

La scuola nazionale russa e il gruppo dei Cinque: da Glinka a Rimskij-Korsakov

L'idea che le aspirazioni nazionali di un paese potessero venire consapevolmente riflesse dalla musica si affermò nel diciannovesimo secolo, e in maniera particolare nei paesi che erano fuori della corrente principale del pensiero europeo. La Russia, la Polonia, l'Ungheria, la Boemia e la Spagna produssero tutte almeno un grande compositore di tipo nazionalistico. E non si può certo dire che quei popoli non avessero aspirazioni da soddisfare. Le nazioni ricche nelle quali i cittadini sono soddisfatti della propria situazione non producono, solitamente, musica nazionalistica, che in un certo senso è propaganda, è a suo modo, un appello alle armi. Un paese in cui il popolo è sotto la dominazione straniera, com'era la Boemia sotto l'Austria, geme sotto il tallone di ferro di uno zar e di una aristocrazia potente e avida, non dispone di molti strumenti per manifestare la sua protesta sociale. Ma può protestare con, la letteratura e con la musica, e quei popoli lo facevano. Dove le mani degli attivisti politici erano legate, il musicista poteva se non altro esprimere nostalgia della libertà o fierezza delle tradizioni nazionali. E a tutto questo contribuiva l'identificazione romantica con il « popolo ».

In musica, il nazionalismo si esprime con la consapevole utilizzazione di un corpo di musiche popolari anche in forme complesse e di ampio respiro come la sinfonia e l'opera. Wagner è il più teutonico di tutti i compositori, ma non può essere considerato nazionalista perché non attinse al retaggio della musica popolare germanica. Anche se un compositore scrive ogni tanto un pezzo in cui usa elementi della musica folcloristica, non diventa perciò necessariamente un nazionalista. Brahms scrisse i *Deutsche Volkslieder*, ma non per questo può essere considerato compositore nazionale; e neppure può esserlo Schubert, che scrisse il *Divertissement à la Hongroise*. Queste composizioni non rientravano nel corpo principale della loro opera, come rientravano invece le *Rapsodie ungheresi* in quello delle opere di Liszt. In musica, il nazionalismo non è una superficiale vernice di folclore. È invece evocazione dello spirito popolare, delle canzoni, delle danze e della musica religiosa di un popolo. Il vero nazionalista non deve necessariamente citare in maniera diretta questo materiale. Egli sarà così impregnato dal melos, che tutta la musica evocherà, come reazione specifica, quello della sua patria. Il melos del paese di un compositore è parte essenziale dei suoi processi mentali e auricolari, come l'aria che respira, il cibo che mangia e la lingua che parla.

Anche se non furono né l'uno né l'altro nazionalisti nel vero senso della parola, Chopin e Liszt indicarono la strada, il primo con le mazurche e le polacche, il secondo con le rapsodie. (Il secolo diciannovesimo ebbe delle rapsodie di Liszt un'opinione ben più alta di quella delle generazioni seguenti.) Quando la Russia cominciò a muoversi fu a Chopin e a Liszt più che ai compositori accademici che si rivolsero i suoi musicisti. Chopin e Liszt rappresentavano la libertà in contrapposizione alle « regole » dei conservatori tedeschi e austriaci. E i nazionalisti russi odiavano le regole. I compositori russi furono i primi d'Europa a fare del nazionalismo un'estetica. Michail Glinka (1804-1857) aprì la strada con l'opera *Una vita per lo zar*, nel 1836. Appena cinquant'anni dopo la Russia avrebbe dato un manipolo di compositori nazionalisti che si rivelarono tra i più originali e potenti della storia della musica.

Fino a Glinka la musica russa era stata dominata dagli italiani. In Russia avevano lavorato importanti compositori del diciottesimo secolo come Manfredini, Galuppi, Paisiello e Cimarosa. A Mosca e a San Pietroburgo - come del resto in altre città europee - « opera » significava opera italiana. La musica dei pochi compositori di sangue russo attivi prima di Glinka è nota solo agli

specialisti. All'inizio del diciannovesimo secolo la Russia era una nazione misteriosa: immensamente potente - e Napoleone se ne dovette accorgere a proprie spese - ma appena uscita da una condizione medievale. La tradizione del pensiero filosofico, della cultura e della scienza occidentali era in larga misura sconosciuta, salvo che a pochi aristocratici illuminati. Musicalmente il paese aveva un ricco retaggio di canti popolari, ma non si può dire che vi esistesse una struttura musicale. Ancora nel 1850 non c'era, in tutta la Russia, neppure un conservatorio. I maestri erano pochissimi, pochissimi i testi e le pubblicazioni specializzate. A San Pietroburgo c'era un'organizzazione che si chiamava Associazione Filarmonica Russa. Dava due concerti all'anno.

I musicisti erano cittadini di seconda classe. Scrisse Anton Rubinstein, prima della istituzione del Conservatorio di San Pietroburgo, nel 1862: « La Russia non ha, si può dire, artisti-musicisti nel senso vero e proprio della parola. E questo perché il nostro governo non ha dato all'arte della musica gli stessi privilegi di cui godono le altre arti, come la pittura, la scultura ecc. Insomma, a chi pratica la musica non è riconosciuto il rango di artista ». È un'osservazione importante. In sostanza, Rubinstein dice che i musicisti non avevano, alla lettera, una posizione sociale. Un pittore poteva ottenere riconoscimenti dal governo e ricevere il titolo di « artista di stato »; un musicista no.

La storia della musica russa quale la conosciamo oggi comincia con Glinka, che scrisse una gran quantità di musica di second'ordine ricca di influenze occidentali. prima di comporre le sue due grandi opere, *La vita per lo zar e Ruslan e Ljudmila*. Ciaikovskij, per esempio, non riusciva a capacitarsi della trasformazione di Glinka: « Un dilettante che suonava ora il violino, ora il piano, che componeva incolori quadriglie e fantasie su temi risaputi, che si faceva la mano sulle forme serie (quartetti, sestetti) e canzoni, ma che componeva solo banalità sul tipo di quelle in voga negli anni 1830, e che improvvisamente a quarantaquattro anni crea un'opera che per genialità, ampiezza di respiro, originalità e perfezione tecnica è al livello della musica più grande e più profonda! ». Glinka, fondatore della scuola nazionale russa, fu come un dio per i suoi successori. Il giudizio di Ciaikovskij è tipico. Tutti i compositori russi, allora e adesso, guardavano e guardano a Glinka più o meno come i discepoli guardano al maestro. Ancora Ciaikovskij: « Tutta la presente scuola russa è in Kamarinskaja, così come la quercia è contenuta in una ghianda... Da Kamarinskaja tutti i compositori russi (me compreso) ricavano combinazioni contrappuntistiche e armoniche ogni volta che devono affrontare un motivo di danza russo ».

Michail Glinka nacque il 1° giugno 1804, figlio di ricchi proprietari terrieri. Ebbe lezioni di violino e di piano anche dal celebre John Field, il pianista-compositore irlandese che si era stabilito in Russia nel 1803. In ogni modo la sua educazione musicale fu lacunosa. Nel 1824 entrò a far parte dell'amministrazione statale e precisamente il ministero delle strade e delle comunicazioni di San Pietroburgo. Nel 1828 si dimise e viaggiò per l'Europa, fermandosi quasi tre anni a Milano, dove conobbe Bellini e Donizetti, e un anno a Berlino, dove studiò teoria con Siegfried Dehn. La musica sua di tutto questo periodo è principalmente cosmopolita, e i tocchi russi non sono molto più pronunciati di quelli che si notano nei quartetti Razumovskij, in cui Beethoven utilizzò qualche tema russo. Il Sestetto per piano e archi di Glinka, per esempio, è fortemente mendelssohniano; considerando che fu composto nel 1832 è sorprendentemente romantico, molto caratterizzato nella parte del pianoforte, e cita canzoni popolari russe in maniera disadorna. Ma i materiali musicali non si possono in nessun caso definire originali.

