

Questioni di principio relative allo sviluppo delle culture musicali nazionali*

Viktor Belyj

◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 247-260 ◇

NON è la prima volta che l'opinione pubblica sovietica discute i problemi della cultura musicale delle nazionalità dell'URSS. Due anni fa, al Primo congresso panrusso della musica, vi si era adoperata una sezione dedicata alla musica delle nazionalità¹, che aveva preso una serie di decisioni. In questi due anni, tuttavia, hanno avuto luogo cambiamenti radicali nella vita economica, politica e culturale del nostro paese, e, alla luce del periodo da noi vissuto, di certo non possiamo considerare soddisfacenti le decisioni del Primo congresso della musica. Il brusco inasprimento della lotta di classe nel paese ha provocato una significativa differenziazione di classe anche nella musica. Ora, in linea di massima la differenziazione di classe del fronte musicale dell'URSS messa in evidenza dal Primo congresso della musica deve essere considerata timida e insufficiente.

Nel 1930 si sono svolte le Olimpiadi delle arti dei popoli dell'URSS. Queste Olimpiadi hanno avuto un ruolo importantissimo. Hanno convogliato l'attenzione dell'intera comunità sovietica sulle arti dei popoli dell'URSS, e hanno giocato un ruolo enorme nell'eliminazione del fallace approccio esotico ad essa². Tuttavia, le Olimpiadi non sono giunte agli esiti che ci aspettavamo. La critica mossa agli eventi delle Olimpiadi seguiva in gran parte la direzione di un'astratta benevolenza. Dietro questa benevolenza si nascondeva indubbiamente qualcosa dell'approccio

esotico-imperialista³ ai fenomeni musicali nazionali. Vi mancava una volontà sufficientemente seria e profonda di approcciare tutti i fenomeni dell'arte esposti alle Olimpiadi dal punto di vista della loro essenza di classe.

Certamente questo approccio non poteva che mandare fuori strada i teatri nazionali e i collettivi che prendevano parte alle Olimpiadi. Ritengo che la nostra assemblea debba segnare un cambiamento in questo ambito. Penso che l'assemblea non avrà carattere esclusivamente accademico, darà bensì la possibilità di indicare i principali orientamenti teorici lungo i quali deve svilupparsi la cultura musicale proletaria nel contesto delle singole nazionalità.

STATO DELL'ETNOGRAFIA MUSICALE

Bisogna dire, compagni, che la ricerca nell'ambito della musica dei popoli dell'URSS si trova a un livello molto basso. Per non parlare dell'assenza, nella maggior parte delle ricerche, di un corretto approccio marxista di base verso i fenomeni dell'arte musicale delle nazionalità: spesso non possediamo nemmeno la trascrizione del patrimonio musicale di una data nazione. Ciò si spiega con la debolezza dei quadri del settore musicale e, nella maggioranza delle repubbliche e delle regioni nazionali, ciò si spiega con il fatto che nell'ambito della cosiddetta 'etnografia musicale' lavorano artisti forestieri, che non conoscono abbastanza le caratteristiche locali, e non sono abbastanza responsabili nei confronti dell'incarico loro affidato. Di regola, non possediamo trascrizioni corrette della musica popolare di molte nazionalità. In ogni caso, si tratta di eccezioni rare e fortunate.

* [Nota redazionale:] Rielaborazione della trascrizione della relazione e del discorso conclusivo della prima assemblea sulla musica delle nazionalità, convocata dal settore artistico del Commissariato del popolo all'istruzione della Repubblica Socialista Federativa Sovietica Russa per il 16 giugno 1931. La relazione del compagno Belyj era stata letta in nome della sessione musicale dell'Istituto di lingua e letteratura dell'Accademia comunista e del settore artistico del Commissariato del popolo all'istruzione.

¹ 'Nacional'noj muzyki' nell'originale [N.d.T.].

² 'Ložno-èkzotičeskij podchod' nell'originale [N.d.T.].

³ 'Velikoderžavno-èkzotičeskij podchod' nell'originale [N.d.T.].

Cosa rappresenta oggi l'etnografia musicale? È una disciplina chiusa in sé stessa. Non la definirei nemmeno una scienza: per esserlo, si trova a uno stadio troppo rudimentale per quanto concerne il possesso di una metodologia scientifica. Cosa ci troviamo di fronte quando, nel migliore dei casi, abbiamo una trascrizione corretta e coscienziosa delle melodie nazionali, dei canti nazionali⁴ ecc.? Troviamo una descrizione degli strumenti, una descrizione della struttura armonica, ritmica, e simili. Troviamo una descrizione lirica delle condizioni in cui è avvenuta la trascrizione, una descrizione 'esoticamente' estasiata della musicalità di un dato popolo, e così via. Ma di regola non troviamo neanche il tentativo di chiarire le radici di classe, l'essenza di classe delle pratiche musicali dei popoli dell'URSS⁵. L'approccio esotico-imperialista predomina tuttora nell'ambito dell'etnografia musicale. Tutti i fenomeni vi risultano uguali. È indubbio che l'etnografia musicale al suo stadio di sviluppo odierno riposa su basi idealistico-reazionarie. E ciò non ci sorprende: se hanno ricevuto ampio sviluppo vedute idealistico-reazionarie⁶ sulla musica in generale come arte ideologicamente neutra, estranea alle dinamiche di classe, puramente 'matematica', nel contesto delle nazionalità queste sono strettamente intrecciate a vari tipi di sciovinismo, che alimentano e consolidano.

LE FORZE MOTRICI DEL FRONTE MUSICALE

Passo a esaminare quelle che sono le forze motrici del fronte musicale delle nostre repubbliche e regioni nazionali. Devo precisare in anticipo che i raggruppamenti di classe di cui parleremo, le loro relazioni, i loro rapporti di forza, sono indubbiamente varie nelle diverse repubbliche, repubbliche autonome, regioni autonome dell'Unione. Come fenomeno generale, possiamo registrare la forte influenza dei raggruppamenti borghesi nella sfera della musica d'arte, un interstrato proletario di musicisti nazionali estremamente debole, e l'assenza del movimento musicale proletario, o la sua presenza a uno stato embrionale.

Delle attività di cui parlerò, la più differenziata e sviluppata è quella dei raggruppamenti della Repubblica Socialista Federativa Sovietica Russa (essenzialmente a Mosca e Leningrado), dell'Ucraina e della Georgia. E sebbene questa sia un'assemblea *panrussa*, nella mia analisi andrò a toccare anche alcune repubbliche dell'Unione, poiché possono offrire un orientamento conosciuto e prospettive conosciute per l'attività dei lavoratori delle repubbliche e delle regioni nazionali della RSFSR.

IL GRUPPO REAZIONARIO-BUROCRATICO IMPERIALISTA

Il primo raggruppamento — se vogliamo cominciare dall'ala destra — è quello dei musicisti russi legati alle cerchie reazionario-burocratiche o clericali del passato. Essi rappresentano un fenomeno che notoriamente caratterizza l'Unione. Naturalmente essi si incontrano principalmente al centro della Repubblica Federativa Russa. Ma la politica 'colonizzatrice' della Russia zarista ha fatto sì che tutti i vecchi direttori di coro, i pedagoghi reazionari degli istituti musicali e simili si siano ampiamente diffusi nelle repubbliche nazionali, ed esercitino un'influenza notevole sullo sviluppo della loro cultura musicale.

Cosa caratterizza questo gruppo sotto l'aspetto della questione nazionale? In primo luogo, la negazione di ogni possibilità di sviluppo, della fioritura di una cultura musicale presso le nazionalità non russe, un approccio esotico-signorile verso la loro arte. Certo, questi punti di vista non vengono espressi in modo aperto e diretto, per quegli stessi motivi per cui questo gruppo non possiede sulla carta una propria organizzazione. Tale tendenza tuttavia esiste, e si concretizza nella pratica quotidiana. Essa si esprime prima di tutto attraverso la resistenza alla promozione, alla crescita dei quadri di musicisti.

Lo sviluppo dei quadri tra i compositori nazionali viene orientato dal gruppo reazionario in questione in direzione di una russificazione accademico-epigonica⁷. Tutti conoscono il volto creativo di una serie di grandi rappresentanti di questo gruppo: lo

⁴ 'Nacional'nye melodii', 'nacional'nye pesni' nell'originale [N.d.T.].

⁵ 'Muzykal'nyj byt narodnostej SSSR' nell'originale [N.d.T.].

⁶ 'Idealističeski-reakcionnye vzgljady' nell'originale [N.d.T.].

