

MODEST MUSORGSKIJ

Compositore russo

(Karevo 21 III 1839 – San Pietroburgo 28 III 1881)



Musicista del periodo romantico, è da ricordare come un appartenente al cosiddetto Gruppo dei Cinque (compositori che alla loro musica conferirono un'impronta nazionale, e anche nazionalista, intesa come riscoperta delle musiche russe tradizionali e del loro impatto sulla cultura nazionale).

Pur destinato a una carriera militare, il suo interesse principale fu la musica, per cui seguì questa passione anche se essa gli procurò una vita di miseria.

Le sue composizioni esprimono l'inquietudine dell'uomo; affetto da disturbi di nevrosi e depressione, causati in parte dal vizio del bere, durante un soggiorno in campagna dal fratello - durato tre anni - si dedicò con fervore ad alcune delle sue opere più importanti, come *Una notte sul Monte Calvo* (1867, riv. nel 1875) per orchestra, e diverse liriche per canto e pianoforte; ancora nel 1874 musicò alcune poesie del conte Goleniščev-Kutuzov, fra cui *Canti e danze della morte*. Dello stesso periodo è la celebre suite per pianoforte *Quadri di un'esposizione* (*Kartinki s vystavki*, composto fra il 2 e il 22 giugno 1874), un tentativo di tradurre in musica alcuni disegni e acquerelli dell'amico artista Viktor Aleksandrovič Hartmann (1834-1873) visti ad una mostra. L'opera fu pubblicata postuma e destinata ad avere una particolare fortuna soprattutto per la ricchezza ritmica e la novità di timbri, che indurranno Maurice Ravel a scriverne una magistrale orchestrazione. Una versione moderna dell'opera è stata eseguita dal gruppo progressive rock inglese Emerson, Lake & Palmer. Inizialmente il titolo del ciclo era *Hartmann*.

Quadri di un'esposizione fu pubblicato la prima volta nel 1886, cinque anni dopo la morte dell'autore, a cui seguì una seconda edizione, con una prefazione di Vladimir Stasov. In entrambi i casi il revisore fu Nikolaj Rimskij-Korsakov che - snaturando una delle più belle composizioni mai scritte - ammorbidì i tocchi audaci di Musorgskij, con il risultato che il lavoro non fu stampato nella sua forma originale.

Il suo capolavoro è considerato l'opera *Boris Godunov* (da un dramma di Puškin), l'unico suo melodramma rappresentato mentre era ancora in vita, mentre le successive *Chovanščina* e *La fiera di Soročynci* sono rimaste incompiute alla sua morte, e completate e/o orchestrate da altri musicisti russi (Nicolaj Rimskij-Korsakov il più noto), nelle cui versioni vengono oggi messe in scena.

Biografia

Modest nacque a Karevo, nella regione di Pskov nel 1839, figlio di un ricco proprietario terriero: fu avviato alla carriera militare, ma continuò nel contempo a studiare pianoforte con Anton Herke, il più famoso insegnante di Pietroburgo; dal 1856 si dedicò completamente alla musica.

MUSORGSKIJ GIOVANE



Nel 1856 iniziò a frequentare l'ambiente da ufficiale, e conobbe il musicista Dargomyžskij: quest'ultimo gli consentì di venire a contatto con il gruppo di musicisti che intorno al 1860 formò il noto Gruppo dei Cinque o *Scuola Nazionale di Pietroburgo* (in netta opposizione con la tendenza occidentalizzante di Mosca, rappresentata da Pëtr Il'ič Čajkovskij) che, con la sua partecipazione, si impegnò a cambiare le caratteristiche della musica composta in Russia.

Gli altri musicisti furono Cezar' Antonovič Kjuj (César Cui), Aleksandr Borodin, Milij Balakirev e Nikolaj Rimskij-Korsakov; in particolare Balakirev fu anche suo maestro di composizione. Nel 1861, però, in seguito all'approvazione della legge che abolì la servitù della gleba, il suo reddito si ridusse notevolmente, e fu costretto ad abbandonare la vita in città, troppo dispendiosa, e a ritirarsi in campagna.

Questo passaggio fu fondamentale per lo sviluppo della sua creatività musicale: il contatto più diretto con i canti e le danze popolari della sua terra segnò in maniera indelebile la sua produzione.

Nel 1863, essendo sopraggiunte altre difficoltà economiche, accettò un impiego presso un ufficio governativo.

Dopo la morte della madre, con la quale aveva avuto un rapporto molto intenso, cominciò ad aumentare il consumo di alcol. Dal 1867, dopo aver abbandonato l'impiego, si dedicò completamente ai suoi lavori musicali, di compositore e concertista: il vizio dell'alcol però lo portò a un rapido degrado fisico, quindi al ricovero in ospedale e alla morte avvenuta nel 1881.

La sua tomba si trova nel Cimitero Tichvin del Monastero di Alexander Nevskij di San Pietroburgo.



I grandi capolavori

Il significato della produzione di Musorgskij va molto al di là di quello degli altri membri del Gruppo dei Cinque, mirando ad esiti ben più radicali e rivoluzionari; la sua musica fu molto in anticipo sul suo tempo, sia sul piano ritmico che quello armonico: in particolare nei fraseggi vocali e strumentali si riscontra la tendenza a riprodurre le inflessioni del parlare quotidiano della lingua russa (della sua avanzatissima lezione timbrico-armonica seppe servirsi C. Debussy).

Infatti il *Gruppo dei Cinque* era di fatto già dissolto quando Musorgskij scrisse le opere maggiori. Pur essendo contestato dall'ambiente musicale del tempo - persino dagli amici Balakirev e Rimskij-Korsakov, che lo consideravano, dal punto di vista dell'orchestrazione, carente ed immaturo - e inizialmente respinto dalla censura, il *Boris Godunov* (1868/69) rappresenta con estremo coraggio la vera realizzazione di quei principi che i *Cinque* tentarono di definire; il popolo oppresso e sfruttato diventa, più ancora che nel dramma di Puškin, reale protagonista e giudice, pur in costante rapporto di vittima degli intrighi e delle lotte dei potenti.

Rimskij-Korsakov propose, dopo la morte dell'autore, una propria revisione e ristrumentazione del *Boris*, pur intuendo che esso sfuggiva alle convenzioni, allora dominanti anche in Russia, del *Grand-Opéra*; fu nel 1925 che il governo sovietico acconsentì alla richiesta di ripristinare la versione originale di Musorgskij, e incaricò Paul Lamm di curare un'edizione filologica dell'*opera omnia*. Il *Boris* originale - nelle due versioni del 1869 e del '72 - fu un'autentica rivelazione: quelle che in precedenza erano state considerate inesattezze o addirittura errori si rivelarono come geniali anticipazioni di conquiste molto recenti. Già Debussy, che aveva analizzato il *Boris* nell'edizione revisionata da Rimskij-Korsakov, lo aveva intuito; gli elementi modali, ritmici e melodici dei materiali etnici russi si ripresentavano ora nella loro genuinità, che Korsakov aveva addolcita e ovattata. Da allora la versione più eseguita risulta quella di Lamm, ma anche quella di Korsakov figura ancora nel repertorio dei teatri lirici.

La sua musica non fu sufficientemente apprezzata dalla critica ufficiale a lui contemporanea, ed alcuni eventi personali (in particolare la scomparsa della madre e della donna amata), lo fecero precipitare in uno stato depressivo e favorirono la tendenza all'alcolismo (contratto durante la vita militare e del quale non riuscì mai a liberarsi),

provocandogli un grave collasso; il 28 marzo 1881, a soli quarantadue anni, morì nell'ospedale militare Nicola di Pietroburgo, assistito dai suoi amici musicisti che provvidero a far innalzare, nel 1885, un monumento in suo onore. Sembra che, in punto di morte, Musorgskij abbia pronunciato la drammatica frase "Tutto è finito, il dolore sono io!".

MODEST E IL FRATELLO



CERCANDO I FUNGHI

Lied per voce e pianoforte

Musica: Modest Musorgskij

Testo: L. A. Mej

Organico: voce, pianoforte

Composizione: 1867

Edizione: Johannsen, San Pietroburgo, 1868

Dedica: J. V. Nikol'skij

Testo

La giovincella va in cerca dei funghi,
prataioli, porcini...
li cerca di corsa per il suocero, per la suocera.
Così smettono di litigare e cominciano a mangiare.
Sta preparando anche un bel cestino,
colmo di funghi velenosi,
questo lo prepara per il marito, non amato,
già vecchio e malaticcio, perché li mangi e si strozzi.
E tu amore, tre volte maledetto, con i tuoi riccioli biondi,
vieni con me sul prato, e la notte sarà la nostra prònuba,
e il bosco sarà la nostra alcova, e tu starai con me, vedovella.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 11 dicembre 1981; Galina Vishnevskaya soprano

GALINA VISHNEVSKAYA



DOVE SEI STELLINA?

Lied per voce e pianoforte

Musica: Modest Musorgskij

Testo: N. P. Grekov

Organico: voce, pianoforte

Composizione: 18 Aprile 1857

Edizione: Bessel, San Pietroburgo, 1911

Dedica: I. L. Grüneberg

Testo

Dove sei stellina? Dove sei splendore?
Sei per caso nascosta da una nuvola nera,
da una nuvola minacciosa?
Dove sei fanciulla, dove sei bella?
Hai per caso abbandonato il tuo caro amico, amico adorato?
La nuvola nera ha nascosto la stellina,
la terra fredda ha preso la ragazza

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 11 Dicembre 1981; Galina Vishnevskaya soprano

GOPAK

Lied per voce e pianoforte

Musica: Modest Musorgskij

Testo: L. A. Mej (da Hajdamakij di Sevcenko)

Organico: voce, pianoforte

Composizione: 1866

Edizione: Johannson, San Pietroburgo, 1867

Dedica: N. Rimskij-Korsakov

Orchestrata da Musorgskij nel 1868

Testo

Goy, gop, gop, gopak!

Ho amato un cosacco, ma è vecchio, rosso di capelli e storto.

E' il mio destino ora!

Un destino triste, ma tu vecchietto, vai a prendere l'acqua,
ed io vado nella taverna, prendo un bicchiere e dopo cin e cin...

Il primo bicchiere da sola, il secondo con un ragazzo.

Dopo mi butto nel ballo e dietro di me anche il giovane.

Il vecchio rosso mi chiama, ma io gli faccio un brutto gesto.

«Se ti sei sposato, demonio, abbi cura, di trovar pane».

Ecco così! Devi aver pietà per i figli, nutrirli e vestirli,

Ecco come!

Abbi cura, se no sarà peggio, perché ci penso io! Ascoltami!

Abbi cura, vecchio rosso svergognato! Vai al diavolo!

Solo, vecchio, non dimenticare di muovere la culla nella ninna nanna;
così!

Quando ero giovane e bella, mettevo il grembiule sulla finestra,
e da lì salutavo, ricamando seta.

Goy, Semyou, Ivan, mettetevi il vestito bello

e venite a passeggiare con me,

dopo ci sediamo e cantiamo:

«Goy, gop, gop, gopak,

Ho amato un cosacco, vecchio, rosso, storto e scemo. Goy».

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
di Santa Cecilia; Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 11**

Dicembre 1981

NIKOLAJ RIMSKIJ-KORSAKOV



CALLISTRATO

Lied per voce e pianoforte

Musica: Modest Musorgskij

Testo: N. A. Nekrasov

Organico: voce, pianoforte

Composizione: san Pietroburgo, 22 maggio 1864

Edizione: Bessel, San Pietroburgo, 1883 (revisione Rimskij-Korsakov)

Dedica: A. P. Opocinin

Esistono due versioni

Studio in stile popolare per voce con accompagnamento di pianoforte. Composto il 22 maggio 1864 a Pietroburgo (Novaia Derevnja) su testo di Necrassoff, dedicato a A. P. Opocinin. Manoscritto nella Biblioteca dello Stato a Leningrado. La variante si trova a Parigi. 1* edizione 1883, Bessel.

Nel breve elenco delle sue opere sotto il nome di questa composizione Mussorgsky scrive: «Primo tentativo di comicità - studio in stile popolare ».

Egli mette in musica per la prima volta una poesia di Nekrassoff. La melodia è gioiosa, ma vi traspare il sarcasmo di Kalistrato che confronta le augurali predizioni, che sua madre gli faceva cullandolo, alla difficile realtà della sua vita miserabile. Mussorgsky ha pensato all'orchestrazione, che però non realizzò.

Boris Christoff

Testo

Accanto a me mia madre cantava
cullandomi questa nenia propiziatrice:
« Sarai felice Kalistratuscka e vivrai sempre da gran Signore ».
Le sue parole dicevano il vero e sia lodato il Cielo.
Non v'è nessuno più bello e lieto di Kalistratuscka.
Ho l'acqua di pura fonte per lavarmi,
e le dita della mia mano per ravvivarmi le chiome.
Attendo invano che maturino le messi

sulla terra che non ho mai arato né seminato.
E mia moglie lavora duramente, mentre i nostri bambini corrono nudi.
Essa lava alla fonte e i suoi zoccoli cadono a pezzi.
« Sarai felice Kalistratuscka e vivrai da gran Signore »

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 6 marzo 1973**

BORIS CHRISTOFF



LA CAMERA DEI BAMBINI

Ciclo di sette canti per voce e pianoforte

Musica: Modest Musorgskij

1. Raccontami una favola
Composizione: 26 Aprile 1868
Dedica: A. S. Dargomyzskij
2. Al cantone
Composizione: 30 Settembre 1870
Dedica: V. A. Hartmann
3. Il calabrone
Composizione: 18 Ottobre 1870
Dedica: V. V. Stasov
4. Ninna nanna della bambola
Composizione: 18 Dicembre 1870
Dedica: T. e G. Musorgskij
5. La preghiera della sera
Composizione: 18 Dicembre 1870
Dedica: Sasha Cui
6. A cavallo del bastone
Composizione: 1872
Dedica: D. V. e P. S. Stasov
7. Il gatto birbante
Composizione: 15 Agosto 1872

Organico: voce, pianoforte

Edizione: Bessel, San Pietroburgo, 1872

Il primo numero di questo ciclo fu composto come pezzo a sé, il 26 aprile 1868; e Dargomyzskij, a cui era dedicato, incoraggiò Musorgskij a scriverne altri dello stesso argomento. Nacque così *La camera dei bambini*: secondo il titolo proposto dal critico Vladimir Stasov, che tanto influsso esercitò, come tutti sanno, sui Cinque in genere e su Musorgskij in ispecie. Ma non nacque subito: i numeri da 2 a 5 furono scritti dopo che Musorgskij suonò più volte agli amici ma senza mai metterli su carta; motivo per cui sono perduti per noi.

