

# MUSSORGSKY MODEST PETROVIC

Compositore russo

(Karevo, Pskov, 9 III 1839 – San Pietroburgo, 28 III 1881)



Nato da una famiglia di proprietari terrieri, fu avviato allo studio del pianoforte dalla madre, donna colta ed educata alla musica. A sette anni sapeva già eseguire correttamente alcuni non facili pezzi di Litz, ma come sempre nel caso di musicisti russi cresciuti in campagna e destinati ad avere una parte di rilievo nella storia del nazionalismo musicale, fu interessato soprattutto, fin da ragazzo, dalla musica contadina.

Nella breve ed incompiuta autobiografia scritta nel 1880, Mussorgsky ricorda la precoce scoperta del folclore, aggiungendo che ad affascinarlo in particolare era il carattere improvvisativo del canto popolare.

La vita a Karevo non durò in ogni caso a lungo. A dieci anni entrò nel collegio Pietro e Paolo, a Pietroburgo, dal quale venne trasferito quasi subito all'istituto premilitare Komarov, e quindi alla scuola dei cadetti.

Nel 1855 ne uscì ufficiale per entrare in un reggimento della Guardia imperiale, anche se ben presto manifestò il desiderio di volersi dedicare interamente alla musica.

Oltre all'amicizia con A. P. Borodin stretta nel 1856, nel 1857 Mussorgsky era stato presentato ad A. S. Dargomyzskij che a sua volta gli fece conoscere C. Cui e M. A. Balakirev, dal quale cominciò a prendere lezioni di composizione.

Intanto si era perfezionato in pianoforte con A. Herke, aveva approfondito la conoscenza della musica di chiesa, ortodossa e cattolica, con padre Krupskij, s'entusiasmava con i suoi nuovi amici per l'antiaccademismo dell'ultimo Beethoven, di Schumann, di Litz, di Berlioz, che considerava i rappresentanti di una nuova musica europea.

Infine venne conquistato dal progetto di Balakirev di raccogliere il messaggio musicale nazionale di Glinka, operando assieme per una autentica musica russa.

Legatosi allo storico e critico d'arte V. Stasov, di idee progressiste entrò in contatto con i movimenti intellettuali democratici e radicali incoraggiati dal clima di rinnovamento seguito in Russia alla morte dello zar Nicola I (1855).

Quando dunque nel 1860 diede le dimissioni dall'esercito, Mussorgsky lo fece per seguire la vocazione musicale, ma anche perché mal sopportava la vita spensierata del giovane ufficiale bene accolto nei salotti dell'aristocrazia a dilettere con le sue doti di pianista ed anche di raffinato cantante un frivolo mondo cortigiano.

Del resto quanto poco tenesse alla sua stessa condizione di ricco proprietario, Mussorgsky lo dimostrò componendo proprio nel 1860

*Mnogo est' u menja teremov* ("Sono ricco di palazzi"), una delle sue prime liriche, su testo di A. V. Kol'tzov: in essa, la musica sottolinea la dura critica alla ricchezza che offre solo gioie effimere; e tutto ciò mediante l'impetosa aggressività di una melodia beffarda e a tratti quasi grottesca.

Non a caso l'anno dopo, nel 1861, quando fu abolita la servitù della gleba, Mussorgsky rinunciò subito ai suoi beni, scegliendo di lavorare come impiegato al catasto forestale: si seppelliva così in un ufficio ministeriale, come scrivano o poco più, a vivere di stenti se non in miseria.

L'anonimo impiegato burocratico durò vent'anni e non fu soltanto la conseguenza di uno stato di necessità: quando più tardi gli fu proposto di insegnare al conservatorio di Pietroburgo, Mussorgsky oppose infatti un netto rifiuto dichiarando di non voler essere assorbito dalla mentalità accademica oltre che dal mondo musicale ufficiale.

## IL GRUPPO DEI “CINQUE”



In realtà Mussorgsky capì sempre molto bene che la sua posizione di musicista non gli consentiva l'integrazione in una certa società accademica e benestante, salvo rinunciare a ciò che la sua musica voleva dire, per esprimere invece con essa ciò che inevitabilmente gli si sarebbe chiesto.

La rottura con la classe dominante, attuata in primo luogo proprio col lavoro al catasto che lo estraniava da ogni privilegio nobiliare, assumeva valore ideologico, un preciso valore di una scelta consapevole e coerente con la sua posizione artistica.

Si capisce meglio la genesi della musica di Mussorgsky se la si lega ad una vita caratterizzata da un volontario ed intransigente isolamento sociale, garantito, al limite, dall'ostinata permanenza negli uffici del ministero. Lo stesso pessimismo esistenziale, presente nelle ultime composizioni di Mussorgsky, s'intreccia all'esperienza di un aperto conflitto con la società russa di allora, vissuto di persona, giorno per giorno si può dire, addirittura fin dagli anni della tormentata partecipazione al gruppo dei Cinque.

Per Mussorgsky infatti, contavano forse più i motivi di scontro che quelli di incontro con Balakirev, Cui, Borodin, Rimskij-Korsakov, nel periodo in cui questi artisti diedero vita alla "Banda invincibile".

Formatosi attorno al 1860, il gruppo dei Cinque, in meno di un decennio e proseguendo lungo la strada aperta da Glinka e da Dargomyzskij, impose le ragioni del nazionalismo musicale, avvantaggiandosi senza dubbio dell'atmosfera favorevole creata in quegli anni in Russia dalle riforme dall'alto avviate da Alessandro II; ma all'interno dello stesso gruppo non tardarono a manifestarsi linee di separazione, nonostante la comune fiducia dei valori del canto popolare come fonte rinnovatrice della musica russa.

Già nel 1858 Mussorgsky manifestò la sua insofferenza per il predominio di una tradizione occidentalizzante e a proposito del suo Scherzo in do diesis minore per pianoforte, incline ad un romantico esotismo, scriveva a Balakirev che per nulla al mondo avrebbe più scritto musica orientaleggiante, che doveva considerarsi solo una trappola ed un'insidia. Poco dopo Mussorgsky lavorava all'opera *Salammbò* che riproponeva temi orientaleggianti, ma a parte il fatto che la composizione di quest'opera fu presto abbandonata, essa appare (se guardata da vicino) piuttosto la conclusione e il superamento definitivo delle sue inclinazioni orientalistiche.

Egli anzi aveva ormai preso le distanze dall'idealismo e dal romanticismo, quindi dall'esotismo o dalla stessa concezione puramente estetica dei valori musicali popolari.

Scrivendo di nuovo a Balakirev, nel 1859, annunciava di aver vinto un'altra "dura battaglia" contro le due tentazioni romantiche ed idealistiche del misticismo e del manfredismo (quello che caratterizzava l'azione di Manfredi, il protagonista dell'omonimo poema di Byron).

E Balakirev, che aveva idee divergenti, commentando in una lettera a V. Stasov le posizioni che Mussorgsky andava assumendo proprio come musicista, non esitava a definirlo "un idiota". Gli anni dal 1858 al 1868 furono quelli in cui il gruppo dei Cinque irruppe trionfalmente sulla scena della musica russa, mettendo alle corde gli avversari ottusamente accademici come N. I. Zarembo, il wagneriano A. N. Serov e il germanofilo A. Rubinstein o " genericamente, gli ultimi innamorati dell'opera italiana.

## LA CASA NATALE



Mussorgsky partecipò in pieno alla battaglia contro gli esterofili e i conservatori, condividendo l'opposizione dei suoi amici alla cultura e al costume dominanti, che egli anzi attaccò più d'ogni altro con la sua musica.

Le celebri satire per canto e pianoforte *Klassik* ("Il Classico") e *Rajok* ("Il teatrino della fiera") del 1867 e del 1870 colpirono ferocemente un mondo musicale impigrito nel culto della tradizione; nel 1866 ce n'era stata un'altra, *Seminarist* ("Il Seminarista"), ben più tipica degli interessi sociali di Mussorgsky, così comicamente feroce contro l'ipocrisia della Chiesa, pilastro della società, da essere proibita dalla censura.

Gli anni della sua attiva militanza nel gruppo dei Cinque furono anche quelli delle composizioni teatrali (abbozzate e rimaste interrotte), intrecciate alle numerose liriche che progredivano stilisticamente l'una dopo l'altra.

Le liriche, non meno di questi lavori teatrali incompiuti prepararono prima di tutto *Boris Godunov* e furono la straordinaria testimonianza creativa di una fase sperimentale, legata ad una precisa ricerca intellettuale.

Le grandi opere musicali di Mussorgsky nacquero infatti quando il gruppo dei Cinque era ormai sciolto, e dunque si può suggerire che la partecipazione ad esso fu per Mussorgsky soprattutto un'occasione di ricerca, di confronto critico con i compagni di lotta, al di là del gruppo stesso, dove non pochi erano i motivi di contrasto.

Mussorgsky stesso ebbe del resto a scrivere che gli incontri con gli scrittori e scienziati gli erano stati assai più utili di quelli con qualunque musicista, anche se questo pensiero dell'autobiografia fu certo suggerito dall'amara delusione avuta dagli amici che a uno a uno se n'erano andati per strade diverse dalla sua.

In realtà non si può capire la vita artistica di Mussorgsky se non si tiene conto della sua vita intellettuale, delle sue scelte ideologiche compiute e attraverso quelle musicali degli anni Sessanta, nel quadro di quel vasto movimento sociale che fu l' "andata al popolo".

Perciò, mano a mano che si differenziava da Balakirev, o da altri del gruppo dei Cinque si accostava sempre più a V. Stasov per il quale la via della Russia era "quella del popolo, non della nazione", e si sentiva attratto dal positivismo psicologico di K. D. Kavelin o dalle indagini scientifiche sul folclore di V. J. Lamanski o da uno storico come N. J. Kostomarov impegnato "a mettere in primo piano nella storia la vita del



Le liriche e i lavori teatrali interrotti, si pensi all'incompiuto *Zenitba* ("Il Matrimonio") o alle liriche più note *Kallistrat* ("Callistrato"), *Spi usni*, *Krestianpij* ("Dormi, figlio del contadino"), *Kolybel'naja Eromuski* ("La barca di Eremuska"), ecc., ci rivelano come Mussorgsky abbia maturato dopo il 1860 la convinzione che la cultura popolare doveva costituire la materia di uno studio rigoroso che consentisse di arrivare (quanto alla musica, attraverso la conoscenza strutturale del canto contadino), all'intima verità sociale di cui esso era portatore.

La ricerca di uno stile, misurato su tali presupposti, era in effetti la ricerca di un linguaggio in grado di comunicare l'idea sociale del popolo e non quella puramente ideale della nazione, cosicché anche il graduale accostamento ad A. S. Dargomyzskij fu per Mussorgsky la conseguenza di un analogo atteggiamento analitico verso il folclore, ma soprattutto la conseguenza di quell'orientamento di pensiero che nel 1862 lo avevano portato a leggere con entusiasmo il *Sistema della natura* di Holbach e che in seguito lo avrebbe portato a trarre da Darwin le motivazioni della sua posizione di musicista.

Indubbiamente di grande importanza fu l'incontro di Mussorgsky con Darwin.

Scrivendo a Stasov nel 1872, diceva: "Darwin mi ha confermato in un pensiero che era da molto tempo una mia idea preferita, ma alla quale non osavo avvicinarmi, non so perché, forse per una specie di pudore", e cioè che "la riproduzione artistica della sola bellezza, nel senso materiale del termine, è un grosso infantilismo, l'infanzia dell'arte. Scoprire i tratti delicati della natura umana e dei gruppi umani, sondare con ostinazione questo terreno vergine e conquistarlo, ecco la missione del vero artista. Verso nuove rive! Senza temere le tempeste, attraverso gli scogli e gli abissi, verso nuove rive! L'uomo è un animale sociale e non saprebbe essere altro; nei gruppi umani esattamente come nell'individuo, ci sono sottili tratti caratteristici che sfuggono all'osservazione, che nessuno ha ancora rivelato; scoprirli e studiarli, attraverso la lettura, l'osservazione, l'intuizione, la cultura, penetrarli nella loro interiorità e nutrire quindi gli animi di un alimento sano e sostanzioso che nessuno ha ancora gustato. Ecco un vero compito!".

Il compito cioè, di una poetica ormai matura che rifiutava l'arte per l'arte e si poneva oltre la stessa alternativa della descrizione naturalistica per attingere ad una concezione materialistica della vita (certamente influenzata dalla psicologia e dalla sociologia positiviste) volta a tradursi

in un realismo musicale, che consente di considerare Mussorgsky un musicista militante del movimento populista con in più una personale partecipazione angosciata alla condizione alienata dell'uomo nella società capitalista.



Non a caso Mussorgsky individuerà in maniera sempre più lucida il carattere oppressivo e disumano del nascente sviluppo capitalistico in Russia, ben vedendo tra l'altro la manifestazione insita nel liberismo borghese, contro il quale si pone in nome del radicalismo comunitario ispirato appunto all'esaltazione della comunità contadina.

Per questo, fin dal 1862, giudicò duramente i proprietari fondiari non disposti a rinunciare alle loro terre.

Alle spalle c'era pur sempre la lettura di V. G. Belinskij e di A. I. Herzen, mentre per quanto riguarda il discorso condotto attraverso l'arco delle liriche, fino alle ultime *Bez solntza* ("Senza sole") e *Pesni i pljaski smerti* ("Canti e danze della morte"), va tenuto conto che la peculiare disponibilità del genere liederistico per l'analisi del particolare consentì a Mussorgsky di accostarsi alle singole figure dei diseredati e degli sconfitti e quindi al dolore individuale per restituire ad esso un generale significato di protesta sociale.

Prima del 1862 Mussorgsky aveva composto oltre ad un certo numero di liriche, alcuni brani orchestrali e corali per l'*Edipo re* di Sofocle (ne restano tre), e aveva progettato un'opera dal racconto di Gogol' *Ivanova noc na Lysoi Gore* ("La notte di San Giovanni sul monte Calvo"), per la quale preparò solo qualche frammento sinfonico, poi rielaborato da Rimskij-Korsakov nella composizione nota col titolo *Una notte sul monte Calvo*.

Fra il 1863 (l'anno dopo in cui il gruppo dei Cinque aveva avuto una clamorosa affermazione con la fondazione da parte di Balakirev della Scuola musicale libera e di un'annessa attività concertistica) e il 1868 (anno dell'inizio del *Boris Godunov*), Mussorgsky tentò altre due volte il teatro, abbandonando ogni volta l'impresa.

Una di queste due opere era *Salamambo*, prevista in quattro atti, e particolarmente interessante perché, come Mussorgsky stesso testimoniò, ad attirarlo all'omonimo romanzo di Flaubert era stata soprattutto "l'occasione di assegnare al popolo un ruolo principale" tant'è che la composizione si limitò ai brani di corali (poi rielaborati e passati nel *Boris Godunov* e nella *Fiera di Sorocintzy*).

Di fronte ad una più ampia attrazione del soggetto esotico ed orientalistico, Mussorgsky non riuscì a proseguire.

L'interesse di *Salamambo* lasciò il posto ad una lirica come *Gopak* cui seguirono due liriche dedicate all'Ucraina oppressa, *Il canto di Jarem* e *Po nad Donom* ("Sul Don").

Nel 1868 è di nuovo il teatro a tentare Mussorgsky, che pensò ancora ad un'opera in quattro atti, tratta dalla commedia di Gogol' *Zenitba* ("Il Matrimonio").

## MUSSORGSKY



Ne porterà a termine l'atto I, e soltanto per canto e pianoforte, quanto bastava tuttavia per dimostrare come attraverso l'esperienza delle liriche Mussorgsky era giunto ad assimilare la lezione dargomyzskiana del declamato melodico plasticamente aderente alla musicalità della lingua parlata.

Già le liriche e in particolare *Dujutvetry* ("La Tempesta") (1864), *Kallistrat* (1864), *Spi usni, Krestianskij* (1865), *Kolybel'naja Eromuski* (1868), avevano reso esplicito l'impegno sociale di Mussorgsky, ma avevano consentito altresì di mettere a fuoco lo stile di un recitativo melodico che dissolveva in sé l'andamento spesso strofico dei testi ed usufruiva della raggiunta libertà formale per meglio esaltare i valori fonetici della parola.

Di originale Mussorgsky aveva immesso nel suo liederismo l'inquieta articolazione di un linguaggio scandito sulle strutture modali del canto contadino per garantire, col richiamo di base alla musica popolare, l'autonomia delle figurazioni armoniche e melodiche: il momento psicologico, il risvolto sociale o ideale dell'episodio rappresentato erano quindi fissati in maniera fantastica e realistica assieme.

Si affermava nelle liriche così, mediante una precisa sperimentazione musicale, l'arte per la vita, magari incline a tristi riflessioni umanitarie: si capisce quindi come le liriche abbiano portato all'opera *Matrimonio* dove peraltro l'intento sperimentale conclude un saggio di ricerca del comico in musica.

Tuttavia proprio il carattere di ricerca di questo lavoro teatrale deve aver convinto Mussorgsky (che già nell'atto I aveva realizzato i suoi obiettivi musicali) ad abbandonarlo senza esitazione, quando l'amico Nikol'skij, studioso puskiniano, gli propose un'opera dal *Boris Godunov* di Puskin. A Mussorgsky era mancato fino allora il soggetto che lo convincesse pienamente, ma nel momento in cui gli veniva offerto un tema esemplare per un'opera dove avrebbero potuto incontrarsi la sua maturazione musicale e le sue convinzioni ideologiche, il capolavoro non sarebbe rimasto incompiuto.

Steso rapidamente il libretto con l'aiuto di Stasov, Mussorgsky si sentì stimolato a comporre anche dal fatto che nello stesso 1868 Borodin e Rimskij-Korsakov avevano iniziato, rispettivamente, *Il Principe Igor* e *Pskovitjanska* ("La fanciulla di Pskov"), opere ispirate anch'esse ad episodi della storia russa, quasi che nel gruppo dei Cinque prevalesse l'idea dell'opera storica, che faceva del popolo il protagonista dei fatti.

Ma mentre *Il principe Igor* proponeva la soluzione di un'epica oggettiva, esaltatrice delle leggendarie glorie patrie al di là dei valori popolari, il *Boris Godunov*, rimasto isolato, segnò piuttosto una rottura di Mussorgsky con il gruppo dei Cinque.