Tornato in Russia nel 1834, amico di Puskin e di Gogol, Glinka decise di comporre un'opera di soggetto russo. Scelse come protagonista un eroe nazionale, Ivan Susanin (in Russia, ancora oggi, l'opera viene chiamata *Ivan Susanin* più che *La vita per lo zar*), e dedicò due anni alla partitura. Il contadino Ivan Susanin, guidando su una falsa strada una parte dell'esercito polacco, salva la vita del primo Romanov, sacrificando però la sua. Glinka disse che si era ispirato alla storia: « Come per magia, mi apparvero in un lampo, e insieme, il piano dell'intera opera e l'idea dell'antitesi tra

musica russa e musica polacca, come pure molti temi e addirittura dettagli dell'elaborazione ». L'opera fu rappresentata il 9 dicembre 1836 alla presenza della famiglia imperiale, ed ebbe grande successo. E non si vede come potesse essere altrimenti. La corte era abituata all'opera italiana, e La vita per lo zar è fortemente italianizzante. Dal punto di vista armonico non pone problemi mentre da quello melodico è attraente. A orecchie del ventesimo secolo risulta piacevole ma pochissimo rivoluzionaria, e non si capisce l'esaltazione quasi isterica di Ciajkovskij. Ma il ventesimo secolo è troppo lontano da quei tempi. Nel 1836 e per molti anni ancora, La vita per lo zar fu per i russi un'opera senza uguali: la prima con un soggetto russo, la prima con un libretto che parlava di contadini e non di nobili, la prima in cui si citassero i canti popolari russi.

Glinka non ebbe mai più un successo così popolare, benché Ruslan e Ljudmila sia molto più interessante e importante. Composta nel 1842 è fortemente nazionalistica, con effetti orientalizzanti, con l'uso della scala a toni interi, alcune aspre dissonanze e un carattere molto più personale della Vita per lo zar. Ma non ebbe successo. Piacque però a uno, almeno, tra i più importanti musicisti europei. Liszt, in tournée in Russia, lesse tutta la partitura al piano e ne parlò con entusiasmo a tutti. Sempre attento ai nuovi talenti e ai nuovi suoni, Liszt fu uno dei pochi musicisti non russi che tenesse d'occhio gli avvenimenti musicali di quel paese. In seguito spiegò esattamente che cosa rappresentava quella musica. Essendosi sviluppati indipendentemente e lontano da ogni influenza straniera, i russi (diceva Liszt) portavano nella musica qualcosa di nuovo e di piacevolissimo, nel suo gusto ritmico e fresco. Uno dei concetti nuovi che più piacquero al suo esperto orecchio, fu la qualità esotica del canto popolare russo, che ebbe una parte così cospicua nella musica di Glinka e dei successori. Dal punto di vista ritmico, la musica popolare russa è fortemente irregolare, spesso in un tempo di cinque quarti o di cinque settimi, tempi usati relativamente poco dai compositori occidentali fino al ventesimo secolo, quando Stravinskij li rese popolari. Non a caso le irregolarità ritmiche di Stravinskij sono così marcate; discepolo di Rimskij-Korsakov, conosceva bene i canti popolari russi.

Depresso per il disinteresse nei confronti di Ruslan e Ljudmila - opera troppo avanzata per i russi del tempo - Glinka partì nel 1844 per un lungo viaggio in Francia e in Spagna. Quest'ultimo paese lo affascinò, e si sforzò addirittura di imparare le danze spagnole. « 1 piedi andavano benissimo, ma non riuscivo a suonare le nacchere. » La Jota aragonesa, uno dei primi tentativi di un compositore europeo di utilizzare melodie e ritmi spagnoli, fu, insieme con L'Ouverture Una notte a Madrid, il risultato del viaggio. Ma Glinka non trascurò la musica che si rifaceva alle tradizioni russe: nel 1848 scrisse Kamarinskaja, il poema sinfonico che sarebbe stato progenitore di un buon mezzo secolo di musica orchestrale basata su temi del folklore russo. Ma nel complesso non compose molto. Viaggiò, amareggiò con tutta una serie di graziose e giovani signore (si era sposato nel 1835, ma nel 1839 si era separato dalla moglie e nel 1846 aveva divorziato), conobbe e frequentò i colleghi di tutto il continente. Ma si annoiava. Finalmente trovò un nuovo interesse: la musica sacra. Andò a Berlino a studiare Bach e la musica sacra. Lì si ammalò e il 15 febbraio 1857 morì. Diventò subito un eroe nazionale. « Beethoven, e Glinka! » esclamava Anton Rubinstein; e i russi suoi contemporanei non trovavano esagerato l'accostamento.

Un nuovo passo avanti la musica russa lo fece con un gruppo di ispirati dilettanti che si raccolsero intorno a Milij Balakirev, compositore in buona misura autodidatta, basso, tarchiato, dall'aspetto vagamente asiatico. Ne risultò uno dei più curiosi episodi della storia musicale, che non sarebbe potuto accadere in nessun altro paese del mondo.

Balakirev nacque a Nizhnij-Novgorod il 2 gennaio 1837. A dieci anni la madre lo portò a Mosca, dove studiò il piano e dove fu più o meno adottato da Alexander Ulibishev, un entusiasta musicologo che scrisse su Mozart e Beethoven. Questi lo incoraggiò, e il giovane Milij cominciò a comporre prima ancora di avere imparato qualcosa sulle regole. L'amico e compagno di studi, il violinista Pétr Dmitrievič Baborikin, attesta che Balakirev non possedeva neppure un manuale di

armonia, di orchestrazione o di teoria. Ma Balakirev, che aveva determinazione, buona mente musicale e buon orecchio (compresa un'intonazione perfetta), insistette; e quando senti le opere di Glinka decise di consacrarsi definitivamente alla musica. Nel 1855 si stabilì a San Pietroburgo, dove, con l'incoraggiamento di Glinka, fu attivo come pianista e come compositore.

Era un uomo di ferme convinzioni che esigeva obbedienza, e alla morte di Glinka diventò il massimo esponente della musica russa. Non solo il massimo esponente, anzi, ma lo zar. Intorno a lui si raccolse un gruppo di giovani musicisti che poi sarebbe stato chiamato « il Gruppo dei Cinque », autodidatti dilettanti, attivi in altri campi. Diversi, tra loro, rimasero compositori « della domenica » per tutta la vita. Cesar Cui, nel 1856, fu il primo a essere attirato nell'orbita di Balakirev. Cui (1835-1918) fu ingegnere militare specializzato nelle fortificazioni e rimase nell'esercito fino alla fine dei suoi giorni. Come compositore fu il meno dotato di talento dei Cinque, e benché scrivesse parecchio, in repertorio non è rimasto niente di lui, salvo un pezzo che si chiama Orientale. Maggiore importanza ebbe come critico: i suoi articoli apparvero in Francia oltre che in Russia, non mancando occasione per illustrare i principi nazionalistici dei Cinque.

