

Il cavaliere avaro di Puškin nell'opera di Sergej Rachmaninov (1906)

Anna Giust

Rachmaninov e il teatro musicale

Sergej Vasil'evič Rachmaninov (1873–1943) deve la propria fama all'attività di pianista e, in seconda battuta, di compositore, specialmente per pianoforte. Eppure, il suo debutto ufficiale avvenne nell'ambito del teatro musicale con l'opera *Aleko*, tratta dal poema *Gli zingari* di Puškin e scritta per il diploma di Conservatorio nel 1892. Dopo questo esordio, il compositore scrisse molto per strumento solista e per orchestra, ma seppe tener vivo il rapporto con la scena. Abbozzò un'opera a partire dal libretto di Victor Hugo *Esmeralda*, che lasciò però incompiuto. Anche il progetto di *Monna Vanna* non andò a buon fine, perché a insaputa del compositore e del librettista Michail Slonov, i diritti del testo di Maurice Maeterlinck erano stati ceduti dall'autore a Henri Février, che inaugurò la propria versione all'Opéra di Parigi nel 1909. Dopo questi tentativi fallimentari, tra il 1904 e il 1905 Rachmaninov diede alla luce ben due opere: *Il cavaliere avaro* (op. 24) e *Francesca da Rimini* (op. 25).

Questi due titoli ebbero una genesi ben più complessa della prima opera, anche perché seguivano la crisi provocata dalla caduta rovinosa della Prima Sinfonia che, recensita negativamente al momento della Prima nel 1897, aveva provocato una sorta di blocco creativo nel giovane musicista, che per qualche tempo aveva dubitato delle proprie capacità. D'altra parte, nell'ampio intervallo di tempo che la separa da *Aleko*, la scrittura di Rachmaninov per il teatro poté giovare di due esperienze importanti sulle scene russe: l'attività come secondo direttore d'orchestra all'Opera Privata del magnate Savva Mamontov nella

stagione 1897-98¹, e come direttore al Bolšoj di Mosca dal 1904 al 1906². Durante questi incarichi Rachmaninov partecipò all'allestimento di opere di Gluck (*Orfeo ed Euridice*), Bizet (*Carmen*) e Saint-Saëns (*Samson et Dalida*), Thomas (*Mignon*) e, tra i russi, di Glinka (*Una vita per lo zar*), Dargomyžskij (*Rusalka*), Verstovskij (*La tomba di Askold*), Serov (*Rogneda* e *La forza nemica*) e Čajkovskij (*La donna di picche*), un esercizio che gli valse un'ottima preparazione nella scrittura prettamente scenica, che andò a sommarsi alle capacità che il compositore aveva acquisito durante gli studi. Superato il blocco creativo con il Secondo Concerto per pianoforte e orchestra (1899-1900), Rachmaninov sentì rinascere l'interesse per le scene proprio con queste esperienze. Anzi, il compositore avrebbe in seguito affermato di aver accettato l'incarico al Bolšoj proprio con l'intento di allestirvi le proprie opere:

Помимо чисто музыкального интереса и тех возможностей, которые предоставлялись императорским театрам, я пошел туда служить также с целью поставить свои маленькие оперы, которые я только что закончил. Эти оперы назывались «Франческа да Римини» и «Скупой рыцарь». Они были поставлены во второй год моей службы, в 1906 году (Rachmaninov 1975: 60).

(Oltre all'interesse puramente musicale e alle opportunità che si aprivano ai Teatri Imperiali, io vi andai anche allo scopo di allestire le mie piccole opere, che avevo appena concluso. Queste opere si intitolavano *Francesca da Rimini* e *Il cavaliere avaro*. Furono messe in scena nel secondo anno del mio servizio, nel 1906)³.

Questo contributo è dedicato alla seconda delle opere di Rachmaninov, *Il Cavaliere avaro*, e alla sua analisi attraverso il prisma della gestione

di voci diverse, a cavallo tra media espressivi eterogenei ma necessariamente concomitanti nel passaggio da teatro di parola a teatro musicale. Alla luce del diverso tipo di fruizione dei testi letterario e musicale⁴, gli obiettivi sono quelli di ricostruire la logica seguita dal compositore nel lavoro di traduzione inter-semiotica, evidenziare il forte legame d'interdipendenza tra parola e musica nel contesto del testo operistico, e individuare, nel coevo contesto europeo, un modello estetico di riferimento perseguito dal compositore.

Il soggetto

L'opera è tratta dall'omonima tragedia di Puškin (1830), ultima della serie di quattro prodotte dal poeta. In ambito musicale, *Il cavaliere avaro* chiude la corrispondente serie di trasposizioni sceniche di questo 'ciclo', dopo *Il convitato di pietra* di Dargomyžskij (1866-1869), *Mozart e Salieri* di Rimskij-Korsakov (1890) e il meno noto *Festino in tempo di peste* di César Cui (1900). In coerenza con l'estetica espressa da questi compositori, vicini o appartenenti alla *mogučaja kučka*, queste opere sono accomunate dalla scelta – innovativa per l'epoca – di musicare *direttamente* gli originali, senza passare attraverso la fase di elaborazione di un libretto. In forte contrasto con la tradizione del teatro musicale romantico (in particolare italiana e francese), questa scelta abbassava al 'grado zero' la natura del libretto come genere letterario autonomo, concedendo al musicista la libertà di evitare i *cliché* operistici più radicati. Fuori dal contesto russo, tali trattamenti delle fonti letterarie avevano cominciato a diffondersi anche in Occidente al tempo in cui Rachmaninov scrisse la propria opera, dando origine al filone chiamato anche *Literaturoper*: è il caso di *Pelléas et Mélisande* di Debussy (1893-1895; 1901-1902), da Maeterlinck, ma anche della coeva *Salome* di Richard Strauss (1903-05), che utilizzava la traduzione tedesca di Hedwig Lachmann dell'originale di Wilde⁵. Questo stratagemma era stato visto dai Cinque come particolarmente funzionale alla loro estetica, in quanto rendeva possibile la riproduzione integrale delle peculiarità foniche della lingua russa, in linea con l'ideale di 'verità' perseguito musicalmente in opposizione alle convenzioni del teatro occidentale. Per far questo, essi avevano letteralmente 'coniato' una

nuova modalità espressiva vocale, che chiamavano 'recitativo melodico', e che a sua volta s'ispirava – paradossalmente – alle primissime esperienze operistiche del cinquecentesco 'recitar cantando'. Conseguentemente a questa scelta, nel *Cavaliere avaro* Rachmaninov rinuncia alla struttura a pezzi chiusi tipica della librettistica di stampo italo-francese, sulla quale è basato invece il libretto di *Aleko* elaborato da Vladimir Nemirovič-Dančenko (Doti 2015). Piuttosto, opta per il rispetto della macro-forma plasmata da Puškin nella tragedia: alle tre *sceny* corrispondono tre *kartiny* (quadri), precedute da un'introduzione sinfonica. Lo stesso autore dichiarava di aver composto l'opera «на сюжет маленькой трагедии Пушкина, с незначительными сокращениями» «sul soggetto della piccola tragedia di Puškin, con tagli insignificanti» (Rachmaninov 2018: 131). Anche la vicenda segue l'impostazione dell'originale con un alto grado di fedeltà. La trama è incentrata sul contrasto tra un ricco Barone e suo figlio Albert, che al contrario del padre vorrebbe condurre una vita spensierata e prodiga. Il Barone disprezza la condotta del figlio, che considera dissipata, e gli nega il denaro che questi gli chiede per procurarsi abiti che gli permettano di frequentare i suoi pari, in particolare la corte del Duca. Dapprima (*kartina I – V bašne* [Nella torre]) Albert chiede aiuto a un usuraio, che lo disgusta suggerendogli di avvelenare il padre. Questi a sua volta, presentato nel secondo quadro (*kartina II – V podvale* [Nel sotterraneo]) è completamente assorbito dall'accumulo di ricchezze, che venera con fervore quasi religioso. Albert chiederà aiuto all'autorità superiore del Duca, il quale, mettendo i due a confronto, farà precipitare il dissidio: nella scena finale (*kartina III – Vo dvorce* [A palazzo]) Albert affronta il Barone, che in un dialogo con il Duca lo accusa di volerlo derubare e uccidere; quando Albert, avendo origliato da un'altra stanza, irrompe per smentire le accuse del padre, questi è colto da un malore per l'affronto subito, e muore rivolgendo il proprio estremo pensiero alle chiavi che chiudono i suoi forzieri. Il *plot* è incentrato sulla figura del Barone, che domina la scena centrale, trascinando nelle due circostanti. Proprio a causa di questa presenza ingombrante, al momento della pubblicazione (1836)⁶, il testo di Puškin era stato interpretato come attacco del poeta al padre egoista⁷ ma giudicando con lo stesso approccio, sarebbe

forse possibile ipotizzare implicazioni biografiche anche nella scelta di questo soggetto da parte del compositore, che da ragazzo aveva visto il genitore scialacquare la fortuna della famiglia, portandola alla rovina economica. Questa interpretazione sembra inserire un elemento eterogeneo ed estraneo alla trama tra i vettori che ne tendono la struttura drammaturgica, ipotizzando un conflitto tra autore e personaggio, ma al tempo stesso focalizzando sul Barone, personaggio apparentemente eponimo, incarnazione del peccato dell'avarizia e destinatario delle accuse di Puškin e Rachmaninov. Secondo questa lettura, tragedia e opera di Rachmaninov sarebbero riconducibili alla seguente costellazione di personaggi:

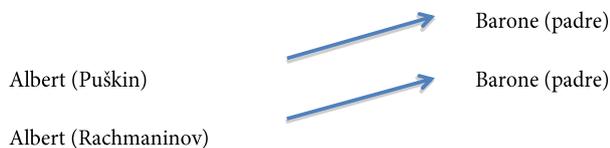


Fig. 1 – Costellazione dei personaggi secondo la lettura autobiografica del *Cavaliere avaro*

Questa ipotesi trova parziale fondamento nella creazione del personaggio musicale del Barone, la cui figura fa seguito a una serie di incarnazioni operistiche russe di uomini perduti passibili di grandi interpretazioni: il Mugnaio nella *Rusalka* di Dargomyžskij (1856), Grjaznoj della *Fidanzata dello zar* di Rimskij-Korsakov (1899), ma anche Boris Godunov nell'omonima opera di Musorgskij (1869-72)⁸. Non a caso, la parte del Barone (baritono), come quella di Lanciotto in *Francesca da Rimini*, era stata concepita dal compositore per essere interpretata da Fedor Šaljapin, con cui il compositore aveva stretto amicizia durante il servizio all'Opera Privata di Mamontov⁹. Il dramma del *Cavaliere avaro* trova sicuramente una colonna portante nella figura del Barone, rintanato nel proprio palazzo in un gelo fisico ma anche emotivo, la cui sterilità fa da specchio all'unica gioia offerta dalla contemplazione estatica del proprio oro. Nell'opera come nella tragedia egli domina la scena centrale, intervenendo con un lungo monologo, di cui il compositore conserva quasi tutti i versi originali (103 su 118), senza modificarne in modo significativo il ritratto psicologico, né il ruolo all'interno della costellazione dei personaggi (cfr. Appendice – Tabella sinottica).

