

## ***Le Arti nella Storia***

*Elisa Giovanatti*

### **IL NAZIONALISMO MUSICALE: LE “SCUOLE NAZIONALI” E IL GRUPPO DEI CINQUE**

#### *Il patrimonio popolare e la ricerca di un'identità nazionale*

La riscoperta delle radici etniche e nazionali è uno dei postulati estetici alla base del Romanticismo. Condiviso da quasi tutti i compositori di questo periodo. Alcuni, però, specialmente in quelle aree d'Europa che in precedenza avevano gravitato nell'orbita della cultura musicale tedesca o italo-francese, vi si dedicarono particolarmente, per contribuire al processo di autonomia e identità culturale del proprio popolo. I presupposti per la crescita dei diversi nazionalismi nell'800 furono posti, del resto, dagli eventi della Rivoluzione Francese e delle guerre napoleoniche. Questo è vero soprattutto per quelle nazioni che non avevano raggiunto l'unità territoriale o che – è il caso della Russia – aspiravano fortemente a costruire una propria identità culturale.

In musica il risveglio della coscienza nazionale acquista un rilievo particolare in area slava, nel nord Europa e in qualche misura anche in Spagna, sotto forma di una crescente volontà di emancipazione dai modi della tradizione musicale egemone, tramite una valorizzazione dei caratteri peculiari delle diverse tradizioni storico-musicali locali e la rivalutazione del patrimonio popolare. Un sostrato che fornì la base per una musica nazionale di carattere colto, che ricercò nel folclore la propria identità culturale. Nel teatro d'opera il nazionalismo è evidente nella scelta di soggetti storico-popolari piuttosto che epico-legendari, legati alla tradizione popolare, oltre che, naturalmente, nell'utilizzo delle lingue nazionali, e non più solo dell'italiano o del francese, sia nella musica strumentale (sinfonica e cameristica) che in quella vocale si tende inoltre a immettere elementi etnomusicali: motivi tratti dalla tradizione orale/popolare, spesso autentici, ritmi di danze popolari.

#### *Ma cosa, davvero, rende un'opera “nazionale”?*

È bene chiarire subito, prima di proseguire, alcuni nodi spesso equivoci. Nessuno dei compositori impegnati in questa ricerca di un carattere nazionale ruppe decisamente con la tradizione egemone: gran parte della musica prodotta (strumentale e operistica) si sviluppò sui modelli formali della cultura italiana, francese e tedesca, e l'assunzione di elementi folcloristici nell'opera d'arte avvenne pur sempre attraverso il filtro per così dire nobilitante dei principi tecnico-formali e dei canoni estetici del Romanticismo occidentale, di cui quasi tutti si appropriarono ampiamente, innestandovi poi elementi derivati dalle singole realtà locali. Solo in rarissimi casi (Musorgskij, più tardi Janáček) l'acquisizione del canto popolare nelle sue peculiarità modali, ritmiche e melodiche, accompagnato da una precisa coscienza della sua estraneità alla tradizione occidentale, generò reali e profondissime innovazioni nel lessico e nella sintassi musicale.

Non solo. Le tecniche musicali impiegate dai compositori ottocenteschi per rendere un colore folclorico (raffinati ed esuberanti effetti orchestrali che conferiscono alla musica un particolare “colore locale”, andamenti armonici per accordi paralleli, vari arcaismi armonico-modali) nulla hanno a che fare con la genuinità autoctona: sono infatti le stesse impiegate per ricreare l'ambiente esotico (di solito orientale), piuttosto che arcaico o naturale. L'importante non era dunque la reale prossimità

della musica così composta alla vera tradizione popolare, quanto piuttosto la percezione della **distanza** che questi espedienti venivano a creare con la musica d'arte di stile europeo.