La Camera dei bambini è più che mai esemplare di che cosa Musorgskij intendesse per realismo. I suoi testi non sono poesie più o meno idealizzanti il mito dell'infanzia, ma scene dal vero, scritte da

Musorgskij stesso; il quale le scrisse, e le musicò, soltanto perché nella vita era grande amico dei bambini e li trattava, precorrendo la pedagogia moderna, senza vezzeggiarli, semplicemente obliandosi nella loro umanità.

MAKOVSKI Y DARGOMYZSKIJ



La musica, con i suoi prodigi espressivi e le sue novità formali, nasce direttamente da questa impostazione. «Cela ressemble a un art de curieux sauvage qui découvrirait la musique a chaque pas trace par son émotion; il n'est jamais question non plus d'une forme quelconque, ou du moins cette forme est tellement multiple qu'il est impossible de l'apparenter aux formes établies - on pourrait dire administratives». Così ne scrisse Debussy, quando questo portentoso capolavoro era ancora quasi ignoto; e non ci dovrebbe essere nessuno, oggi, che muterebbe una sillaba del suo giudizio.

Fedele D'Amico

Testi

Raccontami una favola

Racconta, Nianiuscia, raccontami, su, la favola del lupo feroce, cattivo. «Giorno e notte il lupo correva dappertutto, rapiva i bambini, li portava nella sua tana, nel bosco., mangiava le loro piccole ossa bianche. I bambini gridavano chiamando la madre!». Nianiuscia! Io lo so perché il lupo ha mangiato i bambini, essi erano disobbedienti, tormentavano la loro Niania, non è vero? E la storia del vecchio re e della, sua buffa moglie! Essi vivevano lontano, nel loro superbo castello. Egli zoppicava, e ogni volta che incespicava dalla terra nasceva un fungo. E la regina starnutiva così forte che i vetri andavano in frantumi! Nianiuscia, non mi raccontare più la storia del lupo ! Raccontami questa storia tanto divertente!

Al cantone

Oh che briccone! il mio filo intricato, l'ago smarrito, le maglie rotte, e l'inchiostro versato sul mio lavoro! Ohibò! Al cantone, subito! No, Nianiuscia, non sono stato io! Minette ha giocato con le maglie del tuo lavoro, il gattino ha portato via ago e filo, ma Miscenka è buono buono. Miscenka non si è mosso. Cattiva, vecchia Nianiuscia, hai il naso tutto rosso! Micha è tutto pulito e ben pettinato, Nianiuscia ha la cuffia per traverso. Micha non ha fatto niente e Nianiuscia l'ha messo al cantone, l'ha castigato ingiustamente. Micha non le vorrà più bene.

Il calabrone

Giuocavo sulla sabbia sotto l'ombra degli alberi, tutto tranquillo, costruendo la mia casetta, è stata la mia matrigna a tagliarmi le assicelle! La mia casa era tutta fatta, una vera casa con un vero tetto. Ah! un calabrone grosso e nero, viene a sfiorare la mia casa drizzando i suoi mustacchi che fanno paura! i suoi occhi brillanti mi fissano. Oh, che paura! La grossa bestia ronza ed aprendo le ali mi viene addosso, mi urta in fronte, nei capelli nelle tempie! Sono restato muto tremante, trattenendo il respiro! Lo guardavo con gli occhi socchiusi, ascolta Nianiuscia...

...Povero, povero calabrone, con le gambe in aria, immobile. Non è più arrabbiato, non drizza più i mustacchi, non ronza più. Ma le sue ali ancora tremolano. È morto, di? Lo fa per finta? Niania, dimmi che succede!

Il calabrone nero; voleva mordermi, ed invece è morto lui! Povero calabrone nero! che ha?

Ninna nanna della bambola

Pupa, dormi! Pupa, fa la ninna! Verrà il lupo cattivo, prenderà la piccola, mangerà le sue ossa! Pupa, dormi, sogna, raccontami i tuoi sogni: Isole magiche, feste eterne, fiori multicolori, pere saporite, uccellini dorati che canteranno sempre. Pupa dormi, fa la ninna, pupa!

La preghiera della sera

Signore, proteggi la mamma e papa. Proteggi i miei fratelli Vassenka e Nicenka. Dolce Signore, proteggi la mia nonna, dalle una vita lunga e tranquilla. È tanto vecchia e tanto buona la mia nonna! Signore, custodisci, ti prego, la zia Katia, la zia Natasela, la zia Moscia, tutte le zie, Vera, Liuba e Sascia e Olia e Tania e Nadia, e gli zii Petia e Coli'f, gli zii Volodia e Griscia; proteggili tutti, buon Dio, proteggi anche Fitta e Vania e Mitia e Petia e Dascia, Pascià, Sonia. Dumiska. Niania! ho dimenticato il resto. - Oh piccola smemorata! Devi dire: Dio, perdonami tutti i miei peccati, salvami! - - Dio, perdonami tutti i miei peccati, salvami! Va bene, Nianiuscia?

A cavallo del bastone

Hop, hop, hop ! hop, là, ta, ta, ta, ta, hop là ! Stop ! Vassia, senti, vieni questa sera a giuocar con me, non venire troppo tardi. Hop, hop! io seguito il mio viaggio, ma questa sera sarò già di ritorno, perché mamma mi mette a letto presto. Vieni, vieni ! ta, ta, hop, hop ! Attenti! Ahi, che dolore; oh, il mio piede, la mia gamba! Fanciullo caro, perché piangere? è finito, non senti più dolore! Su, dritto! vedi, c'è lassù un bell'uccello blu e canta. Che belle penne, che voce, che incanto! ebbene? ti fa più male il piede? È finito! Eccomi, mammina, cara! Andiamo, andiamo, bisogna sbrigarsi, hop, hop ! Vieni, Vossia, presto presto!



Il gatto birbante

Ahi, ahì, ahì, mamma, mammina! Ho cercato dappertutto il tuo ombrello! che caldo! l'ho cercato nell'armadio a specchi, l'ho cercato per tutta la camera; ma mentre guardavo verso la finestra, ho visto il nostro gatto nero, il nostro Mimi, disteso sulla gabbia del fringuello. Il povero uccellino cerca di nascondersi e stride. Aspetta, mostro! vuoi dilaniare il nostro uccellino! bada che ti prendo! bada! Restai lì facendo finta di niente, ma con l'occhio fisso alle sue zampe. Ed egli mi fissava, ficcando le unghie nella gabbia, Voleva acchiappare il mio fringuello ed io l'ho battuto forte. Mamma, come è dura questa gabbia! Oh, come mi sono fatto male! Le unghie mi dolgono, mi bruciano! Ma che birbante, di, quel gatto!

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Geci, 23 febbraio 1962**

CANTI E DANZE DELLA MORTE

Ciclo di quattro canti per voce e pianoforte

Musica: Modest Musorgskij

Testo: A. A. Goleniscev-Kutuzov

1. Ninna nanna (Re diesis minore)
Dedica: A. J. Vorobeva-Petrova
2. Serenata (Re diesis minore)
Dedica: L. I. Sestakova
3. Trepak (Re minore)
Dedica: O. A. Petrov
4. Il condottiero (Mi bemolle minore)
Dedica: A. A. Goleniscev-Kutuzov

Organico: voce, pianoforte

Composizione: 1875 - 1877

Edizione: Bessel, San Pietroburgo, 188

Ciclo di canzoni per canto e pianoforte, da Mussorgsky stesso progettato per orchestra, ma orchestrato dopo la sua morte da Glasunoff e da Rimski Korsakoff, su testi del principe Golenistchev-Kutusoff. prima edizione 1882, Bessel.

Stasov attribuisce a se' il merito di aver dato a Mussorgsky l'idea di questo ciclo, e può darsi. Ma è pur vero che Stasov insisteva per la composizione di «Danze russe della morte», tratte da soggetti della storia. In questo senso cercava di convincere tanto Golenistchev-Kutusoff quanto Mussorgsky. La verità invece è un'altra. Dati i principi sui quali Mussorgsky tracciò la strada fin dai primi anni, tutti gli aspetti della vita umana gli servivano a far musica. La morte fu argomento delle sue prime canzoni per arrivar poi a momenti di inaudita drammaticità nel *Boris Godunoff*. Egli conosceva la *Danza macabra* di Liszt, e ammirava l'arte del musicista europeo; conosceva *Il re degli elfi* di Schubert, *Dies irae* di Berlioz, ma cercava altro. Egli doveva creare secondo il suo concetto filosofico della morte una composizione trovandola nelle stupende liriche del Golenistchev-Kutusoff. Mussorgsky riuscì a descrivere con impressionante drammaticità la lotta tra l'uomo e la morte, come nel Boris, e come nella «Ninna nanna» dai *Canti e danze della morte* nel dialogo tra la madre e la morte. Tutte e quattro le canzoni sono in due parti: la prima dà suoni all'ambiente e la seconda al dialogo o al monologo.

L'esposizione della morte Mussorgsky la fa con odio, in quanto essa appare sempre prima del tempo. Insaziabile della vita umana, la morte la distrugge con tutti i mezzi; carezze, nenie, menzogne e l'atmosfera che la circonda è sempre di quel gelido soffio che prelude alla fine. La tragedia della morte impressiona specialmente nell'ultima canzone, *Il condottiero*, in quanto conseguenza delle inutili guerre e provoca nell'ascoltatore un furioso senso di odio e di maledizione contro le guerre fratricide.

Nel periodo dei *Senza sole* e dei *Canti e danze della morte* Mussorgsky visse con il poeta Golenistchev-Kutusoff. L'anno 1871 gli strappò anche questo amico che «approdò ai lidi da dove non c'è ritorno», come diceva Mussorgsky. Scrisse a Stasof nella notte del 29 dicembre 1875: «ebbene resterò solo... tanto dovrò morire solo... Mi dispiace tanto per Arsenio, mio generalissimo!».

L'ultima canzone di questo ciclo, *Il condottiero*, fu composta due anni dopo e dedicata a Kutusoff. Risulta, pertanto, dagli appunti di

Mussorgsky, che altre canzoni avrebbero completato questo ciclo, per esempio *La morte di un monaco al suono di campana*, *Emigrato politico*, *La morte di una giovane donna nel ricordo del suo amore*, eccetera. Alcune, già composte ed eseguite dall'autore, non si sono trovate tra i manoscritti.

Boris Christoff

BORIS CHRISTOFF



Testi

Ninna Nanna

Il bimbo geme...
Ancor la candela manda un fioco chiarore.
La madre che ha cullato la sua creatura
non ha preso sonno.
E presto assai picchia alla porta
la morte pietosa. Toc!
La madre allor trasale paurosa...
«Madre, temuto hai assai!
Pallida l'alba s'affaccia ai vetri...
Ti sei stancata coi tuoi preghi, col pianto.
Riposati un poco, io veglierò per te
Non hai saputo calmare il tuo bambino
Canto più dolcemente di te».
«Taci! Il bimbo mio s'agita, geme,
e mi spezza il cuore».
«Eh! con me si calmerà assai presto.
Nanna, oh nanna oh, oh!».
«Più lieve è il soffio,
Il visino è bianco...».
«Ma taci taci ahimè!
Buon segno è questo, si calma il dolore.
Nanna, oh nanna, oh, oh».
«Via, via di qua maledetta!
Così tu uccidi il mio tesoro!».
«No. Darò un sonno tranquillo al bimbo.
Nanna oh nanna, oh, oh!».
«Grazia! Deh, smetti di cantare un solo istante l'atroce canzone!».
«Vedi? La quieta canzone l'ha assopito. Nanna, oh nanna, oh, oh!».

Serenata

Languido incanto, notte azzurrina,
fremiteo di primavera...
Ascolta la malata,
la testa china,
sussurra la sera.
Al sonno non chiude l'occhio lucente,
la vita è voluttà;
La Morte in mezzo alla notte silente
le canta la serenata:
«Nelle tenebre d'un servaggio severo
sfiorisce la tua gioventù;
Ma di una forza mirabile,
io, cavaliere ignoto, ti libererò.
Levati e guardati: di bellezza
splende il tuo diafano volto,
rosee le guance, dalla chioma ondulata,
il tuo corpo come nube è avvolto.
Dagli occhi tuoi l'azzurro chiarore
brilla più del cielo e del fuoco;
Ha il soffio tuo del meriggio il calore!...
fanciulla m'hai sedotto.
Il tuo orecchio dal mio canto è preso,
la tua voce mi chiama!
Pel gaudio estremo è giunto il cavalier
per l'ora della voluttà!
Il tuo corpo è fragile
e tu fremito, lasciva,
Ti soffocherò nella mia stretta forte,
senti il mio sussurro d'amore...
ah, taci... sei mia!»

Trepak

Boschi, praterie, deserto intorno.

La tempesta geme e stormisce;

La cruda morte là nel buio cupo

qualcuno ahimè seppellisce:

E' così.

Nell'oscurità la morte abbraccia un mugik

e assieme a lui incomincia col danzare il trepak,

intonandogli questa canzone:

«Ahi Mugik! vecchio pio, il vino t'ha ubriacato

e su la strada t'ha trascinato,

l'uragano intanto si è scatenato,

e nel bosco addormentato t'ha trascinato.

Spinto da disperazione e da duolo

su questa radice dormi figliuolo

con la bianca neve ti riscaldereò

e un incanto intorno a te intesserò.

Bianca tormenta, inizia col tuo furore

il turbine tempestoso lascia udire il suo suono.

Canta una fiaba lunga come la notte

così che l'ebbro dorma

un profondo sonno.

O voi foreste, e cieli,

e nubi, tenebre, vento,

nevischio lieve, formate una coltre di piuma di neve,

e come un bambino coprite il vecchio.

Dormi, o amico, felice dormi!

L'estate è giunta, è in fiore!