Tuttavia, nella propria opera Rachmaninov sembra

prescindere dal dato autobiografico, portando avanti una riflessione sull'Uomo come vittima delle proprie debolezze. Del resto, se i microdrammi di Puškin affrontano ciascuna uno dei peccati capitali (lussuria, invidia, gola e avarizia), anche le tre opere di Rachmaninov paiono accomunate da un *fil rouge*, identificabile forse negli esiti di un sentimento o una passione portati all'estremo, al punto di impossessarsi dell'uomo che li coltiva. Così, se il Barone è dipinto da Rachmaninov come un misantropo, interamente concentrato sulla propria ricchezza, la sua solitudine richiama quella di Aleko-personaggio, isolato dagli zingari per il crimine commesso per gelosia contro la coppia di amanti, ma anche quella di Lanciotto, cui nulla rimane dopo l'omicidio di Paolo e Francesca.

Allo stesso tempo, in queste opere le vittime appaiono in qualche modo soggette allo stesso vizio dei loro aguzzini. Tornando al caso del *Cavaliere avaro*, il lettore della tragedia si sarà chiesto *chi* sia effettivamente il Cavaliere del titolo. Il Barone lo è sicuramente, per la sua dipendenza dal denaro ma anche perché si sente tale, come egli stesso dichiara nel confronto finale con il Duca («иль уж не рыцарь я?», «non sono forse un cavaliere?», v. 425), che peraltro gli riconosce tale titolo («И я всегда считал / Вас верным, храбрым рыцарем», «Vi ho sempre considerato un cavaliere fedele, coraggioso», vv. 359-360). Eppure, cosa dire del figlio? Nel corso dell'opera riferimenti ad Albert con l'appellativo di *rycar'* sono molto più numerosi: l'usuraio Solomon vi si riferisce come «Ах, милостивый рыцарь» («Ah! gentile cavaliere», scena I, v. 69) e ancora «Нет, рыцарь, он торг ведет иной» («No, cavaliere, lui fa un altro commercio», v. 141); lo stesso Albert usa quell'appellativo in maniera neutra: «Иль рыцарского слова / Тебе, собака, мало?» («O la parola di un cavaliere è poco per te, cane?!», vv. 91-92), e così il Duca (scena III): «Я верю, верю: благородный рыцарь» («Vi credo, vi credo, nobile cavaliere», v. 316). La sovrapposizione fu sicuramente osservata anche da Rachmaninov, che, come vedremo, la sfruttò musicalmente facendo spesso coincidere i motivi caratterizzanti il Barone con la figura del figlio, evidentemente vittima tanto quanto il padre, sebbene *ab inverso*, dell'attrazione per il denaro. Questa caratteristica comune genera una relazione di simmetria tra le figure del padre e del figlio, che verranno infine a scontrarsi nella scena finale. Di certo, il maggior numero di

occorrenze della parola *rycar'* in riferimento ad Albert si spiega anche con il carattere dialogico delle scene in cui il personaggio è inserito, ovvero prima e ultima. A questo proposito, i tagli operati dal compositore appaiono sintomatici ai fini di un'indagine sulla traduzione inter-semiotica. Se è pur vero che i versi eliminati dal compositore non modificano la trama nella sua essenza (in questo senso probabilmente, o forse solo in riferimento alla quantità, Rachmaninov li definiva “незначительные”, insignificanti), sono tuttavia rivelatori della diversa fruizione dell'opera musicale rispetto alla fonte letteraria. L'understatement del compositore nasconde un lavoro che, sebbene non particolarmente incisivo in termini quantitativi, appare leggibile in chiave di adattabilità di un testo verbale a essere musicato. Vedremo ora come le scelte operate dal compositore nel passaggio da originale a libretto appaiono coerenti con questo pensiero, e finalizzate a preparare il testo a un diverso tipo di fruizione.

Il cavaliere avaro dalla pagina alla scena

Innanzitutto, è necessario ricordare che già gli stessi microdrammi di Puškin – sebbene ascritti a letteratura drammatica – non erano in realtà concretamente orientati a un'effettiva resa scenica, ma – com'era del resto nel caso del *Boris Godunov* – alla sola lettura. Nel processo di traduzione inter-semiotica assistiamo a una serie di passaggi che comportano un diverso utilizzo del tempo, con scarti diversi tra lettura e scena teatrale, e tra recitazione e canto: il testo lirico si svolge a un passo più lento rispetto al testo recitato, e ha quindi bisogno di una concisione ancora maggiore¹⁰. Anche alla luce di un linguaggio musicale tendenzialmente prolisso com'è quello di Rachmaninov, l'approccio del compositore al testo dovette quindi essere dei più severi¹¹. I tagli sembrano seguire la logica della riduzione al massimo degli elementi non funzionali allo spettacolo musicale, che avrebbero potuto privare la vicenda della concisione necessaria a rendere l'essenza del dramma, e lasciare poco margine alla sua estrinsecazione attraverso il medium musicale. La trama è già sostanzialmente priva di azioni secondarie, che dal punto di vista scenico-musicale avrebbero rimandato alla

tradizione antica, barocca prima che romantica. In Rachmaninov scompare anche la finzione letteraria di Puškin, che prevede che la vicenda fosse tratta da un antico testo inglese (la tragicommedia *The Covetous Knight* di Shenston cfr. n. 6) e ambientata in un'ignota città dell'Inghilterra medievale. Il compositore evita questa cornice (dalla quale avrebbe potuto trarre – ad esempio – un prologo), forse anche per non vincolarsi con fattori di ordine estetico non pertinenti: come è già stato osservato da Taruskin (1998), la musica non indugia in elementi pittorici o di colore locale (presenti invece in *Aleko* sulla scorta di Puškin), tantomeno in rievocazioni storiche. Questa soppressione, tuttavia, ha anche l'effetto di liberare il testo del tipico distacco ironico che era la cifra stilistica del poeta. Il compositore lo sostituisce con un tono decisamente più cupo, più vicino al proprio gusto musicale¹². Ciò non deve però indurre a concepire l'opera di Rachmaninov come monocromatica, una caratteristica cui troppo spesso il linguaggio del compositore è stato ridotto: anzi, concentrandoci principalmente su *Introduzione* e primo quadro, vedremo ora come il compositore seppe offrire una personale incarnazione musicale del dramma attraverso un sottile gioco di intarsi volti a rendere le voci e i corrispondenti registri stilistici dei personaggi. Nell'opera, i movimenti dei personaggi sulla scena sono pochissimi: la vicenda si svolge non tanto nell'azione esteriore, quanto nel loro spazio interiore e nella musica, che dà voce a questa realtà, a volte comunicando allo spettatore elementi di cui gli stessi protagonisti sembrano inconsapevoli. In questo senso l'opera si discosta dalle leggi del teatro romantico, prefigurando esperienze del teatro musicale occidentale al torno di secolo¹³. I personaggi sono in tutto cinque: il Barone (Baron, baritono), suo figlio Albert (Al'ber, tenore), il Duca (Gercog, baritono), l'usuraio ebreo Solomon (Žid, tenore), il Servo (Sluga, basso). Rispetto all'originale puškiniano, già l'elenco delle *dramatis personae* mostra elementi di assolutizzazione del dramma: scompare il nome stesso del Barone ('Philippe', cfr. vv. 340-343), che faceva il paio con la sua breve caratterizzazione in termini ancora umani: nei ricordi del Duca, il Barone lo teneva sulle sue ginocchia da piccolo, e lo faceva giocare con il suo elmo (scena III, vv. 322-326). Anche il taglio di una battuta apparentemente poco significativa come l'invito del Duca a sedersi,

rivolto al Barone («но сядем», «ma sediamoci»), v. 360) contribuisce a trasformare una conversazione benevola in una sorta di interrogatorio, accelerando il precipitare della situazione verso il finale. A patire le riduzioni del testo apportate da Rachmaninov è soprattutto il ruolo del servo Ivan, che nell'originale sembra ispirato al personaggio dapontiano di Leporello, e che diventando un anonimo 'sluga' perde, insieme al nome, anche la propria fisionomia caratteriale.

Quasi volendo offrire una lettura originale, e comunque autonoma, del soggetto, Rachmaninov apporta tagli di lieve entità, che sono comunque rivelatori: in linea generale, procede eliminando i dettagli che danno una caratterizzazione grottesca, ribassata, ai personaggi e alla situazione, e sembra puntare a un'assolutizzazione del personaggio di Albert, mascherando la mediocrità della sua condizione. Tra questi, insieme a nomi di avversari in duello (v. 25), a dettagli su quello appena concluso (vv. 7-13), vengono meno il cavallo azzoppato (vv. 40-45) e il riferimento al vino, che, finito, non si può ricomprare ed è per questo sostituito con l'acqua (vv. 170; 179-187). Un unico tratto ironico emerge, nel I quadro, nello scambio tra Albert e il servo, la cui presenza effimera permette al compositore di inserire nel tessuto orchestrale riflessi di reminiscenza puškiniana: nel primo quadro Albert aspetta con ansia di vederlo rientrare con il denaro chiesto all'usuraio Salomon;

il servo gli risponde in tono annoiato e laconico, che contrasta con l'animosità di Albert (vv.46-59). Nel breve dialogo il compositore utilizza, in maniera parodica quanto sottile, la tipica metafora del 'lamento', ovvero la successione ripetuta di due note discendenti a distanza di semitono, che, per restare nella tradizione russa, era già stato utilizzato, per esempio, da Musorgskij nella parte dello Jurodivyj (*Boris Godunov*), e s'incontrerà anche nell'opera *Nos* di Dmitrij Šostakovič (1930) con funzione esplicitamente parodica (Fig. 3).

Questo è però l'unico bagliore di leggerezza in un'opera che nel suo complesso è cupa e ridotta a un'opposizione manichea e inconciliabile, priva – come si è detto – di elementi di *divertissement*. In tale contesto, la personalità di Albert è posta in rilievo come una sorta di *alter ego* che Rachmaninov scolpisce con tratti asciutti, stilizzati, al fine – pare – di evidenziarne meglio la 'posizione filosofica', superando il rapporto che vedeva il figlio in posizione subalterna rispetto al padre. In questa lettura l'opera sembra assestarsi, di conseguenza, su una struttura drammaturgica diversa da quella ipotizzata dalla lettura autobiografica (cfr. Fig. 1):

Albert I quadro ↔ Barone II quadro

che potrebbe anche rappresentarsi in modo alternativo, se si considera il cronotopo delle scene che li vedono protagonisti:

Fig. 2 – Lamento di Albert, Quadro I, *Non allegro*, batt. 191-194

Fig. 3 – Lamento di Albert, Quadro I, *Non allegro*, batt. 201-204

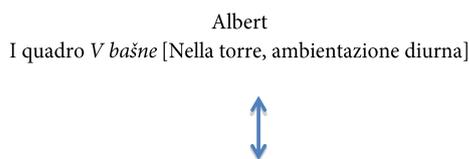
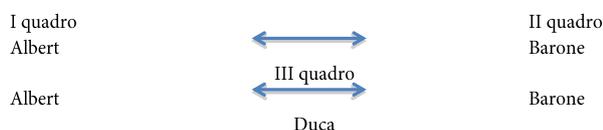


Fig. 4 – Costellazione dei personaggi in *Il Cavaliere avaro* di Rachmaninov

Se fossimo in contesto romantico, questa struttura drammaturgica simmetrica condurrebbe i protagonisti ad affrontarsi, e tale confronto si risolverebbe in una catastrofe di qualche tipo. Qui essa è soltanto sfiorata: i personaggi vengono effettivamente riuniti insieme, ma l'intervento del Duca ritarda lo svolgersi del duello, ed è invece il sopraggiungere del malore a chiudere la vicenda, che non giunge quindi a una vera (ri)soluzione. Rachmaninov emenda anche il celebre finale di Puškin («Ужасный век, ужасные сердца!», «Tempi bui, anime buie!», v. 448), e sospende l'azione sulla chiosa del Duca «Он умер. Боже!» («Oh Signore!, È morto», v. 447) lasciando ogni conclusione allo spettatore:



«Он умер. Боже!»

