

NAZIONALISMO E REALISMO NELLA MUSICA DELL'OTTOCENTO

39.1 Storia di compositori europei alla ricerca delle proprie radici

Quasi tutta la storia della musica occidentale che si è dipanata finora sotto i nostri occhi ha avuto un ambito geografico piuttosto delimitato: Italia, Francia e Germania, con fugacissime incursioni in Inghilterra e Spagna. Ciò è dovuto al fatto che negli altri paesi europei la produzione veramente autoctona si svolgeva ancora secondo le modalità della trasmissione orale, mentre coloro che studiavano professionalmente la composizione venivano necessariamente attratti nell'orbita della musica più tipicamente 'occidentale'² (pensiamo, ad esempio, a quanti boemi popolarono la musica colta austro-tedesca, da Stanic a Mahler)¹.

Ma con il Romanticismo le cose iniziarono a cambiare. Nell'Introduzione alla VII Parte si è visto come uno dei postulati estetici di questo movimento fosse la riscoperta delle proprie radici etniche e nazionali: se questo atteggiamento fu condiviso da quasi tutti i compositori di questo periodo, alcuni di essi vi si dedicarono particolarmente, per contribuire al processo di autonomia e identità culturale del proprio popolo. Si assiste così alla fioritura di quelle che comunemente vengono definite **scuole nazionali**, anche se non si trattava affatto di 'scuole' che prevedessero un legame didattico fra i loro espo-

² Le cosiddette
'scuole nazionali'

¹ Come fa notare giustamente RENATO DI BENEDETTO in *Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento*, cit., se invece di porre l'accento sulla storia della composizione si considerassero ugualmente significative la storia delle istituzioni e della ricezione musicale, la prospettiva cambierebbe di molto:

nenti. Anzi, la generica tensione verso l'accentuazione dei caratteri musicali nazionali dette luogo a una molteplicità di risultati differenzissimi fra di loro: si va da compositori in tutto e per tutto 'occidentali', salvo una superficiale velatura di color locale, fino a compositori che minarono alla base le radici della sintassi musicale ottocentesca, ponendo addirittura le premesse per la disgregazione del sistema tonale e della ritmica tradizionale. Compriamo perciò un rapido viaggio, in una prospettiva a volo radente, per osservare in che modo i vari compositori europei andassero alla ricerca delle proprie radici.

RUSSIA

Riacciamoci a quanto esposto nel par. 27.1². Alla fine del Settecento l'imperatrice Caterina II di Russia aveva reso Pietroburgo una delle principali capitali europee, imprimendo al suo teatro di corte un grande impulso verso l'opera italiana e l'*opéra-comique* francese. Sotto lo zar Nicola I, nella prima metà dell'Ottocento, l'*Opera Imperiale Italiana* assorbiva la quasi totalità delle risorse finanziarie destinate alla musica, allestendo esclusivamente opere di autori stranieri (Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Meyerbeer, e così via), con cantanti e strumentisti pure stranieri. Esisteva, sì, un'*Opera Imperiale Russa* ma, nonostante tale nome, anche il suo repertorio e i suoi interpreti venivano prevalentemente dall'estero; per di più, i suoi fondi erano estremamente scarsi, ed essa non poteva competere certo con l'*Opera Italiana*.³ Vi si eseguivano, tuttavia, anche opere russe: la tipologia più comune consisteva in brevi spettacoli affini all'*opéra-comique*, i cui protagonisti (ovviamente di classi subalterne, essendo comico l'argomento) si esprimevano in russo e interrompevano i dialoghi recitati con vere canzoni popolari.

² Vol. II, p. 299.

³ A titolo esemplificativo, se un cantante dell'*Opera Imperiale Italiana* poteva ricevere per una sola stagione (pochi mesi) una paga di circa 10.000 rubli, lo stipendio annuo di un suo collega dell'*Opera Imperiale Russa* ammontava per

L'autore che più si segnala nella produzione operistica in russo è **Michail Ivanovic Glinka** (1804-1857), benché la sua formazione sia stata squisitamente occidentale;⁴ fra il 1830 e il

1834 compì tra l'altro un lungo viaggio in Italia, Austria e Germania, conoscendo personalmente alcuni tra i maggiori musicisti dell'epoca. La sua opera *Una vita per lo zar* (1836),⁵ pur chiaramente debitrice verso lo stile di Bellini e Donizetti nonché verso il *grand opéra* francese e il sinfonismo tedesco, fu però salutata come prima, vera opera nazionale russa: argomento tratto dalla storia russa, uso di cantanti popolari o di melodie ad essi ispirate, presenza in orchestra di uno strumento tipicamente russo come la balalaika⁶ e - tratto che diverrà una costante nei compositori russi - straordinaria importanza conferita al timbro orchestrale, che prevale sull'armonia e sul contrappunto nella gerarchia delle funzioni (forse proprio per rendere lo specifico 'colore russo', distaccandosi dalla musica d'arte dell'occidente).⁷

