

Ciaikovski e la sua estetica nella lirica

Peter Stharbanov

Inizia con questo numero la collaborazione tra Diastema e la rivista musicale bulgara "Orizzonti Musicali"

Nel 1868, l'anno in cui Ciaikovski componeva il suo primo lavoro teatrale *Voivoda*, l'arte lirica si trovava in una situazione di nuova fioritura che potrebbe essere messa a confronto con quella della seconda metà del Settecento. Una delle differenze però mi pare fosse il fatto che, durante un periodo di circa cento anni, si era verificata un'espansione del perimetro geografico della lirica coll'apparizione di opere in Polonia, Ungheria e Cecoslovacchia mentre l'operistica russa, dopo Pashkevic, Matinski¹, Fomin² e Verstovski, si arricchiva delle opere *Una vita per lo Zar* e *Ruslan e Ljudmila* di Glinka, *Esmeralda*, *Il Trionfo di Bacco* e *Rusalka* di Dargomyzski, *Giuditta* di Serov, *Feramors* di Anton Rubinstein ed altre. In tal guisa le vele del primo vascello lirico di Ciaikovski lanciato in acqua vennero gonfiate da un vento favorevole d'interesse culturale spontaneo non minore di quello rivolto alla letteratura, le belle arti, il teatro di prosa e la musica strumentale. Vorrei ricordare che fino a quel momento Ciaikovski aveva creato notevoli composizioni musicali quali ad esempio l'Overture *L'uragano*, la Cantata *Alla gioia*, la I Sinfonia *Sogni d'inverno*, il Poema sinfonico *Fatum* ed altro, opere nelle quali già si notava una decisa inclinazione verso il principio della musica a programma.

Nell'anno 1869, in cui *Voivoda* venne messa in scena, Ciaikovski realizzò la sua seconda opera *Ondina* la quale però non ebbe realizzazione scenica. Non essendo soddisfatto del risultato, essa fu distrutta dall'autore nel 1873. Per Ciaikovski i tre anni successivi rappresentarono un periodo di riflessione critica e di perfezionamento della sua vena lirica in quanto, dopo *L'Oprtschnik*, egli compì la nuova redazione della *Vacula il Fabbro*, scritta nel 1874 che, in una versione assolutamente nuova, dal titolo *Cereviciki* (Gli Stivaletti), venne rappresentata solo nel 1887! Durante questo periodo, che potremmo definire quale tappa intermedia rispetto all'operistica, Ciaikovski non trascura la musica teatrale e ad orientamento programmatico. Infatti, nel 1873 scrive la musica per lo spettacolo di prosa *Nevolina* di Alexander Ostrovski, nel 1875 la III Sinfonia e la *Serenade melancolique* e, nel 1878, la Fantasia *Francesca da Rimini* (sul V canto dell'Inferno di Dante), *Le Stagioni* ed il balletto *Il lago dei cigni* accanto ad una serie di romanze da camera. Questo laboratorio creativo "sui generis" viene a predeterminare al massimo grado

i successivi felici risultati ottenuti nell'opera *Evgenij Onegin* la quale, da una parte sintetizza l'esperienza nel campo della lirica e, dall'altra, dimostra sostanzialmente nuove notevolissime acquisizioni. In tale maniera, l'opera *Evgenij Onegin* assume una posizione importantissima in questa tappa, o meglio, essa rappresenta una specie di bilancio artistico. Non si tratta però di qualche dimostrazione di abilità di routine nel maneggiare i normografi ma è una questione di principi creativi selezionati ed accettati dopo una rigida autocritica. Si tratta dunque di concetto e di metodo. Mi permetterò di esplicitare i suddetti principi volendo prima di tutto far notare che, specialmente il balletto *Il lago dei cigni* scritto due anni prima dell'*Evgenij Onegin*, era servito molto a Ciaikovski per impossessarsi della "tecnologia" della musica teatrale. Tendendo la mano verso un altro genere del teatro musicale, Ciaikovski diede un senso più profondo della concezione coreografica "pas d'action", legandola organicamente all'idea principale della drammaturgia e giungendo per via indiretta a nuove conclusioni pratiche sull'arte dell'opera.

Ecco quali sono, a mio avviso, i principi di base dell'opera *Evgenij Onegin* (senza però nessuna pretesa di portarli a termine!). Anzitutto, l'integrazione dell'argomento nel suo trasferimento dalla letteratura al palcoscenico. In secondo luogo, il fatto che alla musica non è assegnato un ruolo meramente decorativo e illustrativo bensì quello di un elemento che costituisce la forma. Ne risulta un'unità intima tra testo letterario e musicale. In terzo luogo il fattore conflitto e peripezie. In quarto luogo, massima individualizzazione dei personaggi che stanno rivelandosi in evoluzione. E, naturalmente, i principi di lapidarietà dell'espressione, di gradazione e di dinamicità della drammaturgia. Situando al centro dell'azione scenica Tatiana, Ciaikovski crea un melodramma di spontaneo lirismo, profondamente emozionante e vicinissimo al contesto poetico del romanzo in versi di Pushkin. Oltre a ciò qui mancano le stilizzazioni tipiche degli anni 20 dell'Ottocento, altrimenti (come opportunamente a questo proposito nota il musicologo russo Isaac Glickmann³) nell'*Evgenij Onegin* "dovrebbero risuonare intonazioni musicali 'à la' Aliabiev e Vertovski..."

