione personale della tradizione popolare, rivissuta ed espressa con perfetta maestria formale e tecnica.

La schiettezza della sua ispirazione sembra riallacciarsi alla spontaneità dei compositori popolari cèchi del XVIII sec., di cui riscontrò la vitalità nella pratica popolare contemporanea, pur se guidato nella formazione del suo particolare linguaggio dall'insegnamento di Smetana.

Anche se l'arte di Dvorak non sarebbe stata possibile senza l'avvio di Smetana, egli seppe arricchire il linguaggio del maestro di una nuova e personale forza drammatica e del più vario lirismo, avvertibile soprattutto in quell'estro di piglio rudimentale popolareesco che lo avvicina particolarmente al temperamento di Janáček.

FOTO DI SCENA **DALL'OPERA "RUSALKA"**



Mentre l'elemento folcloristico in Smetana subisce una trasformazione intellettualistica, stilizzata, in Dvorak melodie e ritmi di balli di contadini, grazie alla meravigliosa intuizione del musicista, risultano musica immediata e spontanea.

Dall'altra parte, Dvorak arricchisce la produzione già improntata al nazionalismo di Smetana con elementi tratti dalla musica popolare morava (modulazione morava alla 7^a misolidia), da quella slovacca e di altri popolari slavi; infine è uno dei primi compositori cèchi ad ispirarsi programmaticamente alla musica russa.

La fonte del carattere tipicamente slavo del suo linguaggio deve essere ricercata nella struttura melodica ed armonica del canto popolare ucraino, che egli considera come l'origine prima e diretta della musica slava, di cui tutta la sua opera è permeata in modo sintomatico.

Se la sua produzione da camera, gli *Oratori* e le *Cantate* (di questi due

generi deve essere considerato il restauratore per lo spirito moderno che vi immette) sono di importanza fondamentale per la formazione della musica nazionale ceca, in senso assoluto egli tocca il vertice più alto nella produzione sinfonica e specialmente nelle *Nove Sinfonie*: mentre le prime infatti risentono evidenti influssi di Beethoven, Schubert, Schumann, Wagner, Liszt, Brahms e Smetana, le ultime affermano uno stile sinfonico del tutto personale.

Meno unitari stilisticamente risultano invece i poemi sinfonici; un'analoga disuguaglianza stilistica è evidente in generale anche nella produzione teatrale, dove si possono riscontrare influssi di Wagner (*Alfred, Král a uhřir, Vanda*) del grand-opéra francese di tipo meyerbeeriano (*Dimitrij, Armida*) o del linguaggio di Smetana e della musica popolare ceca (*Tvrđé palice, Selma Sedlák, Jakobin, Cert a Káca*).

Con *Rusalka* invece riesce a creare un'opera drammatica incantevole dallo stile unitario e coerente, che, per popolarità ed espressione tipicamente nazionale, è seconda solamente a *Prodaná nevesta* ("La sposa venduta") di Smetana: infatti un nuovo genere di fiaba musicale si afferma in tal modo nel campo lirico, genere caratterizzato da un tipico gusto della ballata, della poesia campestre e da un affascinante colorito orchestrale, caratteristica ultima nella quale Dvorak eccelle come dimostrano, oltre alla stessa *Rusalka* i suoi poemi sinfonici e le ultime Sinfonie.

Movendo dalla tradizione e dal patrimonio musicale ceco e slavo, l'opera di Dvorak assurge ad importanza internazionale e universale e va considerata come una delle tappe più significative della musica moderna.

ANTONIN DVORAK SIFONISTA

Antonin Dvorak aveva una grande e devota ammirazione per Beethoven, studiò le sue composizioni riprendendone la tecnica dell'elaborazione; fece quindi proprie le inflessioni liederistiche e pastorali di Brahms, da cui fu protetto; avvertì infine di frequente l'inquietante tentazione che proveniva da Liszt e Wagner. Ciò nonostante, fu l'opera di Schubert che ebbe su Dvorak effetti artisticamente risolutivi.

RAFAEL KUBELIK



Schubert era stato il compositore sinfonico dell'area culturale austriaca (a quei tempi comprendente anche la Boemia e l'Ungheria) che aveva accentuato il momento linguistico "dialettale": Schubert era stato non solo il primo ad introdurre un accento locale, paesaggistico e popolareggiante nei movimenti finali ed in quelli in ritmo di danza - che a partire da Haydn e Mozart erano stati a volte infiltrati di toni "dialettali" - ma anche il primo ad impregnare quei movimenti caratterizzati da un linguaggio più "letterario" - e cioè i movimenti iniziali e quelli lenti - di un tipo di musica d'ispirazione naturalistica, e spinta addirittura nella dimensione di un misticismo di natura.

A partire da Schubert l'elemento dialettale penetra nella costruzione tematica, nel ritmo, nell'armonia e nella configurazione timbrica della musica d'arte, qualificandosi come un tratto sostanziale e non come un colore impiegato di tanto in tanto e con compiacevole condiscendenza. Nella storia della letteratura questo processo può essere approssimativamente paragonato al passaggio dal latino alle lingue volgari.

L'evolversi dei dialetti musicali ha significativamente coinciso con il formarsi delle scuole nazionali romantiche e con il nazionalismo politico; ma questa evoluzione non rappresenta l'apoteosi in termini "sonori" di tale patrimonio di pensiero, né si configura come un folklore alla buona, di spirito limitato e di carattere ingenuo.

Si tratta in fondo di tener presente che nelle espressioni della complessa natura umana l'idioma dialettale, l'origine e lo spazio vitale rappresentano dei fattori determinanti.

L'ambiente di Dvorak - a prescindere dall'infelice parentesi americana - era la vecchia Boemia dell'imperatore Francesco Giuseppe, la terra musicale sulla Moldava, dove fin dai tempi antichi il mondo austriaco e tedesco si era compenetrato con quello ceco e slovacco.

Non c'è stato nel secolo XIX quasi nessun compositore che abbia incontrato tante difficoltà quanto Dvorak.

Era figlio di un oste di Nelahozeves, un piccolo villaggio sulla Moldava, ed il primo di nove fratelli. Con il suo talento vitale e con il suo ambizioso impulso ad esprimersi, ma anche con un patrimonio culturale particolarmente esiguo, Dvorak si trovò di fronte ad una situazione musicale inquietante e piena di fermenti, dove erano ampiamente coinvolte ragioni letterarie, filosofiche e politico-sociali.

Di tutta questa problematica un contadinello ed apprendista macellaio come Dvorak non poteva avere la più pallida idea. Difficilmente potevano poi richiamare la sua attenzione a tutto ciò i suoi maestri, la cui rettitudine e probità si accompagnava ad indubbio provincialismo.

Bruckner, sotto certi aspetti paragonabile a Dvorak, proveniva pur sempre da una famiglia di insegnanti, Brahms era originario d'una città americana. Ciaikovsky proveniva da ceti superiori della provincia russa, Smetana faceva parte di quel ceto medio che godeva di una certa agiatezza.

Il vero e proprio periodo di apprendistato di Dvorak ebbe luogo dapprima negli anni passati nell'orchestrazione dell'Associazione musicale di S. Cecilia di Praga, e quindi nei dieci anni nei quali egli fu impegnato come violinista nell'orchestra d'Interimstheater (Teatro provvisorio), sempre di Praga.

LORIN MAAZEL



Dvorak cominciò dunque quella prassi esecutiva e si fece strada venendo per così dire dalla gavetta, e ciò non solo a causa della sua situazione economica ma anche della sua natura schietta, energica e sempre pronta all'apprendimento.

Le persone pratiche, solo di rado, sono dei sovvertitori e Dvorak non era un rivoluzionario. Gli mancavano le caratteristiche intellettuali, l'individualismo ed il fanatismo di un innovatore.

Nella sua nobile ingenuità Dvorak, la cui struttura emozionale era tipicamente slava, piena di empiti sentimentali e pronta ad abbandonarsi al proprio impulso espressivo, non conosceva quelle esitazioni nei confronti della Sinfonia, che ad esempio aveva avuto Beethoven e da cui erano stati formati Brahms, Bruckner e Franck, che solo dopo un lungo esame di coscienza avevano osato confrontarsi con la forma della Sinfonia.

LE PRIME SINFONIE

Nel 1865, all'età di 24 anni, Dvorak effettuò con grande slancio due prove nel genere sinfonico, della cui problematica non riusciva ancora ad avere una visione globale.

Il suo primo tentativo sinfonico, che risale alla primavera 1865, è significativamente nella tonalità di Do maggiore, in prossimità di Beethoven dunque.

Questa **Prima Sinfonia** ha tratti autobiografici, come era quasi inevitabile, e mostra comprensibilmente carenze tipiche in un esordiente e che indussero Dvorak, dotato di senso dell'autocritica, a non dare alcuna importanza a questa partitura.

Il titolo "*Le campane di Zlonice*" - i cui rintocchi sembra di poter udire soprattutto all'inizio della Sinfonia - fu aggiunto molto tempo dopo la morte del compositore.

Questo titolo indica quel paese della Boemia in cui il garzone di macelleria Antonin Dvorak, dopo i troppo lunghi travagli interiori, si decise ad intraprendere la professione di musicista.

Nella tarda estate del medesimo anno (1865), Dvorak scrisse la sua **Seconda Sinfonia** in Si bemolle maggiore op. 4, assai più profilata della precedente ed eseguita per la prima volta solo nel 1888.

In tale occasione Dvorak riesaminò la Sinfonia, facendone una nuova e definitiva versione.

Elementi autobiografici - l'affetto per le due sorelle Cermak, la più giovane delle quali, Anna, divenne nel 1873 moglie del compositore - hanno avuto ripercussione sulla Seconda Sinfonia, sul ciclo di Lieder "Cipressi" (tematicamente legati alla Sinfonia e concepiti come una confessione intima) ed ancora sulla più tarda Opera "*Rusalka*".

Se la Prima Sinfonia, pur con tutte le sue incrinature, era una composizione vivacemente animata, la Seconda è invece di carattere più tranquillo, quasi pastorale.

In queste due prime Sinfonie i movimenti più caratteristici sono gli Scherzi, dove l'elemento dialettale ha più favorevoli possibilità di penetrazione.

Lo Scherzo della Prima Sinfonia si sviluppa da un trotterellante motivo in 2/4 elaborato a canone; quello della Seconda procede da una tema in 3/4 cantabile ed elastico.

Il Poco Adagio tripartito della Seconda Sinfonia è un movimento in Sol minore, dove Dvorak non teme di utilizzare il ritmo in 12/8 del movimento Lento della "*Pastorale*" di Beethoven.

La vicinanza beethoveniana si sente in molti passi di queste Sinfonie

giovanili di Dvorak, nella tecnica della suddivisione motivica, nell'animazione delle voci intermedie e del basso (ripresa dalla scrittura quartettistica beethoveniana), nella funzione direttiva affidata ampiamente ai violini e nell'impulso ad utilizzare un materiale tematico conciso ed al tempo stesso suscettibile di sviluppo, a volte costituito da accordi.

HERBERT VON KARAJAN



Chiaramente influenzati da Mozart e Schubert sono la flessibilità degli strumenti a fiato, la lunghezza considerevole dei Finali e l'armonizzazione.

Per un musicista come Dvorak che era legato alla tradizione ed attento all'uso formale, il principio tramandato dei quattro movimenti era quasi inviolabile. Quanto alla successione dei movimenti egli rimase sempre nell'ambito dello schema classico.

Contrariamente a quanto si verifica in numerose Sinfonie di fine Settecento e dell'Ottocento, in Dvorak i movimenti iniziali non sono quasi tutti preceduti da introduzioni lente. Sotto la chiara influenza

"neotedesca", Dvorak fece un'eccezione alle regole nella *Terza Sinfonia* in Mi bemolle maggiore, appunto priva del movimento in ritmo di danza.

Questa Sinfonia fu composta nel 1873 e l'anno seguente, per l'appoggio di Johannes Brahms, ottenne il Premio di Stato Austriaco.

Tematica enfatica, motivi ininterrotti, inflessioni cromatiche, raffinata scrittura degli ottoni ed ampliamento dell'organico strumentale (corno inglese, tuba, arpa, triangolo) stanno ad indicare come Dvorak, suonando nelle orchestre di Praga, avesse acquisito una diretta conoscenza delle composizioni di Liszt e Wagner.

Il motivo iniziale con la caratteristica quarta, che diviene nel basso il fondamento del tema principale, quindi la figura di sei note modellata sul tipo di un gruppetto e ripresentata con funzione di collegamento nel secondo movimento, ed infine lo slancio ascendente del tema principale in Mi bemolle maggiore sono tutti fattori che lasciano intravedere un legame con il pathos dei neotedeschi, come del resto la scrittura orchestrale che è vicina a quella del "*Tannhauser*".

Il principio ciclico e persino la struttura monotematica sul tipo di "*Les Preludes*" di Franz Liszt sono variati e trattati liberamente per dare una chiara espressione alla reale intenzione di questa *Eroica* di Dvorak; la concertazione e la rigorosa organizzazione dei mezzi compositivi. L'adagio tripartito in Do diesis minore e poi anche una marcia funebre, dove il ritmo di 3/4 contribuisce ad accrescere l'analogia con Beethoven.

Il Do diesis viene modificato enarmonicamente nel Re bemolle che domina nella sezione centrale, costruita sul motivo con l'intervallo di quarta del movimento d'inizio ed affine alla tematica del "*Walhalla*" di Wagner.

Il Finale, in 3/4 di tono spensierato, ha tre temi e si configura come una combinazione di rondò e forma-sonata.

Questo Finale, anche se vi sono citati il motivo con l'intervallo di quarta, la figura simile ad un gruppetto ed alcune reminiscenze del "*Tannhauser*" con accentuazioni boeme, è tuttavia il movimento della Sinfonia che meno degli altri è stato influenzato da Wagner e da Liszt. I rapporti di Dvorak con questi due compositori furono superficiali e temporanei; né le indicazioni letterarie di Liszt né l'imponente apparato ideologico di Wagner potevano impressionare la sua sensibilità ingenua e semplice nel miglior senso dell'espressione.

CARLO MARIA GIULINI



Dvorak riprese ed ammorbidì i timbri, i vari procedimenti di collegamento tematico e le figure melodiche.

Ma l'autentico compositore neotedesco era contraddistinto da un certo pathos intellettualistico, e questo mancava senz'altro a Dvorak.

La **Quarta Sinfonia** in Re minore del 1874, che Dvorak con il suo impeto compositivo scrisse in meno di tre mesi, è da un lato il cupo pendant della Terza Sinfonia, enfatica e con echi wagneriani, dall'altro è invece il preannuncio delle equilibrate Sinfonie del periodo centrale.

