

Musica e musica nazionale nella Russia imperiale e sovietica: introduzione

Anna Giust

◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 117-137 ◇

Questa antologia nasce con l'obiettivo di offrire una panoramica di argomenti di carattere musicografico (prima che musicologico) che partecipano del fenomeno di creazione o discussione dell'identità nazionale russa tra Otto e Novecento. Essa presenta in prima traduzione italiana una serie di contributi tratti da una produzione di ampio spettro, in lingua russa e tedesca (cfr. *infra*), che dalla pubblicistica d'epoca imperiale e sovietica, in un arco temporale che si apre con l'Ottocento inoltrato, si estende nell'epoca sovietica anche a documenti di carattere amministrativo. Più che un processo lineare completo nelle sue complessità, è qui proposta una serie di 'istantanee', che raccolgono momenti nella storia del pensiero inerente alla musica russa e sovietica, e che vorrebbero fungere da spunti di approfondimento per chi voglia avvicinarsi per la prima volta alla materia, sia dal punto di vista del musicologo cui la lingua russa è preclusa, sia da quello dello slavista che non abbia avuto modo sin qui di osservare l'ambito delle arti performative.

Le considerazioni che seguiranno vorrebbero offrire al lettore una prima guida a questi testi, delineando lo scenario che li produsse e fornendo qualche dato essenziale sull'esperienza biografica o sul posizionamento ideologico dei loro autori, per capirne il rapporto con l'oggetto di discussione. In ugual modo, esse puntano a estrapolare alcuni temi anche prescindendo, in qualche caso, dall'ordine cronologico nel quale essi si trovano qui esposti.

Partiremo innanzitutto dal presupposto che un'antologia porta con sé la necessità di selezionare da un bacino di possibilità decisamente ampio. A questo spettro di temi — che in buona parte rimangono ancora da esplorare — si è reso necessario applicare più filtri, che hanno comportato l'esclusione di al-

cuni ambiti, a partire da quello della musica sacra, legata a un ambito specifico che in epoca sovietica assume l'aspetto di un fiume carsico, e quindi meno atta a seguire i temi discussi in ambito profano. In questo contesto si è poi data preferenza alla musica d'arte su quella popolare: la prima è infatti il campo d'azione dei pensatori dell'*élite*, anche se — come vedremo — sarà proprio la possibilità di inserire la seconda nella cornice delle forme e pratiche colte a divenire oggetto di discussione in svariati tentativi di integrazione del folklore (essenzialmente il canto, prima rurale e poi urbano) nelle forme della tradizione europea, con un'apertura — quantomeno parziale — per la canzone, che in epoca staliniana divenne il banco di prova di questa fusione.

Di fronte all'impossibilità di seguire l'evoluzione del dibattito in merito a *tutti* i generi che rientrano nel dominio della musica colta, si è scelto di eleggere l'opera lirica, con affondi episodici nel campo della musica 'pura', gettando uno sguardo al genere specifico della sinfonia. Se è vero, infatti, che le pratiche musicali e le teorie estetiche che le circondano costituiscono un ottimo punto di osservazione del processo di *nation building*, soprattutto in un paese come la Russia, nel quale da sempre la cultura 'alta' è legata strettamente alla politica (per interesse o connivenza, comunità di intenti, coincidenza di figure rappresentative, o anche in opposizione ad essa), è vero anche che questa relazione si osserva particolarmente bene nel discorso che accompagna la vita scenico-musicale, sin dai tempi in cui l'opera in quanto genere fu importata nel paese, ovvero i primissimi anni Trenta del XVIII secolo. È probabile che ciò sia dovuto al fatto che nell'opera la musica è associata a temi chiaramente identificabili come soggetto e testo verbale (il libretto), ma è altresì vero che

sin dalle sue origini, prima ancora di attestarsi nel territorio russo, il melodramma aveva assunto una funzione di rappresentanza che l'aveva accompagnata dalle corti italiane a quelle dell'Europa, centrale e quindi orientale. Nel Settecento anche la corte dell'Impero Russo – apertasi programmaticamente all'Occidente – volle dotarsi di questo dispositivo di rappresentanza, per cominciare a orientarlo anche in senso nazionale una volta che il genere si poté dire stabilmente integrato nella vita culturale (ovvero dalla seconda metà del secolo). Ciò aveva favorito inevitabilmente anche lo sviluppo di bisogni specifici a quel territorio, destinati a svilupparsi in costante confronto con l'Occidente, e ad assumere nuove conformazioni con le rivoluzioni cui la Russia fu soggetta nella sua storia contemporanea.