Un'opera, quindi, questo *Skupoj rycar'* rachmaninoviano, che si allontana molto dalla drammaturgia romantica di *Aleko*, guardando al simbolismo e anticipando le sperimentazioni teatrali del primo Novecento¹⁴, e che proprio per questa sua laconicità può generare problemi di soluzione registica, che in alcuni casi si è posta come compensativa del vuoto lasciato dal compositore, in particolare in quello che si pone come ultimo passaggio nella traduzione inter-semiotica, e che avviene con la messinscena. Due casi, tra quelli di cui esiste un'incisione DVD, dimostrano questa dinamica. Il primo è la regia di Annabel Arden per il Glyndebourne Opera House, diretta da Vladimir Jurowski, con un memorabile Sergei Leiferkus nel ruolo del Barone (DVD Opusarte, 2004). In questo allestimento la regia include un personaggio estraneo alla partitura, e interpretato

dall'acrobata Matilda Leyser: si tratta di una figura muta, che interagisce con i personaggi in scena a loro insaputa, ma sembra incarnare l'avidità che caratterizza Albert e soprattutto il padre, e che lo porterà infine alla morte.



Fig. 5 – Quadro III, Morte del Barone (Glyndebourne)

Il secondo caso è rappresentato dalla messinscena di Kirsten Dehlholm per l'Orchestre symphonique de la Monnaie diretta da Mikhail Tatarnikov (DVD BelAir classiques, 2015). Anche qui il vuoto lasciato dal finale del dramma è colmato in fase di regia, ma con un espediente diverso: gli attori (Albert in particolare) sono chiamati a esprimere con la mimica del volto l'idea che la morte del Barone sia stata determinata da un complotto ordito ai suoi danni dai suoi antagonisti, probabilmente per impossessarsi dell'oro.



Fig. 6 – Quadro III, Morte del Barone (La Monnaie)

Questo presupposto, del resto, è sfruttato anche nella produzione del Glyndebourne, come si evince dall'espressione del Duca durante la battuta conclusiva:



Fig. 7 – Quadro III, Battuta finale del Duca (Glyndebourne), v. 447

In nessuno di questi casi sono state apportate modifiche alla partitura o al testo poetico, ma sono stati aggiunti dettagli che offrono letture più univoche rispetto al testo rachmaninoviano, e che in una certa misura lo snaturano, riducendo a una variante concreta l'indeterminatezza dello scioglimento. Al testo letterario e a quello musicale si sovrappone quindi quello registico.

Nella tradizione russa, una sospensione finale come quella del *Cavaliere avaro* si può far risalire alla tradizione del *tableau vivant*, già utilizzato da Puškin anche nel *Boris Godunov*, e da Gogol' nel *Revisore*¹⁵. Essa era però un espediente frequente anche nel teatro di Mamontov, le cui regie ponevano un forte accento sull'elemento visivo e sulla stilizzazione dello spettacolo nel suo complesso, che sarebbe poi stata raccolta anche da Mejerchol'd nel secolo successivo (si pensi a *Revizor* del 1926, ma anche al già citato *Nos di Šostakovič*, che in una certa misura ne emula i procedimenti)¹⁶. Lo stesso Rachmaninov ricorda questo aspetto nelle proprie memorie, sebbene lo faccia allo scopo di evidenziare lo sbilanciamento delle regie a danno dell'elemento musicale:

Мамонтов был рожден режиссером, и этим, вероятно, объясняется, почему его главный интерес сосредоточился на сцене, декорациях и на художественной постановке. Он выказал себя в этой области настоящим мастером и специалистом дела и окружил себя такими талантливыми сотрудниками, как художники Серов, Врубель и Коровин. Много раз я слышал, как Мамонтов давал советы даже Шаляпину. Советы эти обычно бывали очень краткими: вскользь брошенное замечание, общая мысль, короткая фраза. Шаляпин сразу схватывал сущность таких замечаний и благодаря своему необыкновенному дару тотчас развивал их, перерабатывал их согласно требованиям своей художественной природы и в итоге преподносил

нам такой изумительный, четкий и полный жизни образ, что мы только удивлялись, что может создать этот богом отмеченный человек почти без усилия, почти интуитивно! Что касается чисто музыкальной стороны предприятия, то есть оркестра и хора, то ими Мамонтов интересовался меньше. (Rachmaninov 1975: 54).

(Mamontov era nato regista, e così evidentemente si spiega il perché egli concentrasse i propri interessi sulla scena, sulle scenografie e sull'allestimento artistico. Egli si esprimeva in questo campo come un vero maestro e specialista e si circondava di collaboratori di talento come furono gli artisti Serov, Vrubel' e Korovin. Diverse volte io stesso sentii Mamontov dare dei consigli persino a Šaljapin. Solitamente queste indicazioni erano piuttosto brevi: un'osservazione buttata lì, un pensiero generale, una breve frase. Šaljapin coglieva subito la sostanza di queste osservazioni e grazie al suo dono straordinario le sviluppava immediatamente, le elaborava secondo le esigenze della sua natura artistica e offriva infine un'immagine talmente meravigliosa, precisa e completa, che noi non facevamo che meravigliarci di quel che quest'uomo prediletto da Dio potesse creare con il solo intuito, praticamente senza nessuno sforzo! Dell'elemento puramente musicale dell'impresa, ovvero dell'orchestra e del coro, Mamontov si interessava meno).

Questo ci conduce all'ultimo dei punti toccati nel presente articolo, ovvero alla ricerca di modelli estetici musicali che possano aver servito da riferimento per il compositore. Per perseguirlo, dovremo dare uno sguardo più ravvicinato all'opera nel suo svolgimento, dal punto di vista dell'intonazione musicale del testo¹⁷.

Polifonia moderna del *Cavaliere avaro* di Rachmaninov

La rappresentazione si apre con un'introduzione sinfonica (*Vstuplenie*). Non si tratta di una vera e propria ouverture in senso classico¹⁸: tuttavia, Rachmaninov ne conserva la funzione tradizionale di disporre lo spettatore all'ascolto, e di riassumere l'essenza del dramma anticipando alcuni degli stati emotivi che caratterizzano la vicenda, ottenendone così una sorta di sommario. In concreto, la partitura presenta un susseguirsi di elementi motivici che rappresentano singoli momenti drammaturgici, o personaggi che vi sono coinvolti. Questi elementi s'intrecciano tra loro nel tessuto sinfonico, e anzi contribuiscono alla sua genesi e allo sviluppo di un flusso musicale privo di cesure o di punti cadenzali periodici, e caratterizzato invece da

periodi irregolari dal fraseggio ampio e continuo. Proprio questa natura della scrittura orchestrale rende piuttosto complesso 'sezionare' il discorso ai fini dell'analisi, eppure alcuni degli elementi che lo compongono mostrano una fisionomia evidente e identificabile.

Il primo di essi è il 'motivo del Barone', o, se vogliamo, 'dell'avarizia': un movimento melodico ascendente ai violoncelli sul quale si sovrappone un lento cromatismo discendente ai fiati (clarinetti e corni):

Fig. 8 – *Introduzione*, batt. 1-9 (spartito: 2)

Questo motivo viene ripreso una seconda volta, ed è seguito da un tema che si può interpretare come simbolo dell'oro – un motivo diatonico discendente per valori larghi ripetuto dai celli più volte in progressione (qui se ne riproduce la testa)¹⁹:

Fig. 9 – *Introduzione*, batt. 31-34 (spartito: 4)

Una volta esaurito questo *climax* se ne apre un altro, che ho chiamato per comodità 'motivo dell'ebbrezza' (cfr. Fig. 13), e su cui sarà utile soffermarsi più oltre. Nel frattempo, il ritorno del *Tempo I* (batt. 71, seguito da *Un poco più mosso*) ripropone il motivo cromatico ascendente del Barone in contrappunto con la testa del tema dell'oro, per sostenerne prima l'espansione e, successivamente, la contrazione.

Infine (da batt. 110), sullo stesso contrappunto s'insinua un frammento nuovo, dal ritmo puntato che lo caratterizza come 'cavalleresco', e che compare solo accennato per prendere forma, poco a poco, nell'ultimo grande *crescendo* che sfocia direttamente sul primo quadro, palesando così il proprio legame con il personaggio di Albert:

Fig. 10 – *Introduzione*, batt. 114-120, seguito da Quadro I, *Allegro vivace*, (spartito= 1)

Come si diceva, l'evidenziazione di questi elementi è resa complessa proprio dalla natura della scrittura: non sono temi accostati per giustapposizione sulla superficie di un supporto orchestrale che funga da accompagnamento a una monodia (come tipico, ad esempio, dell'ouverture rossiniana, ma anche verdiana): essi hanno piuttosto la funzione di motivi conduttori, e come tali s'intersecano contribuendo a dare sostanza a un tessuto denso e complesso, accumulando materiale sonoro ed emotivo che trova sfogo nei *climax* che ben conosciamo nei concerti e pezzi sinfonici del compositore. Questi elementi, riconoscibili solo a un ascolto attento e spesso trasfigurati, dialogano tra loro in una sorta di vociere continuo, che trova spazio non solo all'interno dell'ouverture, ma

anche nel corso dell'opera.

Per l'impatto complessivo che ne deriva, l'introduzione ci trasporta sin da subito nel contesto di tenebra in cui si svolge l'esistenza dei protagonisti. La tessitura non può che collocarsi, quindi, prevalentemente nei registri gravi, in impasti timbrici omogenei e generalmente privi di colori brillanti, che a un primo sguardo sembrano dar ragione della reputazione del compositore di «cantore d'orrore e tragedia» che ritroverà riscontro nel poema sinfonico *L'isola dei morti* (1909). Allo stesso tempo, si distinguono le voci che si troveranno su posizioni avverse nel corso dell'opera, come poli retorici opposti, ma drammaticamente ravvicinati nella sostanza della vicenda, che vede il Barone e suo figlio divisi ma anche accomunati dalla stessa dipendenza.

Dall'introduzione si passa, senza soluzione di continuità, all'azione scenica, con il sipario che si apre sulla ripresa del 'motivo cavalleresco'. Le parole di Albert offrono allo spettatore il ritratto del suo carattere baldanzoso e sanguigno e della sua posizione nella struttura drammaturgica: capiamo che Albert è prigioniero della propria povertà, e della frustrazione che questa gli suscita al pensiero del denaro, vicino ma negato dal padre (cfr. *supra* – il 'lamento'). Egli si esprime con una sorta di declamato flessibile, privo di fisionomia tematica precisa, ugualmente distante da forme chiuse e recitativo tradizionali. La sua parte è formata da una serie d'interiezioni o frammenti staccati, che s'innestano però nel flusso musicale portato avanti dall'orchestra, che sfrutta il suo motivo conduttore per connotare caratterialmente il personaggio. Anche se il padre non compare in questa scena (sarà invece unico protagonista del quadro successivo), la sua presenza sinistra e dominante si fa sentire con il motivo cromatico che ne anticipa la comparsa fin dall'introduzione orchestrale, che assume però il ritmo che caratterizza Albert. Questo elemento, che non emerge con particolare evidenza all'ascolto, sembra voler agire a livello inconscio, comunicando con lo spettatore all'insaputa del personaggio, e anticipando l'esplicitazione a livello verbale del problema di fondo: «О бедность, бедность! Как унижает нас она!» («Oh, la povertà, la povertà! Come ci umilia!», vv. 23-24). Lo stesso motivo ritorna anche poco più avanti, quando Albert rivela che la forza dimostrata in duello in occasione dell'ultimo torneo era espressione della sua rabbia interiore. In questo caso l'esclamazione

«Скупость!» («L'avarizia!», v. 37) è accompagnata da un altro tema anticipato dall'introduzione: il motivo discendente degli ottoni, che qui si presenta dilatato in valori più larghi per venire poi enunciato nella forma originaria:

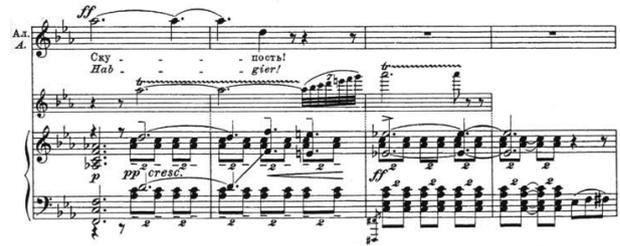


Fig. 11 – Quadro I, batt. 155-158 (spartito: 21)

Lo stesso motivo appare più esposto nelle battute seguenti, a commento delle parole con le quali Albert esplicita la propria paura di essere 'contagiato' dalla natura del padre: «Да! заразиться здесь не трудно ею под кровлею одной с моим отцом.» («Sì! non è difficile esserne contagiati vivendo sotto lo stesso tetto di mio padre», vv. 38-39).