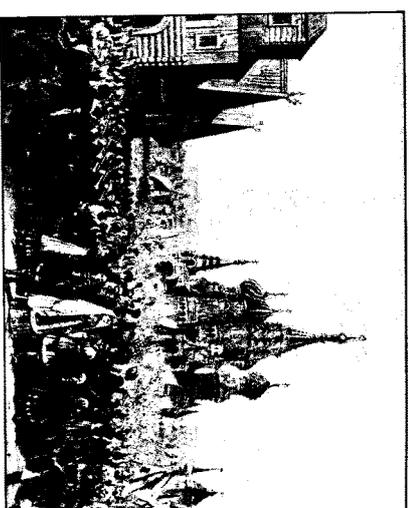


Fig. 39.1 - Scenografia per lo zar Glinka in occasione della prima rappresentazione di *Una vita per lo zar* nel Teatro di Pietroburgo nel 1836 (Mosca, Museo)

⁴ Glinka studiò anche con John Field, durante il soggiorno a Pietroburgo del compositore irlandese. Ricordiamo comunque che tutti i maggiori compositori europei - da Berlioz, a Schumann, a Liszt, a Brahms - avevano effettuato tournée in Russia.

⁵ Formiamo qui solo la traduzione in italiano dei titoli in lingua russa.

⁶ Strumento a pizzico affine al liuto, ma con cassa armonica di forma triangolare. La successiva opera di Glinka, *Ruslan e Ludmilla* (1842), non ebbe la valenza nazionalistica di *Una vita per lo zar*. Uno dei motivi di questa differenza ricorrenza può consistere nel fatto che il pubblico si identificava con più difficoltà nell'argomento fiabesco di *Ruslan e Ludmilla*; il soggetto dell'opera precedente, invece, essendo praticamente un *opéra à sauvetage*, favoriva maggiormente il coinvolgimento emotivo degli spettatori (tuttavia il filone irrealista e fiabesco fu poi molto praticato dai compositori russi). In seguito ad un soggiorno in Spagna alla metà degli anni '40, Glinka scrisse anche varie musiche basate sul folklore spagnolo; vedremo che l'utilizzazione di musiche di questo tipo sul folklore spagnolo, fu una delle molte composizioni del secondo Ottocento.

Nella seconda metà dell'Ottocento, l'iniziale ventata di riformismo sollevatasi sotto il regno dello zar Alessandro II moltiplicò gli sforzi dei musicisti per valorizzare la produzione nazionale.⁸ Fu proprio un compositore di stampo prettamente occidentale e conosciuto in tutta Europa come pianista, Anton Rubinstein (1829-1894), a fondare la **Società Musicale Russa** nel 1859: questa organizzazione concertistica voleva porre un freno al dilagare dell'opera italiana, favorendo le esecuzioni dei compositori russi e propugnando il loro pieno inserimento nel grande filone della tradizione occidentale.⁹

Ma quasi immediatamente la Società di Rubinstein fu tacciata di sterile accademismo da un gruppo di cinque giovani compositori, i quali ambivano a porsi come i soli veri difensori di una musica d'arte autenticamente russa. Questo gruppo, detto per l'appunto **gruppo dei Cinque**, nacque sotto la guida di **Milij Balakirev** (1837-1910) e **Tzetzar' Cui** (1835-1918),¹⁰ il quale venne considerato dai contemporanei quasi il capo del gruppo nella sua qualità di critico musicale. Ad essi si aggiunsero **Modest Musorgskij**¹¹ (1839-81), **Nikolaj Rimskij-Korsakov** (1844-1908) e infine, nel 1862, **Aleksandr Borodin** (1833-87); si affiancava a loro, pur non essendo musicista, il critico d'arte Vladimir Stasov. Tutti costoro si sentivano e si definivano un 'gruppetto possente': insieme leggevano musica (soprattutto Beethoven, Schumann e i neotedeschi), insieme discutevano le



- Ilya Repin, Ritratto di Musorgskij (sallerna Trejakov).

⁸ Mentre lo zar Nicola I si era comportato in modo decisamente conservatore, non aprendo il suo impero a nessuna riforma e a nessuna rivoluzione industriale (il 90% della popolazione era costituito da contadini), Alessandro II iniziò a scardinare l'ordinamento feudale abolendo nel 1861 la servitù della gleba: infatti ancora nel 1858 il 75% della popolazione era in condizione di servitù, tra servi della gleba, servi di stato e servi domestici. Tuttavia, la breve stagione riformistica si arrestò dopo l'attentato subito dallo zar nel 1866.

⁹ Nel 1862 la Società Musicale Russa fondò a Pietroburgo il primo Conservatorio russo. Anche questo era un passo importante per riscattare i musicisti dalla condizione subalterna in cui erano considerati, ottenendo ai diplomati del Conservatorio il titolo legale di 'artista indipendente'. Il fratello di Anton Rubinstein, Nikolaj, fondò nel 1864 il Conservatorio di Mosca.

¹⁰ Talvolta il suo cognome viene traslitterato in Kju.

