

GLINKA MIKHAIL IVANOVIC

Compositore russo

**(Novo-Spasskoe, governatorato di Smolensk,
I VI 1804 - Berlino 15 II 1857).**



Venne incoraggiato a coltivare le precoci attitudini musicali dagli zii paterni Afanasij e Ivan, entrambi ottimi musicisti dilettanti. Dal secondo, buon pianista, ebbe le prime lezioni di pianoforte, mentre il primo, che aveva creato una piccola orchestra, gli offrì la possibilità di imparare a suonare il flauto ed il violino. Queste prime esperienze musicali svilupparono in lui la passione per le

danze e i canti dei contadini del villaggio natale. "Forse il folclore che ho conosciuto nella mia giovinezza è la causa prima dell'impulso che poi ho dato alla musica nazionale russa", dirà nelle *Memorie* stese poco prima di morire; e la sorella Ljudmilla Sestakova ricorderà a sua volta: "Mio fratello conosceva ed amava appassionatamente il popolo russo. Egli sapeva parlare ai contadini e i contadini lo rispettavano e gli volevano bene. Da giovane si interessava ad ogni loro opinione, e più tardi, quando di primavera o d'autunno ritornava a Novo-Spasskoe, riuniva contadini e servi ed organizzava grandi feste con banchetti, danze, canti e ogni genere di divertimento".

In realtà l'interesse di Glinka per la cultura popolare ed il folclore musicale si consolidò negli anni della sua maturità, perché a ciò venne stimolato dai movimenti intellettuali ed artistici di orientamento romantico, ai quali avrebbe partecipato con entusiasmo.

Già nel 1817 infatti, mandato a studiare a Pietroburgo in un collegio di nobili, entrò a contatto con gli ambienti letterari progressisti, anche per merito del suo tutore, il poeta V. K. Kjuhel'beker, amico di Puskin e futuro membro della congiura dei Decabristi.

Indirettamente coinvolto egli stesso in quella congiura, ma abilmente sottrattosi ai sospetti della polizia segreta zarista, Glinka non fu tuttavia mai politicamente impegnato, benché fossero chiare e risapute le sue simpatie per le correnti politiche liberali.

Terminati nel 1822 gli studi classici, dopo un breve soggiorno nel Caucaso, assistette ad una rivolta di minatori che avrebbe lasciato in lui una profonda impressione.

Glinka aveva ben chiaro il proposito di dedicarsi completamente alla musica, nonostante l'opposizione del padre, che anzi lo obbligò ad accettare un impiego ministeriale.

La professione di musicista non era allora considerata in Russia degna di un aristocratico, e d'altronde la famiglia di Glinka, che non nuotava in buone acque, non era in grado di consentirgli di vivere senza lavoro e così praticò la musica solo per diletto.

Ma Glinka preferì ben presto rinunciare alla carriera governativa e condurre una vita economicamente precaria, che tuttavia gli consentiva di approfondire gli studi musicali, oltre che di allargare la sua cultura.

Fra il 1822 e il 1830 imparò l'italiano, lo spagnolo, il persiano, strinse amicizia con il drammaturgo Griboedov, con i poeti Del'vig e Zukovskij, e soprattutto con Puskin; lesse Gogol' e Lermontov, appassionandosi

pure a Shakespeare e a Byron.

In quegli anni, insomma, venne conquistato dal Romanticismo russo ed europeo, dalla sua riscoperta del passato classico e dai valori culturali popolari, dai suoi ideali nazionali e dalle sue idee sul poeta, lo scrittore, il musicista responsabili di fronte alla società.

Intanto studiava accanitamente Beethoven, Mozart, Cherubini, Haydn, i prediletti operisti italiani (Rossini, Donizetti, Bellini), e frequentava i salotti musicali di Pietroburgo, dove accompagnava al pianoforte i cantanti, facendo però ascoltare anche le sue prime romanze già condotte su temi popolari.

IL TEATRO BOL'SOJ



Nei periodici ritorni a Novo-Spasskoe, Glinka si accostò sempre più coscientemente al folclore, nel quale scoprì un nuovo modo musicale che tuttavia la sua insufficiente preparazione di musicista non gli consentiva di apprezzare pienamente.

Si buttò perciò a studiare intensamente armonia, contrappunto, strumentazione, avvertendo la necessità di una solida base professionale per realizzare quel rinnovamento della musica colta russa, al quale fin d'allora aveva pensato.

Nel 1830, spinto anche da ragioni di salute, decise di arricchire la sua formazione di musicista recandosi nell'Europa occidentale e in Italia come prima tappa.

In effetti a portarlo in Italia fu la tipica attrazione romantica per questo paese, depositario dei grandi valori classici, ma fu anche l'amore per il melodramma italiano. A Milano prese lezioni da F. Basili e poi visitò Roma e Napoli.

Durante il suo soggiorno italiano assistette a due memorabili "prime": quella di *Anna Bolena* di Donizetti e quella della *Sonnambula* di Bellini, scrivendone ad un amico con commossa ammirazione.

L'influenza dell'operismo italiano del resto si sarebbe fatta sentire a lungo nella musica Glinkiana, ma la frattura di essa con l'accademismo musicale russo, a sua volta dovuto largamente ad un ricalco di maniera di stilemi operistici italiani, sarebbe avvenuta fra l'altro in virtù dell'acuto atteggiamento critico stabilito da Glinka con il melodramma di Bellini o Donizetti, proprio durante il suo soggiorno in Italia.

Nel 1832, in una lettera ad un amico, disse infatti di "sentire intimamente di non poter comporre in nessun modo musica all'italiana" e di volere invece "scrivere una musica in cui i miei amati compatrioti possono sentirsi a loro agio".

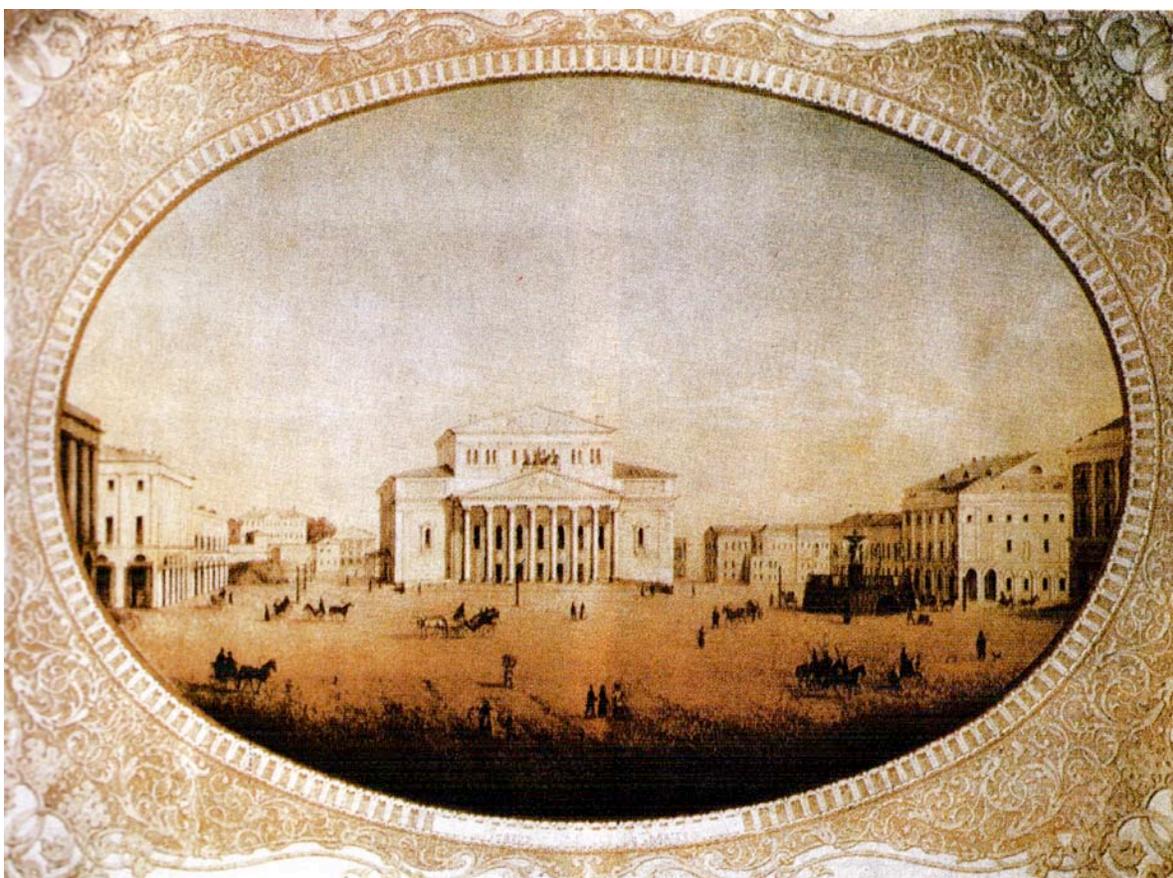
In Italia conobbe anche personalmente Donizetti e Bellini, studiò contrappunto con G. S. Mayr, compose oltre ad alcune variazioni su temi tratti da opere italiane alla moda, un *Sestetto* per archi e pianoforte (1830) ed un *Trio patetico* per pianoforte, clarinetto e fagotto (1833).

In Italia pensò anche per la prima volta ad un'opera di carattere nazionale, comunicando di nuovo ad un amico il progetto: "Nel dare al nostro teatro un lavoro di grandi dimensioni - scriveva - il problema principale mi sembra la scelta del soggetto. In ogni caso il soggetto dovrà essere completamente nazionale, e così dovrà esserlo la musica. Il problema che abbiamo di fronte è quello di sviluppare un nostro stile e di

aprire una nuova strada operistica russa".

Sulla via di ritorno in patria, Glinka si fermò a Vienna dove venne conquistato dalla musica di danza di J. Strauss e di J. Lenner, soggiornando quindi a Berlino, dove strinse amicizia con D. Dehn che gli impartì lezioni di armonia, contrappunto, fuga e strumentazione, oltre ad aggiornarlo sulla più recente musica tedesca ed ad incitarlo a realizzare l'idea di un'opera nazionale.

IL TEATRO BOL'SOJ



Richiamato improvvisamente in Russia nella primavera del 1834 dalla morte del padre, i primi risultati dell'importante esperienza condotta all'estero furono un *Capriccio su temi russi* per due pianoforti, due movimenti di una *Sinfonia in Re minore*, e una lunga serie di raffinati Lieder per voce e pianoforte che risentivano del gusto per la melodia italiana e per un accompagnamento d'atmosfera, coloristico, nonché, nella scelta dei testi, di una certa compiacenza melanconica, sentimentale.