Sui campi sorride il sole,

e le falci lavorano,

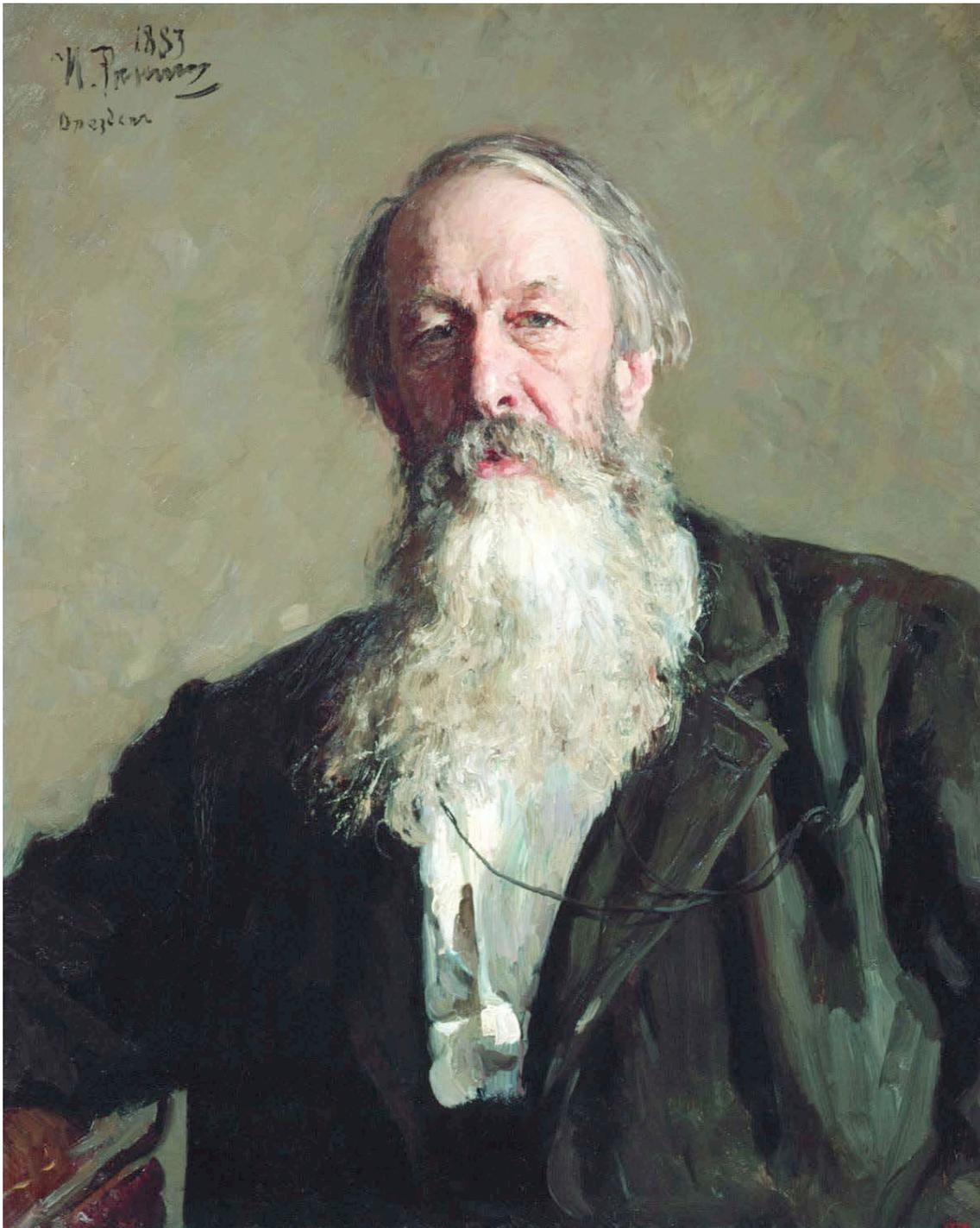
si diffonde il canto, i colombi volano ».

Il Condottiero

La pugna infuria, brillano l'armi
gli avidi cannoni ruggono,
soldati vanno, cavalli volano
e fiumi rosseggianti muggono.
Il ciclo arde, si combatte;
il sole scende, si pugna sempre!
L'ocaso è smorto,
ma si battono ancor i nemici con furore.
Sul campo scende la notte.
Le schiere nel buio si dileguano...
Tutto tace
nella nebbia scura lamenti si levano al cielo.
Allora nel chiarore lunare
sul suo cavallo delle pugne,
di bianche ossa in un brillare,
apparì la Morte
e nel silenzio ode i gridi e le preghiere,
e piena d'appagato orgoglio
come un condottiero d'armate vittoriose
il campo tutto percorreva.
Salì su un colle e guardò,
poi sorridendo s'arrestò.
Su la pianura delle pugne levò la sua voce fatale:
Finita è la pugna! Io tutti ho vinto!
Tutti i guerrieri ho respinto!
La vita vi divide ed io vi placo.
Levatevi, ch'io vi veda, o morti!
Con marcia trionfale voi sfilarete,
i miei soldati io voglio contare:
poi nella terra le ossa porrete, per l'eterno riposo.
Gli anni invisibili poi passeranno,
le vostre gesta si scorderanno.
Io non vi scorderò e con gran fragore
la vostra morte io festeggerò!
Con pesante danzare l'umida terra calpesterò,
così che l'ossa vostre la tomba giammai possan lasciare,
né voi giammai vi possiate levar!

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 6 marzo 1973**

VLADIMIR STASOV



LA DISFATTA DI SENNACHERIB

in Mi bemolle minore per coro e orchestra - Seconda versione

Musica: Modest Musorgskij

Testo: Byron

Organico: coro, orchestra

Composizione: 1867 (revisione 1874)

Prima esecuzione prima versione: San Pietroburgo, Libera Scuola di Musica, 6 marzo 1867

Prima esecuzione seconda versione: San Pietroburgo, Società Musicale Russa, 15 febbraio 1881

Edizione: Belaev (Belajeff), Lipsia, 1893 (rielaborazione di Rimskij-Korsakov)

La marcia di Shamil e le *Jesus Navin* appartengono al gruppo delle composizioni sinfonico-corali di Mussorgsky, generalmente poco eseguite e conosciute nelle nostre sale da concerto. Di questa partitura esistono due versioni: la prima risale al 1867 e la seconda rielaborata da Rimskij-Korsakov porta la data del 1874, quindi è posteriore al *Boris Godunov* e contemporanea de *La fiera di Sorocinski*, l'ultima opera incompiuta di Mussorgsky.

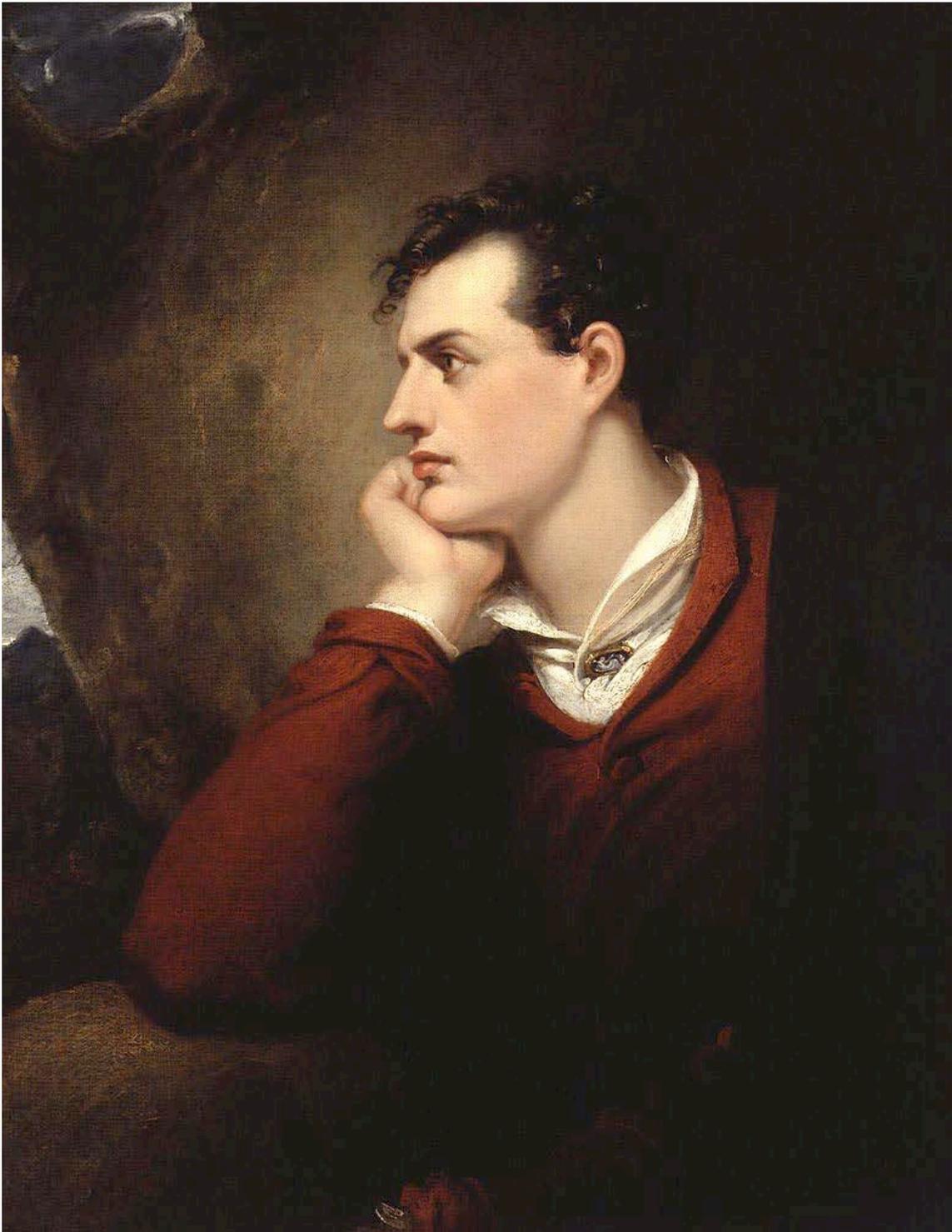
Questa composizione non è necessariamente una musica a programma e vuole essere una libera rievocazione di episodi bellici che ebbero per protagonista Sennacherib, figlio di Salmanassar V, un intraprendente re assiro vissuto tra il 705 e 681 a.C. che portò a notevole splendore Ninive con la costruzione di favolosi giardini e splendidi edifici.

Il nome di Sennacherib è legato soprattutto alla distruzione di Babilonia (689 a.C.) che aveva tentato di ribellarsi al suo dominio e alle varie guerre combattute con alterna fortuna contro gli elamiti, una popolazione che occupava, secondo l'Antico Testamento, il territorio di Susa a sinistra del Tigri e nel XII secolo fu annessa all'impero assiro.

L'*allegro moderato* iniziale si apre con una dolce melodia di clarinetti e fagotti su pizzicato di viole, violoncelli e contrabbassi. Subito dopo il canto del coro si espande in crescendo e diminuendo con intonazioni popolaristiche e folcloriche, per poi dispiegarsi ampio e solenne come

un arcobaleno sorretto da una orchestra vivacemente colorita ed espressiva, che conclude il brano con accordi in pianissimo.

GEORGE BYRON



Ecco il testo ricavato da un poema del poeta inglese George Byron:

La disfatta di Sennacherib

I nemici si scagliavano contro di noi come un branco di lupi affamati; a schiere, ci abbagliavano con oro e porpora. Le loro lance brillavano, scintillando come stelle. Come selva rigogliosa e forte sotto il sole nascente si levavano le schiere nemiche; ma come il sole si oscurò, non brillò più luce dalle armate nemiche.

Al tramonto del sole quelle schiere, le loro schiere, furono come foglie appassite sospinte dalla bufera e coprirono il campo, lo ricoprirono tutto.

E nel silenzio della notte l'angelo della morte mosse le ali, e sulle tali della morte si librò un spirito terribile, E l'angelo della morte agitò le ali, colpì il nemico con un soffio mortale. Con un terribile soffio colpì il nemico, l'angelo della morte agghiacciò il nemico. L'angelo della vendetta percorse il nemico con il terrificante alito della morte. E i cuori dei nemici palparono per l'ultima volta.

L'angelo di Dio colpì i nemici.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Basilica di Massenzio, 23 luglio 1971**

QUADRI DI UN'ESPOSIZIONE

Musica: Modest Musorgskij

Promenade - Allegro giusto, nel modo russo; senza allegrezza, ma poco sostenuto

1. Gnomus - Sempre vivo

Promenade - Moderato comodo e con delicatezza

2. Il vecchio castello - Andante

Promenade - Moderato non tanto, pesante

3. Tuileries (Dispute d'enfants après jeux) - Allegretto non troppo, capriccioso

4. Bydlo - Sempre moderato pesante

Promenade - Tranquillo

5. Balletto dei pulcini nei loro gusci - Scherzino. Vivo leggero

6. Samuel Goldenberg und Schmuyle - Andante

7. Limoges: Le marché - Allegretto vivo sempre scherzando

8. Catacombae: Sepulchrum Romanum - Largo

9. La cabane sur des pattes de poule - Allegro con brio, feroce

10. La grande porta di Kiev - Allegro alla breve. Maestoso.
Con grandezza

Versione originale per pianoforte:

Organico: pianoforte

Composizione: Mosca, 12 Giugno 1874

Edizione: Bessel, San Pietroburgo, 1886 (rielaborazione Rimskij-Korsakov)

Dedica: V. V. Stasov

Versione per orchestra di Maurice Ravel:

Organico: 2 ottavini, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, controfagotto, sassofono, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, bassotuba, timpani, carillon, campane, tam-tam, xilofono, frusta, tavolette di legno, celesta, 2 arpe, archi

Composizione: Lyons-la-Forêt, maggio-settembre 1922

Prima esecuzione: Parigi, Théâtre de l'Opéra, 19 ottobre 1922
Edizione: Editions Russes de Musique, 1929; Boosey & Hawkes

VLADIMIR STASOV



“Voglio non solo conoscere il popolo, ma del tutto affratellarmi ad esso” scriveva il cadetto e proprietario terriero Musorgskij ed a questo motto restò fedele anche dopo aver perso ogni ricchezza familiare con la liberazione nel 1861, dei servi della gleba. Nato a Karevo nel 1839 entra nella Scuola dei Cadetti di Pietroburgo ma ben presto si dedica completamente alla musica. Persa ogni risorsa economica dal 1861 conduce una modesta esistenza alternando il lavoro presso vari Ministeri con l’attività musicale.

Nel 1880 abbandona ogni impiego stabile e trascina nella miseria gli ultimi mesi di vita finché nel 1881, muore d’infarto nell’ospedale militare di Pietroburgo. Nonostante le sue precarie condizioni finanziarie, non rincorre il successo e fa della musica un continuo ricercare e sperimentare l’animo popolare russo. Nel 1874 per onorare la memoria dell’amico architetto e pittore Viktor Hartmann morto l’anno precedente, compone “Quadri di un’esposizione”, un’opera per pianoforte, ispirata ad una serie di opere dell’amico esposte a Pietroburgo.

La composizione si presenta come un percorso ideale in cui si alternano pagine descrittive (*quadri*) con brevi episodi musicali che indicano lo spostamento del visitatore da una sala all’altra (*Promenade*). In realtà l’autore utilizza spunti e suggestioni iconografiche per creare con forza visionaria quadri musicali autonomi che soddisfano diversi archetipi creativi: il gusto per le scene popolari, il mondo della fiaba e dell’infanzia, il senso del grottesco e del macabro, la concezione epica della storia e della tradizione russa, mentre le “*Promenade*” in sé estranee ai quadri veri e propri, gli servono per raccordare sostanziali variazioni di tonalità, di ritmo e di ambiente.

