



---

Vincenzina C. Ottomano:

Migrazione e identità musicale. »Le Flibustier« di Cezar' Kjuì a Parigi

Schriftenreihe *Analecta musicologica. Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen*

*Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom* Band 49 (2013)

Herausgegeben vom Deutschen Historischen Institut Rom

---

#### Copyright



Das Digitalisat wird Ihnen von perspectivia.net, der Online-Publikationsplattform der Max Weber Stiftung – Deutsche Geisteswissenschaftliche Institute im Ausland, zur Verfügung gestellt. Bitte beachten Sie, dass das Digitalisat der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung-Keine kommerzielle Nutzung-Keine Bearbeitung (CC BY-NC-ND 4.0) unterliegt. Erlaubt ist aber das Lesen, das Ausdrucken des Textes, das Herunterladen, das Speichern der Daten auf einem eigenen Datenträger soweit die vorgenannten Handlungen ausschließlich zu privaten und nicht-kommerziellen Zwecken erfolgen. Den Text der Lizenz erreichen Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Zanmc 49

Analecta musicologica

Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung  
des Deutschen Historischen Instituts in Rom

Band 49

## **Migration und Identität**

**Wanderbewegungen und Kulturkontakte  
in der Musikgeschichte**

Herausgegeben von  
Sabine Ehrmann-Herfort und Silke Leopold



Bärenreiter · Kassel · Basel · London · New York · Praha

A - 6 1777 841  
Universität Bern

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten  
sind im Internet über [www.dnb.de](http://www.dnb.de) abrufbar.

© 2013 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel  
Umschlaggestaltung: [www.takeoff-ks.de](http://www.takeoff-ks.de), christowzik + scheuch, Kassel  
(Montage © Lars Jolig, Berlin)  
Korrektur: Kara Rick, Eberbach  
Innengestaltung und Satz: EDV + Grafik, Christina Eiling, Kaufungen  
Druck und Bindung: Beltz Bad Langensalza GmbH, Bad Langensalza  
ISBN 978-3-7618-2135-0

[www.baerenreiter.com](http://www.baerenreiter.com)

## Inhalt

Vorwort <i>Sabine Ehrmann-Herfort und Silke Leopold</i>	7
Das Zeitalter der Mobilität und die Übersetzbarkeit der Kulturen <i>Wolf Lepenies</i>	11
Migration and the making of a common European culture, 1500–1800 <i>Pieter C. Emmer</i>	21
Musikwissenschaft und Migrationsforschung Einige grundsätzliche Überlegungen <i>Silke Leopold</i>	30
»Peregrinatio pro musica« Migration als Wegbereiter transalpiner Austauschbeziehungen <i>Anke Bödeker</i>	40
Musikalischer Mai auf Zypern als migriertes Ritual Zu einigen Chansons des Codex Turin J.II.9 <i>Nicole Schwindt</i>	50
Wege portugiesischer Musikkultur nach Südostasien im Kontext der europäischen Expansionspolitik des 16. und 17. Jahrhunderts <i>Christian Storch</i>	69
Migration und Madrigal. Musikalische Wanderbewegungen und das Cinquecento-Madrigal in Florenz und Rom <i>Sabine Ehrmann-Herfort</i>	84
Die Breslauer Bibliotheca Rehdigeriana als Dokument der Migration des italienischen Stils in Europa <i>Tomasz Jeż</i>	99
»Nach der jetzig Newen Italienischen Manier zur guten Art im singen sich gewehnen«. The »trillo« and the mechanics of migration of Italian noble singing <i>Richard Wistreich</i>	138

Kavalierstouren und Musiktransfer am Beispiel ausgesuchter Prinzenreisen <i>Margret Scharrer</i>	151
Migration, Transfer und Gattungswandel Einige Überlegungen zur Oper des 18. Jahrhunderts <i>Michele Calella</i>	171
Identitäten im Spiegel. Das wechselseitige Bild von Deutschland und Italien im frühen 19. Jahrhundert <i>Luca Aversano</i>	182
Migrazione e identità musicale. »Le Flibustier« di Cezar' Kjuji a Parigi <i>Vincenzina C. Ottomano</i>	194
»So ward er unser«. Palestrina als deutsches Nationalsymbol im Berliner Rundfunk während der Weimarer Republik <i>Mauro Fosco Bertola</i>	210
Adaptionen der jamaikanischen Ska-music durch die Subkultur der Skinheads in Großbritannien <i>Daniel Siebert</i>	233
Mobilität und Kulturtransfer in Prozessen musikkultureller Migrationen zwischen Europa und Südasien <i>Lars-Christian Koch</i>	242
Parallelwelten? Das Eigene und das Fremde in der Musik Koreas <i>Hyesu Shin</i>	256
Veränderungen im Tonsystem der traditionellen koreanischen Musik unter dem Einfluss westlicher Musik <i>O-Yeon Kwon</i>	274
Migration und Kulturkontakte in der Musikgeschichte Ein Kommentar aus der Perspektive der Historischen Migrationsforschung <i>Andreas Gestrich</i>	295
Personenregister	302
Autorinnen und Autoren	318
Abbildungsnachweise	325

## Vorwort

»The reality, for most of the past as once again for the present, is more about nomads than natives.« In der *Einleitung* zu dem von ihm herausgegebenen Sammelband *Cultural mobility. A manifesto* (Cambridge 2009) brachte Stephen Greenblatt auf den Punkt, was auch für die (dort nicht in Erwägung gezogene) Musikgeschichte gilt: Das kulturelle Nomadentum hat die Entwicklung der Musik in Europa und weltweit stärker beeinflusst als es der Mythos von der nationalen Identität von Musik und Musikern glauben machen will. Umso erstaunlicher mutet es an, dass Migrationsforschung in der Musikwissenschaft bisher kaum, und wenn, dann vornehmlich im Zusammenhang mit dem 20. und 21. Jahrhundert eine Rolle spielt. Allzu selbstverständlich erscheint die geografische, konfessionelle oder kulturelle Unabhängigkeit von Musikern früherer Zeiten, als dass man ihre Wanderungen zwischen den Welten unter dem Stichwort »Migration« diskutieren würde. Allzu fest sitzt freilich auch noch immer die nationale Brille, durch die Musik und Musiker der Vergangenheit betrachtet werden, was auch zur Folge hat, dass Musikern mit unklarer Verortung wie beispielsweise Biagio Marini oder Johann Christian Bach bis heute deutlich weniger Aufmerksamkeit zuteil wird als solchen, die sich eindeutig einer Nation, einer Konfession oder einer Kultur zuordnen lassen. Dabei setzten oft gerade jene Grenzen überschreitenden Musiker kulturellen Austausch, Zirkulationen, Adaptionen, Überarbeitungen und Vermischungen unterschiedlicher musikalischer Praktiken in Gang, die der Kompositions- wie auch der Interpretationsgeschichte wichtige Impulse geben. Zu allen Zeiten, besonders aber, als das Reisen und die Mobilität noch keine Selbstverständlichkeit darstellten, waren die Musiker, sei es im Gefolge ihrer Herren oder sei es als unabhängig reisende Virtuosen, als international agierende, vernetzte und beeinflusste Persönlichkeiten aktiv, was sich in hohem Maße auf die von ihnen komponierte Musik auswirkte.