Continuando a dedicarsi alla lirica, Ciaikovski, dopo *Evgenij Onegin*, non si limitò a sviluppare le sue possibilità artistiche con uno slancio drammatico ne *La pulzella d'Orléans*, in *Mazepa* nonché nella *Ciarodeika* (La Maliarda). *Mazepa*, su libretto di V. Burenin, ha per prototipo letterario un'altra opera di Pushkin, cioè il poema *Poltava*. Seguendo la drammaticità shakesperiana nel poema di Pushkin, Ciaikovski raggiunge una vera

incarnazione artistica (con i mezzi del teatro lirico) del conflitto tra amore ed avidità di potere. Episodi di vita popolare e di lirismo si alternano con dei quadri di vasto respiro epico. Alcuni momenti basati sul melodismo folkloristico ucraino non entrano in contraddizione con l'originalità dell'invenzione musicale. In questo mio articolo mi riferisco spesso alla cronologia delle composizioni di Ciaikovski allo scopo di evidenziare il "crescendo" della sua aspirazione creativa verso la musica teatrale che, d'altra parte, non lo distraeva affatto dalla musica strumentale e in particolare da quella sinfonica. Assieme all'intensificazione della sua attività, tutto ciò portava ad un continuo alternarsi e, alle volte, alla contemporanea stesura di opere liriche, di romanze da camera, di musica strumentale e di composizioni per il balletto; tanto che, nell'ultimo periodo della sua vita, scrisse i balletti *La bella addormentata nel bosco* (1889) e *Lo schiaccianoci* (1892), le opere *La Dama di picche* (1890) e *Iolanta* (1891) e, a pochi mesi dalla morte avvenuta nel novembre del 1893, la VI Sinfonia "Patetica".

Nella vita artistica della Russia nella seconda metà dell'Ottocento le opere di Ciaikovski apparivano non solamente accanto a quelle dei suoi compatrioti come Dargomyzskij, Serov, Anton Rubinstein, Kiuì, Mussorgskij, Borodin, Rimskij-Korsakov e Tanejev, ma anche di compositori del teatro lirico dell'Europa occidentale come Meyerbeer, Wagner, Verdi, Gounod, Bizet, Massenet ed altri, che in quell'epoca conquistavano i cuori e le menti del pubblico. Provando a rivedere, magari non interamente, i cartelloni operistici in Russia ai tempi di Ciaikovski, resteremmo sbalorditi dalla varietà delle scuole di composizione di diversa nazionalità e stili. Uno sguardo retrospettivo limitato ai soli cartelloni dei teatri di S. Pietroburgo, Mosca e Kiev, e trascurando i titoli delle opere russe, ci mette di fronte ad una lunga serie di opere occidentali come, ad esempio: *Don Giovanni* di Mozart, *Il Barbiere di Siviglia*, *Guglielmo Tell* e *Riccardo e Zoraide* di Rossini, *Fra' Diavolo*, *Fenella* e *Le Domino noir* di Daniel Auber, *Der Freischütz* di Weber, *L'Africana* e *Gli Ugonotti* di Meyerbeer, *Don Pasquale*, *Lucia di Lammermoor* e *Linda di Chamonix* di Donizetti, *Amleto* e *Mignon* di Ambroise Thomas, *Lohengrin* e *Tannhäuser* di Wagner, *Rigoletto*, *Il Trovatore*, *La Traviata* ed *Ernani* di Verdi, *Faust* e *Romeo e Giulietta* di Gounod, *Halka* ed *Il castello degli spettri* di Moniuszko, *Carmen* di Bizet, ecc.

Nel panorama lirico mondiale ai tempi di Ciaikovski i titoli russi e quelli stranieri venivano non solamente alternandosi ma, spesso, coincidevano curiosamente negli anni delle rispettive prime. Così, per esempio, *Tristano e Isotta* di Wagner, *Il castello degli spettri* di Moniuszko e *Rogneda* di Serov hanno avuto le loro prime mondiali nel 1865, *Dalibor* di Smetana, *I maestri cantori di Norimberga* di Wagner e *Mefistofele* di Boito nel 1868, *Il Demone* di Anton Rubinstein e *Carmen* di Bizet nel 1875, *Manon* e *Mazeppa* nel 1884, *Il Principe Igor* e *La Dama di picche* nel 1890 e così via. In questa circostanza di concorrenza diretta e contemporanea,

Ciaikovski, non appartenendo ad alcuna scuola stilistica, cominciò progressivamente ad assumere un posto costante nella coscienza della società culturale russa grazie alle opere liriche più che alla musica sinfonica. Mi permetto di giungere a tale conclusione considerando le testimonianze del filologo russo Vladimir Sciscimariov il quale, in qualità di orchestrale, partecipò alla prima esecuzione della VI Sinfonia (Patetica). Nelle sue memorie egli ricorda che questo geniale lavoro non venne compreso neppure dagli stessi orchestrali, già entusiastici ammiratori di Ciaikovski, i quali però, pur commentando negativamente e con rancore fra di loro durante l'intervallo del concerto, fecero tutto il possibile per assecondare le esigenze interpretative durante l'esecuzione diretta dall'autore stesso.