Ripreso contatto con i circoli intellettuali pietroburghesi e rinnovata l'amicizia con Puskin e con V. A. Zukovskij, da quest'ultimo ebbe il suggerimento per il soggetto dell'opera cui da tempo pensava.

In realtà, nel proporgli come argomento l'episodio storico del contadino Ivan Susanin, salvatore della patria e dello zar quando la Russia venne invasa dai polacchi nel 1613, Zukovskij non faceva che riproporre all'amico musicista la figura epica di popolano, che aveva avuto già diverse interpretazioni nella letteratura russa e nella stessa musica.

Basterà ricordare che vent'anni prima C. Cavos ne aveva fatto il protagonista di un'opera (*Ivan Susanin*, 1815) che sotto l'influenza della vittoriosa guerra patriottica contro Napoleone esaltava la fedeltà del popolo al suo zar, ma si può anche ricordare che, appena dieci anni prima, il poeta Rileev aveva invece esaltato Ivan Susanin come campione dell'idealismo e del patriottismo popolare, senza riferimenti al regime zarista.

Certamente più incline a vedere in questa prospettiva la figura dell'eroico contadino, Glinka si valse tuttavia per la stesura del libretto della collaborazione di un mediocre ed enfatico poeta, il barone d'origine tedesca G. F. Rozen, legato per di più agli ambienti di corte e chiaramente filomonarchico.

Ne uscì dunque un libretto che tende effettivamente ad avallare, in chiave del resto assai tipica di un certo romanticismo russo, il mito dell'incontro perfino mistico tra lo zar "piccolo padre" ed il popolo russo, uniti contro gli intrighi dell'aristocrazia per la liberazione della Russia e la felicità dei contadini oppressi.

Non a caso l'opera, che come primo titolo ebbe *Ivan Susanin, patriottica tragedia eroica*, su pressione dello stesso Nicola I al quale era stata dedicata, venne invece intitolata alla vigilia della "prima", *Una vita per lo zar*.

Andata in scena il 9 XII 1836, fu accolta con grande favore dallo zar e

dalla famiglia reale, ma con aperta ostilità da una parte della nobiltà, sfavorevolmente colpita anche dal canto popolare che faceva da matrice dei cori e delle melodie.



"Musica da vetturini", la giudicò a voce alta un aristocratico, e la frase udita da Glinka colpì profondamente il musicista che pure aveva visto il suo lavoro raccogliere il consenso della stessa maggioranza del pubblico anche se non della critica.

Inoltre la sua vita privata, già a quell'epoca compromessa, lo amareggiava profondamente. Nel 1835 si era sposato con Maria Petrovna Ivanova, ma il matrimonio si rivelò ben presto un disastro.

Tradito dalla moglie e a sua volta consolatosi con una giovane donna tanto affascinante quanto nevrotica, Katerina Kern, Glinka ottenne definitivamente il divorzio nel 1841 quando anche una nuova relazione era finita, e quando ormai il suo fragile sistema nervoso era gravemente compromesso.

Cadde in uno stato di frustrazione e di profonda malinconia; a questo stato di abbattimento doveva contribuire la tragica morte di Puskin, l'amato amico che tanto aveva contribuito a formarlo intellettualmente, nonché la nuova amicizia con il drammaturgo N. V. Kukul'nik con il quale si diede ad una vita fin troppo scapigliata se non proprio dissoluta, comunque non adatta alla sua debole salute.

Kukul'nik ad ogni modo collaborò con Glinka alla stesura definitiva del libretto della sua nuova opera, *Ruslan e Ljudmilla*, tratta dall'omonimo poema di Puskin, che il musicista aveva progettato di comporre subito dopo *Ivan Susanin*, quando Puskin era ancora in vita e si era anzi impegnato a stendere il testo per la riduzione teatrale.

In realtà la libera traduzione artistica del tragicomico poema puskiniano, largamente ispirato all'epopea umanistica dell'Ariosto, ebbe un faticoso andamento, passando dalle mani di un certo Bachturin a quelle di un certo V. F. Sirkov, prima che Kukul'nik intervenisse e quando la composizione musicale era già in fase avanzata.

Condotta tuttavia anch'essa con disordine e lentezza, tanto che l'opera venne conclusa solo nel 1842, ad interromperla per un lungo periodo pensò lo stesso Kukul'nik, che nel 1840 aveva chiesto a Glinka di scrivere le musiche di scena per la sua tragedia *Il principe Cholmskij*.

Composte da una ouverture e da alcuni interludi strumentali, le musiche di scena di Glinka non furono gradite al pubblico, e solo dopo la sua morte vennero giustamente apprezzate.

Intanto aveva composto anche un *Valzer fantasia* su temi tratti dalle danze di *Ivan Susanin*, ma il successo ottenuto da questo gradevole brano sinfonico non poté certo consolarlo degli altri insuccessi, fra cui quello

per lui dolorosissimo di *Ruslan e Ljudmilla*, alla "prima" avvenuta il 6 XII 1842, esattamente sei anni dopo *Una vita per lo zar*.

Scoraggiato dall'incomprensione dei suoi compatrioti, riprese la via dell'Europa, stabilendosi per un anno, dall'autunno del 1844 all'autunno del 1845, a Parigi, dove strinse amicizia con Berlioz che gli eseguì in concerto alcuni brani di *Ivan Susanin* e che lo riconobbe come "uno dei primi compositori di oggi".



Si trasferì quindi in Spagna rimanendo conquistato dal folclore locale, che studiò profondamente derivandone due lavori, un *Capriccio brillante sur le thème de la Jota aragonese* e *Souvenir d'une nuit d'été à Madrid*, fra le sue massime pagine per orchestra.

Nel 1847 era di nuovo in Russia, e di nuovo per orchestra compose la *Ouverture fantasia kamarinskaja* (1848).

Ma l'indifferenza, la solitudine, di cui soffriva in patria, incisero ulteriormente in modo negativo sul suo morale, anche se agli inizi degli anni Cinquanta si andava delineando attorno a lui una corrente di simpatia, soprattutto da parte dei giovani.

Balakirev, il futuro animatore del gruppo dei Cinque, lo visitava con profonda ammirazione, facendosi animatore e sentendosi dire dall'anziano musicista: "Sarai il nuovo Glinka".

Nel 1852, ad ogni modo, Glinka era di nuovo a Berlino, dove studiò la musica del Settecento, ammirò Meyerbeer ed abbozzò una nuova composizione sinfonica a programma, ispirata al *Taras Bul'ba* di Gogol'. Ritornò quindi per un anno, (dal 1854 al 1855) a Parigi; scrisse le sue *Memorie*, riprese la strada della Russia, ma subito ripartì per Berlino, nella primavera del 1856.

In questo periodo approfondì le sue conoscenze della polifonia medioevale e della riforma della musica liturgica in Russia, ma logorato nel fisico e nello spirito, moriva a Berlino il 15 febbraio 1857. Fu sepolto nel monastero Aleksandr Nevskij di Pietroburgo.

L'importanza di Glinka nella storia della musica russa e della sua celebrità come compositore fra i più autorevoli del secolo scorso, sono principalmente dovute alle sue due opere che uniscono alla validità creativa il merito di aver dato solide basi allo sviluppo in Russia di una scuola musicale d'importanza nazionale.

Una vita per lo zar, che nell'impianto e nello stile risente ancora dei modelli operistici italiani, e che fa inoltre ricorso a moduli stilistici di impronta polacca, è tuttavia profondamente russa per il carattere della sua musica, oltre che per il soggetto.

Divisa in quattro atti, e ogni atto in sette scene, *Una vita per lo zar* osserva nella struttura lo schema dell'opera a forme chiuse, mentre il taglio formale dei singoli numeri, affidati all'intervento di arie, duetti, concertati, cori, danze, è nell'insieme convenzionale e ricalcato, come si diceva, sulle formule dell'operismo italiano.

Tuttavia, già per questo aspetto, un elemento di novità è tale da

assicurare alla *pièce* una sua originalità, è la parte di rilievo assegnata ai cori, che assumono la responsabilità di protagonisti.

Proprio strutturalmente, infatti, si intrecciano con le parti solistiche, affiancando alla figura singola di Ivan Susanin la collettiva presenza del popolo, così che il significato patriottico si riempie di un contenuto nazionale più vasto, più autenticamente popolare.



Vero è che mentre certe parti solistiche, soprattutto come quelle di Antonida e di Sobinin, sono contraddistinte da un melodizzare all'italiana, nel secondo atto - mazurke, valzer, polacche - sono spesso di maniera, salvo alcuni felici tocchi orchestrali che gli imprimono perfino un'aggressiva carica ironica e critica; ma l'autentica fisionomia musicale dell'opera è da ricercarsi nell'uso particolarmente originale del folclore russo, che ne costituisce la vera struttura portante.

Glinka non lo recupera letteralmente, ma lo reinventa, come nel canto di Susanin dell'atto I, liberamente ispirato a una canzone di barrocciaio, o come nell'atto IV dove una celebre canzone di ladroni, *Presso la madre Volga*, fa da matrice a una figurazione melodica attorno alla quale si costruisce l'accompagnamento orchestrale delle voci, o come nei cori, quello nuziale condotto su un tipico ritmo russo di 5/4, oppure quello finale, della *Gloria*, sottolineato da un ritmo di marcia e condotto su un motivo d'ispirazione popolare, già presentato nella introduzione orchestrale e poi riproposto nel corso dell'opera.

In effetti l'intuizione del "motivo conduttore", che riguarda altri ricorsi motivici oltre quello citato, è uno degli aspetti nuovi ed originali di *Una vita per lo zar*, che tuttavia si distingue pur sempre soprattutto per la forte impronta russa dovuta, fra l'altro, ad un'orchestrazione capace di richiamare gli effetti di *gusle* e *balalaïke*, come nel geniale pizzicato che accompagna l'emozionante coro all'unisono dell'atto I, dovuta in particolare all'impiego di motivi estranei al "maggiore" e al "minore", ricavati dal modalismo popolare o dal "canto-piano" ortodosso, richiamato fra l'altro nell'atto III in maniera esplicita.

È in fondo da questa somma di elementi, direttamente attinti alla fonte del folclore o della musica liturgica russa, che *Una vita per lo zar* trae il suo valore di opera nazionale che, se anche non tronca ogni legame con il melodramma italiano prediletto dal pubblico pietroburchese, tuttavia lo traspone in termini perfettamente russi, come finora non si era mai verificato.