Modest Musorgskij (1839-1881) fu il secondo a entrare nella cerchia. Non sembrava probabile candidato all'immortalità. A quel tempo, 1857, era diciottenne, alfiere nel reggimento scelto Preobrajenskij, e gli avevano insegnato tutto ciò che ogni buon ufficiale del Preobrajenskij doveva sapere: a bere, andare a donne, vestire con eleganza, giocare d'azzardo, frustare un servo, montare a cavallo. Di tutte queste, la cosa più congeniale a Musorgskij era il bere. Ma era anche un bravissimo pianista. Aveva avuto come maestra la madre e il suo repertorio consisteva di pot-pourris alla moda. Alexander Borodin, allora ufficiale medico, lo conobbe nel 1856, quando si trovavano di servizio nello stesso ospedale. Molti anni dopo in una lettera al critico Vladimir Stassov. Borodin descrisse la prima impressione che aveva avuto di Musorgskij:

Ero diventato da poco ufficiale medico e Musorgskij era un ufficialetto di prima nomina. In servizio all'ospedale, ci incontrammo nel salone comune: annoiati, desiderosi di compagnia, cominciammo a parlare e scoprimmo che ci andavamo a genio. Quella sera eravamo tutti e due a cena dall'ufficiale medico. Avendo una figlia grande, egli dava spesso dei ricevimenti ai quali erano invitati gli ufficiali. Allora Musorgskij era un ufficialetto imberbe, elegantissimo, impeccabile: tutto fiammante, uniforme tagliata alla perfezione, scarpe lucidissime, capelli imbrillantinati e ben pettinati, belle mani curate. Aveva modi raffinati e aristocratici. Parlava aprendo appena le labbra e le parole ben scelte erano inframezzate da espressioni francesi, alquanto elaborate. Effettivamente, aveva un po' l'aria pretenziosa; ma rivelava anche inconfondibilmente una perfetta educazione. Sedette al piano e sollevando le mani con civetteria cominciò a suonare, delicatamente e con grazia, brani del Trovatore e della Traviata, mentre intorno a lui si sentiva ripetere, in tono estatico: « Charmant! Délicieux! ».

La musica era ciò che Musorgskij amava più di tutto. Così profonda fu l'impressione che gli fece l'incontro con Balakirev che lasciò l'esercito nel 1857 e si dette con passione allo studio della musica. Era di famiglia ricca, e perciò non aveva problemi finanziari. Borodin lo incontrò per caso due anni dopo e questa volta ne rimase più impressionato: « Niente, nel suo aspetto, ricordava l'ufficiale di una volta. L'abbigliamento, i modi, erano come sempre raffinati ma era scomparsa ogni traccia di affettazione ». Solo nel 1861, con l'emancipazione dei servi della gleba, Musorgskij cominciò ad avere dei problemi. Molte famiglie di proprietari terrieri, e la sua tra queste, furono duramente colpite. Doveva cavarsela da solo, senza aiuti economici dei suoi; e così fu costretto a entrare nell'amministrazione statale.

Della cerchia di Balakirev entrò poi a far parte un giovane ufficiale di marina, Nikolaj Rimskij-Korsakov (1844-1908). Come Musorgskij veniva da una famiglia aristocratica; ma diversamente da lui non sapeva suonare bene nessuno strumento, anche se si dilettava a suonare il piano e il violoncello. Avrebbe voluto comporre, ma non seppe come finché non conobbe Balakirev. Fu il

maestro di piano di Rimskij-Korsakov a farli incontrare, un certo Feodor Canille. « Domenica scorsa » scrisse ai genitori Rimskij-Korsakov i primi di dicembre del 1861 « Canille mi ha presentato a M. A. Balakirev, musicista e compositore notissimo, e anche a Cui, che ha scritto un'opera, Il prigioniero del Caucaso. » Rimskij-Korsakov ne fu profondamente impressionato e non cessava di ringraziare Canille « per quella magnifica conoscenza ». Balakirev vide qualcosa in lui e lo prese a cuore. In una lettera a Stasov scrisse che Cui era « uomo di talento ma non, un essere umano in senso sociale » e che Musorgskij era « praticamente un idiota ». Ma Rimskij-Korsakov! « Mi affido a te » disse al giovane ufficiale « come una vecchia zia si affida a un giovane nipote avvocato. » Rimskij-Korsakov gli aveva già portato l'abbozzo di una sinfonia in mi bemolle minore. Balakirev lo esortò a finirla.

Aleksandr Borodin entrò nella cerchia di Balakirev nel 1862. Figlio illegittimo del principe Luka Gedeonoshvili, Borodin (1833-1887) fu educato da scienziato e tale rimase per tutta la vita. Andò all'Accademia di medicina, si laureò brillantemente e andò a studiare a Heidelberg. Si specializzò in chimica; preparò la tesi di laurea « Sulle analogie tra l'arsenico e l'acido fosforico ». Ma aveva anche la musica. Come Musorgskij, era un pianista dilettante fortemente portato alla composizione, e gli insegnanti della scuola di medicina lo rimproveravano di dedicare alla musica tanta parte del suo tempo.

Ecco dunque chi erano, con Balakirev, i Cinque: un ufficiale del genio, un ex alfiere, un ufficiale di marina, un chimico. Il gruppo aveva anche altri membri ma alla periferia, come lo storico dell'arte e critico musicale Vladimir Stasov, o le due sorelle Purgold, dotate di grande talento, una cantante e l'altra pianista. C'era Aleksandr Dargomijskij (1813-1869), che non faceva parte dei Cinque ma era un compositore non privo di originalità strettamente legato al gruppo. I Cinque si incontravano sempre a casa sua e avrebbe potuto essere lui il loro capo se non fosse stato cagionevole di salute e se avesse avuto la forte personalità di animatore di Balakirev. Poi c'era Aleksandr Serov, il primo importante critico musicale della Russia, egli stesso compositore. Ma i membri attivi erano Cui, Musorgskij, Rimskij-Korsakov e Borodin. Erano strettamente legati a Balakirev: il loro metodo di studio avrebbe fatto piangere un buon professore tedesco. Senza libri, senza preparazione di base, si affidavano l'uno all'altro e tutti insieme a Balakirev. Studiavano ogni spartito che capitasse loro tra le mani, da Bach a Berlioz e Liszt, li suonavano insieme, li analizzavano, li sezionavano e li ricucivano. E forse non è poi la maniera peggiore per studiare la musica. Criticavano l'uno le opere dell'altro, si aiutavano a comporre a vicenda, progredivano a piccoli passettini. Erano molto uniti; due, Musorgskij e Rimskij-Korsakov, abitarono addirittura insieme per un po' di tempo. Borodin scrisse: « Nei rapporti interni della nostra cerchia non c'è ombra di invidia, di presunzione e di egoismo. Ciascuno è sinceramente felice del più piccolo successo di un altro ».

Autodidatti e fieri di esserlo, si fecero una virtù dei propri difetti e innalzarono la bandiera della loro fede senza accettare compromessi. In quanto gruppo, predicarono la spontaneità, la « verità nella musica », il nazionalismo, l'opposizione all'accademismo e al wagnerismo. Consideravano i fratelli Rubinstein e i loro conservatori nemici della musica russa in quanto rappresentanti della tradizione accademica occidentale. Anton Rubinstein (1830-1893), il primo grande pianista che avesse la Russia, fu un compositore prolifico che sfornò uno dopo l'altro pezzi scritti secondo la prima tradizione romantica alla Mendelssohn-Schumann-Chopin. La sua sinfonia Oceano fu probabilmente il brano per orchestra più popolare in Europa nella seconda metà del diciannovesimo secolo, Non vi è traccia di nazionalismo, come nell'altra musica di Rubinstein. Solo di recente la sua musica è praticamente scomparsa, anche se la Lirica in fa è tuttora nota; inoltre, il Concerto per piano in re minore e qualche pezzo pianistico vengono di tanto in tanto eseguiti e la sua opera, Il demone, è ancora rappresentata in Russia. Nel 1862 Rubinstein fondò il Conservatorio di San Pietroburgo; due anni dopo il fratello Nikolai (1835-1881) fondò quello di

Mosca. Nikolaj fu anche ottimo pianista. Ciajkovskij lo considerò superiore perfino al più famoso fratello.

