

RIFLESSI LETTERARI E IMPLICAZIONI ETICO-SOCIALI  
DELLE ORCHESTRE DI CORNI RUSSI FRA SETTE E OTTOCENTO

*Ugo Persi*

**I**n un passo delle sue memorie su Puškin, Anna Pavlovna Kern rievoca l'estate trascorsa in una dacia affittata dai Del'vig su un'isola nel delta della Neva: deliziosi conversari in buona compagnia, atmosfera di pace e serenità. Discorrevano di poesia e d'arte, organizzavano sciarade viventi, si lanciavano motti arguti. D'un tratto, di lontano, e poi sempre più vicina, una musica provenire dalla parte del fiume:

[...] на ту пору вблизи нашей дачи, на берегу Невы жил на своей даче Дмитрий Львович Нарышкин и его знаменитая, известная всей Европе роговая музыка была и для нас большим наслаждением. По будням же она разъезжала тихо в большой лодке по Неве и своими чарующими звуками, далеко разносившимися по реке, доставляла удовольствие тысячам людей.

Siamo poco dopo la metà degli anni '20; quell'orchestra è probabilmente l'unica superstite nella capitale di una serie che fu più cospicua. L'epoca della *rogovaja muzyka*, segnata dalla cultura cateriniana, nonostante la "restaurazione" di Alessandro I, era ormai al tramonto. Cambiavano i costumi, cambiava la società, mutava l'economia dell'impero, stava nascendo la grande scuola musicale russa, e gli stessi gusti del pubblico rispecchiavano un'evoluzione che procedeva a un ritmo sempre più veloce.

L'alba della *rogovaja muzyka* ebbe inizio verso la metà del secolo precedente in piena epoca elisabettiana e venne celebrata da un cantore d'eccezione, Michail Lomonosov, che nel 1753 scrisse alcuni versi d'occasione: *На изобретение роговой музыки*.

Ловцов и пастухов меж селами отрада:  
 Одне ловят зверей, другие смотрят стада.  
 Охотник в рог ревет, пастух свистит в свирель.  
 Тревожит оной Нимф; приятна тиха трель.  
 Там шумный песней рев, а здесь у тихой речки  
 Молоденьки блеют по матери овечки.  
 Здесь нежность и покой, здесь царствует любовь;  
 Охотнический шум, как Марсов, движет кровь.  
 Но ныне к обоим вы, Нимфы, собирайтесь  
 И равно обоим музыкой услаждайтесь:  
 Что было грубости в охотничьих трубах,  
 Нарышкин умягчил при наших берегах;  
 Чего и дикие животны убежали,  
 В том слухи нежные приятности сыскали.

Questi pochi versi contengono *in nuce* l'essenza concettuale e storica della categoria *rogovaja muzyka*<sup>1</sup> e da essi prenderà l'avvio un percorso culturale, che potrà essere seguito non solo sul piano musicale, ma anche su quello letterario. Vi troviamo infatti rappresentati, persino nella disposizione grafica dei versi, due principi chiave della cultura della prima metà del Settecento, l'eroico-classiceggiante e il galante-arcadico e anacreontico. Là clamore e abbaiai di cani inferociti, qui placidi greggi e teneri belati. Il tutto sotto l'emblema di due strumenti musicali, il corno e il flauto: l'uno "тревожит зверей", l'altro gradito per i suoi quieti gorgheggi. Due mondi che convivono, ma che sono pur sempre diversi: la volpe inseguita aveva ben altro per la testa che insidiare il gregge inerme; impensabile, per contro, un fuggi-fuggi delle ninfe all'irrompere di forsennati cacciatori: il corno da caccia, tutt'al più, le poteva solo di lontano "тревожить".

Nei primi versi la preventiva e didascalica dialettica delle immagini ha ormai assolto alla sua funzione, è giunto il momento della sintesi; ora il poeta invita le ninfe ad accostarsi finalmente fiduciose al suono dei corni, ad ascoltare le melodie da loro prodotte, poiché Нарышкин ha compiuto un piccolo miracolo: anche da quei rozzi strumenti poteva ormai provenire una musica dolce e allettante.