L'inquietudine riflessa dai neoromantici tedeschi risuonano ancora in questa Sinfonia, ma la sua configurazione tematica è divenuta già incisiva, più plastica e più diatonica, le possibilità dell'orchestra sono sfruttate in maniera più misurata - fuorché nello Scherzo in 6/8 di violenta impulsività - e ritornano inoltre i tradizionali quattro movimenti. La mormorante introduzione dei bassi sembra ancora rifarsi al poema sinfonico di Liszt "*Ce qu'on entend sur la montagne*", ma l'enunciazione nei clarinetti e fagotti del primo tema, costituito di terze e seste, mostra un'impronta tutta propria.

Alla piena sonorità degli strumenti a fiato è affidata anche

l'enunciazione dei temi dell'Andante in Si bemolle maggiore, che è il primo movimento sinfonico di Dvorak in forma di variazione.

Delle cinque variazioni le prime due sono di tipo figurativo, mentre la terza introduce nei violoncelli una melodia nuova, in realtà derivata dalla principale; la quarta variazione inizia con un canone alla quinta e l'ultima sviluppa la cantilena presentata sulla terza variazione.

Lo Scherzo è caratterizzato da decisi contrasti: ad una diabolica sezione principale in 6/4 segue un Trio che non è altro che una comoda marcia in 2/4.

Il Finale in 2/4 che si conclude nel modo maggiore è un Rondò lievemente anomalo con due temi. È significativo che Smetana, l'esponente boemo della scuola lisztiana che era 17 anni più anziano di Dvorak, si fosse entusiasmato per le Sinfonie in Mi bemolle maggiore e Re maggiore, vicine ai suoi orientamenti artistici.

Smetana diresse nel 1874 a Praga la prima esecuzione assoluta della Terza Sinfonia e lo Scherzo della Quarta: era la prima volta che Dvorak poteva sentire una sua Sinfonia.

LE SINFONIE BUCOLICHE DEL PERIODO DI MEZZO

L'anno 1875 - quando Dvorak aveva cioè 34 anni - apportò stabilizzazione, sicurezza ed un nuovo slancio. La difficile e scoraggiante situazione dei primi anni non aveva più ripercussioni ormai, ed era rimasta inalterata la capacità di Dvorak di comporre con rapidità ed impulsività.



Così scrisse nell'estate del 1875 la sua prima *Sinfonia matura (n. 5)*, quella in Fa maggiore op 76, in solo sei settimane, con un impeto compositivo simile a quello del suo recondito modello Franz Schubert, di cui Dvorak anche in questa Sinfonia riprende l'arte di trattare i legni.

In ciò Dvorak si poneva in antitesi alla maggior parte dei romantici, che a volte meditavano su una Sinfonia per anni interi.

Il fatto che Dvorak componesse le sue Sinfonie sempre in tempi brevi non era segno di superficialità, di mancata serietà o di un atteggiamento di naturale ingenuità e leggerezza, ma era un fenomeno che dipendeva di fatto dall'indole del compositore.

Il ritmo del lavoro di Dvorak pulsava con maggiore velocità che non quello dello scrupoloso Brahms, per esempio, o di Bruckner, che era estremamente autocritico.

Il tema in 2/4 all'inizio della Quinta Sinfonia si sviluppa in modo assai naturale dall'accordo perfetto di Fa maggiore: terze e seste dei clarinetti, diatonismo, echi schubertiani, atmosfera bucolica con inflessioni boeme.

Il tempo è Allegro, ma non troppo, un contenuto senso di felicità e di libertà, lontano da ogni inquietudine del secolo. È la prima volta che Dvorak in una Sinfonia riesce maggiormente, già nelle battute iniziali, a trasportare l'ascoltatore nel suo paesaggio, nel suo ambiente.

Un secondo tema cromatico non turba il carattere pastorale e fiorente del movimento; le alterazioni dell'impatto armonico sono inserite fermamente nella cantabilità della condotta melodica. Al posto dell'Adagio c'è un intermezzo lirico tripartito (Andante con moto, in La minore/La maggiore ed in 3/4) sul tipo di una Dumka.

È un movimento semplice e melodioso, che è basato sul timbro degli archi e dei legni, inframezzato da procedimenti tipici del principio formale della variazione, e vagamente affine ai movimenti di Schubert e Schumann. Fa pensare proprio a Schumann il passaggio di transizione allo Scherzo (in 3/8 e nella tonalità della sottodominante Si bemolle maggiore).

La sezione principale sciolta e pulsante, ed il Trio sembrano quasi un'anticipazione delle *Danze slave*, che Dvorak cominciò a comporre nel 1878.

Il focoso ed energico Finale è come un corpo estraneo in questa Sinfonia di carattere bucolico.

La tonalità fondamentale viene raggiunta solo dopo lunghi e drammatici passaggi attraverso la tonalità di La minore; l'impianto armonico di questo pezzo stranamente scisso è più orientato verso Fa

minore che Fa maggiore.

Dvorak, che è normalmente così corretto, sembra voler concludere in modo minore una Sinfonia in maggiore; in ogni caso egli rovescia le relazioni e contro ogni aspettativa pone un movimento segnato da conflitti e da tensioni alla fine della Sinfonia, invece che all'inizio.

Assai equilibrata nel suo carattere bucolico e pastorale è la **Sesta Sinfonia** in Re maggiore dell'autunno 1880. L'influenza della Sinfonia n. 2 di Brahms si può ravvisare non solo nella tonalità ma anche nel ritmo di 3/4 del movimento iniziale, che inizia dolcemente con terze e seste e con imitazioni motiviche sopra l'accordo di Re maggiore.

GEORGES PRETRE



Il trattamento e l'elaborazione dei motivi, per es. delle terze affidate ai legni nel passaggio di transizione, la struttura e l'enunciazione delle idee secondarie, lo sviluppo e l'instrumentazione sono di marca brahmsiana.

Il loro accento ceco è però così chiaro che le affinità con Brahms non infastidiscono; tali riecheggiamenti di Dvorak hanno anzi tutta l'aria di esserne una versione in termini "rustici".

L'Adagio in Si bemolle maggiore (in 2/4) ricalca Beethoven; il primo tema è caratterizzato dall'intervallo di quarta ascendente, il tema secondario dell'imitazione a canone.

Il Finale riprende la tematica in accordi che aveva contraddistinto l'inizio della Sinfonia.

È una danza briosa nella tonalità fondamentale ed al tempo stesso il pendant ottimistico, splendido e trepidante, del Finale della Quinta Sinfonia.

Lo Scherzo in Re minore (Presto, in 3/4) è costituito da un "Furiant", stilizzazione sinfonica di una veloce ed energica danza paesana ceca, che qui compare per la prima volta in una sinfonia di Dvorak. (La parola "Furiant" designa nel linguaggio corrente un campagnolo tutto pieno di sé ed un po' fanfarone).

Il carattere vorticoso di questa danza deriva dall'alternanza immediata di ritmi binari e ternari. Nella stilizzazione sinfonica il "Furiant" ha qui un tema secondario in Fa maggiore ed un Trio moderato in Re maggiore. Come tutti i pezzi ed episodi sinfonici di Dvorak che hanno un accento "tipicamente ceco", anche il "Furiant" non è la trascrizione di un materiale tematico già reperibile nelle Danze e nei canti popolari.

Non diversamente da Smetana, Dvorak non era un "folklorista", uno cioè che rivela le danze ed i canti dei contadini per poi stilizzarli come materiale tematico.

I due compositori furono erroneamente considerati come "folkloristici", e da questo sono derivati in misura considerevole i loro successi e la loro popolarità. In realtà Dvorak non ha quasi mai preso un tema dal patrimonio musicale popolare; egli ha invece creato nei suoi Lieder e Danze delle melodie di tono popolare, che utilizzano ritmi, metri e principi costruttivi del patrimonio musicale nazionale solo come filo conduttore, per trasformarli e stilizzarli sinfonicamente. Citazioni di musica boema originale non si presentano quasi mai in Dvorak. Egli scrive le sue composizioni sinfoniche nell'accento ceco tradizionale, che consiste anche nel diatonismo, nelle sfumature tra modo maggiore e minore (frequenti nella musica slava), nelle

irregolarità metriche ed in alcune particolarità d'instrumentazione tratte dalla musica della campagna, quali le delicate melodie ad intervallo di terza e sesta dei clarinetti, lo slancio dei violini, l'energia dei bassi e gli accenti robusti degli ottoni.

Tali particolarità conferiscono una dimensione naturalistica a queste composizioni indubbiamente scritte come assoluta musica d'arte.



LE ULTIME TRE SINFONIE

La *Settima sinfonia*, composta nel 1884-85 per la Philharmonic society di Londra, è nella fosca ed appassionata tonalità di Re minore, come la Quarta Sinfonia che ha del resto un carattere affine. La Settima Sinfonia è di fatto la "*Patetica*" di Dvorak.

L'intensificazione drammatica dell'espressione è sottolineata dalla concisione e chiarezza formale e da una sobrietà d'strumentazione, dove gli ottoni sono a tratti impiegati solo come voci di ripiegamento.

L'affinità con il Brahms nella Settima Sinfonia si spinge fin quasi alla citazione, ed esattamente nel secondo tema in Si bemolle maggiore del movimento iniziale.

Nei temi secondari dall'Andante in Fa maggiore si presentano per l'ultima volta in una Sinfonia di Dvorak vaghe reminiscenze wagneriane.

Nel movimento iniziale in 6/8 di fattura chiara, il tema principale risuona su un pedale di Re; da questo tema principale e soprattutto dal suo secondo periodo si sviluppano poi gran parte delle formazioni melodiche (di carattere patetico) del movimento.

Questo movimento, che ha uno sviluppo breve ed una ripresa stringata, acquista ulteriore compattezza dalla sua conclusione, che riprende l'atmosfera delle battute d'inizio.

Alla fine infatti il tema principale si trascina frantumandosi su quel medesimo pedale che nella sua prima apparizione, all'inizio del movimento, ne aveva costituito il sostegno.

Il pathos che caratterizza questa Sinfonia si attenua appena nello Scherzo in 6/4: qui sotto il motivo in Re minore, costituito di terze, s'insinua nel basso un controcanto cupo e quasi d'effetto ritardante.

È lo Scherzo di Dvorak che meno di tutti gli altri è pervaso da ritmi di danze boeme; è uno Scherzo cupo, ritroso e dominato dal modo minore, tranne però la sezione centrale in Sol maggiore. Il rude ed energico Finale, che attraverso situazioni espressive contrastanti perviene finalmente ad una conclusione in Re maggiore, presenta al pari del movimento iniziale legami tematici simili con l'Ouverture "*Husitska*" op. 67.

Neanche qui c'è del folklore; dappertutto domina il pathos tipico di una Sinfonia romantica concepita come una confessione personale. La Settima Sinfonia, eseguita per la prima volta a Londra nel 1885 sotto la direzione dell'autore, si è imposta relativamente presto all'attenzione generale grazie a Hans Richter, Hans von Bulow e Arthur Nikisch.

La relazione che intercorre tra la Settima Sinfonia e ***l'Ottava*** si può

sintetizzare nei termini contrastanti conflittualità-distensione.

Nella Sinfonia n. 8 in Sol maggiore, la tonalità dei canti popolari che era stata evitata in larga misura dal sinfonismo romantico, è senz'altro quella più interessante, più moderna di Dvorak. È una composizione ricca di anomalie sapientemente misurate, di abbandoni lirici e melodici, ed ancora di una semplicità diatonica e di una sonorità di trasparenza cameristica.

La condotta lineare degli strumenti, i numerosi e talvolta singolari assoli, la tecnica dello sviluppo ed il carattere liederistico della melodia sono già un'anticipazione di Mahler, grande ammiratore ed interprete di Dvorak e quasi suo compatriota.

ISTVAN KERTESZ



Come in Mahler, anche in Dvorak è il Lied che costituisce la base del tessuto sinfonico. L'Ottava potrebbe essere definita come una Sinfonia liederistica o (parafrasando Mendelssohn) di romanze senza parole. L'articolazione e l'interiorizzazione della sonorità orchestrale, la rinuncia al cromatismo patetico ed il tono lirico di base stanno a

dimostrare che Dvorak non era una persona semplice ed ingenua né un conservatore accademico, ma un compositore che aveva compreso appieno la problematica che verso la fine del secolo era legata alla concezione di una Sinfonia. Il problema dell'introduzione, da Dvorak fino ad allora eluso, viene risolto nel primo movimento di questa Sinfonia mediante un sapiente accorgimento: un tema con carattere di corale ed ombreggiato dal modo minore, cui vengono sviluppati unicamente dei frammenti di per sé già trasformati, è presentato come una breve introduzione prima delle sezioni principali del movimento, e cioè esposizione, sviluppo, ripresa.

Il tema principale vero e proprio, inizia con l'accordo spezzato di Sol maggiore, è sviluppato interamente dal carattere timbrico del flauto e risuona come una voce di natura.

L'Allegro con brio iniziale è il movimento sinfonico più complesso di Dvorak; ciò per i procedimenti di collegamento motivico che precorrono quelli di Mahler, per le particolarità dell'instrumentazione, per le caute innovazioni, ed in breve perché qui si realizza l'intento di Dvorak "di scrivere una composizione differente dalle altre Sinfonie, con idee individuali ed elaborate in modo nuovo".

Nell'Adagio (in Do minore ed in 2/4) le terzine ascendenti nell'ambito della quarta Sol-Do costituiscono il materiale di base della sua tematica ricca di contrasti, che viene trasformata secondo un procedimento quasi cameristico.

L'instrumentazione è sciolta e senza convenzionalismi; vi mancano le dilatazioni sonore delle Sinfonie giovanili e del periodo di mezzo. Altrettanto leggero è lo Scherzo in Sol minore con la sua pacata cantabilità e la sua trattenuta malinconia. Una fanfara della tromba solista fa da introduzione al Finale, dove sono combinati il principio formale della variazione e quello dello sviluppo in una maniera che già anticipa Mahler.

Il tema di questo Finale inizia con l'accordo spezzato di Sol maggiore, proprio come il tema principale del movimento d'inizio. La correlazione motivica tra primo ed ultimo movimento, la limitazione ad elementi motivici sempre ricorrenti, ed il tessuto compositivo trasparente e rifratto indicano già quelli che saranno gli sviluppi del linguaggio musicale di fine Ottocento e primo Novecento.

L'Ottava è la Sinfonia di Dvorak in stile liederistico e da camera, un'opera prudentemente sperimentale, che già nel suo diatonismo indica un distacco dal pathos del tardo romanticismo.

DVORAK ANTONIN



La Sinfonia in Mi minore "*Dal Nuovo Mondo*" composta nel 1893 a New York, si distingue per la sua incisività lapidaria, temi brevi di quattro battute o al massimo di otto, tutti di estrema pregnanza; condotta melodica con impronta pentatonica; correlazione tra i movimenti tramite un tema fondamentale in accordi, che viene ripetuto in conformità al principio ciclico e che nasce da alcune parti del breve Adagio introduttivo.