È comunque la ricchezza d'invenzione glinkiana che assegna all'opera il suo definitivo significato, quello di un'opera perfettamente romantica in cui il popolo viene idealizzato come espressione dei valori culturali e patriottici su cui si fonda l'idea di nazione.

Una nazione, però, che a sua volta si riconosce nello *zar*, poiché se non è accettabile l'interpretazione di J. Bakst che vede in *Una vita per lo zar* l'esclusiva esaltazione del patriottismo popolare, non lo è proprio perché

non si può nemmeno accettare l'opinione di S. Lissa, per la quale Glinka sarebbe "uno dei primi rappresentanti del realismo musicale russo". In effetti, le forme romantiche di cui Glinka s'è valso e la stessa trasposizione musicale del folclore riportato con libertà in una musica colta che lo sublima nell'idealistica rappresentazione di un mondo popolare idilliaco e perfino estaticamente sentito, che collegano l'opera al concetto idealista di popolo e di nazione, cioè ai temi del romanticismo e alla sua versione russa ingenuamente disposta all'esaltazione utopica dello zar protettore della nazione e del popolo.

FOTO DI SCENA DALL'OPERA "UNA VITA PER LO ZAR"



"Una vita per lo zar" era stata un'opera italiana con un'abbondante contorno russo", ha scritto fin troppo sbrigativamente R. Leonard, che tuttavia ha giustamente osservato come invece *"Ruslan e Ljudmilla"* fu un lavoro molto più russo e che ad ogni modo non avrebbe potuto essere scritto che da un russo".

Favola estrosa, gentile, mirabolante, Puskin l'aveva narrata riallacciandosi alla Bylina, l'antica canzone epica russa, e Glinka l'ha raccontata in musica con un'esuberanza di fantasia direttamente connessa

alla prestigiosa novità del linguaggio impiegato.

Poco o nulla rimane d'italianizzante, semmai rifiuto in un eclettismo deliberato e dominato dalla personale impronta dello stile glinkiano, per cui in *Ruslan e Ljudmilla* i riferimenti a Mozart o a Weber, come nell'*ouverture*, o certe anticipazioni lisztiane o i ricalchi delle danze barocche francesi nel contesto di una musica di sapore orientale, contribuiscono a creare quell'atmosfera esotica contrassegnata in particolare da un sognante orientalismo, che anticipa da una parte il Ciaikovsky dei balletti e dall'altro il Rimskij-Korsakov di *Sadko* o di *Sheherazade*.

Divisa anch'essa in quattro atti, *Ruslan e Ljudmilla* è un continuo succedersi di pagine incantevoli a cominciare dal prologo del bardo Bayan, di uno stile arcaico perfettamente imitato o dall'invocazione al pagano dio dell'amore, un esemplare pagina corale vivificata da un 5/4 direttamente dedotto dal folclore russo, e percorsa in orchestra e nella parte vocale da una melodia strutturata su 6 e 8 parallele, che imprimono un'emozione carica di espressività primitiva.

Nell'atto secondo, una ballata basata su un canto finnico di postiglioni, si avvale di una raffinata strumentazione che sprigiona una vertiginosa esuberanza sonora e testimonia quella geniale capacità glinkiana di risolvere con estro originale l'incalzare delle stupefacenti situazioni, certamente riferibile alle atmosfere magiche di un certo romanticismo musicale tedesco, ma filtrate attraverso uno stravolgente coro di voci femminili all'unisono, di un'invenzione tutta personale.

Nell'atto III che si apre con un coro femminile condotto su una melodia persiana, dolce e delicata e sensitivamente variata in orchestra, irrompe il balletto affidato ad un ardito *collage* di galanteria settecentesca francese e di esotici orientismi, dopo che il Notturmo di Ratmir ha messo in rilievo, manipolato sapientemente, un canto tartaro.

L'ultimo atto infine, introdotto da un "Coro di fiori" affidato ad un gusto melodico e armonico di sinuosa dolcezza ciaikovskiana, ed intercalato da una limpida aria di Ljudmilla perfettamente stilizzata, presenta anch'esso una varietà di atteggiamenti stilistici del resto volutamente proposti quasi a suggerire la scelta di un cosmopolitismo musicale, e culmina nelle celebri *Danze orientali*, di cui la prima è basata su una canzone turca, la seconda imita la musica araba e la terza si impadronisce di un tema tartaro, articolandolo in un'orchestra resa tanto più colorita ed esuberante di immagine dalle violente dissonanze che si insinuano nel suo ordito

armonico.

Dove però si stabilisce attraverso tutta l'opera l'elemento unificante, è nella struttura prevalentemente e ostentatamente modale del suo linguaggio, e nell'orchestrazione tanto aperta quanto diretta a rendere sensazioni orientaleggianti ed esotiche.

"Glinka è un grande orchestratore", ebbe a dire Berlioz, anticipando un analogo giudizio di Stravinskij "e la cura con cui impiega gli strumenti, la perfetta conoscenza delle loro più intime risorse, rendono la sua orchestra una delle più nuove, brillanti e moderne che ci sia dato di udire".

FOTO DI SCENA DALL'OPERA “UNA VITA PER LO ZAR”



In realtà è questa orchestra glinkiana che in *Ruslan e Ljudmilla* ha una così grande importanza, fondendo in sé l'eterogeneità dei materiali e degli stili, a garantire il fascino e l'interesse dei lavori sinfonici di Glinka, altrettanto importanti di quelli teatrali per lo sviluppo della musica russa.

Nel 1834 Glinka aveva iniziato la composizione di una *Sinfonia* su temi

popolari, interrompendola però al primo movimento, passato con il titolo di *Ouverture sinfonica*.

Lavoro minore e d'approccio ad un metodo di composizione fondato sul folclore che avrà il suo seguito nell'ultimo brano orchestrale di Glinka, la *Ouverture fantasia Kamarinskaja* del 1848, basata su un canto e su una danza tratti dal folclore russo, l'uno intensamente lirico e l'altra spiritosamente brillante.

Da un simile contrasto, Glinka trasse materia per una serie di variazioni condotte su singoli frammenti dei temi prescelti, secondo un criterio di sviluppo derivato dalle caratteristiche strutturali della musica popolare russa, nonché coordinando strutturalmente i materiali attraverso la comune presenza in essi di una scala discendente costruita su tipici intervalli di 4^a. L'eleganza raffinata della strumentazione, che assegna un'inconfondibile dimensione sonora al carattere nazionale del pezzo, e l'invenzione timbrica con cui viene dato rilievo al nobile trascolorare del discorso variato in tonalità sempre diverse e talora arditamente lontane, fanno di *Kamarinskaja* il lavoro che ha inaugurato, offrendosi come modello, un'intera stagione di musica sinfonica russa.

"Si tratta di un genuino esempio di scuola sinfonica russa" ebbe a dire Ciaikovsky. Per molti anni i compositori russi hanno tratto ispirazione da questa ricca fonte".

Prima di *Kamarinskaja*, durante il soggiorno in Spagna, Glinka aveva composto il *Capriccio brillante sur le thème de la Iota aragonesa* e *Souvenir d'une nuit d'été à Madrid*, due brani sinfonici di notevole fattura.

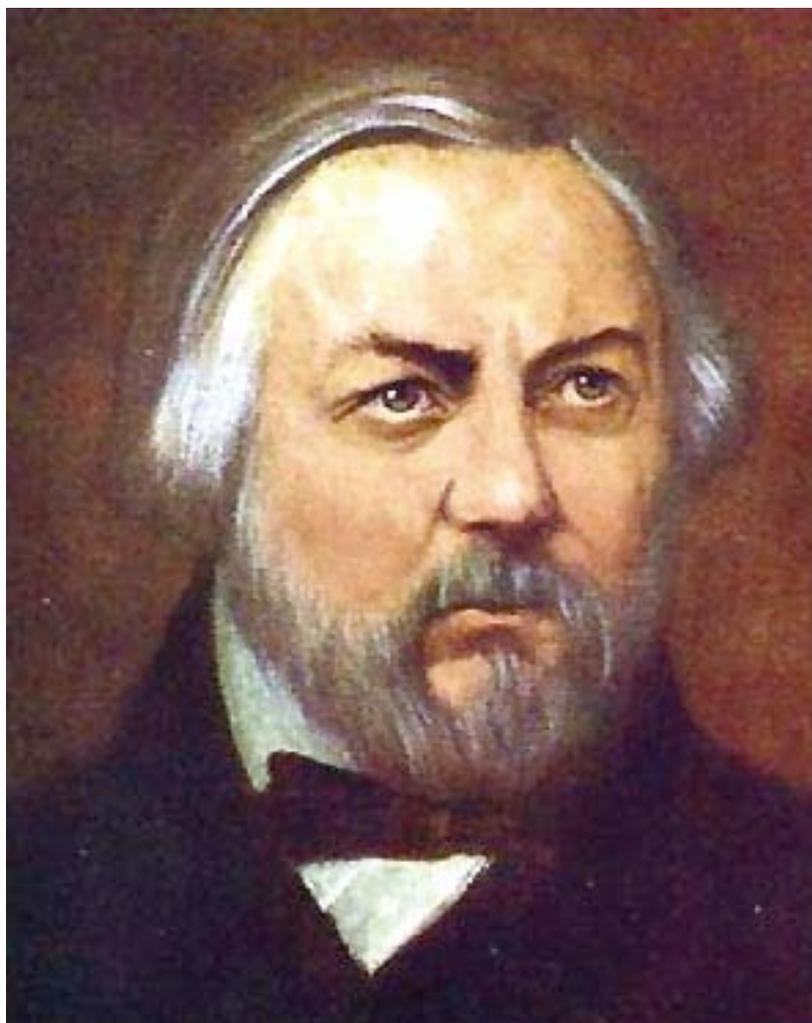
Costruito in forma di sonata il primo, ma all'interno di essa sviluppato attraverso una contrastante variazione tematica, ciò che tuttavia ne caratterizza il magico incanto da cui è pervaso, è la magistrale traduzione sonora tramite il gioco delle arpe e degli archi pizzicati, dal sapore e dal colore della chitarra spagnola.

Più descrittivo ed evocativo, il secondo si compone di una serie di episodi costruiti su diversi elementi tematici, dai quali il musicista trasse spunto per pittoresche e sensitive scene spagnolesche.