Come accade di solito con i compositori di ampio "emploi" creativo anche Ciaikovski nutriva un intimo e profondo interesse per le diverse forme musicali come premessa per un equivalente e approfondito atteggiamento verso i generi preferiti. In altre parole nella sua attività compositiva è palese la tendenza a non distinguere formalmente il momento vocale e quello strumentale, bensì quella della loro reciproca compenetrazione e correlazione. Tale concetto riunisce i mezzi espressivi entro un comune denominatore, offrendo possibilità di trovare applicazione artistica sul piano di un criterio più elevato. Uno dei più riusciti obbiettivi di tale applicazione creativa capace di suscitare l'interesse di un compositore è l'arte sintetica dell'opera. Essendo materia di teatro, anche l'opera ha per base il conflitto drammatico. Dal canto suo, il principio del conflitto nella grandi forme musicali viene realizzato in modo ottimale mediante il sinfonismo. Si potrebbe affermare che Ciaikovski (come altri grandi compositori) pensa sinfonicamente. Se prendessimo quale esempio isolato solo la melodia nei suoi capolavori lirici, vedremmo che essa non è inserita staticamente nella tessitura musicale ma è una materia sottoposta ad un processo di continuo sviluppo. Ciò si riferisce tanto alla ricchezza dell'invenzione melodica quanto allo stesso "leitmotivismo". La melodia in Ciaikovski si trova al servizio del tematismo musicale il quale da parte sua presuppone un trattamento di elaborazione e svolgimento. In Ciaikovski il sinfonismo si manifesta sia nella musica strumentale che in quella lirica. In questo senso, un grande interesse rappresenta il famoso saggio del musicologo russo Ivan Sollertinski⁴ intitolato *Ciaikovski ed il sinfonismo russo*. L'analisi del saggio comincia dalla base della musica sinfonica dell'autore e man mano gli esempi in questione vanno estendendosi ai balletti ed alle opere, seguendo la concezione pessimistica e tragica del grande compositore russo, "il quale ha indirizzato la sua brillante tecnica musicale non alle esperienze formalistiche ma al servizio di impegni della concezione del mondo".

Ecco alcuni brani del saggio in cui l'autore sostiene conseguentemente la tesi della problematica filosofico-musicale di Ciaikovski mediante il sinfonismo.

Il sinfonismo — afferma Sollertinski — non è uno schema formale. Esso è un metodo che permette alla musica di porre grandi problemi filosofico-sociali al livello dell'immensa tensione emozionale e, oltre a ciò, nel linguaggio della musica strumentale in modo che il nucleo del sinfonismo rappresenti un sistema-motore di immagini musicali, mai però di categoria letterario-soggettistica. Per questa ragione il significato perseguito da ogni vero sinfonista esce di solito dai limiti della storia della musica di settore. Ogni vero sinfonista parla sempre di concezione del mondo, di grandi conflitti psicologici e sociali. Ecco perché nell'attività artistica di ogni vero sinfonista si possono trovare momenti di realismo musicale. Proprio di realismo, vero e proprio realismo psicologico-musicale e non chiacchiera sonoro-imitativa. La suddetta considerazione si riferisce anche a Ciaikovski. Le sue sinfonie non sono semplicemente degli "opus" musicali. Esse rappresentano una documentazione storico-sociale di valore sbalorditivo. Il loro significato informativo sulla storia dell'intellettualità russa non è minore di quello dei romanzi di Dostoevski e Turghenev, le novelle ed i racconti di Cecov, Garscin ed altri. [...]

La IV Sinfonia di Ciaikovski è il lavoro musicale più indicativo per la comprensione delle sue idee creative. Essa ha per tema la lotta della persona col destino. L'autore stesso commenta questa sinfonia nella nota lettera a Nadejda Filaretovna Von Meck. La prima parte della sinfonia rivela il quadro stupefacente della lotta dell'eroe solitario con le terribili fanfare del destino. Il succo di questa parte consiste nel pathos di un mondo non accettato da parte della cultura, scende cioè nell'arena contro Iddio, alla maniera di Ivan Karamazov.

Nel finale della sinfonia l'eroe si sforza invano di superare l'individualismo, lo scetticismo amletistico e la divergenza dell'anima, provando ad "andare dal popolo". Qui, però, in mezzo alla sfrenata festa popolare, egli, in effetti rimane come "una persona sovrachia" e le lugubri fanfare del destino lo raggiungono e lo rovesciano nella polvere. Le altre forze giubilano. Ecco quindi dove si trovano le radici del pessimismo ciaikovskiano. [...]

E, tuttavia, nel pessimismo di Ciaikovski c'è qualcosa di profondamente affascinante. Non si tratta, però, di un pessimismo di passività e mancanza di volontà che alle volte erroneamente gli viene attribuito. Il suo è un pessimismo di maniera, singolarmente coraggioso. Dal duello col destino Ciaikovski si ritira con la visiera alzata, senza avere nutrito nessuna illusione sull'esito della battaglia. [...]

Egli non mistifica il concetto della morte con delle nozioni di carattere religioso: nella VI Sinfonia e ne *La Dama di picche* la morte è mostrata con una schiettezza pressappoco fisiologica. E, malgrado ciò, Ciaikovski non si lascia sedurre dal tuffarsi nel fiabesco mondo illusorio, oppure dall'estetizzazione dei tempi passati (come accade in Rimskij-Korsakov). Anzi, rivolgendosi al passato vuol assomigliare ai poeti tragici come Shakespeare, Dante, Byron... Ciò non significa che Ciaikovski provi a superare la tragicità, ma che egli tenta proprio di superarla e non di fuggire da essa. È da notare che tra i compositori del passato lui era l'unico che non si invaghi dall'austero e titanico Beethoven (più rispettato che amato), né dall'elegiaco Chopin (anch'egli non amato nonostante l'apparente affinità psicologica) ma dall'abbagliante e giocoso Mozart. "Il lavoro più mozartiano" di Ciaikovski è *Lo schiaccianoci*.

Altra fonte di ispirazione per lui è sempre stata l'Italia solare, i tesori delle sue arti, la sua natura. Come per i due grandi artisti russi dell'Ottocento, Gogol e Alexander Ivanov⁵, Ciaikovski cerca in Italia l'oblio dall'oppressione della fosca realtà. All'Italia va legato l'importante sestetto *Souvenir de Florence* ed il festosamente coloristico *Capriccio italiano*.

La Dama di picche, assieme alla VI Sinfonia, è il

vertice dell'attività artistica del compositore. Scritta a Firenze ad una velocità febbrile, in un tempo eccezionalmente breve (solo 44 giorni), essa divenne la stupefacente, profonda e sincera espressione della sua concezione artistica. Nella stesura egli fu soffocato dalla commozione come per Mozart quando componeva il suo Requiem. «Risulta che per me», continua Sollertinski citando alcune delle lettere di Ciaikovski,

Hermann non fu solo un semplice motivo per comporre questa o altra musica, ma, sempre una persona vivente e, allo stesso tempo, molto simpatica.