⁷ 'Po russifikatorskomu akademičeski-èpigonskomu ruslu' nell'originale [N.d.T.].

si può definire come una versione deteriorata di alcuni rappresentanti del ‘mucchietto possente’⁸, che conserva solo una venerazione passiva delle sue tradizioni, il pallido riflesso di una produzione florida e vitale dei compositori del ‘Rinascimento’ musicale russo. Non serve neanche dire che questo stile ha molto poco da offrire alla creatività dei giovani compositori nazionali, e li orienta in modo ingannevole nella questione dello studio dei classici della cultura musicale mondiale.

I compositori di cui parlo spesso e volentieri utilizzano nelle proprie opere melodie delle nazionalità dell’URSS, rielaborano queste melodie. Li caratterizza, tuttavia, un approccio convenzionalmente ‘esotico’, combinato a uno svuotamento di fatto delle specificità nazionali della musica utilizzata.

In sostanza, il cosiddetto ‘Oriente’ è sempre stato oggetto di sfruttamento artistico da parte di diversi strati della borghesia. Glinka, il ‘mucchietto possente’, gli impressionisti francesi, i contemporanei compositori borghesi decadenti hanno spesso rivolto e rivolgono il loro sguardo al cosiddetto “Oriente”, di certo non con lo scopo di conoscerlo oggettivamente tramite l’arte.

L’esotismo convenzionale di *Shahrazād* di Rimskij-Korsakov, l’elegante staticità dell’“Oriente” nelle opere degli impressionisti francesi, l’“Oriente” urbanistico da jazz band di Hindemith differiscono l’uno dall’altro, così come la psicologia degli ideologi della borghesia mercantile russa, dei redditieri francesi, della borghesia fascistizzante contemporanea. Questi ideologi hanno preso l’“Oriente” non così come esso esiste nelle contraddizioni della sua vita sociale: vi hanno visto innanzitutto ciò che meglio rispondeva alle loro aspirazioni di classe. Nel loro Oriente hanno riposto i tratti specifici della propria

classe.

Il gruppo di cui parlo (il gruppo reazionario accademico-epigonico) ha creato il proprio stile ‘orientale’. Questo stile differisce significativamente dalla rappresentazione pienamente verace dell’Oriente che aveva, ad esempio, Musorgskij. Questo Oriente già svuotato è rachitico e, forse, caratterizzato unicamente dall’immane intervallo di seconda aumentata, che appare a proposito e a sproposito nelle opere ‘orientali’ dei compositori menzionati.

L’influenza ideologico-organizzativa del gruppo reazionario-accademico è molto forte, e non solo nella sfera dell’arte musicale ‘alta’, ma anche in basso, perché i direttori di coro e i loro simili creano nelle province un movimento musicale di massa. La lotta contro questa influenza deve essere decisamente risoluta.

IL NAZIONALISMO REAZIONARIO LOCALE

Una minaccia significativa è rappresentata dai gruppi reazionari nazionalisti locali, legati tanto alle cerchie grandi-russe quanto a quelle locali reazionario-burocratiche e clericali.

Il nazionalismo borghese è la cifra politica fondamentale di questi gruppi. La lotta contro la via proletaria di sviluppo della musica delle nazionalità sostanzia la loro attività. Delle opere dei compositori reazionari nazionalisti sono tipici l’idealizzazione dei soggetti religiosi e militaristici del passato feudale di un dato popolo, l’idealizzazione delle caratteristiche sociali arretrate e reazionarie legate a forme arretrate di convivenza sociale.

Vorrei portare alla vostra attenzione l’interessante intreccio di elementi imperialisti e nazionalistici nelle opere dei gruppi locali presi in esame.

Per quanto possa sembrare strano, gli artisti reazionario-nazionalisti in ambito artistico possono men che mai pretendere di farsi interpreti delle specificità nazionali⁹. Più precisamente, i rappresentanti del gruppo musicale dei reazionario-burocratici sono men che mai artisti nazionali¹⁰. Nella loro arte essi si avvicinano piuttosto allo stile imperialista di

⁸ ‘Mucchietto possente’ (*mogučaja kučka*) è un’espressione di Vladimir Stasov (cfr. *Introduzione*) che definisce il circolo di musicisti noti in Italia come ‘Scuola dei Cinque’ – Balakirev, Musorgskij, Borodin, Rimskij-Korsakov, Kjuj (o Cui), – celebri per l’elaborazione di un canone artistico volto a mettere in evidenza il carattere nazionale della musica, in contrasto con l’esterofilia dei modelli culturali e delle istituzioni musicali dominanti al loro tempo (prevalentemente negli anni Sessanta dell’Ottocento) e con il conservatorismo linguistico sul piano estetico. In apertura del XX secolo, e fino a prima degli anni Trenta, questa tradizione era considerata ormai superata. Cfr. M. Frolova-Walker, *Nationalism and Russian Music. From Glinka to Stalin*, New Haven-London 2007 [N.d.C.].

⁹ ‘Nacional’nye čerty’ nell’originale [N.d.T.].

¹⁰ ‘Nacional’nye chudožniki’ nell’originale [N.d.T.].

cui sopra. Nell'elaborazione di melodie nazionali essi copiano le strategie del gruppo reazionario imperialista russo. Lo stesso stile epigonico, astratto, con una forte dose di bigottismo religioso¹¹.

Nelle repubbliche nazionali meno sviluppate economicamente e culturalmente, i musicisti nazionalisti sostengono un etnografismo puro, la conservazione dell'elemento primitivo nell'arte musicale popolare¹². Qui anche noi possiamo leggere un rimando all'approccio imperialista, perché proprio quest'ultimo ha dell'interesse nel conservare la musica dei popoli non russi dell'URSS in uno stato di 'esotico' primitivismo.

IL MODERNISMO BORGHESE

Passo al gruppo seguente, il cosiddetto 'modernismo'¹³. È il gruppo degli ideologi della grande e piccola borghesia, che sostanzialmente si orienta verso la cultura borghese occidentale. Ciò che per noi è la massima decadenza dal punto di vista ideologico, l'ultimo stadio della putrefazione, è per questo gruppo il massimo raggiungimento, il massimo risultato – come dicono loro – 'tecnico'. L'attuale fase di sviluppo della cultura musicale borghese decadente è considerata dai 'modernisti' punto di partenza per la loro arte.

Mentre da formalisti difendono a livello teorico le posizioni dell'idealismo reazionario, formulando la propria piattaforma politica vicina al social-fascismo, nella pratica i 'modernisti' sono vicini ai rappresentanti dei cosiddetti 'generi leggeri'¹⁴, offrendo loro un supporto 'teorico' (Bljum et al.)¹⁵, senza disdegnare

nella loro pratica compositiva le 'conquiste' foxtrot¹⁶ dell'Occidente borghese. Alcuni 'modernisti' hanno una propria posizione nella questione nazionale. Questa posizione è stata formulata nel modo più esplicito da uno dei vecchi ideologi dell'Associazione per la musica contemporanea, Roslavec¹⁷. Nel volume edito dal Proletkul't nel 1926, Roslavec scrive quanto segue:

Per quanto riguarda le forme del tipo canzonettistico-popolare¹⁸, dunque, anche la stessa idea che sia possibile che la musica proletaria provenga da queste forme deve sembrare mostruosa e insensata per una coscienza anche minimamente sviluppata sulla linea di Marx. Difatti, non si deve pensare che il proletariato mondiale, organizzandosi e battendosi sotto l'egida dell'internazionalismo e per questo ricercando unità di lingua, pensiero e sentimento, cominci a creare la propria musica di classe sulla base delle forme emerse dalle pratiche nazionali dei contadini di diverse nazionalità.

Se qualcosa di simile potesse accadere, ciò significherebbe che non sorgerebbe mai un'arte che per contenuto, forma e stile generale rispecchiasse la classe del proletariato e la sua epoca, ma si creerebbe una quantità infinita di "musiche proletarie" di carattere nazionale: russa, francese, tedesca, tartara ecc.

In poche parole, il proletario – internazionalista e collettivista – costruirebbe, anziché un unico linguaggio di classe, una qualche Torre di Babele, dove, confondendo "dodici lingue", starebbero ottusamente a guardarsi senza capirsi l'un l'altro¹⁹.

Difficilmente si trova un imperialismo formulato più apertamente di così, mascherato da internazionalismo.

Non è difficile dimostrare che l'internazionalismo di Roslavec è strettamente legato a vedute trockiste-

¹¹ 'Cerkovščina' nell'originale [N.d.T.].

¹² 'Primitiv narodnogo muzykal'nogo iskusstva' nell'originale [N.d.T.].