¹¹ La grafia 'Musorgskij' e la relativa pronuncia con l'accento sulla 'o' provengono da una tradizione polacca, ormai abbandonata. La pronuncia russa prevede invece l'accento sulla 'u' e la presenza di una sola 's' (traslasciando la dif-

composizioni di ciascuno di loro e insieme volevano assumere l'eredità musicale del compositore russo per antonomasia, Michail Glinka, battendosi contro ciò che definivano 'italomania, il meyerbeerismo, l'accademismo'. Il loro impegno non era 'progressista' solo in campo compositivo: essi fondarono la Scuola Musicale Gratuita, che si contrapponeva al Conservatorio ed era dedicata all'istruzione musicale dei dilettanti e all'organizzazione di concerti.¹²

Un altro lato in comune è costituito dal loro diletantismo: Balakirev e Cui erano ingegneri militari; Musorgskij fu dapprima ufficiale della Guardia, poi impiegato al Ministero delle Foreste; Rimskij-Korsakov era un ufficiale di marina, anche se poi divenne professore di composizione al Conservatorio di Pietroburgo; Borodin, medico e chimico, insegnava chimica organica presso l'Accademia militare di medicina. Solo Balakirev e Rimskij-Korsakov si accostarono a cariche ufficiali in campo musicale (per un breve periodo Balakirev fu addirittura direttore della 'nemica' Società Musicale Russa), stemperando i contrasti fra i Cinque e la corrente filo-occidentale. Ma per tutti costoro tale 'diletantismo' fu davvero essenziale: in tal modo nessuna formazione accademica poté impedire la loro libera ricerca di nuove strade musicali.¹³

Al di là delle dichiarazioni di principio, però, quasi tutti i Cinque si mantennero non troppo discosti dall'area estetica dei neotedeschi, sia pure facendo ampio uso di materiali musicali desunti dal loro folklore locale. Balakirev scrisse un poema sinfonico, *Tanzara* (1867-82), *ouvertures* su temi russi, spagnoli e boemi e due sinfonie; la sua composizione più nota per pianoforte è la 'fantasia orientale' *Islamey* (1869). Cui scrisse varie opere, nelle quali trattò soggetti del celeberrimo dramma-atto russo Puškin (tra cui *Un prigioniero del Caucaso*,

¹² I Cinque ebbero anche qualche problema con la censura zarista perché i contenuti delle loro opere (ad esempio il *Boris Godunov* di Musorgskij) vennero considerati troppo rivoluzionari nel senso politico del termine. Lo stesso Rimskij-Korsakov, forse il più inserito nelle istituzioni ufficiali, fu temporaneamente rimosso dall'insegnamento nel Conservatorio perché, durante i terribili avvenimenti del 1905, aveva appoggiato i moti di protesta degli studenti e l'autonomia del Conservatorio.

¹³ La loro collocazione sociale - erano quasi tutti ufficiali militari - va inquadrata anche nel contesto segnalato nella nota 9: le migliori tradizioni russe esigevano la pratica non professionale della musica (come nell'Europa occidentale, fino a un secolo prima), poiché i musicisti professionisti erano generali-

1883, e *La figlia del capitano*, 1911), a fianco di opere basate su testi di autori occidentali quali Heine, Hugo, Dumas, Mérimée. Anche Rimski-Korsakov, forse il più cosmopolita di questi nazionalisti, scrisse opere (tra cui *La fanciulla di nere*, 1882, Sadko, 1898, oltre a opere tratte da Puškin quali *Mozart e Salieri*, 1898, e *La favola del galletto d'oro*, 1909) e musiche sinfoniche con contenuti programmatici (citiamo, fra tutte, la notissima *suite sinfonica Shéhérazade* e l'*ouverture* detta *La grande pasqua russa*, entrambe del 1888, nonché il *Capriccio spagnolo*, 1887). La sua straordinaria abilità come orchestratore lo portò a rianeggiare alcune composizioni dei suoi stessi compagni (soprattutto quelle dell'amico Musorgskij dopo la morte di costui), al fine di contribuire alla loro diffusione eliminando quelli che riteneva errori dovuti a eccessivo dilettantismo. Borodin ebbe invece una produzione quantitativamente ridotta: sono tuttavia ben noti oggi il poema sinfonico *Nelle steppe dell'Asia centrale* (1880) e la sua opera *Il principe Igor* (incompiuta e completata da Rimski-Korsakov e dall'allievo di questi Aleksandr Glazunov).