In effetti la figura di Hermann rimane l'unica immagine artistica nell'opera russa di un personaggio delineato con un realismo straordinario nell'intonazione e che non assomiglia affatto ai tradizionali amanti della lirica. La stessa *Dama di picche* esce fuori dai limiti del genere dell'opera tradizionale in quanto non è facile trovare una tale concomitanza nell'argomento, nell'azione psicologica e musicale come quella raggiunta nel geniale quarto quadro, *La Camera da letto della Contessa*.

È sufficiente questa scena» — conclude Sollertinski — per mettere a confronto *La Dama di picche* con i grandi capolavori del teatro musicale ed in particolare accanto alla *Carmen* di Bizet, il cui significato storico Ciaikovski seppe prevedere al suo tempo con una profezia assolutamente penetrante.

Un esempio rappresentativo di trattamento del sinfonismo inteso come metodo, è rappresentato dalle opere di grande rilievo già menzionate e composte negli ultimi quattro anni della vita del compositore. Fatta eccezione per la VI Sinfonia ed il ciclo delle romanze da camera sui versi di D. Apuchtin, gli altri quattro "opus" appartengono alla musica da teatro. La vicinanza di questi ultimi dimostra un'affinità di altissimi "plafonds" estetici, nonché il risultato di una fusione dei generi musicali e d'originalità vera. Sarebbe però sbagliato illuderci che il periodo in questione fosse uno scorcio di tempo di ispirazione eccezionale ossia risultato di un impeto di fecondazione straordinariamente felice. Mentre invece, mi pare, si trattava di un coronamento di lunghe ed assidue ricerche di temi e soggetti dei quali finalmente Ciaikovski completo l'incarnazione artistica.

Quegli ultimi quattro anni furono preceduti da un periodo di due anni durante i quali Ciaikovski non si dedicò alla composizione di opere liriche, ovvero dopo la *Ciarodeika* (La Maliarda), messa in scena nel 1887. Sarebbe però inutile risalire all'epoca della *Vacua il Fabbro* e della *Ondina* e cercare delle analogie con il biennio in questione. Fu, piuttosto, un cambiamento di interessi musicali per quanto il detto periodo fosse contrassegnato da indiscutibili successi come *Pezzo capriccioso*, l'ouverture fantasia *Amleto*, la V Sinfonia ed alcune romanze da camera.

Molto spesso il Lied indipendentemente dalla sua importanza artistica autonoma, viene considerato come premessa alla composizione di musica teatrale allo

scopo di una preparazione opportuna a favore del fattore vocale. Così stavano le cose anche per Ciaikovski, malgrado che, evidentemente, la sua intima necessità di un contatto più diretto con l'ascoltatore dovesse portarlo a scrivere dei *Lieder*, naturalmente, sempre assieme agli altri suoi impegni creativi.

Le romanze da camera di Ciaikovski rivelano tutto un mondo poetico di sogni e di riflessione. In sostanza, esse sono un aspetto importantissimo della sua ricca affettività nella quale il momento di lirismo è genericamente cifrato. Le romanze da camera di Ciaikovski si sviluppano grosso modo attorno a due temi principali: l'amore e la natura e, alle volte (secondo una caratteristica del romanticismo), contemporaneamente attorno ad entrambi.

La storia della creazione del balletto *La bella addormentata* è molto indicativa dell'individualità artistica di Ciaikovski. Nella primavera del 1888 il direttore capo dei Teatri Imperiali di Russia, Ivan Vsevolovski, si rivolse lui con la seguente lettera:

Ho l'intenzione di scrivere uno scenario sulla fiaba di Perrault *La belle au bois dormant*. Vorrei fare una messa in scena nello stile di Luigi XIV. Possono essere composte delle melodie alla maniera di Lulli, Bach, Rameau, ecc. In caso che l'idea Vi piaccia, volete consentire a occuparVi della musica?

Durante l'estate Ciaikovski rispose che il soggetto lo interessava, però non fece nessun commento in merito alle concezioni di Vsevolovski. Prendendo in considerazione le esigenze dell'argomento fiabesco nello stile di Luigi XIV, il compositore, tuttavia, attribuì ai personaggi qualità umane del tutto reali.

Ne *La bella addormentata*, Ciaikovski di nuovo pone le forme musicali della danza al servizio della caratterizzazione dei personaggi e alla costruzione della drammaturgia coreografica, superando definitivamente la tradizione corrente del *divertissement* quale elemento di base. Tutto il materiale si trova subordinato alla scrittura sinfonica. Tipico esempio in questo senso che mette in evidenza il suddetto aspetto, è il modo con il quale l'autore si serve del Valzer. Indubbiamente l'atmosfera stessa dell'epoca è permeata dal fascino del Valzer come un echeggiare dell'influenza in tutta l'Europa degli autori famosi in questo genere: Joseph Lanner e Johann Strauss jr. L'atteggiamento di Ciaikovski verso il Valzer tende però ad una poetizzazione dell'eroe e del momento scenico, assumendone la funzione di elaborazione sinfonica invece del meccanismo di un canovaccio per movimenti da ballo. Non è difficile sentire la vicinanza fra *La bella addormentata* e *La Dama di picche* come tipo di drammaturgia. La prima somiglianza che balza agli occhi è la contrapposizione contrastata dei due diversi temi principali. In tale guisa, il nucleo di conflitto attorno al quale verrà elaborato tutto il resto della materia musicale è già dichiarato. Preso per sé stesso, il tema della fata maligna Carabos rassomiglia moltissimo, quale sfera d'intonazione, al tema della Contessa de *La*