## VIKTOR HARTMANN



Portata a termine la partitura nel dicembre del 1869, l'opera venne rifiutata dalla direzione dei Teatri Imperiali nell'ottobre del 1870, ma dopo ampliamenti e rielaborazioni che tennero conto anche della critica di non avere introdotto episodi d'amore e dopo la parziale esecuzione pubblica del 5 febbraio 1873 (assieme a brani del *Lohengrin* di Wagner e del *Franco cacciatore* di Weber) il *Boris Godunov* venne finalmente rappresentato al teatro Marijinskij il 27 gennaio 1874, diretto da E. Napravnik.

Dell'opera esistono quindi due redazioni di Mussorgsky: una prima versione in sette quadri è quella del 1869, rifiutata dai Teatri Imperiali di Pietroburgo e che fu rappresentata per la prima volta soltanto nel 1929 nella revisione critica a cura di P. Lamm.

Una seconda versione in nove quadri è quella rappresentata nel 1874: rispetto alla prima comprendeva l'aggiunta di due scene in Polonia (nel castello di Sandomir col nuovo personaggio di Marina) e dell'episodio finale presso le mura di Kromy; mancava invece della scena davanti alla cattedrale di San Basilio a Mosca che però fu aggiunta in molte edizioni postume.

Comparvero infine nel 1896 a Pietroburgo e nel 1908 all'Opéra di Parigi due edizioni profondamente modificate e riorchestrate da Rimskij-Korsakov, la prima con molte variazioni allo sviluppo dei fatti, la seconda più vicina alla versione del 1874, ma con la soppressione della prima scena in Polonia e lo spostamento all'inizio dell'atto IV dell'episodio finale presso le mura di Kromy perché l'opera terminasse più effettivamente con la morte di Boris.

Il successo della rappresentazione del gennaio 1874 fu notevole, collegato fra l'altro al messaggio politico raccolto specialmente dagli studenti pietroburghesi, che per giorni e giorni intonarono nelle vie della città i cori sovversivi del quadro presso le mura di Kromy, subito abolito dalla censura.

La critica fu invece contraria e, fra i recensori, ci fu C. Cui, anch'egli colpito sfavorevolmente dall'assenza di forme chiuse (arie, duetti, ecc. conclusi in se stessi) e dalle ardite armonie oltre che dalla scabra strumentazione.

La stroncatura di Cui sanciva la disgregazione del gruppo dei Cinque e, in particolare, la crescente incomprensione di Mussorgsky in seno ad esso.

A parte Borodin, che si era allontanato dal gruppo per dedicarsi alla

scienza, Balakirev, riconciliatosi inaspettatamente con i nemici di ieri, li abbandonò ben presto per ritirarsi in una cittadina finlandese a vivere una solitaria crisi di misticismo ben lontana dalle idee materialistiche di Mussorgsky.

Владимиру Васильевичу Стасову

**КАРТИНКИ СЪ ВЫСТАВКИ**

*Десять пьесъ для фортепiано*

**Модеста Мусоргскаго**

*Цена 2 р. 50 коп.*

*A Monsieur Wladimir Stasoff*

**„Tableaux d'une exposition“**

Série de dix pièces  
POUR PIANO  
PAR  
**MODESTE MOUSSORGSKY**

*Mk. 6.—*

Составлено и издано для публик. стана  
**В. БЕССЕЛЬ и К<sup>о</sup>**  
Восточная часть Л. А. ВЕНЕЦИНИ  
С. ПЕТЕРБУРГЪ и МОСКВА

Reproduit des éditeurs pour tous pays  
**W BESSEL & Co**  
Fournisseurs de la Cour Impériale  
S. PETERSBOURG et MOSCOU.

In realtà, questi non poteva accettare il progressivo inserimento dei suoi amici nell'apparato ufficiale della musica russa riformata dal partito germanofilo; quanto a Mussorgsky, quando gli fu proposto di insegnare al conservatorio di Pietroburgo, non solo - a differenza di Rimskij-Korsakov - rifiutò, ma denunciò gli effetti negativi dell'integrazione del sistema, che poteva portare unicamente ad un neoaccademismo diametralmente opposto alle idee originarie del gruppo dei Cinque e che avrebbe significato un inglobamento nel mondo aristocratico e borghese occidentalizzante e disposto ad accogliere soltanto una musica coerente con l'ideologia dominante.

Poi, scrivendo il 13 VII 1872 all'amica Ludmilla Sestakova, sorella di Glinka, ricordandole di essere stata "testimone delle nostre lotte, delle nostre credenze infiammate, dei nostri sforzi e dei nostri combattimenti", osservò senza più illusioni: "Il passato del gruppo è brillante, ma il presente è oscuro. Non posso trattenermi dal rendere al gruppo l'onore di rivolgergli le parole di Bridojedov, "Gli uni se ne sono andati, gli altri, voi lo vedete bene, sono stati uccisi".

Il 1872 era stato anche l'anno in cui era fallito, e non invano, l'ultimo tentativo di riunire il gruppo dei Cinque in una stessa iniziativa, promossa dal direttore dei Teatri Imperiali S. A. Gedeonov, che simpatizzava coi Cinque, e che commissionò loro (salvo Balakirev ormai ritiratosi) un'opera, *Madla*, di cui ciascuno avrebbe dovuto comporre un atto.

Non si andò oltre qualche abbozzo ed il progetto morì da sé. D'altra parte Mussorgsky, che si rendeva conto della rottura avvenuta, si affacciava agli anni Sessanta con il *Boris Godunov*, della cui portata antagonista verso i valori dominanti era ben consapevole.

L'opera aprì il grande periodo creativo di Mussorgsky nel momento in cui la sua intransigente coerenza musicale e ideale lo portava al più completo isolamento, al rifiuto delle estetiche aristocratiche condivise dalla borghesia e alla volontà di non confondersi minimamente con le varie correnti del nazionalismo musicale ormai imperante.

Ciò che egli poneva al centro della sua opera e della sua originalità di musicista, invece, era il rapporto con il mondo popolare, con le classi subalterne, proprio nel senso di voler comunicare con esse mediante una musica che si radicesse nella loro cultura per esprimere le aspirazioni, i problemi, la condizione sociale.

Frattanto, persi i vecchi amici, a parte Ludmilla Sestakova e i fratelli

Opocinin (con Nadezda Opocinin ebbe la sola importante relazione amorosa, benché platonica, della sua vita), altri ne succedettero: il pittore V. A. Hartmann, lo scultore M. Antokol'vskij, il pittore I. E. Repin di tendenza realista, il poeta A. Goleniscev-Kutuzov, con il quale visse insieme nella stessa soffitta dal 1873 al 1875. Ma anche Kutuzov, come Rimskij-Korsakov, si sposò lasciandolo solo e Mussorgsky andò a vivere con un certo Naumov, svagato bohémienne che favorì la sua crescente inclinazione al bere.

## FOTO DI SCENA DALL'OPERA “BORIS GODUNOV”



Nel 1873 rifiutò di recarsi all'estero per incontrare Liszt, conquistato dalla sua musica, adducendo come scusa il lavoro al catasto che gli impediva di viaggiare e che piuttosto gli faceva da schermo nei confronti di un mondo al quale non voleva partecipare perché non lo amava né lo condivideva.

L'estraniamento di Mussorgsky fu, a questo punto, del tutto deliberato, traducendosi musicalmente in una riflessione sulla condizione umana sempre più sottile ed affidata ad un linguaggio sempre più avanzato, che perfino l'amico Stasov stenterà a capire e che scrisse a proposito del ciclo di liriche *Senza sole*: "Le composizioni di Mussorgsky diventano nebulose, mancano di naturalezza e talvolta sono incoerenti".

Nei cicli di liriche degli anni Settanta: *Bez solntza* (1874), *Pesni i pljaski smerti* (1875-1877), *5 Lieder* (1877), Mussorgsky andò arricchendo questo stile vocale ed armonico, quella sensibilità timbrica nell'intrecciare canto e pianoforte, che gli consentirono di rendere l'idea dell'annichilimento individuale come annichilimento sociale dell'uomo schiacciato da una esistenza crudele, mediante una musica che anticipava le dissolvenze sonore e le inquietanti ambiguità melodiche che sarebbero state dell'impressionismo (Debussy, è noto, lo capirà perfettamente).

Le liriche avevano consentito a Mussorgsky di manifestare il versante pessimistico della sua arte, e in tal senso il ciclo *Detskaja* ("La camera dei bambini", 1869), nato come un gioco musicale per divertire i nipoti, resta un esempio insuperato della sensibilità con cui Mussorgsky seppe accostarsi all'infanzia al di fuori d'ogni retorica ingenuità.

Né queste composizioni, dominate dal tormento individuale contraddicevano il senso delle opere cui contemporaneamente lavorava.

Nel 1872 aveva iniziato *Khovanscina*, aiutato nella stesura del libretto da V. Stasov, e nel 1874 stava già componendo *La fiera di Sorocintzy*, ispirata ad un racconto di Gogol', al quale pensò di nuovo nel 1877, per trarne un'altra opera da intitolarsi *Pugacevscina* (ispirata a Pugacev): di questa non è rimasto che qualche appunto, mentre le due precedenti, anch'esse opere rimaste incompiute, furono tuttavia composte in larga parte (fino all'ultima scena la prima e fino ai primi due atti la seconda); non furono però strumentate.

Questi lavori teatrali avevano soggetti legati alla storia della Russia popolare e si ponevano nella scia di *Boris Godunov*; resta il problema del perché Mussorgsky non li abbia terminati.

È lecito pensare che su Mussorgsky abbia influito la consapevolezza che

non c'era posto per lui nel mondo musicale istituzionalizzato e che era inutile quindi scrivere opere per consegnarle al sistema che egli combatteva.

Non a caso le liriche furono puntualmente compiute, come del resto i *Картинки с выставки* ("Quadri di un'esposizione") e, al livello della musica da camera, nella ristretta cerchia di un pubblico per così dire privato, dei pochi amici disposti ancora ad ascoltarlo, le esecuzioni erano sempre possibili: non lo erano invece al livello del teatro, come egli concepiva.

## FIGURINO PER IL POEMA SINFONICO “QUADRI DI UN’ESPOSIZIONE”



Di qui l'urgenza di annotare (senza rifinirle) le idee che incalzavano per un teatro musicalmente eterodosso ed ideologicamente antagonistico, rimandando ad un secondo momento la stesura definitiva delle partiture.

Inoltre Mussorgsky non si accinse alle opere teatrali pensando di portarle sui palcoscenici dai quali era già stato escluso, per cui la lentezza con cui procedette la loro composizione, o il loro accavallarsi, non possono ascrivere alla degradazione della sua esistenza negli ultimi anni. Uno spiraglio di speranza era stata la tournée nel 1879 fino al sud della Russia, come accompagnatore pianistico della cantante D. M. Leonova.

Al ritorno, fiducioso di aver trovato un'occasione di guadagno con la musica senza essere invischiato nell'apparato accademico, si dimise dal ministero.

Ma altre tournée non ce ne furono e la statuaria collaborazione con la Leonova alla sua scuola di canto non poteva certo bastare.

Ridotto sempre più in miseria, ormai alcolizzato, il 17 II 1881 Mussorgsky veniva ricoverato sotto falso nome in un ospedale militare, ormai irrimediabilmente ammalato al fegato.

Cui, Rimskij-Korsakov, Borodin, Balakirev lo andarono a trovare per un rapido imbarazzato saluto. Stasov gli fu più vicino. Ma il 28 marzo, quando morì, era da alcuni giorni completamente solo.

Valutare, dal punto di vista critico e dell'importanza storica, l'opera di Mussorgsky, implica innanzitutto di mettere ordine nell'intricata questione delle revisioni che riguardarono soprattutto i suoi lavori teatrali.

In quanto incompiuti o non strumentati, essi esigevano effettivamente che li si completasse (almeno fin dove era possibile, in base agli elementi e ai suggerimenti lasciati dal compositore) se li si voleva portare in scena.

E Rimskij-Korsakov, che alla fine del secolo, si accinse al compito di divulgare le opere di Mussorgsky, ne fu anche il primo e il più discusso dei revisori. In realtà il solo spartito che pubblicò, attendendosi a rigorosi criteri critici, fu quello di *Zenitba*, il cui unico atto per canto e pianoforte fu soltanto corretto, e di ben poco, dove era incontestabile l'errore di scrittura. Altrove l'intervento fu invece sostanziale e il gusto del revisore si sovrappone in maniera spesso deformante a quello dell'autore.

Caso tipico, quello del brano sinfonico introdotto da Mussorgsky nella *Fiera di Sorocintzy*, non strumentato dall'autore e proveniente da uno schizzo sinfonico abbozzato per pianoforte già prima del 1860, e in

seguito più volte rielaborato.

Rimskij-Korsakov non si limitò a strumentare, bensì ne rimanipolò la forma e l'armonia, adattandolo al proprio modo di intendere il poema sinfonico e seguendo un programma (una trama di idee e di immagini) che giustificasse il titolo corrente, *Una notte sul monte Calvo*.

Quel che è più grave, perse o distrusse l'originale. D'altra parte, ben più importanti furono le modifiche apportate a *Boris Godunov* e *Khovanscina*, delle quali arrivò ad alterare la stessa successione delle scene, con grave pregiudizio dei loro significati.

## MUSSORSGKY



Quanto a *Boris Godunov*, poi, la revisione non era nemmeno giustificata, poiché Mussorgsky aveva portato a termine l'intera partitura, strumentazione compresa.

Tuttavia il revisore corresse anche quella, oltre che l'armonia che giudicava erronea dove invece era volutamente eterodossa, tradendo così, od anzi capovolgendo il senso dell'opera. Basti l'esempio della prima scena, dell'incoronazione, che Mussorgsky non concepì affatto come una scena di festa popolare per l'avvento del nuovo zar: al contrario, il popolo, costretto a presenziare, appare ostile, cupo, minaccioso perfino, mentre lo zar e i boiardi celebrano la cerimonia in un clima di incubo e di sospetto.

Per rendere quest'atmosfera Mussorgsky aveva scelto un'orchestra scabra, livida, risonante di repressione umana e di cupa inquietudine. L'ambiguità della situazione era perfettamente resa, ma Rimskij-Korsakov ristrutturò l'intera scena facendone uno spettacolare e glorioso quadro trionfale.

D'altra parte, tutta l'opera fu alterata nella sua struttura (compresa la parte di Boris affidata ad un basso, mentre in origine era per baritono): il popolo fu privato del suo ruolo di protagonista, di spettatore risentito ed oppositore degli intrighi di potere, e il personaggio principale dell'opera divenne musicalmente lo zar, tanto che la scena della sua morte venne posposta a quella dell'innocente, concentrando così sul travaglio psicologico di Boris (anche per ragioni di efficienza spettacolare) il significato del dramma.

Nella versione di Mussorgsky, invece, l'opera proietta il tormento e il rimorso di Boris, come la fredda ipocrisia di Demetrio, sullo sfondo delle scene popolari, fino a quella finale dove il popolo appare nella sua oggettiva e terribile condizione di vittima e di giudice.

In realtà, se è ormai opinione comune di respingere gli interventi di Rimskij-Korsakov sulle armonie di Mussorgsky, c'è ancora chi reputa che la strumentazione Mussorgskiana fosse effettivamente difettosa e richiedesse comunque aggiustamenti e correzioni.

Ma essa risulta invece strettamente coerente al linguaggio che l'autore si proponeva, ivi comprese la discontinuità e le rotture formali.

Lo stesso brusco cambiamento di stile che interviene con le scene polacche, volutamente manierate ed occidentalizzanti per esprimere appunto l'impostura che veniva dall'Occidente, rispondeva ad un criterio generale che poi risaliva al carattere improvvisativo del canto popolare,

dove proprio la variazione timbrica delle voci e degli strumenti ha un suo peculiare scopo rappresentativo.

## FEODOR SALJAPIN



Perfettamente eseguibile del resto nella versione originale, *Boris Godunov* gode tuttavia ancora le preferenze dei teatri e dei direttori nella trascrizione di Rimskij-Korsakov, e praticamente solo in Russia si è ora ritornati, parzialmente, alla partitura di Mussorgsky sulla base dell'edizione critica del 1928 o ricorrendo alla revisione di Sciostakovic che ha rispettato al massimo il testo Mussorgskyano.

Lo stesso Sciostakovic, che in *Boris Godunov* ha fra l'altro reintrodotta il quadro della chiesa di San Basilio tolto da Mussorgsky per la seconda versione del 1874, ha curato poi un'edizione di *Khovanscina*, strumentandola con sommo rispetto del gusto orchestrale di Mussorgsky (che del resto aveva lasciato preziosi suggerimenti ed appunti), e ristabilendo l'ordine scenico, sconvolto da Rimskij-Korsakov ebbe il merito di riproporre la musica di un musicista che, a vent'anni e più dalla sua morte, l'Europa non aveva ancora conosciuto. Le sue revisioni non peccarono certo di pedanteria o conservatorismo, ma Rimskij-Korsakov non poteva capire pienamente una musica come quella di Mussorgsky, così diversa dalla sua, e le impose il proprio orientalismo e la propria capacità di raccontare per simboli sonori.

Quanto infine alla *Fiera di Sorocintzy*, al suo completamento (le scene mancanti dell'atto III, l'orchestrazione, ecc.), si accinsero successivamente A. K. Ljadov, J. S. Sachnovskij, V. G. Karatygin, C. Cui, V. J. Sebalin e, prima di questo, N. N. Cerepnin, la cui revisione è quella più diffusamente accolta.

Alla base della musica di Mussorgsky c'è un pensiero e s'è visto quanto poco possa essere ricondotto nei limiti teorici del nazionalismo musicale perseguito dai suoi compagni del gruppo dei Cinque.

Bene inteso, senza l'apertura di Glinka al folklore russo, senza la scoperta di Balakirev del sinfonismo a programma di Litz, e di Berlioz, senza il sostegno di una comune avversione per l'opera a forme chiuse italiana ed ancora senza l'aiuto reciproco, nell'ambito del gruppo dei Cinque, per scoprire l'ultimo Beethoven o Schumann che suggerivano orizzonti impensati di libertà linguistica, Mussorgsky non avrebbe così rapidamente maturato la sua personalità di musicista.

Per Mussorgsky, però, fare musica nazionale volle subito dire operare a livello colto fuori dalle regole tradizionali, e, dunque, secondo strutture nuove suggerite dal canto popolare e semmai avallate dall'esempio dei grandi innovatori europei ai quali guardò sempre con ammirazione. Tuttavia, quello che viene chiamato il suo realismo ha dietro di sé un

itinerario intellettuale, che appunto lo portò, fuori dall'arte romantica, ad una musica che ha compiuto soprattutto un'analisi meticolosa dell'uomo come entità sociale.