Poco dopo, lo stesso Solomon si presenta al giovane nobile per spiegargli le ragioni del rifiuto del prestito, e proporgli i servizi di un amico farmacista, che potrebbe procurargli il veleno necessario al parricidio. L'usuraio è trattato musicalmente in modo forse più tradizionale: ha un tema proprio, un sinuoso motivo al corno inglese che anticipa la sua entrata in scena, sul quale egli stesso canta le proprie battute, prima ricalcando frammenti del tema già sentiti alla parte strumentale (Fig. 12a), poi presentandolo integralmente in corrispondenza delle proprie battute (Fig. 12b):



Albert
в долг...

Solomon
Ах, ит-лос-ти-вый ры-царь, кня-зюь вам,

L'istesso tempo

Fig. 12 – a) Quadro I, *Andante*, batt. 235-238 (spartito: 27);
b) Quadro I, *L'istesso tempo*, batt. 246-247

Diversamente dagli altri elementi evidenziati sin qui, non mi pare che nell'introduzione si possano rinvenire tracce di questo 'tema', il che colloca Solomon al di fuori della dicotomia padre-figlio. Sebbene funzionale allo sviluppo della vicenda, egli non è un personaggio strutturale dal punto di vista drammaturgico. Il loro dialogo è portato avanti a due voci con ritmo piuttosto serrato. Durante lo scambio, la musica anticipa quasi sistematicamente l'apparizione di parole chiave del testo letterario ('rycar', 'otec', 'baron'), sicché la comunicazione si svolge in modo polifonico sul piano musicale, oltre che verbale. Il motivo del Barone ritorna in corrispondenza della sua evocazione da parte di Albert: «Уже ль отец меня переживёт?» («Sarà mica che mio padre mi sopravviva?», v. 102, batt. 309-312) e ancora, nella forma iniziale un poco rielaborata, quando il Barone viene evocato dall'usuraio: «Барон здоров» («Il Barone è sano», v. 107, batt. 323-324).

Quando invece Albert, per convincere l'usuraio a concedergli un prestito, menziona l'oro che giace nei forzieri di suo padre, e che è destinato a finire nelle sue mani, il momento di 'estasi' del giovane cavaliere va a corrispondere con il punto di massima tensione dell'introduzione, con l'esposizione del motivo dell'ebbrezza contrappuntato dalle formule ritmiche associate ad Albert. Questo momento di 'estasi' nelle aspettative del giovane cavaliere (Fig. 13a, vv. 124-125) segna anche la sua sovrapposizione con il Barone, che se ne approprierà alla fine del proprio monologo (scena II), nell'estasi provocata dalla contemplazione dell'oro (v. 261, Fig. 13b).

L'istesso tempo. *dim.*

A.1. А зо-ло-то спокор - но ньсун - ау-хакъ ле.
Das Geld jedoch, in Tru-hen liegt es da, voll

L'istesso tempo.

A.1. жить со-бъ. Мое чл! кор - ах на-оуан
Ра - ба легр! Дюб арт! es kommt die Zeit.

A.1. О, но по-сужетъ мнъ, аумка а - оу -
соо мнъ es die-nen wird und nicht mehr lie - gen...

Баронъ. Der Baron. *rit. - - - ff*

Grave. (*♩ = 60.*)

В. В. пар - - - оуу-во!... etc.
Аерр - - - sche nun!...

marcato

Fig. 13 – a) Quadro I, *L'istesso tempo*, batt. 360-370 (spartito: 39);
b) Quadro II, *Più vivo*, batt. 337-338 (spartito: 82)

Queste 'incarnazioni strumentali' delle voci dei personaggi (inclusa la citata parodia del lamento nello scambio tra Albert e il servo) s'inseriscono nel tessuto polifonico secondo un tempo proprio, manifestando una certa autonomia e collocandosi sicuramente su un piano diverso rispetto a quello dell'io consapevole dei personaggi. L'autonomia di questi elementi infiltrati nel tessuto orchestrale si manifesta anche nel trattamento polifonico cui il compositore li sottopone: esso pare riprendere i procedimenti della polifonia franco-fiamminga, ovvero della fase di maggior sviluppo della scrittura contrappuntistica, con la riproposizione contestuale di più linee melodiche elaborate secondo procedimenti specifici, quali aggravamento o diminuzione, canone (retrogrado oppure inverso), spostamento in ambiti tonali diversi (canone esatto



vs diatonico), o ancora la combinazione di questi procedimenti. Sono procedimenti propri della musica vocale, che il compositore applica anche alla musica strumentale.

L'indipendenza delle voci era una caratteristica essenziale dell'estetica del contrappunto, che si concretizzava in una sorta di sfida per il compositore, attraverso elaborazioni che, pur non essendo facilmente distinguibili al solo ascolto, risultano evidenti all'analisi, e danno struttura al pezzo. In questo caso, Rachmaninov pare sfruttare l'orchestra per ordire un contrappunto volto unicamente a servire il testo nelle sue componenti semantiche, fonetiche e ritmiche, ma superando la consequenzialità connaturata al procedere dell'azione nel teatro di parola. In questo modo la musica contribuisce a rendere stringente il conflitto sul quale è incentrato il dramma. Tuttavia, Rachmaninov non pare guardare all'estetica rinascimentale, sebbene ne sfrutti i retaggi per integrare le parti vocali con quelle strumentali. Anzi, queste sono a dir proprio immerse in un tessuto orchestrale pervasivo, tenuto assieme da elementi che possiamo ora chiamare apertamente *Leitmotiv*. Associando all'indagine analitica una componente documentaria che attesta alcune esperienze dell'autore in quanto ascoltatore, è possibile suggerire che il compositore abbia seguito, come riferimento estetico, il modello del dramma musicale wagneriano, e i caratteri stilistici del linguaggio elaborato dal compositore tedesco. Richard Wagner, che era stato in tournée a Pietroburgo e Mosca nel 1862, era ancora relativamente poco ammirato e conosciuto in Russia prima del 1889, quando la compagnia di Angelo Neumann vi produsse un allestimento del *Ring* nelle due capitali. Tuttavia, le sue idee di riforma del teatro musicale circolavano ampiamente in Russia, partecipando dell'opposizione di certo pubblico all'opera italiana, ed esercitando la propria influenza anche in ambito extra-musicale, in particolare sui poeti simbolisti come Vjačeslav Ivanov, Andrej Belyj e Aleksandr Blok (cfr. Bartlett, 1995). Rachmaninov aveva fatto esperienza diretta della sua musica nell'estate del 1902, quando aveva assistito a *Olandese volante*, *Parsifal* e all'intera Tetralogia al Festspielhaus di Bayreuth.²⁰ Inoltre, *Die Walküre* e *Siegfried* erano entrati nel repertorio del Bol'šoj nel 1904, proprio quando il compositore si era fatto assumere come direttore.

L'opera di Rachmaninov differisce dalle altre rese musicali delle tragedie di Puškin per l'approccio sinfonico, che ne fa una delle rare opere russe nello spirito del *Ring* (Taruskin 1998). Non ci sono (come invece in *Aleko*) temi caratterizzanti nel senso di motivi lirici espansi dai personaggi in numeri monologici: la musica procede senza soluzione di continuità in apparente imitazione della wagneriana melodia infinita, con cesure vere e proprie solo tra i quadri. In questo flusso continuo sono stati segnalati anche dei punti di contatto più espliciti: il ritratto del Barone (II quadro), il cui fanatismo per l'oro assume i tratti di una passione pseudo-religiosa, richiama il drago Fafner che custodisce l'oro nel *Sigfrido* (1876).

Wagner non è però l'unico riferimento: il II quadro mostra una certa somiglianza con la scena nel sotterraneo di *Pelléas et Mélisande* (1902, anticipando a sua volta il secondo atto di *Ariane et Barbe-bleue* di Dukas e *Il castello di Barbablù* di Bartók); l'arioso dei personaggi, che solo episodicamente si apre a una vocalità più piena e cantabile, ricorda le sperimentazioni di Musorgskij; la raffinatezza polifonica proviene probabilmente dagli insegnamenti del maestro Taneev. In conclusione, possiamo affermare che il tipo di polifonia 'intermediatica' che si osserva nella scrittura del *Cavaliere avaro* rachmaninoviano prende corpo nella fase di traduzione inter-semiotica del microdramma puškiniano. Vista l'origine stessa di questo concetto in seno alle ricerche linguistiche di alcuni rappresentanti del simbolismo russo e pensando al ruolo che Wagner ebbe per molti di essi, è possibile ipotizzare una convergenza non casuale del compositore con *topoi* simbolisti che vengono alla mente durante l'ascolto e l'analisi, in particolare l'osmosi tra linguaggio musicale e verbale nell'organizzazione del discorso (penso al Belyj delle sinfonie) e il *Leitmotiv* come simbolo dal forte potere evocativo, di rimembranza e premonizione, che trovarono un'eco nelle teorizzazioni di Ivanov. Sullo sfondo della collocazione storiografica a volte schematica del compositore come epigono del Čajkovskij romantico (in particolare nella sua versione – diciamo così – 'depressa'), un'analisi deduttiva che prescindendo da categorie storiografiche tradizionali può aprire nuove interessanti prospettive di inquadramento di uno dei maggiori artisti del

Novecento musicale, che seppe adottare in quest'opera un linguaggio personale e di forte presa teatrale, innovativo e partecipe dell'estetica del proprio tempo.