Musorgskij
e il realismo musicale

L'unico tra i Cinque a servirsi di materiali musicali folklorici in modo profondamente strutturale, scardinando le basi stesse del comporre 'colto', fu Modest Musorgskij; perciò egli non fu capito neppure dai suoi stessi compagni del 'gruppetto posente', che rimasero perplessi di fronte a ciò che reputavano frutto di inesperienza e ignoranza tecnica.¹⁴ La sua opera principale, *Boris Godunov*, tratta dall'omonimo dramma di Puškin, ebbe una storia assai travagliata: la sua stesura iniziò nel 1868, ma la prima esecuzione integrale ebbe luogo solo nel 1874 (in proposito, v. Approfondimento). Altre due sue opere, scritte negli ultimi anni (*Kovčancina*, su testo di Musorgskij

¹⁴ Chi comprese appieno la genialità di Musorgskij fu invece il lungimirante e ormai anziano Liszt, sempre attento e incoraggiante nei confronti dei compositori nazionalisti, che a Weimar ebbe modo di leggere *La camera dei bambini* (v. nota seguente). Ne rimase entusiasmata, e disse con calore sia quella che un suo interlocutore definiva «barbarie tecnica», sia l'indipendenza dei Cinque dagli influssi europei. Dal canto suo Musorgskij, felice dell'apprezzamento di colui che forse era il musicista europeo più famoso, progettò di andarlo a conoscere: «Chissà quanti nuovi mondi mi si aprirebbero parlando con Liszt, in quanti angoli riposti ed ignoti potremmo insistentemente penetrare; Liszt, per sua natura, è coraggioso, e probabilmente non avrebbe difficoltà a fare con noi un'escursione in terre nuove» (lettera a Stravov dal 23 luglio 1873, in *...*).

stesso, e l'opera comica *La fiera di Sorocinski*, tratta da Gogol'), non fecero in tempo ad essere orchestrate dall'autore e furono rappresentate solo dopo la sua morte.¹⁵

Risalire alle fonti della musica popolare non aveva per Musorgskij solo una funzione di rivendicazione nazionalistica: era un modo per accostarsi all'umanità, alla vita vera, senza troppi filtri artificiosi e razionali. La sua professione di fede artistica era la seguente: «L'arte è un mezzo di comunicazione con gli uomini e non un fine». Questa volontà comunicativa, questo proposito di «esporre musicalmente la prosa della vita quotidiana» si traducevano nel tentativo di «esporla in prosa musicale».¹⁶

Secondo il musicologo Dahlhaus, con Musorgskij si può dunque parlare veramente di **realismo musicale**. In tal modo si colma parzialmente quel grande divario che nel secondo Ottocento separava la musica dalla letteratura e dalla filosofia contemporanea: mentre i musicisti polemizzavano fra 'conservatori' e 'progressisti', atardandosi però tutti nella pienezza di un secondo Romanticismo, fin dalla metà del secolo intellettuali e scrittori erano invece approdati al **Positivismo**. La fiducia nelle prove positive, oggettive, fornite dalla scienza come mezzo per conoscere la realtà si traduceva artisticamente nel lasciar parlare la realtà stessa con analogia oggettività, riducendo al minimo l'intervento soggettivo dell'autore (il letterato francese Flaubert teorizzava addirittura *l'impassibilità* dello scrittore). Al contrario, i musicisti romantici privilegiavano

¹⁵ Rielaborate e orchestrate rispettivamente da Rimski-Korsakov e dall'allievo di costui Anatolij Liadov insieme ad altri. Tra le composizioni non operistiche di Musorgskij segnaliamo *La notte di San Giovanni sul Monte Calvo* per orchestra (1867), il ciclo di pezzi per pianoforte *Quadri di un'esposizione* (1874, ispirato ad una mostra di acquarelli e disegni di architettura e scenografie di un suo amico, Victor Hartmann, morto l'anno precedente) e i cicli di liriche per voce e pianoforte intitolati *La camera dei bambini* (1870) e *Canzoni e danze della morte* (1875-77). Nella *Camera dei bambini* l'universo infantile è veramente protagonista: l'autore stesso dichiara di aver voluto «cogliere i bambini e guardarli come persone che hanno un loro piccolo mondo particolare, e non come bambocci divertenti» (lettera a Stravov del 23 luglio 1873).

¹⁶ Le citazioni sono tratte da una sua nota autobiografica del 1880 e da una lettera del 15 agosto 1868 (di entrambe si tratta nell'An-

ancora - come agli inizi dell'Ottocento - uno strettissimo contatto tra l'interiorità dell'artista creatore e la sua opera, scaturita da lui come quintessenza del suo animo e della sua percezione del mondo.

Ecco dunque perché abbiamo inserito Musorgskij in questa VIII Parte, benché egli sia quasi un coetaneo di Brahms e benché la grande maggioranza delle cosiddette scuole nazionali possa essere collocata senza forzature all'interno del Romanticismo. L'atteggiamento 'realistico' di Musorgskij si manifesta all'interno della sua produzione sotto un duplice aspetto: da un lato nel fatto che egli si servì per le sue opere di testi prevalentemente **in prosa** anziché di libretti operistici veri e propri¹⁷; dall'altro anche e soprattutto nelle caratteristiche tecniche della sua musica, che schiude molte porte alle novità inaugurate nel Novecento (v. Approfondimento).