## STRALCIO DELLO SPARTITO DA “QUADRI DA UN’ESPOSIZIONE

3

**„КАРТИНКИ“** | **„TABLEAUX“**  
**СЮИТА.** | **SUITE.**

M. МУСОРСКИЙ. | M. MOUSSORGSKY. (1874)  
Nouvelle édition. | Instrumenté par M. TUSCHNALOFE.

**I. PROMENADE.**

*Allegro giusto, nel modo russo poco sostenuto.*

Obci I. II.

Clarineti I. II.  
in B.

Fagotti I. II.

I. II.  
Corna in F.

III. IV.

Violini  
I.  
II.

Viole.

Violoncelli.

Contrabassi

*Allegro giusto, nel modo russo poco sostenuto.*

Cb.  
Clar.  
Fag.  
Cor.  
Viol.  
V-le  
V-c.  
C-b

Certo Mussorgsky fu ideologicamente schierato dalla parte del popolo, ma il suo rapporto di musicista fu soprattutto quello di chi vedeva nel popolo i valori umani repressi da analizzare e mettere in luce.

Di qui il carattere analitico della sua musica e la stessa caratteristica di una ricerca musicale, che dal punto di vista del linguaggio lo stesso Mussorgsky (parlando di *Zenitba*, "Il matrimonio") ha precisato in una delle sue preziose lettere: "Vorrei che i personaggi della scena parlassero come le persone nella vita reale, così che il carattere e l'effetto della loro intonazione, sorretta dall'orchestra, riproducessero artisticamente le sfumature della lingua parlata. I suoni del linguaggio umano, in quanto rivelazione di pensieri e sentimenti, devono tradursi in musica artistica".

Dunque, di nuovo, una ricerca di aderenza al lato sociale, questa volta inteso in termini linguistici: senonché, per quanto possa stupire la perfetta stilizzazione musicale della melodia intrinseca nella parola, Mussorgsky dovette rendersi conto dei rischi naturalistici impliciti nell'esperimento, la cui importanza sta dunque nell'aver consentito la verifica di una posizione teorica e quindi nell'aver reso possibile in pratica lo sviluppo della musica stessa.

La quale trova la sua applicazione nelle numerose liriche che via via si liberavano dai moduli del liederismo schumanniano o di quello glinkiano, e tra le quali merita ricordarne alcune: *Kallistrat*, del 1864, su una poesia di N. A. Nekrasov, "il poeta dei poveri, dei diseredati, dei miserabili", come lo definì N. A. Dobroljubov "Un primo saggio di comico musicale in stile popolare", ma la comicità è quella di un grottesco che si traduce in ironia ed amarezza.

Passando attraverso un gesto musicale perfino gioioso, Mussorgsky scarica nella melodia il sarcasmo di un'autocommiserazione senza rassegnazione, e la declamazione si svolge fuori da schemi prestabiliti e senza espliciti richiami al folclore, ricreando gli stilemi del canto popolare al livello di una reminiscenza fantastica che perviene unicamente alla comunicazione beffarda dell'umiliazione sociale (per Mussorgsky ciò che contava era cogliere la struttura del canto popolare piuttosto che la citazione diretta di esso, alla quale raramente ricorse).

Così la lirica della donna perduta che va compresa (1865), si traduce in valida protesta di costume mediante la tensione di un canto fatto di convulsi frammenti, collegati con ampia libertà armonica da disegni melodici già modellati sull'ultima tensione sonora della parola.

Il folclore fa semplicemente da trama significativa di un riferimento

ambientale, mentre nella ninna nanna *Spi usni Krestianskij*, l'ordito del canto popolare acquista una più netta ed allusiva evidenza.

La delicata lirica raggiunge comunque il suo senso polemico: la condotta del canto è infatti pienamente lirica, ma ad assegnare alla musica un contenuto preciso è il cullante, nostalgico andamento di berceuse che imprime alla voce una tenue, vertiginosa angoscia.

## FOTO DI SCENA DALL'OPERA "BORIS GODUNOV"



Ciò che questi componimenti mettono a fuoco nella musica Mussorgskyana è l'assenza in essa del pittoresco e del bozzettismo, anche se il loro legittimo spazio è quello del dettaglio di vita individuato ed analizzato.

In un certo senso perfino *Boris Godunov* è un grande dettaglio nella misura in cui Mussorgsky l'intese. Uno squarcio di storia reale rappresentato da un succedersi di singole situazioni, di quadro in quadro fino a quello conclusivo.

Più compiuta, invece, nella concentrazione dei fatti è *Khovanscina*, dove fra l'altro Mussorgsky riprese certe formule della forma chiusa, e a proposito della quale occorre mettere a fuoco la portata del suo versante slavofilo.

Nemico dell'occidentalismo in arte ed in politica, perché nemico della borghesia nascente non meno oppressiva dell'aristocrazia minacciata nei suoi privilegi, Mussorgsky si rivolse all'episodio storico della persecuzione contro una setta religiosa, i Vecchi Credenti (1628), parallela ad una rivolta del corpo militare degli Strelzi, mostrando di accogliere l'antica tradizione che presentava i Vecchi Credenti come i difensori dell'autentica Russia contadina, oppositori implacabili delle equivoche e corruttrici innovazioni occidentali.

Tuttavia nella *Khovanscina* non si propone un ritorno al passato, sempre che si tengano presenti la musica e la disposizione scenica di Mussorgsky, non il rifacimento di Rimskij-Korsakov.

Il sacrificio dei Vecchi Credenti, nell'opera Mussorgskyana, è semmai la sensazione della loro fine storica, di ciò che rappresentavano in quanto portatori di un bigotto ideale conservatore ed appunto slavofilo.

Il sacrificio finale infatti conclude un dramma dove la musica ostenta perfino un atteggiamento di straniata oggettività in quanto analizza i conflitti individuali o politici senza prendere partito. Soltanto nella parte di Marfa, si concede di esprimere la frustrazione di una vana e generosa ribellione, ma proprio la tesa espressività di Marfa accresce il contrasto con l'episodio storico narrato attraverso il filtro musicale di un distacco critico da cui emerge una volta ancora la sconfitta del popolo irretito dai suoi falsi profeti.

Questo sentimento di sconfitta è il tratto caratteristico dell'ultimo Mussorgsky, che in particolare manifesta il suo pessimismo nei cicli di liriche composte dopo il 1870.

Nel ciclo di sei liriche *Bez solntza* (1874), su poesie di A. Goleniscev,

Mussorgsky si affidò ad uno stile composto di elementi melodici nemmeno riconducibili al canto popolare e connessi fra loro da una sensitiva logica timbrica (il legame è consentito soprattutto dal pianoforte), seguendo musicalmente un testo che ripete certe confessioni di Mussorgsky stesso e che è tutto un dialogo con il nulla, la noia, la morte, gli incubi di un'esistenza vista con l'ottica della negatività.

## BOZZETTO PER L'OPERA “KHOVANSCINA”



L'arditezza dei giri armonici articolati dal pianoforte che li rende plausibili, strutturandoli timbricamente mediante l'agglomerazione delle note o il loro disporsi in brevissime successioni di motivi baluginanti, autorizza ad intendere queste liriche in termini di impressionismo musicale.

Lo stile realizza in sé l'inquietudine del trauma umano da cui proviene l'idea della morte sociale e della vita contrassegnata dalla solitudine.

Ma il pessimismo implicito nella musica, che lo obiettivizza senza concessioni all'enfasi o al pathos del dolore, non comunica qualche

romantica innovazione contro il destino o la rassegnazione dei decadenti. Comunica invece la coscienza del musicista che eleva la propria esperienza ad esemplare testimonianza di una concreta, vissuta disumanità, tramite un canto troppo aggressivo e straniato insieme per non uscire dall'ambito della privata confessione, diventando il rovescio, in termini di assoluto negativo, della rivolta ideale, generalmente valida per tutti gli oppressi, affidata contemporaneamente a *Khovanscina*.

Lo convalidano del resto le liriche seguenti, dominate, quasi sempre, dal tema dell'annientamento esistenziale e della sofferenza umana. Dopo i *Kartinki s vystavki*, la più colossale pagina pianistica di Mussorgsky, i quattro Lieder di *Pesni i pljaski smerti* (1875), anch'essi su versi di A. Goloniscev, ripropongono appunto la tematica ossessiva dell'ultimo Mussorgsky, raggiungendo un risultato creativo tra i più alti dell'opera Mussorgskyana.

Il tema comune e dominante (l'ossessione della tragica dialettica dell'uomo, che come ebbe a scrivere Mussorgsky ad un amico ("Vive solo per morire"), ha tuttavia un esplicito rapporto sociale, poiché non si tratta di una dialettica naturale e fatale, se non in quanto la fatalità e la naturalità del conflitto si riferiscono simbolicamente agli oppressi che vivono la morte, quella della loro infelicità, nel momento in cui nascono alla vita.

Qui il realismo Mussorgskyano si specifica definitivamente, come quello di una musica che se nelle grandi opere teatrali ha rappresentato la tragedia storica del popolo russo ed il suo diritto di rivalsa sociale, nelle liriche ha saputo intrecciare quelle stesse ragioni di rivolta e di dolore popolare alla condizione individuale dell'uomo in un mondo dominato da forze, sociali e storiche, disumane.

In questo senso Mussorgsky è stato contemporaneamente il musicista della crisi borghese della Russia alle soglie del capitalismo e della coscienza populista nella fase finale del feudalesimo russo.

## **BORIS GODUNOV**

Pietra miliare della scuola russa, destinata ad influenzare una larga parte del Novecento europeo, *Boris Godunov*, nelle due versioni "autentiche" moltiplicate dalle revisioni, è anche il prototipo del moderno "work in progress".

Il suo lungo e complicato cammino inizia nel settembre del 1868 in casa della sorella di Glinka, la "dolce colomba" Ljudmilla Sestakova che, dopo la morte del fratello, raduna attorno a sé gli artisti e gli intellettuali della nuova generazione, impegnati a realizzare una cultura autenticamente russa.

## **FOTO DI SCENA**



In questo ambiente culturale ed umanamente elevato, Vladimir Nikol'skij, storico e studioso di Puskin, richiama l'attenzione dell'amico Mussorgsky sul dramma della follia e della morte dello zar Boris, vergato dal sommo poeta nel 1825.

Il suggerimento provoca un vivo interesse: come incoraggiamento, la Sestakova invia a Mussorgsky il volume di Puskin, inserendo tra le pagine stampate alcuni fogli bianchi.

Mussorgsky non tarderà ad usarli producendo, in un quadriennio, le due versioni del suo capolavoro.

Quando riceve dalla vecchia amica il prezioso testo, arricchito dai fogli candidi, il musicista non ha ancora trent'anni: ha studiato con Balakirev, si è liberato dalla sua tutela e si è lanciato alla ricerca di uno stile nazionale e popolare, lontano sia dall'opera italiana cara all'aristocrazia sia all'opera tedesca coltivata dagli occidentalisti.

La produzione di liriche e l'esempio di Dargomyzskij l'hanno condotto a scoprire la potenza della parola, la "verità" dei personaggi, delle situazioni, del linguaggio.

Elementi da contrapporre alla mera "bellezza", a tutto ciò che suona soltanto melodico e piacevole, atto a cullare l'immaginazione anziché a stimolarla.

In un'ottica tanto diretta - egli stesso si definisce un cavallo lanciato in un'unica direzione - la rilettura della tragedia di Puskin è determinante.

Nella vicenda, elaborata dal poeta e tratta dall'undicesimo volume della *Storia dello stato russo* di Nikolaj Karamzin, il musicista trova la materia necessaria ad un autentico "dramma popolare": un dramma di cui l'uomo russo - frate spretato, boiario o zar - sia protagonista.

L'epoca (tra il 1598 e il 1605) è tra le più fosche dello stato moscovita: morto Ivan il Terribile nel 1584, restano due eredi: il maggiore, Fedor, figlio di primo letto, ed un bimbo di due anni, Dmitrij, nato dall'ultimo matrimonio dello zar (il settimo, pare) con Maria Nagaja.

La corona toccò a Fedor, sebbene fosse debole di cervello.

I sudditi lo chiamavano affettuosamente *durak*, "imbecille", lodandone la mitezza e la religiosità. "Regnava meglio con la preghiera che con l'intelligenza" si diceva. Occorreva perciò un reggente per gli affari di stato. E questi fu, dopo un breve interregno, Boris Fedorovic Godunov, uomo di notevole carattere ed abilità, che lo stesso Ivan aveva avvicinato al trono dando in moglie a Fedor la sorella di Boris, Irene.

L'alta posizione doveva provocare invidie e malcontenti, soprattutto fra i

boiardi che, dominati da Ivan, speravano di rialzare il capo sotto il figliolo deficiente.

Non mancarono le congiure, ed è ovvio che qualcuno pensasse di richiamare il piccolo Dmitrij, prudentemente allontanato assieme alla madre nella lontana città di Uglich.

## FOTO DI SCENA



I progetti, comunque, sfumarono quando il ragazzo morì a nove anni, il 15 maggio 1591, con la gola squarciata da un coltello.

Chi aveva inferto il colpo mortale? Un'inchiesta ordinata dallo zar Fedor e da Boris Godunov stabilì che Dmitrij, notoriamente epilettico, si era ferito durante una crisi con un coltello da lui stesso impugnato.

Numerose testimonianze giurate, raccolte da Vasilij Suiskij, convalidarono la versione.

I nemici di Boris sostennero invece che i testimoni erano stati intimiditi per coprire il reggente assassino che, con la scomparsa del fanciullo, si sarebbe assicurata la successione.

Questa, in realtà, era ancora lontana. Nel 1591 Fedor, per quanto debole

di mente, era forte di corpo, tanto che visse fino al 1598, in pieno accordo con il reggente e con la moglie Irene, da cui ebbe anche una bimba.

L'accusa risuonò ancora più forte quando Boris, cinta la corona, riprese da zar la politica di Ivan diretta all'unità dello Stato. Tutti si rivoltarono: i boiari e la plebe all'interno del paese, mentre alle frontiere malsicure i polacchi e la chiesa cattolica attendevano l'occasione per smembrare il regno ed abbattere la fede ortodossa.

## FOTO DI SCENA



In questa situazione, la voce dell'assassinio dello zarevic riemerge con una fantasiosa variante: Boris aveva tentato ma fallito il colpo; il bimbo, salvato e cresciuto sotto falso nome, era vivo. La riapparizione avviene in Polonia dove il falso Dmitrij (forse un novizio fuggito da un convento), proclamatosi figlio di Ivan, ottiene la mano dell'ambiziosa Marina Mnischez, figlia del *voivoda* polacco di Sandomir. Costui raduna un esercito di profughi russi, nobili polacchi ed avventurieri e, con la benedizione del pontefice Clemente VIII, parte alla riconquista del regno. L'improvvisa morte di Boris a soli 53 anni, nell'aprile 1605, fece precipitare la situazione.

I generali russi passarono al pretendente, che venne incoronato. Il primogenito di Boris, Fedor, fu assassinato, mentre Ksenija, "la colomba pura" divenuta la concubina dell'usurpatore, morirà in convento nel 1622. Dmitrij, a sua volta, venne fatto a pezzi dopo un anno di regno (e le sue ceneri sparate da un cannone) quando i russi si ribellarono alla sopraffazione polacca e cattolica.

Si salvò Marina, per lanciarsi in un'avventurosa esistenza unendosi ad un secondo e poi ad un terzo falso Dmitrij, apparsi e scomparsi, mentre sul trono di Mosca si succedevano Vasilij Suiskij, il re di Polonia Sigismondo ed infine Michele Romanov, fondatore della dinastia regnante fino al nostro secolo.

Dalla torbida vicenda, Puskin coglie il nodo centrale, secondo l'interpretazione del grande storico cui rende un reverente omaggio sul foglio di risguardo: "Alla memoria - preziosa per i russi - di Nikolaj Michailovic Karamzin - questo lavoro ispirato dal suo genio - con devozione e gratitudine dedica Aleksandr Puskin".

La narrazione, dall'incoronazione di Boris all'uccisione dei suoi figli, non è continua come nella tragedia classica, ma è shakespearianamente spezzata in ventitré quadri (più due elementi nella prima edizione), concisi ed essenziali, come se l'autore, aprendo uno spiraglio sul panorama della storia russa e chiudendolo immediatamente, offrisse al lettore una serie di fulminei scorci. "Questo montaggio di opposte sequenze, questo caleidoscopico svariare di stili e di ambienti", come lo descrive Angelo Maria Ripellino, uno storico dell'epoca, è già caratteristico delle prime opere russe, dal *Ruslan e Ljudmilla* al *Convitato di pietra*, ricavati anch'essi da Puskin.

La forma o, meglio, la libertà di forma, conviene perfettamente a Mussorgsky che, utilizzando quanto gli occorre, ricava sette scene dal

vasto affresco. Abbozzato e scartato un ottavo episodio (l'incontro di Marina e Grigorij presso la fontana), la prima stesura dell'opera risulta così articolata in sette quadri: 1) prologo, dove la folla ed il clero invocano Boris; 2) incoronazione; 3) ricerca di Pimen, dove il monaco-cronista racconta al novizio Grigorij la morte dello zarevic; 4) osteria al confine lituano, dove Grigorij fugge; 5) appartamento dello zar, con l'annuncio della rivolta e i rimorsi di Boris; 6) davanti alla cattedrale di San Basilio, dove l'Innocente rifiuta di pregare per lo zar Erode; 7) morte di Boris.

Questo è il primo Boris, composto in uno slancio di furore creativo, tra l'ottobre 1868 (annotato dall'autore sul volume donatogli dalla Sestakova) e il 22 maggio 1869 quando termina lo spartito per canto e piano.

## FOTO DI SCENA



Il 15 dicembre successivo Mussorgsky appone la parola "Fine" sotto la partitura orchestrale. La stesura, come si vede, procede senza soste, in uno stato di febbrile esaltazione dettato dalla certezza di avere finalmente trovato "Gli ingredienti per cuocere la zuppa" evocati nella lettera a Nikol'skij.

In soli otto mesi (oltre i sette per la strumentazione) si realizza il lavoro "Radicato nella patria pianura e nutrito di pane russo" che, in una precedente lettera (del 12 luglio 1867) al medesimo amico, appariva ancora una meta lontana.