---

<sup>1</sup> Per non incorrere in fraintendimenti, va precisato che con questo termine non si deve pensare a una sorta di comune banda di ottoni, perché sarebbe in quel caso *духовая музыка*. La differenza, come vedremo, è considerevole.

Ma chi era Naryškin? e in cosa consisteva il suo miracolo? A rigor di termini si può rispondere solo alla prima domanda. Si tratta di Semen Kirillovič, nato nel 1710 e morto nel 1775, maresciallo di corte all'epoca di Elisabetta I; dunque, il Naryškin di Lomonosov e quello ricordato da Anna Kern condividevano la stirpe, e la sorte della *rogovaja muzyka*, dalla sua nascita alla sua morte. La seconda domanda, dicevo, è mal posta, poiché il realtà Semen Kirillovič non aveva fatto nulla di mirabolante, e se di miracolo si può parlare, o meglio di originale pensata, allora si deve fare un altro nome, quello di Antonín Mareš, musicista di origine boema, suonatore di corno inglese prima nell'orchestra del conte Bestužev e poi in quella di corte, che in quel tempo era amministrata dal favorito di Elisabetta – il suddetto Naryškin. Questi poi assunse Mareš al proprio servizio col compito di “согласить у своих охотников все рога в стройность”. Siamo nel 1751; nel '53 Lomonosov registra poeticamente la novità e nel '69 Jakob von Stehlin, il primo cronista della cultura musicale in Russia, conferma l'opinione di Lomonosov:

По своему устройству, звучанию и воздействию – это совершенно новая, своеобразная музыка, с которой никакая другая не может сравниться по помпезности и приятности звука.

Fino a qui abbiamo stabilito i due punti estremi della parabola storica di queste orchestre; ciò che sta in mezzo costituisce una buona parte non solo della musica russa, ma anche della cultura artistica e in generale del *byt* aristocratico della Russia fra Sette e Ottocento. Conviene procedere con ordine, riprendendo da Lomonosov.

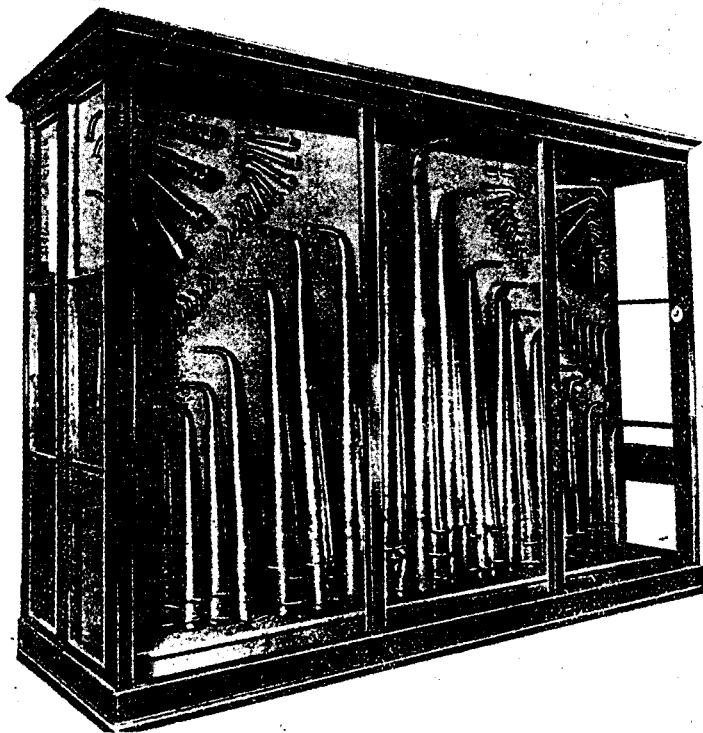
Il poeta scrive:

Что было грубости в охотничьих трубах,  
Нарышкин умягчил при наших берегах; [...].