Nella configurazione tematica si riscontra poi la tendenza a ritornare sempre sulla nota fondamentale: ne consegue quel tono melanconico di cui spesso si parla a proposito di questa Sinfonia. Le enunciazioni dei temi e le esplosioni dinamiche che si producono sulle note tenute o sulle quinte del basso sono reminiscenze di semplici procedimenti della musica popolare.

Si è detto che Dvorak avrebbe qui citato musica folkloristica americana, da lui conosciuta durante la sua pluriennale permanenza negli Stati Uniti; ma fu lo stesso Dvorak a smentire questa insinuazione: "Io non ho utilizzato nessuna di queste melodie. Ho scritto semplicemente dei temi dalla fisionomia originale, nei quali ho integrato tratti caratteristici della musica indiana, e basandomi su questi temi mi sono preoccupato di svilupparli tenendo conto delle acquisizioni del linguaggio musicale moderno per ciò che riguarda ritmo, armonizzazione, elaborazione contrappuntistica, colorito orchestrale.

Le melodie indiane o cèche si fondono le une nelle altre e risuonano parimenti tipiche per Dvorak. Il primo movimento in 2/4 è chiaramente costruito secondo lo schema classico; i gruppi tematici secondari sono scritti scolasticamente in Sol minore ed in Sol maggiore, dove il tema in Sol minore dei flauti e degli oboi riceve il suo caratteristico colorito dell'abbassamento del VII grado. Il Largo in Re bemolle maggiore con il suo tema intonato dal corno inglese che ricade di continuo nella triade armonica fondamentale e con la sua sezione centrale in Do diesis minore, è una delle più felici e note ispirazioni di Dvorak.

Lo Scherzo (in Mi bemolle ed in 3/4) è chiaro e differenziato, vario nei suoi episodi e coerentemente sviluppato. Il Trio in Do maggiore è un evidente segno dell'affettuosa ammirazione di Dvorak per Schubert. Quasi nel senso di una Sinfonia gravitante verso il movimento Finale, tipica di Mahler, l'ultimo movimento di questa Sinfonia di Dvorak si pone come il fulcro dell'intera composizione: i temi principali dei movimenti precedenti ritornano nel Finale, un'ampia costruzione che infrange le proporzioni classiche tradizionali; elaborazione, modulazioni e contrappunto sono realizzati con particolare accortezza; i passaggi di transizione sono ottenuti trasformando il tema principale degli ottoni.

Questo Finale è al tempo stesso un movimento autonomo ed una ripresa dei tratti salienti dell'intera Sinfonia.

LEONARD BERNSTEIN



Nella numerazione delle Sinfonie di Dvorak vi sono state delle confusioni, dovute alla cronologia delle loro prime edizioni. La numerazione odierna, per cui si ha un totale di nove Sinfonie (un numero fatidico a partire da Beethoven), corrisponde alla loro cronologia di composizione ed ha il vantaggio di non dare luogo ad equivoci.

Tutte le Sinfonie di Dvorak sono state pubblicate dalla Casa editrice praghese Artia nell'ambito di un'edizione critica delle composizioni di Dvorak.

SCHERZO CAPRICCIOSO

Lo Scherzo capriccioso op. 66 di Dvorak, composto nel 1883 in un periodo di crisi spirituale, è un'opera dal carattere più appassionato di quanto possa indicare il titolo: essa consiste di una parte principale basata su due temi contrastanti, una parte centrale più calma, uno sviluppo ed una ripresa.

La parte più interessante da un punto di vista stilistico è forse la prima: essa inizia nella morbida tonalità di Re bemolle maggiore e si conclude poi nella tonalità opposta seguendo un andamento ritmico piuttosto nervoso.

CARNEVALE

Le tre Ouvertures, composte da Dvorak nel 1891 all'età di cinquant'anni, appaiono da un punto di vista meramente formale come delle Ouvertures "a soggetto", mentre possono essere viste come dei Poemi Sinfonici se si prende in considerazione il loro contenuto poetico, ed addirittura come un vero e proprio ciclo sinfonico composto di Pastorale, Scherzo e Finale se si tiene presente la loro unità d'ispirazione.

Il sottotitolo "Natura, Vita, Amore" offre già un primo accenno di quella passione per il simbolismo mistico che caratterizzerà in seguito le composizioni orchestrali di Zdenko Fibich o di Josef Suk, il genere di Dvorak.

La tecnica del *Leitmotiv* che qui viene ampiamente sfruttata, l'uso di temi secondari ben al di là della forma-sonata tradizionale, come ancora di intricati intrecci tematici: tutto ciò prelude già al linguaggio orchestrale di Janacek, amico e grande ammiratore di Dvorak.

Adirittura, si può quasi dire che con le Ouvertures op. 91-93 Dvorak viene a formulare i principi tecnici su cui si basa la moderna musica ceca.

Le tre opere rappresentano tre fasi distinte dell'umanità: il senso gioioso della vita, l'amore come forza apportatrice di felicità ed allo stesso tempo distruttiva.

La tonica "La", simbolo dell'esistenza umana ancora ignara di ogni conflitto e preoccupazione, fornisce la base della seconda Ouverture, che dal carattere sembrerebbe essere una sorta di Scherzo, nonostante la battuta "Alla Breve" e la forma-sonata; all'inizio Dvorak l'aveva intitolata "La vita" e solo in un ultimo momento, non senza qualche fraintendimento, "Carnevale".

HERBERT VON KARAJAN



Il tema principale (Allegro) sfrutta fino in fondo le possibilità timbriche dei violini e prende slancio dopo una lunga ed energica ripetizione della tonica (La); esso si rafforza alla quarta battuta in un movimento discendente energico e motivicamente rilevante, e viene poi abbondantemente variato.

Dalla figurazione discendente del tema principale si sviluppano tutte le sezioni successive.

In una fase culminante del vitalismo che caratterizza tutto il brano ricompare il tema della natura nei clarinetti, trasfigurato dall'andamento in 3/8, quasi un breve e lirico intermezzo in Sol maggiore.

La sensazione di essere parte integrante di un universo naturale riesce a ridare all'uomo la serenità perduta.

REQUIEM PER SOLI, CORO, ORCHESTRA E ORGANO, OP. 89 (B. 165)

Musica: Antonin Dvorák

- Quartetto e coro: Introitus, Kyrie: Requiem Aeternam: Poco lento
- Soprano solo e coro: Graduale: Requiem Aeternam: Andante
- Coro: Sequentia: Dies irae: Allegro impetuoso
- Quartetto e coro: Sequentia: Tuba mirum: Moderato
- Quartetto e coro: Sequentia: Quid sum miser: Lento
- Quartetto: Sequentia: Recordare: Andante
- Coro: Sequentia: Confutatis maledictis: Moderato maestoso
- Quartetto e coro: Sequentia: Lacrimosa: Poco meno mosso
- Quartetto e coro: Offertorium: Domine Jesu Christe: Andante con moto
- Quartetto e coro: Offertorium: Hostias et preces: Domine Jesu Christe, Rex: Andante
- Quartetto e coro: Sanctus: Sanctus benedictus: Andante maestoso
- Quartetto e coro: Sequentia: Pie Jesu: Poco adagio
- Quartetto e coro: Agnus Dei: Agnus Dei: Lento

Organico: voci soliste (soprano, contralto, tenore, basso) coro misto, Ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, contro fagotto, 4 corni, 4 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, tam tam, organo, archi

Composizione: Praga, 1 Gennaio - 31 Ottobre 1890

Prima esecuzione: Birmingham, Prince of Wales Theatre, 9 Ottobre 1891

Dedica: "Ho scritto questo Requiem per il Birmingham Festival in Inghilterra e lo ho diretto io stesso il 9 Ottobre 1891"

L'origine del *Requiem*, ultima delle grandi composizioni sacre di Dvorák, risale alla richiesta di un'opera corale da destinare al Festival musicale di Birmingham: richiesta, più che vera e propria commissione, alla quale il compositore accondiscese volentieri in segno di gratitudine per le accoglienze calorose che gli erano state tributate in Inghilterra durante le sue numerose apparizioni come autore e direttore d'orchestra.



I rapporti con questo Paese, e con la sua vita musicale, erano divenuti sempre più stretti dopo l'esecuzione in prima assoluta dello *Stabat Mater*, avvenuta al Royal Albert Hall di Londra il 10 maggio 1883; ad esso erano seguite, oltre alla commissione di una Sinfonia (la *Settima in re minore op. 70*), assidue presenze nei festival corali inglesi, prima a Birmingham con la ballata *La sposa dello spettro* (1885), poi a Leeds con il grande oratorio *Santa Ludmilla* (1886). Proprio da Birmingham Dvorak era stato interpellato per un altro Oratorio da inserire nel Festival del 1888, ma il progetto era stato rimandato a un'occasione successiva (forse anche per scarso interesse al soggetto proposto, *Il Sogno di Geronzio*, poi musicato da Elgar).

Pur sentendosi intimamente legato alla tradizione della propria terra, la Boemia, e a quella della cultura strumentale austro-tedesca, nella quale elettivamente aveva messo radici, Dvorak apprezzava la civiltà inglese nella fiorente attività dei suoi cori e dei suoi festival corali, animati da associazioni di dilettanti appassionati e tutt'altro che

sprovveduti sotto l'aspetto tecnico-educativo. È storia nota che questo aureo filone, inaugurato da Händel e impreziosito nell'Ottocento dagli *Oratori* di Mendelssohn, non si è mai interrotto; ma proprio in quell'epoca, nell'Inghilterra vittoriana, esso tornava alla luce con particolare fervore di iniziative: tali comunque da non essere interamente soddisfatte dalla vena creativa dei compositori indigeni. Di qui l'attenzione rivolta nuovamente a quei compositori che potessero contemperare tradizioni diverse. E fra questi Dvorak si era rivelato uno dei più adatti a unire cordialità di espressione, fresca ispirazione popolare e sapiente dominio della forma sinfonico-corale in un ambito che tenesse anche conto dei requisiti fondamentali dell'ambiente a cui si rivolgeva.

Ciò detto, va subito aggiunto che la scelta del *Requiem* fu interamente sua. La proposta ufficiale, datata 15 gennaio 1890, subito accolta con entusiasmo dagli organizzatori inglesi, avvenne a decisione già presa: a quel tempo infatti egli era già intento al lavoro, dopo aver appena completato l'*Ottava Sinfonia in Sol maggiore op. 88*. Gli schizzi dei primi sette numeri (fino al *Confutatis maledictis*) furono stesi tra il 1° gennaio e il 17 febbraio di quell'anno; il resto seguì nella residenza estiva di Vysoka in Boemia tra maggio e luglio, al rientro da un giro di concerti in Europa. Sempre in estate fu approntata la partitura, ultimata a Praga il 31 ottobre 1890: l'editore Novello di Londra si incaricò subito della stampa. L'attesa per la prima esecuzione, fissata per il festival del 1891, fu resa più solenne da importanti riconoscimenti, quali la laurea *honoris causa* conferita a Dvorak dall'Università di Cambridge e l'elezione a membro onorario della London Philharmonic Society.

C'erano dunque tutte le premesse per un grande avvenimento che ripetesse il clamore popolare dello *Stabat Mater*. E fu ciò che puntualmente accadde quando il 9 ottobre 1891 Dvorak stesso diresse al Birmingham Musical Festival il suo *Requiem* nuovo di zecca: riportando uno dei successi più trionfali della sua vita, che si ripeté nelle numerose riprese in Inghilterra e poi a Praga nel 1892, nonché in America, dove Dvorak di lì a poco si sarebbe trasferito.

La felice coincidenza di questi fattori è al tempo stesso il pregio e il difetto dell'opera. Giacché se è indubitabile che la scelta di mettere in musica il testo latino della messa dei morti provenisse da una decisione personale (sui cui motivi peraltro poco è dato sapere), è

altrettanto ovvio che la destinazione ufficiale non poteva non condizionare il carattere complessivo del lavoro.

NICOLA LUISOTTI



Un'abitudine, forse ingenua ma consolidata dai fatti, ci spinge a considerare la composizione di un *Requiem* o come un'attestazione di fede in un contesto liturgico o come una confessione artistica di fronte al tema della morte. Ora, il *Requiem* di Dvorak non è né l'una né l'altra cosa; per quanto l'assenza di un intento commemorativo e le stesse ampie proporzioni facciano presupporre che fin dall'inizio esso fosse stato concepito per le sale da concerto. Ciò rende difficile la sua collocazione accanto ai precedenti più insigni, verso cui pure guarda: da Mozart a Berlioz, da Verdi a Brahms.

Per ognuno di questi autori il *Requiem* è un apice che riflette il campo non solo della musica ma anche delle convinzioni religiose, morali, estetiche, e perfino quello della vita; per Dvorak è invece una tappa piana, una semplice opera d'arte intrisa di valori musicali, non sfiorata

dalla tragedia della morte e refrattaria a confrontarsi con il suo mistero. In altri termini, non è l'interpretazione né di un testo né di una liturgia, ma piuttosto la sua celebrazione, la sua illustrazione. Ciò non ha niente a che fare con la religiosità di Dvorak, che fu certamente profonda e sincera, fideisticamente ottimistica, ma dipende semmai da un atteggiamento di fronte alla tradizione vista in un duplice senso: da un lato la realtà concreta delle società corali inglesi e della loro salda eredità, dall'altro il modello di un classicismo altamente formalizzato sulla linea che va da Haydn a Mendelssohn e vitalizzato dal seme del nazionalismo slavo. Questo atteggiamento di fondo si traduce in una netta preponderanza dell'elemento corale e in un trattamento del testo che non si distacca dalla convenzione e dalla immediatezza, sia nella articolazione formale che nella definizione delle singole parti.

Più caratteristico risulta invece il comportamento di Dvorak nei confronti del linguaggio musicale di per sé considerato. Ci si aspetterebbe di sentir prevalere l'influenza di Brahms, che fu uno dei punti di riferimento più stabili nella sua evoluzione, e invece ci si imbatte soprattutto in ascendenze schubertiane là dove la melodia tende ad aprirsi nel canto, in echi oratoriali lisztiani, addirittura in pregnanti formule wagneriane: la cui cifra, quasi esibita nel clima parsifaliano dell'iniziale *Requiem aeternam*, si definisce nel motto che sta alla base dell'intera composizione, quasi *Leitmotiv* sinfonicamente trattato per dare unità allo sviluppo e alle espansioni dei singoli brani.

Non manca, nelle parti più scopertamente drammatiche del *Dies irae*, un certo sottofondo di stampo teatrale, sia nel clangore degli ottoni e perfino delle campane, sia nella linea del canto dei solisti, tenore e basso in special misura; controbilanciata, quest'ultima, dal lirismo più contenuto delle voci femminili, sottilmente intimistico nei passi di meditativa introversione. Anche se non emerge in maniera netta, l'*humus* del canto popolare impregna più di una sezione del *Requiem*: anche in questo caso l'integrazione fra tradizione colta e tradizione popolare è suggerita dall'affinità di procedimenti modali e cadenzali, di sequenze melodiche e ritmiche (come per esempio il sillabato, l'ostinato, il corale, il tono salmodico) all'interno del genere sacro.