Ausgewählte Beispiele für musikkulturelle Hybridisierungen bietet der vorliegende Band. Anhand eines Längsschnitts durch die Geschichte musikalischer Wanderbewegungen vom Mittelalter bis heute werden Unterschiede, aber auch Gemeinsamkeiten von musikalischen Migrationen innerhalb und außerhalb Europas thematisiert. Dabei lassen sich Ergebnisse der geschichts- und sozialwissenschaftlichen Migrationsforschung ebenso für die Musikgeschichte nutzbar machen, wie umgekehrt musikhistorische Phänomene der historischen Migrationsforschung

## Migrazione e identità musicale

### »Le Flibustier« di Cezar' Kjuj a Parigi

Vincenzina C. Ottomano

La Rivoluzione del 1917 in Russia aveva lasciato un'importante eredità al resto del mondo. Oltre alla consapevolezza che gli equilibri tra le nazioni, già profondamente inclinati dal primo conflitto mondiale, potevano essere altresì compromessi da forti spinte interne, qualcosa come un milione e mezzo di emigranti si staccarono dalla loro terra d'origine – per ragioni politico-ideologiche ma anche di sopravvivenza pratica – e si stabilirono tra l'Europa, l'Asia e gli Stati Uniti. In Francia, in particolare, circa centomila russi si riversarono tra Parigi e dintorni dando vita a veri e propri centri di cultura che tentarono di mantenere saldo il legame emozionale e di appartenenza con la madre patria attraverso la ricreazione di un orizzonte ideale di identità nazionale.

La proliferazione di giornali in lingua russa stampati a Parigi come *Poslednie novosti* (Ultime notizie) o *Vozroždenie* (La rinascita) così come la fondazione di scuole, circoli, società – ad esempio la Società delle donne diplomate russe o quella dei «cosacchi» – e persino di un conservatorio, inaugurato nell'autunno del 1924, formarono un nucleo di aggregazione e trasmissione di quei tratti distintivi che gli emigranti non volevano lasciarsi alle spalle ma continuare a far rivivere in un paese straniero.<sup>1</sup>

Se da un punto di vista della cultura in generale, ma soprattutto dell'arte e della letteratura, la linea di demarcazione tra la produzione degli intellettuali in patria e quella in esilio è piuttosto netta – si pensi all'imponente filone di memorie e scritti di esuli russi<sup>2</sup> – l'estetica musicale e la sua produzione tra gli anni '20-'40 del Novecento sfugge a una categorizzazione precisa nell'ambito del costruito emigrazione-esilio.

1 «Archives de l'émigration russe», Nanterre, Bibliothèque de documentation internationale contemporaine. Per una descrizione dei materiali si legga *Archives de l'émigration russe, notamment archives Ossorguine, 1920–1960*, in: *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n. 24 (luglio-settembre 1991), pp. 19s.

2 In proposito: Leonid Livak, *How it was done in Paris: Russian émigré literature and French modernism*, Madison / Wis. 2003, e *Twentieth-century Russian émigré writers*, a cura di Maria Rubins, Detroit / Mich. ecc. 2005 (Dictionary of literary biography 317).

O meglio, nonostante anche l'attività musicale di artisti russi nella Parigi tra le due guerre fosse in pieno fermento essa non ebbe quella risonanza di spicco che altre produzioni intellettuali acquisirono nello stesso arco di tempo e nelle stesse condizioni. Non a caso, il dibattito sull'opportunità di definire una »seconda« scuola nazionale all'estero composta da musicisti emigrati in terra parigina è tutt'ora aperto e merita ulteriori riflessioni.<sup>3</sup> Di certo, le motivazioni che per più versi compromisero il lavoro di compositori come Aleksandr Čerepnin (1899–1977), Ivan Vyšnegradskij (1893–1979), Arthur Lourié (1892–1966), Nikolaj Nabokov (1903–1978), Vladimir Dukel'skij (1903–1969), Aleksandr Grečaninov (1864–1956), i quali furono attivi a Parigi ma con un successo piuttosto modesto e scarsa fortuna al di là dei confini francesi, sono da ricercarsi nell'ambiente culturale russo già formatosi prima della »grande migrazione«, tra la seconda metà del XIX secolo e i primi dieci anni del XX.

Tra i due secoli, infatti, l'aumento esponenziale delle forme di diffusione della cultura russa in Francia aveva significato la circolazione sempre più ampia di un certo tipo di repertorio – i grandi classici, essenzialmente i romanzi e la poesia della cosiddetta »epoca d'oro« con in testa Puškin, Dostoevskij e Tolstoj – veicolato da una nuova immagine della civiltà russa che per secoli aveva subito un'etichetta di terra di confine senza tradizioni, rea di un auto-colonizzazione culturale occidentale.<sup>4</sup>

La musica, dal suo canto, cominciava ad avere riscontri concreti con un incremento del repertorio russo specialmente nelle programmazioni di concerti e anche in qualche produzione di tipo operistico come, ad esempio, le rappresentazioni di *La Vie pour le Tsar* di Michail Glinka (1804–1857) nel 1890 a Nizza, e nel 1896 a Parigi ed *Eugène Onéguine* nel 1895 sempre a Nizza. La differenza sostanziale, però riguardava l'aspetto propriamente »progettuale« della diffusione culturale. Mentre, infatti, il panorama della letteratura russa è per così dire assorbito in modo sistematico e »di massa«, grazie a operazioni editoriali a larga scala che implicavano mezzi costosi ma anche remunerativi – come la traduzione russo-francese e la promozione degli stampati<sup>5</sup> – la musica russa, almeno fino al 1900, manca dell'aspetto propriamente organizzativo e attuativo determinando un flusso di ricezione frammentario e molto spesso pregiudicante.

Compositori come Pëtr Čajkovskij (1840–1893), Anton Rubinštejn (1829–1894) e Nikolaj Rimskij-Korsakov (1844–1908) pur conoscendo un discreto successo in

**3** Ringraziamo Anya Leveillé per averci dato la possibilità di leggere le considerazioni preliminari al tema dell'emigrazione musicale russa a Parigi oggetto della sua tesi dottorale all'Università di Berna: *Le Paradoxe d'une école musicale nationale en exil: le cas des compositeurs russes à Paris dans les années 1920 et 1930*.

**4** Emblematica in questo senso la pubblicazione dell'orientalista Eugène-Melchior de Vogüé, *Le Roman russe*, Parigi 1886 che comprende la raccolta di saggi di letteratura russa apparsi tra il 15 ottobre 1883 e il 15 maggio 1886 su *La Revue des deux mondes* e Prosper Mérimée, *Études de littérature russe*, Parigi 1931 (*Œuvres complètes de Prosper Mérimée* 1).

**5** Per una ricognizione statistica dei dati relativi all'incremento della letteratura russa in Francia tra Ottocento e Novecento si veda: Gianni Cariani, *Une France russophile? Découverte, réception, impact: la diffusion de la culture russe en France de 1881 à 1914*, Villeneuve d'Ascq 2001, pp. 337–342.

area francese – limitatamente al repertorio strumentale o all'attività di direzione orchestrale – non entrarono in quel circuito produttivo sistematico, cosa che al contrario Rubiňštejn conquisterà in Germania,<sup>6</sup> lasciando ancora incompleto il processo di assimilazione francese della musica russa.

## Migrazione e assimilazione

Il capovolgimento repentino del XX secolo, quando Sergej Džagilev (1872–1929) si affacciò sulla scena internazionale e la produzione operistica *in primis* e in seguito i *Ballets Russes* dilagarono a Parigi rubando l'attenzione a qualsiasi altro tipo di arte performativa, fu determinato essenzialmente da una programmazione capillare che coinvolgeva investimenti economici, artistici e politici.