Nel frattempo lo schieramento opposto, quello dei filodendrali, si era arricchito del contributo di un musicista considerato da taluno ancora oggi il più grande compositore russo dell'Ottocento: **Pëtr Il'ic Čajkovskij** (1840-93). Per quanto la sua collocazione stilistica sia nettamente di stampo occidentale (studio al Conservatorio di Pietroburgo, insegnò in quello di Mosca e soggiornò lungamente in Europa e in America), recenti studi musicologici stanno rivalutando la componente specificamente russa e 'realistica' della sua produzione, anche se essa non acquistò mai il valore strutturale che poteva avere per i Cinque.

Nelle sue sinfonie arrivano alla congiunzione i due poli del secondo Romanticismo, giacché egli coniuga quella che era la struttura per antonomasia della musica assoluta (la forma in più movimenti della sinfonia classica) con due principi fondamentali del poema sinfonico di stampo lisztiano: la tecnica della trasformazione tematica

¹⁷ Questa grande novità gli era stata suggerita dal *Convitato di pietra* di **Aleksandr Dargomyžskij** (1813-69), il primo compositore russo ad essersi incarninato decisamente verso un approccio realistico al teatro e al testo inonato. Dopo Musorgskij, musicare testi letterari in prosa, senza modifica-

e la pluralità di movimenti in un unico movimento (v. par. 35.2). Oltre a ciò, Čajkovskij introduce talvolta nelle sue sinfonie anche una certa dose di programmaticità: esemplare è la sesta e ultima, detta *Patetica*, nata come sinfonia a programma per raffigurare addirittura la vita stessa, negli slanci roventi delle passioni, dell'amore e del dolore, fino allo spegnersi nella morte¹⁸. Inoltre, egli si cimentò anche in musiche più scopertamente programmatiche, che sono praticamente veri poemi sinfonici: ad esempio l'*Overture su Romeo e Giulietta* e la fantasia sinfonica *Francesca da Rimini*. Per il pubblico dell'epoca, però, egli era soprattutto un compositore teatrale: non soltanto per le sue numerose opere (tra le quali *Evgenij Oregin* e *La dama di picche*, su testi dell'omnipotente Puškin), ma quanto, soprattutto, perché inaugurò la grande stagione del balletto russo, componendo una serie di balletti sinfonici in collaborazione con il coreografo francese Marius Petipa. Citiamo *Il lago dei cigni* (1877), *La bella addormentata nel bosco* (1890) e *Lo schiaccianoci* (1892), tuttora tra i balletti più eseguiti¹⁹.

Seguace di Čajkovskij nella dedizione alla musica di stampo occidentale fu **Sergej Rachmaninov** (1873-1943), che dopo la rivoluzione russa emigrò negli Stati Uniti, assumendo la cittadinanza di quel paese. Pianista eccezionale, confezionò musiche di accessissimo stampo tardo-romantico, tra cui si segnalano quattro Concerti per pianoforte e orchestra (1890-1926) e le due raccolte di *Études-tableaux* (1911-1917), studi che si riallacciano alla tradizione chopiniana.

ALTRI PAESI DELL'EUROPA DELL'EST

Anche nelle altre nazioni dell'est europeo la spinta nazionalistica si appropriò di alcune composizioni musicali, eleggendole a rappresentanti dello stile nazionale. Come nel caso di *Una vita per lo zar* di Glinka, questa valenza fu attribuita

¹⁸ L'autore morì effettivamente nove giorni dopo la prima esecuzione della sinfonia, suicidatosi per evitare un pubblico scandalo.

¹⁹ La scuola russa di balletto si avviò così a primeggiare in Europa. In essa si giunse alla piena fusione tra l'elemento atletico tipico del balletto di stampo

soprattutto a opere irricche, in quanto l'opera era ancora considerata il genere musicale più elevato.²⁰ In essa, inoltre, era più agevole inserire vere melodie popolari cantate come tali, che si mantenessero riconoscibili e non richiedessero di essere sottoposte ad un'elaborazione motivica, come invece sarebbe avvenuto nella musica sinfonica. Infine e soprattutto, l'uso della lingua nazionale e i soggetti tratti dalla storia o dalle leggende del luogo rendevano evidente a chiunque il carattere - appunto nazionale dell'opera stessa. In ogni caso, non era determinante la maggiore o minore genuinità folklorica della musica, bensì la decisione di un popolo (scaturita da complesse e forse insoddisfacenti motivazioni) di adottare una certa composizione a preferenza di altre quasi come propria 'bandiera musicale'.²¹

Polonia e Ungheria

Questo fu il caso della Polonia, con l'opera *Halka* (1848²²) del polacco *Stanisław Moniuszko* (1819-1872), amico di Glinka e Dargomiżski nonché maestro di Cui, che dell'Ungheria con *Bánk Bán* (1861) di *Ferenc Erkel* (1810-1893).