Si tratta però di richiami e allusioni dall'impiego assai discreto, raramente estesi al tessuto polifonico, quasi mai al colore orchestrale. L'unica citazione esplicita è chiaramente emblema di questa volontà di integrazione e riguarda l'utilizzazione di un antico canto ecclesiastico

della tradizione boema “un inno di lode del tardo Medioevo, ancora diffuso nel tardo Ottocento” come tema della grande fuga *Quam olim Abrahae promisisti* (n. 10) che conclude l'*Offertorio*: significativamente questa è anche l'unica volta in cui Dvorak dispiega l'intero armamentario contrappuntistico della fuga severa nel suo *Requiem*.

ORCHESTRA DI SANTA CECILIA



Dal punto di vista formale la divisione in due parti della partitura non comporta una vera e propria cesura (neppure nell'esecuzione) ma sottolinea il passaggio dalla sfera del dolore e della paura a quella della consolazione e della speranza. La prima parte comprende tre sezioni - *Requiem aeternam*, *Graduale*, *Dies Irae* - per un totale di otto numeri, stante la consueta partizione del testo della *Sequentia* in più episodi. La seconda parte è invece in quattro sezioni e cinque numeri: *Offertorium* e *Hostias* (entrambi conclusi dalla fuga *Quam olim Abrahae*), *Sanctus*, *Pie Jesu*, *Agnus Dei*.

Dodici numeri su tredici impegnano il coro, che è dunque l'assoluto protagonista dell'opera; e si è già accennato al fatto che il suo trattamento è in generale più omofonico che polifonico, assai parco di intrecci contrappuntistici e di figure imitative. Il quartetto dei solisti è usato sempre in combinazione col coro; salvo che nel numero 6, il momento delicato del *Recordare, Jesu Pie*, nel quale l'appello alla pietà divina e l'invocazione del perdono ben si confanno alle voci sole,

con gli accenti della preghiera individuale. Questa compattezza e pienezza dell'organico, assecondata da un'orchestra che a sua volta risuona compatta e piena, è la principale caratteristica del *Requiem* di Dvorak: difficile immaginare che non fosse in così larga misura suggerita proprio dalla destinazione ufficiale, con l'intento di celebrare un'illustre e composita tradizione.

Il primo blocco è dominato dalla grandiosa rappresentazione del Giudizio Universale, introdotta dalla invocazione alla "pace eterna" e dal *Kyrie*, ridotto a una breve sezione sillabata su vaghe cadenze ecclesiastiche. Quasi ad accrescere il terrore del "giorno dell'ira" e dell'attesa, il *Graduale* riprende le stesse parole dell'Introduzione affidandole al canto del soprano solo ("con afflizione", indica la didascalia) in dialogo col coro diviso (prima sole donne, poi uomini). Accordi parsifaliani risuonano in orchestra a dare maggiore solennità al canto. Il clima luttuoso, quasi contristato dell'esordio è ben evidenziato dalla tonalità d'impianto, Si bemolle minore, punto di riferimento armonico che sta per il dolore e la tristezza: ora richiamato ora contrastato da tonalità maggiori e luminose quando il testo inclina ad accenti di speranza.

La volontà di dare alla composizione un'unità non ciclica (che anzi ogni numero è chiuso in sé, come avveniva nelle Cantate sacre) bensì intrinsecamente musicale è sintetizzata dal motivo che si presenta subito all'inizio in orchestra (archi con sordina): un motivo di quattro note (Fa-Sol bemoile-Mi-Fa) che ha il carattere di un motto e che si anniderà, variamente trasformato, quasi in ogni piega della partitura. Questa successione cromatica ruotante attorno alla nota Fa (dominante della tonalità d'impianto) simboleggia nello stile formulario della retorica musicale la figura della morte e del lamento (ancor più marcata qui dal ricorso alla sincope), ma è anche una trasformazione caratteristica del motivo B-A-C-H, per inversione. Con l'uso che l'autore fa di questa figura sembra ch'egli voglia saldare la tecnica wagneriana del *Leitmotiv* all'eloquenza di antiche memorie musicali di alto lignaggio.

Si è già detto che il *Dies irae* non è una sequenza di episodi fra loro collegati ma una serie di quadri o stazioni che illustrano il testo alternando slanci drammatici e ripiegamenti lirici.

NICOLA LUISOTTI



L'orchestra commenta e raccorda questi brani di ognuno contribuendo a definire l'atmosfera, ma senza ribaltare le proporzioni fissate dalle voci. Raramente l'orchestra viene in primo piano con squarci sinfonici, raramente si creano contrapposizioni tra le voci isolate e la massa: entrambe partecipano di una stessa identità, appartengono alla stessa matrice.

L'eccezione del *Recordare*, centro della prima parte, è suggerita dal contesto (espressione di una pietà intimamente umana) ma forse anche dall'esempio di Mozart, che analogamente affidò questo passo al Quartetto dei solisti.

Con l'*Offertorio*, che apre la seconda parte, inizia lo sviluppo dei temi fin qui posti in una luce sempre più sfolgorante, come se ora il pensiero della morte aprisse nuove consapevolezze e da ultimo certezze.

Il *Sanctus* può così diventare un'oasi di idillica serenità; il *Pie Jesu*, con la cantilena dei legni, una visione quasi pastorale di incantevoli promesse; solo con l'*Agnus Dei* il ricordo dell'incombere della morte torna a farsi minaccioso per l'uomo, con cupa disperazione: ma proprio da questa ultima meditazione Dvorak trae l'ispirazione per scrivere la pagina più originale e personale di tutto il *Requiem*, con commossa adesione a un mistero che finalmente si fa anche sentimento dei valori dell'esistenza

Sergio Sablich

SVATÁ LUDMILA (SANTA LUDMILLA), OP. 71 ORATORIO PER SOLI, CORO E ORCHESTRA

Musica: Antonin Dvorák
Libretto: Jaroslav Vrchlický

Personaggi:

- Santa Ludmilla (Soprano)
- Borivoj, principe boemo (Tenore)
- Svatava (Contralto)
- Sant Ivan (Basso)
- Rolnik, un contadino (Tenore)
- Coro dei pagani, Christiani, Preti e Cacciatori

Movimenti:

1. Na nádvorí hradu melnického (Cortile del castello di Melník) - Andante
2. V lesích berounských (La foresta di Beroun) - Andante
3. V chrámu velehradském (Nella cattedrale di Velehrad) - Allegro comodo, tempo di marcia

Organico: soprano, contralto, 2 tenori, basso, coro misto, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, triangolo, arpa, organo, archi

Composizione: Praga, 17 settembre 1885 - 30 maggio 1886

Prima rappresentazione: Leeds (Yorkshire), 15 ottobre 1886

Dedica: alla Choral and Music Society di Olomouc

Prima di parlare dell'oratorio *Santa Ludmilla* di Antonin Dvorak è necessario premettere alcune considerazioni storiche sul personaggio femminile di Ludmilla che nel corso del X Secolo contribuì attivamente alla diffusione della religione cristiana in Boemia. Naturalmente storia e leggenda si mescolano fra di loro, trattandosi di fatti e persone collocate in un tempo molto lontano e basate su fonti di informazione tramandate a voce, oltre che per iscritto in raccolte cronachistiche non sempre obiettive e scovre da valutazioni di tipo politico. Sembra che Ludmilla sia nata a Milsko, territorio dominato dai Serbi, all'inizio degli anni Sessanta del IX Secolo. Suo padre, il principe Slavibor, era sottomesso ai principi regnanti della Boemia.

Quando aveva appena quindici anni Ludmilla sposò il principe Borivoj che regnava in Boemia e con il quale condivideva la stessa preferenza per la fede cristiana, secondo la tradizione latina rispetto alla concezione cristiana nella sua liturgia slava. Ludmilla ebbe sei figli, tre maschi e tre femmine

SANTA LUDMILLA



Si conoscono i nomi di soli due figli: Svyatopluk, il più grande, e Vratislav, i quali occuparono il trono del padre Borivoj, quando questi morì giovanissimo a 36 anni, intorno all'891. Dopo la scomparsa di questi due eredi al trono della Boemia la storia diventa confusa e si sa abbastanza chiaramente che nacque un aspro contrasto fra la moglie di Vratislav, la principessa Drahomira, e la suocera Ludmilla. La

leggenda indica tre motivi fondamentali alla base del violento contrasto tra le due donne. Anzitutto la gelosia di Drahomira che non sopportava che i suoi figli, Venceslao e Boleslao, fossero educati secondo principi religiosi diversi da quelli della tradizione slava. Poi, altra ragione di dissenso, era l'influenza esercitata dal clero cristiano su Ludmilla e nettamente rifiutata da Drahomira, che mirava alla supremazia dello slavismo in tutte le sue componenti, ideologiche, politiche e religiose.

Il terzo motivo di frizione era determinato dal modo diverso di esercitare il potere: Ludmilla largheggiava in opere e in iniziative caritatevoli a favore della popolazione più miserabile e bisognosa di aiuto, tanto da godere del favore di larghi strati dell'opinione pubblica, al contrario di Drahomira, chiusa egoisticamente nel proprio isolamento regale e per niente amata dai suoi sudditi. Ad un certo punto i contrasti fra questi due personaggi divennero insanabili e sfociarono nell'assassinio di Ludmilla, che provocò l'allontanamento dal paese di Drahomira, decisa dallo stesso figlio Venceslao, passato poi alla storia con il nome di San Venceslao. Ludmilla fu considerata la prima martire cristiana della Boemia e proclamata santa il 10 novembre del 926 dal vescovo di Ratisbona, con la traslazione del suo corpo nella chiesa di San Giorgio al castello di Praga.

Da allora la personalità della principessa Ludmilla è diventata il simbolo del cristianesimo in terra cecoslovacca e nello stesso tempo l'espressione dell'unità boema nell'ambito dell'impero austro-ungarico, soprattutto nella seconda metà dello scorso secolo, quando si risvegliò in Europa la coscienza nazionale dei vari popoli dominati dalla monarchia asburgica.

A tutta questa materia di leggende e di fatti storici e religiosi attinse il poeta e drammaturgo cecoslovacco Emil Frida, conosciuto soprattutto con lo pseudonimo di Jaroslav Vrchlicky, per scrivere il libretto della *Santa Ludmilla* verso il 1884, su sollecitazione dello stesso Dvorak, attratto dalla tematica profondamente boema del soggetto. In un primo momento Vrchlicky aveva pensato di scrivere una trilogia drammatica, articolata in tre libretti su Santa Ludmilla, su San Venceslao e su Santo Adalberto, in cui sarebbero confluiti i principali avvenimenti politici e religiosi della storia della Boemia.

Il progetto iniziale del poeta non si realizzò; perché egli scrisse soltanto due libretti, quello per la *Santa Ludmilla* e quello per *Santo*

Adalberto, quest'ultimo messo in musica da due giovani compositori dell'epoca, Adolf Piskàcek e Jaromir Hruska. Il libretto per la *Santa Ludmilla* è molto semplice e lineare ed è costituito come una successione di "quadri" in cui si celebrano la conversione della popolazione boema alla fede cristiana nella figura della giovane principessa Ludmilla e del suo futuro sposo Borivoj. Nei primi "quadri" l'eremita Ivan, durante la festa della dea Babà, che si svolgeva nel territorio dell'attuale Mélnik, convince la giovane principessa sulle verità della fede cristiana. Nei "quadri" successivi il discorso diventa più intimo e personale, quando Ludmilla nei boschi di Beroun incontra Borivoj, il quale, conquistato dalla spiritualità della principessa e dall'eloquenza dell'eremita Ivan, accetta di diventare anch'egli un seguace della religione cristiana. Il libretto poetico termina con il battesimo dei novelli sposi nel castello di Velehrad, mentre il coro risuona in tutto il suo splendore innico.

L'occasione per così dire esterna che spinse Dvoràk a scrivere l'oratorio *Santa Ludmilla* fu offerta durante il primo viaggio in Inghilterra del compositore nel 1884. Qui il musicista era molto popolare per i suoi lavori orchestrali e corali e l'editore inglese Henry Littleton, di cui era ospite, lo invitò a comporre un Oratorio per il Festival di Leeds, offrendogli la pubblicazione della partitura insieme alla riduzione per la stampa dello spartito per canto e pianoforte, oltre ad un compenso di ventimila fiorini austriaci: Dvorak accettò, non prima di aver scritto la *Sinfonia in Re minore op. 70* e la cantata drammatica per soli, coro e orchestra *Camicie nuziali*.

Nel frattempo egli lesse il libretto di Vrchlicky su la *Santa Ludmilla* e si mostrò disponibile a metterlo in musica. Nel settembre del 1885, dopo il ritorno dal quarto viaggio in Inghilterra, il musicista si mise al lavoro e completò l'Oratorio il 30 marzo 1886, spedendo la partitura all'editore Littleton, che si preoccupò di preparare una degna esecuzione senza badare a spese, specie per la parte corale.

La "prima" ebbe luogo al Festival di Leeds il 15 ottobre 1886 sotto la direzione d'orchestra dello stesso Dvorak e con la partecipazione di quattro ottimi solisti di canto inglesi: Emma Albani, Janet Patey, Edward Lloyd e Charles Santley. Il pubblico tributò un'accoglienza calorosa all'Oratorio e riservò ovazioni trionfali al compositore, anche durante il concerto.

SANTA LUDMILLA



La stampa inglese fece resoconti entusiastici sull'esito della serata e ci sono due lettere inviate da Dvorak in data 18 ottobre da Londra a due amici di Praga, Antonin Rus e Vàclav Juda Novotny, in cui sono raccolte le impressioni del musicista dopo l'esecuzione di Leeds. Nella prima lettera è detto, fra l'altro, che «l'effetto prodotto dalla *Santa Ludmilla* è stato magnifico e il concerto è risultato il momento più alto dell'intero Festival di Leeds. Non ho mai sentito in Inghilterra un coro e un'orchestra così straordinari. Sono stato salutato con tanta cordialità e sincerità di sentimenti dal pubblico, dai coristi e dagli orchestrali da restare profondamente emozionato durante e alla fine della serata».

Nella lettera indirizzata a Novotny il musicista si esprime con parole altrettanto lusinghiere. «Sono ancora frastornato - dice Dvorak - dalla magnifica esecuzione dell'orchestra (120 elementi) e del coro (350 elementi), oltre che del gruppo dei solisti di canto, davvero di primo rango..... Alla fine del concerto sono stato chiamato più volte dal pubblico tra applausi frenetici e scroscianti. Ho pronunciato poche parole di ringraziamento in inglese all'indirizzo del coro e dell'orchestra e di nuovo il pubblico ha applaudito, pronunciando ad alta voce il mio nome. Ho visto qualche spettatore commuoversi sino alle lacrime durante l'esecuzione, specie quando cantava la divina Albani». A Londra l'Oratorio fu eseguito il 29 ottobre e il 6 novembre dello stesso anno sotto la direzione d'orchestra di Dvorak con altrettanto successo. Venne poi la volta di Praga, dove il 25 febbraio 1887 la *Santa Ludmilla* venne presentata al Teatro Nazionale in un clima trionfale per l'autore, ritenuto a giusta ragione una delle maggiori personalità dell'arte e della cultura musicale boema.