La progettualità di Džagilev e del suo *entourage* diede vita non solo ad un assetto ben definito di migrazione del repertorio ma – e questa la sua carta vincente – all'integrazione di un *format* in una realtà artistica ben definita – si pensi alle varie collaborazioni con musicisti «locali» da Debussy a Massenet, Ravel e più tardi Satie, Poulenc, Milhaud, per limitarci solo alla Francia.

Non si trattava, dunque, di una migrazione intesa come ri-creazione di una scuola nazionale all'estero<sup>7</sup> – come ad esempio nei pensieri di Aleksandr Čerepnin che spingeva per uno sviluppo dell'espressione nazionale nella musica dei compositori emigrati – ma di un orizzonte estetico che attraverso la proposizione di un immaginario russo coinvolgesse l'espressione artistica occidentale.

La prontezza di Džagilev, in sostanza, fu quella di comprendere l'anacronismo di una «scuola nazionale» in un'epoca che aveva dovuto rendersi conto della sanguinosa peripezia del concetto nazionalistico di stampo ottocentesco per lasciarsi fagocitare man mano dalla sua stessa degenerazione nei vari nazionalismi e fascismi. Migrazione, dunque significava necessariamente, all'alba degli anni venti e in campo artistico *eclettismo*, inteso come capacità di trasformazione, di conservazione dell'elemento nazionale forte ma allo stesso tempo *contaminazione* con quello estraneo, per una necessaria sopravvivenza della capacità artistica propriamente russa.

Questa sorta di modernismo dell'arte, capace di trattenere ed eludere il problema oltremodo presente dell'identità nazionale, sradicata e riadattata al pubblico estero, non fu una strada percorsa esclusivamente dall'avanguardia dei *Ballets Russes* ma più volte battuta già alla fine dell'Ottocento nel tentativo di avvicinare la tradizione musicale russa a quella occidentale.

<sup>6</sup> Di diciannove opere per palcoscenico scritte da Anton Rubiňštejn più della metà ebbero la loro prima esecuzione assoluta in Germania e furono composte originariamente su libretto tedesco.

<sup>7</sup> In proposito si legga il capitolo «European destiny: the Paris school», in: Ljudmila Korabel'nikova *Alexander Tcherpnin: the saga of a Russian émigré composer*, Bloomington / Ind. 2008.

Il caso particolare di Rubinštejn che a partire dagli anni '50 incomincia la sua carriera di pianista e compositore in giro per l'Europa e rafforza il suo legame con i territori germanofoni – la madre di Rubinštejn, Kalerija, nata Löwenstein, era di origine prussiana<sup>8</sup> – componendo la maggior parte del suo repertorio operistico in lingua tedesca, è certamente una dimostrazione forte della convivenza tra elemento nazionale e influsso straniero, ma non l'unico. Non sorprende, ad esempio, che a più riprese un compositore come Čajkovskij abbia cercato di scrivere su un soggetto francese e soprattutto in *lingua* francese. Un primo accenno risale già alla metà degli anni '80 dell'Ottocento quando il compositore aveva ceduto i diritti delle sue opere in Francia e Belgio all'editore Félix Mackar che in quegli anni si occupò anche della diffusione della musica orchestrale e da camera del compositore grazie a numerosi concerti organizzati a Parigi in collaborazione con Édouard Colonne (1838–1910). La volontà espressa da Čajkovskij di mettere in musica »un petit acte quelconque en français«<sup>9</sup> che potremmo altresì leggere come necessità di sperimentare i propri mezzi compositivi di musicista russo su un terreno *étranger*, arrivava troppo prematuramente in una Parigi ancora blindata e esterofoba e non riuscì ad andare in porto neanche tre anni più tardi quando, nel marzo del 1888, Léonce Détryat (1829–1898) e Louis Gallet (1835–1898) si impegnarono a scrivere uno scenario e un libretto a quattro mani esplicitamente per Čajkovskij.<sup>10</sup>

Questo panorama dell'emigrazione – o meglio della *Wanderung* – del repertorio russo in Francia e del tentativo di sintesi tra l'esperienza russa e quella occidentale serve a mettere in luce il ruolo predominante del compositore Cezar' Kjuj (1835–1918) e della sua esperienza operistica in Europa. Kjuj, in effetti, fu l'unico tra i compositori della sua generazione a realizzare quella fusione e reciproca assimilazione tra generi e mezzi musicali che per un lungo arco di tempo, a partire già da

**8** Sul cosmopolitismo di Anton Rubinštejn si legga: Albrecht Gaub, *Anton Rubinstein – Anton Grigor'evič Rubinštejn: Russe oder nicht Russe, das ist hier die Frage*, in: *Musik als Lebensprogramm. Festschrift für Constantin Floros zum 70. Geburtstag*, a cura di Gottfried Krieger, Matthias Spindler, Francoforte sul Meno 2000, pp. 75–88.

**9** In una lettera all'editore Mackar del 8/20 settembre 1885 il compositore scrive: »*Mais ne serait-il pas possible que je mette en musique un petit acte quelconque en français et n'est-ce pas une trop folle ambition que de souhaiter de le voir monté sur la scène de Votre Opéra-Comique. Je suis sûr que je pourrai bien faire, mais je sais que beaucoup de compositeurs français attendent longuement et souvent vainement de parvenir à se faire jouer à l'Opéra-Comique. Cependant je prends la liberté de Vs donner cette idée. Ah, si je pouvais seulement débiter comme compositeur d'opéras modestement par un acte à l'Opéra-Comique – combien je serais content et combien je suis sûr que je pourrai bien faire!!! J'ai même en idée un sujet splendidement poétique. Veuillez me dire ce que Vs pensez là-dessus franchement*«, citato in Vladimir Fédorov, *Čajkovskij et la France (A propos de quelques lettres de Čajkovskij à Félix Mackar)*, in: *Revue de musicologie* 54, n. 1 (1968), pp. 16–95: 44.

**10** Lo scambio epistolare tra i tre sulla discussione di un soggetto d'opera che accontentasse le attese sia di Čajkovskij che dei due librettisti andò avanti per più di quattro anni dal marzo 1888 fino al luglio del 1892. Per un approfondimento si legga: Luis Sundkvist, »*I would like something very poetic and at the same time very simple, intimate and human!*«. *Previously unknown or unidentified letters by Tchaikovsky to correspondents from Russia, Austria and France*, in: *Tchaikovsky research bulletin* 2 (aprile 2011), <http://www.tchaikovsky-research.net/en/news/TRBulletin02.pdf>.



Glinka, gli esponenti della cosiddetta »nouvelle école russe« avevano tentato. Inoltre, dato assolutamente non trascurabile, egli fu il primo compositore russo che riuscì a far debuttare una sua opera a Parigi.<sup>11</sup>

Un esperimento che prese vita con la messa in scena de *Le Flibustier*, opera russa su testo francese del poeta Jean Richepin (1849–1926).

## Cezar' Kjuj e la sintesi dei generi

Il caso del compositore Cezar' Kjuj svela, dunque, con particolare pregnanza lo stretto legame tra processo di migrazione culturale e conservazione dell'identità nazionale, questa volta però, perfettamente integrata nella realtà del contesto europeo ospite, ossia quello della Parigi *fin de siècle*.