Di nuovo Ciaikovsky ha espresso il suo entusiasmo per Glinka, parlando del lavoro in questi termini: "Quale appassionante ispirazione e lussureggiante fantasia poetica in questa affascinante composizione del nostro grande artista! La straordinaria originalità del pezzo arriva a descrivere esattamente il crepuscolo ed una notte meridionale che

avanza; l'appassionato suono di una danza udita in lontananza; il rapido mutamento dell'atmosfera ambientale quando d'improvviso s'avverte da lontano un misterioso parlottio, un bacio e poi, di nuovo, la calma, che tutto avvolge, in una fragrante notte del sud".

Fra le composizioni di minor rilievo, le musiche di scena per *Il principe Cholmskij* di Kukol'nik, occupano un posto particolare per la forza con cui, nei brani strumentali, Glinka sa rendere le situazioni sceniche, anticipando certe tipiche espressioni drammatiche, e Ciaikovsky in particolare, del sinfonismo ottocentesco russo.



Autore di alcune composizioni corali d'occasione, Glinka scrisse oltre settanta canti per voce e pianoforte, molti dei quali su poesie di Puskin e Zukovskij, suoi amici prediletti.

Il paragone generale avanzato dalla critica fra Glinka e Puskin, riguarda sia i caratteri di una musica come quella glinkiana che, al pari della poesia puskiniana, ha espresso i sentimenti e le idee romantiche della propria epoca attraverso forme ancora classiche o classicheggianti, sia il riferimento costante del musicista e del poeta alla cultura popolare come fonte di un'arte nazionale.

In effetti, se Puskin esercitò su Glinka una notevole influenza nell'orientarlo verso una concezione nuova della musica, che rompesse ogni legame con l'accademismo musicale russo rivolto ad importare dall'Occidente europeo opere e modelli operistici, Glinka influenzò Puskin, almeno nello stimolare a scrivere, sotto l'esempio di *Una vita per lo zar*, come ormai pare accertato, *Boris Godunov*.

Glinka comunque va considerato il compositore che ha dato inizio ad una scuola musicale nazionale in Russia, anche se in particolare la sua collocazione, considerati i due grandi filoni dello "slavofilismo" e dell'"occidentalismo" nella letteratura e nella stessa musica, è nel secondo di essi.

Dunque da Glinka discendono direttamente l'orientalismo estetizzante di Balakirev, l'esotismo fiabesco di Rimskij-Korsakov, il sinfonismo e l'operismo volti ad occidente di Ciaikovsky, ed infine lo stesso così detto neoclassicismo di Stravinskij, almeno in un lavoro come *Mavra*.

Considerare Glinka un realista o volergli attribuire un significato specifico, riferibile ad un'ideologia democratica e radicale, come alcuni critici quale Lissa o J. Bakst sono inclini a fare, vuol dire forzare la mano ad una musica nella quale il folclore è presente, ma per rappresentare soprattutto un mondo popolare da scoprire e da recuperare secondo i parametri concettuali di un idealismo, che nel popolo e nei suoi valori culturali e umani vide in sostanza la proiezione mitica ed utopistica delle aspirazioni borghesi, piuttosto che l'alternativa sociale alle contraddizioni della borghesia.

La componente esotica così fondamentale nell'opera musicale di Glinka riguarda appunto questo atteggiamento e quindi lo stesso modulo di una musica colta, pervasa di un nazionalismo che attinge al canto popolare per restituire l'idea di una nazione assai più ideale che reale.

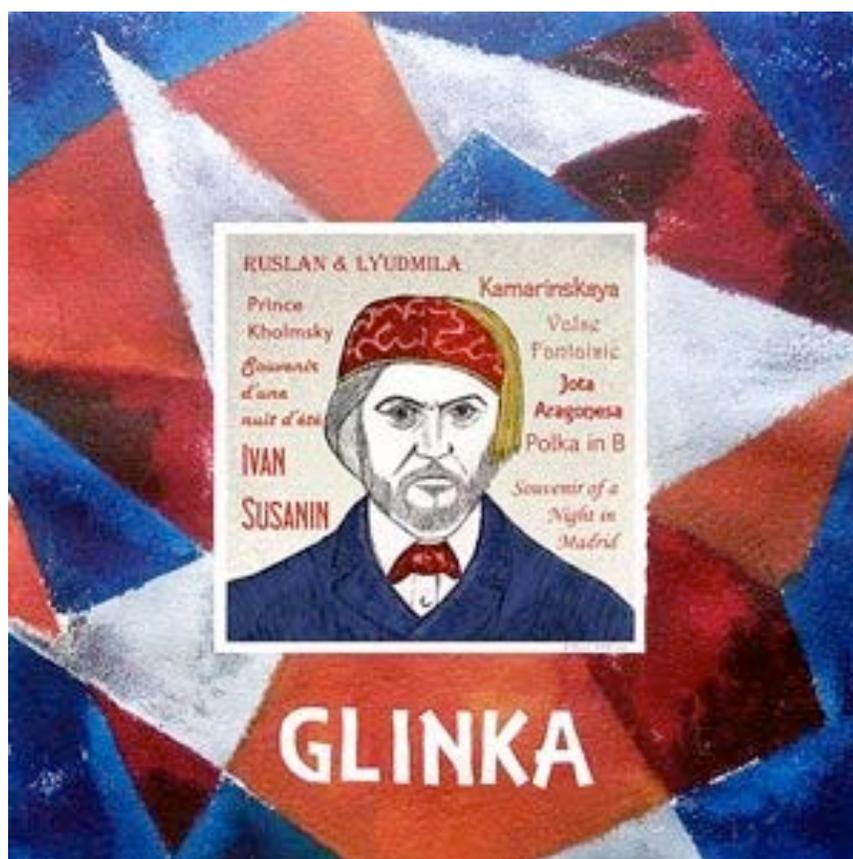
I "padri" dell'opera russa

Glinka è venerato come il padre dell'opera nazionale russa: effettivamente dal 1836 egli inaugurò una nuova epoca della musica russa con *Zizn za carija*.

Ma Glinka non fu il primo operista russo.

Il creatore dell'opera russa aveva lavorato alla corte della Grande Caterina: Vasillj Aleckseevic Paskevic (1742-1797).

A lui si devono sette opere composte su testi russi tra il 1779 ed il 1791, per lo più opere comiche, tre delle quali su testi della stessa *zarina* Paskevic.



Fu il direttore musicale del primo teatro pubblico di proprietà privata in Russia, il Libero Teatro di Karl Knipper a San Pietroburgo.

Dmitrij Stepanovic Bortnjankij (1751-1825), attivo nel medesimo periodo alla corte, fu allievo di Baldassarre Galuppi, un operista italiano

allora in voga, e compose opere su testi francesi nello spirito della corte dello zar legata all'Occidente e soprattutto all'aristocrazia francese.

La prima opera un testo di Beaumarchais, *Il barbiere di Siviglia* di Paisiello, venne eseguita alla corte della Grande Caterina, e suscitò grande interesse anche la seconda, scandalosa parte della trilogia di Beaumarchais (*Le mariage de Figaro* - Mozart, *Le nozze di Figaro*).

Il terzo importante compositore del periodo "classico" fu Evstignej Ipatovic Fornin (1761-1800), il creatore dell'opera comica (fra i suoi librettisti troviamo la Grande Caterina e Voltaire).

A Mosca operò Aleksej Nikolaevic Verstovskij (1799-1862) che, sul modello del *Freischutz* di Carl Maria von Weber, aspirava ad un'opera romantica russa che egli tentò di realizzare in opere fantastiche ed in grandi opere romantiche.

L'apparizione di Glinka nella storia dell'opera russa non fu dunque improvvisa.

Se, tuttavia, nel XIX sec. egli venne considerato il patriarca dell'opera, ciò è dovuto alle sue eccezionali doti ed al fatto che egli forgiò una tecnica declamatoria specificatamente russa per il teatro dell'opera.

M. Glinka Studies

Cello and Piano

MZ 16791

ГЛИНКА

ЭТЮДЫ

Редакция Ю. Кочурова

Обработка для виолончели и фортепиано

GLINKA

STUDIES

Version by Yu. Kochurov

Arranged for Cello and Piano

МОСКВА • МУЗЫКА



MUZYKA • MOSCOW

Progetto per il più grande teatro dell'opera del mondo

Il progetto per il più grande teatro dell'opera del XIX secolo non venne realizzato.

Paragonato a questo sogno, monumentale, perfino il Palais Garnier di Parigi sarebbe apparso un teatro insignificante.

Nel 1890 lo zar Alessandro III incaricò l'architetto Viktor Schroeter di costruire un teatro privato. Il gigantesco palazzo doveva essere a disposizione della famiglia dello zar per le rappresentazioni teatrali.

Con la morte improvvisa dello zar il progetto andò in fumo.

Gli zar, fino al loro tramonto nel 1917, si dovettero accontentare del Teatro Mariinskij.

UNA VITA PER LO ZAR

di Michail Glinka (1804-1857)

libretto di Egor Rozen

[Zizn'za carja] Opera in quattro atti e un epilogo

Prima:

Pietroburgo, Teatro Bol'soj, 27 novembre 1836

Personaggi:

Ivan Susanin, contadino del villaggio di Domnino (B); Antonida, sua figlia (S); Bogdan Sobinin, suo fidanzato (T); Vanja, orfano, figlio adottivo di Susanin (A); il capo del drappello polacco (Bar); il capo del drappello russo (B); il messaggero polacco (T); soldati, nobili, contadini polacchi e russi

Prima opera del compositore e prima opera russa rappresentata all'estero (Praga 1866), nacque dall'amicizia di Glinka con il poeta (e precettore dei figli dello zar) Vasilij Žukovskij, che suggerì non solo il soggetto e il profilo del protagonista, l'eroica figura del contadino pronto a sacrificare la propria vita per difendere quella dello zar Michail, primo della dinastia dei Romanov, ma anche il librettista, il barone Egor Rozen, segretario dell'erede al trono.

La scelta del celebre episodio rientrava nel clima di esaltazione dei valori nazionali e dell'autocrazia zarista a cui Glinka aderì nel 1834, al suo rientro da un lungo viaggio all'estero, su sollecitazione di Žukovskij.

BOZZETTO



Alla stesura del libretto collaborarono lo stesso Žukovskij (a lui si deve l'epilogo, esplicita apoteosi dell'ideologia zarista), lo scrittore Vladimir Sollogub (i cori iniziali e la cavatina di Antonida del primo atto) e l'amico e poeta Nestor Kukol'nik (la scena di Vanja davanti alle porte del monastero nel quarto atto, aggiunta nel 1897, dopo la prima rappresentazione, per ampliare il ruolo del contralto Anna Vorob'ëva, che aveva avuto uno strepitoso successo come interprete di Vanja).