I dirigenti di questo teatro pensarono qualche anno più tardi, nel 1890, di allestire l'Oratorio *Santa Ludmilla* in forma scenica; il musicista dovette tagliare diverse parti, tra recitativi e arie, e aggiungere qualche episodio che si adattasse meglio al dramma teatrale. Fu, in verità, l'unica volta in cui questo Oratorio venne trasferito in palcoscenico, anche perché rispecchiava fedelmente uno stile da concerto nella sua linea sinfonico-corale. È un lavoro monumentale su cui aleggia un sentimento di schietta religiosità, espressa con quella purezza di cuore e quella sensibilità di animo che si ritrovano nello *Stabat Mater* e nel *Requiem* e appartengono alla sigla creatrice di Dvorak. Indubbiamente nella *Santa Ludmilla* non mancano influenze anche indirette di altri

artisti, come Mendelssohn, Schumann e Liszt, ma ciò non toglie nulla alla originalità creatrice del musicista boemo, il quale ha saputo scrivere soprattutto pagine corali di notevole bravura tecnica e di penetrante efficacia espressiva, che ancora oggi coinvolgono e scuotono l'ascoltatore.

Per questa ragione l'Oratorio *Santa Ludmilla* occupa un posto importante nella produzione di Dvorak e per capire la storia e la cultura cecoslovacca è necessario tener conto anche di questa musica, che riassume e condensa in sé motivi del pensiero politico e religioso di un'intera popolazione, assunta ad entità nazionale dopo il crollo dell'impero centrale in Europa.



Ecco in sintesi la struttura musicale della partitura, che si avvale di un organico orchestrale formato da due flauti, due oboi, corno inglese, due clarinetti, clarinetto basso, due fagotti, controfagotto, quattro corni, tre trombe, tre tromboni, tuba, timpani, triangolo, arpa, organo, archi.

L'Oratorio si apre con una breve introduzione strumentale in tempo *Andante* e secondo lo stile recitativo; su di essa si innesta il coro di tenori e bassi in una larga progressione melodica e armonica, quasi di preghiera grave e solenne alla antica divinità Babà. Il secondo intervento del coro ha un tono fresco e festoso (*Allegro vivace*), caratterizzato da un gustoso ritmo popolarecosì caro alla inventiva di Dvorak. Segue un *Andante* con tenori e bassi dagli accenti vigorosi e marcati che sfocia in un *Allegro maestoso* di tutto il coro, sorretto eloquentemente e in forma massiccia dall'orchestra. Si ode quindi la voce di Ludmilla, prima in un recitativo (*Moderato*) e poi, dopo un nuovo *Andante* del coro dal ritmo staccato, in un'aria solistica (*Larghetto*) dalle delicate inflessioni melodiche e increspata di dolce affettuosità sentimentale.

Si riascolta il coro in un contrappuntato e variegato *Allegro maestoso*; il tenore canta un'aria spigliata in tempo *Presto*; il coro riafferma (*Allegro*) la sua fede nella divinità. Tocca ora ad Ivan (basso) con un'aria largamente espansa in tempo *Poco adagio* e quindi al coro (*Allegro vivo*) tra ritmi puntati e strettamente connessi al discorso orchestrale. Ludmilla canta un'altra aria (*Largo*) di luminosa purezza melodica e di impianto vagamente teatrale. Dopo il recitativo del basso (*Andante*) è il coro con un *Allegro vivace* di potente effetto a concludere la prima parte dell'oratorio.

L'inizio della seconda parte contiene una pensosa introduzione orchestrale, il recitativo e l'aria di Svatava (contralto), che esprime la sua fiducia nella incontaminata fede di Ludmilla. C'è sempre un rilievo di spiccata forza espressiva. Dall'assolo di Ludmilla (*Moderato*) di passa all'assolo di Svatava (*Più mosso*), alla cordiale aria di Ivan (*Poco adagio*), al recitativo di Ludmilla (*Andante*), al nuovo intervento di Ivan, al terzetto di Ludmilla, Svatava e Ivan con il coro, all'assolo del tenore Borivoj con il coro, al recitativo di Ivan e ancora ad una nuova uscita del tenore e del basso. Di saldo impianto

vocale è l'aria di Borivoj "Mostrami la via" (*Andante con moto*) e ad esso si susseguono gli interventi del coro (*Mosso*), di Ludmilla insieme al coro e a Borivoj e ancora il quartetto delle voci soliste (Ludmilla, Svatava, Borivoj e Ivan) con il coro in uno squarcio polifonico di solida costruzione e di indubbia forza di rappresentazione.

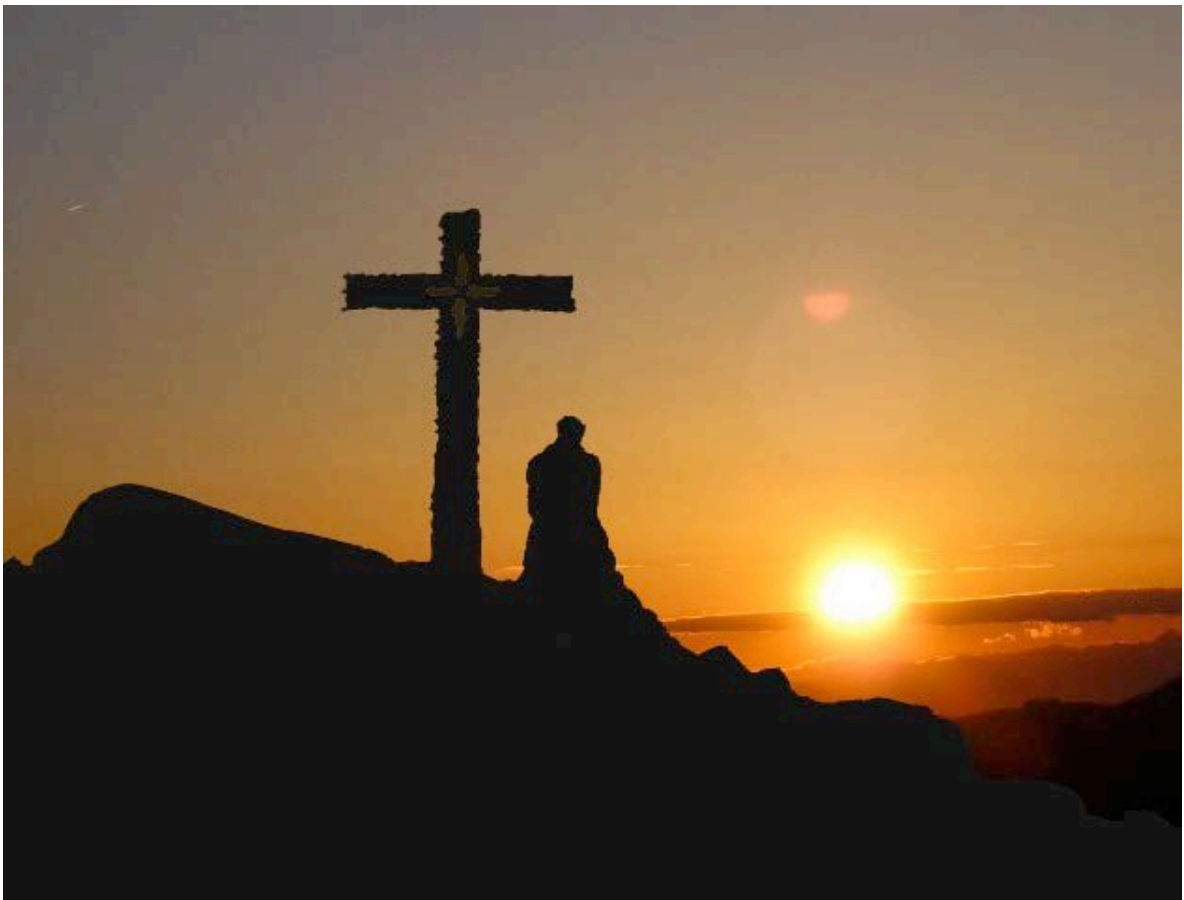
La terza parte attacca con vigorose e taglienti strappate orchestrali (*Allegro comodo, tempo di marcia*) e con un magnifico coro, realizzato secondo la migliore tradizione musicale slava. Dopo il recitativo del basso e del tenore (*Moderato*) si ode uno stupendo duetto di spiegata tensione lirica tra Borivoj e Ludmilla.

Il soprano e il basso intervengono in brevi assoli recitati, ma da questo momento il coro svolge il suo ruolo di protagonista sino alla fine, anche insieme al contralto e al basso (*Allegretto e Andante maestoso*) in un crescendo di trascinate calore emotivo, per concludersi nell'*Allegro vivace* di impetuosa potenza che vede impegnati i quattro solisti e il coro in una perorazione vocale di esaltante significato religioso, centrata sull'antica canzone popolare "Signore, abbi pietà di noi", tema fondamentale posto all'inizio e alla fine della colossale costruzione musicale ideata da Dvorak.

STABAT MATER

Gli anni dal 1873 al 1875 furono decisivi per Dvorak. Cresciuto nell'ambiente musicale ceco, il compositore aveva man mano sviluppato uno stile influenzato dalla concezione artistica di Wagner, ma non era mai giunto ad un'assimilazione che violasse i confini della maniera.

Dvorak aveva già attuato un ritorno agli ideali stilistici "classici" della gioventù - soprattutto Beethoven, per la concezione formale, e Schubert per l'inventiva melodica - quando ottenne una borsa di studio concessagli dal governo austriaco per intervento diretto del musicologo Hanslich e di Johannes Brahms. Il celebre compositore tedesco, già allora dittatore della vita musicale viennese, fu attratto dalle ricchezze di idee di Dvorak, ma soprattutto dalla matrice folcloristica ravvisabile diffusamente nella sua produzione.



D'altra parte Dvorak ebbe modo di ricambiare la fiducia concessagli (e negata, per esempio, a Hugo Wolff), divenendo uno dei più accaniti diffusori delle idee formali di Brahms.

Lo *Stabat Mater* è la prima composizione realizzata secondo i canoni di un ritrovato equilibrio, ed è, insieme al *Te Deum*, il più importante lavoro prodotto dall'autore nel genere sacro.

La composizione fu iniziata nel 1876 e portata a termine l'anno dopo, mentre la partitura fu pubblicata da Simrock, l'editore berlinese di Brahms, nel 1881.

L'opera, dopo la prima esecuzione di Praga, il 23 dicembre 1880, ottenne subito un successo internazionale, a Budapest, Vienna, ma soprattutto a Londra nel 1883.

Dvorak invitato a dirigerla in Inghilterra nel marzo dell'anno successivo, e nel settembre partecipò, ancora con lo *Stabat Mater*, alle celebrazioni per l'ottavo centenario della cattedrale di Worcester.

L'interesse suscitato in Gran Bretagna, il paese con la più attiva tradizione corale d'Europa, è sintomatico delle qualità migliori dello *Stabat*: il coro vi è massicciamente impiegato, ed insieme all'orchestra costituisce l'elemento di coesione della partitura, concepita secondo uno schema di cantata sinfonica.

Proprio per questo l'approccio di Dvorak alla celebre sequenza trecentesca di Jacopone da Todi differisce da quello dei più celebri compositori che l'avevano musicata prima di lui, come Pergolesi e soprattutto Rossini, che impiegò i solisti in otto delle dieci sezioni del testo, soddisfacendo sia le situazioni drammatiche postulate dai versi (si pensi ad "*Inflammatum et accensum*") sia quelle specificatamente formali (come per la doppia fuga dell' "*Amen*").

Dvorak, invece, concepisce lo *Stabat Mater* come un momento di dolore collettivo, ed in sette delle dieci sezioni impiegò il coro, sia da solo che insieme ai solisti: in quest'ultimo caso i componenti del quartetto hanno un ruolo che si può quasi definire "di concerto".

L'espressione del dolore, che predomina nella sequenza, è affidata da Dvorak al cromatismo.

Questo appare fin dal preludio dopo aver fatto risuonare la dominante in ottava (Fa diesis) appare un tema cromatico, ripreso dal coro sui versi iniziali e sviluppato poi per progressioni.

L'ingresso delle voci del coro contrappone in canone doppio il timbro maschile e quello femminile: l'intrecciarsi dei due soggetti, rispettivamente discendente ed ascendente, dà luogo ad una figura musicale retorica, scelta che dimostra come Dvorak abbia affidato un po' scopertamente alla tecnica il contenuto del testo.

La preoccupazione di determinare le giuste proporzioni formali traspare chiaramente fin dalla struttura del movimento iniziale, la cui tripartizione deriva dalla ripresa della sezione corale d'apertura in Si minore, dopo i versi dei soli (dal "*Cujus animan*" all' "*O quan tristis*") nel relativo maggiore (Re).

Anche il quartetto ("*Quis est homo*") è caratterizzato, come gran parte dei brani dell'opera, dall'impiego massiccio dell'introduzione canonica.

Assai vigorosa è l'espressione corale nel successivo ("*Eja Mater*") in Do minore, mentre nel ("*Fac ut ardeat*"), destinato alla morbida vocalità del basso, si possono rilevare modulazioni originali.

GEORGES PRETRE



Forse uno dei momenti più riusciti di tutto il lavoro è la sezione affidata al contralto, ("I" *Inflammatus*) in Re minore: la linea di canto della solista aderisce con autenticità, tramite insistite figure melismatiche, al drammatico testo, e l'accompagnamento ostinato accresce la tensione. Emulando Rossini, Dvorak determina la struttura ciclica del lavoro col riprendere, nell'ultimo numero ("*Quando corpus morietur*"), l'iniziale ripetizione ostinata della dominante nel pedale, nella stessa tonalità, Si minore, e con lo stesso tempo, Andante con moto.

Tale condizione è ribaltata (nell' "*Amen*") che conclude l'opera nell'obbligato omaggio al contrappunto: anche in questa disposizione di doppia fuga, con scoperta coerenza, Dvorak impiega come soggetto e controsoggetto due frasi apparse all'inizio ed in esso più volte ribadite e sviluppate.

Di particolare efficacia l'attacco del controsoggetto cromatico discendente, affidato al soprano: il richiamo semantico alle parole con cui era stato esposto in precedenza ("*Justa crucem lacrymosa*"), conclude un'opera in cui il sentimento del dolore è descritto con commossa lucidità.