Boemia

In Boemia²³ fu acclamata come opera nazionale *La sposa venduta* (1866) di *Bedřich Smetana* (1824-1884), anche se si trattava di un'opera comica; né la sua successiva opera seria *Dalibor* (1868), sebbene composta con deliberate caratteristiche nazionali, poté sottrarle il primato. Non vi riuscì neppure il ciclo di sei poemi sinfonici di Smetana dal programmatico titolo *Má vlast* (*La mia patria*, 1872-79); tuttavia essi - in particolare il secondo, *Vltava*

²⁰ Nonostante la rivalutazione romantica della musica strumentale pura, la paratela dell'opera con la tragedia la innalzava al livello di quest'ultima, che in campo letterario godeva ancora di un primato incontrastato.

²¹ Naturalmente per popolo non si intende la totalità della popolazione, come prese le classi subalterne: esse rimangono per lo più al di fuori di ogni conoscenza del repertorio di musica 'colta'. La classe che si identificava maggiormente nell'opera considerata nazionale era la borghesia, che poteva opporla all'opera italiana, francese o tedesca praticata nelle corti.

²² Nel 1848 l'opera fu eseguita a Vilnius in forma di concerto. Una seconda versione, ampliata da due a quattro atti, ebbe una rappresentazione trionfale a Varsavia nel 1858.

²³ Boemia e Moravia, allora sotto il dominio dell'impero austriaco, costituiscono oggi la Repubblica Ceca.

(*La Moldava*) - sono oggi le composizioni dell'autore boemo più praticate nei repertori occidentali.²⁴

Altro celebre compositore boemo ottocentesco, Antonín Dvořák (1841-1904), pur facendo ampio uso nella sua musica di motivi popolari, non ricoprì il ruolo emblematico assunto da Smetana, ma si inserì pienamente nella corrente sinfonica europea.²⁵ Anzi, egli ci dimostra proprio che l'accostarsi alla musica folklorica era un'esigenza quasi più romantica che patriottica: nelle sue composizioni non compaiono solo echi boemi, ma anche quelli di altri paesi dell'est europeo e addirittura - durante il suo soggiorno negli Stati Uniti in qualità di direttore del Conservatorio di New York - influssi musicali dei pellissosse e dei neri americani (celebre a tal proposito è la sua Nona sinfonia, detta appunto *Dal nuovo mondo*, 1893).

Il più grande compositore della Moravia, Leoš Janáček (1854-1928), si spinge invece fin dentro i confini della Nuova Musica del Novecento, anche per ragioni puramente cronologiche: gran parte delle sue composizioni principali, a partire dall'opera *Jenůfa* (1904), fu scritta nel secolo che si apriva. Egli non si limitò, come molti, ad inserire qua e là nelle sue opere le citazioni di canti popolari: anzi, giudicava un tale modo di fare come un'indebita appropriazione di un linguaggio che appartiene ad altri. Janáček si dedicò invece ad uno studio profondo della musica etnica morava, cercando di rivitalizzare attraverso di essa le basi di fondo del proprio linguaggio 'colto'. In ciò egli è abbastanza simile a Musorgskij, come pure nell'uso di testi in prosa e nella decisa adesione al realismo: tanto il compositore russo quanto quello moravo (quanto anche, in Francia, Bizet) tendevano a far scomparire la presenza emotiva dell'autore, lasciando che il dramma musicale si svolgesse in modo quanto più possibile oggettivo. Al contrario

²⁴ Esai furono dapprima pubblicati in riduzione per pianoforte a quattro mani, e solo in seguito (tra il 1880 e il 1894) in partitura: probabile segno che venivano maggiormente richiesti per il consumo casalingo dei dilettanti.

²⁵ Forse non è casuale il fatto che Dvořák sia generalmente considerato più un brahmiano che un lisztiano. In ogni caso, a fianco di vari poemi sinfonici egli scrisse nove sinfonie e una gran quantità di pregevole musica da camera.

Moravia

di Musorgskij, invece, Janáček rifiutò totalmente la tecnica wagneriana dei *Leitmotive*, che a suo avviso distanziava troppo l'intreccio motivico dell'orchestra dal declamato vocale; i suoi motivi 'parlati', invece, unificano tanto la scrittura per le voci quanto quella per gli strumenti.

EUROPA DEL NORD

Danimarca

I compositori dell'Europa del nord furono più direttamente inseriti nella tradizione tedesca. Per la **Danimarca** già si è nominato il compositore **Niels Gade** (1817-90), chiamato da Mendelssohn come insegnante del Conservatorio di Lipsia e amico di Schumann, che inserì il suo nome cifrato in una sua composizione.²⁶ A costui va aggiunto in epoca successiva **Carl Nielsen** (1865-1931): questi, oltre ad usare uno stile armonico molto personale (si parla nel suo caso di 'tonalità estesa', in quanto egli usa liberamente tutti e dodici i semitoni pur all'interno di una tonalità data; ma teniamo presente che con lui siamo in pieno Novecento), si dedicò anche alla rielaborazione di canti popolari del suo paese.