Ciò che realmente, nell'800, rese alcuni lavori **"opere nazionali"** fu, in fin dei conti, **la loro ricezione**, il modo in cui essi furono recepiti da parte della nazione stessa. Complesse e in parte insondabili motivazioni portarono le popolazioni di alcune aree europee ad eleggere singole composizioni a propria bandiera musicale, indipendentemente dalla maggiore o minore genuinità folclorica della musica. Come ebbe a dire Carl Dahlhaus, acuto studioso di questo fenomeno, *"uno stile non è tanto uno stile nazionale in sé, ma è piuttosto decretato tale per acclamazione"*.

### Le "Scuole Nazionali"

Si assiste così nell'800 alla fioritura di quelle che comunemente vengono dette **"Scuole Nazionali"**, anche se **non si trattava affatto di scuole**, dal momento che ogni singolo compositore ricercò il carattere nazionale seguendo un proprio percorso, e i risultati furono molteplici (da musiche in tutto e per tutto "occidentali", con una superficiale velatura di color locale, a lavori radicalmente innovativi, che posero le basi del Novecento musicale).



**Bedřich Smetana**  
(Litomyšl, Praga, 1824-1884)

Se alcune opere vennero salutate come nazionali in **Polonia** e in **Ungheria** (rispettivamente *Halka* di Stanislaw Moniuszko e *Bánk Bán* di Ferenc Erkel), il movimento nazionalista in musica ebbe particolare intensità in **Boemia**, allora inclusa nell'Impero Asburgico. Figure di spicco in questo senso furono **Bedřich Smetana** (1824-1884) e **Antonín Dvořák** (1841-1904), compositori nei quali il riferimento alle tradizioni musicali popolari dei villaggi boemi si innesta su basi musicali solidamente ancorate alla tradizione romantica tedesca. Del primo, in particolare, venne acclamata l'opera comica *La sposa venduta*, di ambientazione paesana, subito eletta ad opera nazionale, primato che non le tolse neppure il ciclo di sei poemi sinfonici dal titolo programmatico *Má Vlast*

(*La mia patria*), fra i vertici della produzione di Smetana (il secondo, *La Moldava*, oltre a essere un magistrale esempio di musica a programma è ancora oggi saldamente presente nei repertori occidentali). Diverso il caso del loro più grande successore, il moravo **Leoš Janáček** (1854-1928), rigoroso ricercatore di documenti etnofonici, il cui utilizzo di elementi popolari si fa portatore di un linguaggio radicalmente nuovo nella sintassi e nel lessico, ormai proiettato – anche per ragioni cronologiche – verso le esperienze del Novecento.

In **area scandinava** è **Edvard Grieg** (1843-1907), norvegese di formazione tedesca, il compositore di maggiore rilievo dal punto di vista qui adottato (diversa e particolare la parabola creativa del finlandese Jan Sibelius); Grieg si avvicinò allo studio della tradizione folclorica del suo Paese stimolato soprattutto dalla conoscenza del grande drammaturgo Henrik Ibsen, per il cui *Peer Gynt* elaborò le musiche di scena. In molta sua musica per pianoforte solo o per voce e pianoforte si appropriò di materiali musicali norvegesi, o compose motivi popolareggianti di sua invenzione.

Un grande "lavoro preparatorio" per l'utilizzo del folclore locale nella musica colta fu fatto, in **Spagna**, da **Felipe Pedrell** (1841-1922), che insieme ad altri si dedicò alla riscoperta delle musiche popolari autoctone e della grande tradizione polifonica cinquecentesca, oltre a favorire la nascita di un teatro musicale nazionale dopo un lunghissimo periodo di stasi. Dopo di lui si ricordano, soprattutto per la produzione pianistica con frequente ispirazione folclorica, **Isaac Albéniz** (1860-1909) e **Enrique Granados** (1867-1916).