Dopo l'insuccesso in Russia dell'opera *Andželo* (1876) e ancor più dopo la fredda accoglienza riservata nel 1869 al *Vil'jam Ratklif*, Kjuj entra in una fase di silenzio compositivo: nessun soggetto poteva più interessarlo ma soprattutto sente la necessità di un radicale rinnovamento del proprio modo di comporre. Di fatto, sia *Vil'jam Ratklif* che *Andželo* erano tirate da soggetti letterari europei, nello specifico, la prima dall'omonimo poema epico di Heine e l'ultima dalla tragedia *Angelo, tyran de Padoue* di Victor Hugo, condizione che, alla luce delle discussioni *kučkiste*, alimentava sicuramente il dissidio del compositore:

Dal 1876 – anno della produzione di *Andželo* – malgrado il fallimento *cronico* delle mie opere teatrali e l'avversione da parte delle autorità, avevo ancora voglia di scrivere un'opera, ma per molto tempo non ho potuto scegliere un nuovo soggetto. Non volevo ripetermi, riprodurre quelle stesse forme e lo stesso carattere della musica di *Andželo*, ma la maggior parte dei drammi è esattamente di quel tipo. Inoltre, ho avuto paura della banalità dei versi, anche scritti da un librettista di talento. Per il mio esperimento ho desiderato avere un lavoro che fosse letterario in se stesso e che ne conservasse tutti gli aspetti.<sup>12</sup>

L'occasione arriva nel 1888 mentre il compositore è in vacanza presso lo Château della contessa Louise de Mercy-Argenteau (Marie-Clotilde-Elisabeth Louise de Riquet, 1837–1890): Kjuj legge con particolare interesse la recensione alla *pièce* teatrale *Le Flibustier* di Jean Richepin andata in scena il 14 maggio del 1888:

Nel 1888, a Argenteau, ho letto nella rivista francese *L'Illustrazione* un resoconto della presentazione de *Le Flibustier* commedia di Jean Richepin, presso la Comédie Française. La *pièce* mi interessava. Così, la Comtesse de Mercy-Argenteau si appellò a Richepin con la richiesta di inviare [il testo] ed una volta arrivato, l'ho letto in un solo fiato. *Le Flibustier* mi ha subito

11 Un tale primato fu eguagliato solo da Stravinskij che debuttò all'Opéra di Parigi nel 1914 con *Le Rossignol*.

12 Cezar' Kjuj, *Flibustier v Pariže (Pis'mo k redaktoru)* (*Le Flibustier* a Parigi [Lettera all'editore]), in: *Knižki nedeli* (I libri della settimana) 4 (aprile 1894), n. 3–4, pp. 180–198: 180. La traduzione dal russo è a cura di chi scrive.

affascinato per la semplicità della trama, la correttezza e la nobiltà di tutte le *dramatis personae* (senza cattivi come avviene di sovente nell'opera) e, forse, più di tutto per il canto inimitabile del verso. Dopo la prima lettura de *Le Flibustier* mi sono annotato qua e là alcuni temi.<sup>13</sup>

Il musicista si mette immediatamente a lavoro e dichiara che mai nella sua vita aveva composto così velocemente e con passione. In questo modo, già all'inizio del 1889, l'intera partitura de *Le Flibustier* era pronta.

In quel tempo la contessa de Mercy-Argenteau invitò Richepin allo Château di Argenteau per ascoltare l'opera. Così Richepin arrivò e solo allora ho potuto conoscerlo personalmente. Mentre la contessa accompagnava al pianoforte io cantavo e non potrò mai scordare la frase che Richepin disse dopo la prima scena: »Je suis aussi stupefait que charmé«, dato che le sue aspettative erano così modeste e, al contrario, i suoi versi erano stati trattati con così tanto amore e cura.

»E cosa avresti fatto« gli domandai io allora, »se la musica de *Le Flibustier* non ti avesse soddisfatto?«. »Avrei fatto qualche complimento banale« rispose lui e da quel momento non ha più partecipato a nessuna cosa riguardante *Le Flibustier*.<sup>14</sup>

Dunque, terminata l'opera e avuto l'apprezzamento dell'autore del testo, il compositore cercò un editore in Francia supportato dall'immancabile contessa Argenteau.<sup>15</sup>

In un primo momento i due riescono a prendere accordi con Georges Hartmann (1843–1900) che aveva già pubblicato le opere di Jules Massenet ma quasi subito Hartmann aveva liquidato i suoi affari e l'archivio delle composizioni era passato direttamente nelle mani di Henri Georges Heugel (1844–1916), editore tra l'altro dell'importante rivista musicale *Le Ménestrel*.<sup>16</sup>

Di qui in poi le vicende de *Le Flibustier* si fanno ancora più intricate: nel 1890 l'Opéra-Comique accetta di produrre il lavoro di Kjuji ma il cambio di amministrazione (il direttore Louis Paravey è sostituito da Léon Carvalho [1825–1897]) rallentò inevitabilmente i preparativi della messa in scena.

In questo momento di evidente *impasse* è il librettista Léonce Détroyat che viene in soccorso al musicista russo proponendogli un'esecuzione per l'inaugurazione del Théâtre de la Renaissance, del quale mantenne la direzione da gennaio a aprile del 1893.<sup>17</sup> Date le circostanze e le difficoltà dell'Opéra-Comique anche Richepin vedeva nella proposta di Détroyat un'ottima alternativa agli infiniti ritardi di Carvalho, ma quest'ultimo, una volta appresa la notizia, non volle in nessun modo cedere la prelazione su *Le Flibustier* e si impegnò con una promessa scritta a far rappresentare l'opera entro e non oltre la stagione corrente. Una lettera inedita di Jean Richepin al suo editore testimonia questo passaggio cruciale:

**13** Ibid., p. 182.

**14** Ibid., p. 184.

**15** Contesse de Mercy-Argenteau, *César Cui. Esquisse critique*, Parigi 1888, p. 201.

**16** Lyle K. Neff, *Story, style, and structure in the operas of César Cui*, Ph. D. Indiana University 2002, p. 611.

**17** *Lettres des compositeurs à Camille Saint-Saëns*, a cura di Eurydice Jousse, Yves Gérard, Lione 2009, p. 438.

J'ai reçu et transmis à CUI la lettre par laquelle CARVALHO me disait tenir à monter le *Flibustier*. Auparavant, j'avais écrit à Mr Détroyat que, si Carvalho nous rendait notre liberté et si Cui acceptait, j'étais tout prêt à donner la pièce à la Renaissance. Mais, comme vous voyez, il y avait un si, et même deux. Il va sans dire que l'Opéra-Comique, dont Cui a le désir par-dessus tout, me plaît mieux aussi. [...] C'est de ce côté que vous devez pousser à la roue. Le principal, c'est que Carvalho ne nous fasse pas une promesse en l'air et ne nous mette pas dans le cas ennuyeux et ridicule de lâcher la proie pour l'ombre.<sup>18</sup>

Le preoccupazioni di Richepin non erano del tutto infondate dato che, in quello stesso periodo, un'altra produzione operistica russa aveva subito numerosi ripensamenti. L'esperienza di *La Vie pour le Tsar* di Michail Glinka,<sup>19</sup> fortemente voluta da più impresari teatrali ma che stentava a decollare come messa in scena effettiva, aveva dimostrato che nonostante il fermento di quegli anni intorno al teatro d'opera russo, ancora, quasi alla fine del Novecento, Parigi non aveva accolto su un suo palcoscenico nessuna esecuzione integrale di un lavoro operistico slavo.