Svezia e Norvegia

Se la **Svezia** ottocentesca può annoverare solo **Franz Bervald** (1796-1868), musicista quasi completamente estraneo alla mentalità nazionalistica avendo trascorso gran parte della sua vita in Germania, la vicina **Norvegia** produsse invece un compositore di primo piano come **Edvard Grieg** (1843-1907). Questi seppe temperare la sua formazione lipsiense con lo studio della musica folklorica norvegese; in ciò fu stimolato non solo dagli studi con Gade, ma soprattutto dalla conoscenza del grande drammaturgo Henrik Ibsen, per il cui *Peer Gynt* elaborò le musiche di scena (1874-75). A fianco del ben noto Concerto per pianoforte e orchestra in *la min.* (1868), Grieg

scrisse molte composizioni - prevalentemente per voce e pianoforte o per pianoforte solo - che si appropriano deliberatamente dei materiali musicali tipicamente norvegesi; e anche lui, come Musorgskij e Janáček, giunse ad anticipare alcuni atteggiamenti musicali ben diffusi nel Novecento, inserendo con grande finezza questo materiale popolare in un contesto armonico molto avanzato.²⁷ Meno significativa la produzione di un altro norvegese che aveva studiato in Germania: **Christian Sinding** (1856-1941), attardatosi in un pur ricco linguaggio tonale (memore di Liszt, Wagner e Strauss) e in un'estetica decisamente romantica anche in pieno Novecento, quando ormai la ricerca musicale europea esplorava tutt'altre strade.²⁸

Il massimo compositore della **Finlandia**, **Jan Sibelius** (1865-1957), ebbe una particolare parabola creativa: dedicatosi soprattutto a poemi sinfonici ispirati a saghe finlandesi (ad esempio *Finlandia*, del 1899), riuscì tuttavia a raggiungere nella quarta delle sue sette sinfonie, risalente al 1911, una certa prossimità al mondo musicale contemporaneo che abbiamo definito Musica Moderna. Ma non osò mai varcare tale confine, preferendo addirittura dopo qualche tempo ritirarsi definitivamente dall'agone compositivo: negli ultimi trent'anni della sua vita non compose quasi nulla, pur essendo ancora circondato di popolarità.²⁹

INGHILTERRA E IRLANDA

Non si può parlare di una vera e propria corrente nazionalistica a proposito delle isole britanniche, poiché la ricchissima pratica concertistica che vi fioriva le rendeva pienamente partecipi della tradizione europea. Il magistero di Händel prima e quello di Mendelssohn poi furono determinanti nel segnare lo stile dei compositori inglesi, rispettivamente nel campo della musica religiosa e

²⁶ Potrebbe essere in qualche modo collegato all'influenza di questi illustri rappresentanti del sinfonismo tedesco il fatto che Gade non riuscì a concludere la composizione di alcuna opera lirica, a parte un *Singspiel*, dedicandosi soprattutto al genere sinfonico (tra cui otto sinfonie e sette ouvertures) e a

²⁷ Tra questi va segnalato soprattutto il suo impiego della bitemonalità, ovvero il procedere parallelamente in due ambiti tonali diversi, cozzanti fra di loro.

²⁸ Sinding scrisse tra l'altro quattro sinfonie e due opere; molto abbondante la sua produzione per violino, fra cui tre concerti per violino e orchestra.

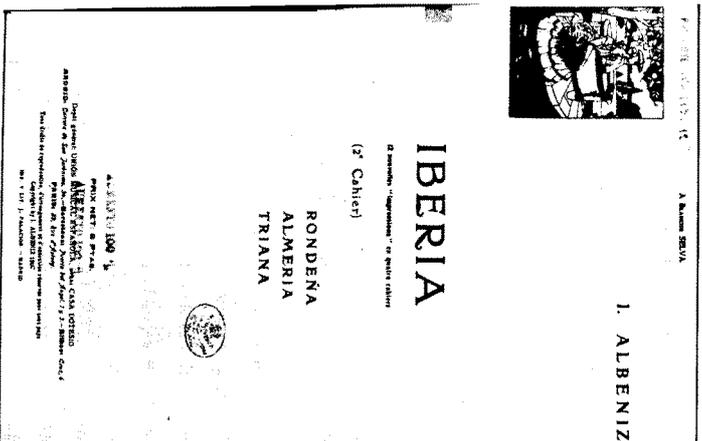
²⁹ Un'Otava sinfonia, completata nel 1929, non fu mai pubblicata ed è oggi per-

Finlandia

di quella sinfonica.³⁰ Intenerente nella corrente romanica va collocat³¹ William Sterndale Bennett (1816-75), un seguace di Mendelssohn recaricato anche da Schumann sulla sua rivista, così come al tardo Romanticismo appartiene Charles Hubert Parry (1848-1918), compositore e musicologo. Benché costui si applicasse deliberatamente alla rinascita della musica inglese, un maggior contributo in tal senso fu offerto da Charles Villiers Stanford (1852-1924): questi non solo fu in contatto con Brahms e altri grandi musicisti europei dell'epoca, ma si dedicò anche a divulgare la musica folklorica del suo paese d'origine, l'Irlanda. Rispetto a tutti costoro, attualmente è ben più conosciuto al di fuori del mondo britannico il compositore Edward Elgar (1857-1934), del quale vengono soprattutto eseguite le *Enigma Variations* per orchestra (1899) e composizioni per orchestra d'archi quali *Serenade* del 1892 e *Elegy* del 1909.