LEGGENDE

Nel 1881, anno in cui l'editore Simrock pubblicava la partitura dello *Stabat Mater*, Dvorak finì di comporre le *Legendy* (*Leggende*). Come il capolavoro corale, anche queste ultime sono indissolubilmente legate a Brahms, e qui specificatamente alla sua concezione dell'elemento popolare integrato nella musica colta. Il rifacimento più esplicito va alle *Danze ungheresi*, che l'amburghese compose prima per pianoforte a quattro mani, orchestrandone la prima serie delle *Danze slave*, composte nel 1876 per pianoforte a quattro mani, ed allo stesso modo si comportò con le *Leggende*.

CARLO MARIA GIULINI



Se la versione pianistica si rende preferibile perché riflettere meglio il carattere delicato e sovente intimistico dei dieci brani che compongono l'opera, tuttavia quella orchestrale, condotta con notevole abilità, deve al timbro molta della propria forza evocativa.

Le *Leggende* rientrano a pieno titolo infatti nell'ambito della produzione di Dvorak che si rifà al patrimonio dell'etnia ceca - fase che precede di parecchi anni il vero e proprio approccio con la musica a programma - il cui modello ideale è costituito dalle *Rapsodie slave* op. 45 (1878).

Rispetto a queste ultime la spontaneità inventiva risulta minore, ed un certo manierismo viene dall'enfatizzazione, dovuta a scelte timbrico-dinamiche, delle più evidenti qualità melodiche e ritmiche di questi dieci brani.

Dvorak rende ancor più palese il suo legame con la sfera estatica di Brahms dedicando l'opera con riconoscenza a Eduard Hanslich, che lo ricambiò calorosamente descrivendola in termini quasi entusiastici:

"Non è importante sapere quale sia la più bella di queste dieci Leggende: sono tutte stupende! Ognuna ha il suo carattere; alcune lasciano trasparire un'affascinante aria di danza, altre un tenero lirismo, altre ancora un'atmosfera grave e quasi mistica".

Sostanzialmente le parole di Hanslich si attagliano bene al carattere delle *Leggende*.

Sono composizioni di medie dimensioni, per la maggior parte in forma tripartita.

La scelta del titolo non comporta alcun intento programmatico, e gli episodi si alternano l'uno all'altro con naturalezza ed equilibrio senza quasi soluzione di continuità.

Forse l'elemento prevalente è il frequente emergere di un sentimento elegiaco, come accade già nella parte centrale della prima *Leggenda*.

In questo senso il vertice viene raggiunto nella n. 6, pervasa in tutte le sue componenti da una nobile malinconia.

Non mancano nella raccolta composizioni più elaborate e variazioni; ed è questo il caso della seconda *Leggenda*, in cui il rapporto tra il tema principale e la melodia iniziale è abilmente condotto nel segno della variazione, della "maestosa" quarta, con un ampio e sostenuto movimento dei bassi, e della quinta, armonizzata a corale.

Evocano un clima di danza invece la terza Leggenda, la settima, (entrambe col tema puntato), e la nona, una suggestiva Mazurka con interessante condotta imitativa delle parti.

Se l'ottava richiama il mondo lirico di Schumann, la prima parte della decima si riporta in un'atmosfera elegiaco-malinconico, ma la sezione conclusiva, col passaggio da Si bemolle minore a maggiore, ristabilisce un sentimento di serenità nel cui segno la raccolta si conclude.

OTTO KLEMPERER



NEL REGNO DELLA NATURA, OUVERTURE DA CONCERTO, OP. 91 (B. 168)

Musica: Antonin Dvorak

- Allegro, ma non troppo

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

Composizione: Praga, 31 Marzo - 8 Luglio 1891

Dedica: "Composto e dedicato alla Cambridge University da Antonín Dvořák" per la laurea onoraria conferitagli

A giusta ragione Dvorak viene considerato, insieme a Smetana, il più autentico e autorevole rappresentante della musica nazionale ceca della seconda metà dell'Ottocento. Però, mentre Smetana si richiama nella sua produzione operistica e sinfonica ai motivi eroici e leggendari della Boemia in lotta, spesso aspra e difficile, per la propria libertà e indipendenza, Dvorak esalta gli aspetti popoleschi e contadini della sua terra. Infatti in questo artista, stimato e benvenuto da Liszt, Brahms, Hanslick e Bülow, si incarna la tradizione più schietta e pura del musicista boemo legato profondamente al patrimonio folclorico, ai costumi e alle cerimonie liete e tristi di una popolazione campagnola e rusticana, ancora lontana dai problemi di urbanizzazione e di industrializzazione.

Per tale ragione la sua musica, contraddistinta da inesauribile freschezza melodica e da straordinaria spontaneità inventiva (qualche musicologo lo ha paragonato a Schubert), è ricca di danze e di ritmi nostalgici e allegri, sentimentali e festosi che provengono dalla cultura boema e slava, anche se reinventati e rielaborati con un gusto e una sensibilità di piacevole effetto armonico e strumentale.

Natura cordialmente istintiva, sinceramente ottimistica, sorretta da una schietta fede in Dio, Dvorak non ha nulla del compositore intellettuale alla ricerca di messaggi ideologici o filosofici e tormentato da problematiche tecniche e linguistiche: nella sua concezione sonora, sia sinfonica che da camera e operistica, tutto procede limpidamente e alla luce del sole, su un piano di assoluta chiarezza di idee espresse con una straripante varietà di temi, innestati saldamente in una

orchestrazione molto descrittiva e comunicativa e densa di colori timbrici e armonici di penetrante suggestione poetica.

Cresciuto sotto l'influsso delle teorie sulla canzone popolare esposte da Herder, Goethe e i fratelli Grimm, i quali contribuirono alla conoscenza e alla diffusione delle varie letterature autoctone e dialettali, Dvorak si muove nel grande alveo del folclore romantico, in cui trovano largo spazio le tipiche danze di estrazione panslavica, come il furiant, la polka, il rejdovak, la sousedská, lo skocná, l'odzemek slovacco, il kolo serbo e la mazurka polacca. Ciò spiega tra l'altro la vastissima diffusione sin dal primo momento delle sue note sinfonie e soprattutto delle due raccolte di *Danze slave*, dell'*op. 46* e dell'*op. 72*, ordinategli dall'editore Fritz Simrock di Berlino per essere lanciate sul mercato insieme a quelle ungheresi di Brahms.

CHARLES MACKERRAS



Accanto alle *Danze slave* non va dimenticato però quel gruppo di ouvertures da concerto, che si richiamano alla musica a programma e rivelano la vena fresca e spontanea di un artista di schietto temperamento naïf. L'ouverture *op. 91*, intitolata *Nel regno della natura* fa parte, insieme alle altre due, *Karneval op. 92* e *Otello op. 93*, della raccolta conosciuta sotto il nome di *Natura, vita e amore* scritta tra il marzo del 1891 e gennaio dell'anno successivo, prima del

viaggio dell'autore negli Stati Uniti, dove diresse per più di due anni il Conservatorio di New York.

Nel regno della natura vuole descrivere idealmente le sensazioni che l'uomo prova a contatto con la natura in un viaggio immaginario percorso dalla mattina alla sera: una visione piacevole, serena ed entusiasta di fronte alla varietà dei colori e alla ricchezza dei canti, provenienti da ogni angolo del fantasioso paesaggio. La musica evoca perfettamente questo clima di incanto e di meraviglia e nella sua generosa pienezza melodica, sorretta da un vivissimo gusto della strumentazione, riesce a suscitare momenti di pungente e commovente poesia. Di notevole effetto psicologico è la pagina conclusiva della composizione, dove tutto si placa nell'ammirata contemplazione del vasto e profondo silenzio di una notte d'estate.

LA COLOMBA SELVATICA

I quattro Poemi sinfonici composti da Dvorak nel 1896 ("*L'uomo delle acque*", "*La strega di mezzodi*", "*L'arcolaiolo d'oro*" e "*La colomba selvatica*") formano insieme un ciclo compiuto: essi sono la versione orchestrale di alcune ballate popolari che il poeta ceco Karel Jaromir Erben aveva composto sulla scorta di leggende e fiabe della sua terra e raccolte poi in un'antologia (divenuta presto famosa" dal nome "Il mazzo di fiori").

Ciascuna di queste ballate sinfoniche di Dvorak prende le mosse da pochi nuclei tematici, per lo più brevi incisi melodici o semplici figurazioni, e sviluppa un discorso musicale autonomo che, per essere compreso, può tranquillamente fare a meno dei versi di Erben, ai quali pure dovrebbe ispirarsi. L'ordito quasi esclusivamente monotematico, fra ricchezza dell'armonia e le frequenti irregolarità metriche, derivate direttamente dalla musica folcloristica ceca, anticipano già lo stile di Janacek.

I quattro Poemi sinfonici di Dvorak testimoniano dunque assai più delle sue *ultime Sinfonie* il passaggio della musica ceca verso le nuove forme ed il linguaggio del Novecento.

Purtroppo i titoli romanticheggianti ed oleografici hanno impedito che queste partiture di Dvorak, da un punto di vista stilistico le sue composizioni più avanzate, godessero del dovuto riconoscimento al di fuori dei confini patrii.

"La colomba selvatica", che dal titolo farebbe pensare ad un idillio

agreste, sta invece a simboleggiare la cattiva coscienza all'interno di una tragedia paesana scaturita dalla cieca passione e dal delitto.

Un'ardente e vitale donna di paese ha avvelenato il proprio marito; sulla tomba di questi è cresciuto un albero tra i cui rami ha fatto il nido una colomba.

Lungamente ammonita e terrorizzata dal rubare dell'uccello, quasi un'esplicita accusa della propria colpa, la contadina, che nel frattempo si è risposata con un uomo più giovane di lei, cade nella più totale disperazione e finisce per togliersi la vita.

Dvorak trasforma la ballata in un'ampia marcia funebre interrotta e spezzettata di interludi nettamente contrastanti; alla fine essa modula dal Do minore al Do maggiore.

RICCARDO MUTI



Il monotematismo, già alla base dei "*Préludes*" di Liszt, viene qui applicato in modo assolutamente rigoroso: tutti i temi del brano sono derivati direttamente dalla marcia funebre, sia l'episodio del giovane sposo, affidato alle trombe, sia il tema d'amore della vedova (è il tema stesso della marcia funebre ma in misura ternaria), sia il ballo nuziale, sia ancora l'etereo assolo di violino in conclusione del brano.

Un esempio notevole del realismo dvorakiano, che sembra anticipare

chiaramente l'arte di Janacek, è l'Andante della colomba, subito dopo il ballo nuziale: tremolo sull'accordo di settima diminuita, trilli dei flauti, movimento per gradi congiunti degli oboi ed infine il tocco magico e leggero dell'arpa.

I clarinetti bassi ed i corni riprendono subito dopo il tema della colpa e del cordoglio; la marcia funebre è portata gradualmente verso un ultimo apice espressivo (il suicidio della donna) per dissolversi poi in un conciliante modo maggiore.

"La colomba selvatica" fu eseguita per la prima volta nel 1898 a Berlino sotto la direzione di Leos Janacek e poi ripresa a Vienna nel 1899 da Gustav Mahler. Entrambi i direttori-compositori erano ben consapevoli delle notevoli affinità stilistiche che "il più moderno" dei poemi sinfonici di Dvorak presentava nei confronti delle loro composizioni, in particolar modo per quanto riguarda la tecnica della variazione, le arditezze armoniche e gli effetti timbrici magico-realistici; tracce tangibili di tutto ciò si ritroveranno chiaramente, ad esempio, nella "*Jenufa*" e nel "*Taras bulba*"

THE WATER GOBLIN

La fonte d'ispirazione per *The Water Goblin* fu un poema trovato in una collezione pubblicata da Karel Jaromír Erben con il titolo di *Kytice*; ben quattro dei poemi sinfonici di Dvořák furono ispirati da poesie trovate in quella collezione

La strumentazione prevede un'orchestra composta da 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, 2 tube, timpani, grancassa, piatti, triangolo, tam-tam, campane ed archi.

Il Poema

The Water Goblin parla della storia di un Goblin che intrappola le anime annegate, e si svolge in quattro parti.

Un goblin è seduto su un pioppo in riva al lago, cantando alla luna e cucendo un mantello verde e stivali rossi per il suo matrimonio imminente.

Una madre racconta alla propria figlia un sogno che ha appena avuto, in cui ella veste la propria bambina di vesti bianche come l'acqua e di perle che, come lacrime, celano un forte sconforto, attorno al collo.

Lei pensa che questo sogno sia un presentimento ed avverte la propria figlia di non andare al lago. Ma, nonostante gli avvertimenti della madre, la figlia si dirige verso il lago, come fosse posseduta, per fare il bucato. Nel momento in cui ella porge il suo primo indumento verso l'acqua del lago, il ponte sul quale lei era seduta crolla. Appena l'acqua comincia ad avvolgerla, viene rapita dal malvagio Goblin che vive lì.



Lui la porta in un castello sott'acqua e decide di sposarla. Dopo la nascita del loro primogenito, la sposa rapita gli canta una ninna-nanna, che fa innervosire Goblin. Lei cerca di calmarlo, supplicandolo di farle vedere sua madre, almeno per una volta. Lui glielo permette, ma a tre condizioni: Non deve abbracciare nemmeno un'anima, compresa la madre; deve lasciare il bambino nel castello e deve fare ritorno entro i rintocchi delle campane dei vespri di sera.

La riconciliazione della figlia con la madre è molto triste, ma piena di amore. Quando cala la sera, la madre impedisce alla figlia di andare via di nuovo, nemmeno dopo i rintocchi delle campane. Goblin, allora, comincia ad esplodere di rabbia, abbandona la sua tana nel lago ed ordina alla ragazza di andare con lui, perché la cena doveva essere servita. Quando la madre gli risponde di andarsene a mangiare da solo, lui le risponde che anche i letti dovevano essere rifatti! Nuovamente, la madre gli risponde di lasciarli soli. Goblin, allora, risponde che il bambino ha fame e sta piangendo.

Allora la madre gli dice di portar loro il bambino. Con una rabbia furiosa, Goblin torna nel lago perchè può essere ascoltato dalla terra ferma tanto forti sono le sue urla di disperazione. Quella furia termina con uno schianto che scuote la mamma e la figlia. Quando apre la porta, la madre trova una piccola testa staccata dal suo minuscolo corpo, giacente a terra in fiumi di sangue sulla soglia della capanna della mamma.

THE NOON WITCH

The Noon Witch, Op. 108, B 196, è un poema sinfonico scritto nel 1896 da Antonin Dvořák, ispirato dalla poesia *Polendnice* di Karel Erben, dalla collezione *Kytice*. *Polendnice* si basa sul demone di mezzogiorno *Lady Midday* della mitologia slava.

Il Poema

Una madre avverte il proprio figlio che, se non si comporta bene, la *Strega di Mezzogiorno* lo rapirà. Infatti, il bambino non ascolta le parole della madre e la strega lo rapisce proprio a Mezzogiorno. Subito dopo, il padre va dalla moglie per consolarla, e la trova con il corpo morto del loro piccolo figlio tra le braccia.