Nel 1922 Maurice Ravel trascrive per orchestra l’opera di Musorgskij per farne una versione orchestrale. La geniale trascrizione di Ravel rispetta fedelmente lo spirito ed il testo dell’originale e comprende i 14 pezzi, di cui quattro sono costituiti da una “*Promenade*”.

MAURICE RAVEL



Promenade

Allegro giusto, nel modo russo; senza allegrezza, ma poco sostenuto - Ravel presenta il motivo degli spostamenti utilizzando in crescendo prima una tromba e gli ottoni, poi aggiunge i legni e gli archi, e quindi tutti i fiati.

Gnomus

Sempre vivo - Il protagonista del primo quadro è un essere repellente che si muove e si contorce sulle gambe rattappate; il tono grottesco della rappresentazione sconfinava nel demoniaco. Nella prima sezione si susseguono frasi con figure guizzanti e fulminee, chiuse da una pausa. Le singole frasi sono affidate ai legni ed agli archi gravi, alternati a note tenute dei corni, e concluse dagli archi acuti e dalle percussioni. La seconda sezione presenta un tema proposto prima da legni, archi pizzicati, note lunghe degli ottoni, xilofono e timpani, poi da celesta, arpa, glissando degli archi con note tenute del clarinetto basso e del corno. Dopo una ripresa del tema iniziale abbiamo la terza sezione affidata a tutti i legni con corni, su note d'appoggio di arpa, timpani e grancassa con interpolazioni del tema iniziale. Tutti i legni con trombe, tromboni e glissandi discendenti degli archi ci conducono alla ripresa della seconda parte. Ancora in evidenza sono legni e archi gravi (trilli e folate cromatiche), sui quali si appoggiano gli accordi discendenti di legni acuti, arpa, violini e viole pizzicati. L'intervento degli ottoni ci porta alla conclusione affidata alle scale dei legni e degli archi.

Promenade

Moderato comodo e con delicatezza - La seconda "Promenade" abbreviata ed ingentilita, è affidata al corno alternato con i legni.

Il vecchio castello

Andante - Un trovatore intona il suo canto desolato ai piedi di un castello medioevale. La presenza costante di una nota di pedale, la ripetitività incantatoria delle figure ritmiche e melodiche, l'uniformità espressiva danno alla musica una dimensione onirica, sfumata e distante. Il fagotto seguito dagli archi gravi che introducono la nota di pedale, ed il sassofono contralto si alternano nella presentazione del

tema che viene poi ripreso dagli altri strumenti: archi, oboe, flauto e corno inglese, flauto e clarinetto fino al sassofono finale.

Promenade

Moderato non tanto, pesante - La “Promenade” viene riproposta con un tono burbero e robusto. All’entrata della tromba sostenuta dai legni bassi segue tutta l’orchestra.

Tuileries (Dispute d’enfants après jeux)

Allegretto non troppo, capriccioso - Il terzo quadro è uno schizzo parigino: fugace, unitario nella lievità dei tratti volubili, ora staccati ora legati, sfrutta l’agilità dei legni e degli archi. Da notare nella parte centrale il flauto ed il clarinetto con i violini.

Bydlo

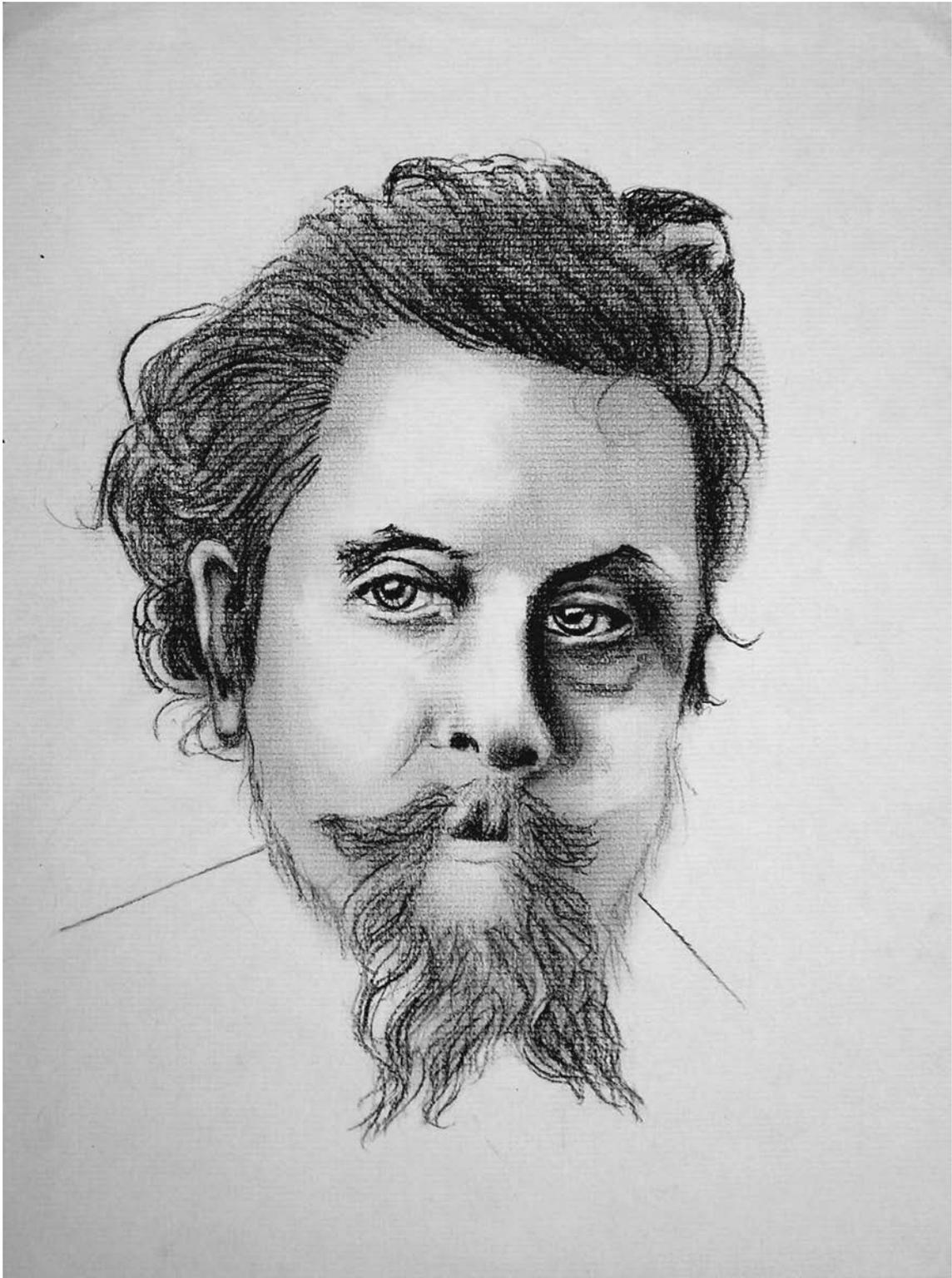
Sempre moderato pesante - “Bydlo” evoca un carro polacco trainato da buoi. Il carro incede faticosamente sulla scena con una melodia affidata alla tuba su un ostinato ritmico degli strumenti gravi. Nella sezione centrale il tema passa alla piena orchestra con un cospicuo apporto delle percussioni. Nella ripresa il tema viene attribuito ai legni. Il carro esce di scena in progressivo diminuendo lasciando l’eco sonora del suo passaggio.

Promenade

Tranquillo - Situata nel registro acuto anticipa lo stacco dal quadro successivo. Ravel utilizza qui i legni, i corni e gli archi.

Balletto dei pulcini nei loro gusci

Scherzino. Vivo leggiero - Questo quadro è uno *Scherzino* con *Trio* centrale. L’orchestrazione è un autentico gioco di prestigio per il velocissimo zampettare e pigolare di accordi. Nella prima parte sono chiamati in causa legni, arpa ed archi pizzicati. Nel *Trio* intervengono anche corni, celesta e tamburo. Nella seconda parte si aggiungono triangolo e piatti.



Samuel Goldenberg und Schmuyle

Andante - La tragica ironia del sesto “quadro” si regge sull’opposta caratterizzazione musicale e sul dialogo di due ebrei polacchi, Samuel Goldenberg e Schmuyle, l’uno ricco e l’altro povero. Il primo è ritratto con un vigoroso tema ebraico affidato a legni ed archi, che assume le fattezze di un recitativo severo e per nulla cordiale. Il povero esprime una tremolante e lamentosa melopea con il suono triste e velato di una tromba accompagnata dalle note basse dei legni. Nella terza parte si mescolano le due figure con il raddoppio delle trombe (ebreo povero) sugli accordi degli archi gravi (ebreo ricco). La chiusa riprende il tema del ricco ebreo affidato nuovamente a legni ed archi.

Limoges – Le marché

Allegretto vivo sempre scherzando - Il settimo pannello evoca una scena di mercato con una mirabolante scrittura orchestrale, iridescente di timbri e colori. Nella prima parte i corni introducono un gioco vivacissimo tra archi e fiati. Nella seconda prosegue il gioco strumentale con un cospicuo apporto delle percussioni. La chiusa è a pieno organico.

Catacombae – Sepulchrum Romanum

Largo - Dal mercato ad una scena macabra: tanto repentino quanto sconcertante è il passaggio all’ottavo “quadro” ispirato da un acquerello in cui Hartmann ritraeva se stesso a lume di fiaccola, nelle catacombe di Parigi. Nella prima parte Ravel utilizza gli strumenti più gravi e tradizionalmente associati a situazioni metafisiche e mortuarie: gli ottoni rinforzati da fagotti, controfagotto e contrabbassi. Si respira l’oscurità, il senso della morte e la pesantezza dell’aria. In testa alla seconda parte, *Andante non troppo, con lamento*, Mussorgskij appose un sottotitolo latino, *Cum mortuis in lingua mortua*, e una didascalia: “Lo spirito creatore di Hartmann mi conduce ai teschi, mi chiama a loro, i teschi si illuminano leggermente”. La scena raccapricciante coinvolge l’autore: i tremoli degli archi traducono il sinistro baluginio dei crani, mentre circola tra i legni e i bassi il tema della “Promenade”, autoritratto di Musorgskij. Nella chiusa compare l’arpa.

La cabane sur des pattes de poule

Allegro con brio, feroce - Al macabro succede l'aggressività grottesca di "La capanna su zampe di gallina Baba-Jagà. Il riferimento è ad un progetto di Hartmann per un orologio in stile russo del XIV secolo rappresentante la capanna della fiabesca strega Baba-Jagà. Si tratta di un brano tumultuoso, di scatenata pulsione barbarica, incentrato sulla figura folle e stravolta della strega. Dopo un'introduzione sardonica e percussiva con legni gravi, archi e colpi di timpano e grancassa, compare il tema affidato prima ai corni ed alle trombe e poi agli archi pizzicati. La parte centrale contrappone il sommesso mormorio dei flauti ad una linea tematica affidata al fagotto. Segue uno sviluppo in cui sentiamo l'arpa, la celesta, lo xilofono, i legni con interventi puntiformi, e gli archi suddivisi fra tremoli e pizzicati. Un improvviso cambio di tempo (*Allegro molto*) ripropone il tema dell'introduzione e ci avvia alla tumultuosa conclusione che ci conduce al brano successivo.

La grande porta di Kiev

Allegro alla breve. Maestoso. Con grandezza - L'ultimo "quadro" si richiama al progetto di Hartmann per una struttura in stile russo antico, dotata di una piccola chiesa, che avrebbe dovuto sostituire le vecchie porte di legno di Kiev. E' l'apoteosi di una Russia epica, religiosa ed eroica. Il pezzo si presta ad un grandioso trattamento orchestrale. La sezione principale viene esposta da ottoni e legni ma presto è suonata a pieno organico. La sezione secondaria è configurata come una sorta di corale ortodosso affidato ai legni. Il pieno orchestrale che ripropone il primo tema è seguito dai soli legni che suonano nuovamente il corale. I rintocchi della campana con corni, tuba, percussioni e pizzicati degli archi introducono il progressivo ingresso di tutta l'orchestra che ci porta prima alla sezione *Meno mosso sempre maestoso* e poi al gran *Finale*.

Terenzio Sacchi Lodispoto

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;

Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 25 novembre 1977

UNA NOTTE SUL MONTE CALVO

Fantasia da concerto per orchestra

Musica: Modest Musorgskij

1. La riunione delle streghe
2. Il corteo di Satana
3. La glorificazione di Satana
4. Il Sabba
5. L'alba

Organico: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, 4 trombe, 3 tromboni, tuba, arpa, timpani, rullante, grancassa, piatti, archi
Prima esecuzione: San Pietroburgo, Bolscioj Sal Konservatorii, 27 Ottobre 1886

Edizione: Bessel, San Pietroburgo, 1886 (rielaborazione di Rimskij-Korsakov)

Rielaborato da Rimskij-Korsakov con il titolo *Una notte sul Monte Calvo*

I primi abbozzi per un'opera lirica (da Gogol), intitolata *La notte di San Giovanni*, risalgono al 1858. Musorgskij utilizzò poi il materiale, nel 1867, per una composizione orchestrale con un nuovo titolo, *La notte di San Giovanni sul Monte Calvo*, rielaborata più volte, ma sistemata, finalmente (dopo la morte dell'autore), da Rimskij-Korsakov che la stampò nel 1886, a Pietroburgo, con il titolo *Una notte sul Monte Calvo*.

Rimskij-Korsakov preparò per la stampa (senza pretendere mai un soldo) la *Kovàncina*, *Boris Godunov*, oltre che pagine orchestrali, corali e da camera (ivi compresi i *Quadri d'una esposizione*, per pianoforte, trascritti per orchestra da Ravel, nel 1922). In genere, si è irricoscenti nei confronti di Rimskij-Korsakov. Nessuno si ricorda più che c'erano una volta (proprio come in una favola) due amici, musicisti entrambi, Modinka e Korsinka (così, affettuosamente, Borodin chiamava Musorgskij e Rimskij-Korsakov) i quali, per un certo tempo, abitarono persino nella stessa stanza.

Dal mattino fin verso mezzogiorno, Modinka si serviva del pianoforte che poi prendeva Korsinka il quale, intanto, al tavolino, mandava avanti la copia o la strumentazione di partiture.

NIKOLAJ RIMSKIJ-KORSAKOV



Modinka e Korsinka si accordavano quotidianamente, «sfruttando» l'uno le occupazioni dell'altro; si scambiavano idee e progetti e, mentre l'uno era intento al *Boris*, l'altro componeva *La Pskovitana*. Si scambiavano pure, reciprocamente, impressioni, e non era sempre Modinka (di cinque anni più anziano di Korsinka) ad accettare i consigli dell'amico.

Korsinka, poi, si sposò e andò ad abitare altrove. Quando Modinka morì, cercò di farlo finalmente vivere, aggiustandogli (lo aveva fatto anche quando Modinka era in vita, avendone sempre il consenso) la musica che sarebbe andata altrimenti dispersa, ed era per lui come un continuare con l'amico le antiche conversazioni.