Bibliografia

- Bartlett, Rosamund, *Wagner and Russia*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.
- Bertensson, Sergei - Leyda, Jay, *Sergei Rachmaninoff, A Lifetime in Music*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 2001 (I ed 1956).
- Doti, Jacopo, "Volšebnoj siloj pesnopen'ja". *Vladimir Nemirovič-Dančenko e il libretto di Aleko*, «Europa Orientalis», vol. 34, 2015: 25-60.
- Gavrilovich, Donatella "L'Opera Privata di Mamontov (1885-1905)" in Id. *Profumo di Rus'. L'arte del teatro in Russia. Scritti d'artisti, pittori e critici 1860 - 1920*, Bulzoni Editore, Roma 1993: 78-123.
- Haldey, Olga, *Mamontov's Private Opera, The Search for Modernism in Russian Theater*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 2010.
- Harrison, Max, *Rachmaninoff, Life, Works, Recordings*, Continuum, New York 2005.
- Jakovlev, Vasilij, "Rachmaninov dirižer", *Izbrannye trudy o muzyke*, vol. 2, Muzyka, Mosvka 1971: 372-390.
- Lebedeva, Ol'ga, *Brjullovo, Gogol', Ivanov. La poetica della «scena muta» e del «quadro vivente» nella commedia Il revisore*, «Nuovi quaderni del CRIER», vol. VII, 2010, *Strategie di deformazione intorno a N. Gogol' e E.T.A. Hoffmann*, Eds. Cinzia De Lotto e Walter Busch: 69-84.
- Melani, Pascale, *L'Opéra privé de Moscou et l'avènement du spectacle d'opéra moderne en Russie*, Institut d'Études slaves, Paris 2012.
- Mellace, Raffaele, «Con moltissima passione». *Ritratto di Giuseppe Verdi*, Carocci Editore, Roma 2017.
- Mirsky, D. S., *A History of Russian Literature from its Beginnings to 1900*, Northwestern University Press, Evanston 1999.
- Puškin, Aleksandr Sergeevič, *Polnoe sobranie sočinenij v odnom tome*, Izdatel'stvo ALFA-KNIGA, Moskva 2010.
- Rachmaninov, Sergej, *Literaturnoe nasledie*, Ed. Zaruja Apetjan, vol. I, Sovetskij kompozitor, Mosvka 1975.
- Rachmaninov, Sergej, *Vospominanija*, Izdatel'stvo AST, Moskva 2018.
- von Rieseemann, Oskar, *Rachmaninoff's Recollections*, Mcmillan, New York 1934.
- Taruskin, Richard, 'The Miserly Knight', *The New Grove Dictionary of Opera*, Stanley Sadie ed., vol. 3, Macmillan, London 1998, *ad vocem*.
- Tomaševskij, Boris Viktorovič, *Primečanija*, in Puškin, Aleksandr Sergeevič, *Polnoe sobranie sočinenij v 10 t.*, vol. 5, *Evgenij Onegin, Dramatičeskie sočinenija*, Izdatel'stvo AN SSSR, M.-L. 1950.



Appendice I – Tabella sinottica

Aleksandr Puškin, *Skupoj rycar'* (1830)

Sergej Rachmaninov, *Il cavaliere avaro* (1904)

(Сцены из Ченстоновой трагикомедии: *The covetous Knight*)

С Ц Е Н А I

В башне.

Альбер и Иван

vv.

Альбер

- 1 Во что бы то ни стало на турнире
2 Явлюсь я. Покажи мне шлем, Иван.
Иван подает ему шлем.
3 Пробит насквозь, испорчен. Невозможно
4 Его надеть. Достать мне надо новый.
5 Какой удар! проклятый граф Делорж!
Иван
6 И вы ему порядком отплатили:
7 Как из стремян вы вышибли его,
8 Он сутки замертво лежал — и вряд ли
9 Оправился.

Альбер

- 10 А все ж он не в убытке;
11 Его нагрудник цел венецианский,
12 А грудь своя: гроша ему не стоит;
13 Другой себе не станет покупать.
14 Зачем с него не снял я шлема тут же!
15 А снял бы я, когда б не было стыдно
16 Мне дам и герцога. Проклятый граф!
17 Он лучше бы мне голову пробил.
18 И платье нужно мне. В последний раз
19 Все рыцари сидели тут в атласе
20 Да бархате; я в латах был один
21 За герцогским столом. Отговорился
22 Я тем, что на турнир попал случайно.
23 А нынче что скажу? О бедность, бедность!
24 Как унижает сердце нам она!
25 Когда Делорж копьём своим тяжелым
26 Пробил мне шлем и мимо проскакал,
27 А я с открытой головой пришпорил
28 Эмира моего, помчался вихрем
29 И бросил графа на двадцать шагов,
30 Как маленького пажика; как все дамы
31 Привстали с мест, когда сама Клотильда,
32 Закрыв лицо, невольно закричала,
33 И славили герольды мой удар, —
34 Тогда никто не думал о причине
35 И храбрости моей и силы дивной!
36 Взбесился я за поврежденный шлем,
37 Геройству что виною было? — скупость.
38 Да! заразиться здесь не трудно ею
39 Под кровлею одной с моим отцом.
40 Что бедный мой Эмир?

Иван

- 41 Он все хромает.
42 Вам выехать на нем еще нельзя.

Альбер

Картина первая

(В башне.)

Альбер и Слуга

Альбер

- Во что бы то ни стало на турнире
Явлюсь я. Поддай мне шлем.
(Слуга подает ему шлем.)

- Пробит насквозь, испорчен. Невозможно
Его надеть. Достать мне надо новый.
Какой удар! проклятый граф!

Слуга

- И вы ему порядком отплатили.

Альбер

А все ж он не в убытке;

- Зачем с него не снял я шлема тут же!
А снял бы я, когда б не было стыдно
Мне дам и герцога. Проклятый граф!
Он лучше бы мне голову пробил.
И платье нужно мне. В последний раз
Все рыцари сидели тут в атласе
Да бархате; я в латах был один
За герцогским столом. Отговорился
Я тем, что на турнир попал случайно.
А нынче что скажу? О бедность, бедность!
Как унижает сердце нам она!
Когда же граф копьём своим тяжелым
Пробил мне шлем и мимо проскакал,
А я с открытой головой пришпорил
Эмира моего, помчался вихрем
И бросил графа на двадцать шагов,
Как маленького пажика; когда все дамы
Привстали с мест, когда сама Клотильда,
Закрыв лицо, невольно закричала,
И славили герольды мой удар, —
Тогда никто не думал о причине
И храбрости моей и силы дивной!
Взбесился я за поврежденный шлем,
Геройству что виною было? — Скупость.
Да! заразиться здесь не трудно ею
Под кровлею одной с моим отцом.

- 43 Ну, делать нечего: куплю Гнедого.
44 Недорого и просят за него.
И в а н
45 Недорого, да денег нет у нас.
А л ь б е р
46 Что ж говорит бездельник Соломон?
И в а н
47 Он говорит, что более не может
48 Взаимы давать вам денег без заклада.
А л ь б е р
49 Заклад! а где мне взять заклада, дьявол!
И в а н
50 Я сказывал.
А л ь б е р
51 Что ж он?
И в а н
52 Кряхтит да жметса.
А л ь б е р
53 Да ты б ему сказал, что мой отец
54 Богат и сам, как жид, что рано ль, поздно ль
55 Всему наследую.
И в а н
56 Я говорил.
А л ь б е р
57 Что ж?
И в а н
58 Жметса да кряхтит.
А л ь б е р
59 Какое горе!
И в а н
60 Он сам хотел прийти.
А л ь б е р
61 Ну, слава богу.
62 Без выкупа не выпущу его. *Стучат в дверь.*
63 Кто там?
Входит жид.
Жид
64 Слуга ваш низкий.
А л ь б е р
65 А, приятель!
66 Проклятый жид, почтенный Соломон,
67 Пожалуй-ка сюда: так ты, я слышу,
68 Не веришь в долг.
Жид
69 Ах, милостивый рыцарь,
70 Клянусь вам: рад бы... право не могу.
71 Где денег взять? весь разорился я,
72 Всё рыцарям усердно помогая.
73 Никто не платит. Вас хотел просить,
74 Не можете ль хоть часть отдать...
А л ь б е р
75 Разбойник!
76 Да если б у меня водились деньги,
77 С тобою стал ли б я возиться? Полно,
78 Не будь упрям, мой милый Соломон;
79 Давай червонцы. Высыпи мне сотню,
80 Пока тебя не обыскали.
Жид
81 Сотню!
82 Когда б имел я сто червонцев!
А л ь б е р
83 Слушай:
- Что ж говорит бездельник Соломон?
Слуга
Он говорит, что более не может
Взаимы давать вам денег без заклада.
А л ь б е р
Заклад! а где мне взять заклада, дьявол!
Слуга
Я сказывал.
А л ь б е р
Что ж он?
Слуга
Кряхтит да жметса.
А л ь б е р
Да ты б ему сказал, что мой отец
И сам, как жид богат, что рано ль, поздно ль
Всему наследую.
Слуга
Я говорил.
А л ь б е р
Что ж он?
Слуга
Жметса да кряхтит.
А л ь б е р
Какое горе!
Слуга
Он сам хотел прийти.
А л ь б е р
Ну, слава богу.
Без выкупа не выпущу его. (Стучат в дверь).
Кто там?
(Входит жид.)
Жид
Слуга ваш низкий.
А л ь б е р
А, приятель!
Проклятый жид, почтенный Соломон,
Пожалуй-ка сюда: так ты, я слышу,
Не веришь в долг.
Жид
Ах, милостивый рыцарь,
Клянусь вам: рад бы... право не могу.
Где денег взять? весь разорился я,
Всё рыцарям усердно помогая.
Никто не платит. Вас хотел просить,
Не можете ль хоть часть отдать...
А л ь б е р
Разбойник!
Да если б у меня водились деньги,
С тобою стал ли б я возиться? Полно,
Не будь упрям, мой милый Соломон;
Давай червонцы. Высыпи мне сотню.
Жид
Сотню!
Когда б имел я сто червонцев!
А л ь б е р
Слушай:

84 Не стыдно ли тебе своих друзей
85 Не выручать?
Ж и д
86 Клянусь вам...
А л ь б е р
87 Полно, полно.
88 Ты требуешь заклада? что за вздор!
89 Что дам тебе в заклад? свиную кожу?
90 Когда б я мог что заложить, давно
91 Уж продал бы. Иль рыцарского слова
92 Тебе, собака, мало?
Ж и д
93 Ваше слово,
94 Пока вы живы, много, много значит.
95 Все сундуки фламандских богачей
96 Как талисман оно вам отопрет.
97 Но если вы его передадите
98 Мне, бедному еврею, а меж тем
99 Умрете (боже сохрани), тогда
100 В моих руках оно подобно будет
101 Ключу от брошенной шкатулки в море.
А л ь б е р
102 Ужель отец меня переживет?
Ж и д
103 Как знать? дни наши сочтены не нами;
104 Цвел юноша вечер, а нынче умер,
105 И вот его четыре старика
106 Несут на сгорбленных плечах в могилу.
107 Барон здоров. Бог даст — лет десять, двадцать
108 И двадцать пять и тридцать проживет он.
А л ь б е р
109 Ты врешь, еврей: да через тридцать лет
110 Мне стукнет пятьдесят, тогда и деньги
111 На что мне пригодятся?
Ж и д
112 Деньги? — деньги
113 Всегда, во всякий возраст нам пригодны;
114 Но юноша в них ищет слуг проворных
115 И не жалея шлет туда, сюда.
116 Старик же видит в них друзей надежных
117 И бережет их как зеницу ока.
А л ь б е р
118 О! мой отец не слуг и не друзей
119 В них видит, а господ; и сам им служит.
120 И как же служит? как алжирский раб,
121 Как пес цепной. В нетопленной конуре
122 Живет, пьет воду, ест сухие корки,
123 Всю ночь не спит, все бегаёт да лает.
124 А золото спокойно в сундуках
125 Лежит себе. Молчи! когда-нибудь
126 Оно послужит мне, лежать забудет.
Ж и д
127 Да, на бароновых похоронах
128 Прольется больше денег, нежели слез.
129 Пошли вам бог скорей наследство.
А л ь б е р
130 Amen!
Ж и д
131 А можно б...
А л ь б е р
132 Что?
Ж и д