Il controsenso era di certo ancora più evidente se si pensa alla crucialità degli anni '90 nelle relazioni franco-russe. Per un certo verso l'entusiasmo dell'Alleanza, stipulata ufficialmente nel 1893, ma con sentori che risalivano già ad almeno dieci anni prima, aveva determinato un interesse oltremodo accentuato della Francia per la nazione russa: dal finanziamento di numerose attività culturali e concertistiche fino all'istituzione di vere e proprie *fêtes franco-russes* e di un concorso per un'opera musicale in onore della nazione russa.<sup>20</sup>

Il contraltare a tutta l'effervescenza dei festeggiamenti era però l'incapacità di un coordinamento organizzativo che promuovesse, alle normali manifestazioni artistiche, una reale rappresentazione d'opera. A più riprese sia l'Opéra che altri teatri privati come il Théâtre de la Gaîté o il Nouveau-Théâtre avevano cercato di inserire nella propria stagione un titolo emblematico come quello glinkiano ma senza nessun successo fino al 19 ottobre 1896 quando *La Vie pour le Tsar* andò in scena a Parigi in occasione del sessantesimo anniversario dalla prima assoluta.

In questo clima di celebrazioni ma anche di tensioni politiche – dato il significato piuttosto marcato dell'Alleanza franco-russa per gli assetti diplomatici europei – anche la rappresentazione de *Le Flibustier* fu percepita, in chiave istituzionale, come tentativo di avvicinamento tra i due stati. Per questo motivo, nell'ottica del direttore Carvalho, era importante riportare il lavoro di Kjuì all'Opéra-Comique, un teatro «nazionale» e quindi sovvenzionato dal governo, come segno tangibile di un

**18** Lettera di Jean Richepin al suo editore [Dreyfous], 22 luglio 1892. Collezione privata, proprietà del curatore d'asta Piasa.

**19** *Žizn' za Carja* di Michail Glinka era già andata in scena in Francia due volte ma non nella capitale bensì nella città di Nizza: nel 1879 presso la residenza privata del barone Paul von Derwies e nel 1890 al Teatro Municipale.

**20** Il concorso fu vinto da Gabriel Pierné (1863–1937) con la composizione *La Fraternelle*, «chant en l'honneur de la nation russe», su testo di Marc Liberat. Cfr. Édouard Noël e Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique*, Paris 1893, pp. 501 f.

coinvolgimento ufficiale della Francia nella promozione dell'opera russa e quindi, in senso traslatato, per il mantenimento di buoni rapporti diplomatici con lo Zar e la sua corte.

Quest'opera di diplomazia culturale non sfuggì alla stampa che sulle colonne de *Le Ménestrel* sottolineò a più riprese il sottile legame tra la scelta di montare un'opera come *Le Flibustier* e la celebrazione dell'Alleanza:

On prête à M. Carvalho l'intention de pousser avec une activité fiévreuse les répétitions du *Flibustier*. Comme la musique de cet opéra du célèbre compositeur russe César Cui, l'intelligent directeur de l'Opéra-Comique saisit au vol l'occasion qui lui est donnée une représentation-gala, tout comme son grand confrère l'Opéra. Il espère bien faire coïncider la première représentation du *Flibustier* avec l'arrivée des marins russes à Paris. Voilà qui est tout à la fois d'un directeur avisé et d'un bon patriote.<sup>21</sup>

La necessità evidente di celebrare la solidarietà tra i due paesi su un palcoscenico operistico nasceva in primo luogo da una constatazione piuttosto semplice, e cioè che sul suolo parigino nessun compositore russo aveva mai varcato la soglia di un teatro, ma anche dall'opportunità di superare, proprio in questo contesto così delicato, quella tradizionale reticenza parigina per qualsiasi repertorio straniero.

In fondo, la scelta di Kjuj rappresentava una soluzione «indolore» – dato che il compositore aveva origini franco-lituanee e suo padre, in particolare, aveva prestato servizio per l'armata del primo impero – ma, soprattutto, perché sanciva di fatto un'alleanza musicale: un'opera, *Le Flibustier*, scritta da un compositore russo su testo di un poeta francese.

La coincidenza perfetta è immortalata ancora una volta sulle pagine dell'autorevole periodico musicale che scrive:

M. Carvalho s'est engagé à représenter avant le 1<sup>er</sup> novembre prochain le *Flibustier*, de M. Richepin, mis en musique par M. César Cui, le maître compositeur russe si apprécié des musiciens. Détail curieux, M. César Cui, général lui-même et des plus distingués dans l'armée russe, est le fils d'un général français du premier empire qui se fixa et se maria en Russie après la fameuse campagne de Napoléon I<sup>er</sup>. M. César Cui est donc, pour le mois, à la moitié français; on peut dire qu'il l'est tout à fait depuis la manifestation de Cronstadt.<sup>22</sup>

La prima dell'opera, andata in scena il 22 gennaio 1894 all'Opéra-Comique suonò effettivamente come eco della convenzione militare segreta che il governo repubblicano di Francia, sotto il presidente Sadi Carnot, e quello autocratico russo di Aleksandr III firmarono a sanzione definitiva del loro sodalizio i primissimi giorni dello stesso anno.<sup>23</sup> Che fosse necessaria un'occasione «politica» per far decidere il direttore Carvalho a mettere in scena l'opera è chiaro se si pensa al lasso di tempo

21 *Le Ménestrel*, n. 38 (1893), p. 2.

22 *Ibid.*, n. 11 (1893), p. 87. A Cronstadt il 23 luglio 1891 si era celebrata la prima visita ufficiale – in vista dell'Alleanza – della marina francese allo zar Alessandro III.

23 Cfr. George Frost Kennan, *The fateful alliance: France, Russia, and the coming of the First World War*, New York 1984, pp. 238–258.

piuttosto lungo che intercorre tra la composizione dell'opera, tra il 1888 e il 1889, e la sua realizzazione scenica del 1894, ma anche dall'atteggiamento protezionistico che si accese intorno a Kjuì e al suo nuovo lavoro nelle fasi precedenti la prima dell'opera.

Il 7 gennaio 1894, ad esempio, Édouard Colonne dedica l'intera seconda parte del suo concerto a composizioni di Kjuì, comprese quattro romanze sempre su testo di Richepin e tre estratti dall'opera *Il prigioniero del Caucaso*. Come se non bastasse, lo stesso giorno proprio *chez* monsieur Colonne ebbe luogo una *soirée musicale* privata esclusivamente dedicata a Kjuì. Il 14 gennaio, al concerto domenicale, il direttore d'orchestra suona nuovamente le danze tratte dal *Prigioniero* e, in generale, durante le serate organizzate da famiglie private Kjuì era il compositore più eseguito.<sup>24</sup>

Al di là della propaganda che da diverso tempo l'orchestra Colonne aveva intrapreso nei confronti dei compositori russi, l'accondiscendenza del suo direttore suonava più in tono di preoccupazione che di vero interesse musicale. D'altro canto anche Richepin e l'Opéra-Comique più in generale, nutrivano evidentemente qualche apprensione se il poeta fu incaricato personalmente di gestire le prove in assenza di Kjuì, affinché *Le Flibustier* ottenesse lo stesso successo che la sua *pièce* teatrale aveva conquistato nel maggio 1888:

All'inizio della stagione attuale [...] fu deciso che la produzione all'Opéra-Comique sarebbe stata una riproduzione del dramma di Richepin andato in scena alla Comédie-Française e, per questo motivo, Richepin avrebbe esclusivamente sovrinteso alla produzione. Egli assunse questo compito in modo energico e conquistò immediatamente la completa simpatia e fiducia degli artisti, così che, quando nel mese di dicembre arrivai a Parigi, trovai che la produzione aveva già fatto importanti progressi.<sup>25</sup>

I timori di un fiasco nascevano sicuramente dalla novità dell'operazione che si stava compiendo su uno dei più ambiti palcoscenici di Parigi, ma anche dalla natura stessa dell'opera di Kjuì, per la quale si temeva una *débâcle* ancora più rovinosa.