Composizione

The Noon Witch è stato scritto nel 1896. Venne tenuta una performance semi-pubblica al Conservatorio di Praga il 3 giugno di quello stesso anno, diretto da Antonín Bennewitz.

La prima performance pubblica avvenne il 21 novembre del 1896, a Londra, con il direttore d'orchestra Henry Wood.

LORIN MAAZEL



DANZE SLAVE

Le **Danze Slave** sono una serie di 16 pezzi per orchestra composti da Antonín Dvořák nel 1878 e pubblicati in due parti come Opus 46 ed Opus 72, rispettivamente. Inizialmente scritte per pianoforte a quattro mani, l'ispirazione delle *Danze Slave* gli venne dalle *Danze ungheresi* di Johannes Brahms, e furono orchestrate sotto la richiesta dell'editore di Dvořák subito dopo la loro composizione. I pezzi, fortemente nazionalisti, furono ben accolti a quel tempo, ed oggi sono tra i pezzi più famosi del compositore ceco.

Composizione

Prima della pubblicazione delle *Danze Slave*, Op. 46, Dvořák era relativamente sconosciuto come compositore. A causa di ciò, aveva fatto richiesta di prendere parte alla Austrian State Music Prize per finanziare le proprie composizioni. Dopo aver vinto il premio 3 volte in 4 anni (1874, 1876 e 1877), Johannes Brahms, uno dei membri responsabili dell'organizzazione, consigliò Dvořák al proprio editore, Fritz Simrock. I primi pezzi di Dvořák ad essere pubblicati da Simrock furono i *Duetti Moraviani*, che ottennero molto successo; incoraggiato, Simrock chiese al compositore di scrivere qualche pezzo *a mo'* di danza.

Incerto su come iniziare, Dvořák usò le *Danze Ungheresi* di Brahms come modello - ma solo come modello; ci sono numerose ed importanti differenze tra i due lavori. Simrock venne immediatamente colpito dalla musica che Dvořák produsse (inizialmente per pianoforte a quattro mani), e gli chiese di comporne anche una versione orchestrale.

Entrambe le versioni furono pubblicate durante quell'anno, e subito Dvořák acquistò notorietà internazionale. L'enorme successo che ebbe l'Opus 46 condusse Simrock a richiedere un altro set di *Danze Slave* nel 1886; le successive Danze Opus 72 ottennero un'accoglienza simile alle prime.

GEORGES PRETRE



Strumentazione

La strumentazione delle *Danze Slave* si presenta come segue:

Strumenti a fiato

Flauto piccolo

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti

2 Fagotti

Ottoni

4 Corni inglesi

2 Trombe

2 Tromboni

Percussioni

Timpani

Piatti

Grancassa

Triangolo
Archi
primo e secondo Violino
Viola
Violoncello
Contrabbassi

La musica

I tipi di danza che Dvořák ha incluso nella sua musica sono il *furiant*, la *dumka*, la *sousedská*, la *skočná*, la *mazurka*, la *odzemek*, la *spacírka*, il *kolo* e la *polacca*.

Opus 46

- No. 1 in Do maggiore (Furiant)
- No. 2 in Mi minore (Dumka)
- No. 3 in La-bemolle maggiore (Polka)
- No. 4 in Fa maggiore (Sousedská)
- No. 5 in La maggiore (Skočná)
- No. 6 in Re maggiore (Mazurka)
- No. 7 in Do minore (Skočná)
- No. 8 in Sol minore (Furiant).

Opus 72

Le danze di quest'Opus sono solitamente numerate separatamente dalle prime, e solitamente da 9 a 16. La maggior parte delle edizioni le numera con entrambi.

- No. 1 (9) in Si maggiore (Odzemek)
- No. 2 (10) in Mi minore (Starodávny)
- No. 3 (11) in Fa maggiore (Skočná)
- No. 4 (12) in Re-bemolle maggiore (Dumka)
- No. 5 (13) in Si-bemolle minore (Špacírka)
- No. 6 (14) in Si-bemolle maggiore (Starodávny ("Ancient"))
- No. 7 (15) in Do maggiore (Kolo)
- No. 8 (16) in La-bemolle maggiore (Sousedská)

LORIN MAAZEL



CONCERTO PER PIANOFORTE E ORCHESTRA

Il *Concerto per Pianoforte e Orchestra in Sol minore, Op. 33* è il primo dei tre concerti composti da Antonin Dvořák (seguito dal concerto per violino e dal concerto per violoncello).

Questo per pianoforte è probabilmente il meno conosciuto ed il meno eseguito.

Secondo il parere critico di Harold Schonberg, Dvořák compose “*un attrattivo Concerto per Pianoforte in Sol minore con un pianoforte quasi inesistente, un bel Concerto per Violino in La minore ed un supremo Concerto per Violoncello in Si minore*”.

STRALCIO DELLO SPARTITO



Dvořák compose il suo Concerto tra la fine di Agosto ed il 14 settembre 1876. La sua versione autografata contiene diverse correzioni, cancellature, tagli ed anche aggiunte, la maggior parte delle quali per pianoforte. Questo lavoro fu eseguito per la prima volta a Praga, il 24 marzo 1878, con l'orchestra della Prague Provisional Theatre diretta da Adolf Cech e con al piano il pianista Ceco Karel Slavkovsky.

Dvořák stesso capì di non aver creato un pezzo in cui il Pianoforte facesse battaglia con l'orchestra, non essendo affatto un pezzo virtuosistico. Come Dvořák scrisse: *“Vedo che non sono capace di scrivere un concerto per un virtuoso; devo pensare ad altre cose”*.

Ciò che Dvořák compose, fu un Concerto Sinfonico nel quale il Pianoforte svolge il ruolo di protagonista nell'orchestra, nonostante si opponga a questa.

CONCERTO PER VIOLINO

Il *Concerto per Violino in La minore, Op. 53* è un concerto per violino ed orchestra composto da Antonín Dvořák nel 1879. Il Concerto è stato eseguito per la prima volta nel 1883 da František Ondříček a Praga. È stato anche eseguito a Vienna e Londra. Ancora oggi è considerato un lavoro molto importante per quanto riguarda il repertorio violinistico.

Struttura

La struttura del concerto è nella classica forma di tre movimenti veloce-lento-veloce.

1. *Allegro ma non troppo*
2. *Adagio ma non troppo*
3. *Finale: Allegro giocoso ma non troppo*

Antonin Dvořák ebbe l'ispirazione di scrivere il Concerto dopo aver conosciuto Joseph Joachim nel 1878 e compose il lavoro con l'intenzione di dedicarla a lui. Ma, appena il lavoro fu terminato nel 1879, Joachim divenne scettico a riguardo. Joachim era un ferreo classicista ed obiettò sulla *inter alia* di Dvořák, o il fatto che troncò il pezzo orchestrale del primo movimento.

A Joachim, inoltre, non piacque il fatto che la ricapitolazione fu tagliata corta e ciò condusse direttamente al secondo movimento, lento.

Pare che egli fu frustrato anche dalla persistente ripetizione del terzo movimento. Comunque, Joachim non disse mai niente fuori dalle righe e pretese di modificare il pezzo solista. Egli non ha mai eseguito questo pezzo.

ANNE-SOPHIE MUTTER



CONCERTO PER VIOLONCELLO IN SI MINORE

Il *Concerto per Violoncello in Si minore, Op. 104, B. 191* di Antonin Dvořák è uno dei Concerti per violoncello più suonati e registrati. Fu l'ultimo dei Concerti di Dvořák, e fu composto nel 1894-1895 per un suo amico, il violoncellista Hanuš Wihan, ma eseguito per la prima volta dal violoncellista Inglese Leo Stern. È largamente riconosciuto come uno dei più grandi capolavori formali di Dvořák, in cui si uniscono gli elementi "americani" delle sue composizioni, ritrovabili anche nella *Sinfonia Dal Nuovo Mondo*, e la matrice classica europea originaria delle sue composizioni.

Storia

Nel 1865, agli inizi della sua carriera, Dvořák iniziò un Concerto per Violoncello in La maggiore, (B.10). Il pezzo fu scritto per Ludevít Peer, che conobbe nella Provisional Theatre Orchestra nella quale entrambi avevano suonato. Fece vedere il suo lavoro (con l'accompagnamento del pianoforte) a Peer per riguardarlo, ma non si convinse mai a terminare questo pezzo. Venne ritrovato nel 1925.

Hanuš Wihan, più di tutti, aveva chiesto un Concerto per violoncello da molto tempo, ma Dvořák aveva sempre rifiutato, ritenendo che il violoncello fosse uno strumento perfetto da suonare in un'orchestra, ma orribile come concerto solista.

Dvořák, finalmente, scrisse il Concerto mentre era a New York per la sua terza nomina di Direttore del Conservatorio Nazionale. Nel 1894 uno degli insegnanti del conservatorio, Victor Herbert, anch'egli un compositore, completò il suo *Concerto per Violoncello No. 2 in Mi minore, Op. 30*, e lo eseguì in una serie di concerti, cominciando dal 9 marzo. Dvořák aveva ascoltato al massimo due performance di questo pezzo e fu ispirato ad acconsentire alla richiesta di Wihan di comporre il Concerto per violoncello.

Herbert era stato il violoncellista principale nell'orchestra che eseguì, per la prima volta, la Sinfonia "*Dal Nuovo Mondo*" il 16 dicembre 1893, e scrisse il suo Concerto nella stessa tonalità, Mi minore. Il movimento centrale di Herbert era in Si minore, e probabilmente questo ispirò Dvořák a scrivere il proprio concerto in quella tonalità. Iniziò a scriverlo l'8 novembre 1894 e lo completò il 9 febbraio 1895.

MSITSVAL ROSTROPOVICH



Dopo aver visto la partitura, Hanus Wihan diede diversi suggerimenti per migliorarlo, includendo due cadenze, ma Dvořák accettò solo qualche accorgimento minore e mai le cadenze. Si accertò sempre che non ci fossero deviazioni da come egli aveva concepito il suo Concerto, e scrisse ai suoi editori:

« Vi concederò il mio lavoro solo se mi prometterete che nessuno - compreso il mio amico Wihan - inserirà qualsiasi alterazione senza la mia conoscenza ed il mio permesso, e non devono esserci cadenze come quelle che Wihan ha inserito nell'ultimo movimento, e che la sua forma rimarrà come io l'ho concepita. »

Il finale, egli insistette, deve finire con un Diminuendo

« ...come un respiro... poi ci sarà un crescendo, e le ultime misure saranno svolte dall'orchestra, finendo in modo tempestoso. Questa è stata la mia idea, e da questa non posso recedere. »

Hanus Wihan inizialmente eseguì privatamente il Concerto con il compositore Lužany nell'Agosto del 1895. Nonostante non accettò mai molti dei suggerimenti di Wihan, Dvořák volle che egli eseguisse pubblicamente il lavoro a Londra durante la sua visita che vi fece nel Marzo del 1896, e fino al 14 febbraio 1896 era in procinto di rifiutare la performance se Wihan non fosse stato il solista. Il motivo per cui l'Inglese Leo Stern fu, infine, scelto come solista invece di Wihan è stato oggetto di varie teorie:

- Wihan rifiutò di suonare il lavoro dopo che Dvořák gli aveva proibito di suonare le due cadenze che aveva proposto
- la data di Londra coincideva con la data del concerto del Bohemian Quartet, dal quale Wihan era già stato contattato
- la Philharmonic Society aveva ingaggiato Leo Stern senza consultare Dvořák, ed il compositore non aveva espressamente chiarito alla Society di aver promesso il posto a Wihan
- Stern aveva firmato un contratto con Dvořák a Praga e quando divenne chiaro che Wihan non avrebbe potuto suonare nella premiere, Dvořák scelse Stern per sostituirlo

La premier del Concerto ebbe luogo il 19 marzo 1896, nella Queen's Hall a Londra con la Orchestra filarmonica di Londra, diretta da Dvořák, con Leo Stern solista.

CLAUDIO ABBADO



Il violoncello suonato da Stern era un 1684 *General Kyd*, solo uno dei 60 violoncelli prodotti da Stradivari. Venne acquistato dalla Los Angeles Philharmonic Association nel 1970, e diventò lo strumento del loro violoncellista principale, Peter Stumpf. Nell'Aprile del 2004, Stumpf lasciò il proprio violoncello sulla soglia della propria porta, dopo essere ritornato a casa da un concerto. Gli venne rubato da un ciclista passante da lì, che cercò di usarlo come racchetta da tennis. Fu ritrovato più tardi, ma era stato seriamente danneggiato e ci vollero sei mesi per completarne la riparazione. Il Concerto fu pubblicato nel 1896 da N. Simrock, Berlino.

CONCERTO PER VIOLONCELLO IN LA MAGGIORE

Antonin Dvořák scrisse il suo *Concerto per Violoncello ed Orchestra in La maggiore, B. 10, nel 1865*

A differenza dell'altro Concerto per violoncello (in *Si minore, Op. 104*), questo in *La maggiore* è stato rivisitato diverse volte. Composto per il violoncellista Ludevít Peer, è stato scoperto dal compositore Günter Raphael diversi anni dopo. Raphael orchestrò e modificò fortemente il lavoro intorno al 1920, rendendolo più suo che di Dvořák. Il Concerto è stato lasciato senza l'arrangiamento dell'orchestra, presentando solo una partitura per pianoforte. Con la durata di più di un'ora, i movimenti del concerto durano circa 25 minuti l'uno, con un breve (circa 8 minuti) movimento lento.

Il 1970 ha conosciuto un altro editore di questo lavoro, l'esperto dei lavori di Dvořák Jarmil Burghauser. Egli, insieme al violoncellista Miloš Sádlo, preparò un'altra versione del Concerto. Questa volta le modifiche furono limpide. La nuova edizione venne pubblicata in due versioni: In una partitura originale per pianoforte (con i tagli appropriati che corrispondono alla versione per orchestra), ed una versione orchestrata da Burghauser, che si prese la briga di tagliare il primo e l'ultimo movimento, troppo lunghi.

Oggi, si possono trovare circa tre versioni di questo pezzo, dato che ci sono due versioni disponibili della *Supraphon* (quella originale e quella di Burghauser), e quella di Steven Isserlis, che si concilia con la versione di Raphael.

BUSTO DEL COMPOSITORE



IL DIAVOLO E CATERINA

di Antonín Dvorák (1841-1904)

libretto di Adolf Wenig

[Cert a Káca] Opera in tre atti

Prima:

Praga, Teatro Nazionale, 23 novembre 1899

Personaggi:

Jirka (T); Caterina (Ms); sua madre (Ms); Marbuel, diavolo (B); Lucifero (B); il diavolo custode dell'inferno (B); il diavolo guardiano (B); la principessa (S); la dama di compagnia (S); il governatore (B); un musicante (T); contadini, giovanotti, ragazze, musicanti, diavoli, cortigiani, popolo

Al ritorno in patria dopo lo straordinario successo del suo soggiorno americano (1892-95), Dvorák cominciò a interessarsi a temi fiabeschi, che lo indussero alla composizione di vari lavori. Questo particolare carattere connota, oltre ad alcuni poemi sinfonici, anche le sue due opere più note, nate a breve distanza l'una dall'altra: *Il diavolo e Caterina* e *Rusalka*.