I Cinque abominavano entrambi i fratelli Rubinstein. « Sarebbe un grave errore considerare Rubinstein un compositore russo » scrisse Cui. « È semplicemente un russo che compone. » Per i Cinque, i due conservatori rappresentavano lo sterile peso morto delle convenzioni tedesche. Balakirev giudicava il Conservatorio di San Pietroburgo un complotto « per ridurre tutta la musica russa sotto il giogo dei generali tedeschi ». Ben diverse erano le aspirazioni dei Cinque. Il loro interesse era rivolto in primo luogo alla musica vocale drammatica o alla musica orchestrale che rappresentava le tradizioni del loro paese. Il loro concetto di « verità » differiva considerevolmente da quello di Rubinstein. Cui spiegava così la loro teoria: La musica drammatica deve avere un suo valore intrinseco, dev'essere musica assoluta, indipendente dal testo ». E ancora: « La musica vocale deve concordare perfettamente con il senso delle parole... La struttura delle scene deve dipendere esclusivamente dai rapporti dei personaggi e dallo sviluppo generale dell'azione scenica ». Basta con i gorgheggi virtuosistici, basta con, i biglietti da visita chiamati « leitmotiv », basta con le « forme stereotipate immutabili ». Quel che contava era l'ispirazione, molto più importante delle « regole » o della forma-sonata.

L'avversione dei Cinque agli accademici era ricambiata in pieno. Per i musicisti educati in conservatorio, Balakirev e i suoi amici erano dilettanti e basta. Ciajkovskij, per esempio, non perdeva occasione per mettere in ridicolo quelle che a lui sembravano pretese esagerate e presuntuose. « Bisogna lavorare, sempre, e un artista che si rispetti non deve incrociare le braccia col pretesto di non trovarsi nello stato d'animo adatto... Ho imparato a dominarmi e sono felice di non aver seguito le orme di quei colleghi russi che non hanno né fiducia in se stessi né pazienza, e si arrendono alla minima difficoltà. Ecco perché, nonostante le loro grandi doti, essi producono pochissimo e in maniera tanto saltuaria. » In una lunga, famosa lettera a Nadejda von Meck, la sua protettrice, Ciajkovskij espose chiaramente il suo pensiero sui Cinque. La lettera, in data 5 gennaio 1878, è un documento importante, che esemplifica ciò che pensavano i musicisti russi « educati » del tempo:

... Tutti i più giovani compositori di Pietroburgo sono persone molto dotate, ma afflitte fino al midollo dal peggior tipo di presunzione e dalla sicurezza puramente dilettantesca della propria superiorità sul resto del mondo musicale. L'eccezione più recente è costituita da Rimskij-Korsakov. Anche lui, come gli altri, era autodidatta, ma in lui si è verificato un cambiamento radicale [di recente Riinskij-Korsakov era stato nominato professore di composizione al Conservatorio di Pietroburgo] ... Molto giovane, è capitato in mezzo a un gruppo di persone che prima gli hanno assicurato che era un genio e poi gli hanno detto che non era necessario studiare, che la scuola ammazza l'ispirazione, inaridisce lo spirito creativo e così via. In un primo momento ci ha creduto. Le sue composizioni giovanili rivelano un talento grandissimo tuo privo di qualsiasi preparazione teoretica. Nella cerchia alla quale apparteneva, ciascuno era innamorato di sé e degli altri ... Cui è un dilettante, non senza talento. La sua musica non è originale, ma è elegante e graziosa ... Borodin, cinquantenne, è professore di chimica all'Accademia di medicina. Anche lui ha talento, un talento addirittura impressionante ... ma ha meno gusto di Cui e la sua tecnica è così debole che non riesce a scrivere una riga senza aiuto. Musorgskij lo si potrebbe definire a buon diritto un superato. Come talento forse è superiore a tutti gli altri; ma non ha grande statura e non sente il bisogno di perfezionarsi ... Il più eminente della cerchia è Balakirev. Ma adesso tace, dopo aver realizzato molto poco. Ha doti enormi, andate perdute a causa di certe fatali circostanze che hanno fatto di lui un vanesio bigotto ... Ecco, dunque, la mia franca opinione su questi signori. Che tristezza! Ad eccezione di Rimskij-Korsakov, quanti talenti dai quali è inutile aspettarsi qualcosa di serio! E non si può dire altrettanto di tutta la Russia? Capacità enormi fatalmente impediti di

scendere in campo e di unirsi alla battaglia da una sorta di Plevna. Nondimeno queste capacità esistono. Perfino un Musorgskij, con tutta la sua mancanza di disciplina, parla un linguaggio nuovo. E brutto, ma è fresco ...

Ciajkovskij faceva di tutto per essere equanime, ma tradiva le sue antipatie e i suoi pregiudizi. Era tuttavia abbastanza sincero e buon musicista per riconoscere l'elementare potenza di Musorgskij. Quanto a Balakirev aveva, tutto sommato, ragione. Balakirev era più un catalizzatore che un compositore, e della sua musica è rimasto pochissimo. L'unica cosa sua che viene ancora eseguita è Islamey, uno straordinario pezzo per piano. Sir Thomas Beecham, usava dirigerne la Prima Sinfonia, e a Sergej Kusevickij piaceva il poema sinfonico Tamara. Nessuno dei due lavori è stato di frequente ripreso in Occidente dopo la morte di quei due campioni.

Il 1860-69 fu il decennio durante il quale i Cinque collaborarono in maniera unitaria. Balakirev inoltre si dette da fare alla testa della Libera Scuola di Musica, da lui fondata come contraltare al Conservatorio di Pietroburgo. La scuola organizzava concerti e Balakirev ne dirigeva una ventina all'anno, presentando lavori inediti di compositori russi (tra cui diversi di Ciaikovskij). Continuò a riunirsi con i giovani amici e Rimskij-Korsakov ogni tanto accennò al suo « pugno di ferro ». Da un canto Balakirev era sinceramente interessato al progresso degli amici; dall'altro era un despota che voleva a tutti i costi che le cose andassero come diceva lui, e si irritava se loro cominciavano a camminare con le proprie gambe, a maturare, ignorando i suoi consigli. Appena senti scemare la propria influenza, si fece ancor più intransigente e dominatore. « Soprattutto disapprovo in, lui la partigianeria delle opinioni musicali e l'asprezza del tono » deplorava Ciajkovskij, che ebbe a che fare con lui. Piuttosto che accettare una posizione di secondo piano, Balakirev cominciò a evitare gli amici del gruppo, come Borodin notò nel 1871:

Non capisco perché Balakirev si tenga così ostinatamente sulle sue ... Forse è soltanto la presunzione che lo rode. È per natura così dispotico che esige assoluta subordinazione ai suoi desideri, anche nelle più piccole cose. Non riesce a riconoscere libertà e parità agli altri. Non sopporta la minima opposizione ai suoi gusti e perfino ai capricci. Vuole imporre il suo giogo a tutti e a tutto. Eppure sa benissimo che noi tutti siamo cresciuti, che ci teniamo benissimo in piedi da soli e che non abbiamo più bisogno di essere sorretti dagli altri. E questo evidentemente lo infastidisce. Più di una volta ha detto a Ludma: « Perché dovrei sentire le loro cose? sono tutti così maturi ormai che io sono diventato inutile, possono fare senza di me » eccetera. La sua natura è tale che ha bisogno di avere intorno dei minorenni ai quali fare da balia ... Intanto l'estraniarsi di Mili, il suo evidente allontanarsi dal gruppo, gli acidi giudizi che ha dato su molti, specialmente su Modest, hanno notevolmente raffreddato coloro che avevano simpatia per lui. Se continua così finirà facilmente con l'isolarsi e questa, nella sua situazione, sarà la sua morte spirituale.