Un primo passo per orientarci in questa direzione ci viene offerto dal compositore e giornalista Paul Dukas (1865–1935) che per primo descrive la sostanziale originalità del lavoro di Kjuì:

Quant à M. César Cui, le public français sera bientôt mis à même de l'apprécier comme musicien dramatique: l'Opéra-Comique se prépare, comme on sait, à représenter *Le Flibustier*, que M. Cui a mis en musique *sans rien changer au texte de M. Jean Richepin*. Il est, on le conçoit, fort difficile de juger complètement du mérite d'ouvrages dont le principe repose sur une parfaite concordance de l'expression poétique et de l'expression musicale.<sup>26</sup>

Le parole di Dukas, prima ancora che l'opera venga messa in scena, prima ancora che Colonne spendesse tutte le sue energie in serie di concerti monografici, chiari-

<sup>24</sup> Kjuì, *Flibustier v Parigi* (vedi nota 12), pp. 187 s.

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> Paul Dukas, *La Musique russe*, in: *Revue hebdomadaire* (ottobre 1893), p. 3, ripubblicato in: Paul Dukas, *Les Écrits de Paul Dukas sur la musique*, Parigi 1948, pp. 129–139: 137.

scono in modo lampante il nodo della questione: il punto centrale, che determinò la preoccupazione dei produttori così come dello stesso Richepin, non risiedeva nella possibile irruenza di questa «nuova scuola russa» che per la prima volta accedeva al tempo operistico rompendo le convenienze del teatro parigino, bensì una novità ancora più disarmante e tanto più difficile da accentare perché sperimentata da un compositore russo attraverso un testo francese, patrimonio della tradizione nazionale.

Se il campo operistico fremeva nell'esigenza del rinnovamento del suo linguaggio – si pensi agli esperimenti con la prosa su cui si discute negli anni ottanta – da cui verranno alla luce le composizioni *Le Rêve* (1891) e *L'Attaque du moulin* (1893) di Alfred Bruneau (1857–1934) con testi in prosa adattati da Louis Gallet dagli originali di Zola<sup>27</sup> – e culmina nel 1898 con la tappa fondamentale della *Thaïs* di Massenet–Gallet, mai prima della collaborazione Kjuj–Richepin nessun compositore francese e tantomeno nessun musicista occidentale aveva azzardato mettere in discussione la mediazione del libretto e la composizione di un'intera opera lasciando intatto il testo della fonte originale.

E' chiaro che una tale operazione pone in gioco un'infinita serie di problematiche tanto teoriche quanto pratiche: *in primis* l'assoluta condizione paritaria di composizione musicale e poesia, ma, soprattutto, l'elevazione della lingua poetica destinata ad essere messa in musica che non passa più per una «riduzione» ad uso operistico ma è traslata direttamente, e con il beneplacito del poeta, da un'opera letteraria ad una musicale.

Questo nuovo indirizzo implica inevitabilmente anche un profondo condizionamento dell'apparato metrico-ritmico della musica. La scansione prosodica del verso (o della prosa) che rimane inalterata dal punto di vista letterario funge da vero e proprio detonatore per un nuovo linguaggio musicale.

The image shows a musical score for the opera 'Le Flibustier' by Cezar' Kjuj. It consists of three systems of music. The first system is for a vocal line (soprano or alto) with lyrics in French. The lyrics are: 'Legéiz (se levant) Aïn - si re - vian dra - t - il, tout droi vers Saint Ma - lo, Lui que nous at - ten - dons, le gas par - ti sur l'eau.' The second system is for a piano accompaniment, with lyrics: 'Cher pe - tit - fils, dar - nier des - cen - dant de ma ra - ce! A - vant que de mou - rir, il faut que je Fem - bras - se; Et je Fem-bras-se - rai, voi - tu, j'en suis cer - tain. Nous Fem-bras-ser-ont tous, Ja-nik!' The third system continues the piano accompaniment with lyrics: 'Un beau ma - tin, il nous dé - bar - que - ra de sa nef - pa - voi - sé - e, et cou - si - ne Ja-nik!' The score includes various musical notations such as dynamics (mf, p), tempo markings (Meno mosso, Andantino), and articulation marks.

Esempio musicale 1: Cezar' Kjuj, *Le Flibustier*, atto I, scena 1

27 Hugh MacDonald, *The prose libretto*, in: Cambridge opera journal 1 (1989), pp. 155–166: 162.

Nel caso particolare de *Le Flibustier*, l'evidenza di questa coincidenza tra testo letterario e realizzazione musicale si fa ancora più pregnante dato che l'intera *pièce* di Richepin è scritta in metro alessandrino. Nonostante però le forti cesure e gli accenti fissi del doppio senario, Kjuì riesce ad a raggiungere una fluidità della messa in musica che raggiunge la forma di un vero e proprio recitativo »parlante«.

La scelta di non rimaneggiare i versi originali per rendere il testo più »adeguato« all'intonazione musicale nasceva da due esigenze primarie: da un lato la necessità di restituire al pubblico un testo già di per sé cristallizzato nel repertorio letterario francese ma allo stesso tempo, nell'atto compositivo di Kjuì, di avvicinarsi il più possibile a quel »dramma ideale« che come lui stesso aveva inteso »fosse letterario in se stesso e ne conservasse tutti gli aspetti«. <sup>28</sup> Il grande ostacolo, a questo punto, risiedeva nella natura dei versi di Richepin e, quindi, nell'operazione così azzardata, capace di svincolarsi dalle convenzioni e ammettere un metro classico, tradizionalmente destinato al teatro, come verso normativo di tutta un'opera lirica.

A questo proposito Charles Darcours su *Le Figaro* del 23 gennaio 1894 scrisse: »C'était là d'ailleurs, l'écueil, le grave inconvénient du plan de M. César Cui: les alexandrins ne sont pas faits pour la musique; excellents dans la comédie, ils ne pouvaient que nuire à l'effet de l'opéra.« <sup>29</sup>

E ancora Fernard Le Borne iniferisce sul tema »scottante« degli alessandrini in musica sulle pagine di *Le Monde artiste*: »Les solennels et monotones alexandrins, presque intégralement conservés, hélas! par le compositeur, auraient été remplacés par des vers de coupe variée, et la grande idée symbolique de l'œuvre, la lutte entre la mer et la terre se serait nettement dégagée dans un rayonnement de vie et de majesté!« <sup>30</sup>

Dovrebbe sorprenderci, o forse non più di tanto, visto che queste stesse critiche non erano poi così nuove nell'ambiente parigino. Un'altra opera, infatti, aveva scatenato le stesse reazioni e uguali considerazioni sulla qualità della declamazione musicale: »Le livret, bourré d'alexandrins, ne présente que rarement les coupes indispensables à la mélodie« <sup>31</sup> – aveva sentenziato Louis Roger alla prima del *Don Carlos* parigino di Verdi, seguito subito a ruota da Alexis Azévedo sulle colonne de *L'Opinion nationale*: »L'incroyable prédominance dans le livret de *Don Carlos*, des vers alexandrins, naturellement amis de la mélopée et de la déclamation, et naturellement ennemis de la véritable mélodie et du chant« <sup>32</sup>

**28** Kjuì, *Flibustier v. Pariže* (vedi nota 12), p. 180.

**29** Charles Darcours, *Le Flibustier*, in: *Le Figaro*, n. 23 (1894), p. 3.

**30** Fernard Le Borne, *Le Flibustier*, in: *Le Monde artiste*, n. 4 (1894), p. 46.

**31** L[ouis] R[oger] in *La Semaine musicale* (14 marzo 1867), citato in: *Giuseppe Verdi. Don Carlos. Dossier de presse parisienne (1867)*, a cura di Hervé Gartioux, Heilbronn 1997 (*Critiques de l'opéra français du XIXème siècle* 9), p. 202.