¹³ 'Sovremenničestvo' nell'originale [N.d.T.].

¹⁴ 'Lëgkij žanr' nell'originale [N.d.T.].

¹⁵ Belyj si riferisce probabilmente a Vladimir Ivanovič Bljum (1877-1941) critico teatrale noto prima della Rivoluzione. Dopo l'Ottobre, fu membro del Partito, fattore che gli garantì incarichi di funzionario in ambito culturale, con la possibilità di pubblicare periodici; lavorò anche nell'ambito della censura presso il Gavrepertkom [Comitato centrale per i repertori]. Scrisse molto su teatro e musica (soprattutto 'leggera') su testate quali "Žizn' iskusstva" [La vita dell'arte], "Pravda" e "Izvestija" [Notizie]. Tra il 1929 e il 1930 agì da portavoce della già chiusa Associazione per la musica contemporanea, il che gli valse le accuse dei membri dell'Associazione russa dei musicisti proletari [N.d.C.].

¹⁶ 'Fokstrotnye "dostiženija"' nell'originale [N.d.T.].

¹⁷ Nikolaj Andreevič Roslavec (1881-1944), compositore di orientamento modernista post-skrjabiniano, fu anche teorico e pubblicista in rappresentanza dell'Associačija sovremennoj muzyki [ASM – Associazione per la musica contemporanea]. Era un sostenitore entusiasta della Rivoluzione, ma si opponeva alla posa proletaria dei membri della Rossijskaja asociacija proletarskoj muzyki [RAPM – Associazione russa dei musicisti proletari]. Abbandonò il modernismo nel 1930, quando la sua musica venne ufficialmente bandita, e si trasferì in Uzbekistan, dove lavorò al Teatro musicale di Taškent. Dopo il rientro a Mosca, nel 1933, insegnò e ricoprì vari altri incarichi, anche di carattere amministrativo, senza essere ammesso nell'Unione dei compositori. Prima che la diffamazione potesse rovinarlo, fu la salute a impedirgli di essere attivo negli ultimi anni di vita [N.d.C.].

¹⁸ 'Formy narodno-pesen'nogo tipa' nell'originale [N.d.T.].

¹⁹ Belyj non indica la fonte esatta. Si tratta probabilmente di N. Roslavec, *O psevdo-proletarskoj muzyke*, in *Na putjach iskusstva: sbornik statej*, a cura di V. Blumenfel'd, V. Pletnëv e N. Čužak, Moskva 1926, pp. 180-192. L'espressione 'dvunadesjat' jazykov' usata nell'originale si riferisce al carattere multietnico proprio dell'esercito di Napoleone nel momento in cui invase l'Impero Russo nel 1812, generalmente noto in Europa come 'esercito delle nazioni' [N.d.C.].

menscevice sui contadini. Noi vediamo in lui la totale incomprendimento delle condizioni di sviluppo delle nostre repubbliche nazionali, prevalentemente contadine. Ciò spiega la totale ignoranza del patrimonio culturale nazionale di masse di milioni di lavoratori contadini, patrimonio in cui – secondo un’espressione di Lenin – “vi sono, benché non sviluppati, gli *elementi* di una cultura democratica e socialista, poiché in *ogni* nazione vi sono le masse lavoratrici e sfruttate, le cui condizioni di vita generano inevitabilmente un’ideologia democratica e socialista”²⁰. La varietà qui descritta dello sciovinismo imperialista è la più pericolosa, perché lo sciovinismo esplicito di cui parlavo prima si mostra piuttosto raramente. Non capitano occasioni in cui se ne faccia aperta propaganda. È molto più semplice, invece, esporsi contro lo sviluppo delle culture nazionali dietro la maschera dell’internazionalismo, ed è ancor più necessario vigilare su queste ‘teorie’, smascherandole senza pietà.

Tra gli esempi del legame artistico diretto dei ‘modernisti’ con la musica dei popoli URSS vi è l’opera del compositore Mosolov *Le notti turkмене*. La base melodica di quest’opera è costituita da melodie originarie turkмене tratte dall’antologia di Uspenskij e Beljaev²¹.

Non è possibile definire altrimenti che caricaturali gli ottusi, ‘urbanistici’ ‘esercizi’ di Mosolov su temi turkmeni. Quest’opera, ovviamente, non è espressione del desiderio di favorire lo sviluppo della cultura musicale turkmena. Ne vengono semplicemente

usati degli elementi come pretesto per esprimere la propria psicologia ‘urbanistica’. Questa psicologia è assai povera: totale immobilità armonica e ritmo meccanico²² – tipici in generale dello stile di Mosolov. Ciò si combina con la più rozza indifferenza imperialista verso il vero carattere della musica turkmena. Senz’altro, i mezzi dell’espressione musicale qui sono ‘internazionali’ nel senso che sono tratti dall’arsenale ‘internazionale’ della cultura musicale borghese contemporanea. Il modernismo borghese è presente, eccetto che nella Repubblica Federativa Russa e nelle altre repubbliche dell’Unione, là dove la differenziazione di classe del fronte musicale è sviluppata a sufficienza. In Ucraina, in Georgia, abbiamo i cosiddetti rappresentanti nazionali del modernismo. Proprio come i modernisti russi, essi si orientano verso l’Occidente. In questo sono coerenti con il contenuto della loro arte. L’arte dei modernisti ucraini, ad esempio, è pervasa di romanticismo nazionalistico²³, misto a una dose significativa di misticismo ed erotismo. L’orientamento ‘tecnico’ a Occidente²⁴ di questi compositori non sorprende, in quanto è condizionato dal contenuto decadente delle loro opere. E qui incontriamo di nuovo quel fenomeno per cui i gruppi di musicisti nazionalisti-borghesi assimilano le peculiarità nazionali della musica, in questo caso nello stile musicale borghese ‘internazionale’ decadente.

Non c’è bisogno di pensare che i gruppi di cui ho parlato in precedenza – il gruppo reazionario-clericale e il gruppo dei modernisti borghesi – siano divisi l’uno dall’altro da una muraglia cinese. No, in Ucraina, ad esempio, i rappresentanti di entrambi i gruppi erano fusi in un’unica organizzazione, prima nella società di Leontovič, più tardi nel Vutorm [Società panucraina dei musicisti rivoluzionari]²⁵. Nella

²⁰ V. Lenin, *Kritičeskie zametki po nacional’nomu voprosu*, “Pro-sveščenie”, 1913, 10-11-12, che si legge anche in *Polnoe sobranie sočinenij V. I. Lenina*, izd. 5, 24, pp. 113-150 [N.d.A.]. La trad. it. è stata tratta da V. Lenin, *Osservazioni critiche sulla questione nazionale*, in *Opere Scelte in sei volumi*, II, Roma 1970, p. 160, dove non si indica il nome del traduttore [N.d.T.].

²¹ *Le Turkmenskije noči* [Notti turkмене, 1928] sono una serie di pezzi pianistici di Aleksandr Vasil’evič Mosolov (1900-1973). La dedica a Viktor Michajlovič Beljaev (1888-1968), musicologo e critico musicale attivo negli anni Venti nell’Associazione per la musica contemporanea, si deve soprattutto alla sua attività di etnomusicologo. Formato alla composizione al Conservatorio di Leningrado, dove aveva studiato con Glazunov, Ljadov e Jāzeps Vītols, dal 1916 vi insegnò teoria musicale, e dalla Rivoluzione fece parte di numerose organizzazioni. Nel 1922 si trasferì a Mosca, decisione che gli offrì l’opportunità di incidere maggiormente negli sviluppi della vita musicale del paese. Lavorò al locale Conservatorio negli anni 1938-1940 e 1943-1959; dopodiché fu ricercatore presso l’Institut iskusstvoznanija [Istituto di storia delle arti] [N.d.C.].

²² ‘Polnaja ladovaja nepodviznost’ e ‘mechaničeskij ritm’ nell’originale [N.d.T.]. Certo meccanicismo era effettivamente una sua cifra stilistica, come emerge dal suo pezzo forse più celebre, *Fonderie d’acciaio* [N.d.C.].

²³ ‘Nacionalističeskaja romantika’ nell’originale [N.d.T.].

²⁴ ‘Zapadnaja “tečničeskaja” orientacija’ nell’originale [N.d.T.].