Lo schizzo sinfonico, lasciato da Musorgskij (cercò variamente di utilizzarlo, senza mai riuscirvi) si articolava in quattro momenti: *Il convegno delle streghe - Il corteo di Satana - Trionfo di Satana - Sabba delle streghe*.

Rimskij-Korsakov riordinò il brano in sei episodi, aggiungendo un tranquillo finale dopo l'*Allegro feroce*.

La struttura della *Fantasia da concerto* è pertanto questa (non necessariamente indispensabile, però, alla comprensione della musica): *Suoni sotterranei di voci sovranaturali - Apparizione degli spiriti delle tenebre e di Satana - Trionfo di Satana e "Messa Nera" - Sabba - Suono della campana che disperde gli spiriti delle tenebre - Sorgere del giorno*.

L'orchestra è piuttosto nutrita; la percussione include, con i timpani, piatti e grancassa; il tam-tam interviene nei momenti di esasperazione fonica e timbrica, ottenuta nel «crescendo» di una geniale sovrapposizione di strati sonori.

Allo smalto timbrico si unisce la ricchezza armonica (cara a Musorgskij), per cui la *Fantasia* passa attraverso varie tonalità, prima di giungere al Re maggiore del conclusivo *Poco meno mosso*, avviato dai rintocchi lunghi di una campana, risuonanti in un alone fonico assicurato da flauti, clarinetti, fagotti e violoncelli.

Sono sei lenti rintocchi, dai quali si distacca una melopea dei violini (con sordina), poi interrotta da altri sei colpi della campana, sostenuti dall'area vibrazione dell'arpa.

Dall'evanescenza del quarto rintocco di questa seconda serie, si libera il canto del clarinetto che, dopo il quinto suono della campana, cede il passo al flauto dischiudente, in sette battute, la limpida luminosità di uno spazio nel quale fanno in tempo, prima dell'ultimo rintocco, Modinka e Korsinka, a scambiarsi ancora un bagliore d'intesa.

Erasmus Valente

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 16 Marzo 1975;
Lovro von Matacic direttore**

LOVRO VON MATACIC



SALAMMBÔ

Opera in quattro atti e sette quadri

Musica: Modest Musorgskij

Libretto: proprio da Gustave Flaubert

- Salammbô (mezzosoprano)
- Mathô (basso)
- Baleario (baritono)
- Spendius (baritono)
- Aminachar (baritono)
- il primo sacerdote (basso)
- popolo cartaginese, guerrieri libici, sacerdotesse e sacerdoti

Composizione: 1863 - 1866

Prima rappresentazione: Napoli, Teatro San Carlo, 29 marzo 1983

Edizione: Bessel, San Pietroburgo, 1884

Opera rimasta incompiuta; Musorgskij ha completato solo alcuni quadri

Sinossi

Atto primo

A Cartagine, dopo la prima guerra punica.

Nei giardini di Amilcare, nei pressi della città, i mercenari, tra cui Baleari e Libici, reduci dalla guerra contro Roma, festeggiano la vittoria. Ma molti di loro sono irritati: i capi cartaginesi non hanno ancora pagato loro il soldo pattuito. Il loro capo, il libico Mathô, vede, durante il banchetto, la bellissima Salammbô, sacerdotessa della dea della luna Tanit, e se ne innamora.

Atto secondo

Quadro primo

Nel tempio di Tanit, Salammbô invoca la dea e si addormenta, cullata dal coro di sacerdotesse raccolte in preghiera.

Quadro secondo

Mathô penetra nel tempio, accompagnato dallo schiavo greco Spendius: vogliono rapire il sacro velo della dea. Mathô riconosce Salammbô e le dichiara il suo amore, poi fugge con il velo. Salammbô, sconvolta, colpisce il gong, chiamando a raccolta sacerdotesse e soldati. Tutti sono terrorizzati dall'ira e dalla maledizione di Tanit: infatti Amilcare è sconfitto dai mercenari ribelli, che marciano su Cartagine.

Atto terzo

Quadro primo

Il popolo, in preda alla disperazione, chiede al dio Moloch, che manifesta la sua ira con tuoni e lampi, di respingere i nemici e liberare la città.

Quadro secondo

Salammbô si dichiara pronta a recarsi nel campo nemico e a riconquistare il velo, invocando la protezione della dea Tanit. Sedotto dalla sacerdotessa, Mathô si lascia sottrarre il velo. Le sorti di Cartagine subito si risolvono: Amilcare riesce a sconfiggere i ribelli e a prenderli prigionieri; fra loro c'è anche Mathô.

Atto quarto

Quadro primo

Mâtho, in catene, piange il suo destino, mentre i sacerdoti preparano il suo supplizio.

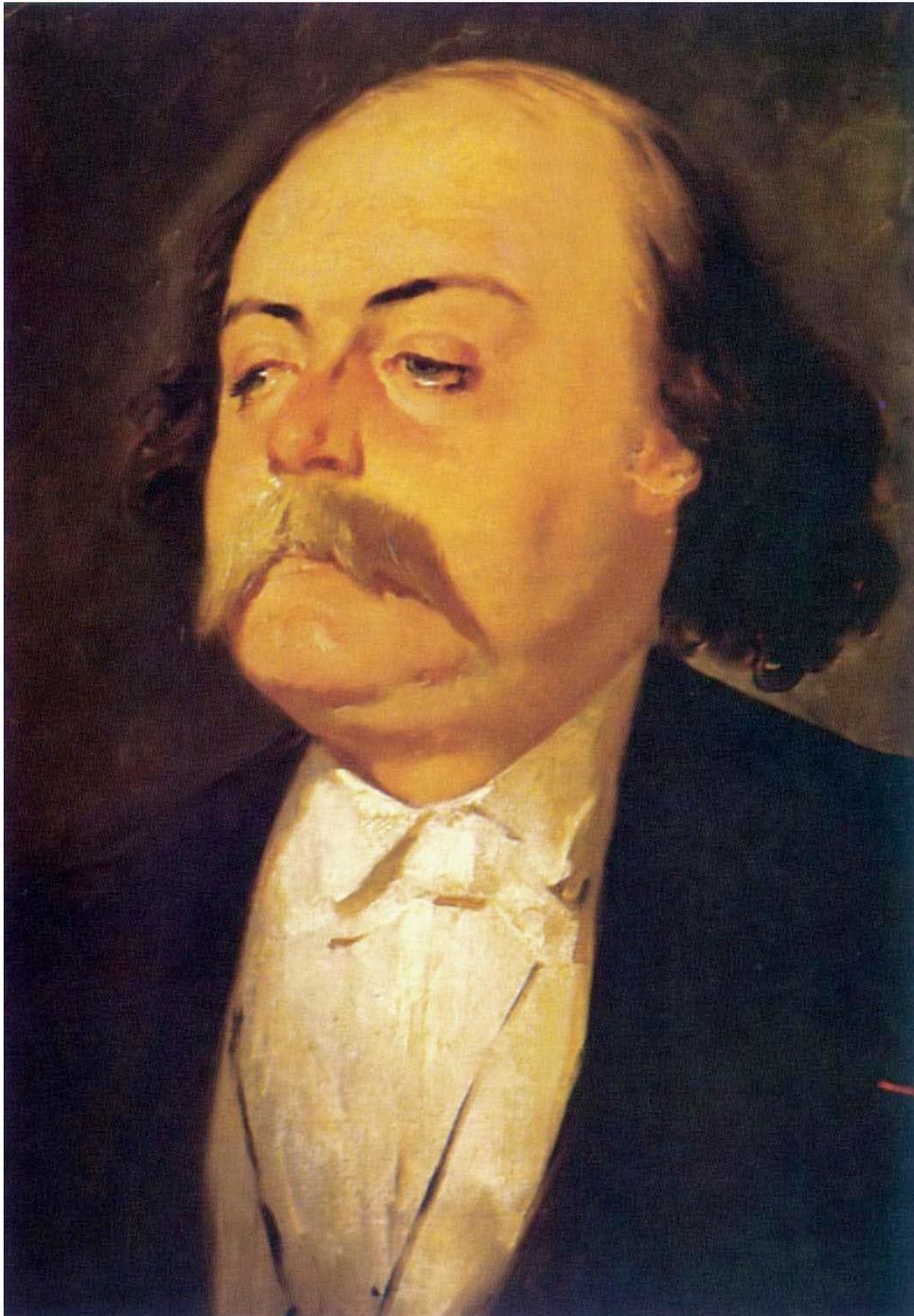
Quadro secondo

Tra atroci torture, Mathô viene giustiziato: Salammbô, alla vista dell'orrendo spettacolo, muore di dolore.

Salammbô è uno dei numerosi progetti d'opera lasciati incompiuti da Musorgskij. Nessuno dei suoi lavori per il teatro si presenta del resto con quel carattere di compiutezza che di solito è prerogativa dell'opera d'arte: non solo nel senso di una veste compositiva finita.

Da quando la prima versione del *Boris Godunov* (in sette quadri, 1868-69) ha cominciato a circolare anche in teatro, nell'orchestrazione originale, si è potuto toccare con mano quanto la sua concezione sia diversa rispetto alla seconda stesura, in quattro atti e nove quadri, del 1871-72: ed è difficile, se non opinabile, stabilire quale delle due vada considerata definitiva.

GUSTAVE FLAUBERT



La *Chovanščina*, cominciata nel '72, manca quasi completamente della strumentazione e dell'ultima scena, ma l'idea compositiva è interamente realizzata e l'orchestrazione di Šostakovič, più della revisione di Rimskij-Korsakov, consente di apprezzarne a pieno tutte le intenzioni. Nello stesso periodo Musorgskij lavorò a un'opera tratta da Gogol', *La fiera di Soročincy*, di cui compose due atti o poco più; mentre del progetto di una nuova opera da Puskin, *La Pugacevščina*, rimase solo l'abbozzo. La sua carriera si arrestò alle soglie della morte, lasciando un'eredità lacunosa ma comunque pesante.

Anche prima della svolta avvenuta col *Boris* Musorgskij lasciò frammenti significativi del suo impegno nel teatro, verso il quale lo spingeva la convinzione che l'opera lirica fosse il campo nel quale innestare le nuove esperienze della musica nazionale russa. Se l'abbozzo, perduto, di un giovanile *Han d'Islande* si rifaceva ancora a Victor Hugo (non ne uscì nulla, perché nulla ne poteva uscire: l'autore aveva allora 17 anni), con il successivo *Edipo ad Atene*, di cui fu composto solo un coro, si entrava nel terreno della tragedia antica rivisitata dal drammaturgo russo V.A.Ozerov; la tappa successiva fu un primo avvicinamento a Gogol' con il soggetto della *Notte di San Giovanni*, il cui materiale fu poi parzialmente utilizzato nel poema sinfonico *Una notte sul monte Calvo*, estrema propaggine di un tentativo di aggiornare, superato il sinfonismo puro, la musica a programma. Tutti questi tentativi appartengono per così dire alla preistoria di Musorgskij compositore: nel senso che in essi, fino a quel momento, non si erano ancora chiariti i presupposti su cui basare l'adesione all'opera nazionale russa.

Salammbô si colloca in una fase di passaggio in cui questi presupposti cominciano a chiarirsi. Già nell'autunno 1856 Musorgskij aveva conosciuto casualmente Aleksandr Borodin, più vecchio di lui di sei anni (sedici contro ventidue), ed era entrato in un giro di frequentazioni che lo avevano messo in contatto con Dargomyžskij, Kjuj, Balakirev e con lo storico dell'arte e della musica Vladimir Stasov. Decisivo fu soprattutto l'incontro con Balakirev, dal quale Musorgskij ricevette fin dal 1857 lezioni di composizione. Si costituì così il primo nucleo di quel circolo di cui avrebbe fatto parte anche Rimskij-Korsakov e che sarebbe passato alla storia come il Gruppo dei Cinque, secondo la posteriore, solenne investitura di Stasov.

Nel 1862 Balakirev, l'indiscusso animatore del gruppo, fondò a Pietroburgo una Scuola Musicale Libera e un'istituzione di concerti in opposizione al Conservatorio e alla Società Musicale Russa, entrambi diretti da Anton G. Rubinstejn con orientamenti filo-occidentali: la nuova tendenza nazionalistica trovava così un canale ufficiale attraverso il quale manifestarsi.

IL GRUPPO DEI CINQUE



Musorgskij aderì al circolo con entusiasmo ma rimase al suo interno in una posizione isolata (del resto è ormai ampiamente dimostrato che il Gruppo dei Cinque fu una libera unione, tutt'altro che priva di contrasti, fra personalità molto diverse). Ciò che contò fu però la presa di coscienza di una poetica sentita quasi come una missione; e questa avvenne col concorso di molti, per riflettersi anche su una scelta di vita che attirò il compositore in un vortice di passioni dalle quali non si sarebbe mai più liberato. In un suo appunto autobiografico del 1871 si trova scritto: «1860: allenò il cervello. 1862: mise il cervello a posto, rifornendolo di utili cognizioni».

Ne è prova il fatto che proprio in quel frangente Musorgskij, entrato nel '63 come impiegato al servizio dello Stato, lasciò la famiglia trasferitasi in campagna e andò a vivere con alcuni amici in una «comune», attratto dal fervore che animava i giovani intellettuali pietroburghesi. I suoi compagni di vita non erano però musicisti, ma

letterati: e ciò può illustrare il clima nel quale avvenne la lettura e si accese l'entusiasmo per un romanzo come *Salammbô* di Gustave Flaubert, apparso in traduzione russa a puntate sulla rivista «Annali patrii» nel 1863, a pochi mesi di distanza dall'uscita in Francia. Lo scandalo che aveva accompagnato *Madame Bovary* aveva fatto di Flaubert un beniamino dei giovani anticonformisti di tutta Europa, e a Pietroburgo la cultura francese godeva di speciale attenzione, anche come contraltare al diffuso germanesimo degli ambienti musicali accademici.

Ciononostante può apparire sorprendente che il ventiquattrenne Musorgskij pensasse subito di ricavare un'opera da un argomento così lontano dalle sue corde, esotico e sfarzoso, tanto intriso di colore orientale quanto estetizzante e decorativo, difficilmente riducibile a libretto. Una spiegazione indiretta è però offerta dalla dettagliata recensione che Musorgskij inviò in una lettera a Balakirev del 10 giugno 1863 sulla *Giuditta* di Aleksandr Serov, opera che era stata appena rappresentata con grande successo e che aveva molti punti di contatto con la trama della *Salammbô*. Serov era un ammiratore di Wagner e un nemico della nuova musica russa: sicché si può ipotizzare che Musorgskij decidesse di cimentarsi sullo stesso terreno degli avversari per dimostrare che il trattamento di un soggetto affine poteva prescindere da «tutto l'armamentario alla Scribe- Halévy-Meyerbeer tirato disordinatamente in ballo da Serov», e non contraddire le esigenze di una drammaturgia musicale indirizzata in senso nazionale. Ed è probabile allora che proprio questa sfida alle convenzioni del grand-opéra lo attirasse in modo irresistibile, anche a rischio di far storcere il naso ai più intransigenti sostenitori della diversità costituzionale (per scelta di argomenti anzitutto) dell'opera russa.