Se in *Rusalka* il fiabesco si manifesta in forma più sentimentale, nel *Diavolo e Caterina* prevale invece l'elemento comico. Il testo di Wenig, con chiara allusione a Shakespeare a cominciare dal nome della bisbetica Caterina, adattava svariati temi della favolistica tradizionale all'ambiente popolare boemo, prolungando una serie di precedenti fortunate commedie.

La trama

Atto primo

Durante una festa in un villaggio, il cattivo carattere di Caterina scoraggia i giovanotti dall'invitarla a ballare; Caterina sfoga i suoi malumori dichiarando che ballerebbe anche col diavolo. Nel frattempo proprio un diavolo, Marbuel, nei panni di un cacciatore, si è intrufolato nella festa, mandato da Lucifero a informarsi sul conto

della principessa e del governatore, di cui tutti sono profondamente scontenti. Marbuel dunque balla con Caterina e la invita a seguirlo nel suo castello. Invece, naturalmente, caricatala sulle spalle, la porta con sé all'inferno, scendendo per una botola nel pavimento. Ma i due vengono però seguiti dal pastore Jirka, che ha appena subito l'ultima angheria del governatore; il giovane è deciso a salvare Caterina dall'inferno.

[in] on
New York
18 27 / 94
11

Dear Mr. Thuber

I shall be glad to see
Mr Emerson to night
between 5 - 7 o'clock.
I will explain as you wish.

But I am longing for
the libretto of Kumata
where is it? If you can
have it very soon - much
is lost.

Sincerely yours
J. Davids

Atto secondo

All'inferno, mentre i diavoli giocano a carte, Marbuel arriva con l'ancor più indiavolata Caterina, capace di mettere a soqquadro l'inferno stesso. Lucifero, ascoltato il rapporto di Marbuel, decide di mettere all'inferno la principessa e di rimandare subito via Caterina. Jirka si offre per la bisogna, e porta via la ragazza danzando.

Atto terzo

Nel castello la principessa è triste per la sua sorte e profondamente contrita; lo scaltro Jirka le offre il suo aiuto in cambio della libertà per i sudditi. Sapendo la fama di cui gode Caterina presso i diavoli, Jirka organizza lo scambio notturno tra le due donne, e quando Marbuel giunge, a mezzanotte, invece della Principessa si trova di fronte Caterina: senza pensarci due volte se ne va a gambe levate e a mani vuote. Ma tutto finisce per il meglio: la principessa si ravvede, Jirka diventa ministro e Caterina riceve in premio la più bella dimora del reame, così finalmente potrà sposarsi anche lei.

Favola leggera e scherzosa, *Il diavolo e Caterina* si presenta formalmente come un'opera a numeri chiusi, trattati dall'autore con una particolare attenzione per quei momenti 'popolari', in specie cori e danze, che gli permettevano di illustrare al meglio il suo talento di orchestratore.

L'impronta sinfonica dello stile teatrale di Dvorák sta qui nella capacità di dare un certo respiro unitario all'arco formale dell'opera con un discreto ma abile ricorso a un tematismo, che rinsalda talune discontinuità strutturali.

La vocalità, assenti concertati e pezzi d'insieme e limitati gli slanci lirici, si orienta in conformità col registro 'basso' del testo, verso la ricerca di un canto dalle inflessioni vicine alla lingua parlata, tendenza che si nota con particolare pregnanza nei burrascosi dialoghi di Marbuel e Caterina.

RUŠALKA

di Antonín Dvořák (1841-1904)

libretto di Jaroslav Kvapil

Favola lirica in tre atti

Prima:

Praga, Teatro Nazionale, 31 marzo 1901

Personaggi:

lo Spirito dell'acqua (B); Rusalka, ninfa (S); Jezibaba, strega (A); il principe (T); la duchessa (Ms); tre fate (S, S, A); il guardiacaccia (Bar); lo sguattero (S); un cacciatore (Bar); fate, ninfe, cortigiani, ospiti del castello

FOTO DI SCENA



Subito dopo il buon successo dell'opera *Il diavolo e Caterina*, Dvorák cercò immediatamente un nuovo testo da musicare. Grazie al direttore del Teatro Nazionale, Frantisek Subert, il compositore conobbe un lavoro del giovane scrittore Jaroslav Kvapil, in seguito una figura importante del teatro boemo. Dvorák trovò congeniale il libretto, che era stato in precedenza offerto senza successo ad altri musicisti.

Anche *Rušalka* rimaneva nell'ambito del racconto fiabesco, nel mondo della natura incantata particolarmente caro alla sensibilità di Dvorák, che vi si era ispirato per vari altri lavori, e in particolare per il gruppo di poemi sinfonici tratti dalle ballate popolari di Erben (1896), tra cui ve n'è uno intitolato appunto *Vodník* (Spirito delle acque). In *Rušalka* il fiabesco è di carattere sentimentale e simbolico, anziché comico e fantastico come nell'opera immediatamente precedente, *Il diavolo e Caterina*.

Kvapil si ispirò al tema della creatura acquatica che prende natura umana per amore pagandone le conseguenze: un antico motivo della letteratura nordica ripreso con ampiezza dal romanticismo, di cui sono esempi ben noti la novella *Undine* dell'ugonotto tedesco Friedrich de La Motte-Fouqué e la *Sirenetta* di Hans Christian Andersen; il poeta vi aggiunse inoltre altri elementi eterogenei, in particolare legati al folklore popolare boemo. Dvorák completò tra l'aprile e il novembre 1900 la partitura, che è diventata col tempo, assieme alla *Sposa venduta* di Smetana, il maggiore classico del teatro boemo.

La trama

Atto primo

Nel cuore del bosco, di notte, alcune fate danzano e giocano ("Hou, hou, hou") sulla riva del lago con lo Spirito dell'acqua. La ninfa Rusalka, che si strugge d'amore per un giovane uomo solito bagnarsi in quelle stesse acque, cerca dal padre un conforto alla sua malinconia. Lo Spirito tenta in ogni modo di dissuaderla da un amore impossibile, ma Rusalka è decisa a ogni costo ad assumere fattezze umane. Vista l'inutilità di qualsiasi obiezione, lo Spirito le indica la capanna della strega, l'unica in grado di aiutarla.

Prima di compiere il fatidico passo, Rusalka si rivolge alla luna affinché la sua decisione non allontani da lei l'affetto dello Spirito

("Mesícku na nebi hlubokém"). La vecchia accetta di compiere la trasformazione, ma la avverte che non sarà indolore: quando diverrà un essere umano, resterà completamente muta. E non basta: se dovesse far ritorno dal mondo degli uomini, Rusalka sarà maledetta e condannata a uccidere il suo amato.

Rusalka è disposta a tutto, e la strega prepara il filtro ("Tedy pojd', honem pojd'"). All'alba, preceduto dalla canzone di un cacciatore ("Jel mlady lovec, jel a jel"), avviene il sospirato incontro. Il principe, tale era lo sconosciuto, si innamora a prima vista della bellezza silenziosa della ragazza ("Vidino divná, prekladká), e la conduce con sé al castello per sposarla.

FOTO DI SCENA



Atto secondo

Mentre al castello si preparano le nozze, il guardiacaccia e uno sguattero chiacchierano degli ultimi avvenimenti ("Járku, járku, klouce milé"). La strana promessa sposa preoccupa gli abitanti, e si dice che il principe si sia già invaghito della bella duchessa arrivata con gli ospiti. Pretesa non vana, perché in effetti l'ardore del principe per la bellezza dell'enigmatica Rusalka è alquanto scemato al confronto con la umanissima passionalità della duchessa, decisa a strapparla alla muta rivale. Allo sguardo paterno dello Spirito non sfugge l'infelice situazione di Rusalka ("Stokrát bys byla clovekem"), che cerca ancora da lui conforto nella amara delusione che le appare inevitabile. Mentre gli altri due giovani vanno proprio in giardino a confessarsi i loro sentimenti, suscitando la sdegnata reazione dello Spirito, che minaccia il principe a causa del suo tradimento. Sprezzante, la duchessa lascia il principe, svenuto, al suo oscuro destino.

Atto terzo

Nella luce declinante della sera, la pallida Rusalka torna al lago del bosco, disperata, per chiedere di nuovo aiuto alla strega ("Mladosti své pozbavena"). Il sangue del principe potrebbe riscattare la maledizione, ma piuttosto Rusalka preferisce accettare la solitudine e rifiuta il coltello che le porge Jezibaba. Non appena Rusalka scompare tra le onde, arrivano lo sguattero e il guardiacaccia. Anche loro vorrebbero l'aiuto della strega per smagare il padrone malato d'amore, ma fuggono terrorizzati dallo Spirito che, imprecaando contro il genere umano, giura vendetta.

Le fate tornano per giocare con lo Spirito ("Mám, zlaté vlásky mám"), ma egli è in pena per Rusalka, scacciata dalle sorelle d'acqua. È il momento del grande duetto d'amore. Il principe torna alle rive dove ha incontrato la bella ninfa, la cui anima perduta ora gli appare rimproverandogli dolcemente il suo tradimento ("Milácku, znás mne, znás?"). Il principe implora il suo perdono, e le chiede di dargli la pace che non ha più trovato da quando l'ha scacciata. Ella lo avverte che il suo bacio è mortale, ma il principe non chiede altro che di morire tra le sue braccia, per non separarsi mai più da lei. L'amaro commento dello Spirito al tragico epilogo è racchiuso nel suo interrogativo, senza risposta, sul senso del doloroso sacrificio della sua compassionevole figliola.

FOTO DI SCENA



La prima ragione che rende quest'opera gradevole e resistente al tempo risiede, come nei migliori esiti della musica di Dvorák, nel riuscito connubio tra un felice talento lirico e un solido mestiere. Come gran parte dei suoi colleghi di fine Ottocento, Dvorák prende le mosse dal teatro di Wagner, attenuandone però i contenuti con un più mite concetto dell'arte drammaturgica, più incline a guardare con benevolenza gli intricati percorsi delle vicende umane piuttosto che a rispecchiare, in figure di epici personaggi, la lotta per il dominio dell'assoluto. Forzando un po' i toni, si potrebbe definire *Ruřalka* come una sorta di ' *Tristan und Isolde* per adolescenti'.

Un'eco del *Tristan-Akkord* risuona brevemente in orchestra laddove l'espressione del sentimento amoroso urge con più veemenza, ma nel canto di Rusalka non v'è traccia di pulsioni di morte o di trasgressioni irrimediabili. La ninfa ragazzina si esprime attraverso le forme semplici della ballata. L'inconsistente principino se ne innamora e disamora con incosciente fatuità, e anche il padre, lo Spirito dell'acqua, visibilmente preda di un complesso edipico, non sa far altro che minacciare senza costrutto, quando non è impegnato a compatire (con il suo ossessivo richiamo «Beda!») una figliola che si è data a un amore sbagliato.

L'unica a manifestare una psicologia 'adulta', risultando perciò antipatica, è la duchessa, che allo svenimento del principe ha infine un moto di stizza per la sua irrimediabile e infantile fissazione col mondo degli spiriti. Le altre figure, che fanno da contorno alle quattro principali, provengono con buona scelta dal repertorio consueto dei tipi d'opera, in particolare il collaudato ruolo di contralto per la vecchia strega. La struttura drammaturgica è abbastanza equilibrata, anche se lo stesso Dvorák aveva qualche perplessità al riguardo, quando Gustav Mahler richiese l'opera per rappresentarla a Vienna.

Lo spostamento all'ultimo atto del grande duetto d'amore, anziché al secondo come vuole la consuetudine, è opportunamente compensato dalla scena nel giardino, dove il duetto d'amore è invece tra il principe e la duchessa. In modo più problematico si inserisce la scenetta comica tra i due popolani e la strega prima dell'epilogo, che si lega un po' a fatica con il clima soprannaturale della vita del bosco.

Una delle migliori doti di *Ruřalka* sta proprio nell'elegante leggerezza con cui Dvorák guarnisce di fregi *liberty* la sua idea di natura,

immersa in un brulichio di creature magiche, lontane dal mondo degli uomini, chiusi dentro le loro città e i loro castelli.

Dvorák arricchisce questo bosco shakespeariano con il tocco melodico della musica popolare boema, con i suoi ritmi di danza e le sue canzoni, in modo che non solo le fate scherzano con lo Spirito come farebbero delle contadinelle, ma persino il coro fuori scena delle ninfe d'acqua ("Odesla jsi do sveta") sembra uscito da qualche remoto canto slavo, di quelli intonati dalle donne vestite di nero, che alla sera siedono in cerchio davanti al focolare.

FOTO DI SCENA



Rusalka è un'opera legata alla natura. Come più tardi nella musica ceca di Janacek, anche in Dvorak la natura ed il rapporto delle creature con gli uomini assumono un ruolo importante.

La musica dell'acqua e del bosco è di grande importanza, e costituisce l'elemento più originale dell'opera.

Per Rusalka quella natura significa il mondo familiare della sua vita precedente: l'infanzia.

Il rappresentante di questo mondo è il genio delle acque. La sua

tessitura vocale e la sua parte ricordano i grandi ruoli dei bassi russi, ma la parte è caratterizzata da melodie più tenere, più calde.

L'ONDINA CECA

Jaroslav Kvapil, durante una villeggiatura sull'isola di Bomholm nel 1899, ebbe l'ispirazione d'un libretto d'opera che pur corrispondendo al mistico mondo *fin de siècle*, non piacque tuttavia ad Oskar Nedbal, né a Josef Bohuslav Foerster o a Josef Suk.

Solo grazie alla rielaborazione del direttore del Teatro Nazionale di Praga, il libretto arrivò a Dvorak, che fu subito affascinato dal suo contenuto lirico-impressionistico e compose la sua opera fra l'aprile ed il novembre del 1900.

Attingendo alle esperienze delle sue numerose composizioni, Dvorak si avvalese di tutti quei mezzi stilistici che gli sembravano appropriati a caratterizzare i due mondi contrapposti: le creature elementari prive d'anima ma compassionevoli e gli uomini dotati d'anima ma sentimentalmente volubili. Dvorak mise in campo il suo interno repertorio espressivo e non lasciò musicalmente ignorato il pur minimo sentimento. Procedimenti classici, lavoro tematico, Lieder ed arie, tutto viene ricondotto ad una sintesi attraverso un sapiente uso dei timbri drammatici di natura impressionistica e di tocchi espressionistici.

Il compositore è riuscito ad esprimere in modo convincente il mondo irrazionale del soggetto e la sua opera ha trovato un interesse internazionale ininterrotto.