²⁵ Lo ‘Vseurkašns’ke tovarystvo revoljucijnych muzykantiv’ (Vutorm) fu un’organizzazione attiva in Ucraina negli anni 1928-1931. Essa era l’esito della società musicale costituita da Mykola Dmitrievič Leontovič (1877-1921), e riuniva compositori e interpreti. Entro il 1931 la maggior parte dei membri di queste organizzazioni entrò a far parte del Proletmuz, mentre il Vutorm fu liquidato per mezzo del

lotta contro il fronte musicale proletario dell'Ucraina e della Repubblica Federativa Russa questi gruppi nemici facevano fronte comune.

IL RAGGRUPPAMENTO DELLA MUSICA 'GITANA' E DEL FOXTROT

Mi fermo qui al raggruppamento a tutti noto della cosiddetta 'musica leggera', 'gitano' e del foxtrot.

La 'musica leggera' – da bettole, da uomini della NEP²⁶ – è notoriamente un fenomeno dell'Unione. A Chajt a Mosca risponde Dolidze in Georgia²⁷. Inutile dire quale danno l'attività dei musicisti della NEP arrechi allo sviluppo della cultura musicale di contenuto proletario nelle repubbliche nazionali. Voi tutti forse sapete che la lotta della comunità musicale proletaria di Mosca e Leningrado contro la musica della NEP ha portato al suo mascheramento ideologico, a una serie di limitazioni che hanno obbligato quei furbetti dei seguaci del foxtrot e della musica pseudo-gitana²⁸ a trasferirsi in altre repubbliche nazionali. Li essi tentano di mettere radici con l'evidente protezione dei musicisti borghesi locali.

notorio decreto del Comitato centrale del PCUS del 23 aprile 1932, che sancì l'intervento della politica in ambito artistico, costituendo l'Unione dei compositori dell'Ucraina [N.d.C.].

²⁶ NEP sta per *Novaja Političeskaja Ėkonomika* [Nuova politica economica], che dopo gli anni di crisi provocata da Prima guerra mondiale, Rivoluzione e guerra civile, ripristinava parzialmente il libero mercato operando una deviazione rispetto alla teorica marxista. 'Uomini della NEP' venivano definiti coloro che si erano arricchiti beneficiando di questa scelta politica, cui spesso venivano associati costumi vicini a quelli dell'Occidente dei ruggenti anni Venti [N.d.T.].

²⁷ Julij Abramovič Chajt (1897-1966), compositore noto principalmente per le canzoni scritte al tempo della NEP, tra le quali "Aviamars" [Marcia aerea, 1923] sulle parole del poeta Pavel German. Passò in seguito alle canzoni di massa e alle marce per bande di fiati. Venne denunciato perché la sua canzone era stata usata dai nazisti, e successivamente riabilitato. Viktor Isidorovič Dolidze (1890-1933), musicista georgiano. Finiti gli studi venne ammesso all'Istituto commerciale di Kyiv e allo stesso tempo cominciò a studiare violino e composizione. Nel 1917 concluse gli studi e tornò in Georgia, dove si dedicò alla musica. Fu l'autore della prima opera comica georgiana *Keto i Kote* [Keto e Kote], soggetto tratto dalla commedia *Chanuma* di Avksentij Cagarel' (1919), spesso definita 'operetta'. Alla fine degli anni Venti e Trenta portò avanti un lavoro di raccolta e trascrizione della musica folklorica osseta, di cui diede un'elaborazione artistica nelle miniature orchestrali *Osetinskaja lezginka* [Leginka osseta], *Tanec priglašenija* [Danza dell'invito], *Chongakajt* e altre. Nel 1931 cominciò a lavorare all'opera *Zamira*, basata sulle leggende popolari ossete *Čerman* e *Zamira*; l'opera è rimasta incompiuta [N.d.C.].

²⁸ 'Fokstrotniki' e 'cyganščiki' nell'originale [N.d.T.].

È necessario dar battaglia al fronte musicale della NEP su scala pansovietica, smascherando l'essenza sprezzante imperialista della musica pseudo-gitana e di altre manifestazioni di musica da bettole.

A tali manifestazioni appartengono anche le innumerevoli canzonette di genere pseudonazionale, come "Gulimžan", "Ala-Verdy" e simili. Alla diffusione di canzoni – pseudo-georgiane, pseudo-ebraiche, pseudo-bielorusse, ecc. – contribuiscono molto le cosiddette cantanti 'etnografiche', che sono proliferate in misura eccezionale negli ultimi tempi e che fanno carriera prendendosi gioco dei popoli dell'URSS, e nascondendo ciò dietro la maschera del carattere presuntamente 'etnografico' delle proprie esibizioni.

È necessario interrompere la speculazione sul naturale interesse mostrato dai lavoratori verso l'arte dei popoli dell'URSS. Il modo migliore per farlo è rendere le ampie masse consapevoli di modelli artistici nazionali autentici. È necessario riconoscere che in questo ambito si osserva un autentico 'analfabetismo' di massa, il cui sradicamento rappresenta un compito politico importantissimo.

IL MOVIMENTO DELLA MUSICA PROLETARIA

Passo all'ultimo raggruppamento, o meglio, al movimento della musica proletaria. Esso è sviluppato al massimo nella Repubblica Federativa Russa, ed è guidato dall'Associazione russa dei musicisti proletari.

Il lavoro dell'Associazione sul fronte della consapevolezza marxista-leninista dei fenomeni dell'arte musicale, dello smascheramento delle teorie idealistiche e dell'arte borghese, della creazione di un movimento musicale proletario di massa e della creazione di una propria arte, non è certamente una conquista nazionale russa, ma rappresenta una conquista su scala pansovietica. Ho già detto, ad esempio, che lo smascheramento delle teorie idealistiche reazionarie nella musica in generale contribuisce allo smascheramento di ogni possibile tendenza sciovinista, e così via.

Nell'ambito della questione nazionale, l'Associazione dei musicisti proletari si è battuta fin dalle

proprie origini su due fronti: contro lo sciovinismo imperialista, e contro le tendenze nazionaliste.

Nella Repubblica Federativa Sovietica Ucraina, in Georgia, in Armenia, in parte anche in Bielorussia, ha già iniziato a dispiegarsi un movimento musicale proletario. In quei paesi abbiamo già delle associazioni di musicisti proletari. La loro lotta ha mostrato che molti fenomeni della lotta di classe sono comuni tanto alla Repubblica Federativa Russa quanto alle altre repubbliche dell'Unione. Io penso che moltissimi fenomeni della lotta di classe sul fronte musicale nelle repubbliche dell'Unione saranno comuni anche a ciò che avviene nelle repubbliche e regioni autonome. Qui non esiste alcun movimento musicale proletario, e anche laddove esiste, si trova in forme decisamente embrionali. Certamente, crearlo lì è più difficile che nelle repubbliche dell'Unione, ma in un altro senso è anche più facile, perché vi è già una grande esperienza di lotta messa in atto dall'Associazione russa dei musicisti proletari. Questo lo sanno bene i gruppi musicali borghesi, si può dire, nella RFSU, in Georgia, i quali combattono energicamente contro l'influenza della RAPM.

È NECESSARIO 'EUROPEIZZARE' LA MUSICA DEI POPOLI ORIENTALI DELL'URSS?

Compagni, abbiamo passato in rassegna le forze motrici che formano il fronte musicale sovietico, e la cui lotta in ultima analisi definisce l'orientamento proletario delle culture musicali nazionali. Ora passerò all'analisi di alcune questioni di principio legate allo sviluppo della musica nazionale. Il modo errato in cui tali questioni sono state poste da diverse figure del mondo musicale sta nel fatto che essi tentano di risolverle negli uffici, in modo astrattamente distaccato dalla realtà, dalla condizione delle pratiche musicali delle masse, da uno studio attento delle tendenze di sviluppo della cultura musicale nelle repubbliche nazionali poco sviluppate sul piano economico e culturale nell'epoca della costruzione del socialismo.

Esistono due approcci al carattere dello sviluppo delle culture musicali nazionali: uno consiste nella tendenza a 'europeizzare' in modo completo e arti-

ficioso la musica dei popoli dell'Oriente dell'URSS senza un collegamento con uno sviluppo generale della rivoluzione culturale come processo che interessa la massa. I rappresentanti di questo approccio ritengono che le influenze borghesi nella musica delle repubbliche nazionali abbiano effetto solo perché questa risulta 'tecnicamente' arretrata, perché essa non si è appropriata delle innovazioni 'tecnologiche' della musica europea. Questi ideologi intendono la 'tecnica' europea come qualcosa di assolutamente indifferenziato, e sono pronti a consigliare di imparare allo stesso modo sia da Beethoven che da Stravinskij, sia da Prokof'ev che da Čajkovskij, nel solo nome della preparazione 'tecnica'.