Nell'autunno del 1863, subito dopo la lettura del romanzo nella «comune» di Pietroburgo, Musorgskij decise di farne una grande opera in quattro atti e sette quadri, scrivendo lui stesso il testo e ispirandosi per i versi alla poesia russa contemporanea. In ottobre, verosimilmente dopo avere tracciato uno «schema», cominciò a stendere il libretto partendo dal primo quadro del quarto atto (il lamento di Mathô, condannato a morte e prigioniero nei sotterranei dell'Acropoli). Senza musicarlo, saltò subito al secondo quadro del secondo atto: la scena nel tempio di Tanit, nella quale Mathô rapisce lo zaimph, il velo sacro che protegge la città, custodito dalla

sacerdotessa Salammbô. Il 15 dicembre questa scena era interamente composta ma non strumentata, se non per accenni (ossia, come Musorgskij era solito fare, con indicazioni parziali per la realizzazione della partitura).

MILIJ BALAKIREV



Procedendo a sbalzi, evidentemente per fissare i momenti principali della vicenda, Musorgskij compose nell'anno successivo altre tre scene: i manoscritti recano le date del 23 luglio per la prima parte del primo quadro del terzo atto (il sacrificio nel tempio di Moloch, fino all'apparizione di Salammbô) e del 10 novembre per la sua conclusione, del 26 novembre per la composizione del primo quadro dell'ultimo atto, di cui già esisteva il testo. In mezzo, durante l'agosto, una pagina più distesa si inserì tra questi grandiosi blocchi drammatici e musicali: la canzone d'amore cantata dal giovane mercenario delle isole Baleari (il baleario) durante il banchetto nei giardini di Amilcare (atto primo). Qui Musorgskij si avvicina allo stile lirico delle sue romanze da camera di quegli anni, quasi a voler decantare con una parentesi gentile la forte tensione del dramma.

Il 1865 portò un arresto totale nel lavoro all'opera: in quell'anno non ne fu scritta una sola nota. I motivi esterni che spiegano questa interruzione non mancano: in primavera la morte della madre, a cui Musorgskij era molto legato e verso cui provava un rimorso acuto dopo averla abbandonata per seguire la sua strada (un toccante pensiero di quella perdita sono i *Ricordi dell'infanzia* per pianoforte e la *Ninna nanna* in memoria della madre); riprese a bere smodatamente e in autunno fu colto da un attacco di delirium tremens provocato dall'abuso di alcool, con conseguente trasferimento nell'appartamento del fratello maggiore Filaret. I tempi della «comune» erano finiti. Sono spiegazioni plausibili; anche se in quel periodo Musorgskij non smise mai del tutto di comporre, soprattutto liriche per canto e pianoforte.

Non rinunciò però del tutto all'opera, se è vero che col miglioramento della salute ritornò a lavorarci all'inizio del 1866: l'8 febbraio fu composto il coro femminile per il secondo quadro del quarto atto («le sacerdotesse consolano Salammbô e l'abbigliano con le vesti nuziali»), due mesi più tardi fu la volta del Canto dei guerrieri libici per coro e pianoforte (atto primo), orchestrato il 17 giugno probabilmente in vista di una sperata esecuzione nei concerti della Scuola Musicale Libera di Balakirev (in questo senso potrebbe parlare il biglietto a lui indirizzato il 20 aprile 1866: «Caro Milij, fatemi sapere quando posso trovarvi a casa. Da parecchio tempo non ci siamo visti ed ho voglia di parlare con voi di molte cose e di mostrarvi una nuova cosetta [Canto di guerra dei Libici] della mia *Salammbô*, un coro maschile sul tema a voi noto con una variante a la géorgienne»). Questa esecuzione non

ebbe luogo (al suo posto fu invece presentato il coro *La disfatta di Sennacherib* su testo di Byron, completato il 29 gennaio 1867); di modo che la seconda variante per coro e orchestra rimase l'ultimo frammento scritto per la *Salammbô*.

CEZAR' ANTONOVIČ KJUI



In tutto, dunque, Musorgskij musicò della *Salammbô* sei pezzi di diverse dimensioni, e di questi ne strumentò per intero solo due: il lamento di Mathô, ossia la prima scena presa in considerazione, e il Canto di guerra dei libici, ovvero l'ultima composta. È un po' poco per consentire una messa in scena quale fu per esempio quella proposta dal San Carlo di Napoli nel 1981, con la regia di Jurij Ljubimov. Essa si basava sulla revisione del materiale esistente e sulla strumentazione completata dal direttore d'orchestra Zoltàn Peskó per l'esecuzione nei concerti pubblici della stagione sinfonica della Rai di Milano nel novembre 1980, di cui abbiamo anche la preziosa registrazione discografica; cui solo in tempi recentissimi, per iniziativa del Teatro Kirov di San Pietroburgo, si è aggiunta quella di Aleksandr Nagovitzin, ora presentata al Maggio. Una novità assoluta tenuta gelosamente in serbo come una sorpresa, al punto che neppure all'estensore di queste note è stato possibile verificare la partitura e dunque informare sul lavoro del revisore.

Musorgskij non ha lasciato scritto nulla sulle ragioni che lo indussero ad abbandonare la *Salammbô*. In un elenco delle proprie composizioni, redatto per Stasov e speditogli nell'agosto 1878, si limitò a indicare a parte il materiale rimasto come «Studi per l'opera *Salammbô* di Flaubert», datandoli 1864-65 (il che come abbiamo visto è inesatto). Nel corso del 1866 altri progetti lo interessarono, ma solo fugacemente: e si trattava comunque di progetti di altro genere, bordeggianti verso l'opera comica (un altro torso in questo campo sarebbe stato il primo atto di *Il matrimonio* di Gogol', del 1868, interrotto infine per il *Boris*). L'unica testimonianza che ci rimane in proposito è indiretta e proviene dall'amico di gioventù Nikolaj Kompanejskij, che così la racconta in un articolo apparso a cinquant'anni dalla morte dell'autore: «Una volta chiesi a Modest Petrovič perché avesse abbandonato un soggetto tanto interessante. Mi guardò fissamente, poi scoppiò a ridere e, con un gesto noncurante della mano, rispose: 'Sarebbe stato infruttuoso. Che bella Cartagine ne sarebbe risultata!'. Poi smise di ridere e proseguì in tono più serio: 'Ci bastava l'Oriente di Giuditta. L'arte non è un gioco. Il tempo è prezioso'».

Fraasi molto belle e chiare, quasi troppo per essere del tutto autentiche. Più utile risulta la testimonianza di Rimskij-Korsakov nelle sue Memorie, peraltro assai posteriori e non precisissime sulle date: «Musorgskij era occupato a scrivere un'opera su un libretto tratto da

Salammbô. Ogni tanto ne suonava qualche pezzo o da Balakirev o da Kjuí. Questi frammenti riscuotevano la piú viva ammirazione per la bellezza dei temi, ma anche la piú severa censura per il disordine e la stravaganza. Ricordo che Madame Kjuí non riusciva a sopportare l'episodio della tempesta rumorosa e assurda».

ALEKSANDR BORODIN



Da essa si ha comunque la conferma che gli amici (e signore non troppo tenere verso il misogino Musorgskij: l'episodio che non piaceva a Madame Kjuj, la scena nel tempio di Moloch, è appunto la pagina più visionaria e originale del lavoro) nutrivano forti dubbi sulla realizzazione del progetto: non a caso Balakirev, che non smise mai di considerare Musorgskij un quasi idiota, aveva bocciato la «nuova cosetta» dell'amico apostrofandolo «strambo autore dei Lidi e dei Misolidi». E ciò può avere pesato sulla decisione del compositore di abbandonare l'impresa.

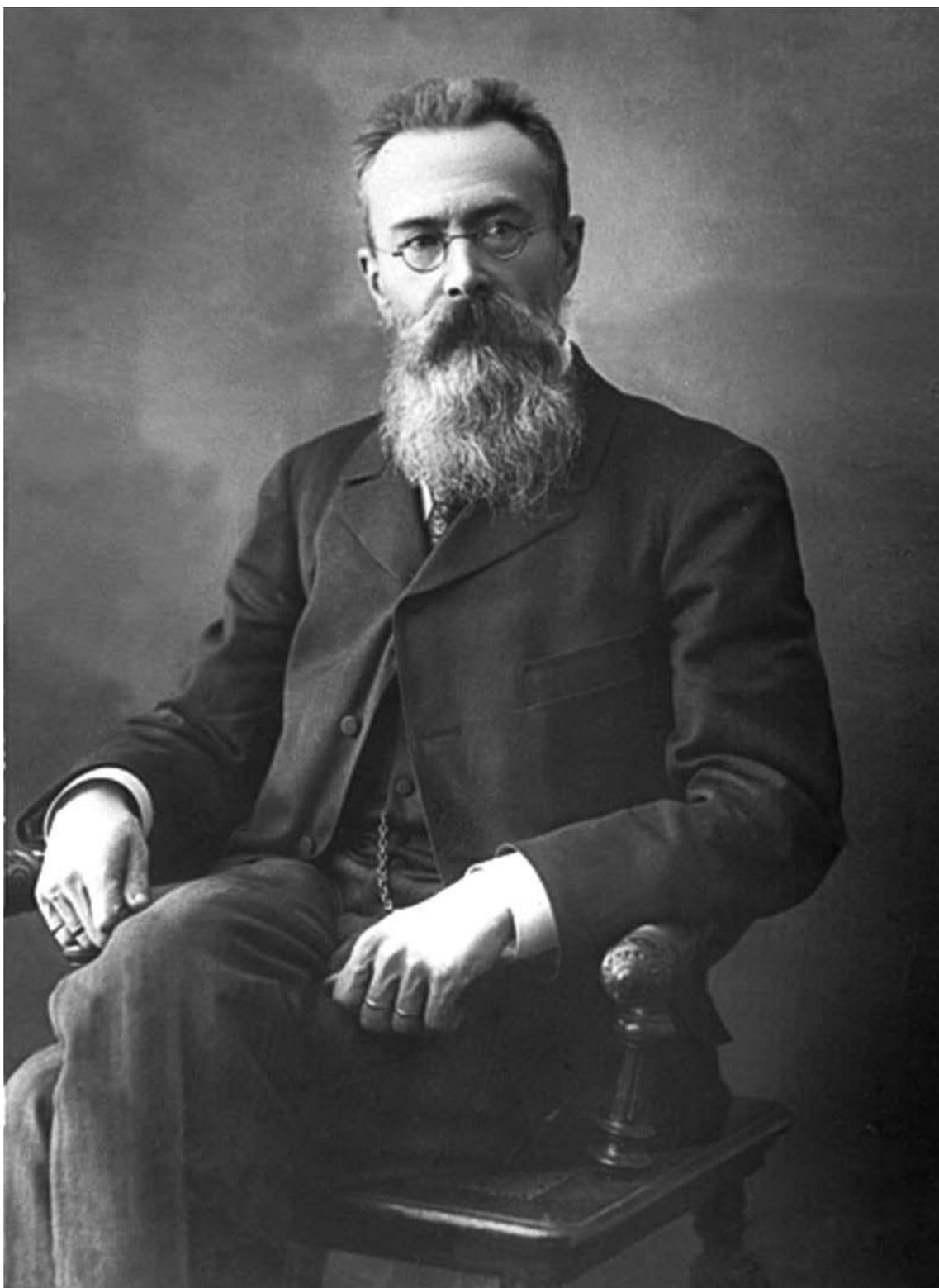
Quale interesse rivestono allora per noi le sei scene della *Salammbô*? Forse lo spunto dato dall'autore stesso, ulteriormente precisato, può essere d'aiuto: «studi per un'opera futura». Dove il senso della frase non sta tanto, o soltanto, nel fatto che alcuni frammenti furono utilizzati in luoghi particolarmente importanti del Boris (in modo riconoscibilissimo e specialmente impressionante il monologo di Mathô in attesa del supplizio) e altrove (il canto di guerra dei libici fu rielaborato nel coro *Jesus Navin*, o *Josua* su parole del Libro di Giosuè, 1874 e 1875), ma soprattutto nell'esperienza che sarebbe tornata utile in proiezione futura, nella scelta del tipo di opera da coltivare: confrontandosi non con altri che con se stesso. E ciò consente di affermare che la posizione raggiunta da Musorgskij nella storia dell'opera russa dell'Ottocento fu il risultato di un processo di maturazione e una conquista sempre più cosciente e radicale.

Già nel modo di trattare l'argomento alcuni procedimenti sono istruttivi. Musorgskij non solo partì dalle scene centrali del romanzo, poco preoccupandosi di definire prima la cornice generale e ambientale, ma privilegiò soprattutto quelle in cui si presentasse un vivido contrasto tra i personaggi, gli individui e la massa, distinti già con chiarezza nella folla mutevole di popolo cartaginese, guerrieri libici, sacerdoti e sacerdotesse, donne, uomini e perfino bambini.

Caratteristico è il modo in cui nelle tre grandi scene d'insieme (rispettivamente terza, quarta e sesta) i solisti e il coro s'intrecciano proseguendo però ognuno un proprio corso di pensieri: e le linee vocali si stagliano l'una contro l'altra come a rappresentare visioni complementari, dove le ragioni individuali si prolungano amplificate in quelle collettive. E si tratta sempre di momenti culminanti, sottratti però al procedere dell'azione: situazioni bloccate nelle quali si espande un canto che tende all'epico, all'ipnotico, al lirico, all'elegiaco,

riverberandosi nella lamentazione su una sorte di cui non sappiamo i precedenti né le conseguenze, ma che sembra imm modificabile, eternamente umana.

NIKOLAJ RIMSKIJ-KORSAKOV



Altrettanto significativo è il fatto che la trama erotico-amorosa, e quella per così dire storico-politica (le lotte di potere tra i mercenari e i nobili cartaginesi in un paesaggio di rovine), siano lasciate sullo sfondo se non addirittura trascurate. Né traspare un'intenzione di approfondimento psicologico o di evoluzione nel carattere dei personaggi: Salammbô e Mathô non hanno spessore come individui, sono piuttosto figure destinate fin dal principio a essere schiacciate, e colte appunto sul limitare della fine: condizione nella quale tornano a confrontarsi con la folla in monumentali affreschi corali dove il destino dei singoli più che contrapporsi si annulla in quello della massa. C'è già qui la definizione di un attrito drammatico che come scintilla esploderà nel *Boris*.