Dama di picche. Concludendo, essendo l'autore sostenitore di tutti i generi musicali in Russia, Ciaikovski pone anche l'inizio della musica coreografica professionale, superando l'abituale e umiliante funzione della musica quale semplice cornice alla danza. L'autore de *La bella addormentata* dimostrò un trattamento dei problemi del balletto, ai suoi tempi in Europa, talmente responsabile artisticamente da qualificarlo come compositore di grandi possibilità creative ed intenzioni precisamente espresse. In tal modo dall'idea di Vsevolovski di stilizzare modelli musicali dell'epoca in cui fu scritta la fiaba di Perrault, in fin dei conti non rimase nulla. Ciaikovski scrisse la musica secondo le sue concezioni e nel suo stile personale, rispondendo da vero innovatore ad un suggerimento abbastanza tradizionale. Dallo stesso punto di vista operò anche nella composizione del suo ultimo balletto *Lo Schiaccianoci*, tratto dalla novella del grande scrittore tedesco E.T.A. Hoffmann.

Come già è stato detto, la musica teatrale e specialmente quella dell'opera assume un ruolo primario nell'attività compositiva di Ciaikovski. L'opera lo attira per il suo pubblico numeroso e variato, lo incuriosisce con le sue ricche possibilità di arte sintetica, e, in ultima, lo stimola per la sua complicatissima problematicità.

Al centro dell'estetica lirica di Ciaikovski emerge la persona umana che nelle sue commozioni e nell'aspirazione ad una migliore sorte e felicità entra in fatali contraddizioni con la realtà. Lirico d'indole, romantico come concezione del mondo e realista nel metodo creativo, Ciaikovski cerca di scegliere soggetti in cui, come lui stesso scriveva, «agiscono persone viventi le quali percepiscono la vita come la percepisco io». E, nella lettera del 6 gennaio 1891, al dirigente della Cancelleria dei Teatri Imperiali russi V. Pogogev, così esprimeva:

Mi pare di essere dotato effettivamente delle capacità di esprimere con veridicità, sinceramente e semplicemente nella musica quei sentimenti, quegli stati d'animo e quelle immagini alle quali mi sta indirizzando il testo. In tal senso, io sono realista e persona di radice russa.

Non è per caso che, proprio per le ragioni menzionate, Ciaikovski rifiutò proposte di soggetti interessanti, come ad esempio *La Baiadera innamorata* tratto da un lavoro di Goethe, *Nel castello di Scilione* dal dramma di A Fedotov, *Inessa* dalla novella *Inessa de las sieras* dello scrittore romantico francese Charles Nodier, nonché un soggetto egiziano di K. Scilovski *La Regina per obbligo*, ed altri.

Le opere liriche di Ciaikovski trattano soggetti russi e stranieri. Quelle russe furono scritte su testi letterari di Pushkin, Gogol, Alexander Ostrovski, I. Lagecinikov, I. Shpaginski, mentre invece quelle di fonte straniera su soggetti di autori come F. Schiller, J. Barbier, H. Herz. Le sue opere abbracciano un ventaglio di diversi generi scenico-musicali, iniziando dal lirismo che caratterizza le cosiddette (per l'appunto) *scene liriche* di *Evgenij Onegin* e *Jolanta*, passando attraverso la commedia di carattere

e di vita popolare con un certo spirito fantastico (*Gli Stivaletti*), sino alle tragedie *Mazeppa* e *La pulzella d'Orleans* di epico respiro, a *La Maliarda*, dramma psicologico di vita popolare e alla psicologico-sociale *La Dama di picche*. Nella collaborazione sui testi letterari con i diversi librettisti come suo fratello Modest Ciaikovski, Burenin, Polonski, Shpaginski ed altri, il compositore tenne una partecipazione molto attiva, iniziando dal 'taglio' dello scenario e giungendo fino alla definitiva redazione del libretto. Egli si presenta in questo campo quale un partner al pari con Scilovski nello scrivere il libretto di *Evgenij Onegin*, con A. Ostrovski per il libretto della *Voivoda*, mentre invece è suo il libretto de *La pulzella d'Orleans*. L'esito riuscitissimo delle opere *Evgenij Onegin*, *Mazeppa*, *La Maliarda*, *Jolanta* e *La Dama di picche* venne a coronare non solamente il suo talento spiccato e la grande esperienza compositiva ma, così pure, le sue concezioni artistiche costantemente perseguite.

L'opera *La Dama di picche* e la novella omonima di Pushkin trattano l'argomento di una persona socialmente isolata. Il tema dell'arricchimento è reso in un aspetto assolutamente nuovo, non conosciuto fino ad allora nei soggetti sugli accaniti giocatori di carte. Il protagonista viene travolto dal desiderio di ricchezza come unico mezzo rimastogli per arrivare alla posizione individuale e, da qui, al diritto della felicità personale. Il compositore approfondisce ulteriormente, con i mezzi musicali propriamente detti, lo psicologismo della novella di Pushkin. Alcune modificazioni fatte nel libretto aumentano le sfumature della trama e ne aguzzano il conflitto fra il protagonista e l'ambiente circostante, portando alla fine tragica i tre personaggi principali: Ermanno, Lisa e la contessa. Attraverso la specificità della musica nell'essere arte nel tempo, Ciaikovski riesce ad incarnare l'idea di Pushkin: «Due idee immobili non possono esistere insieme nella natura morale, così come due oggetti non possono assumere lo stesso posto nel mondo fisico», in due temi musicali che rappresentano due lati di un intero: «Non posso dirti chi ella sia, lo ignoro io stesso ancor» (Ermanno, atto I) ed il tema delle tre carte fatali. Il collidere di questi aspetti diventa l'asse dell'azione scenica di base. Procedimento assai importante rappresenta il lavorare con delle tonalità stabili e con quelle instabili. Ne *La Dama di picche* questa proporzione viene legata ai due diversi modi nella caratteristica musicale dei personaggi: strumentale improvvisatorio, appuntato dal lato ritmico-armonico (il famoso anapesto del tema delle tre carte e della contessa), con delle tonalità instabili e, l'altro, della cantilena (per il tema dell'amore fra Ermanno e Lisa e per l'ambiente di vita mondana), con delle tonalità stabili. Nel corso dell'azione dell'opera questi due aspetti musicali subiscono dei cambiamenti qualitativi, come quelli alla fine del ballo in maschera quando Lisa cerca il momento opportuno per consegnare discretamente ad Ermanno la chiave della camera da letto della contessa; quindi in tutto il secondo quadro dello stesso atto e, in special modo,