Un altro gruppo di musicisti difende la più totale inviolabilità della musica dei popoli dell'Oriente, la totale impossibilità di utilizzare per il suo sviluppo la cosiddetta cultura 'europea'.

LO SCIOVINISMO IMPERIALISTA E LOCAL-NAZIONALISTA

Non è difficile notare che entrambe le tendenze descritte sono, in sostanza, espressione, la prima — di sciovinismo imperialista; la seconda — di sciovinismo local-nazionalista.

Per quanto riguarda il primo, certo, nel processo di sviluppo delle repubbliche nazionali è inevitabile e necessaria l'azione concorde della loro cultura proletaria, l'influenza delle forme dell'arte proletaria sull'arte dei popoli dell'URSS, che si trova ancora in uno stadio primitivo.

È certo che la crescita delle culture nazionali dell'URSS non è possibile senza l'appropriazione critica del patrimonio mondiale della cultura borghese. Il fatto che presso alcune popolazioni dell'URSS sia mancata in passato una cultura borghese sviluppata non permette assolutamente di concludere che anch'essi non si trovino davanti al problema del superamento del patrimonio culturale borghese. Ciononostante, va riconosciuto che ogni tentativo imperialista di indurre artificialmente, anticipare, forzare l' 'europeizzazione' della cultura musicale delle popolazioni orientali dell'URSS, di strappare con violenza il cordone ombelicale che unisce le larghe

masse di un dato popolo all'arte musicale in generale, è dannoso, non porta affatto al fiorire di una cultura "nazionale nella forma, proletaria nel contenuto".

Altrettanto dannoso risulta un approccio indifferenziato alla cultura musicale 'europea', la riduzione del rapporto con essa a un problema di ordine meramente 'tecnico'. Di qui, i suggerimenti sospetti sul rapido ammodernamento della 'tecnica' della musica di date popolazioni dell'URSS secondo il sistema europeo²⁹ (lo studio di una 'tecnica generale' presso gli 'europei': Beethoven, Stravinskij, Čajkovskij, Křenek, ecc.). Questi suggerimenti puzzano tanto di quello sciovinismo imperialista secondo il quale l'intera sostanza — profondamente di classe — del problema della crescita economica e culturale delle repubbliche sovietiche nazionali meno sviluppate rispetto a quelle avanzate è faziosamente ridotta alla questione della sempiterna superiorità 'biologica' dell'Occidente rispetto all'Oriente, dell'Europa rispetto all'Asia, e via dicendo.

Bisogna dire che questo approccio 'biologico' verso i fenomeni della cultura nazionale — per sua natura classistamente ostile — è caratteristico anche dell'opposta tendenza nazionalista. Parlavo prima delle tendenze a mantenere la crescita dell'arte musicale delle popolazioni dell'URSS a uno stadio primitivo, negando ogni possibilità d'interazione tra le culture proletarie dell'Occidente e dell'Oriente. È interessante che a fornire una base teorica a questi punti di vista reazionari strettamente nazionalisti sia una serie di teorici musicali, tra i quali anche Arsenij Avraamov³⁰, che nel proprio rapporto entu-

siasticamente esotico verso l'‘Oriente’ (che lo avvicina alla dottrina spengleriana³¹) vuole contrapporre lo sviluppo della cultura musicale proletaria delle popolazioni orientali dell'URSS allo sviluppo della musica proletaria dell'Occidente. Egli giustifica la propria idea con un'affermazione ancora una volta biologico-speculativa sulla presumibilmente inevitabile fine storica del sistema armonico ecc. 'europeo', e sul fatto che il futuro appartiene ai 'più ricchi' sistemi musicali delle popolazioni 'orientali'. Per questo Avraamov difende così l'‘originalità’ della loro arte musicale dall'influenza dell'Europa; per questo si oppone a ogni minima ricostruzione degli strumenti musicali nazionali primitivi, sacralizzando le loro qualità timbriche e di altro tipo.

Non intendo affatto mettermi a difendere l'‘eternità’ e l'‘indiscutibilità’ del sistema acustico europeo³². Non vi sono dubbi che l'interazione tra l'arte proletaria delle repubbliche sovietiche occidentali e orientali non coinciderà affatto con l'assoggettamento delle seconde alle prime. L'arte proletaria nelle relazioni economiche e culturali dei sistemi d'istruzione nazionali sovietici più sviluppati non potrà svilupparsi in sé gli elementi socialisti dell'arte dei popoli dell'URSS, che solo dopo l'Ottobre hanno avviato la costruzione della propria cultura.

Ma d'altra parte lo sviluppo della cultura proletaria di questi popoli marcerà lungo il cammino della liberazione da quelle forme 'nazionali' che sono legate ai retaggi di sfruttamento feudale delle strutture sociali, marcerà lungo il cammino dello sviluppo degli elementi socialisti e democratici della propria

²⁹ 'Na "evropejskij" lad' nell'originale [N.d.T.].

³⁰ Arsenij Michajlovič Avraamov (1884-1944) fu uno dei maggiori rappresentanti del modernismo musicale russo-sovietico, nonché teorico musicale e docente di rilievo. Studiò alla scuola della Società filarmonica di Mosca, e privatamente con Sergej Taneev. Comunista dichiarato, fuggì dalla Prima guerra mondiale, e al rientro nella Russia sovietica ebbe un incarico dirigenziale al Commissariato del popolo per l'Istruzione (1917). È noto principalmente come autore della *Simfonija gudkov* [Sinfonia di sirene, 1922], composta per il quinto anniversario della Rivoluzione d'ottobre, ma coltivò il rinnovamento linguistico in varie direzioni. Tra queste, la sperimentazione con sistemi armonici e melodici microtonali, presentata nel saggio *Universal'naja sistema tonov* [Sistema tonale universale] ("Žizn' iskusstva", 1926, 12, pp. 3-4; 38, pp. 9-10; 40, pp. 6-7), e l'etnografia musicale, che coltivò in Dagestan tra il 1923 e il 1926 e nel Caucaso settentrionale a partire dal 1935, e che influì sulle sue composizioni e riflessioni teoriche [N.d.C.].

³¹ Belyj si riferisce alle teorie sulla storia di Oswald Spengler (1880-1936) — noto scrittore e filosofo tedesco molto in voga all'epoca — e sicuramente al suo saggio *Der Untergang des Abendlandes* [Il tramonto dell'Occidente, 1918-1922], tentativo di compendio di storia universale, nel quale l'autore, opponendosi ad approcci "ottimistici" di stampo illuministico o positivista, sosteneva che le civiltà attraversano un ciclo naturale di sviluppo, fioritura e decadenza, e che l'Europa, vittima di un angusto materialismo e del caos urbano, si trovasse all'ultimo stadio. Proprio nel 1931, anno in cui il presente scritto fu pubblicato, Spengler pubblicava anche *Der Mensch und die Technik* [L'Uomo e la tecnica], che evidenziava i rischi della tecnologia e dell'industrialismo nei confronti della cultura, nel timore che l'Occidente fosse destinato a essere soppiantato da comunità "altre" e "nemiche", che avrebbero preso le armi contro di esso [N.d.C.].

³² 'Zvukovaja sistema' nell'originale [N.d.T.].

cultura passata, marcerà lungo il cammino dello sradicamento di tutto ciò che è condizionato sul piano economico e culturale dal vecchio sistema sociale, marcerà lungo il cammino dell'appropriazione critica della cultura borghese mondiale e dell'intimo avvicinamento alla cultura proletaria internazionale. Perciò non è il caso di parlare 'in generale' della 'povertà' della musica europea, della 'ricchezza' di quella orientale, o viceversa. Siamo di fronte a fenomeni sociali complessi e contraddittori, che si sviluppano in movimento e nelle interazioni.