**32** Alexis Azévedo in *L'Opinion nationale* (19 marzo 1867), citato in: *Giuseppe Verdi. Don Carlos. Dossier*, p. 145.

La questione interessante rispetto alla scelta sia di Kjuì che di Verdi di lavorare su un metro così insolito come quello alessandrino è che entrambi avevano in mente un obiettivo ben preciso, ossia, quello di rendere fluidità alla scena attraverso l'uso di versi che riproducessero, in un *climax* drammatico, una sorta di «parlante melodico» che garantisse quella continuità temporale propria del teatro di parola. Pensiero teatrale evidente, dunque, che lo stesso Verdi sostenne quando si trattò di apportare cambiamenti al libretto, al fine di donare maggior incisività alla scena di Elisabetta nella revisione del 1884:

io proposi questo cambiamento perché desiderava di togliere quello stupido Cantabile del vecchio spartito, e fare invece qualche cosa di declamato, e di energico. Primo: perché la parte di Elisabetta essendo *un rôle toujours en dedan*[s], qui si poteva darle una frase da mostrare i denti. In secondo luogo perché, dopo aver trovato lo scigno spezzato, e rubate le lettere di D. Carlos, Elisabetta, deve essere agitata, ed irritatissima, e mi pajono perfino fuori di posto le parole che sentono come la rassegnazione «*Et que Dieu fit*». Concludiamo. Quattro soli versi lunghi, alessandrini, mi basterebbero. Fieri ed energici, l'ultimo dei quali indicasse ... «*Moi! Fille de Valois! Moi! La Reine de France!*». L'attrice avrebbe campo di fare una *strillacciata* che non sarebbe bella né poeticamente né musicalmente, ma sarebbe teatrale. E Voi sapete pur troppo mio caro Nutter, che quando si scrive pel Teatro, bisogna fare del Teatro.<sup>33</sup>

La partita si giocava dunque non tanto sull'opportunità o meno di un certo tipo di versificazione per un testo operistico ma, al contrario, se la giusta combinazione di un metro e della sua versione musicale potessero asservire il dramma e raggiungere un preciso effetto di teatralità sulla scena. In questo senso, la superiorità dell'effetto drammatico travalicava la necessità delle convenzioni: quello che fu rimproverato a Verdi alla fine degli anni sessanta e si ripropose con Kjuì quasi trent'anni dopo, riguardava, di fatto, l'idea inaccettabile di una «mescolanza» di generi – dove per convenzione la melopea apparteneva al teatro e la melodia ariosa all'opera – ma non teneva ancora conto di quanto l'uso dei mezzi – melopea, declamazione, parlante – fossero, in realtà piuttosto «amis» che «ennemis» della verità melodica e teatrale.

**33** Verdi a Nutter, citato in: Julian Budden, *Le opere di Verdi*, vol. 3: *Da Don Carlos a Falstaff*, Torino 1988, pp. 32s. Infine, i versi scritti da Du Locle seguendo il suggerimento di Verdi furono i seguenti:

Vous le savez! Je fus promise  
a Don Carlos, a votre fils!  
Je vins a vous, A Dieu soumise,  
pure comme le sont nos lys!

Vous osez, frappe de demence,  
douter d'une fille de Roi! ...  
douter d'une fille de France! ...  
Reine des Espagnes ... de moi!



Élisabeth  
Philippe

Moderato ♩=104

Où? Où?

Vous gar-dez le-si - len- ce? Un por- trait de l'in- fant? Par - mi vos bi- joux? Quel? vous l'a- vou - ez de - vant moi?

Moderato ♩=80

Cantabile plus animé

De - vant vous! Vous le sa - vez! j'é- tais pro - mi - se à Don Car - los, à vo - tre fils! Je vins à vous, à Dieu... sou - mi - se... pu - re com- me le sont nos

Moderato ♩=80

plus animé

più mosso ♩=112

lys! Vous o - sez. fmp-je de dé- men- ce, dou- ter d'o- ne- til- le de Raül... dou- ter d'o- ne- til- le de Fim- ce. Ré - ne des Es - pa - gnes... de moi!...

ff

Esempio musicale 2: Giuseppe Verdi, *Don Carlos* (1884), atto III, scena 3

## Oltre l'opera verso la «Literaturoper»

Se nel caso del *Don Carlos* di Verdi la questione della versificazione in alessandrini era al limite ma accettabile, in quanto riguardava solo alcune parti dell'opera, il problema di *Le Flibustier* di Kjuj era di certo insolubile poiché l'alessandrino rappresentava l'ossatura stessa della composizione e coinvolgeva il testo nella sua *interrezza*. Inoltre, la questione della sovrapposizione dei generi con uno »sconfinamento« del teatro d'opera in quello di parola era di per sé un dilemma piuttosto evidente, anch'esso destinato a non trovare soluzioni: quella di Kjuj era stata e rimaneva integralmente una *pièce* teatrale:

Si donc il s'agissait uniquement d'apprécier le talent de M. Cui, nous n'aurions guère que des éloges à lui décerner, mais il s'agit aussi d'apprécier son système, et c'est une autre affaire. Ce système est une erreur incontestable, et tout le talent qu'il a dépensé pour le soutenir ne sert qu'à la mieux mettre en relief. *Le Flibustier* n'est pas un opéra, c'est un drame teinté de musique. La musique se superpose ici à la pièce d'une façon tout à fait inutile et superflue; au lieu de jouer le rôle souverain qu'elle doit remplir dans un opéra, elle n'est plus qu'une humble dame de compagnie, qui marche derrière sa maîtresse, en s'effaçant dans son sillage, en suivant tous ses mouvements et en portant sa queue. Au lieu d'être une traduction de l'œuvre dans une autre langue, c'est un essai de conjonction de deux arts très distincts, une simple annotation musicale d'un texte trop complet par lui-même pour que ce commentaire ne fasse pas l'effet d'un exercice surrogatoire. Condamné à une sorte de récitatif presque continu, à une succession de dialogues et de monologues qui excluent tout point

d'arrêt, tout épanouissement mélodique et toute excursion pittoresque, il est impossible que ce drame lyrique ne produise pas une impression de monotonie et de fatigue.<sup>34</sup>

Come è piuttosto semplice dedurre da quest'ultima recensione di *Le Flibustier*, Kjuì aveva aperto uno squarcio sul tema del rapporto testo e musica e sul concetto di dramma e anti-dramma nel teatro d'opera che andrà avanti per tutto il *fin de siècle*. In effetti, che l'opera e il suo nuovo «sistema», come è definito dal critico Fournel, fossero nate con un intento sperimentale e di provocazione verso le convenzioni operistiche è dichiarato con piena onestà direttamente da Kjuì.