nella sua fine (il primo culmine dell'opera), nonché nel finale del quadro sulle rive della Nevà con il suicidio di Lisa, gettatasi nel fiume. A cambiamenti di qualità radicali che condizionano l'epilogo tragico è sottoposto anche il motivo musicale della ballata del conte Tomski, che serve come base nell'ultimo quadro della bisca per il momento centrale, quello della partita a carte. Come regola, le forme musicali "chiuse" hanno luogo nelle scene di vita mondana, mentre invece quelle "aperte" vengono usate nei momenti psicologici, durante i quali si rivela il sinfonismo ciaikovskiano propriamente detto.

Anche la natura prende parte quale sfondo indiretto nella vita dei personaggi ne *La Dama di picche*. Mediante la ben nota maniera del Romanticismo di operare con situazioni parallele e contrastate, l'autore risolve tutta una serie di momenti. Essi si alternano e s'incrociano continuamente nelle cornici degli atti, determinando l'ampiezza delle emozioni di Ermanno precipitando, alle volte, nell'abisso dell'esitazione, della disperazione e della sofferenza e, alle volte, elevandosi sino all'empireo della speranza e del giubilo d'ebbrezza amorosa. Per le sue caratteristiche estetiche *La Dama di picche* potrebbe essere messa su un piano di comparazione con la *Carmen* di Bizet e con l'*Otello* di Verdi, costituendo con esse il più noto gruppo dell'operistica mondiale dell'ultimo quarto del XIX secolo.

Nella valutazione critica dell'opera *Jolanta* è venuto in uso di nominarla inno all'amore ineluttabile. Sembra banale, ma mi pare sia giusto perché rende merito alla potenza dell'affetto reciproco quale stimolo nella vita della persona, in quanto possiede la capacità di facilitarne l'esito favorevole anche nella guarigione fisica. La detta affermazione non dovrebbe urtarci, in quanto, obiettivamente, nel contesto della *Jolanta* non c'è niente di sovrannaturale.

Ciaikovski non aveva mai potuto godere di un amore corrisposto da parte di una donna. Nonostante ciò, la sua venerazione della persona femminile non può essere detta minore di quella degli altri artisti. Le immagini dei personaggi femminili suscitano in Ciaikovski la creazione di pagine molto commoventi. Per lui l'incarnazione della donna si presenta quale oggetto di personificazione delle migliori doti umane: sincera affettuosità, devozione, fedeltà e prontezza di perdono, associate sempre all'imperativo del senso congenito della responsabilità. Ecco perché quando il partner delle sue eroine cessa di essere loro pari nei momenti di tenacia morale, la donna assume su sé stessa tutte le conseguenze fatali della delusione. E, per di più, la donna, come parte lesa, non si rinchioda nella propria disperazione cercando l'altrui compassione, ma si sacrifica. Così reagisce Lisa quando, angosciata a causa della degradazione morale di Ermanno che pende sull'orlo della pazzia per l'idée fixe delle tre carte, invece di lasciare la persona amata, si getta nel fiume Nevà. In analogo modo si comporta anche Maria, impazzita dopo la condanna a morte di suo padre, eseguita su ordine di Mazeppa. È dignitosa la reazione di Tatiana nel momen-

to fatale della sua vita sentimentale, rimanendo fedele al dovere coniugale, nonostante l'affetto ancora provato verso Onegin, dopo la sua ritardata dichiarazione amorosa. In modo molto impressionante è descritto anche l'affascinante personaggio di Nastassia, la protagonista de *La Maliarda*. Nastassia diventa vittima di una non meritata gelosia, proprio nel momento in cui la sua frivola indole muta del tutto positivamente con l'incontro del partner, del pari provocando in lei una profonda moralità e un rifiorire della bellezza.

Nei ritratti di tutte queste eroine, Ciaikovski cerca la descrizione polivalente, raggiungendo una vera sublimazione della persona femminile. In tal guisa, questi personaggi rievocano spontanee similitudini artistiche con Costanza, Susanna e Donna Anna di Mozart, con Violetta, Gilda, Elisabetta e Desdemona di Verdi, con Carmen di Bizet, con Tosca, Liù e Mimì di Puccini, con Adriana di Cilea, con Biancaneve e Mitrissa di Rimskij-Korsakov, ecc. Parlando dei personaggi femminili ciaikovskiani, non è da dimenticare Odilia dal balletto *Il lago dei cigni* e la fata dei Lillà de *La bella addormentata nel bosco* e, naturalmente, i pezzi sinfonici di orientamento programmatico-soggettistico come *Romeo e Giulietta* e *Francesca da Rimini*.

