MUSSORGSKI MODEST PETROVIC

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

RITRATTO DEL COMPOSITORE

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 Lizt, 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, Mussorgski 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 Mussorgski 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 Lizt, 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, Mussorgski 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 dilettare 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, Mussorgski 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'impietosa 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, Mussorgski 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, Mussorgski 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 Mussorgski 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 Mussorgski 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 Mussorgski, 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 Mussorgski 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 Mussorgski 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.
Certo poco dopo Mussorgski lavorava all'opera *Salammbo* 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 Mussorgski 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. Zaremba, il wagneriano A. N. Serov e il germanofilo A. Rubinstein o " genericamente, gli ultimi innamorati dell'opera italiana.

LA CASA NATALE

Mussorgski 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 Mussorgski, 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 dall'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 Mussorgski nacquero infatti quando il gruppo dei Cinque era ormai sciolto, e dunque si può suggerire che la partecipazione ad esso fu per Mussorgski 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.
Mussorgski 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 Mussorgski 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

popolo in tutti i suoi tipici aspetti": proprio quello cui aspirava Mussorgski come musicista e che già stava sperimentando.
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 Mussorgski 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.

IL COMPOSITORE IN DIVISA MILITARE

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 Mussorgski 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 Mussorgski con Darwin.
Scrivendone 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 Mussorgski un musicista militante del movimento populista con in più una personale partecipazione angosciosa alla condizione alienata dell'uomo nella società capitalistica.
Non a caso Mussorgski 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 Mussorgski 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.

MANIFESTO INAUGURALE PER L'OPERA "KHOVANSCINA"

18 97.

РУССКАЯ ЧАСТНАЯ ОПЕРА

(Театръ СОЛОДОВНИКОВА).

Въ Среду, 12-го Ноября,

ХОВАНЩИНА.

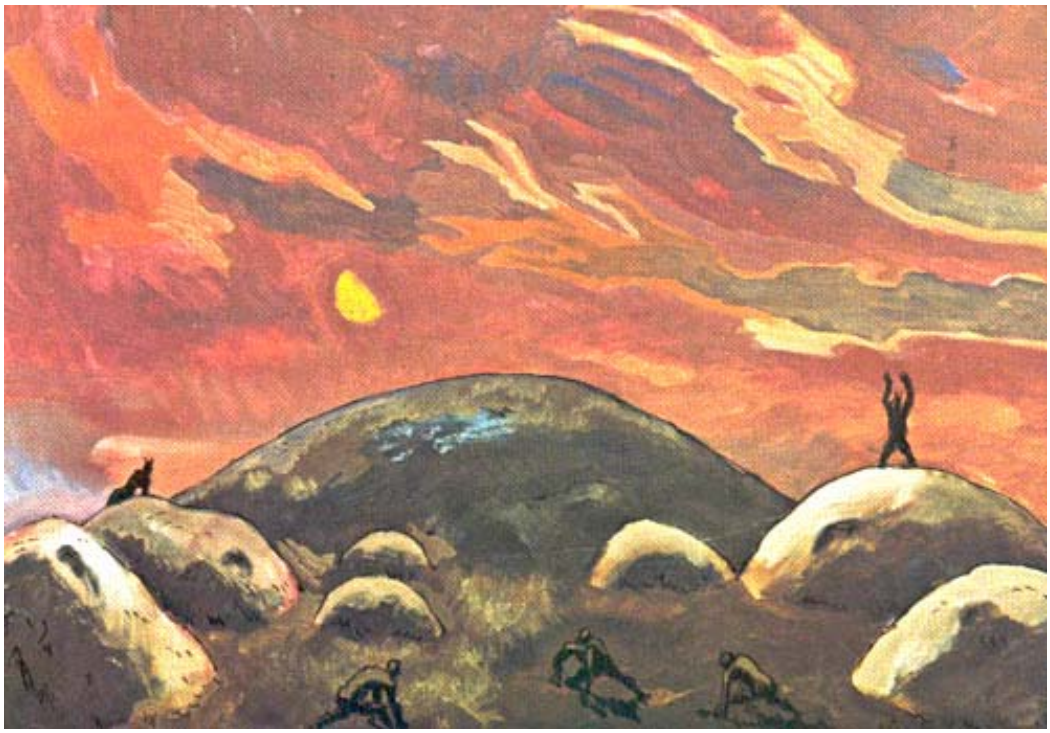
Начало оперы въ 8 час. вечера.