Ciò che invece manca nella *Salammbô*, a cementare questi elementi, è lo spirito propriamente russo, musicalmente incarnato dal canto popolare nazionale. Musorgskij evitò accuratamente di cadere nell'esotismo ponendosi il problema di quale linguaggio impiegare per un'opera ambientata a Cartagine nell'anno 241 avanti Cristo senza conoscerne le melodie (non per nulla aveva criticato Serov imputandogli di aver preso nella *Giuditta* «molti granchi che definirei anacronismi musicali»). Caduta, per ovvi motivi, la matrice del canto popolare o liturgico (ma la Canzone del baleario ha i tratti tipici della nostalgia di un'anima russa) Musorgskij optò per uno sfondo modale antico tanto vago quanto storicamente indefinito, neppur troppo orientaleggiante (se non nei due cori maschili e femminili) e non precisabile in termini sistematici (i Lidi e i Misolidi tirati in ballo da Balakirev non vanno presi alla lettera). Su questo le inflessioni del melos, i ritmi, le elaborazioni di un declamato-arioso specialmente flessibile ma sottratto al principio dello sviluppo tematico, emergono da giri armonici lontani e arcaici.

Le tendenze del nazionalismo musicale russo spingevano verso la riscoperta di tradizioni più antiche, non soltanto russe o slave, ma anche asiatiche e orientali, come dimostrano le continue incursioni in quei territori da parte di molti rappresentanti dello stesso Gruppo dei Cinque (e prima ancora di Glinka). Ma proprio Musorgskij si distinguerà per l'aderenza a un linguaggio non esotico ma realistico, autoctono, cadenzato sulla lingua madre parlata, non solo cantata; e in *Salammbô* veniva a mancare il fondamento di questa costruzione: l'humus della storia, o leggenda, nazionale russa. In effetti nell'ultimo pezzo composto, il coro di guerra dei libici, viene impiegata una

«variante à la géorgienne» che è pure essa, se si vuole, un «anacronismo musicale»: e forse fu anche la coscienza di questa contraddizione a convincerlo a fermarsi.

IL COMPOSITORE



I due brani orchestrati, fra cui questo, sono tuttavia punti di riferimento della massima importanza: giacché mostrano una energia vitale, una ricchezza di colori e una varietà di soluzioni timbriche che, al di là del colore locale, sono veicoli di definizione drammatica, tinta dell'anima più che rivestimento decorativo. Se da questi saggi si deve ricavare un'idea del suono di Musorgskij, essa contraddice l'immagine di una tavolozza scabra ed essenziale, tutta in bianco e nero.

L'ipotesi che *Salammbô* non sia nata con un piano organico ma come una serie di studi sul problema dell'opera, in una sfida nella quale all'iniziale fervore subentrò a poco a poco la riflessione, non deve essere scartata. E ciò cambierebbe il giudizio sulla sua incompiutezza e valorizzerebbe invece l'impiego del suo materiale in lavori successivi. Ma anche qui, più che di figure musicali compiute, si tratta di incisi, di inflessioni del canto e di ritmi che denotano una situazione o uno stato d'animo, quasi cifra di un'espressione: così la frase d'amore che Mathô intona per Salammbô poteva corrispondere all'idea che Musorgskij aveva in astratto di una passione amorosa ardente, e come tale si ritrova, nel *Boris*, rivolta da Dmitrij a Marina. Le imprecazioni di Salammbô e del coro nella scena del furto del velo sono il prototipo di un furore scatenato, e in una situazione analoga non stupisce che Musorgskij le affidi alla folla in tumulto nella foresta di Kromy. Certo, le analogie tra il monologo di Mathô e quello di Boris, e soprattutto tra il motivo della condanna a morte dei sacerdoti e quello dei bojari che decretano la morte del falso Dmitri, sono anche drammaturgicamente evidenti: ma rientrano anch'esse in una rappresentazione ideale di una situazione nella quale i personaggi sono in funzione di un'idea di verità teatrale, in una situazione drammatica realisticamente osservata «in sé». Ed è in funzione di questa che Musorgskij scriveva.

Forse è eccessivo affermare che intenzionalmente Musorgskij pensò *Salammbô* con simili intenti; a conti fatti questo fu però il suo destino. Se si accetta tale ipotesi, ognuna delle sei scene va ascoltata non come un frammento di un'unità mancante ma come una piccola o grande unità compiuta e a sé stante, che estrapola e ritrae un momento statico del dramma: una serie di prove d'autore di un'idea di teatro che poi si materializzerà proprio in una drammaturgia decentrata, refrattaria al principio della continuità dell'azione e dell'evoluzione drammatica, abolendo perfino la norma di un inizio e di una conclusione.

E da questo punto di vista non solo *Salammbô*, ma tutto il teatro di Musorgskij può essere considerato come la dilatazione di istanti sospesi in quadri che racchiudono eventi smisurati.

ZOLTAN PESKO



Studi per un'opera futura, sempre, da cui anche la nostra nozione di compiutezza dell'opera d'arte viene modificata e concentrata tra un prima e un poi sfuggenti.

Sergio Sablich

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 27 Febbraio 1983;
Zoltan Pesko direttore**

IL MATRIMONIO

Opera in quattro atti (completato solo il I°)

Musica: Modest Musorgskij

Libretto: da Nikolaj Vasil'evic Gogol

Personaggi:

- Podkolessin, consigliere di corte (baritono)
- Kotchkarev, suo amico (tenore)
- Fiokla Ivanovna, mezzana (mezzosoprano)
- Stepan, servo di Podkolessin (basso)

Organico: pianoforte

Composizione: San Pietroburgo, 11 giugno - 20 luglio 1868 (solo I° quadro)

Prima esecuzione privata: San Pietroburgo, nell'abitazione di César Cuj, 6/18 ottobre 1868 (con accompagnamento di pianoforte)

Prima rappresentazione pubblica: San Pietroburgo, Teatro della Scuola teatrale Suvorin, 1 aprile 1909

Edizione: Bessel, San Pietroburgo, 1908 (riduzione per pianoforte atto I°)

Incompiuta

Modest Musorgskij non aveva ancora compiuto trentanni quando, nell'estate del 1868, in quattro settimane di febbrile lavoro, mette in musica il primo atto della commedia *Il matrimonio* di Nikolaj Gogol'. Nel blocco della sua produzione - dai primi abbozzi di *Salammbó* nel 1863 al disordinato completamento della *Chovanscina* nel 1881, alla vigilia della morte - il frammento gogoliano occupa il breve spazio di una mezz'ora di musica, ma ha un'importanza eccezionale. È come un sasso lanciato da lontano nelle acque sconvolte del nostro secolo. In altre parole, è il ponte che conduce, con un sessantennio di anticipo, al *Naso* di Sostakovic.

La rivoluzione, s'intende, non nasce dal nulla. La storia della musica indica, come precedente necessario, *Il Convitato di pietra*, musicato da Aleksandr Dargomyzskij sul testo di Puskin, in un recitativo melodico dove il "parlato" diviene "cantato" modellando la melodia sull'accento della parola russa. *Il Convitato*, primo risultato di questo procedimento di incredibile audacia, è un'opera totalmente svincolata

dalla tradizione: senza arie, senza pezzi d'insieme, senza cori e, soprattutto, senza quel volo canoro su cui, per oltre due secoli, è fiorito il nostro teatro lirico.

NIKOLAJ VASIL'EVIC GOGOL'



Il linguaggio «che fa di quest'opera un caso sbalorditivo di pionierismo musicale» (Mila) apre un mondo nuovo alla musica; le passioni melodrammatiche incasellate in "belle" categorie melodiche cedono il passo alle conturbanti ambiguità dell'animo umano, aprendo la strada che condurrà ai rimorsi di Boris, alla crepuscolare tristezza di Mélisande, alla follia di Wozzeck.

Dargomyzskij morì prima di aver terminato la sua opera, ma visse abbastanza per vedere quale profonda influenza avrebbe avuto sul futuro. Attorno al *Convitato di pietra* si realizza, infatti, l'incontro decisivo tra il vecchio musicista e la nuova generazione che si era andata raccogliendo alla scuola di Milij Balakiriev, erede e continuatore del nazionalismo musicale di Glinka. «Verso la primavera del 1868 - nota Rimskij-Korsakov nelle *Memorie* - la maggior parte dei membri del nostro circolo si riuniva ogni settimana a casa di Dargonmiskij. Egli ci aveva spalancato le porte mentre componeva febbrilmente *Il Convitato di pietra*. Il primo quadro era già completo; il secondo era giunto alla scena del duello, e il seguito veniva composto, si può dire sotto i nostri occhi ammirati! In precedenza Dargomyzskij si era circondato di ammiratori - dilettanti o musicisti - a lui molto inferiori [...] Ma ora calatosi nel *Convitato di pietra*, un lavoro avanzato di cui valutava esattamente l'importanza, egli sentì il bisogno di condividere le nuove idee con musicisti, con artisti d'avanguardia. Ora gli ospiti delle sue serate erano Balakirev, Kjuj, Musorgskij, Borodin e io».

Da questa operosa fraternità nasce, oltre al *Convitato*, anche *Il Matrimonio*. Come scriverà poi lo stesso Musorgskij all'amico e mentore Vladimir Stasov, esso gli venne «suggerito (per ischerzo) da Dargomyzskij e da Kjuj (non per ischerzo)». In realtà, più che uno «scherzo», è una scommessa sulla possibilità di andare oltre: dal racconto drammatico di Pushkin alla commedia quotidiana dei personaggi di Gogol'. Personaggi comuni che non parlano l'aulico linguaggio della storia ma quello dimesso di tutti i giorni.

Qui la caricatura nasce dalla fotografia della realtà. C'è il burocrate che vorrebbe sposarsi (con dote) ma esita; ci sono l'amico che lo spinge al gran passo, la mezzana, il servitore ottuso e silenzioso. Per quattro scene non si fa che discutere di questo matrimonio temuto e desiderato. Poi, nel secondo atto, Gogol ci mostra come gli sponsali vengano combinati ma non realizzati, perché al momento decisivo il fidanzato salta dalla finestra e fugge. L'avventura di Musorgskij si ferma invece a metà. La "scommessa" lo infiamma. Comincia il lavoro a Pietroburgo l'11 giugno 1868. Alla fine del mese ha già terminato la prima scena e, per stare più tranquillo, si trasferisce in campagna - a Silovo, un villaggio a due centinaia di chilometri a sud di Mosca - dove non ha neppure un pianoforte. L'unica distrazione è di scrivere lettere agli amici: una mezza dozzina di missive appassionate

dove il nuovo lavoro viene presentato, discusso, analizzato con la precisione di un chirurgo e la sofferenza di un paziente.

ALEXANDER PUSHKIN



La serie si apre il 3 luglio, nel solito stile metà russo e metà francese con una lettera di César Kjuj, il committente serio: «Mio caro *Cesare*, salve. Eccomi alla pastura, *en forme et matière*. Mi sono insediato in un'izba, bevo latte e me ne sto tutto il giorno all'aria, solo di notte mi mettono a cuccia».

Una settimana dopo, il 10, aggiunge un poscritto al foglio non ancora spedito: «Ho finito il *Primo Atto*. È venuta la pioggia, per tre giorni di seguito è sempre piovuto e io ho lavorato senza tregua, poiché ormai tutto qui dipende dal tempo. *Il matrimonio* non mi ha dato pace, così ho continuato a scrivere. Invece di tre quadri ne sono venuti quattro, ma ci volevano. Ora c'è di nuovo un tempo meraviglioso e riposo. Vi bacio forte, mio caro. Salutate da parte mia Dargomyzskij».

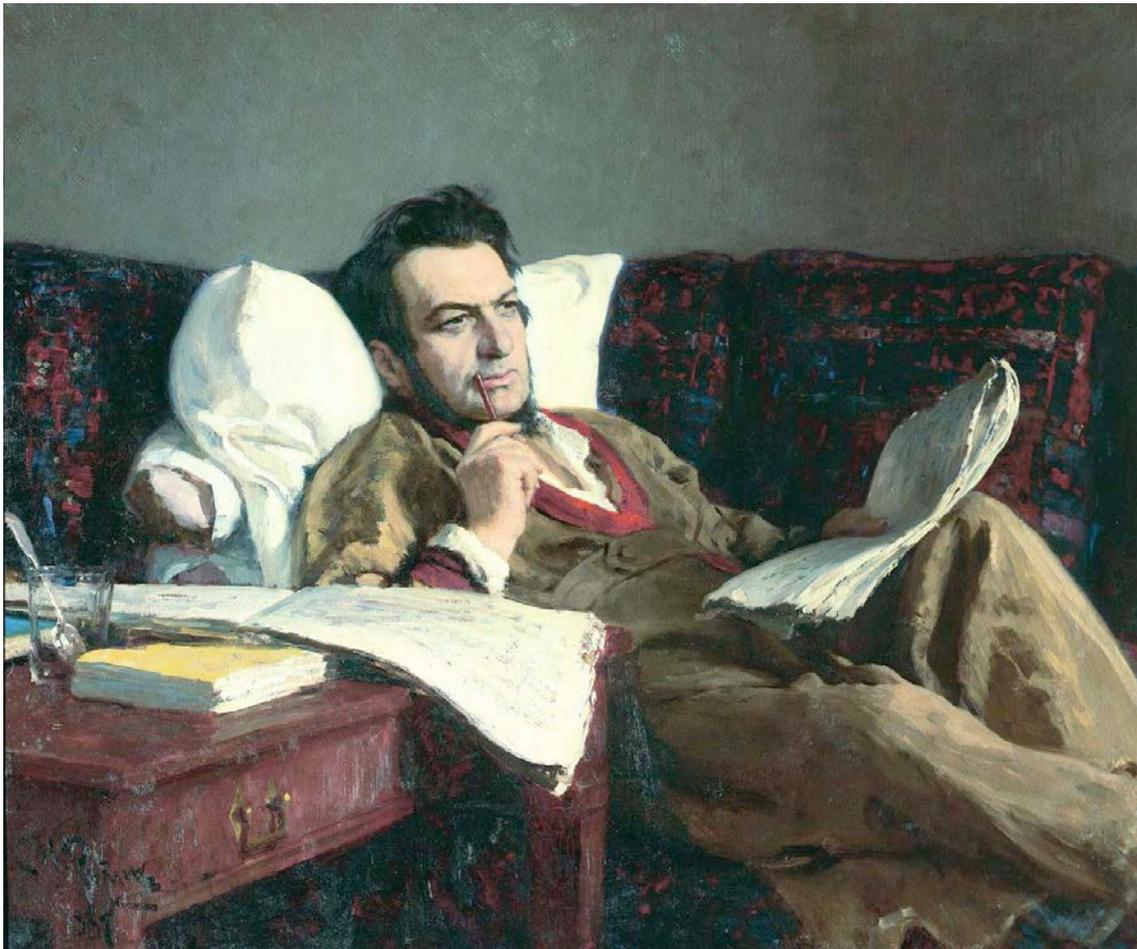
Nelle settimane successive sistemerà il manoscritto e comincerà a «rimuginare il secondo atto», ma non andrà oltre.