Nella musica 'popolare' non è difficile trovare aspetti materialistici, realistici, che riflettano la psicologia viva e florida delle classi lavoratrici. Ma non si può non vedervi anche il portato reazionario della difesa dell'invulnerabilità della cosiddetta 'arte', non si può non vedervi gli elementi di immobilismo, di tendenza alla contemplazione. Non si può non vedere che il processo di industrializzazione delle repubbliche e delle regioni nazionali agrarie, la creazione di un loro possente proletariato, la rottura radicale, l'attivazione della psicologia delle masse lavoratrici nel processo della rivoluzione culturale porteranno a un brusco cambiamento, all'attivazione di forme di impostazione culturale che non corrispondono al contenuto della vita e della coscienza che attualmente stiamo ristrutturando. Si rifletterà tutto ciò nelle forme del pensiero musicale? Senza dubbio. E questo processo potrà accadere in forme internazionali, con conseguente perdita delle peculiarità artistiche nazionali? Su questo punto la risposta ci viene data dal compagno Stalin:

Noi edificiamo la cultura proletaria. È assolutamente vero. Ma è anche vero che la cultura proletaria, socialista per il suo contenuto, assume forme diverse e diversi mezzi di espressione presso i vari popoli che partecipano all'edificazione del socialismo, a seconda della lingua, dei costumi, ecc. Proletaria nel contenuto, nazionale nella forma: questa è la cultura universale dell'umanità verso la quale muove il socialismo. La cultura proletaria non elimina la cultura nazionale, ma le dà il contenuto. E dal canto suo la cultura nazionale non elimina la cultura proletaria, ma le dà forma. La parola d'ordine della cultura nazionale era una parola d'ordine borghese finché al potere c'era la borghesia, e il consolidamento delle nazioni avveniva sotto l'egida degli ordinamenti borghesi. La parola d'ordine della cultura nazionale è diventata una parola d'ordine proletaria quando al potere è andato il proletariato, e il consolidamento delle nazioni ha cominciato a svolgersi sotto l'egida del potere sovietico³³.

[...] Bisogna permettere alle culture nazionali di svilupparsi e di ambientarsi, individuando tutto il proprio potenziale, per creare condizioni per la loro influenza in un'unica comune cultura con una lingua comune. Il sorgere delle culture nazionali nella forma e socialiste nel contenuto nelle condizioni della dittatura del proletariato in un unico paese per la loro fusione in un'unica cultura socialista (e nella forma e nel contenuto), con una lingua comune, quando il proletariato vincerà in tutto il mondo ed il socialismo entrerà nel quotidiano, proprio in questo consiste anche la dialettica leninista della realizzazione della questione sulla cultura nazionale³⁴.

La formula dialettica del compagno Stalin relativa al fatto che "la cultura proletaria non elimina la cultura nazionale, ma le dà il *contenuto* (il corsivo è mio), e dal canto suo la cultura nazionale non elimina la cultura proletaria, ma le dà forma" ci aiuta a risolvere il problema dell'uso del patrimonio nazionale del passato, dell'evoluzione di quegli elementi della cultura nazionale il cui contenuto è rappresentato dallo sviluppo della cultura proletaria.

SULL'EREDITÀ RIVOLUZIONARIA DEL PASSATO

Alcuni delegati (in particolar modo del Turkmenistan) si sono qui pronunciati sull'assenza, nel patrimonio musicale di alcune popolazioni, di elementi rivoluzionari che possano fungere da base di sviluppo della loro cultura musicale. In questa sede abbiamo sentito dire che ci sono canzoni liriche e canti militari, mentre di canti rivoluzionari e del lavoro non ce ne sono. Penso che questo sia un errore grossolano, che questo modo di vedere caratterizzi solo le posizioni di alcuni dei nostri etnologi che finora si sono impegnati nello studio della musica delle popolazioni dell'URSS da un punto di vista esotico, formalistico, o chissà quale altro, ma non in qualità di vivi ricercatori creativi, capaci di riconoscere lo stretto legame della vita con l'arte, capaci di individuare la fitta e complessa rete di rapporti reciproci tra l'economia e l'impostazione culturale di un dato ordinamento sociale.

Nell'articolo *Note critiche sulla questione nazionale* (1913), Lenin scrive:

it. di Alberto Carpitella, in G. Stalin, *Opere complete*, 7, Roma 1953, pp. 159-160 [N.d.T.].

³⁴ I. Stalin, *Voprosy Leninizma*, 1930, p. 702 [N.d.A.]. La trad. it. è nostra [N.d.T.].

³³ I. Stalin, *Voprosy Leninizma*, Moskva 1925, p. 256 [N.d.A.]. Trad.

In ogni cultura nazionale vi sono, benché non sviluppati, gli *elementi* di una cultura democratica e socialista, poiché in ogni nazione vi sono le masse lavoratrici e sfruttate, le cui condizioni di vita generano inevitabilmente un'ideologia democratica e socialista. Ma in ogni nazione vi è anche una cultura borghese (e, per lo più, ancora centonera e clericale), e non solo allo stato di "elementi", ma in forma di cultura *dominante*. La "cultura nazionale" è quindi in generale la cultura dei grandi proprietari fondiari, dei preti, della borghesia³⁵.

E più avanti:

Nel formulare la parola d'ordine della "cultura internazionale della democrazia e del movimento operaio mondiale" noi prendiamo *da ogni cultura nazionale soltanto* i suoi elementi democratici e socialisti, e li prendiamo *soltanto e assolutamente* in antitesi alla cultura borghese, al nazionalismo borghese di ogni nazione. (corsivo dell'autore)³⁶.

Vi chiedo di porre la vostra attenzione sulle parole "elementi di una cultura democratica e socialista" "benché non sviluppati" (corsivo mio). Effettivamente, nell'arte musicale dei popoli dell'URSS abbiamo di questi elementi, ma essi non si sono sviluppati, sono rimasti a uno stato embrionale. Elementi di protesta sociale, di indignazione, elementi di collettivismo spesso sonnecchiano del tutto inosservati anche nelle canzoni liriche della vita di tutti i giorni³⁷. Bisogna saperli individuare, individuare queste qualità ancora inespresse, cosicché i compositori proletari nazionali le sviluppino insieme a elementi della cultura proletaria mondiale, insieme ai migliori elementi del patrimonio borghese della musica europea. Ecco il problema. Mi astengo in questa sede dall'offrire qualsiasi rimedio, che le popolazioni dell'Oriente possano trarre in qualsiasi proporzione dalla cultura proletaria dell'Occidente, o quant'altro. Questo problema si potrà risolvere solo nella pratica creativa, nella pratica del movimento musicale di massa delle repubbliche e delle regioni nazionali dell'URSS. Inoltre, il carattere e la velocità di sviluppo di questa interazione saranno diversi per i differenti popoli dell'URSS, che si trovano in stadi diversi della propria autodeterminazione nazionale.

Tale problema ha anche un altro aspetto. Non dobbiamo dimenticare che la questione dello sviluppo della cultura musicale proletaria internazionale dipende anche da quanto i compositori proletari russi e altri nella propria arte sapranno utilizzare in modo non esteriormente esotico, bensì organico, e riprodurre i modelli musicali degli altri. Questi compositori devono capire che il loro sviluppo in quanto artisti proletari è inconcepibile senza che essi includano organicamente nella propria arte elementi dell'arte musicale delle altre nazionalità, elementi capaci di espandere i mezzi dell'espressione musicale, che possano arricchire, aumentare il potere conoscitivo e organizzativo dell'arte musicale proletaria.

SUGLI STRUMENTI MUSICALI NAZIONALI, LA NOTAZIONE MUSICALE ECC.

Qui emerge una serie di domande concrete sfiorate dai delegati della nostra assemblea: come fare con i sistemi scalari³⁸ di alcuni popoli dell'URSS, con la loro notazione? Ricondurli al sistema europeo, oppure lasciarli intatti? Che fare con gli strumenti musicali primitivi, nazionali — sostituirli con quelli europei o lasciarli nella loro forma 'primigenia'?

Da quanto è stato detto sin qui è chiaro che non è possibile offrire una soluzione comune a queste questioni valida per tutte le repubbliche e le regioni nazionali. In ciascun caso specifico, bisogna partire dallo stadio di sviluppo dell'arte musicale come costruzione specifica, dal livello di autodeterminazione nazionale del dato popolo. Una soluzione varrà, magari, per la Georgia e per l'Armenia, un'altra per la Cecenia e l'Inguscezia, e così via. Ogni iniziativa artistica o amministrativa di estromissione dalla pratica dei lavoratori di questi o quegli strumenti — per quanto primitivi, tuttavia inseparabili da un dato stadio di sviluppo della cultura generale e in particolare musicale di una data nazione — sarà una dannosa svolta 'sinistroide'. Saranno necessarie moltissima flessibilità e sensibilità, fondate sulla comprensione del processo di rivoluzione culturale come processo di massa, legato al generale

³⁵ V. Lenin, *Kritičeskie zametki po nacional'nomu voprosu*, in *Sobranie sočinenij*, 29, p. 47 [N.d.A.]. La trad. it. è stata tratta da V. Lenin, *Osservazioni critiche sulla questione nazionale*, op. cit. Cfr. n. 20 [N.d.T.].

³⁶ *Ibidem* [N.d.A.].