Il dato saliente in questi versi è la sottolineatura sia della grossolanità dei corni da caccia, più o meno gli stessi dai quali era nato anche il romantico e suggestivo corno inglese, sia il contributo dell'innominato e usurpato Mareš, il quale mentre tentava di far andare d'accordo gli strumentisti del principe, andava elaborando un sistema in grado di produrre una musica più gradevole. A onor del vero, il motivo che spinse il boemo a sperimentare nuove vie non fu puramente estetico, ma, come spesso accade, banalmente economico. Il *podtekst* storico-*bytovoj* sotteso ai due versi di Lomonosov è perciò il seguente.



Ochestra di corni (da una stampa di Atkinson, 1804 - ill. 1)



Collezione di corni dell'inizio del XIX secolo (ill.2)

Il gruppo di musica da caccia di Naryškin era formato da strumenti melodici a fiato, trombe e corni inglesi, e da semplici corni da caccia che fungevano da accompagnamento: i primi erano suonati da musicisti esterni appositamente pagati, i secondi, gratuitamente, da giovani servi (ill. 1). Al fine di ridurre le spese il principe diede a Mareš un anno di tempo per istruire altri servi affinché fossero in grado di suonare anche gli strumenti melodici. Il povero musicista ci provò, ma vista l'impossibilità di modificare le teste dei poveri ragazzi inculcando loro in breve tempo i rudimenti della tecnica strumentale, minacciato di licenziamento, fu costretto a modificare prima il sistema musicale, e poi anche i corni. Ciò significa che aveva dovuto eliminare gli strumenti melodici e creare un complesso di soli corni. Il problema potrebbe sembrare di poco conto, se non fosse che questi strumenti emettono una sola nota e non possono di conseguenza suonare alcuna melodia. Se uno strumento melodico è in grado di suonare la semplice melodia formata, per esempio, dalle note do-sol-fa-mi, il corno potrà suonare solo una di queste quattro e per ottenere la stessa melodia saranno necessari quattro diversi corni. Necessariamente i dodici strumenti del complesso iniziale di Naryškin dovettero essere aumentati perché, come si sa, una stessa nota ha altezze, ossia ottave, diverse; se il primo gruppo di dodici strumenti assolveva alle necessità della prima ottava, ce ne volevano altri dodici per la seconda, e così via. Al principe i servi non mancavano, e così Mareš poté costituirne tre per un totale di 36 elementi. Nonostante il numero cospicuo, i pezzi da eseguire dovevano essere molto semplici; nondimeno il risultato piacque molto e il compositore fu spronato ad arrangiare per quella orchestra tutta speciale anche pezzi più complessi e famosi. Tre anni dopo Semen Kirillovič organizzò per l'imperatrice una caccia nella sua tenuta di Izmajlovo; fu un grande avvenimento e un grande successo, ma la meraviglia di tutti gli invitati fu la musica. Elisabetta la volle per sé, Mareš divenne maestro di cappella dell'orchestra di corni di corte e tutta la nobiltà desiderò averne una simile.

Col passare del tempo si tentò di apportare migliorie sia agli strumenti che ai complessi. L'eccezionale potenza di suono (Ginrichs afferma che un'orchestra era udibile a tre o quattro verste di distanza<sup>2</sup>) rendeva praticamente impossibili le esecuzioni in ambienti chiusi.

---

<sup>2</sup> П. Х. Гинрихс, *Начало, успехи и нынешнее состояние роговой музыки*, 1796.