Nei testi qui inclusi, le argomentazioni che più o meno consapevolmente partecipano del crearsi e del progressivo evolversi di riferimenti a un'identità culturale nazionale investono anche la musica sinfonica (sinfonia, poemi sinfonici, variazioni su temi tratti dal folklore) o corale (rielaborazioni di canti popolari), che pure, in particolare a partire dagli anni Trenta del Novecento, attraversarono i teorici in quanto forme atte a incarnare la retorica patriottica attraverso organizzazioni tematiche complesse. Nell'ambito della musica da camera, le composizioni strumentali rientrano nel discorso solo in quanto frequentate da alcuni degli artisti chiamati in causa, mentre maggior spazio trova quella vocale, espressa nel *Lied* – che in russo ha equivalenti alternativamente nella *pesnja* o nel *romans* –, o nel canto popolare – ancora *pesnja* – rielaborato nelle forme più varie. Proprio questa sovrapposizione di termini nei passaggi tra varie lingue (che genera questioni traduttive di cui diremo poi) è già di per sé indicativa del continuo contatto tra gli ambiti colto e popolare, il che è senz'altro un elemento caratterizzante questo dibattito, differenziando la musicografia russa da quella occidentale.

Una selezione, quindi, non esaustiva, ma dalla quale trapelano istanze che, pur mutando a seconda del contesto specifico, costituiscono una sorta di *fil rouge* ricostruibile a posteriori (ma che offre, sottolineiamolo ancora, una visione non totalizzante).

Apprendo con la polemica sullo stato della musica d'arte nell'impero di Nicola I, per arrivare al tentativo di imporre un canone unico alla globalità dell'URSS, con periodici ritorni di aspirazioni messianiche, i materiali selezionati, spaziano tra aspettative nei confronti di specifici generi artistici, originalità e rispondenza a un carattere nazionale ipotizzato ed elaborato attraverso questo stesso dibattito, spesso incastonati nella griglia mentale del confronto con l'Occidente. Nel suo complesso, il discorso non appare omogeneo, ma torna periodicamente su dei 'punti caldi', oscillando tra adeguatezza, originalità, rispondenza alle aspettative di genere (artistico), bisogno di rispondenza a un immaginario autoreferenziale, aspirazione al riconoscimento in termini di adeguatezza, quando non di primato artistico-qualitativo. Questi ultimi punti sono costantemente confusi: si passa alternativamente dall'uno all'altro, lasciando trasparire la dipendenza della comunità prima russa e poi sovietica (nella misura in cui i 'nostri' autori la rappresentano) da quella internazionale (europea, ma anche globale dopo che le avanguardie inclusero anche referenti d'oltreoceano), insieme all'oscillazione tra piano artistico e rappresentativo delle opere e degli orientamenti artistici presi in esame.

◇

Il testo che apre la selezione trae indirettamente spunto proprio dal contenzioso con l'Occidente per il primato culturale – una battaglia che peraltro sembra essere percepita e combattuta solo da uno dei supposti avversari. Com'è noto, infatti, mano a mano che ci si inoltra nell'Ottocento, questo si configura come tasto dolente per i romantici russi, che sembrano quasi soffrire in misura intollerabile l'aver mancato l'invenzione dell'opera lirica, ovvero del genere che attraverso la diaspora italiana aveva costituito il modello di riferimento europeo (leggasi, a questa data, globale) sin dal Seicento¹.

¹ Ci furono peraltro aree dell'Europa in cui l'opera non attecchì nonostante fosse sostenuta da progetti a questo mirati: sul caso francese, ad esempio, è disponibile un'ampia bibliografia. Qui, tuttavia, piuttosto che fare un bilancio campanilistico dei meriti degli 'Italiani', si considera il punto di vista russo che emerge dalla pubblicistica considerata.

Dopo una serie di vicende a livello istituzionale, tale genere, che aveva ricevuto supporto crescente nei regni di Anna, Elisabetta e Caterina, perse temporaneamente il sostegno economico della Corona, che nella seconda parte del regno dell'imperatrice si vide affiancato un maggiore interesse verso *pièces* con musica su libretti russi (*opery komičeskie*). Tuttavia, se non fu ufficialmente presente a Corte tra il 1791 e il 1828 circa, l'opera non aveva perso il favore dell'*intelligencija* (soprattutto, ma non solo, di quella conservatrice), e proprio su questa base, molti furono i tentativi di ripristinarla a pieno titolo nella funzione di organo di propaganda e amplificatore della politica (culturale, ma non solo) dello Stato, ancora una volta partecipando di quanto si faceva nelle maggiori corti del 'concerto d'Europa'. In particolare, nel primo Ottocento il modello fu Vienna, dove la politica del cancelliere austriaco Metternich si vedeva sublimata nelle opere di Gioachino Rossini (1792-1868), il cui carattere transnazionale è già stato rimarcato a più riprese dalla comunità scientifica.