³⁷ 'Bytovye liričeskie pesni' nell'originale [N.d.T.].

³⁸ 'Ladovaja sistema' nell'originale [N.d.T.].

stadio di sviluppo socio-economico e culturale delle repubbliche nazionali.

Da questo non consegue, ovviamente, che dobbiamo frenare lo sviluppo della cultura musicale di quelle popolazioni la cui arte è già andata oltre i limiti di uno stadio primitivo e che per questo sta facendo propria una serie di fenomeni della cosiddetta musica europea. In questo risulterebbe reazionaria la tendenza a sacralizzare l'arte primitiva e il mancato sviluppo di alcuni elementi musicali delle popolazioni dell'Oriente.

Su tale opinione si tiene invece il compagno Avraamov, che su questo punto durante l'assemblea si è espresso risolutamente contro qualsiasi ricostruzione degli strumenti popolari, in quanto la benché minima deviazione rispetto al loro timbro — a suo modo di vedere — allontanerebbe le masse, creando un colossale impedimento allo sviluppo culturale. Io credo che tale punto di vista non sia corretto, in quanto considera i fenomeni al di fuori del contesto sociale, non in movimento, ma nella loro forma consolidata, per così dire, 'fossilizzata'. Avraamov non vede il legame di questo tipo di strumenti con i condizionamenti sociali che li hanno generati; non si accorge che le competenze psichiche dei lavoratori delle repubbliche e delle regioni nazionali che ancora ieri si trovavano in un 'Medioevo' nomade — e che oggi stanno costruendo l'industria socialista, — che queste competenze psichiche non sono una consolidata peculiarità biologica di razza, non si accorge che corregge con un fortissimo modello socio-classista le tradizioni 'fisiche' della psiche. La creazione di un proprio proletariato nazionale e la partecipazione dei lavoratori alle dimostrazioni di massa genereranno la necessità di sostituire gli strumenti che hanno reso servizio nelle note funzioni, immobili e fossilizzate della pratica.

SUL LAVORO SCIENTIFICO DI RICERCA

Qui la difficoltà non sta in una soluzione di principio della questione se ricostruire o meno gli strumenti popolari, ma nel fatto che finora i nostri istituti di ricerca scientifica e certi studiosi individuali non hanno fatto quasi nulla di pratico-sperimentale in

questo ambito. Altri nostri studiosi tuttora si impegnano con zelo ed entusiasmo in elucubrazioni eruditamente astratte sui sistemi scalari 'perfetti' e sugli strumenti del radiosono avveniristico, ma non hanno neanche tentato di porsi l'obiettivo di contribuire praticamente alla soluzione dei bisogni concreti, odierni del consumo musicale di massa dei popoli dell'URSS. Gli esempi dagli 'scritti e giornate di studi' dell'Istituto usbeco di ricerca scientifica musicale che ci ha presentato qui il delegato usbeco e una serie di altri esempi ci dicono che questi istituti soddisfano le proprie inclinazioni archeologiche piuttosto che occuparsi dei problemi dello sviluppo della cultura musicale. Ciò non riguarda solo gli strumenti musicali. Non è stata elaborata per niente, ad esempio, la questione della creazione di una notazione musicale per i sistemi acustici di alcune popolazioni, che non sono affatto riconducibili al sistema temperato basato sui dodici semitoni³⁹. Ancora una volta, invece di tentativi concreti di creare tale notazione, anche in questa assemblea sentiamo enfatiche effusioni sull' 'impossibilità' di applicare la notazione musicale europea⁴⁰, sulla violenza di un tale passo, e così via. Sappiamo che elementi di nazionalismo si sono furiosamente opposti all'introduzione di un alfabeto latino unificato per una serie di popoli dell'URSS⁴¹. Non v'è dubbio, tuttavia, che l'introduzione dell'alfabeto latino abbia contribuito e contribuisca in misura colossale allo sviluppo delle culture nazionali, perché facilita a milioni di lavoratori il processo di alfabetizzazione. Viene da pensare che l'introduzione di una notazione musicale unificata sulla base di quella 'europea' esistente — con gli aggiustamenti del caso in relazione alle peculiarità della musica nazionale — sia una cosa pienamente possibile, e capace di spingere significativamente in avanti lo sviluppo delle culture musicali nazionali.

³⁹ 'Dvenadcatitonnaja temperirovannaja sistema' nell'originale [N.d.T.].

⁴⁰ 'Evropejskaja notnaja sistema' nell'originale [N.d.T.].

⁴¹ Sulle politiche linguistiche in Unione Sovietica negli anni Venti cfr. L. A. Grenoble, *Language Policy in the Soviet Union*, Dordrecht 2003; V. S. Tomelleri, *Linguistica e filologia in unione sovietica. Trilogia fra sapere e potere*, Milano 2020. Più precisamente sulla questione degli alfabeti per le lingue dello spazio sovietico cfr. *1917-2017. One Hundred of Graphic (R)evolution in the Soviet Space*, a cura di M. Di Salvo et al., "Studi slavistici", 2017, 14 [N.d.C.].

Lo ripeto: dobbiamo dare una spinta decisiva al lavoro degli istituti di ricerca scientifica, che devono diventare una sorta di riferimento teorico per le pratiche musicali delle comunità. Lo studio delle pratiche musicali delle masse, delle tendenze di sviluppo degli elementi democratici e socialisti della musica nazionale, dei problemi di ricostruzione degli strumenti, della notazione: sono questi i compiti dei vari GIMN⁴², GAIS e altri.

SUI QUADRI

Bisogna prestare la massima attenzione alla questione della preparazione dei quadri nazionali di musicisti. Purtroppo, c'è subito da dire che i Commissariati del Popolo per l'istruzione delle repubbliche nazionali finora non hanno risolto questo problema fondamentale, e in alcune repubbliche, come ad esempio in Uzbekistan, ne vediamo un'evidente deformazione. È necessario interrompere la politica di direzione d'ufficio dello sviluppo della cultura musicale, che spesso si riduce all'organizzazione di qualche concorso o a commissioni a compositori 'autorevoli' di opere che utilizzino queste o quelle melodie nazionali. È chiaro che queste incursioni fortuite, episodiche, dei compositori nella sfera delle culture musicali nazionali non sarà di grande utilità per queste ultime. Si devono creare a passo forzato culture nazionali proprie. E questo va fatto tanto sul piano della formazione musicale professionale, quanto sul piano dello sviluppo di un ampio movimento

musicale di massa⁴³. È necessario rafforzare la preparazione di quegli operatori che nel centro e nelle province possano educare quadri di musicisti nazionali. Prendiamo i nostri istituti di alta formazione: parlando concretamente, questi preparano musicisti che hanno scarsissima familiarità con le nozioni fondamentali di approccio alle culture musicali nazionali; questioni di metodo della formazione dei quadri nazionali della musica, nelle università musicali e negli istituti tecnici non vengono affatto affrontate. Questa è una grave lacuna.

Nel processo di preparazione dei quadri di musicisti in quelle formazioni nazionali in cui l'arte musicale muove solo i primi passi del proprio sviluppo, mi sembra opportuno non differenziare lo studio e dividere gli studenti tra interpreti, compositori, insegnanti e così via. Mi sembra che allo stato attuale si debbano creare degli operatori universali che siano pure anche interpreti, ma che per lo più siano dirigenti, organizzatori, insegnanti del movimento musicale di massa.

Dicono che in alcune repubbliche nazionali non ci siano condizioni utili a costruire un movimento di massa, che manchino i circoli e così via. Io penso che non sia vero, che i presupposti per la creazione di un movimento musicale di massa nelle repubbliche nazionali ci siano. Purtroppo, fino ad ora non si è prestata sufficiente attenzione a questo aspetto. Si è cercato di risolvere i problemi della costruzione di una musica nazionale restando al chiuso, negli uffici.