Не стыдно ли тебе своих друзей
Не выручать?
Ж и д
Клянусь вам...
А л ь б е р
Полно, полно.
Ты требуешь заклада? что за вздор!
Что дам тебе в заклад? свиную кожу?
Когда б я мог что заложить, давно
Уж продал бы. Иль рыцарского слова
Тебе, собака, мало?
Ж и д
Ваше слово,
Пока вы живы, много, много значит.
Все сундуки фламандских богачей
Как талисман оно вам отопрет.
Но если вы его передадите
Мне, бедному еврею, а меж тем
Умрете (боже сохрани), тогда
В моих руках оно подобно будет
Ключу от брошенной шкатулки в море.
А л ь б е р
Ужель отец меня переживет?
Ж и д
Как знать? дни наши сочтены не нами;
Цвел юноша вечер, а нынче умер,
И вот его четыре старика несут
На сгорбленных плечах в могилу.
Барон здоров. Бог даст — лет десять, двадцать
И двадцать пять и тридцать проживет он.
А л ь б е р
Ты врешь, еврей: да через тридцать лет
Мне стукнет пятьдесят, тогда и деньги
На что мне пригодятся?
Ж и д
Деньги? — деньги
Всегда, во всякий возраст нам пригодны;
Но юноша в них ищет слуг проворных
И не жалея шлет туда, сюда.
Старик же видит в них друзей надежных
И бережет их как зеницу ока.
А л ь б е р
О! мой отец не слуг и не друзей
В них видит, а господ и сам им служит.
И как же служит? как алжирский раб,
Как пес цепной. В нетопленной конуре
Живет, пьет воду, ест сухие корки,
Всю ночь не спит, все бегаёт да лает.
А золото спокойно в сундуках
Лежит себе. Молчи! когда-нибудь
Оно послужит мне, лежать забудет.
Ж и д
Да, на бароновых похоронах
Прольется больше денег, нежели слез.
Пошли вам бог скорей наследство.
А л ь б е р
Amen!
Ж и д
А можно б...
А л ь б е р
Что?
Ж и д

- 133 Так, думал я, что средство
134 Такое есть...
А л ь б е р
135 Какое средство?
Ж и д
136 Так —
137 Есть у меня знакомый старичок,
138 Еврей, аптекарь бедный...
А л ь б е р
139 Ростовщик
140 Такой же, как и ты, иль почестнее?
Ж и д
141 Нет, рыцарь, Товий торг ведет иной —
142 Он составляет капли... право, чудно,
143 Как действуют они.
А л ь б е р
144 А что мне в них?
Ж и д
145 В стакан воды подлить... трех капель будет,
146 Ни вкуса в них, ни цвета не заметно;
147 А человек без рези в животе,
148 Без тошноты, без боли умирает.
А л ь б е р
149 Твой старичок торгует ядом.
Ж и д
150 Да —
151 И ядом.
А л ь б е р
152 Что ж? займы на место денег
153 Ты мне предложишь склянок двести яду,
154 За склянку по червонцу. Так ли, что ли?
Ж и д
155 Смеяться вам угодно надо мною —
156 Нет; я хотел... быть может, вы... я думал,
157 Что уж барону время умереть.
А л ь б е р
158 Как! отравить отца! и смел ты сыну...
159 Иван! держи его. И смел ты мне!..
160 Да знаешь ли, жидовская душа,
161 Собака, змей! что я тебя сейчас же
162 На воротах повешу.
Ж и д
163 Виноват!
164 Простите: я шутил.
А л ь б е р
165 Иван, веревку.
Ж и д
166 Я... я шутил. Я деньги вам принес.
А л ь б е р
167 Вон, пес!
Жид уходит.
168 Вот до чего меня доводит
169 Отца родного скупость! Жид мне смел
170 Что предложить! Дай мне стакан вина,
171 Я весь дрожу... Иван, однако ж деньги
172 Мне нужны. Сбегай за жидом проклятым,
173 Возьми его червонцы. Да сюда
174 Мне принеси чернильницу. Я плуту
175 Расписку дам. Да не вводи сюда
176 Иуду этого... Иль нет, постой,
177 Его червонцы будут пахнуть ядом,
178 Как сребреники пращура его...
- Так, думал я, что средство
Такое есть...
А л ь б е р
Какое средство?
Ж и д
Так —
Есть у меня знакомый старичок,
Еврей, аптекарь бедный...
А л ь б е р
Ростовщик такой же, как и ты, иль почестнее?
Ж и д
Нет, рыцарь, он торг ведет иной —
Он составляет капли... право, чудно,
Как действуют они.
А л ь б е р
А что мне в них?
Ж и д
В стакан воды подлить... трех капель будет,
Ни вкуса в них, ни цвета не заметно;
А человек без рези,
Без тошноты, без боли умирает.
А л ь б е р
Твой старичок торгует ядом.
Ж и д
Да — и ядом.
А л ь б е р
Что ж? займы на место денег
Ты мне предложишь склянок двести яду,
За склянку по червонцу. Так ли, что ли?
Ж и д
Смеяться вам угодно надо мною —
Нет; я хотел... быть может, вы... я думал,
Что уж барону время умереть.
А л ь б е р
Как! отравить отца! и смел ты сыну...
(слуге) держи его. И смел ты мне!..
Да знаешь ли, жидовская душа,
Собака, змей! что я тебя сейчас же
На воротах повешу.
Ж и д
Виноват! Простите: я шутил.
А л ь б е р (с л у г е)
Вережку.
Ж и д
Я... я шутил. Я деньги вам принес.
А л ь б е р
Вон, пес! (жид уходит)
Вот до чего меня доводит
Скупость отца родного! Жид мне смел
Что предложить!
Я весь дрожу... однако ж деньги
Мне нужны. (слуге) Сбегай за жидом проклятым,
Возьми его червонцы. Да сюда
Мне принеси чернильницу. Я плуту
Расписку дам. Да не вводи сюда
Иуду этого... Иль нет, постой,
Его червонцы будут пахнуть ядом,
Как сребреники пращура его...

179 Я спрашивал вина.
 И в а н
 180 У нас вина —
 181 Ни капли нет.
 А л ь б е р
 182 А то, что мне прислал
 183 В подарок из Испании Ремон?
 И в а н
 184 Вечор я снес последнюю бутылку
 185 Больному кузнецу.
 А л ь б е р
 186 Да, помню, знаю...
 187 Так дай воды. Проклятое житье!
 188 Нет, решено — пойду искать управы
 189 У герцога: пускай отца заставят
 190 Меня держать как сына, не как мышь,
 191 Рожденную в подполье.

С Ц Е Н А I I

Подвал.

Б а р о н

192 Как молодой повеса ждет свиданья
 193 С какой-нибудь развратницей лукавой
 194 Иль дурой, им обманутой, так я
 195 Весь день минуты ждал, когда сойду
 196 В подвал мой тайный, к верным сундукам.
 197 Счастливый день! могу сегодня я
 198 В шестой сундук (в сундук еще неполный)
 199 Горсть золота накопленного всыпать.
 200 Не много, кажется, но понемногу
 201 Сокровища растут. Читал я где-то,
 202 Что царь однажды воинам своим
 203 Велел снести земли по горсти в кучу,
 204 И гордый холм возвысился — и царь
 205 Мог с вышины с весельем озирать
 206 И дол, покрытый белыми шатрами,
 207 И море, где бежали корабли.
 208 Так я, по горсти бедной принося
 209 Привычну дань мою сюда в подвал,
 210 Вознес мой холм — и с высоты его
 211 Могу взирать на все, что мне подвластно.
 212 Что не подвластно мне? как некий демон
 213 Отселе править миром я могу;
 214 Лишь захочу — воздвигнутся чертоги;
 215 В великолепные мои сады
 216 Сбегутся нимфы резвою толпою;
 217 И музы дань свою мне принесут,
 218 И вольный гений мне поработится,
 219 И добродетель и бессонный труд
 220 Смирненно будут ждать моей награды.
 221 Я свистну, и ко мне послушно, робко
 222 Вползет окровавленное злодейство,
 223 И руку будет мне лизать, и в очи
 224 Смотреть, в них знак моей читая воли.
 225 Мне всё послушно, я же — ничему;
 226 Я выше всех желаний; я спокоен;
 227 Я знаю мощь мою: с меня довольно
 228 Сего сознанья... (*Смотрит на свое золото.*)
 229 Кажется, не много,
 230 А скольких человеческих забот,
 231 Обманов, слез, молений и проклятий

Проклятое житье!
 Нет, решено — пойду искать управы
 У герцога: пускай отца заставят
 Меня держать как сына, не как мышь,
 Рожденную в подполье.

К а р т и н а в т о р а я

(В подвале.)

Б а р о н

Как молодой повеса ждет свиданья
 С какой-нибудь развратницей лукавой
 Иль дурой, им обманутой, так я
 Весь день минуты ждал, когда сойду
 В подвал мой тайный, к верным сундукам.
 Счастливый день! могу сегодня я
 В шестой сундук (в сундук еще неполный)
 Горсть золота накопленного всыпать.
 Не много, кажется, но понемногу
 Сокровища растут. Читал я где-то,
 Что царь однажды воинам своим
 Велел снести земли по горсти в кучу,
 И гордый холм возвысился — и царь
 Мог с вышины с весельем озирать
 И дол, покрытый белыми шатрами,
 И море, где бежали корабли.
 Так я, по горсти бедной принося
 Привычну дань мою сюда в подвал,
 Вознес мой холм — и с высоты его
 Могу взирать на все, что мне подвластно.
 Что не подвластно мне? как некий демон
 Отселе править миром я могу;
 Лишь захочу — воздвигнутся чертоги;
 В великолепные мои сады
 Сбегутся нимфы резвою толпою;
 И музы дань свою мне принесут,
 И вольный гений мне поработится,
 И добродетель и бессонный труд
 Смирненно будут ждать моей награды.
 Я свистну, и ко мне послушно, робко
 Вползет окровавленное злодейство,
 И руку будет мне лизать, и в очи
 Смотреть, в них знак моей читая воли.
 Мне всё послушно, я же — ничему;
 Я выше всех желаний; я спокоен;
 Я знаю мощь мою: с меня довольно
 Сего сознанья... (*Смотрит на свое золото.*)
 Кажется, не много,
 А скольких человеческих забот,
 Обманов, слез, молений и проклятий