Nel saggio destinato al suo editore russo apparso sulla rivista *Knižki nedeli* (Libri della settimana), il compositore non solo annota puntualmente le varie fasi della gestazione dell'opera ma ne fa un vero e proprio manifesto programmatico attraverso il quale chiarire la sua posizione in merito a questioni di poesia per musica e concezioni teatrali:

Comincerò col dire che ero perfettamente cosciente del rischio che correvo a presentarmi al pubblico parigino con *Le Flibustier* che disprezzava tutte le loro abitudini operistiche. Una sola scena per tutti e tre gli atti (una camera con vista sul mare): niente di spettacolare per gli occhi; assenza di numeri formali come duetti, terzetti, insiemi e al loro posto un'insolita conversazione musicale, anche se in tutto e per tutto melodica, che avrebbe sbalordito alcuni e irritato altri: era plausibile aspettarsi una catastrofe assoluta alla prima vera rappresentazione. Ma io volevo debuttare a Parigi con un lavoro che esprimesse le mie aspirazioni e convinzioni operistiche meglio che nelle altre mie opere. Una composizione che fosse, forse, la più individuale.<sup>35</sup>

Nel percorso estetico di Kjuì *Le Flibustier* rappresentava davvero una nuova tappa: da un lato rispondeva appieno a tutte le discussioni sul rinnovamento del teatro d'opera in Russia promulgate dalla *nouvelle école* e, non in ultimo, l'opera completava quella sintesi, quel necessario avvicinamento tra questa nuova scuola russa e tradizione melodrammatica occidentale.

Se già attraverso le opere precedenti il compositore aveva tentato una strada per la «messa in pratica» degli ideali *kučkisti* – ricordiamo che *Ratklif* fu la primissima opera nata nell'ambiente del *Mogučaja kučka* ad andare in scena – è solo attraverso *Le Flibustier* che Kjuì sente di aver avvicinato e sviluppato le idee lasciate a mo' di testamento da Aleksandr Dargomyžskij (1813–1869) in *Kamennyj gost'*:

Esiste una teoria, abbastanza diffusa, che versi buoni e artistici sono inutili per la musica. Questa è una teoria di comodo e pratica dato che, in realtà, con versi cattivi non c'è bisogno di tanti complimenti: è possibile ripetere singoli versi, singole parole, ometterle, e rimpiazzarle con altre; non c'è bisogno di preoccupazione nel preservare la forma del poema, se quest'ultimo è informe e se la sua forma è banale. La musica può soggiogare il testo come con uno schiavo, fare con lui quello che vuole, senza alcun danno [...]. Io, al contrario, ho

**34** Victor Fournel, *Les Œuvres et les hommes. Courrier du théâtre, de la littérature et des arts*, in: *Le Correspondant* (1894), p. 753.

**35** Kjuì, *Flibustier v Parize* (vedi nota 12), p. 195.

sempre sostenuto il contrario, ho sempre pensato che il testo non dovrebbe servire come un pretesto ma come obiettivo della musica vocale; penso che la musica dovrebbe fondersi con il testo, il quale va trattato con cura e amore, che le forme musicali dovrebbero corrispondere alla forma della poesia, e che entrambi devono essere preservati nella loro purezza inviolabile. [...] Una posizione analoga era condivisa da Dargomyžskij, il quale fu ispirato da Puškin. Non è difficile applicare queste osservazioni alla scelta dei testi da musicare per una romanza [...]. Ma come si fa a trovare un libretto del genere, un libretto che rappresenti un'opera mantenendo allo stesso tempo un significato letterario autonomo? Si potrebbe pensare al *Convitato di pietra* di Puškin ma è già stato utilizzato da Dargomyžskij che ne ha fatto la seconda pietra angolare della »Nuova scuola russa«. Ma dove trovare un lavoro simile, che pur non essendo stato scritto per la musica è comunque adatto ad essere musicato? Così passavano i miei anni in una ricerca inutile, e la mia mente non riusciva a scegliere nessun tema.<sup>36</sup>

La scelta de *Le Flibustier* di Richepin aveva significato, dunque, per Kjuj l'assolvimento definitivo di quelle intenzioni programmatiche più volte espresse nei suoi scritti: la nuova concezione del testo operistico, di natura letteraria e preservato integralmente senza ulteriori mediazioni, la declamazione o »recitativo parlante« per una trasmissione fedele delle inflessioni del testo e, infine, flessibilità formale della messa in musica che non costringesse o pregiudicasse il testo attraverso strutture musicali tradizionali.

Ma la conquista maggiore dell'opera di Kjuj, con tutta probabilità, era stata la soluzione ad un problema ancora più annoso: la ricezione estetica del nuovo dramma. A più riprese, infatti, il musicista si era espresso sulla concezione unitaria di testo e musica, intesi come entità indivisibile e quindi esperibili solo in lingua originale e senza il *medium* della traduzione che ne avrebbe inevitabilmente snaturato l'essenza stessa del dramma: »La musique du *Convive de pierre* est si intimement liée avec les paroles, elle les suit de si près, que considérée seule, sans paroles, elle perd la moitié de son prix et parfois devient incompréhensible. Donc, pour goûter et apprécier dignement cette œuvre admirable, la connaissance de la langue russe est de toute nécessité, et c'est une entrave bien sérieuse pour la propagation du *Convive de pierre* en Europe.«<sup>37</sup>

In questo modo, nella prospettiva teorica di Kjuj, *Le Flibustier* non solo rappresentava la messa in atto dei principi del *Convitato di pietra* in una nuova creazione musicale ma eliminava qualsiasi problema relativo all'intelligibilità del testo: scritta in idioma francese, l'opera rappresentava il primo vero passo di un processo d'assimilazione degli ideali estetici del dramma per musica russo all'estero. In altre parole l'opera sperimentale che Kjuj approccia con la composizione di *Le Flibustier* si potrebbe definire come il tentativo di *russificazione* del repertorio occidentale: una *Kamennyj gost'* su testo francese.

36 Ibid., p. 180.

37 Cezar' Kjuj, *La Musique en Russie*, Parigi 1881, p. 109.

Nonostante alcune forzature o integralismi piuttosto controproducenti e che, di fatto, non ritraevano nella sua complessità quel processo di ricezione dell'opera russa tra i due secoli – si pensi alla partitura del *Boris Godunov* di Modest Musorgskij (1839–1881) che arriva in Francia e viene studiata nella sua essenza ancora prima della sua traduzione francese – la prima rappresentazione de *Le Flibustier* è uno dei primi pilastri di quel lungo e difficile processo di rinnovamento del teatro che diversi compositori tentarono a cavallo tra i due secoli.

Il parallelo è ancora più evidente se si allarga il panorama della produzione operistica di quegli anni in Europa. A questi stessi anni, infatti risale la prima rappresentazione del *Guglielmo Ratcliff* di Mascagni, la genesi di *Pelléas et Melisande* di Debussy e la *Salome* di Richard Strauss: se la letteratura musicologica ha sempre riconosciuto all'opera russa, e in particolare a *Boris*, il merito di aver spianato la strada a questa nuova estetica compositiva, la ricerca su *Le Flibustier* dimostra quanto effettivamente già negli anni novanta del '900 l'influenza delle idee *kučkiste* sul testo letterario come unica fonte di quello operistico fossero già pienamente assimilate da compositori e pubblico. Kjuj, in sostanza, segnò il congiungimento tra tradizione occidentale e tradizione russa e indicò la strada e i nuovi mezzi affinché l'estetica operistica *fin de siècle* trovasse il suo giusto progresso musicale.