Oggi, percorrendo a ritroso la lunga strada delle prime liriche a *Salambo* e da qui all'incompiuto *Matrimonio*, appaiono chiare le tappe che guidano il primo *Boris*.

Ma il risultato non è nemmeno sorprendente. Tutto appare nuovo ed ardito in questo comparto: dalla scelta di un testo sospetto alle autorità politiche e musicali all'originalità della realizzazione.

S'intuisce perché, davanti a quest'opera scritta di getto, si stende ancora una strada lunga ed accidentata. L'autore però è ottimista. Terminata l'orchestrazione si affretta a sottoporre la partitura ai Teatri Imperiali.

Una prima risposta gli arriva dal direttore Stepan Gedeonov: "Mi ha detto - comunica Mussorgsky alle sorelle Aleksandra e Nadezhda Purgold - che quest'anno non possono rappresentare nulla di nuovo, tuttavia potrebbe chiamarmi verso la metà d'agosto o ai primi di settembre per spaventarli col mio *Boris*". La data d'audizione non è nota. Sappiamo invece che i membri della Commissione di lettura respinsero l'opera nella riunione del 10 febbraio 1871, mettendo nell'urna sei palle nere ed una bianca.

Una settimana dopo, la decisione fu trasmessa ufficialmente all'interessato, a cui però la notizia era già stata comunicata in privato dalla Sestakova.

Qui le versioni divergono. Secondo la Sestakova, l'unico motivo del rigetto era la mancanza di un'importante parte femminile. Nelle memorie di Rimskij-Korsakov, invece, vengono accentuati "La novità e il carattere inconsueto della musica".

Da ciò l'irritazione dell'"Illustre Comitato che, fra l'altro, rimproverò all'autore la mancanza di una consistente parte femminile".

Comunque sia, Mussorgsky si dedicò immediatamente alla revisione dell'opera. Due mesi dopo la sentenza della Commissione, appone sotto la nuova scelta del *boudoir* di Marina la data 10 aprile 1871.

L'inserimento del personaggio femminile porta con sé altri sviluppi. Il 10 agosto con una lettera semiseria, informa l'amico Vladimir Stasov che "Boris, zar colpevole, sta perpetrando un arioso". Il mese successivo (11 dicembre) ancora un annuncio a Stasov: "Abbiamo rifatto a nuovo Griska" e "si sta pensando ai vagabondi". È il primo accenno al quadro della foresta di Kromij, che lo occuperà sino a novembre.

## FOTO DI SCENA



Il quadro della fontana, l'orchestrazione e i ritocchi lo impegnano sino all'estate successiva. Infine, può notare in calce alla partitura "22 giugno 1872, a Pietroburgo, M. Mussorgsky" e l'undici luglio depone rispettosamente la nuova partitura ai piedi di Ljudmilla Sestakova: "Accogliete il mio *Boris* sotto la vostra protezione, affinché con voi, benedetta, esso inizi la sua stagione pubblica".

I quindici mesi di lavoro intenso hanno dato all'opera una fisionomia largamente rinnovata: un quadro, quello davanti a San Basilio, è soppresso.; ai rimanenti sei, quasi tutti rimaneggiati, se ne aggiungono tre nuovi. In totale, il secondo *Boris* comprende nove quadri.

## LA TRAMA

### Pologo

#### Quadro I

*Febbraio 1598. Cortile del convento di Novodievic.*

Il popolo, incitato da un ufficiale di polizia, supplica Boris di accettare la corona di zar. Il segretario della Duma, Scelkalov, annuncia che il candidato resta irremovibile e, mentre un corteo di pellegrini si reca al convento per convincerlo, la folla è convocata dalle guardie al Cremlino.

#### Quadro II

*Primo settembre 1598. Mosca, la piazza del Cremlino.*

Boris ha accettato il trono. La folla, spinta da Suiskij, acclama l'incoronazione. Ma, tra lo scampanio e gli inni, il nuovo zar è in preda a foschi presagi.

## ATTO I

### Quadro I

*1603. Una cella del Monastero dei Miracoli*

Il monaco Pimen sta terminando di scrivere la cronaca del regno, mentre il novizio Grigorij si desta, sconvolto da un sogno. Egli aspira alla gloria, alle battaglie, ed interroga il vecchio sulla morte dello zarevic.

Assassinato da Boris, narra il cronista: avrebbe l'età tua e regnerebbe. Mentre Pimen e i monaci si recano alla preghiera, Grigorij invoca la giustizia divina.

### FOTO DI SCENA



## Quadro II

### *Osteria presso il confine lituano.*

L'ostessa canta una gaia canzone, quando arrivano due frati questuanti, Varlaám e Misail accompagnati da Grigorij che, fuggito dal convento, cerca di varcare il confine.

I frati bevono e Varlaám, ubriaco, canta le gesta di Ivan.

Irrompono i gendarmi alla ricerca di Grigorij che, dopo un vano tentativo di far arrestare Varlaám al suo posto, fugge saltando dalla finestra.

## ATTO II

### *Gli appartamenti dello zar al Cremlino.*

Ksenija, la figlia di Boris, piange la morte del fidanzato confortata dal fratello e dalla nutrice con filastrocche infantili.

L'entrata di Boris interrompe il gioco. Egli è angosciato dall'insicurezza del regno e turbato dai rimorsi. Un boiario denuncia congiure. Il principe Suiskij annuncia l'apparizione di un Pretendente che si fa passare per Dmitrij.

Nel drammatico colloquio Suiskij narra la morte del fanciullo e Boris, rimasto solo, ne vede il fantasma.

## ATTO III

### Quadro I

*1604. Una stanza nel castello di Sandomir.*

L'ambiziosa Marina Mniszech si abbiglia per la festa compiaciuta della propria bellezza, ma il gesuita Rangoni la richiama al dovere: dovrà unirsi a Dmitrij per conquistare il trono moscovita e ricondurre i russi al cattolicesimo.

### FOTO DI SCENA



## Quadro II

*Nel parco del castello.*

Dmitrij, innamorato di Marina, invoca la sua presenza e Rangoni gli promette la felicità purché egli segua i suoi consigli. Appare Marina, corteggiata dai nobili invitati. Poi, rimasta sola con lui, gioca la commedia dell'amore per spingerlo all'impresa moscovita.

## ATTO IV

### Quadro I

*13 aprile 1605. Una sala del Cremlino.*

La Duma dei boiari decreta la morte del falso Dmitrij, che preme alla frontiera. La deliberazione è interrotta da Suiskij, che annuncia il turbamento dello zar, e dello stesso Boris che fa il suo ingresso delirando.

Poi si ricompone per ricevere un monaco depositario di un grande segreto. È Pimen, che narra il miracolo di un pastore cieco che ha riacquistato la vista pregando sulla tomba dello zarevic. Boris, distrutto dall'emozione, muore dopo aver dato gli ultimi consigli a Fedor, additandolo come successore ai boiari.

### Quadro II

*Una radura nella foresta di Kromij.*

I contadini insorti scherniscono un boiario catturato e, incitati da Varlaám e Misail, trasformati in feroci sgherri, si accaniscono contro i gesuiti inviati da Dmitrij, mentre i bambini rubano all'Innocente la copeca ricevuta in elemosina.

Compare Dmitrij che, proclamandosi zar, promette giustizia ai perseguitati da Godunov, accoglie il boiario immediatamente passato dalla sua parte e si avvia a Mosca, tra le acclamazioni del popolo, mentre l'Innocente piange sulla sorte della Russia.

## **I padri del "Boris Godunov": Puskin e Mussorgsky**

Puskin aveva studiato attentamente i drammi storici di Shakespeare, la storia russa di Karamzin e le antiche cronache, e voleva sintetizzare la nuda verità in una forma poetica scevra d'artifici. Il suo *Boris Godunov* comparve nel 1830, ma lo zar Nicola gli consentì che il dramma fosse rappresentato pubblicamente soltanto nel 1870, quarant'anni più tardi (trentatré anni dopo la morte di Puskin), nell'anno in cui Mussorgsky presentò il suo "*Ur-Boris*" alla direzione del teatro zarista di San Pietroburgo.

Il dramma di Puskin fu criticato a causa del pericoloso messaggio "democratico" che conteneva.

La censura accettò che il dramma andasse in scena soltanto dopo alcuni tagli (sette delle ventitré scene vennero eliminate, soprattutto le scene di popolo).

### **FOTO DI SCENA**



Secondo l'interpretazione di Puskin, la grandezza storica di Boris Godunov non sarebbe stata concepibile senza l'appoggio del suo popolo. Anche il *Boris* di Mussorgsky venne respinto, nel 1870, dalla direzione del teatro, in quanto c'erano troppe scene di popolo e mancava una grande parte femminile.

Dapprima Mussorgsky seguì il piano originario di Puskin, ma quando, nel 1871-72 rielaborò l'opera, integrò nel dramma i quadri polacchi e la relazione amorosa di Dmitrij e Marina.

In questo modo l'orizzonte storico dell'opera si amplia, ma tali episodi non appartengono all'atmosfera fondamentale del dramma musicale di Mussorgsky, che è incentrata sulla figura di Boris e sul popolo.

Rimskij-Korsakov propose all'amico Mussorgsky di far terminare l'opera non con la morte di Boris, ma con la scena della rivolta di Kromij.

In tale versione l'opera (il cosiddetto *Boris Godunov*) venne rappresentata nel 1874.

### **La versione di Rimskij-Korsakov**

Rimskij-Korsakov rielaborò l'opera nel 1890 ristrumentandola ex novo ed approntando tagli radicali. Criticato per i suoi interventi, nel 1906-08 diede vita ad una nuova versione, ampliandola con la solenne musica dell'incoronazione e con l' "atto polacco".

Questi inserimenti sono indicativi del tipo di rielaborazione di Rimskij-Korsakov: il dramma musicale di Mussorgsky fu modellato sul tipo della "grande opera romantica".

Il tutto è rafforzato da una strumentazione colorita, luminosa, con raffinatezze e snellimenti armonici e ritmici nonché da una suddivisione in atti e scene del tutto estranea al fluire *durchkomponiert* della musica di Mussorgsky.

Nella première parigina del 1908 Saljapin portò al successo mondiale l'opera rielaborata da Rimskij-Korsakov e per decenni la popolarità dell'opera restò legata a questa versione.

## **Altre versioni ed edizioni**

Negli anni Venti venne inserita nella versione di Rimskij-Korsakov la scena della cattedrale di San Basilio, naturalmente senza adottare l'orchestrazione originale di Mussorgsky (il contrasto con il lavoro compiuto da Rimskij-Korsakov sarebbe risultato troppo evidente), bensì quella di Michail Ippolitov-Ivanov.

Nel 1928 fu pubblicata la partitura originale di Mussorgsky.

Eseguita a Mosca e Leningrado a partire dagli anni Trenta venne rappresentata sempre più di sovente sulle scene d'opera dell'Europa occidentale.

Frattanto vi erano state altre strumentazioni (nel 1924, a Riga, da parte di Emil Melngailis; nel 1940 a Leningrado, da parte di Dijmitri Sostakovic; nel 1952 a New York, da parte di Karol Rathaus).

## **FOTO DI SCENA**



## **Il ritorno all'originale**

Oggi la versione di Rimskij-Korsakov è considerata invecchiata, anche perché si pensa che tradisca la partitura originale.

Resta la difficoltà di decidere quale delle due versioni di Mussorgsky debba essere eseguita.

La scelta cade generalmente sulla seconda, integrata dalla scena della cattedrale di San Basilio tratta dalla prima versione.

## **La vera storia**

L'interregno: nel 1584 Ivan il Terribile lasciò un'eredità pesante al figlio Fedor, che tra l'altro era un minorato mentale.

Al suo posto prese il potere un cognato: Boris Godunov, piccolo nobile di modeste origini. Quando, nel 1598 Fedor morì, Boris conquistò, con abili manovre, la Chiesa ed il popolo di Mosca, e fu incoronato zar.

Il vero Dmitrij:

Dmitrij, figlio minore del terzo matrimonio di Ivan il Terribile, fu allevato lontano da Mosca, ad Uglic. Egli morì nel 1591 in circostanze poco chiare.

La commissione d'inchiesta inviata ad Uglic, guidata dal potente boiario Sujskij, stabilì che il bimbo di nove anni, il quale soffriva di una grave forma di epilessia, si era probabilmente ferito mortalmente con un pugnale.

Tuttavia, si diffuse la voce che Boris avesse fatto uccidere Dmitrij per conquistare il trono.

A tale ipotesi fa riferimento la cronaca (apparsa in più volumi nel XIX sec.) di Nikolaj Karamzin, un'importante fonte storica sia per Puskin sia per Mussorgsky.

La signoria di Boris Godunov:

secondo le cronache allora vigenti Boris era uno zar dotato, buono ed ambizioso.

Con le sue virtù di dominatore egli si dimostrò di gran lunga migliore dello zar legittimo che lo aveva preceduto. Ma il tempo e le circostanze lavorarono contro di lui.

All'inizio del 1601 una funesta siccità provocò una terribile carestia. A Mosca scoppiarono incidenti; contadini e cittadini poveri si ribellarono.

## FOTO DI SCENA



Il falso Dmitrij:

l'esercito polacco oltrepassò i confini occidentali per porre sul trono un traditore che si faceva passare per Dmitrij, figlio minore di Ivan il Terribile.

Nel contesto di tale crisi nel 1605 Boris Godunov morì improvvisamente. Si sospettò che fosse stato avvelenato.

L'armata polacca guidata dal falso Dmitrij tornò a Mosca. I polacchi uccisero il successore al trono Fedor, figlio di Boris Godunov, ed incoronarono zar il "loro" Dmitrij, il quale - per suggellare l'alleanza polacco-russa - sposò subito Marina, figlia del voivoda Mnisek, suo sostenitore.

Epilogo storico:

negli anni che seguirono questo "periodo dei torbidi", altri tre zar s'impadronirono del trono russo, fra cui anche Vasilij Sujskij, Marina Mnisek, che pare non fosse affatto bella e che dopo la morte del primo falso Dmitrij ebbe altri tre mariti, con il secondo dei quali generò un figlio.

### **Lo zar sulla scena operistica**

Il primo Boris (grazie ad una concessione straordinaria della censura, in quanto, altrimenti, era vietata la rappresentazione sulla scena dei membri della famiglia Romanov) fu cantato da Ivan Melnikov.

Ma la possente eppure dolente figura dello zar è divenuta celebre in tutto il mondo dopo la première parigina del 1908 (seconda versione di Rimskij-Korsakov) con Fedor Saljapin.

La sua interpretazione grandiosa, teatrale e patetica servì da modello per i decenni successivi.

Nel 1952 Boris Christoff realizzò una registrazione discografica sotto la direzione di Issay Dobrowen, in cui cantò tre parti di basso: Boris, Varlaam e Pimen.

Nella seconda metà del XX sec., quando l'era dei grandi bassi russi sembrava terminata, l'accento fu posto sul carattere meditabondo e riflessivo del "signore" e non sulla sua grandezza.

Per quanto spassionatamente il realista Mussorgsky rappresenti i suoi

eroi, la sua "simpatia" per Boris è indiscutibile - lo dimostrano il monologo e la scena della morte.

## FOTO DI SCENA



## Il popolo ingannato

Dopo la prima rappresentazione un critico rilevò che nella concezione di Mussorgsky "il popolo è ribelle, alcolizzato, sottomesso e disperato". Ma non solo: "il compositore lo mostrò stupido, superstizioso, sciocco ed inetto".

In effetti, i personaggi costretti a cantare di giubilo - nelle scene di convento di Novoderici e nel Cremlino, ma anche davanti alla cattedrale di San Basilio - sembrano davvero sciocchi ed inetti. Altri, poi, come per esempio Varlaam e Misajl, sono ribelli ed alcolizzati.

E questo è vero sia in Puskin sia in Mussorgsky. Una rappresentazione realistica, nel bene e nel male, sia per lo scrittore che per il compositore.

Tuttavia, sotto la superficie della sciocca passività della folla si nascondono forze elementari che vengono alla luce nella cattedrale di San Basilio, e che nel bosco di Kromij sfociano in aperta rivolta.

Qui il popolo russo non risulta certo simpatico - un uomo viene linciato ed altri stanno per essere impiccati.

Ma anche qui prevale la pietà, in quanto il popolo è stato ingannato e manipolato, ed anch'esso può sbagliare. I rivoltosi di Kromij si scagliano istintivamente contro un boiario e contro i gesuiti, che per loro rappresentano i nemici invasori.

Il quadro di Kromij è stato definito "scena rivoluzionaria".

Stupisce che sia stato possibile rappresentare questa scena dell'ex Unione Sovietica e negli Stati del blocco orientale, in quanto in essa Mussorgsky mostra gli aspetti negativi della rivoluzione piuttosto che quelli positivi.

Tuttavia, fa una distinzione: la povera gente di Mosca è definita "popolo" (*norod*), i rivoluzionari di Kromij solo "vagabondi" (*brodjagl*), in altre parole canaglie.

## **Il santo idiota**

La figura del folle è un tipo che ritorna sempre nell'arte russa; in letteratura, nell'opera, nel teatro di prosa, nelle arti figurative: essa è stata oggetto di interesse persino da parte della storiografia e della sociologia. Secondo la tradizione popolare, il folle indossa stracci, catene e berretto di latta, vaga per il paese d'estate e d'inverno, oppure è costantemente alla ricerca della verità ed è venerato dalla gente. Gli "innocenti" vivono di elemosina, ma devono anche sopportare lo scherno.

## **FOTO DI SCENA**



La loro origine è estremamente varia: possono provenire da famiglie principesche o dal ceto contadino. Ma sono imparentati fra loro, perché i loro cuori sono puri, le loro anime sono semplici come quelle d'un bambino, stanno vicini a Dio e sono in grado, istintivamente, di comprendere il mondo e gli uomini in modo limpido ed acuto. Mussorgsky trasse il personaggio del folle dal dramma di Puskin, ma solo con la sua musica esso è divenuto il simbolo del popolo russo. Nella scena davanti alla cattedrale di San Basilio, il commovente lamento del popolo scaturisce da quello del folle, e fluisce nuovamente in esso.

### **Canto popolare e canto di chiesa: fonti d'ispirazione**

La mediatonda melodia con cui inizia l'opera corrisponde al tipo del canto popolare russo "dilatato" (*protjosnojo*). Il tema sembra la quintessenza del *melos* popolare russo, eppure appartiene allo stesso Mussorgsky.