### La Russia: il Gruppo dei Cinque

Merita un discorso più approfondito l'esperienza russa, per la portata che ebbero le composizioni di alcuni suoi componenti e per le specifiche peculiarità che assunse lì il fenomeno del nazionalismo in musica. Fondatore di un indirizzo "nazionale" può essere considerato già nella prima metà del secolo **Michail Glinka** (1804-1857), la cui opera *Una vita per lo zar*, seppur strettamente legata al bel canto italiano e al grand opéra francese, fu

recepita come prima vera opera nazionale russa. Di formazione prettamente occidentale, Glinka fu tuttavia il primo ad attingere largamente dal patrimonio etnico russo, anche se molto rare sono le citazioni letterali di autentiche melodie popolari; egli fece uso, comunque, di una serie di elementi che fino a Stravinskij divennero delle costanti nella musica russa, come la scala per toni interi e la triade eccedente, giri armonici arditi, disegni ritmici ostinati, l'enfasi particolare data al timbro orchestrale.

Formatosi fuori dalle istituzioni scolastiche, Glinka inaugura inoltre la tradizione del **dilettantismo, tratto che accomuna quasi tutti gli esponenti del nazionalismo musicale russo e che va inteso in senso antiaccademico** (non ha nulla a che fare con le capacità tecniche). Accomunati dall'ammirazione per Glinka, negli anni '50-'60 si riunirono a San Pietroburgo attorno a **Milij Balakirev** (1837-1910) alcuni giovani compositori, con la volontà di dar vita a **una musica nazionale libera dalle convenzioni delle forme accademiche e svincolata dagli influssi occidentali, attingendo dal folclore e dal canto liturgico russo**: si tratta del cosiddetto **Gruppo dei Cinque**, composto dallo stesso Balakirev insieme a **César Cui** (1835-1918), **Nicolaj Rimskij-Korsakov** (1844-1908), **Aleksandr Borodin** (1833-1887) e **Modest Musorgskij** (1839-1881), di gran lunga l'esponente più coerente e originale.



Modest Mussorgsky  
(Karevo, Russia, 1839-  
St. Pietroburgo, 1881)

Al di là delle dichiarazioni di principio, quasi tutti i Cinque si mantennero non troppo lontani dall'area estetica tedesca e occidentale, pur facendo ampio uso di materiali musicali desunti dal folclore locale. Il nazionalismo musicale russo, del resto, a differenza di quanto visto per il resto dell'Europa, non era un'ideologia a carattere politico ma, piuttosto, una convinzione di carattere estetico, che opponeva i progressisti dilettanti ai conservatori accademici (posizione, questa, tradizionalmente rappresentata dai fratelli Rubinstein e da Čajkovskij), senza escludere tuttavia processi di integrazione fra le due parti. Non a caso, alcuni dei Cinque ebbero prima o poi nella loro vita dei ruoli nelle istituzioni ufficiali, oltre a mantenere un linguaggio profondamente debitore nei confronti della tradizione occidentale.

In questo quadro brilla per doti tecniche e coerenza la figura di **Musorgskij**. Coltivatore di un profondo **"realismo musicale"** (con uno straordinario esempio di "prosa musicale" nel *Boris Godunov*, opera tratta dall'omonimo dramma di Puškin), dilettante per una precisa scelta ideologica, **scardinò le basi del comporre colto servendosi di materiali musicali folclorici in modo profondamente strutturale**, con un utilizzo delle fonti popolari non solo per la ricerca di un'identità culturale russa autonoma, ma come modo per accostarsi alla vita vera senza troppi filtri. Spesso incompreso dai suoi stessi compagni del Gruppo, il suo linguaggio aprì le porte al Novecento, per esempio servendosi per le sue opere di testi prevalentemente in prosa anziché di libretti (con una condotta musicale estremamente aderente ad ogni piega del testo), immettendo generi provenienti direttamente dal folclore (lamenti, canti popolari, canzoni per bambini) e mutuando dalla musica popolare una serie di tecniche compositive, ritmiche e armoniche, conferendo enorme spazio ai cori (sovvertendo così ogni precedente impermeabilità fra cori e parti solistiche), innovando radicalmente la stessa struttura drammaturgica dell'opera (il *Boris* è costituito da quadri staccati e distinti centrati su situazioni-chiave, con personaggi che quasi non parlano fra loro ma si esprimono in monologhi), utilizzando un vocabolario armonico che raramente rispetta le convenzioni tradizionali. In ugual modo, si espresse con un linguaggio estremamente innovativo anche nella musica strumentale: due straordinari esempi sono il ciclo pianistico *Quadri di un'esposizione* e il poema sinfonico *Una notte sul Monte Calvo*, lavori ricchi di figurazioni armoniche ardite, esperimenti timbrici inauditi e invenzioni melodiche folgoranti.