Въ Четвергъ, 13-го Ноября, предст. будетъ: ОПРИЧНИКЪ.

Prima del 1862 Mussorgski 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*), Mussorgski tentò altre due volte il teatro, abbandonando ogni volta l'impresa.
Una di queste due opere era *Salammbo*, prevista in quattro atti, e particolarmente interessante perché, come Mussorgski stesso testimoniò, ad attirarlo all'omonimo romanzo di Flaubert era stato 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, Mussorgski non riuscì a proseguire.
L'interesse di *Salammbo* 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 Mussorgski, che pensò ancora ad un'opera in quattro atti, tratta dalla commedia di Gogol' *Zenitba* ("Il Matrimonio").
Ne porterà a termine l'atto I, e soltanto per canto e pianoforte, quanto bastava tuttavia per dimostrare come attraverso l'esperienza delle liriche Mussorgski 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 Mussorgski, 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 Mussorgski 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 al *Matrimonio* dove peraltro l'intento sperimentale conclude un saggio di ricerca del comico in musica.

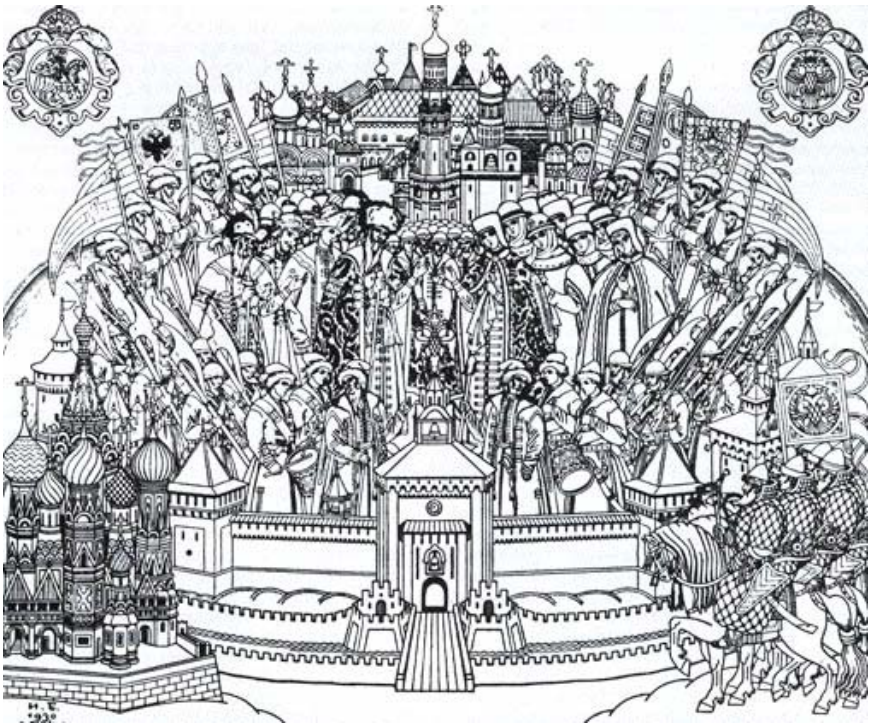
BOZZETTO ATTO III PER L'OPERA "LA FIERA DI SOROCINTZY"



Tuttavia proprio il carattere di ricerca di questo lavoro teatrale deve aver convinto Mussorgski (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 Mussorgski 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, Mussorgski 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 Mussorgski con il gruppo dei Cinque.
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 Mussorgski: 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 effettisticamente 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 - benevoli, ci fu C. Cui, anch'egli colpito sfavorevolmente dall'assenza di forme chiuse (arie, duetti, ecc. conchiusi in se stessi) e dalle ardite armonie oltre che dalla scabra strumentazione.