Borodin era buon profeta. Ben presto Balakirev si estraniò completamente dal gruppo. Nel 1872 abbandonò la musica e accettò un posto in una compagnia ferroviaria. Sentendosi respinto e inutile, si buttò con fanatismo nella religione. Questa parentesi durò diversi anni, e poi tornò alle guerre musicali, riprendendo la direzione della Libera Scuola e circondandosi di discepoli nuovi, tra i quali il dotato Sergej Ljapunov. Ricominciò anche a comporre e portò a termine due sinfonie e una lunghissima suonata per piano. (In precedenza era stato famoso per il fatto di cominciare le composizioni e non finirle mai.) Diventò amico di Ciajkovskij e lo bombardò di consigli e suggerimenti. Ma non era più il simbolo di una volta. Era rispettato, ma la sua parola non era più legge. Il fondatore del gruppo dei Cinque fu il penultimo a morire (Cui gli sopravvisse di otto anni). Quando scomparve, nel 1910, era poco più che un nome per la giovane generazione di compositori russi. Ma senza di lui la musica russa avrebbe preso un indirizzo completamente diverso.

Dei Cinque, Musorgskij fu il primo a realizzarsi. Era il più originale e il meno disposto ai compromessi. Viveva solo per la musica, e forse beveva troppo per la ragione che non riusciva a

vedere avverata la sua visione. Certo, solo l'alcool interferiva con quella ricerca. L'impiego non lo teneva occupato; non ebbe, pare, relazioni amorose (qualcuno ha fatto l'ipotesi che fosse omosessuale, ma la cosa non è dimostrata), non aveva denaro e viveva soltanto per mettere sulla carta i suoni che gli turbinavano dentro. Credeva fermamente che un artista dovesse andare per la sua strada e non seguire la folla. In una lettera che scrisse a Rimskij-Korsakov nel 1867, c'è una frase rivelatrice. Parlava di Wagner, un compositore che pure non gli piaceva molto; diceva: « Wagner è potente, potente, perché afferra la musica e la porta dove vuole ». A poco a poco Musorgskij elaborò una sua teoria. Alla base c'era l'idea della riproduzione del linguaggio umano in termini musicali: cercò di realizzare questa concezione musicando Il matrimonio di Gogol, ma ne completò soltanto un atto. Lo chiamò il suo Rubicone. « Questa è prosa in musica... È riverenza per il linguaggio dell'umanità, è riproduzione del semplice linguaggio umano. »

Diventò una fissazione, per lui. Ogni tanto ci tornava sopra, ed era ossessionato dal problema. « Voglio dire che se l'espressione sonora del pensiero e del sentimento umano è veramente prodotta da me in musica, e questa riproduzione è musicale e artistica, la cosa è fatta. » Oppure: « È possibile toccare gli affetti col più semplice dei mezzi, semplicemente obbedendo a un istinto artistico che fa afferrare le intonazioni della voce umana: perché non esaminare la questione? ». Oppure: « Mi piacerebbe far parlare i miei personaggi sul palcoscenico esattamente come si parla nella vita reale, senza esagerazioni o distorsioni, e scrivere musica perfettamente artistica... Quella alla quale io penso è la melodia della vita, non del classicismo », Si convinse di avere una missione « senza esempi nella storia dell'arte: arrivare alla prosa musicale direttamente dalla vita, scrivere prosa musicale ». Queste idee non gli erano venute dal nulla; ne aveva già parlato Dargomyzkij, che aveva dato con l'opera Il Convitato di pietra un esempio concreto di discorso cantato allo stato puro. Nel 1857 aveva scritto: « Non intendo avvilire la musica al livello del puro divertimento... Voglio che le note esprimano esattamente quello che esprimono le parole. Voglio la verità ». Il Convitato di pietra era stato deriso come « opera recitativa », e Dargomyzkij non l'aveva mai finito (Cui completò l'ultima scena e Rimskij-Korsakov l'orchestrò.) Ma l'opera e le teorie dell'autore fecero un'impressione enorme su Musorgskij. Era una concezione completamente nuova della musica. Nessun compositore aveva mai pensato all'opera in questo modo, e Wagner meno di tutti. Lo Stabreim di Wagner era un espediente letterario, lontanissimo dal linguaggio naturale.

Alla concezione del discorso cantato si accompagnò in Musorgskij un forte nazionalismo. Voleva che la sua musica fosse espressione del popolo russo, « Quando dormo li vedo, quando mangio li vedo, quando bevo riesco a vederli, integri, grandi, senza belletto e senza orpelli. » Per realizzare questo ideale, era disposto a violare tutte le regole, a spingersi a tutti gli estremi. Disprezzava chiunque - per esempio SaintSaëns - scegliesse la via più facile, lusingando il pubblico e indulgendo ai suoi gusti, e i suoi commenti su Cui e su Rimskij-Korsakov dopo che il gruppo cominciò a sciogliersi risuonano di una indignazione che anticipa curiosamente gli scritti di Charles Ives: « Quando penso a certi artisti che non osano superare la barriera, mi sento non soltanto turbato ma nauseato. Tutta la loro ambizione consiste nello spacciare, una alla volta, gocce di leggiadria attentamente misurate. Un vero uomo si vergognerebbe. Senza saggezza e senza forza di volontà, si impigliano con le loro stesse mani nei legami della tradizione ».

Cominciò a lavorare al suo capolavoro, il Boris Godunov, nel 1868. Quella grande partitura ha una sua storia. Musorgskij adattò il testo di un dramma di Puskin, (anche il libretto è opera sua). Si tratta, più che altro, di una serie di quadri; ma ad assicurare l'unità provvede il possente personaggio di Boris e, ancora di più, il colpo d'occhio che abbraccia la scena russa nel suo insieme, dagli intrighi della corte alla vita del popolo. Anche se prende il nome da Boris Godunov, l'opera trascende quel personaggio e qualsiasi altro. Protagonista è la Russia: la Russia degli zar e dei boiardi, dei preti e degli intriganti, degli uomini, dei campi, delle città e delle foreste. La partitura fu completata nel dicembre 1869, dopo quindici mesi di lavoro. Musorgskij la presentò

alla direzione del teatro, che la respinse perché non aveva personaggi femminili importanti. Ma il rifiuto aveva in realtà altri motivi: si sa che la commissione rimase turbata dalla novità e dalla fosca desolazione dell'opera, dalla sua « verità », insomma. Stassov e altri amici esortarono Musorgskij a rivederla e lui, sia pure con riluttanza, lo fece. Tagliò una scena nella piazza di San Basilio, tagliò parti di altre scene, inserì arie nuove di tipo quasi ortodosso e compose un terzo atto completamente nuovo, l'atto polacco, in cui c'è una parte importante per il soprano. Ora l'opera si concludeva con la rivolta dei contadini e la canzone dell'Innocente. La revisione fu completata nel 1874. Alcuni studiosi, tra cui M. D. Calvocoressi, autore di una biografia di Musorgskij, giudicano la seconda versione più debole della prima.

Nel 1873 furono rappresentate tre scene del Boris al teatro Marynskij. L'anno dopo lo spartito per canto e piano fu pubblicato da Bessel. Finalmente, il 27 gennaio 1874 fu rappresentata l'intera opera, sia pure con qualche taglio. Ebbe un franco successo di pubblico e minor successo di critica. Tra i dissenzienti c'era anche Cui, il quale attaccò il Boris per la « debolezza » del libretto, per il suo « wagnerismo », il « crudo quadro tonale », l'« immaturità », la « pochezza tecnica ». Musorgskij fu annientato. Poi se la prese con Cui. Il Boris Godunov rimase in repertorio per qualche anno ma nel 1879 scomparve. In cinque anni fu rappresentato ventun volte. Dopo la morte dell'autore fu rappresentato altre cinque volte e poi, nel 1882, fu ritirato.