Non è un caso che comune alla maggior parte delle descrizioni la collocazione di queste orchestre sia non genericamente all'esterno, ma sulle acque o sulle rive di un fiume, il che è confermato anche da varie stampe dell'epoca (ill. 2). Ciò spinse a ideare degli strumenti in cui fosse possibile regolare il suono stesso; si giunse verso l'inizio dell'Ottocento all'applicazione di valvole che permettevano di variare l'altezza di una nota, con ciò rendendo possibile la riduzione dell'organico. Si spiega così la descrizione della Kern, secondo la quale l'orchestra era sistemata su un barcone: fossero stati 40 o più elementi a suonare fino a 90 corni (secondo la composizione "classica") ci sarebbe voluto ben altro che una "большая лодка".

Con ciò possiamo concludere, dal punto di vista tecnico, la storia della *rususkaja rogovaja muzyka*, qui convenzionalmente rappresentata dai poli Lomonosov-Kern. Per conoscere la storia sociale di queste orchestre e del tipo di musica che offrivano, bisogna riprendere le fila da quella partita di caccia in cui l'imperatrice e con lei molti aristocratici decisero di dotarsi di un'orchestra simile. Curiosamente questi complessi, nati in ambiente cittadino, trovarono il loro più vasto impiego in provincia poiché anche la nobiltà non particolarmente facoltosa, dato il costo quasi-zero, poteva permettersene uno. Nelle lontane regioni, là dove non si andava tanto per il sottile con i gusti musicali e i *dernier cri* delle capitali giungevano ormai fiochi se non del tutto spenti, la *rogovaja muzyka* assolveva egregiamente alle esigenze dei capoluoghi di distretto o delle *usad'by* e ognuna d'esse poteva immaginare di essere una piccola Petergof.

Esemplare è questo passo tratto dal racconto di Ivan Panaev *Akteon*, scritto all'inizio degli anni '40 dell'Ottocento, ma riferito al decennio precedente:

Non appena gli ospiti si furono messi a tavola, i musicisti, i servi della gleba di Andrej Petrovič, chiusi in una camera attigua, attaccarono l'ouverture dal *Califfo di Bagdad*. Andrej Petrovič, intento a versare la minestra, gettò un'occhiata trionfante su Petr Aleksandryč.

L'intento satirico di Panaev si esprime in questo racconto con la contrapposizione fra la musica di Schubert prediletta dalla protagonista e allora di gran moda nelle capitali, e l'ormai sorpassato *Califfo di Bagdad*, ancora in voga in provincia.

Per la verità non una parola ci permette di affermare che si trattasse di un'orchestra di corni, ma alcuni indizi sono rivelatori: la tirschieria e la ristrettezza d'orizzonti culturali del *pomeščik*, ad esempio,

ma soprattutto il fatto che i musicisti fossero relegati in un'altra stanza; come avevo detto in precedenza, infatti, il suono dei corni era molto potente e non era possibile ascoltarli in uno stesso ambiente chiuso.

A questo punto, pur nell'impossibilità di portare dati certi e documenti provanti, mi azzardo tuttavia ad affermare che nei testi letterari e memorialistici di questa epoca, o ad essa riferentisi, laddove si parla di orchestre, specialmente se formate da servi della gleba e in ambiente provinciale, molto spesso potrebbe trattarsi di orchestre di corni russi, ossia di *rogovaja muzyka*. Infatti, come si è visto, con le vicende di Antonín Mareš è difficilmente ipotizzabile che la media e medio-alta nobiltà disponesse di mezzi sufficienti a mantenere orchestre professionali, e d'altra parte è altrettanto difficile pensare che i servi della gleba, per lo più rozzi e analfabeti, potessero acquisire in breve la tecnica strumentale, la cultura e la sensibilità necessarie ad eseguire brani impegnativi del repertorio classico, come appunto il *Califfo di Bagdad* di Boïldieu. Le eccezioni, certo, non erano rare: si pensi al teatro degli Šeremet'ev a Kuskòvo, o all'esecuzione di sei sinfonie di Beethoven nella *usad'ba* dei Viel'gorskij durante il periodo di confino nella loro tenuta di Luizino, la nascita di importanti musicisti proprio nel ceto della servitù della gleba.