SPAGNA

La Spagna si affacciò piuttosto tardi alla ribalta della musica europea. Un gran lavoro preparatorio fu svolto nell'Ottocento da musicisti come Felipe Pedrell (1841-1922), che si dedicarono alla riscoperta delle musiche popolari autoctone e dell'illustre tradizione polifonica del Cinquecento spagnolo (primo fra tutti Tomás Luis de Victoria). Ma quando apparvero le composizioni di tre allievi di Pedrell, Isaac Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916) e Manuel de Falla (1876-1946), il folklore spagnolo aveva attratto ormai numerosissimi musicisti europei, da Glinka a Rimski-Korsakov, Grieg, Bizet, fino a Debussy



36 - Isaac Albéniz, *Iberia* inoforte, frontespizio della edizione del secondo quaderno, *Madrid, Unión Musical*

³⁰ Ricordiamo che Händel trascorse a Londra più di quarant'anni di vita, e che

e Ravel.³¹ Gli stessi tre compositori spagnoli appena citati vissero a lungo a Parigi, inserendosi senza fatica nell'ambiente internazionale che gravitava attorno alla metropoli francese. Cos'ha dunque di diverso lo 'spagnolismo' di un Albéniz da quello di un Glinka? Tecnicamente quasi nulla, poiché gli stili musicali che rendono il carattere spagnolo sono più o meno gli stessi; ciò che cambia, come detto sopra, è solo la funzione svolta nell'ambito della cultura nazionale.

CONCLUSIONI

Possiamo dunque trarre una prima conclusione da questa cartellata sulle cosiddette scuole nazionali. Perché una composizione venga considerata alla stregua di una bandiera nazionale non è importante la genuinità autoctona del suo stile, ma il modo in cui essa è recepita da parte della nazione stessa: «uno stile non è tanto uno stile nazionale in sé, ma è piuttosto decretato tale per acclamazione».³²

Per di più - seconda considerazione di carattere generale - si può notare che le tecniche musicali impiegate dai compositori ottocenteschi per rendere un colore folklorico sono proprio le stesse che i medesimi musicisti usano per ricreare anche l'ambiente esotico (orientale, per esempio), arcaico o per dar voce alla natura. Si tratta per lo più di creare uno sfondo statico su cui si fa stagliare un elemento dissonante, di colore vivace e quasi stridente con il contesto.

³¹ Di Albéniz si ricordano soprattutto le musiche per pianoforte, tra cui i quattro quaderni di *Iberia* (1905-08). Anche di Granados sono molto note le pagine pianistiche, tra le quali spiccano i due quaderni delle *Goyescas* (1908), composizioni ispirate alle pitture del celebre pittore spagnolo sette-ottocentesco Francisco Goya. De Falla si inserì pienamente nei movimenti culturali che interloquavano a Parigi dei primi del Novecento (ne tratteremo nel prossimo capitolo). Impressionismo e Neoclassicismo. Di lui citiamo i balletti *El amor brujo* (*L'amore stregone*, 1915) e *El sombrero de tres picos* (*Il cappello a tre punte*, 1919), l'opera per mandolinette *El retablo de maese Pedro* (*Il teatrino di maestro Pedro*, 1923), le 'impressioni sinfoniche' per pianoforte e orchestra *Noches en los jardines de España* (*Notti nei giardini di Spagna*, 1911-15) e il Concerto per clavicembalo e cinque strumenti (1926). Profondamente amareggiato dallo scoppio della guerra civile spagnola nel 1936, si trasferì in Argentina, cessando quasi del tutto di comporre.

Ad esempio (dall'*Aida* di Verdi alla *Carmen* di Bizet, da Weber a Grieg e tutti i compositori 'nazionali'), per il folklorismo, l'esotismo e l'arcadismo si usava prevalentemente uno sfondo di quinte vuote, sopra il quale si poneva un elemento melodico caratterizzato dall'intervallo dissonante di seconda aumentata (o un altro intervallo cromatico). Per rendere invece l'atmosfera della natura (pensiamo alla *Pastorale* di Beethoven o al 'Mormorio della foresta' del *Sigfrido* di Wagner) era tradizione creare una fascia sonora statica, apparentemente immobile ma vivificata da un fitto brulichio interno; su di essa, le voci della natura (richiami degli uccelli, squilli di corni, ecc.) erano rese generalmente con dissonanze non risolte ma lasciate 'in sospenso'.

L'importante, dunque, non era la prossimità di uno stile così ottenuto ad un vero stile etnico, esotico, arcaico o ai veri suoni di natura, ma la distanza che in tal modo si veniva a creare con lo stile della musica d'arte europea.