La storia del Boris Godunov non finisce qui. Per rendere omaggio alla memoria dell'amico, Rimskij-Korsakov si impegnò a curare la pubblicazione di tutti i manoscritti di Musorgskij. E curò anche la pubblicazione del Boris. Rimskij-Korsakov era abile compositore, musicista impegnato e onesto, amico leale; ma aveva anche una mentalità convenzionale e certe cose, di quell'opera, lo spaventarono: « Adoro e detesto Boris Godunov. Lo adoro per l'originalità, la forza, l'audacia, l'indipendenza e la bellezza. Lo odio per i difetti, le armonie rudimentali, l'incoerenza della musica ». Sapeva che la sua iniziativa sarebbe stata disapprovata: « Pur sapendo che mi malediranno per questo, io correggerò il Boris. Ci sono infinite assurdità nelle armonie e qualche volta anche nelle melodie. Disgraziatamente, Stassov e i suoi discepoli non capiranno mai ».

Rimskij-Korsakov dunque si prese l'incombenza di curare, cambiare, riarmonizzare e riorchestrare il Boris. Ed è la sua edizione quella che fu ed è tuttora utilizzata nei teatri di tutto il mondo, nonostante le proteste di musicologi e critici. Solo nel 1928 fu pubblicata la partitura originale completa. Si sono fatti diversi tentativi di mettere in scena il Boris « originale », ma quasi tutti i musicisti ritengono necessario ritoccare il manoscritto per renderlo più accettabile. Così, quando il Metropolitan mise in scena un'edizione annunciata come originale, presentò in realtà una versione fortemente ritoccata da Karol Rathaus. Ma almeno Rathaus lasciò immutate le armonie originali. Ci sono stati altri adattamenti, tra cui uno di Dmitrij Sostakovic, con interventi ancor più massicci di quelli di Rimskij-Korsakov. Il fatto è che la versione originale ha troppi esempi di orchestrazione inadeguata, per cui è indispensabile una revisione. Ma le polemiche riguardanti l'eventuale portata degli interventi infuria sempre violenta.

Dopo il Boris Godunov, Musorgskij si dedicò a un'altra opera, la Kovancina. Attraversò anche un periodo di profondo sconvolgimento psichico. La sua vita privata diventò più disordinata che mai: gli amici, sgomenti, lo vedevano bere sempre più smoderatamente, come se non potesse farne a meno. Musorgskij era ormai dipsomane. Borodin era afflitto: « Che cosa orribilmente triste. Un uomo di tanto talento cadere così in basso! Ogni tanto scompare, per ricomparire cupo, taciturno, contrariamente al suo solito. Dopo un po' ritorna se stesso: dolce, allegro, amabile e spiritoso. Che pena! ». L'amico di Musorgskij, l'artista Il'ja Repin (che ci ha lasciato un ritratto impressionante, indimenticabile di Musorgskij a poche settimane dalla morte, un capolavoro della ritrattistica del diciannovesimo secolo), racconta lo sfacelo del compositore:

Era veramente incredibile che quell'ufficiale della guardia perfettamente educato, dalle maniere irreprensibili, spiritoso conversatore con le signore, inesauribile freddurista ... potesse cadere così

rapidamente in basso, vendere i suoi beni, perfino gli elegantissimi abiti e degradarsi in certe taverne, tipico esempio di essere umano in decadimento; quel fanciullo felice e spensierato, dal naso a patata irrimediabilmente vermiglio, era ormai irricognoscibile ... Era davvero lui, l'uomo di mondo un tempo vestito impeccabilmente, azzimato, profumato, schizzinoso? Oh, quante volte V.V. Stasov, ritornato dall'estero, riuscì a malapena a tirarlo fuori da una bettola, lacero, gonfio d'alcool ...

Con tutto ciò Musorgskij continuò a comporre e a sbrigare il suo lavoro di impiegato governativo, anche se sporadicamente. Riuscì a non perdere il posto al dipartimento delle foreste, che dipendeva dal Ministero del demanio. Poi fu trasferito al Controllo governativo, dove un superiore indulgente faceva finta di non vedere quando arrivava ubriaco. Finì lo spartito per piano della Kovancina nel 1874 (non orchestrò mai l'opera, che fu completata da Rimskij-Korsakov) e dal 1875 al 1877 lavorò, tra l'altro, all'opera La fiera di Sorocincy e al ciclo Canti e danze di morte. Riuscì addirittura a fare una tournée in Russia per accompagnare al piano un cantante. Ma continuava a bere. Nel 1880 e nel 1881 ebbe attacchi di delirium tremens. Poi ebbe un colpo apoplettico e morì, quarantunenne, il 16 marzo 1881. Quando fu scoperto il suo monumento, nel 1885, furono i quattro compagni del gruppo a tenere i quattro angoli del drappo.

Musorgskij non scrisse molto, e oggi vive soltanto per un numero limitato di opere. Prima di tutto c'è, ovviamente, il Boris Godunov, con il suo passo epico, i personaggi presi dalla realtà storica e lo spirito russo. Ci sono i quattro canti dei Canti e danze di morte, uno dei più potenti e terrificanti cicli mai scritti. Con le sue stridenti armonie, il misto di recitativo e di melodia, l'amarezza, l'atmosfera assorta, va messo accanto al Boris come una delle più sublimi espressioni di « verità » in musica. Lo spettro della morte getta la sua ombra nera su ogni misura e la Ninna nanna è raggelante nella sua desolazione, sconvolgente nella pietà, una pietà che non scade mai nel sentimentalismo. Ci sono i Quadretti di una esposizione per piano, da sempre prediletti da ogni concertista (e anche dai direttori, nell'orchestrazione di Ravel). C'è un gruppo di belle liriche, fra cui due cicli, Senza sole e La camera dei bambini. Le ultime due opere, la Kovancina e La fiera di Soročincy furono completate da altri compositori. Quanto vi resti di Musorgskij e quanto ci sia, rispettivamente, di Rimskij-Korsakov e di Vissarion Sebalin, è impossibile dire. Il Preludio della Kovancina, un bel quadro tonale, compare ogni tanto in un programma di musiche sinfoniche, come pure lo schizzo sinfonico Una notte sul Monte Calvo.

Musorgskij non rimase del tutto sconosciuto fuori di Russia. Liszt si interessò alla sua musica e nel 1874 si parlò molto del Boris Godunov negli ambienti professionali francesi, quando Saint-Saëns tornò dalla Russia portando con sé lo spartito. Allora ci fu (e c'è ancora oggi), chi giudicò Musorgskij un dilettante sia pure non privo di ispirazione. Ma molti musicisti accademici non capirono che se la sua musica ha delle goffaggini ed è addirittura piena di errori, se la si giudica al lume delle regole, spesso è di proposito rude e goffa. Le regole, in molti casi, vengono violate deliberatamente. Certo la musica di Musorgskij interessa in particolare i compositori che sono a loro volta ribelli alle regole. Debussy, che conosceva il Boris e che sentì altra musica di Musorgskij quando fu pianista di Nadejda von Meck in Russia, ne rimase affascinato. Più di ogni altro musicista occidentale, Debussy assimilò il modalismo, le scale irregolari e i ritmi e le strutture asimmetriche di Musorgskij. Eppure perfino Debussy sottintendeva che il russo era una specie di selvaggio incolto: « È e rimarrà unico perché la sua arte è spontanea ed esente da aride formule. Mai una sensibilità più raffinata si è espressa con mezzi così semplici; è come l'arte di un selvaggio curioso che scopre a poco a poco la musica mediante le proprie emozioni ». Oggi Musorgskij è riconosciuto come il compositore russo del diciannovesimo secolo di gran lunga più originale e moderno. Apparteneva al futuro, e probabilmente lo sapeva. « L'artista crede nel futuro perché vive nel futuro » scrisse in una dedica del Boris Godunov.