Glinka cominciò a comporre nel 1834 sulla base di una traccia stesa da Žukovskij, spesso precedendo il lavoro del librettista: alla fine dell'anno successivo l'opera era pronta. Il titolo primitivo, *Ivan Susanin*, venne mutato in *Una vita per lo zar* su suggerimento dello stesso zar Nicola I, cui l'opera era dedicata: venne poi ripristinato nel 1939, in una nuova versione dell'opera 'sovietizzata' ad opera del poeta Sergej Gorodeckij, con qualche interpolazione ed attenuazione del tono troppo filozarista. La 'prima' fu un evento, non privo di polemiche, nel mondo musicale della capitale: l'opera fu definita a buona ragione il punto di svolta tra passato e futuro della musica russa, e trovò tra i suoi più accesi sostenitori letterati famosi come Puškin, Gogol', Herzen.

La trama

Atto primo

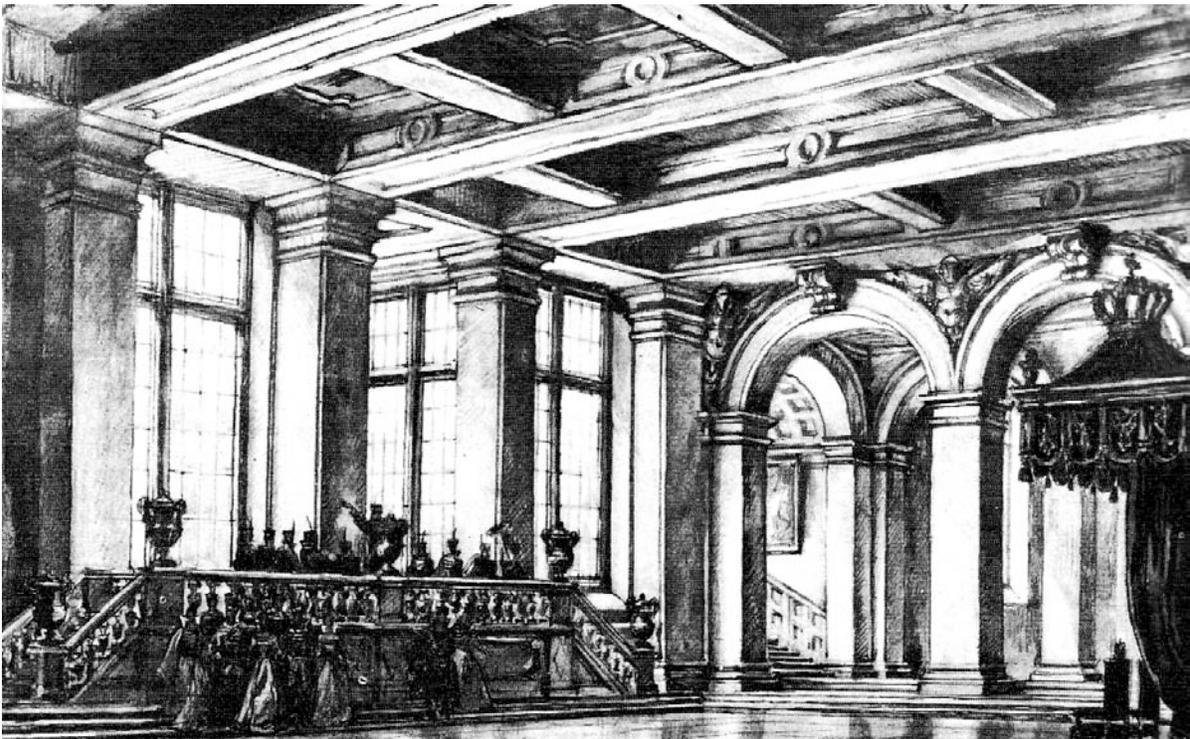
Nel villaggio di Domnino.

I contadini cantano la fedeltà allo zar e salutano l'arrivo della primavera; Antonida, figlia di Susanin e fidanzata di Sobinin, è felice per l'avvicinarsi del giorno delle nozze ("V pole cistoe gljažu", 'Guardo l'ampio campo'). Entra Susanin e gela la gioia della figlia: non ci sarà matrimonio finché il futuro del paese resterà incerto. Sobinin porta la notizia che l'esercito di Požarskij ha sconfitto i polacchi, e che il nuovo zar Michail Romanov è stato eletto dall'assemblea dei boiari: Susanin benedice gli sposi e tutti si rallegrano.

Atto secondo

In un palazzo polacco si sta svolgendo un ballo con militari e civili. Arriva un messaggero con la notizia della sconfitta polacca e dell'elezione del nuovo zar, che esclude così il pretendente polacco, il principe Wladislaw. Un drappello di soldati viene immediatamente spedito a Kostroma, dove risiede il nuovo zar, per farlo prigioniero.

BOZZETTO



Atto terzo

Susanin annuncia al figlio adottivo Vanja l'elezione dello zar Michail: ai timori del ragazzo per una possibile rappresaglia polacca, Susanin risponde che nessuno riuscirà a trovare il nuovo zar, ben nascosto in un monastero. Antonida e Sobinin si uniscono in un quartetto di felicità e speranza. Arriva un drappello di soldati polacchi che, fingendosi in missione ufficiale, chiede di essere portato in presenza del nuovo zar.

Susanin prima rifiuta poi, minacciato, finge di accettare: cercherà di condurli fuori strada e intanto manda Vanja al monastero ad annunciare l'imminente pericolo. Antonida, intuendo che la vita del padre è in pericolo, si dispera, in presenza delle amiche venute a festeggiare il fidanzamento. Sobinin, alla notizia dell'arrivo dei polacchi, si mette a capo di un gruppo di contadini pronti alla vendetta.

Atto quarto

Sobinin, con i contadini in armi, è sorpreso da una tempesta nella foresta, ma li incoraggia a non desistere ("Bratci, v metel", 'Fratelli, nella tempesta'). Vanja arriva al monastero e mette al corrente della situazione i monaci e lo zar ("Bednyj kon' v pole pal", 'Il povero cavallo è caduto nel campo'). Irritati con Susanin, che non li ha ancora condotti dallo zar, i polacchi decidono di fermarsi nella foresta per la notte e si addormentano.

Susanin sa di avere le ore contate e aspetta l'alba pregando e meditando ("Ty priděš moja zarja", 'Vieni, mia alba'): quando è sicuro che Vanja ha avuto il tempo necessario per compiere la missione, rivela ai polacchi l'inganno e viene ucciso. Sobinin con i suoi attacca i polacchi, ma troppo tardi per salvare Susanin.

Epilogo

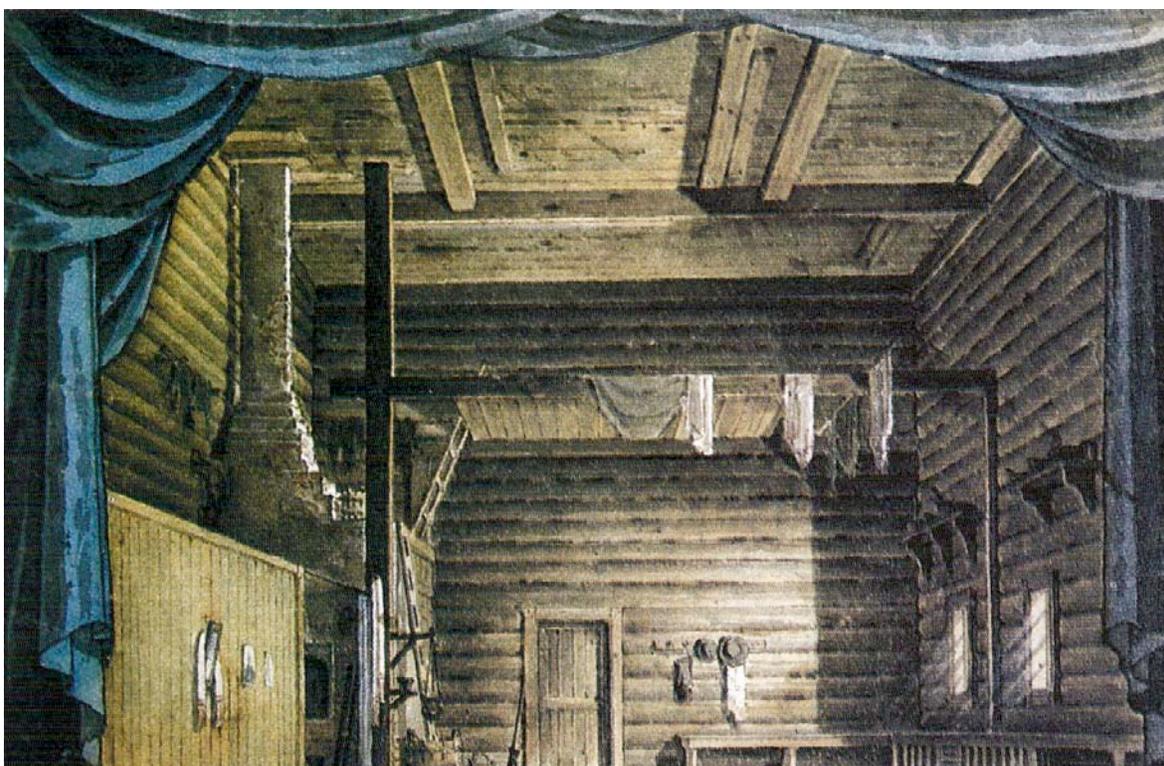
Sulla Piazza Rossa di Mosca una folla immensa attende l'inconorazione dello zar Michail: sono presenti anche Antonida, Sobinin e Vanja, affranti per la morte di Susanin. I soldati li confortano, assicurandoli che lo zar non dimenticherà il sacrificio dell'eroe. Tutti intonano l'inno di gloria allo zar ("Slav'sja, slav'sja, naš ruskij Car", 'Gloria, gloria al nostro zar russo').

Da un punto di vista musicale, l'opera si muove su un'antitesi evidente: l'ambito russo e l'ambito polacco. Mentre la linea scelta dal compositore per l'ambito polacco è basata su ritmi di danza (mazurka, *pas de quatre*, *polonaise*) e su declamazioni corali abbastanza impersonali, per quello russo emerge una ricchezza melodica del tutto sconosciuta alla musica russa del tempo, dovuta sia alla vasta cultura assorbita su scala europea (Glinka aveva sentito in Italia le opere di Rossini e Bellini, in Germania quelle di Weber e Beethoven) sia a un attento studio del patrimonio musicale russo colto (panegirici e cantate del tardo Settecento e del

primo Ottocento) e popolare (canti e cadenze rituali alla base, per esempio, del coro delle fanciulle che festeggiano il fidanzamento di Antonida).