Mussorgsky ha usato anche alcuni canti popolari originali, come per esempio il canto di scherno nel bosco di Kromij.

Alla base del coro nella scena dell'incoronazione vi è un canto popolare originale - impiegato anche da Beethoven nel secondo movimento del *Quartetto d'archi op. 59 n. 2* (dedicato al principe Rasumovskij).

In origine questa melodia era la versione in musica di una "poesia" natalizia, e si era ripresentata nelle opere teatrali russe del XIX sec. come tema del canto di lode, per esempio in Anton Rubinstein, *Il commerciante Kolosnikov* (1879), in Cajkovskij - *Mazeppa* (1884) ed in Rimskij-Korsakov, *La sposa dello zar* (1899).

Anche le caratteristiche armonie della musica sacra slava sono confluite nell'opera di Mussorgsky - nella scena del monastero di Cudov e nella scena della morte di Boris.

Il dirigere il coro dei pellegrini ciechi, nel prologo, combina in modo originale la polifonia della musica popolare russa con lo stile del canto da chiesa ortodosso.

## FOTO DI SCENA



## KHOVANSCINA

"Al vostro ritorno, caro *généralissime*, saranno probabilmente già pronti i materiali per la nostra prossima opera. Ho fatto un fascicolo e l'ho chiamato "Khovanscina", dramma musicale popolare. Sul frontespizio ho segnato le fonti, nove, niente male: m'immergo nelle notizie e la testa è come una caldaia. Zeljabuzkij, Kreksin, il conte Matveev, Medvedev, Scebal'skij li ho già spremuti, adesso mi succhio Tichonravov e poi passerò ad Avvakum. Su un simile canovaccio si può lavorare molto: ci sono immagini, c'è senso mistico ed anche l'aspetto caricaturale della storia è entusiasmante. C'è molta sostanza in questi materiali".

Questa lettera del 13 luglio 1872 a "Sua Eccellenza Vladimir Stasov" (il noto critico e storico dell'arte amico degli innovatori della musica russa, che tanta parte ebbe nella storia della vita e della creazione di Mussorgsky) non contiene soltanto il primo accenno alla Khovanscina ma delimita anche lo sfondo dal quale sarebbe nato, in un lungo, lento ed inquieto processo compositivo, l'ultimo lavoro teatrale di Mussorgsky destinato a rimanere incompiuto.

Nei termini usati dal musicista - immagini, senso mistico ed aspetto caricaturale - si trova l'intreccio dei caratteri dominanti dell'opera ed insieme le parole-chiave per comprenderne il senso.

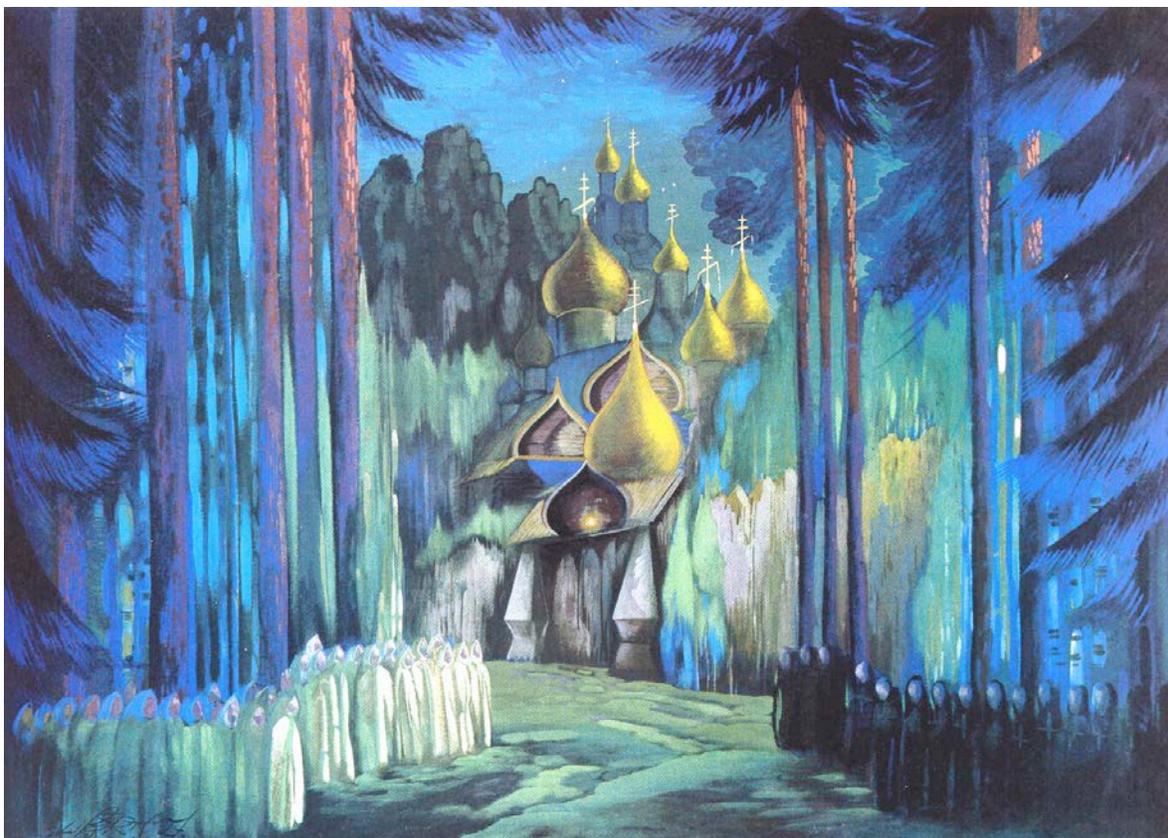
Le fonti si sono minutamente conservate, con la dedica a Stasov, nel fascicolo a cui allude l'autore: si tratta di cronisti e memorialisti della fine del XVII secolo ed inizio del XVIII secolo, da cui Mussorgsky desunse ambienti, fatti e materiali storici per la sua futura opera, nella quale, appunto, quegli eventi sono presupposti, ricordati od evocati dal testo, compilato dal musicista stesso sulla base del programma indicato da Stasov.

Al centro dell'opera campeggia la lotta fra la vecchia Russia (impersonata dagli scismatici, i Vecchi Credenti nemici della riforma liturgica promossa dal patriarca Nikon) e la nuova Russia dei riformisti europeizzanti.

La sommossa degli Strelzi - la milizia ereditaria istituita da Ivan il Terribile come sua guardia personale - dà avvio alla vicenda storica (questo fatto realmente accaduto il 15 maggio 1682 è ricordato all'inizio dalla didascalia scenica che accompagna il Preludio); vicenda la cui storia si conclude il 17 settembre con l'esecuzione capitale di Ivan e

Andrej Chovanskij per tentato colpo di stato, dopo la condanna dei Vecchi Credenti pronunciata dal Santo Sinodo l'11 luglio. Questa fase di turbolenze e di disordini, fomentati dalla rivalità dei principi, si chiuderà definitivamente con l'assunzione del potere da parte dello zar Pietro, il futuro Pietro il Grande, che segnerà la vittoria della nuova Russia riformatrice: personaggio incombente e presente sullo sfondo (all'epoca aveva dieci anni ed era ancora zar sotto la reggenza della sorellastra Sofia) e rappresentano i momenti decisivi dell'azione dell'intervento della sua guardia personale, le truppe dei Petrovski.

## BOZZETTO



A differenza del suo consigliere letterario Stasov, che parteggiava apertamente per i progressisti quali "araldi di un mondo nuovo", Mussorgsky registra ed osserva imparzialmente i fatti e gli uomini, senza prendere posizione per l'uno o per l'altro partito.

Il giudizio è sospeso nel momento stesso in cui viene dato risalto, con pari intensità ed obiettività, alle ragioni di ognuno, ai sentimenti di tutti.

E si tratta sovente di punti di vista imm modificabili e inconciliabili, non possibili di sviluppi. Alla visione pessimistica circa il destino del popolo russo da parte del "russo" Mussorgsky, si contrappone l'alto valore morale della storia e dell'arte, nella missione catartica del teatro, che nel rievocare e rappresentare, in forma concreta e simbolicamente evidente, le sofferenze e le aspirazioni tanto degli umili quanto dei potenti, dà alla riflessione un significato di liberazione e di presa di coscienza.

*Khovanscina* è un'opera tutta costruita sui contrasti e sull'impossibilità della mediazione. Il tema cruciale della contrapposizione tra vecchia e nuova Russia - un tema eminentemente russo, continuamente riaffiorante nell'opera - si rispecchia non soltanto nelle differenti posizioni ideologiche dei personaggi in questione ma anche nelle loro tipologie umane; e perfino nel linguaggio musicale, che nettamente li distingue.

La lotta in seno alla vecchia generazione coinvolge aspramente e contraddittoriamente i tre principali protagonisti: Ivan Chovanskij, capo degli Strelzi, feudatario rozzo, brutale e sensuale, esponente tuttavia invocato dalla vecchia Russia ormai decaduta ed in crisi; Vasilij Golizyn, il principe progressista, fautore dell'occidentalizzazione, amante sospettoso della zarina Sofia, energico, raffinato e pure maniacalmente superstizioso; ed infine Dosifej, l'ex principe fattosi monaco e capo degli scismatici, che incarna la Russia mistica ed irrazionale dei Vecchi Credenti, con candore pari solo al fanatismo ("questo poderoso Maometto russo, questo fanatico, questo accusatore, questo Savonarola che grida "pentitevi", il tempo è venuto!" ed insieme affila la spada nell'ombra per distruggere il nuovo che non capisce e per salvare il vecchio che ama appassionatamente e che idealmente comprende": così lo vedeva Stasov).

Se in questi personaggi sopravvive un tratto autentico della grandezza antica della Russia e del suo carattere autoctono - tanto che la grandezza dei personaggi è proporzionale alla grandezza delle idee che essi esprimono -, le nuove generazioni sembrano motivate da ideali per così dire degradati o indeboliti.

Andrej Chovanskij è un libertino violento ed incostante, che dimentica il giuramento d'amore fatto a Marfa per insidiare Emma, una ragazza del quartiere tedesco (e ciò offre l'occasione per gettare fuggevolmente luce su un altro contrasto non politico e religioso, ma etnico, fra i gruppi moscoviti degli slavi ortodossi e dei luterani tedeschi).  
E Marfa stessa, personaggio di pur nobili sentimenti e di grande rilievo drammatico, è priva di quella forza interiore che le permetterebbe di discernere fra amore e fede senza immergersi nell'irrazionale forse di un oscuro misticismo, confondendo dentro di sé l'estasi redentrice con il rimpianto dell'amore.

## FOTO DI SCENA



È significativo che il rogo finale a cui trascina Andrej sia per lei, a differenza che per i Vecchi Credenti, non tanto il trionfo della vera fede quanto il mezzo di purificazione e di riscatto della propria colpa e del tradimento: come del resto avvertiva lo stesso Mussorgsky scrivendo al solito Stasov: "È la pena capitale pronunciata da una donna innamorata ed abbandonata, è l'esecuzione della sentenza".

Nel fondo tenebroso ed enigmatico dell'imperscrutabile si colloca invece la figura del boiario Saklovityi, subdolo strumento di un potere occulto e di una macchinazione senza volto, ma personaggio immenso.

È lui a mettere in moto l'azione dettando la denuncia anonima contro Chovanskij, e ad eseguire, pugnalandolo o facendolo pugnalarlo, la condanna del principe.

Un delatore e un sicario, dunque; ma anche un genuino rappresentante - l'ennesimo, e sempre diverso - dell'anima russa, lugubre ed infelice, ed ambigualmente anelante al riscatto delle miserie di tutti in una nuova e sempre sfuggente identità nazionale: soltanto sognata ed utopica, forse, come ci induce a pensare l'impressionante aria-monologo del terzo atto, il vertice di tutta l'opera.

Neppure Saklovityi, dunque, è un personaggio monolitico ed interamente negativo, bensì irto di conflitti.

Per Mussorgsky la passione di ritrarre il personaggio o la situazione nella sua realtà e verità è più forte dell'impulso a motivare un'azione o giustificare un comportamento.

Nella *khovanscina* al personaggio centrale si sostituisce l'affresco corale, nel quale le storie individuali, e le motivazioni che le muovono, sono continuamente rimandate allo sfondo storico che le contiene: in primo luogo l'osservazione neutrale del popolo, spettatore più che attore del dramma.

Di questo popolo Mussorgsky ci dà una rappresentazione vivida ed affettuosa, densa di pietà e di orgoglio, lontanissima dalla retorica e dall'esotismo del filone folcloristico. La dignità del popolo si manifesta nella chiarezza con cui reagisce all'eterna catena delle discordie e dei supplizi, in nome della fedeltà alla "diletta Madre Russia": entità superiore capace di resistere ad ogni rovescio della fortuna, senza mai perdere la sua forza.

Ciò consente perfino di dipingere l'indole popolare con un tono tra l'ingenuo e lo scherzoso, nelle figure o negli episodi caricaturali del primo e del terzo atto, accanto a quello più toccante e profondo del

lamento e del pianto nella sofferenza.

I contrasti peculiari dell'opera ne sono anche formalmente il dato strutturale fondamentale. Sotto il profilo drammaturgico l'opera è anzi costruita sull'accentuazione di questi contrasti e sulla sospensione della conclusione finale. Ognuno dei cinque atti (meglio però sarebbe dire sei quadri), anziché svolgere una narrazione, presenta una serie di momenti staccati e di immagini isolate che si susseguono, fuori da una logica tradizionale di continuità drammatica. Ed è significativo che ogni quadro si concluda in dissolvenza, con un progressivo estinguersi della musica nel silenzio.

## FOTO DI SCENA



Questa costruzione a pannelli (per antitesi e giustapposizioni) è un aspetto caratteristico del teatro di Mussorgsky; un dato innovativo e moderno che nella *Khovanscina*, assai più che nel *Boris* (dove semmai è un effetto del lavoro di revisione), tocca vertici di assoluta originalità. Ne consegue che i tempi e gli spazi dell'azione sono dilatati o viceversa condensati a seconda dei casi, fino a sembrare, in alcuni passaggi, oscuri, inverosimili, oltreché reinventati.

Ma ciò non distrugge affatto il senso della storia e la verità dell'affresco: semplicemente imprime alla ricostruzione un ritmo ed un respiro brucianti, o visionari, da cui gli avvenimenti e i personaggi ricevono quasi un valore universale e fuori dal tempo; pur essendo profondamente radicati nella realtà, in un ambiente ed in un'epoca precisi.

Dal punto di vista musicale e vocale, fermo restando l'intreccio di elementi molteplici e disparati (motivi popolari, moti ecclesiastici, scale tonalmente indefinite, armonie inconsuete, declamato scolpito sulla parola, forme strofiche e distese espressioni liriche), il linguaggio tende alla caratterizzazione potente e scultorea, alla frase melodica chiusa più che al recitativo continuo: un nuovo tipo di sintesi drammatico-musicale che si riflette sulla melodia, conseguenza del rinnovamento stilistico del declamato.

Mussorgsky stesso cercò profeticamente di definirlo in una lettera a Stasov del 25 dicembre 1876: "Voi sapete che, prima del *Boris*, io avevo fatto dei quadretti popolari. Mio desiderio attuale è di fare un *pronostico* ed ecco qual è questo *pronostico*: melodia *vitale, non classica*. Sto lavorando sul linguaggio umano; sono giunto alla melodia creata da questo linguaggio, sono giunto alla fusione del recitativo con la melodia. Vorrei chiamarla melodia razionalmente giustificata. Ed è una consolazione per me pensare che improvvisamente, come se nulla fosse, verrà cantato un pezzo nettamente contro la melodia classica (che va tanto per la maggiore) e subito questo pezzo verrà compreso da tutti".

Naturalmente, nel valutare il significato più pieno di questo rinnovamento è necessario fare i conti con lo stato incompiuto in cui ci è giunta la partitura; anzi, lo spartito nel quale vi sono numerose indicazioni strumentali anche precise, ma nessuna orchestrazione completa: salvo che per due episodi, la canzone di Marfa e il coro degli Strelzi, entrambi nel terzo atto.

Solo su questa base non possiamo farci un'idea del clima, del mondo sonoro concepito da Mussorgsky per la *Khovanscina*.

D'altro canto, quando egli morì, il 28 marzo 1881, l'opera era virtualmente finita di comporre; eccetto il finale, che poneva problemi di realizzazione scenica ("La nostra *Khovanscina* è terminata, tranne un piccolo pezzetto nella scena conclusiva del rogo: di essa bisognerà parlare insieme, giacché questa "briccona" dipende strettamente dalla tecnica scenica", scriveva a Stasov il 22 agosto 1875).

## FOTO DI SCENA



In realtà anche la chiusa del secondo atto, dopo il quintetto fra i tre principi, Saklovityi e Marfa, era stata abbozzata ma non interamente scritta. ("Il quintetto lo scriverò a Pietroburgo sotto la guida di R. Korsakov, poiché le esigenze tecniche sono complesse: contralto, tenore e tre bassi"; a Stasov, 16 agosto 1876).

Il compito di dare veste orchestrale allo spartito fu assunto proprio da Nikolaj Rimskij Korsakov, come del resto avvenne per tutti gli altri manoscritti dell'amico.

La sua fu una vera e propria rielaborazione del materiale di Mussorgsky secondo i propri criteri ed il proprio gusto, che incise profondamente, con abbondanti tagli, modifiche e correzioni nell'armonia e nel ritmo, sulla struttura formale dell'opera.

In questa veste *Khovanscina* fu pubblicata dall'editore Bessel nel 1883 ma dovette attendere fino al 1911 perché si avesse la prima rappresentazione ufficiale al Teatro Imperiale di Pietroburgo, con Chaliapine nella parte di Dosifej (già nel 1886 però Korsakov ne aveva dato otto rappresentazioni private con una compagnia di dilettanti al Teatro Kononov).

Fu in questa edizione completa, rivista ed orchestrata da Rimskij-Korsakov che la *Khovanscina* cominciò la sua carriera internazionale: in Occidente fu introdotta dalla compagnia di Diaghilev, che la rappresentò a Parigi nella sua "stagione russa" con alcune parti rielaborate da Stravinskij e Ravel (nel 1913, sempre con Chaliapine).

Soltanto nel 1931 il musicologo russo Pavel A. Lamm, curatore dell'edizione critica di Stato dell'*Opera Omnia* di Mussorgsky, pubblicò la versione autentica dello spartito della *Khovanscina* (una nuova edizione ulteriore rivista sulle fonti originali apparve nel 1976 presso Muzyka a Leningrado).