Nel 1836 il Grande Teatro di Pietroburgo, sede tradizionale degli spettacoli della compagnia d'opera italiana, fu sottoposto a un importante restauro², attuato nel quadro di una più generale ristrutturazione voluta da Nicola I con l'obiettivo di conferire a Pietroburgo lo statuto di grande capitale europea, sede di spettacoli degni della più alta tradizione lirica, nello spirito – appunto – della Restaurazione europea. Dopo una serie di tentativi dal successo altalenante ma generalmente tiepido, sarebbe stato lo stesso zar a occuparsi personalmente di procurare una *troupe* all'altezza di questo compito, facendo riferimento al tenore Giovanni Battista Rubini (1794-1854) per le pratiche d'ingaggio. Fu così che a partire dalla stagione 1843-44 si aprì a Pietroburgo una nuova era di opera italiana, con cantanti di fama internazionale, che godevano della personale protezione dell'imperatore e degli organi di stampa legati alla Corte, primo fra tutti il periodico "Severnaja pčela"

[L'ape del nord]. Questa compagnia avrebbe ripristinato il predominio italiano nei teatri russi, suscitando nei protezionisti dell'arte nazionale un livore che raggiunse la massima espressione nella ricezione di Giuseppe Verdi (1813-1901) nella seconda metà del secolo³.

Prima che ciò avvenisse, e più precisamente il 27 novembre (9 dicembre) 1836, l'opera d'esordio di Michail Glinka (1804-1857), allestita dalla compagnia *russa* aprì la stagione 1836-37, spiccando in una fase in cui nella capitale ne mancava (provvisoriamente, ma solo oggi possiamo constatarlo) una italiana; *Žizn' za carja* [Una vita per lo zar] si trovava quindi a riempire un vuoto, dando modo ai fautori dell'opera russa di credere nell'inizio di una nuova era. Proprio queste attese sono espresse nello scritto di Januarij Michajlovič Neverov (1810-1893), funzionario pietroburchese formatosi all'Università di Mosca, pubblicista e autore di saggi critici e recensioni di opere letterarie e musicali.

La sua recensione dell'opera glinkiana tocca svariati aspetti⁴. Il primo è quello formale, ovvero di superamento di quei generi ibridi in lingua russa che si erano sviluppati secondo il modello francese dell'*opéra-comique*, ovvero senza giungere alla vera sintesi di musica, poesia e azione che invece veniva universalmente riconosciuta ai titoli del Belcanto italiano⁵. Il secondo, a sua volta legato al primo, è quello dell'accuratezza storica: le convenienze teatrali richiesero a lungo in Russia l'*happy end*, condizione che impediva di assurgere nel teatro musicale al genere drammaturgicamente più elevato,

³ Sulla compagnia d'opera italiana e il suo legame con la Corte cfr. R. Taruskin, *Ital' yanshchina*, in *Defining Russia Musically*, Princeton-Oxford 1997, pp. 186-235. Sulle reazioni dei critici russi cfr. A. Giust, *La forza dell'amore, dell'odio e del destino: Verdi e l'opera italiana in Russia*, Parma 2024.

⁴ Ja. N. [Ja. M. Neverov], *O novoj russkoj opere Glinki "Žizn' za carja"*, "Moskovskij nabljudatel", žurnal enciklopedičeskij", 1836, 1, pp. 374-384, trad. it. di L. Martellozzo.

⁵ *L'opéra-comique*, genere francese sorto nei teatri delle fiere parigine, e per questo impossibilitato a incarnare uno spettacolo interamente musicale, che era prerogativa esclusiva dell'Opéra, affiancava dialoghi parlati in prosa a momenti musicali chiusi di forma strofica, dalla funzione spesso decorativa e da una connotazione del testo semplice e ingenua, atta a rispecchiare il carattere dei protagonisti. I soggetti di questi spettacoli raramente assurgevano al tenore della tragedia; anzi, il più delle volte seguivano la convenzione del lieto fine, cui seguiva una 'coda' moraleggiante espressa in forma di *vaudeville*.

² I lavori furono diretti dall'architetto Al'bert Ekaterinovič Kavos (1800-1863), figlio del compositore di origini veneziane Catterino Cavos (1777-1840, allora direttore della sezione musicale dei Teatri Imperiali), che in seguito avrebbe seguito anche la costruzione del Bol'šoj di Mosca.

ovvero quello tragico. Ciò spiega la volontà di Neverov di sottolineare compiaciuto come il protagonista dell'opera glinkiana, Ivan Susanin, sacrificatosi per salvare zar e patria, *muoia* sotto i colpi degli avversari polacchi: in questo modo egli si guadagna una gloria da tramandarsi ai posteri, incarnati nella figura di suo figlio Vanja e del popolo riunitosi sulla Piazza Rossa a celebrare la memoria eterna del suddito e del suo gesto di fedeltà. Un elemento – quest'ultimo – che tradisce il rapporto di vicinanza del soggetto con il 'nazionalismo patriottico' di stampo uvaroviano⁶.