L'esperimento è riuscito, anche se egli continuerà per il resto della vita a interrogarsi sul problema della parola cantata e della raffigurazione della vita. «Osservo - scrive - contadine caratteristiche e contadini tipici. Potranno servirmi sia gli uni che gli altri. Quanti e quanti aspetti freschi, non ancora toccati dall'arte si trovano nella natura russa! E come sono succosi, grandiosi! Io ho raffigurato una parte di quanto mi ha dato la vita in immagini musicali per le persone che mi sono care, a loro ho cercato di trasmettere le mie impressioni. - Se Dio mi darà forza e vita, dirò qualcosa di importante. Col *Matrimonio* passerò il Rubicone, ma *Il matrimonio* è per ora la gabbia in cui sono rinchiuso sino a quando non mi sarò addomesticato, poi me ne andrò in libertà. [...] Io vorrei, ecco, che i miei personaggi parlassero sulla scena come parla, la gente viva e per di più vorrei che il carattere delle intonazioni dei personaggi, appoggiati dall'orchestra che costituisce la trama musicale della loro conversazione, raggiungesse lo scopo in modo diretto, immediato; ossia vorrei che la musica riproducesse il discorso umano in tutte le sue minime sfumature, e *i suoni del discorso umano*, in quanto espressioni esteriori del pensiero e del sentimento dovrebbero, senza esagerazione o caricatura, farsi musica vera, precisa, cioè artistica, altamente artistica».

Qualche giorno dopo l'ideale è sempre lontano, ma non invisibile: «Attraverso le tenebre dell'incertezza io vedo un puntino luminoso e questo puntino è il pieno distacco dalle passate (eppure tuttora esistenti) tradizioni musicali. *Impossibile!* perché questo puntino è

luminoso? Per il semplice fatto che, quando si apre una via nuova, si sentono *raddoppiare* le proprie forze, e quando le forze vengono raddoppiate (quattro è esattamente il doppio di due), allora sì che si può lavorare, e lavorare allegramente. Questa situazione ti riporta però alla formula dei ladri: *la bourse ou la vie, - la vie ou le drame musicale*. E poi ci vogliono, invece, tanto l'una quanto l'altro, poiché una cosa non è pensabile senza l'altro».

MIKHAIL GLINKA



Sempre confuso quando tenta di esporre le proprie teorie, Musorgskij trova qui un'immagine luminosa nel rovesciamento della «formula dei ladri»: non la vita o il dramma, ma la vita e il dramma, poiché è nella vita, nella realtà storica o quotidiana che si deve scavare per raggiungere la pienezza di espressione: unico scopo d'arte, per Musorgskij.

Si può chiedere perché, giunto a questo traguardo, il musicista non abbia musicato la seconda metà della commedia.

Lo strumento era forgiato nelle sue mani, come egli confida, in un attimo di orgoglio, al fedele Rimskij-Korsakov: «In me opera una sorta di meccanismo d'interpretazione del linguaggio parlato». Più che un «meccanismo» dovremmo dire un *istinto* che, d'ora in poi, lo guiderà alla ricerca del canto parlato del *Boris*, della melodia razionalmente giustificata della *Chovanscina* e di tutte quelle forme geniali che danno vita alla stupefacente collezione di una settantina di liriche.

Ma forse in questa padronanza del meccanismo o dell'istinto sta già la risposta alla domanda. Trovato il linguaggio, l'esperimento è concluso: un esperimento di sconvolgente novità in cui la musica si frantuma in minuscole cellule che appaiono e scompaiono, lasciando alla parola il compito di coordinare il discorso.

Nasce così, spezzando i canoni tradizionali, il primo esempio di "conversazione musicale" dove le cellule sonore sono mosse da ragioni in delicato equilibrio tra quelle della musica e quelle del discorso. È un gioco ininterrotto di trovate, di invenzioni, di frammentazioni ritmiche e armoniche che costringono l'autore al perpetuo rinnovamento della fantasia e l'ascoltatore a un'incessante ginnastica mentale per afferrare le particelle di materia musicale in fuga.

La "scoperta", non occorre ripeterlo, segue quella di Dargomizskij ma la realizzazione è di un radicalismo ancor più deciso, corrispondente al radicalismo letterario di Gogol'. Non stupisce che abbia sollevato qualche sconcerto. La Banda dei Cinque, come la chiamavano i rivali, era tutta al lavoro: ognuno, alla fine dell'estate, portava in città i fogli freschi d'inchiostro da sottoporre al giudizio collettivo.

Le *Memorie* di Rimskij-Korsakov offrono un quadro impressionante, anche saltando qualche riga, del fervore del gruppo: «L'inizio della stagione 1868-69 mi trovò in possesso della partitura completa di *Antar*. Musorgskij tornò a San Pietroburgo col primo atto del *Matrimonio* di Gogol', steso in uno spartito per canto e piano. Borodin portò nuovi pezzi del *Principe Igor*, l'inizio della *Seconda sinfonia in Si minore* e la lirica *La principessa del mare*. Kjuj aveva completato il *Guglielmo Ratcliff* ed era pure finito *Il Convitato di pietra*, salvo le ultime battute rimaste in bianco per non so qual motivo.



All'inizio della stagione ripresero le serate in casa di Dargomyzskij. *Il Convitato* venne cantato dall'inizio alla fine. *Il matrimonio* sollevò pure considerevole interesse. Tutti erano colpiti dall'impegno di Musorgskij, entusiasti della caratterizzazione e da molte frasi del recitativo, ma perplessi di fronte alla durezza degli accordi e dell'armonia. Lo stesso Musorgskij cantava la parte di Podkolessin col suo inimitabile talento, Nadezda (Purgold) accompagnava, mentre Dargomyzskij, mosso dal più vivo interesse, aveva copiato di propria mano la parte di Kotchkarev e la cantava con entusiasmo. Vladimir Stasov era alle stelle, Dargomyzskij osservò talora che l'autore era andato un tantino troppo lontano, Balakirev e Kjuj consideravano *Il matrimonio* una semplice curiosità con qualche procedimento interessante di declamazione». Manca il parere di Borodin, ma lo ritroviamo in una lettera alla moglie: «Il lavoro è straordinariamente bizzarro e paradossale, pieno di innovazioni e a tratti di umorismo, ma nell'insieme è *une chose manquée*, quasi impossibile da eseguire. Inoltre mostra i segni di una redazione affrettata».

L'impressione generale, come si vede, è solo parzialmente positiva. Musorgskij ne rimase deluso, ma è vano chiedersi se, incoraggiato, avrebbe terminato il compito.

Quasi certamente no. L'abbiamo visto arenarsi dopo il primo atto, impegnato alla ricerca di una *atmosfera* sfuggente.

L'entusiasmo era smorzato e già andava in altre direzioni. La prova è certa: terminato l'atto gogoliano e sistemato il manoscritto nel luglio del 1868, nell'agosto è già immerso nel *Boris*.

Il nuovo, colossale compito annulla il primo.

A differenza di *Salammbó*, l'atto del *Matrimonio* è un esperimento conclusivo: scoperto il "meccanismo" della parola cantata, ora il musicista può applicarlo a fondo, senza dubbi o esitazioni, al successivo capolavoro.

Nel dicembre del 1869 la prima stesura del *Boris Godunov* è completa anche di orchestrazione. Poi, come sappiamo, ricominciano i guai.

Rubens Tedeschi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 4 ottobre 1996**

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



LA FIERA DI SOROČYNČI

Titolo originale	<i>Сорочинская ярмарка</i>
Lingua originale	russo
Genere	opera comica
Musica	Modest Petrovič Musorgskij
Libretto	Modest Petrovič Musorgskij
Fonti letterarie	Nikolaj Vasil'evič Gogol', novella omonima
Atti	Tre
Epoca di composizione	1874-1880
Prima rappr.	8 ottobre 1913
Teatro	Teatro Svobodnyj, Mosca
Personaggi	
<ul style="list-style-type: none">• Čerevik (basso)• Chivrija, sua moglie (soprano)• Parasja, figlia di Čerevik e figliastra di Chivrija (mezzosoprano)• Kum (basso-baritono)• Gric'ko, un ragazzo del paese (tenore)• Afanasij Ivanovič, il figlio di un prete (tenore)• Uno zingaro (basso)• Černobog (basso)• Coro (mercanti, zingari, ebrei, ragazzi, ragazze, cosacchi, ospiti, demoni, streghe, nani)	

La fiera di Soročynci (in russo: *Сорочинская ярмарка*[?], è un'opera comica in tre atti di Modest Petrovič Musorgskij, composta a San Pietroburgo tra il 1874 ed il 1880.

NIKOLAJ VASIL'EVič GOGOL'



Il compositore scrisse anche il libretto, che è basato sull'omonimo racconto di Nikolaj Vasil'evič Gogol', tratto dalla raccolta giovanile di racconti ambientati in Ucraina *Veglie alla fattoria presso Dikan'ka*. Alla morte di Musorgskij, nel 1881, l'opera era ancora incompiuta ed ineseguita.

Storia della composizione

Musorgskij lavorò all'opera tra il 1874 ed il 1880; nello stesso periodo si dedicò anche ad un'altra opera rimasta incompiuta, la *Chovanščina*. Il compositore incluse nell'opera musiche composte in precedenza, come ad esempio la *Scena del mercato*, che aveva composto per il secondo atto dell'opera collettiva *Mlada*, che divenne la scena iniziale del nuovo lavoro.

L'inserimento della musica di *Una notte sul Monte Calvo*, come una sequenza che descrive un sogno del protagonista, fu frutto di una modifica alla trama dell'opera decisa nel corso della composizione, anche se questo episodio non è presente nel racconto originale di Gogol'.

Dopo la morte di Musorgskij i tentativi di completare l'opera, così da poterla rappresentare, furono molteplici. Nel 1881 Nikolaj Rimskij-Korsakov propose che l'opera fosse completata da Anatolij Ljadov, e il libretto da A. Goleniščev-Kutuzov, amico di Musorgskij. Tuttavia, Ljadov orchestrò solo cinque numeri (pubblicati nel 1904) e non terminò l'opera. Vjačeslav Karatygin successivamente pubblicò alcuni frammenti dei manoscritti di Musorgskij, che furono orchestrati da Ljadov ed eseguiti nel 1911.

L'anno successivo Vladimir Senilov pubblicò la sua orchestrazione della *Dumka di Parasja* del terzo atto. Jurij Šachnovskij orchestrò e pubblicò altri frammenti che, assieme ai materiali prodotti da Ljadov, Karatygin e Rimskij-Korsakov costituirono una "prima" collage, messa in scena a Mosca, sotto la direzione di Konstantin Saradžev, con dialoghi parlati inseriti per le scene non musicate da Musorgskij. Cezar' Kjuj fu il primo a creare una versione completa dell'opera (ma senza l'episodio *Una notte sul Monte Calvo*) tra il 1914 e il 1916, ed essa fu messa in scena nel 1917 a San Pietroburgo. Il lavoro di Kjuj non riuscì a imporsi e l'opera venne completata ed orchestrata da altri compositori, tra i quali Nikolaj Čerepnin e Vissarion Šebalin, la cui versione del 1930 divenne quella standard. Questa versione include

Una notte sul Monte Calvo come preludio al terzo atto, anziché come intermezzo nel primo atto, come aveva in origine pensato Musorgskij.

La trama

L'azione ha luogo all'inizio del XIX secolo nel villaggio di Velyki Soročynci, nelle vicinanze di Poltava.

Atto

Alla fiera i mercanti stanno vendendo le loro merci ai visitatori giunti dai dintorni. Uno zingaro accenna ad una giacca rossa che il diavolo starebbe cercando, mentre il giovane Gric'ko tenta di conquistare Parasja. Suo padre Čerevik, dapprima è sdegnato per la sfrontatezza del ragazzo, poi, avendo saputo che Gric'ko è il figlio del suo caro amico Kum, acconsente alle nozze tra i due e va alla taverna con il suo compagno per festeggiare, mentre giunge la sera e la gente si dirada. Čerevik e Kum escono dall'osteria ubriachi e gironzolano al buio. Chivrija, la moglie di Čerevik, esce di casa e lui le annuncia il fidanzamento di Parasja. Lei è contraria e riesce a far cambiare idea al marito ubriaco, mentre Gric'ko ha sentito tutto di nascosto e ne è molto rattristato. In quel mentre sopraggiunge lo zingaro ed i due fanno un patto: Gric'ko darà allo zingaro il suo bue per quindici rubli, se quest'ultimo riuscirà far tornare Čerevik sui suoi passi.

Intermezzo:

Il sogno del giovane paesano

Rimasto solo, Gric'ko si addormenta e fa un sogno in cui vede streghe e diavoli, che alla fine vengono dispersi dal risuonare delle campane di una chiesa.

Atto II

A casa di Kum, dove Čerevik e Chivrija sono alloggiati, la moglie riesce con un litigio a far uscire il marito, in modo da poter incontrare segretamente in casa Afanasij Ivanovič, il figlio del prete del villaggio. Quando quest'ultimo arriva, lei gli offre i suoi manicaretti, che lui mangiava con gusto. Nel bel mezzo del loro incontro amoroso si sente bussare alla porta. Afanasij si nasconde in un mobile, mentre Čerevik e Kum entrano con degli amici, in allarme

per le voci su qualcuno che ha visto la giacca rossa ed il diavolo. Kum inizia a raccontare i particolari della leggenda, e conclude dicendo che il diavolo appare ogni anno alla fiera con la faccia da maiale, in cerca della sua giacca. all'improvviso il corpo di un maiale appare alla finestra, e tutti corrono fuori nel trambusto generale.

ANATOLIJ LJADOV



Atto III

Scena prima

In strada, in seguito alla confusione della scena precedente, Čerevik e Kum vengono inseguiti dallo zingaro e da alcuni giovani, con l'accusa di aver rubato una cavalla: vengono catturati e legati. Gric'ko entra in scena, ed estorce a Čerevik la promessa che il matrimonio con Parasja sarà celebrato l'indomani, e i due vengono rilasciati.

Scena seconda

In una strada di fronte a casa di Kum, Parasja dapprima è triste per Gric'ko, poi però si rallegra con un hopak, al quale si unisce Čerevik senza essere notato. Kum e Gric'ko entrano, e Čerevik benedice i due innamorati, per essere investito dalla rabbia di Chivrija, al che lo zingaro dà ordine a dei paesani di bloccarla. Tutti celebrano il matrimonio ballando un hopak.