Ciò consentì di avere un'idea chiara e definitiva dello stato in cui l'opera era stata lasciata alla morte dell'autore. Su questa base fu possibile procedere ad una nuova orchestrazione affidata al compositore Dmitrij Sostakovic (che aveva cominciato il suo lavoro già nel 1939), ed eseguita per la prima volta sulla scena al Teatro Kirov di Leningrado nel 1960.

Sostakovic strumentò lo spartito originale nello stile di Mussorgsky ed integralmente, solo completando le due parti mancanti, la conclusione del secondo atto e l'epilogo.

Per tali episodi si rifece a musica già esistente nell'opera: rispettivamente un'anticipazione della marcia dei Petrovski dalla scena del perdono che

chiude il quarto atto e una ripresa dell'introduzione, l'alba sulla Moscovia. Questa soluzione è tanto onesta quanto discutibile, soprattutto per l'epilogo; nel quale il ritorno del Preludio dell'opera, ricollegando la fine all'inizio, è oggettivamente e drammaturgicamente inadeguato a rendere il senso stesso di quel finale.

Pur con queste riserve, la versione di Sostakovic, anche per il modo in cui cerca di ricostruire il colorito originale di Mussorgsky, è a tutt'oggi la più vicina alle intenzioni dell'autore e, nei limiti dell'attendibile, autentica; così come quella sgargiante e brillante, nonché mutilata, di Rimskij rappresenta invece un momento particolare nella storia della sua ricezione.

## FOTO DI SCENA



## La trama

### ATTO I

*A Mosca, nella piazza Rossa.*

Lo strelez Kuzka si è appisolato durante la guardia e nel dormiveglia canticchia una canzone militaresca. Squillano le trombe degli Strelzi ed entra la pattuglia.

Due di loro raccontano le ultime prodezze della notte: hanno squartato sia un burocrate che un tedesco. Kuzka si sveglia e i compagni lo burlano. Poi tutti e tre marciano verso il Cremlino, non prima di avere ingiuriato uno scrivano che si avvia al lavoro.

Entra il boiario Saklovityi. Allo scrivano, prima con le minacce, poi allungandogli una borsa di denaro, impone di scrivere sotto dettatura una denuncia anonima: il principe Ivan Chovanskij fomenta disordini allo scopo di porre sul trono il figlio Andrej, con l'appoggio della setta dei Vecchi Credenti.

Entra Ivan Chovanskij. Esortato dagli Strelzi, il popolo lo acclama, mentre lo scrivano fugge.

Egli parla al popolo mettendolo in guardia dai boiari ribelli e si proclama difensore degli zar fanciulli Ivan e Pietro.

La folla lo celebra con alte lodi. Giunge Emma, una fanciulla luterana del quartiere tedesco, inseguita dal giovane Chovanskij. Emma preferisce morire piuttosto che acconsentire al suo empio desiderio: Andrej Chovanskij ha esiliato il suo fidanzato ed ucciso suo padre, ed ora vuole prenderla con la forza.

In suo soccorso accorre Marfa, giovane vedova un tempo principessa ed ora Vecchia Credente; esorta Andrej a rispettare il giuramento di fedeltà fattole un giorno e ad abbandonare la vita del seduttore; poi profetizza il suo ingresso a fianco di Andrej in un convento radioso.

Rientra il corteo di Ivan Chovanskij. Colpito dalla bellezza di Emma, Ivan ordina agli Strelzi di condurla al suo palazzo.

Andrej, geloso, si oppone: piuttosto che cederla, la ucciderà. Dosifej, il capo dei Vecchi Credenti, giunge in tempo per arrestare il braccio di Andrej; poi affida Emma a Marfa ed invita gli ortodossi a lottare per la vera religione.

I Chovanskij e gli Strelzi rientrano tra fanfare nel Cremlino; Dosifej

dispone i Vecchi Credenti alla preghiera.  
Sui rintocchi della campana di Ivan il Grande essi intonano il canto della  
rinuncia al mondo terreno ed alle sue tentazioni.

## FOTO DI SCENA



## ATTO II

*Padiglione estivo nella dimora del principe Vasilij Golizyn. È il crepuscolo.*

Il principe legge una lettera d'amore della zarina Sofia. I dubbi lo tormentano: Sofia è ambiziosa, l'appello alla passione di un tempo può anche nascondere un tranello.

Varsonovev viene ad interrompere le sue meditazioni ed introduce Marfa, l'indovina che predice il futuro.

Marfa si fa portare un bacile d'acqua ed evoca gli spiriti. Ora vede chiaramente il destino del principe: lo attendono la disgrazia, l'esilio e la povertà.

Golizyn congeda bruscamente Marfa ed ordina a Varsonovev di annegarla nella palude; ma Marfa ha fatto in tempo a sentire queste parole e a fuggire.

Golizyn si abbandona alla disperazione: ora sa che tutto è finito, il suo potere, le sue speranze di costruire una Russia felice, i suoi sogni.

Entra, senza essere annunciato, Ivan Chovanskij; in un violento alterco, i due principi si rinfacciano opposte trame.

La lite è troncata da Dosifej, il capo degli scismatici, anch'egli un tempo un grande della Russia: egli invita i contendenti a riabbracciare la vecchia fede. Golizyn rifiuta sprezzantemente; Chovanskij, nel nome della tradizione, accusa Golizyn di avere distrutto i privilegi dei boiari.

Si scorgono i Vecchi Credenti passare in processione sullo sfondo recando sul capo i libri delle antiche scritture.

Chovanskij li applaude: soltanto le antiche usanze potranno salvare la Russia. Con ira, Golizyn ricusa lo scisma: quei fanatici sono soltanto dei settari.

Irrompe Marfa e racconta come, nella palude di Belgorod, sia stata assalita da un servo di Golizyn. Se non è stata annegata, lo deve alle guardie dello zar Pietro, i Petrovski, che l'hanno soccorsa mettendo in fuga l'assassino.

Sopraggiunge Saklovityi, per annunciare ai principi che a Ismailov è stata affissa una denuncia contro i Chovanskij. Dosifej chiede quale sia stata la reazione dello zar Pietro: l'ha definita una "khovanscina" (ossia una pagliacciata), ma ha ordinato comunque di indagare.

## ATTO III

*Il borgo degli Strelzi, nell'oltre Moscova di fronte a Belgorod.*

I Vecchi Credenti intonano un canto di vittoria sugli eretici riformisti. Marfa, rimasta sola davanti alla casa dei Chovanskij, ripensa al suo amore per Andrej, che l'ha tradita, e ha la visione di un rogo nel quale lei e l'amato arderanno come sacri ceri.

Susanna, una vecchia scismatica, ha ascoltato la canzone ed inveisce contro Marfa, accusandola di tresche diaboliche e di volerla perversamente tentare per conto del Maligno: ma la strega sarà tratta davanti ai giudici e condannata al rogo.

## FOTO DI SCENA



Interviene Dosifej, rimproverando Susanna per il suo peccato d'orgoglio e la poca carità; infine la scaccia quale figlia di Satana. Poi conforta teneramente Marfa, che ha ancora la visione del rogo purificante.

Quell'ora tremenda non è ancora suonata, replica Dosifej. Ma se l'amore fu delitto, Marfa continui ad amare come ha sempre amato e sopporti la sua pena. Poi la conduce via.

Dalla parte opposta entra Saklovityi. Il quartiere degli odiati Strelzi è calmo: essi dormono, mentre la patria è in pericolo. Il boiario invoca la protezione del cielo sulla patria infelice: che Dio possa donarle uno zar che la risollevi dalla sua miseria.

Gli Strelzi escono ubriachi dalle loro case cantando una canzone, ma sono inseguiti e rimproverati dalle loro mogli infuriate. Entra trafelato lo scrivano: ha visto le truppe mercenarie abbattersi sulla periferia di Belgorod e sgominare con l'aiuto dei Petrovski gli Strelzi in fuga.

Nello sgomento generale Kuzka propone di interrogare il principe Ivan Chovanskij: gli Strelzi lo supplicano di parlare e lo invocano quale padre.

Il principe si mostra loro, ma rifiuta di guidarli al contrattacco.

Un giorno hanno difeso nel sangue Mosca dai traditori; ora i tempi sono mutati: rientrano perciò a casa in pace ed attendano gli ordini dello zar Pietro.

Abbattuti, gli Strelzi e le loro mogli si rifugiano nella preghiera.

## ATTO IV

### Quadro I

*Sala da pranzo in casa del principe Ivan Chovanskij, nella sua tenuta.*

Il principe è a tavola con le sue contadine che lo intrattengono con un canto d'amore, che Chovanskij trova malinconico. Forse che la gioia è già sparita dalla Russia? Si canti qualcosa di più allegro. Le fanciulle attaccano una canzone più vivace, lo "haiduciok" (il piccolo mercenario). Entra un messo del principe Golizyn per avvertire Chovanskij che la sua vita è in pericolo. Chovanskij è furente: come osano disturbarlo in casa sua con minacce simili? Ed ordina ai servi che il messo sia punito come merita. Poi congeda le contadine e fa venire le schiave persiane.

### FOTO DI SCENA



La loro danza è interrotta dall'apparizione di Saklovityi. La zarina Sofia ha convocato d'urgenza un gran consiglio a Mosca e ritiene indispensabile che Chovanskij vi partecipi.

Il principe ne è lusingato: ordina gli abiti da cerimonia e poi chiede alle contadine di intonare il canto della sua gloria: "gloria al bianco Cigno".

Ha appena varcato la soglia che cade assassinato. Saklovityi si china ghignando sul cadavere e ripete con scherno il ritornello della "gloria al bianco Cigno".

## Scena II

*A Mosca, la piazza davanti alla chiesa di San Basilio.*

Il popolo si affolla per vedere i mercenari che scortano il principe Golizyn verso l'esilio. Dosifej assiste al compiersi del destino: Golizyn scacciato, Chovanskij morto; e presto sarà il turno di Andrej, che pure a Mosca già acclamavano zar.

Marfa arreca a Dosifej la decisione del gran consiglio: i mercenari hanno ricevuto l'ordine di sterminare i Vecchi Credenti senza pietà.

Il tempo del martirio è dunque giunto, commenta Dosifej, badi Marfa a condurre con sé Andrej Chovanskij per l'ora estrema. Entra precipitosamente Andrej. Si scaglia contro Marfa e le ingiunge di rendergli Emma. Emma è lontana, replica Marfa: a quest'ora avrà già raggiunto lo sposo che Andrej aveva fatto esiliare.

Ma c'è di più: il principe Ivan è stato assassinato e giace senza sepoltura. Disperato, Andrej chiama a raccolta gli Strelzi: farà condannare Marfa al rogo, come strega. Ma al corno di Andrej rispondono i lugubri rintocchi della campana della cattedrale. Appaiono gli Strelzi seguiti dalle mogli, recando il ceppo e la scure per la propria esecuzione.

Andrej prega Marfa di salvarlo; la donna lo conduce via verso un luogo sicuro. Nella piazza gli Strelzi s'inginocchiano davanti ai ceppi ed invocano clemenza; le loro mogli li deridono e chiedono punizione. Si odono le trombe della guardia di Pietro.

L'araldo Stresnev comunica agli Strelzi che gli zar Ivan e Pietro hanno concesso la grazia.

Che tutti tornino alle loro case e preghino Iddio.

## ATTO V

*L'eremo dei Vecchi Credenti, in un bosco di pini vicino a Mosca, di notte. Splende la luna.*

Dosifej si avvia verso l'eremo nella foresta. Il volere di Dio sta per compiersi ed occorre prepararsi con la preghiera: Dosifej annunzia ai Vecchi Credenti che la loro causa è perduta e che è tempo ora di adempiere il voto.

Gli scismatici confermano a Dosifej la saldezza della loro fede, ed intonando la preghiera della purificazione si dirigono verso l'eremo.

Solo Marfa si attarda. Ama sempre Andrej, e ne chiede perdono a Dio; vorrebbe salvare l'amato dallo spergiuro, solo così il sacrificio le sarà leggero.

## FOTO DI SCENA



Fuori scena Andrej invoca Emma. Marfa gli va incontro, gli rammenta i giorni dell'amore e della loro felicità. Ora che l'ora della morte è suonata, lo bacia per l'ultima volta ed intona l'Alleluja. Si odono in lontananza le trombe della guardia, che annunciano le truppe di Pietro in marcia. A quel segnale Dosifej chiede di essere risparmiato, ma Marfa gli ricorda il giuramento d'amore: sul rogo esso verrà riconsacrato.

Tutti i Vecchi Credenti sono saliti sulla pira; con una candela Marfa accende il rogo. Anche Andrej la segue.

I Vecchi Credenti invocano il vero Dio, la salvezza della fede, la verità del Signore. Compagnono i trombettieri, seguiti dalle guardie, ed arretrano alla vista del fuoco; mentre il popolo piange sulle sorti della Russia, i Vecchi Credenti s'immolano per la loro fede.

### **L'epoca di "Khovanscina"**

*Khovanscina* si svolge all'inizio della signoria di Pietro I, in un'epoca di sommosse, scismi religiosi, lotte per il trono. Nell'opera Mussorgsky concentra in pochi giorni gli avvenimenti storici di molti anni.

Nel 1682, dopo la morte dello zar Fedor, divenne zar, a soli dodici anni, Pietro, il quale, sotto la pressione degli Strelizzi, l'unica forza militare di quel tempo, fu costretto a dividere il podere con il fratellastro Ivan.

Dietro gli Strelizzi vi era la sorella dei due fanciulli, la principessa Sofija, che era quindi la vera detentrica del potere.

L'armata degli Strelizzi era stata creata da Ivan IV (il Terribile). Oltre a ricevere un compenso per le loro prestazioni militari, gli Strelizzi potevano dedicarsi all'artigianato ed al commercio e vivendo, con le loro famiglie, in residenze speciali.

Durante la reggenza di Sofija gli Strelizzi terrorizzarono tutta Mosca.

I loro capi, i principi Ivan ed Andrej Chovanskij, raggiunsero un tale potere da costituire una minaccia per la stessa Sofija. Per questo, ella, nel 1682, li fece giustiziare entrambi.

Nonostante questo, Sofija ed il suo favorito, il principe Colicyn, avevano bisogno dell'appoggio degli Strelizzi per rafforzare il loro potere.

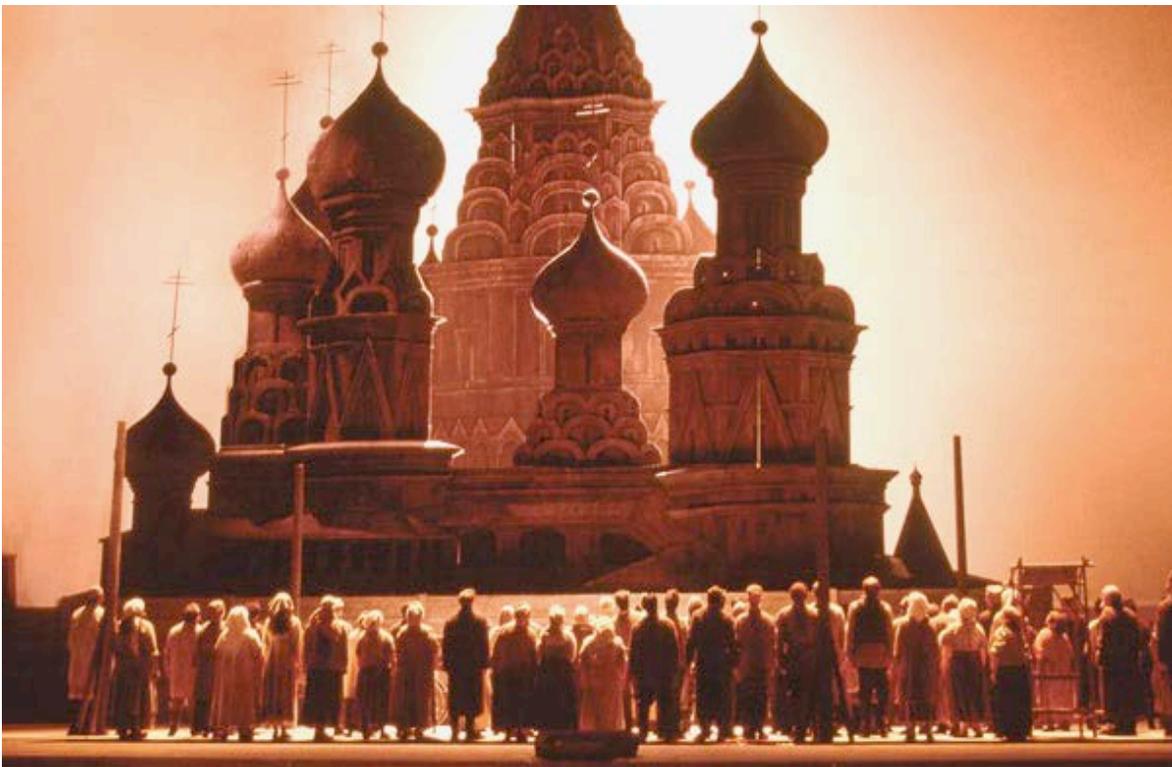
Nel 1689, con l'aiuto degli Strelizzi, essi ordinarono un complotto per liberarsi di Pietro. Ma il giovane zar, che era riuscito a trasformare l'esercito-giocattolo della sua fanciullezza in una battaglia guardia del

corpo, i "Pietrini", stroncò la rivolta degli Strelizzi e fece richiudere la sorella in un convento.

L'ultima sommossa degli Strelizzi ebbe luogo nove anni dopo, nel 1698, e fu allora che Pietro I si decise per il loro annientamento.

Sulla Piazza Rossa morirono, sotto la mannaia, duemila Strelizzi. Alle esecuzioni prese parte Pietro I in persona.

## FOTO DI SCENA



## Guerra di religione

Prima della presa del potere di Pietro I, verso la metà del XVII sec., vi fu un grande movimento riformistico all'interno della Chiesa ortodossa.

Il patriarca Nikon unificò la liturgia, selezionò i testi dei libri sacri ed introdusse il canto a più voci. In altri termini, egli centralizzò la Chiesa, conformemente alle esigenze dell'assolutismo.

La riforma portò alla separazione fra clero e fedeli, i "Vecchi Credenti" (detti anche "setтари", in russo *raskolniki*) avevano molti seguaci, soprattutto contadini, e la rivolta religiosa si trasformò in un movimento di opposizione.