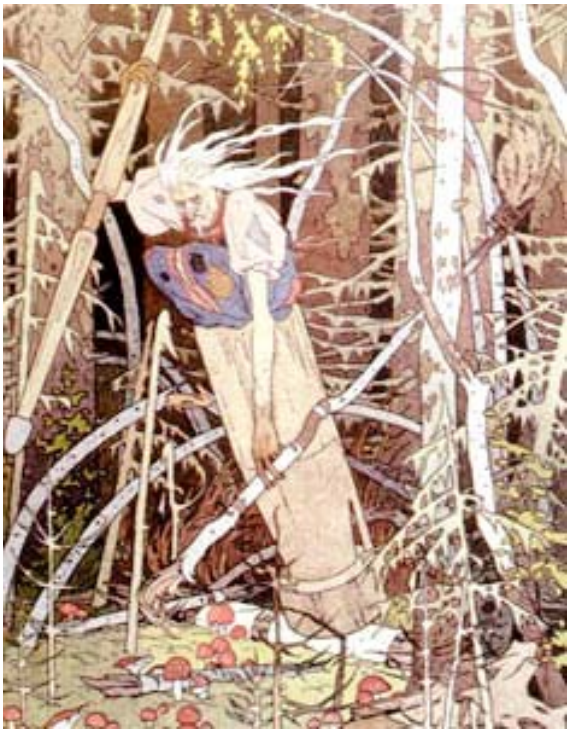
BOZZETTO PER IL SIPARIETTO DELL'OPERA "BORIS GODUNOV"



La stroncatura di Cui sanciva la disgregazione del gruppo dei Cinque e, in particolare, la crescente incomprensione di Mussorgski 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 Mussorgski.
In realtà, questi non poteva accettare il progressivo inserimento dei suoi amici nell'apparato ufficiale della musica russa riformata dal partito germanofilo; quanto a Mussorgski, 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 Mussorgski, che si rendeva conto della rottura avvenuta, si affacciava agli anni Sessanta con il *Boris Godunov*, della cui portata antagonistica verso i valori dominanti era ben consapevole.
L'opera aprì il grande periodo creativo di Mussorgski 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 radicasse 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 Mussorgski andò a vivere con un certo Naumov, svagato bohemienne che favorì la sua crescente inclinazione al bere.

BOZZETTO PER LA COMPOSIZIONE "UNA NOTTE SUL MONTE CALVO"



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 Mussorgski 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. Tanto da scrivere a proposito del ciclo di liriche *Senza sole*: "Le composizioni di Mussorgski 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), Mussorgski 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 Mussorgski 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 Mussorgski seppe accostarsi all'infanzia al di fuori d'ogni retorica ingenuità.
Né queste composizioni, dominate dal tormento individuale contraddicevano al 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 Mussorgski non li abbia terminati.
È lecito pensare che su Mussorgski 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 *Karatinki s vystavki* ("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. 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.

FOTO DI SCENA PER L'OPERA "BORIS GODUNOV"

Inoltre Mussorgski 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 ascriversi 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 Mussorgski 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 Mussorgski, implica innanzitutto 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 Mussorgski, 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 Mussorgski 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.
Quanto a *Boris Godunov*, poi, la revisione non era nemmeno giustificata, poiché Mussorgski 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 Mussorgski 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.