Quale risultato di un sommo fervore artistico nelle opere di Ciaikovski, può essere apprezzato il trattamento del problema dell'amore dell'uomo verso la donna. Questo intimo affetto è descritto quale un'aspirazione di reciproca felicità. Le melodie legate ai rispettivi sentimenti hanno l'impronta di una cantilena di commossa tensione e passione irruenta; ma il compositore non cade nel sentimentalismo. La ben nota vena di lirismo nel concetto romantico di Ciaikovski ingloba interamente la caratteristica vocale dei personaggi maschili, usando nei momenti finali il metodo del "leitmotiv". Così, ad esempio, i temi musicali di Tatiana mettono in movimento l'impulso irrefrenabile di Onegin alla fine del quadro del gran ballo a Pietroburgo ed quindi nel salotto della casa di Gremin. L'offuscata mente di Hermann morente si rasserena mediante il tema musicale dell'amore verso Lisa, acquistando il simbolo di una profondissima preghiera di perdono.

In un diverso piano melodico sono rese le avventure amorose del fiore della società maschile del villaggio Didanka nell'opera *Gli Stivaletti*. Nel linguaggio musicale comico nella descrizione dei personaggi detti e delle situazioni nelle quali loro cercano con insistenza fallace di ottenere la benevolenza di Soloka, si trova una ben leggibile differenza con i travolgenti affetti della coppia Oxana-Vacula.

Avendo una grande esperienza nell'arte musicale, il compositore Ciaikovski formulò un suo sistema di valori estetici, sia nell'aspetto pratico della composizione, sia in quello dell'interpretazione. La sua grande cultura, i suoi interessi multidisciplinari, la sua facoltà di osservazione sottilissima nonché la solida preparazione teoretica, si fondevano in modo felicissimo con il suo talento letterario. Dopo la partenza del noto critico musicale

russo, Ermanno Laroche, nel 1871, la redazione della rivista "Annale contemporaneo" si rivolse a Ciaikovski con l'invito ad assumere il posto di osservatore musicale. L'anno seguente ricevette anche la proposta di essere primo critico-musicale della rivista moscovita "I Registri Russi".

L'attività critica e recensoria di Ciaikovski si concentrava sulla vita musicale a Mosca, e in qualche caso recensioni di concerti e spettacoli lirici che si tenevano a San Pietroburgo, Kiev e altrove. Oltre all'attività di pubblicista si teneva in contatto epistolare con i fratelli Anatoli e Modest, con compositori, poeti e letterati, con direttori d'orchestra, editori ecc.

I suoi soggiorni all'estero in qualità di compositore, direttore d'orchestra e pianista concertista gli dettero la possibilità di condividere con i lettori russi le sue impressioni degli avvenimenti musicali nel mondo e, fra l'altro, anche il suo parere e la sua concezione sull'operistica wagneriana in occasione del primo festival di Bayreuth del 1876. Nel 1891, trovandosi a New York per la partecipazione all'inaugurazione ufficiale della Carnegie Hall, ricevette l'invito a pubblicare sulle pagine del "Morning Journal" un suo articolo, intitolato *Wagner e la sua musica*.

Ciaikovski, descritto dai suoi contemporanei, fu una persona estremamente corretta, delicata e tollerante che però difendeva ad oltranza nei suoi scritti il proprio credo estetico. Fu concreto e diretto, severissimo ma sempre con giudizi argomentati, esigente ma in nessun modo cavilloso, ironico ma non beffardo. Prese spesso posizione ma senza pregiudizi.

Benché non conosciute abbastanza e non apprezzate nel giusto merito, le pubblicazioni e le lettere di Ciaikovski sono di grande interesse. Per dare un rapido sguardo a tale materiale, mi permetto di citare frammentariamente alcuni passi, concernenti l'arte della lirica.

Da una lettera del 3 novembre 1882 alla sua mecenate Nadejda Von Meck⁶ (con la quale, per reciproca volontà, mantenne contatti solo per corrispondenza):

[...] Io non dirò come Voi e molti altri che l'opera è un settore dell'arte musicale di basso livello; al contrario, invece, io trovo che, collegando in sé tanti altri elementi diversi al servizio di una meta, essa rappresenta la più ricca forma musicale.

Nella lettera del 14 gennaio 1891 al compositore Sergheij Tanejev, Ciaikovski formula nel seguente modo le caratteristiche essenziali della sua estetica nella lirica:

Io ebbi sempre l'ambizione di fare il possibile perché con più di veridicità e con più di sincerità esprimessi mediante la musica quello che si trova nel testo. La massima veridicità e la massima semplicità non sono risultato di raziocinio ma sono un prodotto di senso intrinseco [...]

Un'analisi molto profonda fu fatta da Ciaikovski nella lettera del 12 aprile 1885 alla cantante lirica Emilia Pavlovskaja⁷, a proposito del ruolo di Nastassia nel-

l'opera *La Maliarda* (la Pavlovskaja fu la prima interprete di Maria in *Mazeppa* e indi di Nastassia):

[...] Essendo incantato dalla Maliarda, io non ho per niente mancato alla necessità fondamentale della mia anima di illustrare con la musica quello che Goethe chiamava *Das ewig Weibliche zieht uns hinan!* Il fatto che la potenza della bellezza femminile fosse nascosta per tanto tempo in Nastassia sotto la veste di donna di strada, approfondisce ancor di più il suo fascino scenico. Perché Voi amate il ruolo della Traviata? Per quale motivo Voi siete obbligata ad amare Carmen? Perché in quelle immagini artistiche, sotto la forma un po' rozza, si sente la bellezza e la forza? [...]