Dove non ci siano circoli musicali di fabbrica si deve prendere come base di lavoro il Komsomol, la squadra di pionieri. Dopotutto, il Komsomol canta, i pionieri cantano, cantano gli scolari. Ecco, a questi agganci bisogna aggrapparsi, deviandoli sui binari della musica proletaria, individuando nel loro ambiente musicisti di talento per lo studio professionale. Il processo di interazione tra la cosiddetta sfera artistica 'dilettantistica' e professionale nelle repubbliche e nelle regioni nazionali che hanno intrapreso solo ora la costruzione di una propria cultura deve essere molto più forte che nelle repubbliche dell'Unione nelle quali l'arte professionale si è sviluppata per gran parte a spese delle sue forme popolari, in

⁴² Gosudarstvennyj institut muzykal'noj nauki [Istituto statale di scienza musicale], fondato a Mosca il 1° novembre 1921 da iniziative del Narkompros e del Proletkul't, e destinato a condurre ricerche di acustica, musicologia, etnomusicologia, e alla creazione di nuovi strumenti musicali. L'Istituto era posto sotto la direzione di Nikolaj A. Garbuzov (1880-1955), esperto di acustica e percezione. Dopo una serie di ristrutturazioni, cessò di esistere il 6 ottobre 1931, e Garbuzov fondò un nuovo Istituto di ricerca scientifica musicale [Naučno-issledovatel'skij muzykal'nyj institut] presso il Conservatorio di Mosca. Cfr. M. Ivanov-Boreckij, *Pial' let naučnoj raboty Gosudarstvennogo instituta muzykal'noj nauki (GIMNa') 1921-1926*, Moskva 1926; N. Garbuzov, *Rabota naučno-issledovatel'skogo muzykal'nogo instituta pri Moskovskoj konservatorii*, "Sovetskaja muzyka", 1937, 2, pp. 88-91; N. Evdokimova, *Gosudarstvennyj institut muzykal'noj nauki (1921-1931): istorija, napraolenija, perspektivy*, "Muzyka v sisteme kul'tury: naučnyj vestnik Ural'skoj konservatorii", 2022, 29, pp. 25-34 [N.d.C.].

⁴³ 'Massovoe muzykal'noe dviženie' nell'originale [N.d.T.].

condizione segregata rispetto alla cultura popolare.

Certe tendenze di questa segregazione le osserviamo anche oggi in una serie di repubbliche nazionali che stanno tentando di costruire un'arte 'elevata' adottando le forme ingombranti e per loro natura reazionarie della cosiddetta musica 'europea' (l'opera ecc.) e trapiantandole senza tener conto di quanto queste forme rispondano ai bisogni della costruzione culturale popolare, facendolo sovente a spese di una preparazione attenta e seria dei quadri.

A questo proposito è stata posta la domanda: si devono creare compagnie d'opera nelle repubbliche nazionali? Questa domanda non va separata dalla questione della preparazione dei quadri. Laddove ci sono i presupposti, dove ci sia un numero sufficiente di quadri, dove ci sono sufficienti possibilità creative, si può e si deve costruire l'opera', poiché ciò promuove a sua volta ad altissimo grado la crescita della cultura musicale. La domanda verte solo su quale sarà quest'opera', quale sarà il suo orientamento. Il peggio si ha quando si portano ad esempio dal centro alcuni modelli della 'cultura' operistica 'monumentale', ma serigrafica e reazionaria. Oltre al danno, tali 'esperimenti' non possono portare nulla alla giovane musica nazionale. Se la questione verte sulla cellula musicale che educa i quadri dei compositori e degli interpreti, che stimola lo sviluppo della musica nazionale, fungendo allo stesso tempo da strumento attivo di rivoluzione culturale, allora mi sembra che qui possa servire da esempio il teatro dell'opera operaia organizzato di recente a Mosca. Questo teatro non ha perseguito allestimenti 'monumentali'. In un primo momento si è limitato a piccole forme, a montaggi scenico-musicali ecc., rivolgendo tutta l'attenzione al superamento delle tradizioni false e reazionarie della cosiddetta cultura 'operistica', tentando di conciliare l'elevata qualità artistica dei modelli migliori della vecchia cultura teatrale con l'efficienza e la flessibilità del collettivo di propaganda militante. Mi sembra che questa forma sia maggiormente accettabile anche per repubbliche nazionali relativamente molto sviluppate, come quella del Tatarstan. Ciò è confermato dal tentativo di mantenere in vita il teatro d'opera tataro, che oggi si trova in condizione di crisi dovuta all'impostazione

errata eletta a fondamento della sua organizzazione.

CREARE UNA COMUNITÀ MUSICALE PROLETARIA

La creazione di una comunità musicale proletaria nelle repubbliche nazionali è un compito importantissimo. Solo il suo controllo e la sua influenza aiuteranno gli organi dirigenti sovietici e di partito a indirizzare la cultura musicale nazionale lungo la via proletaria. Solo lo sviluppo di un movimento popolare di musica proletaria è in grado di creare le basi per una lotta alle influenze ostili nell'arte musicale dei popoli dell'URSS contro tutti i tipi di sciovinismo, per la lotta per nuovi quadri proletari, per lo sfaldamento dei vecchi quadri di musicisti, per il coinvolgimento dei migliori tra loro nella costruzione di una cultura musicale proletaria. La nostra assemblea deve costituire una tappa significativa nel percorso di realizzazione di tutti questi obiettivi. Le nostre risoluzioni devono essere orientate a ottenere nel minor tempo possibile un vigoroso fronte pansovietico di musica proletaria.

www.esamizdat.it ◇ V. Belyj, *Questioni di principio relative allo sviluppo delle culture musicali nazionali*. Traduzione dal russo di Marianna Celeste Cerilli e Anna Giust (ed. or.: Idem, *Principial'nye voprosy razvitiija nacional'nych muzykal'nych kul'tur*, "Proletarskij muzykant. Organ Rossijskoj Associacii Proletarskich Muzykantov", 1931 (24), 6, pp. 1-13) ◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 247-260.

◇ **V. Belyi, *Fundamental Issues of the Development of National Musical Cultures*** ◇
Translated by Marianna Celeste Cerilli and Anna Giust

Abstract

Italian translation of *Principial'nye voprosy razvitiia natsional'nykh muzykal'nykh kul'tur* by Viktor Belyi.

Keywords

Soviet Ethnography, Bourgeois Culture, Nationalism, Ethnic Instruments, Orientalism.

Author

Viktor Belyi (1904–1983) studied with Nikolai Miaskovskii at Moscow Conservatoire, where he worked as a teacher in the years 1935–1938. In his youth he was a member of the Prokoll and the All-Russian Association of Proletarian Musicians, and in 1939 he became a member of the Union of Soviet Composers. Having received the Stalin Prize in 1952, in 1956 he was named Artist of the RSFSR, and in 1980 People's Artist of the RSFSR. Among his compositions are several chamber music titles: a *Poem* for viola and piano (1921), a Sonata for violin and piano, and several piano works: *Variations* (1921), four *Sonatas* (1923, 1926, 1941, 1946), two fugues (1925), a *Lyric Sonatina* (1928), *Three Miniatures on Bashkir Themes* (1939), *16 Preludes on Themes of the USSR* (1947), *5 Pieces on Belorussian Folksongs* (1950), *4 Pieces on Tagik Themes* (1955), *10 Children's Pieces* (1967). He also wrote numerous mass-songs, among which the best remembered is “Orlenok” (The eaglet, 1936).

Translators

Marianna Celeste Cerilli is a PhD candidate in Documentary, Geographic, Linguistic and Literary Sciences (Russian linguistics and culture) at Sapienza Università di Roma. There, in 2022, she completed cum laude her Bachelor's degree in “Languages, Cultures, Literatures, Translation”. Her thesis concerns the Russian poet Ivan Kozlov and his representation of Italy and Italian history and culture. She also completed cum laude a Master's degree in “Linguistic, Literary, and Translation Sciences” (Sapienza, 2024). Her thesis in Russian translation deals with Russophone author Guzel' Jachina's last novel, *Eshelon na Samarkand (The Train to Samarkand)*. Her research focuses on contrastive analysis of Russian and Italian biblical idioms. Other interests of hers are contrastive phraseology, corpus linguistics, contemporary Russophone literature and the poets from the Pushkin's era.

Anna Giust is Associate Professor of Slavic studies at the University of Verona. She has taught Music Theory, History of Musical Instruments, and Russian Language at University Ca' Foscari of Venice, and Music History at Conservatoire San Pietro a Majella (Naples). Her educational history includes a PhD in Visual and Performing arts, a diploma in classical guitar, and master's degrees in Musicology and in Russian Studies. Her research fields are Russian opera, inter-semiotic translation, music mobility and cultural transfer. She has authored three monographs (*“Ivan Susanin” di Catterino Cavos: Un'opera russa prima dell'Opera russa*, 2011, *Cercando l'opera russa, La formazione di una coscienza nazionale nel teatro musicale del Settecento*, 2014; *La forza dell'amore, dell'odio e del destino, Verdi e l'opera italiana in Russia*, 2024), the critical edition of the opera *Ivan Susanin* by Cavos-Shakhovskoi (2024), and articles on Russian opera from the 18th to the 21st centuries.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2025) Marianna Celeste Cerilli, Anna Giust