FIGURINO PER I BOIARI

Per rendere quest'atmosfera Mussorgski 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 Mussorgski, 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 Mussorgski, 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.
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 Mussorgski sulla base dell'edizione critica del 1928 o ricorrendo alla revisione di Sciostakovic che ha rispettato al massimo il testo mussorgskiano.
Lo stesso Sciostakovic, che in *Boris Godunov* ha fra l'altro reintrodotto il quadro della chiesa di San Basilio tolto da Mussorgski per la seconda versione del 1874, ha curato poi un'edizione di *Khovanscina*,

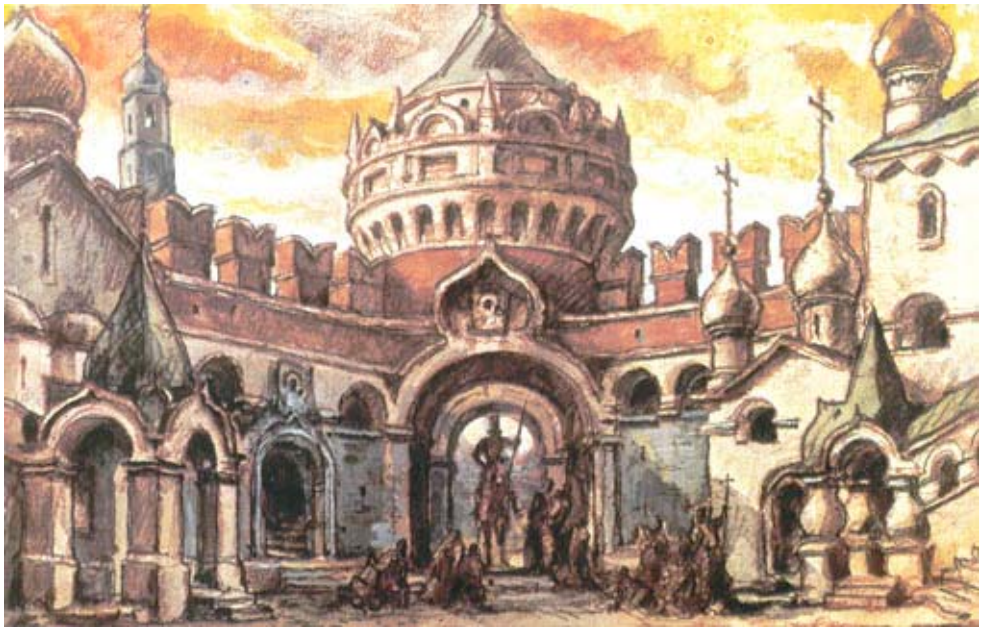
strumentandola con sommo rispetto del gusto orchestrale di Mussorgski (che del resto aveva lasciato preziosi suggerimenti ed appunti), e ristabilendo l'ordine scenico, sconvolti da Rimskij-Korsakov ebbe il merito di riproporre la musica di un musicista che, a vent'anni e più dalla sua morte, l'Europa non aveva ancora conosciuto, e le sue revisioni non peccarono certo di pedanteria o conservatorismo, ma Rimskij-Korsakov non poteva capire pienamente una musica come quella di Mussorgski, così diversa dalla sua, e le impose il proprio orientalismo e la propria capacità di raccontare per simboli sonori.

BOZZETTO ATTO II PER L'OPERA "KHOVANSCINA"

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 Mussorgski 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 folclore russo, senza la scoperta di Balakirev del sinfonismo a programma di Lizt, 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, Mussorgski non avrebbe così rapidamente maturato la sua personalità di musicista.
Per Mussorgski, 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.
Certo Mussorgski 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 Mussorgski (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, Mussorgski 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, Mussorgski 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 Mussorgski ciò che contava era cogliere la struttura del canto popolare piuttosto che la citazione diretta di esso, alla quale raramente ricorse).