Motivo unificante il tema trionfale del coro finale "Slav'sja", diventato subito una sorta di secondo inno nazionale, che affiora fin dal primo atto nell'aria di Susanin (accompagnato dal coro) "Car', Zakonnyj car'" ('Zar, legittimo zar'); ritorna nel terzo, all'annuncio dell'elezione, quando tutta la famiglia di Susanin cade in ginocchio ("Bože, Bože, ljubi Carja, Bože proslav Carja", 'Signore, Signore, ama lo zar, Signore, dà gloria allo zar') e di fronte ai soldati polacchi, quando Susanin afferma la sua lealtà e il suo amore per il sovrano.

BOZZETTO



Storia, leggenda, politica

L'azione si svolge verso la fine del cosiddetto "periodo dei torbidi". La nobiltà russa aveva posto fine alle decennali lotte per il trono respingendo i conquistatori stranieri, polacchi e svedesi, con una

coalizione nazionale.

La memoria del popolo ha conservato i nomi di numerosi eroi leggendari di questo periodo.

Il più celebre fu Ivan Susanin, un semplice contadino russo che salvò il giovane zar a prezzo della sua stessa vita e guidò alla morte un'intera armata polacca.

All'inizio del XIX sec. la leggenda di Susanin portata a nuova vita, entrò nell'arte figurativa e nella letteratura, ed avrebbe trovato ospitalità anche nel teatro d'opera come nelle sale da concerto.

Nel 1815 fu rappresentata per la prima volta a San Pietroburgo, con grande successo, *Ivan susanin* di Catterino Cavos, che termina con un lieto fine.

Glinka non si ispirò a quest'opera (all'epoca aveva solo undici anni), bensì ad una ballata di Kondratij Ryleev, poeta della corrente dei decabristi che in Susanin cantò l'autonomia del popolo russo.

Il nobile Kondratij Ryleev venne condannato dallo zar e giustiziato quale capo della rivolta il 14 dicembre 1825.

Uno dei più grandi paradossi della storia russa è che fu proprio la sua lirica epica a costituire il nucleo di quest'opera che più tardi venne eseguita per la prima volta con il titolo *Una vita per lo zar*. Glinka non fu un compositore politico: la sua fedeltà alla corte zarista è incontestata.

D'altra parte, durante la sua frequentazione della vita artistica a San Pietroburgo, egli incontrò molti rappresentanti di primo piano della *intelligencija* russa, con i quali strinse amicizia.

Negli anni Trenta dell'Ottocento il tema di Susanin venne fatto proprio dallo Stato poliziesco di Nicola I e messo al servizio dell'ideologia ufficiale e tornò all'attualità con la repressione della rivolta polacca del 1830-1831. Nicola I ed i suoi ideologi di corte non si lasciarono turbare dal fatto che nel 1612 i polacchi avessero aggredito la Russia, mentre nel 1830 era la Polonia ad essere stata occupata dalla Russia.

Per lo zar e la sua corte prima d'ogni altra cosa veniva il principio che il semplice contadino russo doveva essere sempre pronto a sacrificare la propria vita per il divino zar.

Un'opera per lo zar

Il processo creativo durò più di due anni.
Il titolo iniziale dell'opera fu *Ivan Susanin*. Delle scene si occupò lo stesso Glinka.

BOZZETTO



Alla stesura del libretto collaborarono più autori: alla fine realizzò la stesura definitiva il barone Georgij von Rosen (segretario del figlio dello zar).

Egli fece in modo che - nell'opera - Susanin non ricordasse troppo un autentico servo della gleba, trasformando il leggendario eroe in un suddito ideale: un rappresentativo contadino-modello.

Non stupisce che l'opera sia molto piaciuta allo zar Nicola I, il quale presenziò alle prove, chiamò Glinka alla sua presenza, gli diede del tu come ad un vecchio amico e, in occasione della prima rappresentazione, gli donò un prezioso anello.

Glinka cambiò il titolo *Ivan Susanin* in *Una vita per lo zar* già durante le prove e dedicò la sua opera allo zar, che ad onor del vero entrò nella storia come "gendarme d'Europa".

Il coro "Slavsja"

"Viva lo zar, viva la Russia!" - il celebre coro finale venne più volte proposto come inno nazionale russo o sovietico.

In effetti, esso è di grande effetto per la sua lapidaria semplicità e per l'atmosfera musicale ispirata alla pluralità folcloristica russa.

Il suo tema rievoca l'immaginaria "sacra figura" dello zar, che si identifica con la patria russa.

Il basso "made in Russia"

Con la parte di Ivan Susanin inizia, nella letteratura operistica, la serie delle grandi parti russe di basso, che proseguirà con le possenti figure di Boris Godunov (Musorgskij), di Dosifej e Ivan Chovanskij (Musorgskij, *Chovanscina*), del principe Galickij e del Khan Koncak (Borodin, *Knjaz Igor*), di Ivan il Terribile (Rimskij-Korsakov, *Pskovitjanko*) e del vecchio principe Jurij della Gran Kitez (Rimskij-Korsakov, *Shazanie o Nevidimon grade Kitez i deve Fevronii*).

Questi eroi hanno un'età tale da poter essere padri (sovente hanno davvero dei figli).

Ma la loro importanza e la loro "aura" non derivano da aspetti familiari o personali, quanto piuttosto dal rango sociale-politico, della vocazione o dal carisma.

Le parti russe di basso sono soprattutto riservate a figure fuori

dell'ordinario, personificazioni di zar, guide del popolo o salvatori della patria.

Il sentimento paterno ha un ruolo di secondo piano.

La parte del basso eroico è l'espressione di un enorme interesse sociale dell'intellettuale russo del XIX sec. per le idee messianiche.

Anche la musica affidata a questi personaggi, dal tono per lo più elevato, mira al medesimo scopo.

FOTO DI SCENA



L'eco dell'aria d'addio o di morte di Ivan Susanin (quarto atto) si ritrova in personaggi posteriori quali il principe Igor, Dosifej ed il principe Jurij della Gran Kitez.

Le più importanti parti russe di basso vennero interpretate da bassi russi di grande valore.

Osip Petrov (1807-1878) fu il primo Susanin ed il primo Ruslan.

Tre decenni dopo cantò la parte di Varlaam nella prima rappresentazione di *Boris Godunov*.

Ai cantanti di primo piano della successiva generazione di bassi appartiene Fedor Stravinskij (1843-1902), padre del compositore Igor Stravinskij e membro del Teatro Mariinskij di San Pietroburgo.

Gli succedette Fedor Saljapin (1873-1938), che iniziò la sua carriera nel

teatro privato moscovita di Savva Mamontov e che poi diventò un divo di fama internazionale.

Un grande basso russo, o sovietico, della generazione successiva a Saljapin fu Mark Reizen (1896-1995), dal 1930 membro del Teatro Bol'Soj di Mosca, che cantò fino agli anti Settanta e visse fino a tarda età. I suoi successori, Evgenij Nesterenko, Aleksandr Vedernikov ed altri, appartengono già alla fase discendente.

Il basso russo, come fenomeno particolare nel mondo dell'opera, sembra essersi estinto alla fine del XX sec..

RUSLAN E LJUDMILLA

Alle origini della grande opera russa

Risulta veramente difficile dire qualcosa di pertinente a proposito della seconda opera di Mikhail Glinka *Ruslan e Ljudmilla* senza fare nemmeno un accenno, seppur brevissimo, alla storia generale dell'opera in Russia nel secolo scorso.

Infatti lo sbocciare prepotente - nell'interesse dei compositori come nei favori del pubblico - di quel genere musicale è dovuto alla conclusione, dal punto di vista sociologico, del processo di occidentalizzazione iniziato da Pietro il Grande, il quale, non a caso, fondò addirittura una città - San Pietroburgo, nel 1712 - per svincolare la sua monarchia dai nefasti influssi di Mosca, considerata da quel grande sovrano culla di intrighi - e di manovre occulte, facenti parte del retaggio culturale "asiatico" che molti anni dopo sarà allo stesso modo stigmatizzato da numerosi intellettuali post-rivoluzionari; proprio San Pietroburgo, con il suo Teatro Marijinskij, poi Kirov, diventerà in seguito - nell'Ottocento inoltrato - uno degli epicentri europei dell'opera lirica.

Dal punto di vista storico, quindi, si usa attribuire all'opera *Pan Tvardovskij* di Aleksej Nikolaevic Verstovskij, rappresentata invece a Mosca il 24 maggio (5 giugno per il calendario giuliano) 1828, una sorta di primogenitura per stabilire la nascita di una corrente "russa" nell'ambito dell'opera lirica.

Nettissima influenza sul lavoro di Verstovskij ebbe comunque *Il franco cacciatore* di Weber, che era stato rappresentato a Pietroburgo nel 1824 e

l'anno seguente a Mosca. (Anche Glinka, con suo evidente disappunto, sarà sovente paragonato dal punto di vista stilistico a Weber, che lo influenzerà soprattutto per la creazione di magiche atmosfere fiabesche; non è certo un caso se una volta, incontrandolo, fu proprio Liszt a dirgli: "Tu e Weber siete come due rivali che corteggiano la stessa donna").

FOTO DI SCENA



Tornando rapidamente a Verstovskij, va detto che questi, sebbene fosse stato allievo del pianista e compositore irlandese John Field, era il tipico musicista dilettante aristocratico, che componeva per puro diletto personale.

L'opera *Pan Tvardovskij* appartiene al genere del Singspiel così come quasi tutte le successive opere di Verstovskij; ma il compositore non tardò ad accorgersi (anche nella sua qualità istituzionale di ispettore dei teatri imperiali di Mosca) che il grande successo di una delle sue opere seguenti, esattamente di *Askol' dova mogila* ("la tomba di Askold, 16-28 settembre 1835) che ebbe più di quattrocento rappresentazioni durante l'Ottocento nella sola Mosca, era dovuto alle imitazioni del canto popolare russo ivi profuse a piene mani: esempi ne siano il Coro dei contadini e dei pescatori del primo atto.