- 232 Оно тяжеловесный представитель!
 234 Тут есть дублон старинный... вот он. Нынче
 235 Вдова мне отдала его, но прежде
 236 С тремя детьми полдня перед окном
 237 Она стояла на коленях воя.
 238 Шел дождь, и перестал, и вновь пошел,
 239 Притворщица не трогалась; я мог бы
 240 Ее прогнать, но что-то мне шептало,
 241 Что мужнин долг она мне принесла
 242 И не захочет завтра быть в тюрьме.
 243 А этот? этот мне принес Тибо —
 244 Где было взять ему, ленивцу, плуту?
 245 Украл, конечно; или, может быть,
 246 Там на большой дороге, ночью, в роще...
 247 Да! если бы все слезы, кровь и пот,
 248 Пролитые за все, что здесь хранится,
 249 Из недр земных все выступили вдруг,
 250 То был бы вновь потоп — я захлебнулся б
 251 В моих подвалах верных. Но пора.
 (Хочет отпереть сундук.)
 252 Я каждый раз, когда хочу сундук
 253 Мой отпереть, впадаю в жар и трепет.
 254 Не страх (о нет! кого бояться мне?
 255 При мне мой меч: за злато отвечает
 256 Честной булат), но сердце мне теснит
 257 Какое-то неведомое чувство...
 258 Нас уверяют медики: есть люди,
 259 В убийстве находящие приятность.
 260 Когда я ключ в замок влагаю, то же
 261 Я чувствую, что чувствовать должны
 262 Они, вонзая в жертву нож: приятно
 263 И страшно вместе.
 (Оттирает сундук.)
 264 Вот мое блаженство!
 (Всыпает деньги.)
 265 Ступайте, полно вам по свету рыскать,
 266 Служа страстям и нуждам человека.
 267 Усните здесь сном силы и покоя,
 268 Как боги спят в глубоких небесах...
 269 Хочу себе сегодня пир устроить:
 270 Зажгу свечу пред каждым сундуком,
 271 И все их отопру, и стану сам
 272 Средь них глядеть на блещущие груды.
 (Зажигает свечи и отпирает сундуки один за другим.)
 273 Я царствую!.. Какой волшебный блеск!
 274 Послушна мне, сильна моя держава;
 275 В ней счастье, в ней честь моя и слава!
 276 Я царствую... но кто вослед за мной
 277 Приимет власть над нею? Мой наследник!
 278 Безумец, расточитель молодой,
 279 Развратников разгульных собеседник!
 280 Едва умру, он, он! сойдет сюда
 281 Под эти мирные, немые своды
 282 С толпой ласкателей, придворных жадных.
 283 Украл ключи у трупа моего,
 284 Он сундуки со смехом отопрет.
 285 И потекут сокровища мои
 286 В атласные дырявые карманы.
 287 Он разобьет священные сосуды,
 288 Он грязь елеем царским напоит —
 289 Он расточит... А по какому праву?
- Оно тяжеловесный представитель!
 Тут есть дублон старинный... вот он. Нынче
 Вдова мне отдала его, но прежде
 С тремя детьми полдня перед окном
 Она стояла на коленях воя.
 Шел дождь, и перестал, и вновь пошел,
 Притворщица не трогалась; я мог бы
 Ее прогнать, но что-то мне шептало,
 Что мужнин долг она мне принесла
 И не захочет завтра быть в тюрьме.
 А этот? этот мне принес Тибо —
 Где было взять ему, ленивцу, плуту?
 Украл, конечно; или, может быть,
 Там на большой дороге, ночью, в роще...
 Да! если бы все слезы, кровь и пот,
 Пролитые за все, что здесь хранится,
 Из недр земных все выступили вдруг,
 То был бы вновь потоп — я захлебнулся б
 В моих подвалах верных. Но пора. *(Хочет отпереть сундук.)*
 Я каждый раз, когда хочу сундук
 Мой отпереть, впадаю в жар и трепет.
 Не страх (о нет!),
 Но сердце мне теснит какое-то неведомое чувство...
 Есть люди,
 В убийстве находящие приятность.
 Когда я ключ в замок влагаю, то же
 Я чувствую, что чувствовать должны
 Они, вонзая в жертву нож: приятно и страшно вместе.
 (Отпирает сундук.)
 Вот мое блаженство!
 (Всыпает деньги.)
 Хочу себе сегодня пир устроить:
 Зажгу свечу пред каждым сундуком,
 И все их отопру, и стану сам
 Средь них глядеть на блещущие груды.
 (Зажигает свечи и отпирает сундуки один за другим.)
 Я царствую!.. Какой волшебный блеск!
 Послушна мне, сильна моя держава;
 В ней счастье, в ней честь моя и слава!
 Я царствую... но кто вослед за мной
 Приимет власть над нею? Мой наследник!
 Безумец, расточитель молодой,
 Едва умру, он, он! сойдет сюда
 Под эти мирные, немые своды
 Украл ключи у трупа моего,
 Он сундуки со смехом отопрет.
 И потекут сокровища мои
 В атласные дырявые карманы.
 Он расточит... А по какому праву?



290 Мне разве даром это все досталось,
 291 Или шутя, как игроку, который
 292 Гремит костями да груды загребает?
 293 Кто знает, сколько горьких воздержаний,
 294 Обузданных страстей, тяжелых дум,
 295 Дневных забот, ночей бессонных мне
 296 Все это стоило? Иль скажет сын,
 297 Что сердце у меня обросло мохом,
 298 Что я не знал желаний, что меня
 299 И совесть никогда не грызла, совесть,
 300 Когтистый зверь, скребущий сердце, совесть,
 301 Незванный гость, докучный собеседник,
 302 Заимодавец грубый, эта ведьма,
 303 От коей меркнет месяц и могилы
 304 Смущаются и мертвых высылают?..
 305 Нет, выстрадай сперва себе богатство,
 306 А там посмотрим, станет ли несчастный
 307 То расточать, что кровью приобрел.
 308 О, если б мог от взоров недостойных
 309 Я скрыть подвал! о, если б из могилы
 310 Прийти я мог, сторожевою тенью
 311 Сидеть на сундуке и от живых
 312 Сокровища мои хранить, как ныне!..

СЦЕНА III

Во дворце.

Альбер, герцог

Альбер

313 Поверьте, государь, терпел я долго
 314 Стыд горькой бедности. Когда б не крайность,
 315 Вы б жалобы моей не услышали.

Герцог

316 Я верю, верю: благородный рыцарь,
 317 Таков, как вы, отца не обвинит
 318 Без крайности. Таких развратных мало...
 319 Спокойны будьте: вашего отца
 320 Усовещу наедине, без шуму.
 321 Я жду его. Давно мы не видались.
 322 Он был друг деду моему. Я помню,
 323 Когда я был еще ребенком, он
 324 Меня сажал на своего коня
 325 И покрывал своим тяжелым шлемом,
 326 Как будто колоколом.

(Смотрит в окно.)

327 Это кто?

328 Не он ли?

Альбер

329 Так, он, государь.

Герцог

330 Подите ж
 331 В ту комнату. Я кликну вас.
 332 Альбер уходит; входит барон.

333 Барон,
 334 Я рад вас видеть бодрым и здоровым.

Барон

335 Я счастлив, государь, что в силах был
 336 По приказанью вашему явиться.

Герцог

337 Давно, барон, давно расстались мы.
 338 Вы помните меня?

Мне разве даром это все досталось,

Кто знает, сколько горьких воздержаний,
 Дум тяжелых,
 Ночей бессонных мне
 Все это стоило? Иль скажет сын,
 Что сердце у меня обросло мохом,
 Что я не знал желаний, что меня
 И совесть никогда не грызла, совесть,
 Когтистый зверь, скребущий сердце, совесть,
 Незванный гость, докучный собеседник,
 Заимодавец грубый, эта ведьма,
 От коей меркнет месяц и могилы
 Смущаются и мертвых высылают?..
 Нет, выстрадай сперва себе богатство,
 А там посмотрим, станет ли несчастный
 То расточать, что кровью приобрел.
 О, если б мог от взоров недостойных
 Я скрыть подвал! о, если б из могилы
 Прийти я мог, сторожевою тенью
 Сидеть на сундуке и от живых
 Сокровища мои хранить, как ныне!..

Картина третья

(Во дворце.)

Альбер, герцог

Альбер

Поверьте, государь, терпел я долго
 Стыд горькой бедности. Когда б не крайность,
 Вы б жалобы моей не услышали.

Герцог

Я верю, верю: благородный рыцарь,
 Таков, как вы, отца не обвинит
 Без крайности.
 Спокойны будьте: вашего отца
 Усовещу наедине, без шуму.
 Я жду его. Давно мы не видались.

(Смотрит в окно.)

Это кто? Не он ли?

Альбер

Так, он, государь.

Герцог

Подите ж в ту комнату. Я кликну вас.
(Альбер уходит; входит барон.)

Барон, я рад вас видеть бодрым и здоровым.

Барон

Я счастлив, государь, что в силах был
 По приказанью вашему явиться.

Герцог

Давно, барон, давно расстались мы.

339 Барон
Я, государь?
340 Я как теперь вас вижу. О, вы были
341 Ребенок резвый. Мне покойный герцог
342 Говаривал: Филипп (он звал меня
343 Всегда Филиппом), что ты скажешь? а?
345 Лет через двадцать, право, ты да я,
346 Мы будем глупы перед этим малым...
347 Пред вами, то есть...

Герцог
348 Мы теперь знакомство
349 Возобновим. Вы двор забыли мой.

Барон
350 Стар, государь, я нынче: при дворе
351 Что делать мне? Вы молоды; вам любви
352 Турниры, праздники. А я на них
353 Уж не гожусь. Бог даст войну, так я
354 Готов, кряхтя, взлезть снова на коня;
355 Еще достанет силы старый меч
356 За вас рукой дрожащей обнажить.

Герцог
357 Барон, усердье ваше нам известно;
358 Вы деду были другом; мой отец
359 Вас уважал. И я всегда считал
360 Вас верным, храбрым рыцарем — но сядем.
361 У вас, барон, есть дети?

Барон
362 Сын один.

Герцог
363 Зачем его я при себе не вижу?
364 Вам двор наскучил, но ему прилично
365 В его летах и званье быть при нас.

Барон
368 Мой сын не любит шумной, светской жизни;
369 Он дикого и сумрачного нрава —
370 Вкруг замка по лесам он вечно бродит,
371 Как молодой олень.

Герцог
372 Нехорошо
373 Ему дичиться. Мы тотчас приучим
374 Его к весельям, к балам и турнирам.
375 Пришлите мне его; назначьте сыну
376 Приличное по званью содержание...
377 Вы хмуритесь, устали вы с дороги,
378 Быть может?

Барон
379 Государь, я не устал;
380 Но вы меня смутили. Перед вами
381 Я б не хотел сознаться, но меня
382 Вы принуждаете сказать о сыне
383 То, что желал от вас бы утаить.
384 Он, государь, к несчастью, недостоин
385 Ни милостей, ни вашего вниманья.
386 Он молодость свою проводит в буйстве,
387 В пороках низких...

Герцог
388 Это потому,
389 Барон, что он один. Уединенье
390 И праздность губят молодых людей.
391 Пришлите к нам его: он позабудет
392 Привычки, зарожденные в глуши.

Барон

Вы двор забыли мой.

Барон
350 Стар, государь, я нынче: при дворе
351 Что делать мне? Вы молоды; вам любви
352 Турниры, праздники. А я на них
353 Уж не гожусь. Бог даст войну, так я
354 Готов, кряхтя, взлезть снова на коня;
355 Еще достанет силы старый меч
356 За вас рукой дрожащей обнажить.

Герцог
357 Барон, усердье ваше нам известно;
358 Вы деду были другом; мой отец
359 Вас уважал. И я всегда считал
360 Вас верным, храбрым рыцарем.
361 У вас, барон, есть дети?

Барон
362 Сын один.

Герцог
363 Зачем его я при себе не вижу?

Барон
368 Мой сын не любит шумной, светской жизни;
369 Он дикого и сумрачного нрава —
370 Вкруг замка по лесам он вечно бродит,
371 Как молодой олень.

Герцог
372 Нехорошо ему дичиться. Мы тотчас приучим
373 Его к весельям, к балам и турнирам.
374 Пришлите мне его; назначьте сыну
375 Приличное по званью содержание...
376 Вы хмуритесь, устали вы с дороги,
377 Быть может?

Барон
379 Государь, я не устал;
380 Но вы меня смутили. Перед вами
381 Я б не хотел сознаться,
382 Но меня вы принуждаете сказать о сыне
383 То, что желал от вас бы утаить.
384 Он, государь, к несчастью, недостоин
385 Ни милостей, ни вашего вниманья.
386 Он молодость свою проводит в буйстве,
387 В пороках низких...

Герцог
388 Это потому, барон, что он один.

Пришлите к нам его: он позабудет
Привычки, зарожденные в глуши.