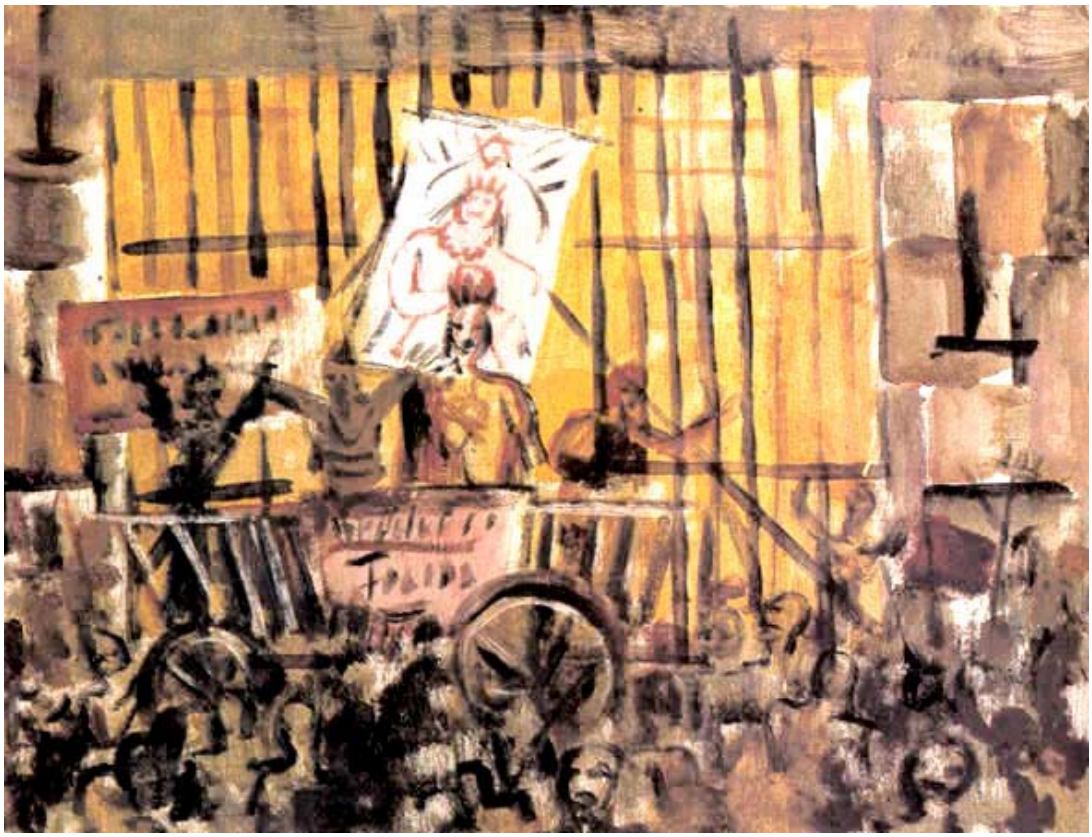
BOZZETO ATTO I PER L'OPERA " BORIS GODUNOV"



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.
Ciò che questi componimenti mettono a fuoco della musica mussorgskiana 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 Mussorgski 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 Mussorgski 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, Mussorgski 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 se si tengano presenti la musica e la disposizione scenica di Mussorgski, non il rifacimento di Rimskij-Korsakov.
Il sacrificio dei Vecchi Credenti, nell'opera mussorgskiana, 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 Mussorgski, che in particolare manifesta il suo pessimismo nei cicli di liriche composte dopo il 1870.

BOZZETTO PER L'OPERA "BORIS GODUNOV"



Nel ciclo di sei liriche *Bez solntza* (1874), su poesie di A. Goleniscev, Mussorgski 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 Mussorgski 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.
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 alla 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 Mussorgski, i quattro Lieder di *Pesni i pljaski smerti* (1875), anch'essi su versi di A. Goloniscev, ripropongono appunto la tematica ossessiva dell'ultimo Mussorgski, raggiungendo un risultato creativo tra i più alti dell'opera mussorgskiana.
Il tema comune e dominante (l'ossessione della tragica dialettica dell'uomo, che come ebbe a scrivere Mussorgski 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 mussorgskiano 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 Mussorgski è stato contemporaneamente il musicista della crisi borghese della Russia alle soglie del capitalismo e della coscienza populista nella fase finale del feudalesimo russo.

NICOLAI GHIAUROV NEL PERSONAGGIO DI "BORIS GODUNOV"