A lungo vittima di un colossale equivoco – la maggior parte dei suoi lavori per circa mezzo secolo è stata conosciuta solo nelle rielaborazioni realizzate per lo più da Rimskij-Korsakov, che spesso ne tradivano il senso – fu finalmente capito in tutta la sua genialità e nel nucleo autentico del suo linguaggio solo una volta che, nel 1925, il governo russo autorizzò la revisione critica delle sue opere: solo allora fu riconosciuto come il più

consapevole sostenitore di una musica russa nazionale e come uno dei più rivoluzionari compositori di tutto l'800.

## **Bibliografia**

Gerald Abraham, *Modest Musorgsky*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: Russian Masters 1*, a cura di Stanley Sadie, Norton & Co., 1986.

Carl Dahlhaus, *La musica dell'Ottocento*, La Nuova Italia, 1990.

Renato Di Benedetto, *Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento*, EDT, 1991

---

## STORIA E NARRAZIONI

Di seguito proponiamo due brani: il primo relativo alle "Scuole Nazionali", il secondo al "gruppo dei Cinque".

<b>2 ascolti</b>
<b>1° ascolto</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=HVJePP3MRCY">https://www.youtube.com/watch?v=HVJePP3MRCY</a>
<b>Ma Vlast (La Moldava, 2/6)</b> <i>di Bedřich Smetana</i> Eseguito da ChicagoSymphony Orchestra diretta da Rafael Kubelik Durata h.1:16:20
<i>Secondo dei sei poemi sinfonici che compongono il ciclo Ma Vlast (La mia patria), La Moldava è l'incarnazione degli ideali nazionalistici condivisi da molti compositori delle aree "marginali" d'Europa nel secondo '800. Nata nel 1874, la partitura (un esempio perfetto di "musica a programma") contiene diverse indicazioni descrittive, che illustrano il percorso del fiume dalle sorgenti fino all'ingresso trionfale a Praga e poi ancora il suo allontanarsi verso la foce, inclusi alcuni episodi che incontra strada facendo (una battuta di caccia, delle nozze paesane, la presenza di ninfe misteriose, le "Rapide di San Giovanni").</i>
<b>2° ascolto</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=BMgA8eYweY">https://www.youtube.com/watch?v=BMgA8eYweY</a>
<b>Pictures at an Exhibition</b> <i>di Modest Mussorgsky</i> Eseguito da Mikhail Pletnev Durata min. 29:56
<i>Ampio e complesso ciclo pianistico, liberamente ispirato ad alcune tele dell'architetto russo Viktor Hartmann, include numeri dal carattere molto vario e differenziato: si va dalle asprezze di Gnomus al lirismo nostalgico di Vecchio castello, dal mondo infantile e danzante di Tuileries al realismo intenso di Due ebrei polacchi, fino al culmine finale: La capanna dalle zampe di gallina (grottesco e feroce ritratto della strega Baba-Yaga) e la maestosa La grande porta di Kiev, celebrazione della grande madre Russia. Per 6 volte, incipit incluso, risuonano tra un quadro e l'altro i rintocchi pesanti della Promenade, ironico autoritratto del compositore. Dell'opera è universalmente nota anche la straordinaria orchestrazione che ne fece Ravel.</i>