Le orchestre di corni russi, dunque, venivano incontro alle esigenze musicali di un pubblico certo "amante della musica", ma culturalmente non molto esigente o consapevole che quello era il meglio che poteva offrire la provincia. Tuttavia in questo genere si era giunti in molti casi a livelli di grande perfezione, poiché decine di testimonianze entusiastiche affermano la soavità e la leggiadria di quella musica. Ne vorrei presentare una breve sequenza.

L'attrice francese Louise Fusil a Pietroburgo nel 1806 ricorda:

Come rappresentare quest'aria pura, questa pace, un paesaggio alla luce del tramonto visto proprio come di tra un velo, e questa musica di corni – una peculiarità della Russia – le cui armonie, che si odono di lontano sull'acqua, paiono scendere dal cielo.<sup>3</sup>

La pittrice-accademica di Francia Vigée Lebrun, rifugiata a Pietroburgo durante la rivoluzione francese scrive:

---

<sup>3</sup> *Souvenir d'une actrice*, Paris 1841, t. II, p. 175.

[...] non sono mai riuscita a capire come tutti questi suoni singoli potessero fondersi in un unico mirabile insieme e da dove venisse quell'espressività nonostante un'esecuzione tanto macchinosa.<sup>4</sup>

Così, da parte sua, il padre dell'estetica musicale moderna, E. Hanslick:

Fra le esecuzioni per strumenti a fiato decisamente il più interessante è stato il concerto dei cornisti russi [...] che possono andar fieri della precisione del loro complesso.

Se nella capitale la qualità delle poche orchestre di corni non aveva paragoni, era tuttavia in provincia che esse trovavano il loro "habitat naturale".<sup>5</sup> Non meno interessanti di questi ricordi riferiti all'ambiente pietroburghese sono le memorie di Ivan Michajlovič Dolgorukij in viaggio verso Nižnij Novgorod nel 1813. Secondo il principe, anche in provincia si potevano incontrare vere perle. Capitato in una contrada di nessun interesse, trovò alloggio nella tenuta di Kaškarov, uno strano tipo di possidente, un *čudak* semiparalizzato, ottimo suonatore il violino e proprietario di una orchestra di corni. Così la descrive Dolgorukij:

Сорок человек мальчиков обучены были играть на рогах, и до того доведены были, временем и трудами хорошего при нем музыканта, что подобной, конечно, не было в России. ю...щ Они во время стола играли подле нас в другой горнице. С трудом можно было отгадать, какая музыка нас забавляла: я знал, что роговая, но по звукам можно было отгадывать между ними флейты, вальторны, гармонику, голос человеческий, словом всякое мусикинское согласие, тогда как точно и ведомо было всем, что одни рога в руках у музыкантов.<sup>6</sup>

La pluralità delle "voci" della *rogovaja muzyka* ricorda il sistema strumentale dell'organo. Sono note almeno due testimonianze che paragonano il suono di queste orchestre a quello di un gigantesco organo. Così Jakob von Stehlin:

<sup>4</sup> In "Древняя и новая Россия", 1876. 10, p. 190.

<sup>5</sup> Per un approfondimento del ruolo avuto dalla *rogovaja muzyka* nella cultura delle *usad'by*, v. U. Persi, *I suoni incrociati. Poeti e musicisti nella Russia romantica*, Viareggio, Baroni Ed., 1999.

<sup>6</sup> *Журнал путешествия из Москвы в Нижний 1813 года. Изборник*, Москва 1919 (cit. da T. Ливанова, *Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом*, II, Москва 1953, с 252).