Quanto a Borodin e a Rimskij-Korsakov, i loro destini seguirono vie diverse. Borodin non abbandonò mai la scienza e compose anche meno di Musorgskij. Tornato da Heidelberg nel 1862 - con la moglie, una pianista russa conosciuta in Germania - ebbe una cattedra alla facoltà di chimica dell'Accademia di medicina. Si trasferì in un appartamento del pianterreno di quello stesso edificio e lì visse per il resto della sua vita con la moglie, una quantità incredibile di gatti e una quantità altrettanto incredibile di parenti, in un'atmosfera di allegro e bizzarro disordine. Era accomodante, gentile. Chimico tra i più rispettati d'Europa, era molto amato dagli studenti. Come trovasse il tempo di comporre, è un mistero. Studenti, amici, scienziati, musicisti e parenti acquisiti giravano continuamente nel suo appartamento. Il samovar bolliva tutto il giorno, ininterrottamente. Borodin, non aveva una vita intima. Gli capitava spesso di trovare -un parente o un ospite infilato nel suo letto; rassegnato, con un'alzata di spalle, si accampava su un divano. Si definiva un « compositore della domenica ». « Il mio lavoro è la scienza, e la musica è il mio divertimento. » Uomo equilibrato, fu meno turbato degli altri dalla rottura intervenuta tra i Cinque. « A mio modo di vedere, è una situazione perfettamente naturale. Finché eravamo tutti come uova sotto la chioccia [la chioccia era Balakirev] ci rassomigliavano tutti, più o meno. Appena i pulcini hanno rotto il guscio, sono cresciute le piume. Ciascuno le aveva diverse; e quando sono spuntate le ali, ognuno è volato dove la natura lo ha portato. » E tutti, aggiungeva, si erano resi conto di questo fatto tranne Balakirev.

La cosa più importante di Borodin è Il principe Igor, l'opera che lo tenne occupato quasi vent'anni. Eppure non trovò mai il tempo di finirla. Rimskij-Korsakov e Aleksandr Glazunov dovettero ricostruirla da una massa di appunti e da quello che ricordavano di aver sentito, quando Borodin ne aveva suonato e cantato dei pezzi. Non c'erano neppure appunti per l'Ouverture, benché Borodin l'avesse composta, e Glazunov dovette buttarla giù a memoria. Non è poi un'impresa così difficile come può sembrare. Glazunov aveva un orecchio e una memoria notevolissimi, per quanto scipita fosse la sua musica. Il principe Igor è una bella opera che valorizza il patrimonio della musica popolare ed è più affine alle opere di Rimskij-Korsakov che al Boris Godunov. O questo si deve al fatto che Rimskij-Korsakov intervenne nel Principe Igor non meno pesantemente che nell'opera di Musorgskij. Ci sono però composizioni che sono presumibilmente di Borodin senza intromissioni estranee. Ma l'ora si può mai dire, perché i Cinque intervenivano continuamente l'uno negli spartiti dell'altro, e Borodin era molto compiacente. In ogni caso la Sinfonia n. 2 in si minore è un capolavoro. Borodin aveva un orecchio finissimo per il timbro orchestrale e, lavorando assiduamente con Rimskij-Korsakov, imparò a conoscere le possibilità di ogni strumento non meno bene degli altri compositori europei. Rimskij-Korsakov era solito arrivare a casa di Borodin con tre o quattro strumenti, e i due trascorrevano la domenica a fare esperimenti con la tuba, il corno inglese, il fagotto: con tutti, insomma, gli strumenti che capitavano loro tra le mani. Insieme, impararono a conoscere tutti gli strumenti dell'orchestra. Nella Sinfonia in si minore si nota, oltre alle melodie fastose, elastiche, vagamente esotiche, un timbro orchestrale brillante e di eccezionale personalità. Rimskij-Korsakov è considerato uno dei grandi maestri dell'orchestra, e lo è; ma le sue composizioni appaiono addirittura pesanti accanto alle mescolanze e ai timbri mirabilmente articolati della Sinfonia in si minore di Borodin. Ci fu chi, come Debussy e i suoi amici del Conservatorio, la mise al di sopra di tutte le sinfonie russe, comprese le ultime tre di Ciajkovskij.

La musica di Borodin raggiunse una notevole fama fuori della Russia. Il compositore andava spesso all'estero per qualche congresso scientifico, e approfittava di quelle occasioni per prendere contatto con i più eminenti musicisti europei. Mostrò il manoscritto della Sinfonia in si minore a Liszt che ne rimase colpito, tanto che la incluse nei suoi programmi. Nel Belgio la contessa de Mercy-Argenteau, una mecenate appassionata di musica russa, si interessò di far eseguire la Prima Sinfonia. A Parigi fu dato il Quartetto per archi in la maggiore. Questi successi sarebbero stati di

stimolo per chiunque, ma non per Borodin, che restò un compositore della domenica, pieno di idee e di progetti musicali senza il tempo per realizzarli. Morì il 2 febbraio 1887, mentre si trovava a un ricevimento, per un attacco cardiaco.

Oggi è ricordato soprattutto per quattro opere: Il principe Igor, il Quartetto per archi n. 2 in re, la Sinfonia in si minore e un bozzetto sinfonico, Nelle steppe dell'Asia Centrale. L'opera, che ha un libretto statico, è una evocazione musicale dell'antica Russia, con i suoi eroi, i suoi boiardi, le tribù asiatiche. Nel secondo atto ci sono le Danze polovetsiane, che all'inizio del secolo apparvero un'autentica espressione della Russia barbarica. Il tempo, e il Sacre do Printemps di Stravinskij, hanno relegato le Danze polovetsiane al livello di un brano di musica leggera: nondimeno conservano una loro efficacia e l'opera, considerata nel suo complesso, ha un po' della grandezza, se non della verità, del Boris. Dei due quartetti per archi, il n. 1 in la è lungo e sconnesso, ma quello in re maggiore è un gioiello. Meno nazionalistico della musica di Borodin, in generale, quasi pezzo da salotto, è dolce, gentile, affascinante, composto con grazia, e di gran lunga il pezzo di musica da camera più popolare che sia uscito dalla Russia.

Nikolaj Rimskij-Korsakov, nato nel distretto di Novgorod il 18 marzo 1844, diventò il patriarca della musica russa. Da giovane, ancora ufficiale di marina, aveva lavorato sotto la guida di Balakirev e scritto cose interessanti e personali: tra l'altro la Sinfonia Antar, il poema sinfonico Sadkò (che poi avrebbe fornito il soggetto a una delle sue opere più famose) e l'opera La ragazza di Pskov. Nel decennio 1860-69 i Cinque si riunivano in casa di Nikolaj Purgold, uomo ricco e intenditore di musica. Purgold aveva dieci figli, tra cui due ragazze dotate di un certo talento musicale: Alexandra, che cantava, e Nadejda, pianista.

Erano loro a vedere per prime gran parte della musica composta dai Cinque, e l'eseguivano alle tante serate in casa dell'ospitale Purgold. Nadejda e Rimskij-Korsakov si innamorarono e si sposarono nel 1853.