Il potere zarista perseguì senza pietà i "Vecchi Credenti". Ma essi persistettero nella loro fede, fino al sacrificio della vita: alla sottomissione preferirono il rogo collettivo oppure fuggirono in territori lontani.

Alcune comunità di Raskolniki sono sopravvissute in Siberia ed in diverse regioni d'Europa e d'America, fino al XX sec.

## L'autografo incompiuto

Mussorgsky elaborò l'impianto complessivo delle scene insieme all'amico Vladimir Stasov, importante critico e studioso di estetica.

Ma il libretto lo stese personalmente. Il lavoro di composizione procedette molto più lentamente che nel caso del *Boris Godunov*.

Mussorgsky rifletteva a lungo le singole scene e talvolta la stesura veniva dopo anni. Il ritmo di lavorazione fu determinato dall'importanza e dalle novità del tema.

Le concezioni di Mussorgsky si allontanavano sempre più dalle proposte di Stasov. Nel 1876, accanto a *Ckovanscina*, iniziò a comporre una nuova opera dal titolo *La fiera di Sorocinij*.

Da quel momento, la stesura delle sue opere procedette parallelamente.

Nell'agosto 1880, Mussorgsky scrisse a Stasov che la *Khovanscina* era quasi finita, ma la strumentazione era ancora in corso.

Il 28 marzo 1881 la morte pose fine al suo lavoro.

## **Pesanti ritocchi: Rimskij-Korsakov**

L'amico di Mussorgsky, Rimskij-Korsakov, strumentò, accorciò e rielaborò il materiale rimasto. Cancellò più di ottocento battute della partitura originale: la musica di un intero atto.

La *Khovanscina*, in questa forma alterata, fu rappresentata per la prima volta nel 1886 a San Pietroburgo da un gruppo di dilettanti.

La prima esecuzione importante ebbe luogo al teatro privato moscovita di Savva Mamontov, con Fedor Saljapin nella parte di Dosifej.

Più tardi Saljapin curò la regia per l'allestimento del 1911 al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo e per quello del 1912 al teatro Bol'soj di Mosca.

## **FOTO DI SCENA**



## Per Parigi: Ravel, Stravinskij

Per la prima rappresentazione parigina del 1913 il direttore dei Ballets Russes, Sergej Djagilev, incaricò Maurice Ravel ed Igor Stravinskij di strumentare nuovamente l'opera.

Tuttavia, Saljapin voleva cantare la parte di Dosifej soltanto nella versione di Rimskij-Korsakov. Così il pubblico dell'Occidente europeo conobbe una stravagante combinazione di versioni diverse. La strumentazione di Ravel e di Stravinskij non ci è pervenuta, a parte il finale, composto da Stravinskij sulla base degli schizzi di Mussorgsky e stampato nel 1914. (Questa versione del finale è stata ripresa da Claudio Abbado, sia alla Staatsoper di Vienna nel 1989 sia nella sua registrazione discografica dell'opera).

## Ritorno all'originale: Sostakovic

L'esecuzione viennese del 1989 ha adottato l'orchestrazione di Dmitrij Sostakovic, una scelta che si sarebbe affermata verso la fine del XX sec..

Nel 1959 Sostakovic orchestrò l'edizione originale per canto e pianoforte di Mussorgsky senza tagli e senza rielaborazioni. (Occorre comunque ricordare che, già nel 1931, Boris Asafel aveva strumentato l'edizione originale per canto e pianoforte, ma tale versione non venne mai pubblicata né eseguita).

## Interpretazioni e malintesi

Il memorabile avvicinamento della Russia all'Europa occidentale perseguito da Pietro I, il "rivoluzionario incoronato", fu portato a termine con metodi crudeli e con enormi sacrifici, e riuscì solo parzialmente.

Per l'*intelligencija* russa la persona e la riforma di Pietro il Grande rimasero controverse.

All'epoca della composizione di *Khovanscina* l'interesse per la discussione sui pro e sui contro della riforma di Pietro era particolarmente forte, in quanto nel 1872 si erano celebrati in Russia i duecento anni dalla nascita dello zar fondatore.

Lo zar Alessandro II, anch'egli considerato un "rivoluzionario incoronato", instaurò un culto del suo garante predecessore. Perfino la *intelligencija* russa, che si considerava progressista e criticava il potere dittatoriale, su questo punto era d'accordo con loro zar.

Stasov propose a Mussorgsky il soggetto di *Khovanscina* in tale contesto.

## BOZZETTO



L'ideologo della Nuova Scuola Russa spiegò più volte la sua opinione sull'argomento: si trattava dello scontro di una nuova era con la Russia retrograda, della vittoria del nuovo sul vecchio mondo reazionario.

Anche per Rimskij-Korsakov il "mondo nuovo", la cui nascita viene descritta da una musica così bella nel Prologo dell'opera (*Crepuscolo mattutino sulla Moscovia*), si identificava con il regime di Pietro il Grande.

Poiché questo non risulta chiaro in Mussorgsky, Rimskij-Korsakov, in sede di rielaborazione, diede un peso maggiore al tema. Alla fine del secondo atto, quando Marfa racconta come è fuggita ai "Pietrini", e Saklovitij annuncia la sentenza dello zar, egli compose un postludio orchestrale sul tema del prologo. In questo modo il *Crepuscolo mattutino* assunse una rilevanza politica.

L'immagine del "nuovo mondo che nasce" e del "vecchio mondo che tramonta" sopravvisse, e rifiorì anche nel XX sec. nella letteratura specializzata.

Per quanto paradossale possa sembrare, al tempo dello stalinismo, sia Pietro il Grande sia Ivan il Terribile (il secondo nel celebre film di Sergej Ejzenstejn) furono eretti a modello del potere russo, e Stalin assumeva spesso e volentieri atteggiamenti simili ai loro.

Ma qual era la concezione originaria di Mussorgsky?

Egli lascia aperto il giudizio sui nuovi orizzonti politici (Pietro il Grande non compare una sola volta in scena) e dedica la sua musica più bella e più ricca alla parte avversa: il "mondo che tramonta", la buia, retrograda, bigotta, fanatica Russia.

Era forse dalla parte "sbagliata"?

## La concezione del mondo in "Khovanscina"

In molte lettere, Mussorgsky definì *Khovanscina* "dramma musicale popolare" ed il *Boris Godunov* "opera musicale teatrale".

Se al centro del *Boris Godunov* vi è il conflitto tra loro zar ed il popolo, in *Khovanscina* il dominatore non compare per nulla: in essa viene rappresentata l'intera società russa, dai granduchi fino ai poveri.

Mussorgsky dedica una attenzione particolare alla nascita della dittatura burocratica militare e poliziesca alla fine del XVII sec. ed al cataclisma sociale che l'ha accompagnata. Il terrore che domina i protagonisti è mistico, irrazionale e, considerando la situazione storica dell'epoca, inspiegabile.

Mussorgsky si rese conto che in realtà, ancora duecento anni dopo gli eventi, il sistema era rimasto immutato: un potere intoccabile, angosciante, all'interno di un sistema rigido ed inflessibile.

## FOTO DI SCENA



## Ritratti musicali

Questo dramma musicale rende giustizia alla varietà ed alla complessità della natura umana: in esso sono presenti personalità etiche, pure e responsabili (Marfa, Dosifej), individui a tutto tondo, in cui i tratti negativi, che talora sconfinano nel grottesco, si fondono con una grande dignità (Ivan Chovanskij, Golicyn) ed anche una sorta di carrieristi di basso profilo, dall'animo contorto e senza spina dorsale (lo scrivano).

Con Marfa il compositore ha creato il suo personaggio femminile più accattivante. Marfa vive ogni evento con straordinaria intensità e pienezza e, sotto l'aspetto drammatico-musicale, è dotata di un'espressività ardente.

Dosifej è un capo religioso ed insieme un politico.

Egli coagula intorno a sé tutte le istanze contrarie allo zar Pietro, e tenta con tutte le forze di preservare la fragile unità della rivolta. Ma non è spinto dalla brama di potere.

Egli è mosso da un saldo convincimento morale universale: per questo motivo egli non accetta compromessi. L'alternativa alla vittoria è per lui il suicidio. Il ritratto umano di Dosifej si esplica nelle scene con Marfa e nel suo grande monologo all'inizio del quinto atto, in cui risulta evidente che dietro le sue azioni c'è un essere umano conscio della propria enorme responsabilità, che lotta contro i propri dubbi.

Il vecchio principe Chovanskij è invece sconsiderato ed avido di potere.

In quanto discendente da un'antica famiglia di granduchi, si sente legittimato ad aspirare al trono. È il capo dell'unica forza militare temibile del paese: gli Strelizzi. Il principe ed i suoi Strelizzi sono ancora legati dai vincoli patriarcali sviluppatisi ai tempi della Russia di Kiev e dei principati. Il suo addio agli Strelizzi (fine del terzo atto) è sconvolgente: egli congeda i suoi soldati come un padre i figli.

Il principe Golicyn tenta di ostacolare le tendenze dispotiche e le pretese di Ivan Chovanskij. È un politico riformatore che indossa abiti europei e vive in un palazzo barocco.

Dietro i suoi modi raffinati si nasconde una personalità ambivalente, secondo Stasov "metà Europea e metà asiatica".

Anche se è riformista, l'ambizione lo spinge ad allearsi con Chovanskij, rappresentante del vecchio ordinamento, e con i "vecchi-credenti". Il suo destino è l'esilio ed il dolore che gli vengono profetizzati da Marfa.

Quando la profezia diviene realtà (inizio del quarto atto), la melodia della

profezia si trasforma in un inno di dolore universale. La disgrazia di Colicyn viene compianta dal popolo pietoso.

Di origine completamente diversa è l'ambigua personalità di Saklovitiy. Egli appare come un intrigante senza freni. Così lo definisce Mussorgsky: "Una figura caratteristica, un furfante dai tipici tratti sussiegosi, ma dotato di una certa grandezza malgrado la sua natura sanguinaria".

Può sembrare strano che Mussorgsky abbia composto per Saklovitiy una grande aria sull'amor di patria (il regista del film sovietico *Khovanscina*, del 1959, ha fatto cantare quest'aria al popolo). Il personaggio comico-grottesco dello scrivano rappresenta l'incarnazione della debolezza e della viltà umane.

Corrisponde alla tipica figura di impiegato servile con chi è più in alto ed opprimente con chi è più in basso.

## FOTO DI SCENA



## LA FIERA DI SOROCINCY

Tipo: [Sorocinskaja Jamarka] Opera in tre atti

Soggetto: libretto proprio, dal racconto omonimo di Nikolaj Gogol'

Prima: Mosca, Teatro Svobodnyj, 8 ottobre 1913

Cast: Cerevik (B); Chirja, sua moglie (Ms); Parasja, figlia di Cerevik (S); il compare di Cerevik (Bar); Gric'ko (T); Afabasij Ivanovic, figlio del pope (T); lo zingaro (B); Cernoborg, principe dei demoni (B); venditori e venditrici, contadini, carrettieri, zingari

Autore: Modest Mussorgsky (1839-1881)

Mussorgsky era un grande ammiratore di Gogol' e spesso si divertiva a leggere con gli amici i suoi racconti, soprattutto quelli della prima raccolta *Veglie alla fattoria presso Dikan'ka* (1831-32) che si apre proprio con *La fiera di Sorocincy*. L'idea di scrivere un'opera sulla base del racconto venne al compositore nel 1874: voleva dedicarla al grande basso Osip Petrov e alla moglie Anna Vorob'ëva, contralto, suoi fraterni amici che avrebbero dovuto interpretare i personaggi di Cerevik e Chivrja.

L'ambiente del racconto poneva qualche problema in particolare nei recitativi, essendo la cadenza popolare ucraina molto particolare, inconfondibile. Il lavoro iniziò nel 1876: come spesso accadeva a Mussorgsky, senza libretto, addirittura senza uno schema se non quello gogoliano. Mussorgsky cominciò dal breve coro delle fanciulle nel primo atto, che probabilmente era destinato a fondersi con un coro già scritto quattro anni prima per l'opera *Mlada* per costituire la base della prima scena, quella del mercato.

Nel 1877 in collaborazione con Arsenij Golenišcev-Kutuzov stese un canovaccio e si dedicò intensamente alla composizione. La morte di Petrov nel 1878 spense l'entusiasmo del compositore e rallentò molto il lavoro: alla morte, tre anni dopo, non vi erano che sparsi frammenti di difficile ricostruzione e di non chiaro collegamento tra loro, tanto che Rimskij-Korsakov, occupatosi attivamente di tutte le altre opere musorgskiane, non tentò mai di riordinare i materiali.

Il primo che vi si cimentò fu Vjaceslav Karatygin, che, nel 1911, trentesimo anniversario della morte del compositore, eseguì vari frammenti orchestrati da Anatolij Ljadov, collegandoli con la lettura di brani del testo gogoliano.

## BOZZETTO



Due anni dopo, con aggiunte di alcuni brani musicati da Jurij Sachnovskij e altri tratti da opere musorgskiane (per esempio la famosa versione di Rimskij-Korsakov della *Notte sul Monte Calvo*, inserita come sogno di Gric'ko nel terzo atto) l'opera ebbe la sua prima esecuzione pubblica. Altre tre versioni si succedettero: quella di Cezar Kjuj nel 1917, che recuperò e musicò le parti non utilizzate dal libretto di Golenišcev-Kutuzov, quella di Nikolaj Cerepnin, molto arbitraria, presentata a Montecarlo nel 1923, e quella (seconda) di Sachnovskij nel 1925, che musicò tutte le parti dialogate della prima versione.

Un vero e serio lavoro di revisione dei manoscritti musorgskiani venne fatto da Pavel Lamm, che ricostruì tutti gli abbozzi (fra cui danze ucraine, canzoni popolari) e ne affidò l'orchestrazione a Vissarion Šebalin. La versione Lamm-Šebalin è considerata attualmente quella canonica.

## La trama

### Atto primo

*A Sorocincy c'è il mercato, affollatissimo di mercanti di ogni genere, curiosi, compratori.*

Arriva Gric'ko con un gruppo di giovanotti, mentre il vecchio Cerevik, in compagnia della bella figlia Parasja, si preoccupa di vendere la malandata giumenta e il grano. Uno zingaro racconta alla folla la storia della giubba rossa che un giorno il diavolo, per procurarsi da bere, vendette e ora cerca di recuperare proprio lì, al mercato. Gric'ko fa la corte a Parasja; Cerevik prima si oppone poi finisce con lui all'osteria e accosente alle nozze. Torna a casa ubriaco (cantando con il compare la canzone popolare "Dudu, rududu, rududu") e viene bruscamente accolto dalla moglie Chivrja, matrigna di Parasja, che si oppone alle nozze. Gric'ko esprime disperato la sua delusione: si avvicina lo zingaro e gli offre aiuto in cambio dei suoi buoi.

### Atto secondo

Chivrja ha un appuntamento amoroso con il figlio del pope, il goloso Afanasij Ivanovic, per cui sta preparando prelibate frittelle. Il loro idillio è interrotto dall'irrompere di Cerevik e del compare, che con altri amici sono terrorizzati dalle voci (messe in giro ad arte dallo zingaro) di un'apparizione al mercato del diavolo, alla ricerca della sua giubba rossa. Il compare dà ulteriori particolari della storia: in quella un diabolico muso di porco si affaccia dalla finestra e Afanasij Ivanovic, nascosto in un soppalco, precipita sui presenti. Fuggi-fuggi generale.

### Atto terzo

Cerevik e il compare vengono catturati, durante la fuga, dallo zingaro e accusati di furto. Interviene Gric'ko, che promette la liberazione a patto, però, che Parasja diventi sua moglie. Ottenuto il consenso si addormenta sotto un albero e ha un sogno spaventoso ( *La notte sul Monte Calvo* ) dove diavoli e streghe danzano agli ordini del principe dei demoni, Cernobog. Si sveglia al suono delle campane. È giorno e Parasja canta un'allegria canzone, accompagnandola con una danza ( *gopak* ). Cerevik si unisce alla danza. Arrivano il compare e Gric'ko con un gruppo di amici: Cerevik, mentre lo zingaro trattiene la matrigna infuriata, benedice la figlia. Si celebra il matrimonio e tutti i presenti si lanciano in uno scatenato *gopak*.

Mussorgsky rivela nei pochi frammenti di *La fiera* non solo una perfetta sintonia con i ritmi comici della prosa gogoliana (ne aveva fornito una precedente prova nel *Matrimonio*, 1868) ma anche una straordinaria capacità di caratterizzazione dei personaggi burleschi di ispirazione popolare, già dimostrato nella scena della taverna al confine lituano di *Boris* . Il duetto tra l'impacciato, ingordo Afanasij Ivanovic e la vogliosa e dispotica Chivrja è una delle migliori traduzioni in musica di una pagina gogoliana.

## UNA NOTTE SUL MONTE CALVO

**Una notte sul Monte Calvo** (in russo: *ночь на лысой горе*<sup>[?] *Noč' na lysoj gore*, 1867) è un poema sinfonico del compositore russo Modest Mussorgsky. Il Monte Calvo di cui si parla si trova in Ucraina il suo vero nome è Lysa Hora.</sup>

Mussorgsky aveva composto una prima stesura per pianoforte e orchestra di "Una notte sul Monte Calvo" nel 1860, poi l'aveva riscritta nel 1868, nel 1871 e nel 1875. L'opera non fu mai rappresentata durante la vita del musicista.



## Struttura dell'opera

La stesura originaria di Mussorgsky è articolata in cinque sezioni:

- La riunione delle streghe
- Il corteo di Satana
- La glorificazione di Satana
- Il Sabba
- L'alba

Nell'opera si immagina che il giovane protagonista, di nome Gritzko, la notte prima di riuscire ad ottenere, dopo tante peripezie, la mano della ragazza che ama, si ubriachi, cada addormentato e sogni. Sogna di assistere al raduno delle streghe e di demoni che si svolge, secondo le credenze popolari, ogni anno nella notte di San Giovanni (24 giugno). Diavoli e streghe si incontrano così con Satana in persona, che qui ha il nome di Chernobog.

Proprio perché si trattò di maligni esseri soprannaturali, Mussorgsky fa loro intonare anche alcune parole senza senso, come facessero parte di un linguaggio a noi sconosciuto. Gritzko, nascosto dietro ad una roccia, osserva esterrefatto la scena: le streghe e i demoni ingaggiano danze furibonde, in un crescendo "demoniaco", fino all'acme, con il "*Sabba*", durante il quale danno libero sfogo alla loro follia; vengono infine interrotti dal suono delle campane di una chiesa. Lì Gritzko si risveglia, ancora percorso da tremori per l'incubo appena vissuto.