Кто не слышал этой новой музыки, тот может составить себе о ней понятие, если вообразит, что слышит издали мощные рокочущие звуки нескольких больших церковных органов ю...щ.<sup>7</sup>

E molto più tardi Boris de Schloezer:

Казалось, как будто играли на нескольких больших церковных органах.<sup>8</sup>

Oltre al carattere suggestivo di questi paragoni, che permettono di farsi un'idea su una forma strumentale e un effetto musicale ormai perduti, l'immagine dell'organo ci aiuta anche a comprendere la 'meccanica' di questi complessi. Erano effettivamente degli organi umani, poiché al posto dei mantici che alimentano le canne metalliche insufflando aria in ognuna di esse, qui abbiamo un certo numero di persone che soffiano in momenti prestabiliti ciascuno in un corno, producendo una sola nota. Ed è proprio qui, paradossalmente, che dopo aver osservato il quadro storico in cui si inserisce la fioritura delle orchestre di corni russi, e considerato ormai l'ambiente culturale in cui esse trovarono la loro diffusione, dobbiamo passare al quadro sociale, ossia alle implicazioni etiche che erano sottese all'uso e all'essenza stessa della *rogovaja muzyka*.

È indicativo a questo proposito l'appello all'editore apparso sulla rivista londinese "Harmonicon" nel 1824 a firma 'fa diesis'; l'autore, narrando le vicende della propria vita, scrive di come fosse stato costretto a divenire musicista nell'orchestra di corni della corte imperiale russa a causa della propria rovina finanziaria, di come gli fossero stati inflitti dodici colpi di frusta e il licenziamento per aver osato suonare un flauto inviatogli dalla Francia, e di come, infine, fosse fuggito in Inghilterra in compagnia di tre suoi amici, Sol, La e Si.

Nelle sue memorie Vladimir Sollogub, d'altro canto, riferisce sul seguente fatto di cronaca: due individui erano stati fermati dalla polizia e interrogati.

Alla domanda, chi essi fossero, uno aveva risposto: "Io sono il mi di Naryškin, signore"; e l'altro: "Io sono il fa di Naryškin, signore".

Eccoci dunque tornati al Naryškin di Anna Kern, ma il gentile quadretto idillico schizzatoci dalla signora si presenta qui con tonalità

<sup>7</sup> Cit. da К. ВЕРТКОВ, *Russkaja rogovaja muzyka*, Л.-М. 1948, с. 28.

<sup>8</sup> Ibid., pp. 27-28.

decisamente più cupe. I due suonatori in questione presentano infatti un'evidente perdita della consapevolezza della propria identità e dignità umana, si sono totalmente identificati con il proprio strumento, anzi addirittura con la nota emessa da quello strumento. È solo alla luce della precisa conoscenza della tecnica strumentale e della cultura musicale poste alla base della *rogovaja muzyka* che si può dunque spiegare l'osservazione del nipote di Anton Del'vig, il quale dopo aver ritratteggiato la stessa scena fluviale rievocata dalla Kern, riflette: "Una musica così poteva esistere solo in regime di servitù della gleba". Già cinquant'anni prima von Stehlin nel descrivere le proprietà dei corni russi annotava: "Il suono che emette è forte e penetrante e chiunque disponga in gola di una sana faringe da contadino può carverne molte cose [...]".

Va detto che, nonostante le robuste faringi, spesso la "carriera artistica" di questi musicisti terminava con la tisi per il notevole sforzo imposto ai polmoni e per l'intensità del servizio prestato. La cosa a pochi interessava in quel tempo: non ai Naryškin, tanto meno a Caterina. Ella infatti non perdeva occasione per impiegare orchestre di corni negli interminabili festeggiamenti che avevano nella *Watermusik* pietroburghese un culmine di sinestetiche delizie e che riecheggiano ancora dei versi a Felica:

Или, о всех делах заботу  
Оставя, ежду на охоту  
И забавляюсь лаем псов;  
Или над невскими брегами  
Я тешусь по ночам рогами  
И греблей удалых гребцов.

#### Illustrazioni

1. Orchestra di corni (da una stampa di Atkinson, 1804)
2. Collezione di corni dell'inizio del XIX secolo  
(Museo di storia della musica, San Pietroburgo)