Questo succedeva due anni prima che egli entrasse a far parte del corpo docente del Conservatorio di San Pietroburgo. Gli era stata offerta la cattedra di composizione e strumentazione. Passò notti insonni, chiedendosi se doveva accettare o no: aveva già una notevole fama come compositore, ma solo lui sapeva quanto fossero limitate le sue cognizioni. L'insegnamento di Balakirev non aveva neppure sfiorato gli aspetti più elementari dell'arte. Rimskij-Korsakov scrisse nell'autobiografia:

Non solo non sarei riuscito, allora, ad armonizzare come si deve un corale - non avevo mai scritto un semplice esercizio di contrappunto e conoscevo solo vagamente la fuga rigorosa - ma non conoscevo neppure per nome gli intervalli aumentati e diminuiti o gli accordi, salvo la triade tonica e le settime di dominante e diminuite. Pur essendo capace di cantare a prima vista qualunque cosa e di distinguere ogni accordo concepibile, i termini « accordo di sesta » e « accordo di quarta e sesta » mi erano sconosciuti. Nelle mie composizioni cercavo di scrivere correttamente e ci riuscivo per istinto e a orecchio. Altrettanto vaga era la mia conoscenza delle forme musicali, particolarmente del rondò. Benché orchestrassi le mie composizioni in maniera abbastanza colorita, ignoravo la tecnica degli archi o le possibilità pratiche di corni, trombe e tromboni. Quanto alla direzione, non avevo mai avuto ai miei ordini un'orchestra in tutta la mia vita.

Questo era il nuovo professore. Gli fu concesso di restare in, marina, per cui insegnava in uniforme. Ne venne fuori una commedia in grande stile. Rimskij cominciò a studiare furiosamente, mantenendosi di una testa appena avanti agli allievi. Approfondì la conoscenza del contrappunto, dell'armonia e dell'analisi. In pochi anni diventò bravissimo insegnante. Ma qualcuno, tra i Cinque, soprattutto Musorgskij, era furibondo. Rimskij-Korsakov si era venduto; era un disertore, era passato al nemico, aveva abbandonato il patrimonio nazionale russo per comporre fughe e sonate. « I Cinque, crescendo, si sono trasformati in un'orda di traditori senz'anima » brontolava Musorgskij.

E il gruppo si sciolse. Ma Rimskij-Korsakov, lungi dall'essere un disertore, diventò il più nazionale di tutti i russi, escluso Musorgskij. Compose una serie di opere che erano l'essenza del retaggio del folclore russo: La fanciulla di neve (1881), La vigilia di Natale (1895), Sadkò (1896), La fidanzata dello zar (1898), Lo zar Saltan (1898), La leggenda dell'invisibile città di Kitez e della fanciulla Fevronija (1905), Il gallo d'oro (1907). Queste opere non hanno la profondità del Boris Godunov, non analizzano i personaggi e hanno armonie quanto mai corrette. Ma aprono un delizioso mondo nuovo, il mondo della Russia orientale, del soprannaturale e dell'esotico, del panteismo slavo, di razze ormai scomparse. Sono soffuse di genuina poesia e l'orchestrazione è brillante e piena di trovate. Rimskij-Korsakov fu un maestro del colore orchestrale e della musica descrittiva. Nessuno ha descritto il suo timbro orchestrale meglio di Sergeij Rachmaninov, anche lui orchestratore non da poco.

Nelle partiture di Rimskij-Korsakov non c'è mai il minimo dubbio sul « quadro meteorologico » che la musica intende rappresentare. Quando c'è una tempesta sembra di vedere i fiocchi di neve danzare e turbinare al suono dei legni e dei violini; quando il sole è alto, tutti gli strumenti brillano di un riverbero di fuoco; quando c'è acqua le onde si increspano e danzano udibilmente attraverso l'orchestra, e questo effetto non è ottenuto con il mezzo, relativamente a buon mercato, di un glissando delle arpe. Il suono è freddo, vitreo quando descrive una calma notte invernale con un cielo scintillante di stelle. Rimskij-Korsakov fu un grande maestro della descrizione sinfonica e si può ancora imparare da lui.

Generalmente, la produzione di Rimskij-Korsakov è sottovalutata. Uno spartito con la forza fatale del Boris Godunov può fare un'impressione enorme in qualsiasi lingua sia cantato. Ma le opere di Rimskij-Korsakov, più delicate, sono tosti legate alla tradizione popolare russa che soffrono a essere tradotte. Chi ha visto Sadkò, La leggenda di Kitez o le altre opere in, Russia può testimoniare che hanno una vitalità e un fascino che nessuna messinscena può conferire loro all'estero.

Oltre alle opere, Rimskij-Korsakov scrisse molta musica sinfonica. Il capriccio spagnolo fu completato nel 1887, Sheherazade e l'Ouverture della Grande Pasqua russa nel 1888. C'è un Concerto per piano in un solo movimento, lisztiano, basato su temi russi (1883). C'è una Sinfonia in mi bemolle minore (1875) e anche una Sinfonia in do (1873), che però oggi non si suonano più. Compose anche liriche, pezzi per piano, opere corali e musica sacra. Quando non componeva dirigeva o viaggiava per la Russia come ispettore delle bande della marina (pur non indossando più l'uniforme del 1873). Fu vicedirettore della cappella di corte (1883-84), continuò a insegnare al conservatorio, scrisse un famoso libro sull'orchestrazione, superò accessi periodici di depressione dostoevskijana. Fece dei viaggi in Francia e in Belgio come direttore e rappresentante della musica russa. Le testimonianze sono concordi nel riferire che non era molto bravo come direttore. Igor Stravinskij, suo discepolo dal 1906 al 1908, ci ha lasciato questo schizzo:

Rimskij-Korsakov era alto, come Berg o Aldous Huxley e, come Huxley, anche lui ci vedeva pochissimo. Portava lenti azzurre, qualche volta tenendone un secondo paio sulla fronte, come faccio anch'io che ho preso questa abitudine da lui. Quando dirigeva era costretto a piegarsi sullo spartito e quasi senza alzare gli occhi agitava la bacchetta verso le ginocchia. Gli era così difficile vedere lo spartito ed era così intento ad ascoltare che praticamente non dava nessuna indicazione all'orchestra.

Al principio del decennio 1880-89 si formò un nuovo gruppo, questa volta intorno a Mitrofan Petroviè Belaev. Belaev (1836-1904), figlio di un ricco mercante di legname, amava molto la musica da camera. Nel 1885 fondò una casa editrice, che ebbe sede a Lipsia per assicurarsi i copyright internazionali, e nello stesso anno organizzò i Concerti sinfonici russi a San Pietroburgo. Tutte queste attività avevano lo scopo di aiutare i compositori del suo paese. Stava nascendo una nuova scuola, e i suoi membri si raccolsero in casa di Belaev, avendo Rimskij-Korsakov come consigliere e vecchio maestro. C'erano Anatolij Ljadov, Aleksandr Glazunov, Michail Ippolitov-

Ivanov, Anton Arenskij. Erano tutti discepoli di Rimskij-Korsakov, e lo furono anche, nei suoi ultimi anni, Prokof'ev e Stravinskij. Il Conservatorio di San Pietroburgo rappresentava, e rappresenta ancora, la scuola nazionale russa in contrapposizione al Conservatorio di Mosca, che ha un carattere più internazionale, più europeo, da Cajkovskij a Sergej Taneev e Sergej Rachmaninov. In un certo senso, il vecchio Rimskij-Korsakov diventò il nuovo Balakirev. Quando morì, il 21 giugno 1908, finì anche l'epoca d'oro della musica russa: quella nuova sarebbe cominciata due anni dopo, con la prima esecuzione dell'Uccello di fuoco di Stravinskij.

Harold C. Schonberg (da I GRANDI MUSICISTI, traduzione di Vittorio Di Giuro, ed. Mondadori, 1972)