Барон

393 Простите мне, но, право, государь,
394 Я согласиться не могу на это...
Герцог
395 Но почему ж?
Барон
396 Увольте старика...
Герцог
397 Я требую: откройте мне причину
398 Отказа вашего.
Барон
399 На сына я
400 Сердит.
Герцог
401 За что?
Барон
402 За злое преступление.
Герцог
403 А в чем оно, скажите, состоит?
Барон
404 Увольте, герцог..
Герцог
405 Это очень странно,
406 Или вам стыдно за него?
Барон
407 Да... стыдно...
Герцог
408 Но что же сделал он?
Барон
409 Он... он меня
410 Хотел убить.
Герцог
411 Убить! так я суду
412 Его предам, как черного злодея.
Барон
413 Доказывать не стану я, хоть знаю,
414 Что точно смерти жаждет он моей,
415 Хоть знаю то, что покушался он
416 Меня...
Герцог
417 Что?
Барон
418 Обокрасть.
419 Альбер бросается в комнату.
Альбер
420 Барон, вы лжете.
Герцог
(сыну)
421 Как смели вы?..
Барон
422 Ты здесь! ты, ты мне смел!..
423 Ты мог отцу такое слово молвить!..
424 Я лгу! и перед нашим государем!..
425 Мне, мне... иль уж не рыцарь я?
Альбер
426 Вы лжец.
Барон
427 И гром еще не грянул, боже правый!
428 Так подыми ж, и меч нас рассуди!
(Бросает перчатку, сын поспешно ее подымает.)

Простите мне, но, право, государь,
Я согласиться не могу на это...
Герцог
Но почему ж?
Барон
Увольте старика...
Герцог
Я требую: откройте мне причину
Отказа вашего.
Барон
На сына я сердит.
Герцог
За что?
Барон
За злое преступление.
Герцог
А в чем оно, скажите, состоит?
Барон
Увольте, герцог..
Герцог
Это очень странно,
Или вам стыдно за него?
Барон
Да... стыдно...
Герцог
Но что же сделал он?
Барон
Он... он меня
Хотел убить.
Герцог
Убить! так я его
Предам суду, как черного злодея.
Барон
Доказывать не стану я, хоть знаю,
Что точно смерти жаждет он моей,
Хоть знаю то, что покушался он
Меня...
Герцог
Что?
Барон
Обокрасть.
(Альбер бросается в комнату.)
Альбер
Барон, вы лжете!
Герцог (сыну)
Как смели вы?..
Барон
Ты здесь! ты, ты мне смел!..
Ты мог отцу такое слово молвить!..
Я лгу! и перед нашим государем!..
Мне, мне... иль уж не рыцарь я?
Альбер
Вы лжец!
Герцог
Что слышу я?
Барон
И гром еще не грянул, боже правый!
Так подыми ж, и меч нас рассуди!
(Бросает перчатку, сын поспешно ее дымает.)

А л ь б е р

429 Благодарю. Вот первый дар отца.
Г е р ц о г

430 Что видел я? что было предо мною?
431 Сын принял вызов старого отца!
432 В какие дни надел я на себя
433 Цепь герцогов! Молчите: ты, безумец,
434 И ты, тигренок! полно. *(Сыну.)* Бросьте это;
435 Отдайте мне перчатку эту
(отымает ее).
А л ь б е р
(a parte)

436 Жаль.
Г е р ц о г

437 Так и впился в нее когтями! — изверг!
438 Подите: на глаза мои не смейте
439 Являться до тех пор, пока я сам
440 Не призову вас.
(Альбер выходит.)

441 Вы, старик несчастный,
442 Не стыдно ль вам...

Б а р о н

443 Простите, государь....
444 Стоять я не могу... мои колени
445 Слабеют... душно!.. душно!.. Где ключи?
446 Ключи, ключи мои!...

Г е р ц о г

447 Он умер. Боже!
448 Ужасный век, ужасные сердца!

А л ь б е р

Благодарю. Вот первый дар отца!
Г е р ц о г

Что видел я? что было предо мной?

(Барону) Молчите вы, безумец!
(Сыну.) Бросьте это;
Отдайте мне перчатку эту *(отнимает ее).*

Подите: на глаза мои не смейте
Являться до тех пор, пока я сам
Не призову вас.

(Альбер выходит.)

Вы, старик несчастный,
Не стыдно ль вам...

Б а р о н

Простите, государь....
Стоять я не могу... мои колени
Слабеют... душно!.. душно!.. Где ключи?
Ключи, ключи мои!...

Г е р ц о г

Он умер. Боже!

1 Nel 1897 accettò il posto di secondo direttore d'orchestra nel teatro privato di Savva Mamontov, magnate delle ferrovie che finanziava l'impresa già da 12 anni, mosso da sincero interesse per la musica e più in generale per le arti. Il teatro aveva tra gli scritturati Fedor Šaljapin, ma il mecenate finanziava anche l'attività dei pittori Serov, Levitan e Vrubel' (cfr. Gavrilovich 1993: 78-123; Haldey 2010; Melani, 2012).

2 Secondo Haldey, «Rachmaninov was indeed a great musician. Unfortunately, in 1897 he had absolutely no experience conducting opera and was forced to learn on the job; by the time he could be useful to Mamontov, he no longer worked for him.» (Haldey 2010: 102-103) In seguito il compositore avrebbe beneficiato delle capacità acquisite al Bolšoj nella sua attività di direttore d'orchestra in Russia e in esilio (Jakovlev 1971).

3 Trad. it: dove non indicato altrimenti, la traduzione è della scrivente.

4 Le fonti di riferimento per questo studio saranno le seguenti: Rachmaninov, Sergej, *The Miserly Knight, Opera, Vocal Score*, Elibron Classics, 2007, riproduzione facsimile dello spartito pubblicato da Gutheil, che contiene anche il libretto dell'opera (Rachmaninov, Sergej, *Skupoj rycar', Opera v trech kartinach, Der geizige Ritter, Oper in 3 Bildern*, Gutheil, Moscou s.a.); Rachmaninov, Sergej, *Der geizige Ritter, Op. 24, Partitur, Study Score 2029*, München, mph 2014, riproduzione facsimile della partitura pubblicata a Mosca nel 1972 (Rachmaninov, Sergej, *Soč. 24, Skupoj rycar', Opera v odnom dejstvii, trech kartinach na tekst odnoimennoj tragedii A. Puškina, Partitura*, Izdatel'stvo "Muzyka", Moskva 1972); Puškin 2010. In questa edizione il testo di *Skupoj rycar'* si trova alle pp. 873-884; per comodità di consultazione, esso è stato messo a confronto con quello del libretto tratto dallo spartito in una Tabella Sinottica aggiunta in calce al presente articolo.

5 Rachmaninov avrebbe assistito all'opera durante un soggiorno a Dresda, nel 1906.

6 La tragedia fu pubblicata per la prima volta nel primo numero della rivista *Sovremennik* (Il contemporaneo), firmata con la sola iniziale latina P.

7 Secondo Mirskij, l'attribuzione del soggetto al poeta inglese William Shenston (1714-1763) sarebbe stata aggiunta da Puškin per evitare possibili ipotesi autobiografiche sulla tematica del suo testo. Tuttavia, nel catalogo dell'autore inglese non risultano titoli assimilabili a *The Covetous Knight* (Mirsky 1999: 99; Tomaševskij 1950: 599).

8 Si pensi alla scena della morte del protagonista, caratterizzata dalle stesse grida («Dušno!», «Soffoco!», v. 445).

9 Il celebre basso non interpretò la parte alla Prima del 1906, né menziona l'opera nelle proprie memorie (cfr. Chaliapine 1927). Secondo Harrison, «It is by no means certain why Chaliapin never appeared in *The Miserly Knight* or *Francesca da Rimini* in the parts so well tailored for his special dramatic and vocal powers.» (Harrison 2005: 124). Nelle proprie memorie, Rachmaninov afferma di aver proposto tali ruoli al celebre basso solo nel

1905, ma ricorda un contrasto sorto con il cantante proprio in merito al *Cavaliere avaro*, quando questi avrebbe puntato il dito contro il fraseggio difettoso di entrambe le opere (Riesemann 1934: 130-131).

10 Varrà la pena di ricordare quanto evidenziato da Raffaele Mellace in riferimento al teatro d'opera di tradizione più antica, ma che non sembra qui venire meno: «L'equazione economia di tempo = efficacia drammatica, che connota Verdi assai più che i colleghi coevi o lo stesso Rossini, risale in realtà ancora una volta 11 Tornando alla genesi di *Skupoj rycar'* come parte di un 'dittico' insieme a *Francesca da Rimini*, questa caratteristica spiega la scelta eterogenea di fonti letterarie distanti per due opere concepite insieme – Puškin e Dante: evidentemente, il denominatore comune che Rachmaninov rintracciò in questi due autori dovette essere proprio quello della concisione e della densità.

12 Il gusto di Rachmaninov per i colori scuri, che tese a propagarsi per metonimia a tutta la sua produzione diventandone un'etichetta, era sicuramente riconosciuta del compositore stesso, che si trovò a esplicitare la propria cifra stilistica quando, nel 1912, si accingeva a musicare delle poesie di Marietta Šaginjan: dando indicazioni alla poetessa sui brani che avrebbe preferito, richiedeva che il tono fosse «triste piuttosto che allegro; i toni vivaci non mi riescono facili» (Bertensson – Leyda 2001: 177).

13 L'assenza di personaggi femminili – che nel contesto russo trovava un celebre precedente nella prima versione del *Boris Godunov* di Musorgskij – s'incontrerà ad esempio nel balletto *Renard* di Stravinskij (1916) e nelle opere *La casa di morti* di Janáček (1930) e *Billy Budd* di Britten (1951).

14 Come ha notato Taruskin, la pressione drammatica raggiunge, nei suoi punti culminanti, un'intensità quasi espressionista, collocando l'opera di Rachmaninov sulla direttrice che porterà a *Elektra* di Richard Strauss (1909), e costituendo un precedente del *Castello di Barbablù* di Bartók (1911) (Taruskin 1998).

15 Gogol' lo definiva 'quadro vivente' (*živaja kartina*) o 'muto' (*nemaja kartina*) (Lebedeva 2010: 69).

16 Mamontov era interessato all'efficacia scenica del dramma, obiettivo che a lungo ricercò in *Carskaja nevesta*, una delle ossessioni dell'impresario che lo portò anche a entrare in conflitto con il compositore Rimskij-Korsakov. Secondo Haldey, «The creation of a powerful drama on stage that Mamontov considered so necessary for the production's success was to him a responsibility of the stage director. He viewed that position not as that of a "stage manager," whose role was limited to coordinating singers' entrances and exits, but in a radically modern light as a true author of a staged production, who led rehearsals, designed mises-en-scène, coached the soloists, as well as coordinated other aspects of the work». (Haldey 2010: 131).

17 Non essendo possibile estendere l'analisi al testo integrale, in questa sede si prenderanno in esame essenzialmente l'introduzione sinfonica e il I quadro.

18 Fin dai tempi dei primi compositori russi di musica d'arte come Verstovskij o Dargomyžskij, in Russia si preferiva l'*ouverture* di stampo romantico, che sostituiva



va il pot-pourri alle forme sinfoniche, internamente più complesse, ma anche più autonome rispetto al dramma a seguire.

19 Era abitudine di Rachmaninov riutilizzare alcuni materiali tra una composizione e l'altra: ad esempio, il motivo che ho definito 'dell'oro' era già apparso nella prima Suite per due pianoforti *Fantaisie-Tableaux* op. 5 (n. 3 – *Les larmes*, 1893). A sua volta, il tema pare essere una trascrizione di una delle melodie eseguite dalle campane della Cattedrale di Santa Sofia di Novgorod, che il compositore aveva visitato durante l'infanzia insieme alla nonna materna.

20 In occasione delle nozze con Natal'ja Satina, era stato il cugino (e maestro) Aleksandr Ziloti a omaggiare gli sposi dei biglietti.