## La versione di Rimskij-Korsakov

Questo geniale e folgorante "poema sinfonico" deve la sua fama a una menzogna: per più di un secolo infatti il pubblico di tutto il mondo lo ha conosciuto nella versione di Nicolaj Rimskij-Korsakov nel 1868. La partitura originale, nata tra il 1866 e il 1867, è stata pubblicata soltanto nel 1968 e ha rivelato non poche sorprese. Si è scoperto innanzitutto che non si trattava affatto, contrariamente a quanto aveva sostenuto Rimskij-Korsakov, di un'opera incompiuta: il finale esisteva eccome, anche se le critiche molto aspre espresse da Aleksandr Porfir'evič Borodin avevano suggerito a Mussorgsky di accantonarlo.



In secondo luogo ci si è resi conto che della versione originale Rimskij-Korsakov aveva mantenuto in piedi (nonostante qualche indebita inserzione) soltanto l'impalcatura narrativa, trasformando in modo radicale invece il disegno di alcuni temi, la figurazione armonica e soprattutto l'orchestrazione.

La mano niente affatto pietosa del "revisore" ha addolcito le asperità armoniche, spianato le irregolarità ritmiche, omologato le anomalie timbriche, rendendo in questo modo convenzionale e addomesticata, anche se indubbiamente seducente, la scrittura "primitiva" di Mussorgsky. E, invece che in 5 sezioni, la versione di Rimskij-Korsakov è articolata in sei quadri, aggiungendo alle sezioni preesistenti il quadro delle "Apparizioni degli spiriti dell'oscurità seguiti da quello di Satana".

### *Fantasia*

Nel 1940 *Una Notte sul Monte Calvo* venne riorchestrato dal direttore russo-americano Leopold Stokowski per il film *Fantasia*. Tuttavia nella nuova colonna sonora incisa in digitale nel 1982, Irwin Kostal ripristinò l'orchestrazione di Mussorgsky. La composizione di Mussorgskyj venne inserita nella colonna sonora del famoso film di animazione di Walt Disney *Fantasia* del 1940. Per chiudere il programma, Disney volle riprendere uno dei suoi temi più classici: lo scontro tra il bene e il male. Lo celebrò nel contrasto tra notte e giorno dove la notte è dominata da un gigantesco demone che si circonda di creature diaboliche e anime di defunti.

Lo schema musicale e le immagini animate evocano il sabba delle streghe. Dalla cima del Monte Calvo, Satana (Chernobog), il signore del male e della morte, spalanca le grandi ali e raccoglie intorno a sé le creature diaboliche: streghe, demoni, vampiri e gli scheletri dei cadaveri sepolti in terreno sconsecrato. Danzano scatenati, mentre Sua Maestà Satanica li afferra a manciate e li scaraventa nel cratere infuocato che si apre nelle viscere della montagna.

Prova un piacere perverso nel trasformare alcuni di questi demoni in animali, prima di darli alla fiamma, e sta per afferrare altri con cui dilettersi, quando le campane che annunciano il mattino riportano gli

spettri nelle tombe, gli spiriti cattivi in città e un impaurito Chernobog nelle viscere del Monte Calvo.

## **Orchestra**

La stesura originaria di "Una Notte sul Monte Calvo" prevede quest'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

## QUADRI DA UN'ESPOSIZIONE

*Quadri da un'esposizione* (cir. rus. **Картинки с выставки** = Kartinki s Vystavki) è una composizione pianistica a soggetto di Modest Mussorgsky, in seguito rielaborata da Maurice Ravel per orchestra sinfonica.



Nel 1874 fu allestita a Mosca una mostra dedicata ai lavori del pittore e architetto russo Viktor Aleksandrovič Hartmann, morto improvvisamente l'anno precedente a soli 39 anni. Hartmann e Mussorgsky erano legati da un profondo sentimento di amicizia, poiché entrambi appartenevano a quel gruppo di intellettuali russi che aspiravano ad un'arte legata alle radici culturali della loro terra, al suo folklore e alle sue tradizioni, rifiutando le influenze straniere. Durante la visita alla mostra, Mussorgsky rimase affascinato dalla forza che i quadri promanavano, e decise di provare ad esprimere in musica le sensazioni che aveva provato, componendo una *suite* per pianoforte che intitolò *Quadri di un'esposizione* e che fu pubblicata postuma.

L'opera presenta caratteri fortemente sperimentali. In particolare, il pianismo di tipo percussivo taglia completamente i ponti con la tradizione romantica, aprendo le porte al Novecento. Non meno moderno si presenta il linguaggio armonico, grazie all'uso massiccio di pedali e accordi dissonanti.

Tuttavia, lo stesso Mussorgsky si rendeva conto del potere seduttivo che la sua opera avrebbe avuto sui grandi orchestratori suoi contemporanei, primo fra tutti Nikolaj Rimskij-Korsakov, che non indugiò nel trascrivere per orchestra i *Quadri* nonostante l'anatema lanciategli dall'Autore: «*Che ti si secchi l'inchiostro nella penna!*»

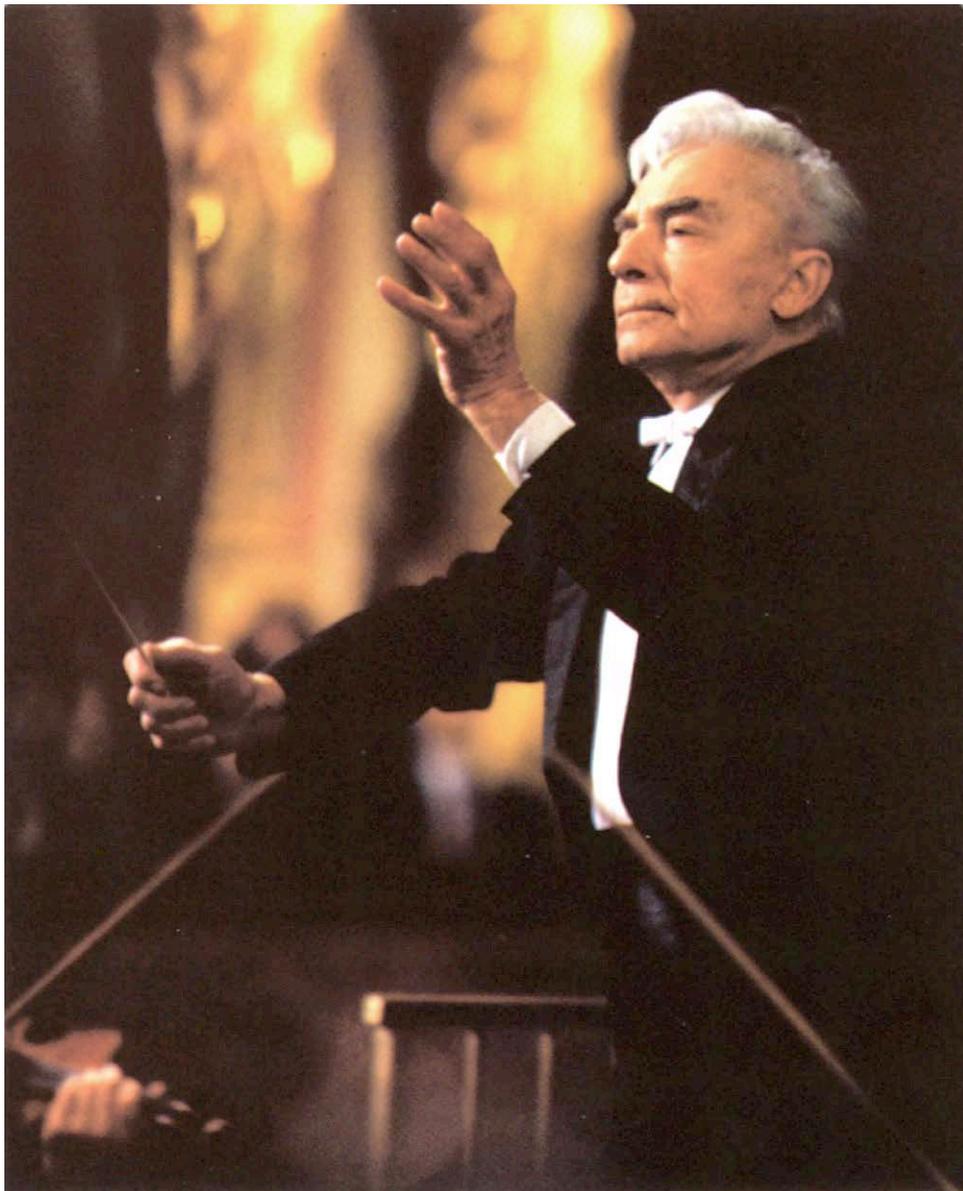
Anatema che, in qualche modo, ebbe il suo effetto considerando che non esiste alcuna registrazione in commercio di quella trascrizione.

Ben altra fortuna, che ha contribuito a rendere popolare l'opera, ha avuto la versione per orchestra di Maurice Ravel, frutto di un accuratissimo lavoro di orchestrazione, eseguita in prima assoluta nel 1929.

La *suite* è composta da quindici brani, dieci ispirati ai quadri e cinque *promenades* (passeggiate), che rappresentano il movimento dell'osservatore da una tela all'altra. Le *promenades* (non tutte intitolate così nell'originale, ma chiaramente riconoscibili) presentano sempre lo stesso tema, con variazioni più o meno sensibili, quasi a far risaltare i diversi stati d'animo che pervadono il compositore per il quadro appena visto. La ripetizione del tema funge inoltre da elemento di coesione in una composizione altrimenti episodica, basata sui forti contrasti tra un soggetto e l'altro.

Nel 1928 Vasilij Kandinskij mise in scena, al Friedrich Theater di Dessau, una versione teatrale di *Quadri di un'esposizione* di Mussorgsky, unica realizzazione scenica portata a termine dall'artista russo, importante antecedente di opera d'arte multimediale.

## HERBERT VON KARAJAN



## Struttura

- **Promenade** (Allegro giusto, nel modo russo, senza allegrezza, ma poco sostenuto)

Qui il motivo principale delle 'passeggiate', filo conduttore e autentica sigla dell'intero brano. Si alternano battute in 5/4 e 6/4.

- 1. **Gnomus** (Sempre vivo)

Il primo quadro rappresenta un nano malvagio che si aggira nella foresta.

- (**Promenade**) (Moderato comodo assai, con delicatezza e con dolore)

Il rapido cambio di atmosfera e la morbidezza dei timbri fanno già presagire il clima del pezzo successivo.

- 2. **Il vecchio castello** (Andantino molto cantabile e con dolore) (titolo italiano nell'originale)

La scena si svolge in Italia dove un trovatore intona la sua struggente canzone d'amore davanti alle mura di un castello medievale in un paesaggio soffuso di tristezza.

(**Promenade**) (Moderato non tanto, pesante)

Anche questa 'passeggiata' segna uno stacco netto col quadro precedente. Le indicazioni agogiche (moderato, pesante) paiono voler esprimere l'umore ancora pensieroso del visitatore.

- 3. **Tuileries** (Allegretto non troppo, capriccioso)

Alcuni bambini giocano felici nei giardini del parco parigino le Tuileries sotto lo sguardo attento delle governanti che chiacchierano tra di loro.

Per rappresentare i litigi dei bambini, Mussorgsky sceglie un motivo basato sul tipico intervallo delle canzoncine infantili, iterato e innervato di rapidissimi scatti di sedicesimi.

- **4. Bydło** (Sempre moderato, pesante)

Un *bydło*, caratteristico carro dei contadini polacchi, dalle ruote altissime e pesantissimo, è trainato nel fango faticosamente e lentamente da buoi. Il brano va in crescendo fino all'assordante passaggio del carro davanti all'ascoltatore-spettatore. Progressivamente, poi, il carro si perde in lontananza.

- **(Promenade)** (Tranquillo)

L'atmosfera è trasognata, carica d'attesa.

- **5. Balletto dei pulcini nei loro gusci** (Scherzino: Vivo, leggero)

Ballerini travestiti da pulcini che escono dall'uovo, dal disegno di scena di Hartmann per il balletto *Trilby* in cui gli allievi di una scuola di arte drammatica dovevano esibirsi come tali.

- **6. Samuel Goldenberg e Schmuyle** (Andante. Grave-energico)

Due ebrei polacchi si incontrano: Goldenberg è ricco, grosso, grasso e tronfio del suo benessere; l'altro, Schmuyle, piccolo, magro, insistente e piagnucoloso.

Schmuyle ha la voce petulante, che, con sordina ma *fortissimo*, dispiega l'insistito e piagnucoloso motivo della richiesta di denaro. L'irruzione del motivo di Goldenberg, che si sovrappone a quello di Schmuyle, segnala lo sdegnoso rifiuto di questi, che non si lascia commuovere dalle implorazioni del povero.

Infine, dopo la brusca interruzione del battibecco, un'ultima idea dolente pare raffigurare - nell'accento che la conclude - il singhiozzo di Schmuyle.

- **Promenade** (Allegro giusto, nel modo russo, poco sostenuto)

Questo pezzo, che riprende espandendola la prima Promenade e che con il suo carattere di ricapitolazione divide la suite in due parti, venne omesso da Ravel nella sua orchestrazione dell'opera.

- **7. Limoges. Il mercato (La grande notizia)** (Allegretto vivo, sempre scherzando)

Chiacchiere tra contadine nella piazza del mercato di Limoges, che degenerano in una lite rumorosa. Nell'autografo di Mussorgsky il pezzo era preceduto da un preambolo scritto in cui si spiegavano i motivi della lite.

- **8. Catacombae (Sepulcrum romanum)** (Largo)

Hartmann al lume di una lanterna visita le catacombe di Parigi.

- **8b. Cum mortuis in lingua mortua** (Andante non troppo, con lamento) (è la seconda parte del numero precedente e una reminiscenza delle Promenade)

Il visitatore, quadro dopo quadro, ha perso il contatto con la realtà e vive ormai in uno stato emotivamente alterato. L'autografo del compositore spiega: "Lo spirito creatore del defunto Hartmann mi conduce verso i teschi e li invoca; questi si illuminano dolcemente all'interno".

- **9. La capanna sulle zampe di gallina (Baba Yaga)** (Allegro con brio, feroce - Andante mosso)

Il quadro illustra l'incedere della strega Baba Yaga, essere grottesco raffigurato da un orologio a cucù sorretto da zampe di gallina e la musica esprime la paura del compositore nel visitarne l'orribile antro.

- **10. La grande porta di Kiev** (Allegro alla breve. Maestoso: Con grandezza)

Hartmann, nella sua veste di architetto, aveva progettato una maestosa porta per Kiev nello stile del rinascimento russo. Il ritmo è solenne e il tema si ripete molte volte.

## Analisi musicale

### Il vecchio castello

È probabilmente l'episodio più lirico dell'intera raccolta, dal tono melanconico e trasognato, in movimento di barcarola è in tempo di *Andante cantabile*. Il canto, in modo minore, è legato e va intonato «piano, con espressione». L'espressività è sottolineata dai numerosi crescendo e diminuendo. Ovviamente questo "piano, con espressione" lega molto tutto il brano anche se ad un certo punto piano e forte si fondono formando un unico grande crescendo che porterà alla promenade successiva. Questo si può notare soprattutto nella trascrizione per orchestra di Maurice Ravel.

## BERLINER PHILHARMONIKER



Nella versione orchestrale, la melodia principale fu affidata da Ravel a un sassofono contralto, strumento che possiede una voce calda e vibrante simile alla voce umana. L'orchestra funge inizialmente da accompagnamento e alla fine riprende il tema del sassofono. Questo brano non richiede grande tecnica solistica, bensì spiccate doti espressive.

### **Gnomus**

Il brano presenta numerosi intervalli non usati nella nostra musica, molti accordi dissonanti e altrettante dissonanze. E' anche caratterizzato da un alternarsi di forte, pianissimo e fortissimo. Ravel, nella sua trascrizione per orchestra, affida il tema principale agli archi, specialmente ai contrabbassi e ai violoncelli.

### **Tuileries**

Il brano presenta numerosi scatti di sedicesimi (le semicrome), che può indicare il modo di parlare dei bambini, simile al cantato, sia le canzoncine infantili. Il brano, in Re maggiore, attraverso alcuni diesis e addirittura doppi diesis, arriva in varie tonalità, tra le più difficili da eseguire, come quella di Fa diesis maggiore.

### **Bydlo**

Il brano presenta un tema molto basso per l'altezza delle note e anche molto pesante: ciò indica i movimenti del Bydlo, carro tradizionale polacco, che, come descritto dal compositore, attraversa una strada solitaria e poi sparisce dietro le colline. Ciò è rappresentato dal fatto che il musicista fa transitare la pesantezza del brano fino a pianissimo.

### **Balletto dei pulcini nei loro gusci**

Questo è uno dei brani più difficili da eseguire, scritto in Fa maggiore, presenta acciaccature quasi in ogni misura o battuta e, in generale, molti abbellimenti che indicano i movimenti dei pulcini. Il brano, dalla tonalità iniziale, transita in altre tonalità, come è accaduto in "Tuileries".

## Due ebrei polacchi

Per quanto riguarda l'ebreo povero, il compositore usa la scala minore armonica, che presenta influenze arabe: la distanza tra il 6° e il 7° grado è di un tono e mezzo, intervallo usato nella musica mediorientale. A volte però la tonalità diventa maggiore. Invece, per l'ebreo ricco, usa la sordina con fortissimo.

## L'opera nella cultura popolare

- Alcuni brani furono utilizzati come colonna sonora del cartone animato dei Puffi.
- Nel 1971 il gruppo rock progressivo degli Emerson Lake and Palmer realizzò un *concept album* rielaborando le musiche dell'opera di Mussorgsky. Esso è noto con il nome di *Pictures at an Exhibition*.
- Nel 1996 e nel 1997, durante l'History World Tour, Michael Jackson fece suonare il brano Gates of Kiev prima di cantare la sua ultima canzone (History)
- Nel 2008 Vittorio Caratozzolo ha pubblicato il racconto *Attraverso i «Quadri di un'esposizione»*, da recitare in pubblico con l'accompagnamento di un quartetto di sassofoni.
- Sempre nel 2008 i Murple hanno pubblicato l'album *Quadri di un'esposizione*.