L'aristocrazia più conservatrice non vedeva di buon occhio il crescere di una coscienza autenticamente popolare negli strati più larghi della popolazione, poiché di fatto temeva un risveglio delle coscienze: non fu certo un caso se la famiglia imperiale abbandonò in modo plateale il teatro non appena terminata la prima rappresentazione proprio di *Ruslan e Ljudmilla*, che infatti è considerata la prima opera autenticamente ispirata, da cima a fondo, al folclore, non solo russo.

Mikhail Ivanovic Glinka era anch'egli un musicista dilettante come Verstovskij, anche se, a differenza di quest'ultimo, possedeva una cultura musicale molto più ampia e profonda.

Infatti, aveva studiato composizione a Berlino con l'importante teorico Siegfried Dehn e, prima di affrontare l'impegno creativo della sua prima opera "*Una vita per lo zar*", aveva avuto esperienza pratica di composizione con orchestra, nonché la possibilità di trascorrere molto tempo in Italia e Germania per stimolanti viaggi d'istruzione.

In Italia, in particolare, Glinka aveva approfondito il suo amore per la voce umana, studiando egli stesso canto, a Milano, nel novembre del 1830, come ricordato nella sua autobiografia con Eliodoro Bianchi, importante tenore drammatico dell'epoca.

Sempre in Italia Glinka imparò a conoscere ed apprezzare le opere di Rossini, Bellini e Donizetti. Tornato in patria, nel 1837 venne nominato Kapellmeister del Coro Imperiale di San Pietroburgo, alla guida del quale applicò tutta l'esperienza a proposito della vocalità accumulata in Italia. Sempre nell'autobiografia, Glinka ricorda che la prima idea di *Ruslan e Ljudmilla* gli venne ispirata dal famoso scrittore comico

dell'epoca Aleksandr Shakovskij, il quale era solito comporre scene fiabesche su temi tratti da opere del grande Puskin.

Il libretto di *Ruslan e Ljudmilla*, infatti, è tratto proprio dall'omonimo lavoro di Puskin, riadattato e riaccurciato però da diverse mani.

BOZZETTO



Il singolare metodo di lavoro di Glinka consisteva nello scrivere abbondanti stralci di musica ai quali, in un secondo momento, veniva abbinato il testo; così, Glinka vagliava le capacità del librettista di turno sottoponendogli la sua musica da verificare, come accadde, per esempio, col Capitano della Marina Imperiale Vasilij Shirkov, il quale scrisse su due piedi, in risposta ad una sollecitazione del musicista, la cavatina di Gorislav "Risplendente stella d'amore" e una parte del primo atto.

Sempre secondo Glinka, Puskin stesso avrebbe voluto collaborare alla stesura del libretto, ma la morte improvvisa e inaspettata (in duello, come si sa) glielo impedì.

La vicenda, di stampo fiabesco, narra delle avventure di tre cavalieri, il

russo Ruslan, il persiano Ratmir e il nordico Farlaf, che aspirano alla mano di Ljudmilla, figlia del Granduca Kiev Svjatozar.

Ella sceglie Ruslan, ma durante la festa prenuziale un potere magico la fa sparire: il Granduca decide dunque di darla in sposa a chi la farà riapparire.

Dopo diverse peripezie, sarà proprio l'amato Ruslan a ritrovare e ridestare la leggiadra fanciulla, sposandola tra il tripudio generale.

Quando, nel 1820, apparve il racconto di Puskin, esso fu giudicato senza benevolenza a causa di un eccesso di romanticismo e di "colore" nazionale.

Ma, nonostante ciò, per aderire al suo disegno ideologico che voleva a tutti i costi fondare la grande opera russa, Glinka ottenne diverse modifiche, in particolare accentuando il lato nazionalistico dell'intreccio, nonché trasformando i tre cavalieri in soggetti da allegoria politica: Ruslan, soprattutto, divenne colui che impersonificava il destino della Nazione Slava.

Si è accennato sopra al singolare metodo compositivo, a proposito dei rapporti tra testo e musica, tipico di Glinka; converrà ora affrontare brevemente la questione del libretto, che è piuttosto complessa anche perché lo stesso Glinka, nella sua autobiografia, confessa di non ricordare in maniera esatta le diverse fasi di lavorazione dell'opera.

Secondo Gerald Abraham, è possibile sintetizzare nella maniera seguente l'apporto di diversi poeti alla stesura del libretto: Nestor Kukolnik compose versi per il Finale e per l'aria di Ratmir del terzo atto; Misha Gedeonov scrisse il duetto tra il Finnico e Ruslan, che segue la ballata del Finnico, nonché il recitativo sempre del finnico e il Finale del terzo atto; Glinka stesso stese i versi per la scena di Farlaf e Naina, nonché per il rondò di Farlaf e la scena iniziale del terzo atto; gli altri versi furono tratti direttamente da Puskin o adattati da Nikolaj Markovic e dal Capitano Shirkov (come si è visto sopra).

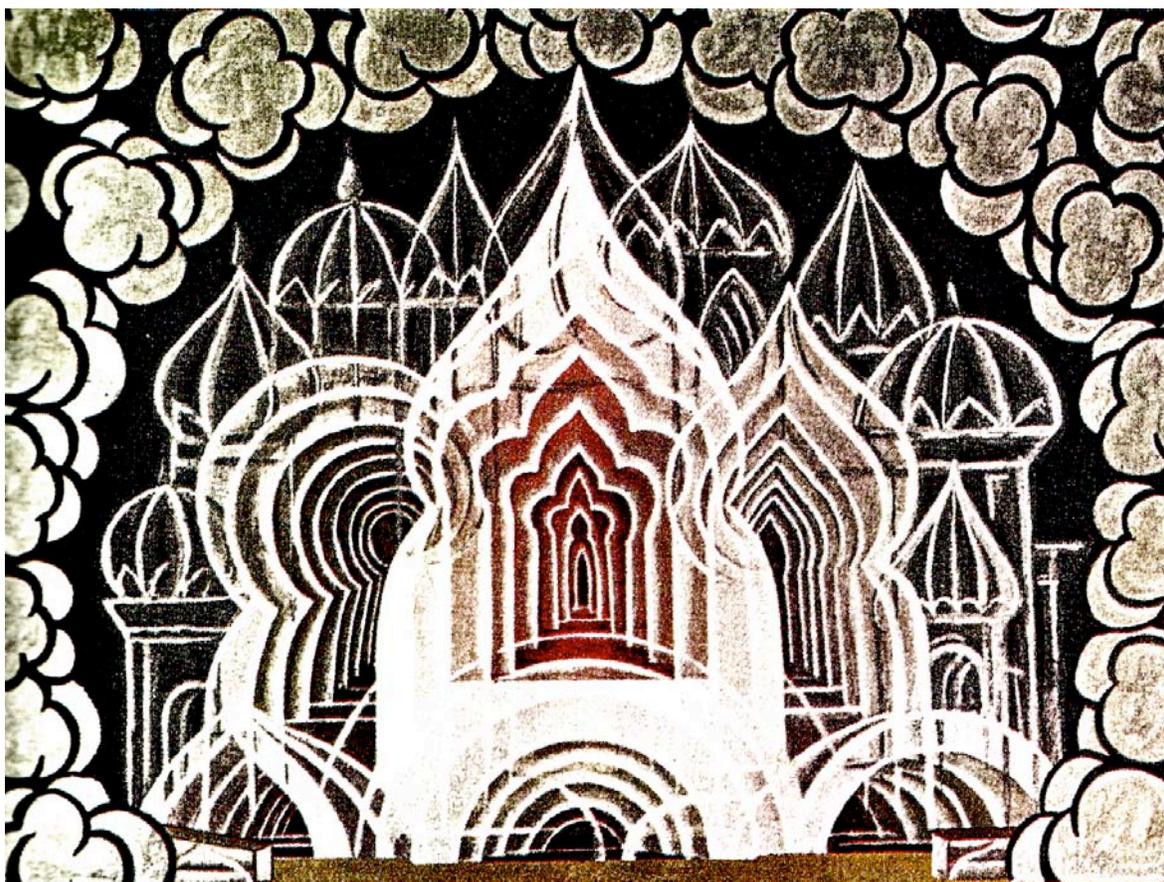
La stesura della partitura dell'opera, frequentemente interrotta da problemi familiari (che si conclusero col divorzio di Glinka dalla moglie Maria Petrovna Ivanova), occupò il musicista dall'autunno del 1837 sino all'aprile del 1842: fu allora che Glinka si presentò al direttore dei teatri imperiali di Pietroburgo con la partitura terminata sottobraccio; la prima esecuzione avvenne il 27 novembre (9 dicembre) dello stesso anno al Teatro Marijinskij.

L'accoglienza del pubblico non fu certo delle più esaltanti: Glinka ricorda

che "nel primo atto tutto andò per il verso giusto. Il secondo atto, se si eccettua il coro di Golov, non fu malvagio.

Il terzo atto, anche per la prestazione sottotono dell'impreparata Anfisa Petrovna, riscosse meno successo del previsto e lasciò il pubblico piuttosto freddo. Il quarto atto non ottenne l'effetto previsto. Alla fine del quinto atto, la famiglia imperiale lasciò immediatamente il Teatro".

BOZZETTO



Ma dopo questo parziale fiasco, la strada verso il successo di *Ruslan e Ljudmilla* fu tutta in discesa; al successo contribuì non solo la sostituzione nel ruolo di Ratmir di Anfisa Petrovna con Anna Petrovna, ma anche l'assunzione al ruolo di Ruslan da parte di Simon Artemovsky, che sostituiva a sua volta l'insufficiente Osip Petrov (marito di Anna Petrovna), distintosi in seguito invece come un magnifico Farlaf.

Il materiale musicale dell'opera venne accumulato da Glinka nel corso di diversi anni: egli era solito, durante i suoi numerosi viaggi, appuntarsi

melodie diverse, canti popolari, suoni di strada che soleva riutilizzare per i suoi lavori.

Sempre secondo Abraham, ma è lo stesso Glinka nell'autobiografia a confermarlo, la melodia "antica" utilizzata nell'opera venne tratta da una Aria in La bemolle per baritono composta nel 1827 (su testo di Rimskij-Korsakov) che in *Ruslan* divenne il tema dell' *Adagio* utilizzato nel canone che chiude il primo atto.

Già nel dicembre del 1837 (quando mancavano ben cinque anni alla conclusione definitiva del lavoro) quasi tutto il materiale dell'opera era stato accumulato: il pittore di marina Ayazovskij fornì a Glinka tre melodie tartare usate per la scena di Ratmir del terzo atto, mentre il tema principale della ballata del Finnico venne annotata dal compositore durante un viaggio in Finlandia nel 1829, quando la sentì cantare da un postiglione.