Ed ecco alcuni brani del menzionato articolo di Ciaikovski sul "Morning Journal":

[...] Quale compositore Wagner è indubbiamente una delle più eminenti personalità della seconda metà del secolo con un'enorme influenza sulla musica. Egli fu dotato non solamente di una grande potenza della fantasia musicale ma fu l'inventore di nuove forme della sua arte, trovando nuove strade, non conosciute prima di lui. Egli fu, possiamo dirlo, un altro genio della musica tedesca, accanto a Mozart, Beethoven, Schubert e Schumann. Ma secondo il mio profondo e fermo parere, egli fu un genio che si muoveva sulla via sbagliata. Wagner fu un grande sinfonista ma non un compositore operistico.[...] Tutto quello che noi ammiriamo in Wagner appartiene, in sostanza, alla categoria della musica sinfonica. Di una grande e profonda impressione ci colpisce la sua Ouverture, magistralmente scritta, in cui descrive il dottor Faust. Anche, l'introduzione al *Lohengrin* in cui le parti celesti del Graal lo hanno ispirato a creare alcune bellissime pagine della musica contemporanea. *La Cavalcata delle Walchirie*, La marcia funebre di *Sigfrido*, le azzurre onde del Reno ne *L'oro del Reno*, non sono forse musica sinfonica?

Nella *Tetralogia* ed in *Parsifal*, Wagner, non tiene conto dei cantanti. A loro, in questa bellissima e maestosa sinfonia, è affidato il ruolo di strumenti partecipanti al complesso orchestrale. E, che cosa dire dunque, del wagnerismo? Quali dogmi bisogna confessare per essere un wagneriano? Bisogna negare tutto ciò che non fu creato da Wagner. È necessario manifestare intolleranza, limitatezza di gusto, ristrettezza, stravaganza?

No! Rispettando l'alto genio che aveva scritto l'introduzione al *Lohengrin*, *La Cavalcata delle Walchirie* e, piegando la testa con devozione davanti al profeta, io non confesso la religione che lui stesso creò.

Il grande compositore russo ammirava il talento di comicità musicale di Rossini e le opere di Verdi, specialmente quelle del suo primo periodo. Apprezzava *Il Profeta* e *Gli Ugonotti* di Meyerbeer, ma non gli piaceva *L'Africana*.

Nell'intervista del 12 novembre 1892, apparsa sulle pagine de "La vita di Pietroburgo", Ciaikovski dichiarava la sua opinione positiva in merito alle opere di Pietro Mascagni, già autore della *Cavalleria rusticana* e de *L'amico Fritz*.

Più noti sono i suoi giudizi sull'arte musicale di Mozart. Eccone uno dei più popolari:

[...] In Mozart amo tutto, per quanto, nella persona amata si sia soliti amare tutto. E, soprattutto, *Don Giovanni* perché, grazie a quest'opera, io ho saputo che cos'è la musica.

Nella rivalutazione di oggi, Ciaikovski gode del

prestigio di essere uno dei più grandi compositori in tutti i generi musicali e scenico-musicali. La sua musica, fortemente emotiva, russa di carattere ed internazionale per il suo significato, rivela una personalità artistica abbondantemente dotata la cui sensibilità creativa passa dalla semplicità e dalla raffinatezza sino ai vertici del pathos drammatico e tragico. Ciaikovski continua a far palpitare i cuori e stimolare le menti dell'ascoltatore contemporaneo, aumentando sempre di più l'area della sua irresistibile influenza artistica.

Note

1 Matininski Michail (1750-1820 circa). Compositore, drammaturgo, e studioso russo delle origini feudali. Ha studiato in Italia. Autore del libretto e della musica dell'opera *La Galleria dei Negozi a Pietroburgo*. È uno dei fondatori dell'opera comica in Russia.

2 Fomin Evstignei (1761-1800). Compositore russo. Scrisse le opere *Il Don d'Oro*, *Orfeo*, nonché l'opera comica *Gli Americani* e *Il Postiglione alla stazione dei muti cavalli*, basata sul folklore russo.

3 Allievo di Ivan Sollertinski, Glickmann è stato docente al Conservatorio di Pietroburgo. Autore di un grande numero di articoli e saggi, nonché dei libri *Molière*, *Noi andiamo in Teatro*, *Meyerhold e il Teatro Musicale*. Redattore letterario delle opere liriche di Sciostakovic con il quale strinse una grande amicizia ed ebbe una lunga corrispondenza.

4 Sollertinski Ivan (1902-1944). Musicologo, studioso teatrale e letterato russo. Professore al Conservatorio di Leningrado. Autore di moltissimi saggi, articoli e recensioni sul Teatro musicale e quello di Prosa, sul balletto, ecc. Poliglotta, bravissimo conferenziere di lezioni musicali alla Filarmonica di Leningrado. Fra gli scritti si possono segnalare: *Orfeo di Monteverdi*, *Gluck*, *Mozart*, *Meyerbeer e il Teatro Musicale*, *Shakespeare e la Musica*, *Jacques Offenbach*, *Gogol nell'Operistica Russa*, *Carmen di Bizet*, *Mettete in scena Wagner!*, *La Drammaturgia del libretto*, *Il Romanticismo e la sua estetica generale e musicale*.

5 Ivanov Alessandro (1806-1858). Pittore russo, appartenente al classicismo accademico. Maggiore opera: *Priamo prega Achille di consegnargli il corpo di Ettore*.

6 Nadejda von Meck (1831-1858). Melomane, moglie del proprietario ferroviario russo Karl von Meck. Si trovava in continua corrispondenza con il compositore.

7 Pavloskaia Emilia (1856-1935). Soprano russo, lirico-spinto.

Peter Stharbanov ha conseguito il dottorato in regia lirica all'Accademia musicale di Leningrado nel 1956. Ha firmato la regia di numerosissime opere del repertorio russo, italiano, francese, tedesco e bulgaro, in Bulgaria, Italia (Rusalka al S. Carlo di Napoli, Boris Godunov alla Scala di Milano, Carmen al Massimo di Palermo), U.R.S.S. e U.S.A.

È autore di vari articoli e saggi sulla Lirica, sul Teatro, sul Cinema e sul Balletto pubblicati in Bulgaria, Italia, Inghilterra e U.R.S.S.