Nell'autunno dello stesso anno egli ascoltò invece una bellissima melodia cantata a Shterich dalla voce del Ministro degli affari esteri persiano Khozrev Mirza: ebbene, tale melodia divenne il tema conduttore del coro dei Persiani.

Stupisce, di fatto, una circostanza singolare peraltro già evidenziata, che risiede nella sostanziale indifferenza del musicista per il libretto (si pensi alla rielaborazione dall'aria che il testo, secondo il suo personale metodo di lavoro, diventa un orpello che deve aderire alla musica quasi senza interazione).

Sebbene *Ruslan e Ljudmilla* sia stata ed è considerata una delle pietre miliari dell'opera russa, lo stile musicale del lavoro alterna passi originali, di purissima ispirazione autoctona, ad altri più convenzionali.

La breve Overture è certamente un piccolo capolavoro, anche se il suo carattere brillante si attaglierebbe alla perfezione in un lavoro di Weber, del resto già citato come (sgradito) punto di riferimento: in ogni caso, appare sin da subito come caratteristica una scala discendente per toni interi, che diventerà poi il Leitmotiv dello stregone Chermomor; ma l'apertura del primo atto, cioè la scena che si svolge nella corte di Svjatozar, introduce l'ascoltatore in un'atmosfera tipicamente russa; ciò avviene soprattutto per la costruzione armonica e melodica che è riscontrabile nella canzone del bardo Bayan, accompagnata dall'arpa e dal pianoforte che imitano il suono del gusli, la cui armonia, sgrezzata però da ogni durezza scolastica, grazie anche ai brillanti colori orchestrali, avrà tanta influenza sui capolavori russi operanti nei seguenti

cinquant'anni.

Altro passaggio chiave è individuabile nel coro in onore di Lel (dio dell'amore), il cui trillo prolungato, affidato a soprani e contralti) crea un effetto ondeggiante che sarà ripreso, per esempio, tanto da Borodin nel finale della sua *Seconda sinfonia*, quanto da Stravinskij per il finale dell'*Uccello di fuoco*.

BOZZETTO



Ancora: nella musica del rapimento di Ljudmilla si odono stridenti pedali di seconda al basso, per un passaggio che, secondo la stessa ammissione di Rimskij-Korsakov, servirà a quest'ultimo come modello per certi stralci della sua opera *Sadko*.

Anche il secondo atto contiene molta musica rimarcabile: la ballata di Finn, così come la grande aria di Ruslan o la scena tra Farlaf e Naina.

Più legato alla convenzione, di stampo Rossiniano o comunque

italianeggiante, è il Rondò del vile Farlaf, tipico basso buffo di italica memoria.

Nel terzo atto grandeggia sicuramente il Coro dei Persiani; si tratta di uno dei numeri più belli dell'intera partitura, un brillante esempio di quella che Abraham definisce un "personale tipo di variazione": il coro delle fanciulle canta continuamente una melodia all'unisono mentre l'orchestra arricchisce via via il suo accompagnamento (sia armonicamente, sia strumentalmente) dimostrando la caratteristica fertilità inventiva di Glinka.

Sempre secondo Abraham, le figure cromatiche che accompagnano la romanza di Ratmir (nel terzo atto), l'accompagnamento orchestrale alla canzone delle ragazze dell'harem, un tema popolare che Glinka utilizzò anche per il suo Capriccio su temi russi per due pianoforti del 1834, sono elementi che contribuiscono alla formazione del caratteristico "stile russo".

I passaggi più importanti dal quarto atto sono certamente il delizioso coro dei fiori (nella calda tonalità di Re bemolle maggiore) e la scena del combattimento tra Ruslan e Chernomor: ascoltando quest'ultima scena, in particolare, è rintracciabile, soprattutto nel trattamento orchestrale, la già evidenziata influenza di Weber.

L'apparizione di Chernomor, così come la marcia di Chernomor, risultarono a tal punto originali in virtù soprattutto di una bizzarra costruzione melodica che Liszt decise a suo tempo di trascriverli entrambi per pianoforte.

Ma uno dei punti armonicamente più arditi, tanto da venir tagliato per la "prima" del Marijinskij perché considerato troppo avveniristico, è quello della *Lezginka* (danza orientale) caucasica, nella quale, di fatto, è possibile riscontrare un esempio chiarissimo di politonalità (sono sovrapposti il Sol maggiore e il Re maggiore) fra i più audaci di tutto il XIX secolo.

Il compositore inglese Costant Lambert si è spinto sino a sostenere, in un articolo del 1935 pubblicato in *The radio times*, che la sezione finale del primo tableau della *Sagra della primavera* di Stravinskij era di fatto debitrice a tale passaggio dell'opera di Glinka.

Il quinto atto è probabilmente fra tutti, dal punto di vista musicale, il più debole: si distingue solamente il finale, il cui tema principale è tratto dall'Ouverture che armonizza sapientemente tale tema con quello della *Lezginka* in modo quantomeno ingegnoso.

In estrema sintesi, è possibile affermare quanto segue: se, dal punto di vista tecnico, *Una vita per lo zar* (la prima opera di Glinka) risulta sicuramente più avanzata, soprattutto per un diffuso utilizzo del Leitmotiv, che invece nella seconda prova operistica viene usato solo per descrivere Chernomor, *Ruslan e Ljudmilla* assume su di sé l'onere e l'onore di stabilire il punto di partenza dello sviluppo successivo dell'opera russa, perlomeno sino a quel grande spartiacque rappresentato dalla rivoluzione del 1917.

FOTO DI SCENA



Non solo: se è vero che sulla scia di Glinka e a quest'ultimo possiamo accomunare Rimskij-Korsakov, Balakirev e Borodin; i compositori dell'Est europeo del XX secolo pescheranno a piene mani dall'immenso repertorio folcloristico (basti pensare a Kodaly, a Bartók o anche, ma in misura minore, a Sostakovic), codesti lo faranno però con spirito radicalmente diverso.

Nell'opera di Glinka tutte le numerose citazioni folcloristiche sono considerate ed utilizzate con lo spirito "esotico" del musicista borghese colto che tenta in tal modo di tingere di novità una forma, quella

operistica, che egli ereditava direttamente dalla tradizione. Sarà proprio Bartók, invece, a dimostrare come una forza prorompente dell'ispirazione popolare e contadina fosse persino in grado, se applicata con spirito severo da ricercatore, di scardinare le vetuste forme del comporre tipiche della tradizione occidentale. Ma questa è un'altra storia.

LA TRAMA

ATTO I

Nella città di Kiev, in età precristiana.

Il principe Svetozar festeggia il matrimonio della figlia Ljudmila con il guerriero Ruslan. Il cantore Bajan intona versi sulle difficoltà della vita, anche per gli sposi. Si mostrano offesi i due altri pretendenti: il vile e rozzo Farlaf, e il delicato Ratmir. Al culmine della cerimonia, calano misteriose tenebre; dopo pochi istanti Ljudmila è scomparsa. Svetozar la promette in sposa a chi la saprà ritrovare. I tre pretendenti partono alla sua ricerca.

ATTO II

Scena I

Ruslan incontra il saggio Finn, che gli rivela il nome del rapitore di Ljudmila: il mago Cernomor. Egli deve anche temere gli intrighi di Naina, la sua amata di un tempo, oggi una vecchia strega gobba, che sicuramente vorrà ostacolare la felicità di Ruslan.

Scena II

Naina promette il suo aiuto a Farlaf nell'impresa di trovare Ljudmila.

Scena III

In un campo di battaglia appare a Ruslan un'enorme testa, che gli soffia contro una tempesta. Egli la trafugge con la lancia e s'impadronisce della sua splendida spada. La testa apparteneva al corpo di un gigante, decapitato dal nano Cernomor, suo fratello.

ATTO III

Naina attira i combattenti nel suo reame incantato. Giovani fanciulle adescano i viandanti con i loro canti voluttuosi. Gorislava, la schiava-sposa abbandonata da Ratmir, raggiunge il suo uomo mentre questi è preda dell'incanto. Anche Ruslan è inizialmente accecato dalle visioni. Sta per dimenticare Ljudmila, quando appare Finn che, con la sua bacchetta magica, fa sprofondare quel regno d'illusione. I prodi devono perseverare nell'impresa.

BOZZETTO



ATTO IV

Ljudmila langue prigioniera nel castello incantato di Cernomor, che giunge con il suo sfarzoso seguito. Alcuni negretti portano su numerosi cuscini la sua lunghissima barba. Dopo le danze, giunge Ruslan. Cernomor addormenta Ljudmila e si precipita al combattimento. Il duello è favorevole a Ruslan, che taglia la barba del mago, mettendo fine al suo potere; ma il sonno di Ljudmila pare senza risveglio. Tutti partono verso sud, alla volta di Kiev.

ATTO V

Scena I

Di notte, durante il viaggio, Ruslan, Ratmir, Gorislava e Ljudmila, si apprestano al riposo. Gli schiavi annunciano che la principessa è nuovamente sparita. Sopraggiunge Finn, che dona a Ratmir l'anello magico che potrà ridestare la principessa.

Scena II

In una delle sale del principe di Kiev, Ljudmila dorme nel suo sonno incantato. È stato Farlaf a ricondurla dal padre, dopo averla rapita con l'aiuto di Naina, ma non è in grado di ridestarla. Il sonno viene interrotto solo dall'arrivo di Ruslan, Ratmir e Gorislava, che recano l'anello magico. Il popolo in festa glorifica gli dèi, la patria e la coppia, finalmente riunita.

Voci..... mai disturbate

Ascoltando per la prima volta *Ruslan e Ljudmila* si avverte qualcosa di strano.

La ragione risiede forse nell'insolita distribuzione delle parti, completamente diversa da quella italiana o francese.

Il giovane cavaliere Ruslan non è un tenore eroico, bensì un basso o un *Heldenbariton*.

Il timbro tenorile è riservato a due personaggi senza età: il mago Finn ed il Bajan.

La parte di soprano di Ljudmila non può essere definita né drammatica né lirica, mentre Gorislava è un autentico soprano lirico.

Ratmir è una parte *en travesti* affidata ad un contralto.

La strega Naina è un mezzosoprano comico, il suo protetto Farlaf è una parte di basso buffo.

Il basso eroico, riservato al protagonista dell'opera *Ivan Susanin*, qui è destinata ad una parte secondaria, quella del granduca di Kiev, padre di Ljudmila.