I meriti di Glinka, nel giudizio di Neverov, appaiono numerosi: ai già citati si aggiunge la capacità di supplire all'inefficacia del poeta collaboratore, Egor Rozen (Georg von Rosen, 1800-1860), e di aver saputo rendere musicalmente la 'russità', offrendo suoni che fossero "Russi, un'esternazione dell'anima Russa", al punto che il pubblico (russo) fosse attratto "istintivamente" dal grande talento del musicista, che quindi avrebbe smosso (finalmente) leve che nessuno prima di lui aveva saputo toccare, creando un'opera "popolare", capace di rispondere all'ormai longevo "bisogno di una musica che avesse carattere nazionale". Questo aspetto dell'opera si trovava, per Neverov, nel ricorso al canto popolare, fonte di melodie che già in precedenza erano state oggetto di sperimentazione, da parte di Catterino Cavos (cfr. n. 2), ma anche di Aleksej Verstovskij (1799-1862): l'apporto innovativo di Glinka sarebbe stato l'elevazione di questo a un'opera coesa, che superasse la frammentarietà lamentata nei tentativi precedenti, che lo utilizzavano in inserti di tipo citazionale senza un'integrazione ottimale⁷. È quindi su base estetico-formale che Neverov enfatizza il por-

tato glinkiano: il compositore russo sarebbe riuscito a integrare i vari elementi della musica colta con quella popolare superando la dicotomia che le separa sul piano strutturale (cfr. su questo il testo di Serov). In questo modo, avrebbe permesso a una tradizione russa di emergere ("Oggi possiamo affermare con orgoglio di avere un'arte nazionale"), e peraltro non solo localmente, ma anche a livello internazionale, riportando così la Russia in una posizione di vantaggio rispetto all'Occidente in termini di competizione sul piano culturale.

Analogo valore fondativo la storiografia romantica ha attribuito alla seconda opera del compositore, *Ruslan e Ljudmila*, la cui inaugurazione ebbe luogo sempre al Bol'soj di Pietroburgo il 27 novembre (9 dicembre) 1842, diretta da Karl Francevič Al'brecht (1807-1863). La ricezione immediata dell'opera, come nel caso precedente, non fu unanimemente positiva: vi furono evidentemente anche spettatori delusi, o quantomeno sconcertati di fronte a un'opera che si distingue dalla precedente per tipologia di soggetto e suo trattamento, e che parve ad alcuni non del tutto riuscita sul piano drammaturgico: un concerto in costume, con un'azione poco fluida, in uno scompenso che avvantaggiava la caratterizzazione stilistica dei personaggi.

Per di più, l'anno successivo alla Prima, una nuova *troupe* italiana primeggiò a Pietroburgo, provocando di lì a poco il trasferimento della compagnia russa da Pietroburgo a Mosca. Glinka per primo ne restò sgomento, rinunciando a imporsi nel panorama teatrale del suo paese, dedicandosi piuttosto a viaggi e soggiornando a lungo in Occidente in una sorta di esilio volontario⁸. Le disposizioni dei Teatri Imperiali (che – vale la pena di ricordarlo – facevano capo al Ministero della Corte, ed erano quindi espressione della volontà dello zar) avrebbero scatenato la reazione dei difensori del valore artistico della cultura patria, contro quelle che venivano lette come manifestazioni di una cieca esterofilia giunta al parossismo. Tra coloro che si espressero in questo contesto, protagonista fu senz'altro Vladimir Odoevskij (1804-1869), scrittore, compositore mancato

⁶ La letteratura su *Una vita per lo zar* è sterminata, e frequenti sono i riferimenti agli elementi che la legano alla celebre triade di Uvarov. Per comodità, rimando a M. Frolova-Walker, *National and Russian Music, From Glinka to Stalin*, New Haven-London 2007.

⁷ Sulle affinità che legano *Una vita per lo zar* di Glinka con la maggiore opera di Cavos, *Ivan Susanin* (1815), ho scritto in "Ivan Susanin" by Catterino Cavos and "A Life for the Tsar" by Mikhail Glinka: Comparing the Incomparable, "Cambridge Opera Journal", 2018, 1, pp. 60-102. Similmente, mi sono occupata degli elementi tematici vicini alla triade di Uvarov nel saggio "Ivan Susanin" Kavosa-Šachovskogo: predvestie teorii Očičal'noj Narodnosti v 1812 godu, in *Realii i legendy otečestvennoj vojny 1812 goda, Sbornik naučnyh stat'ej*, a cura di S. V. Denisenko, Sankt-Peterburg-Tver' 2012, pp. 154-171.

⁸ Cfr. *Le memorie di Michail Glinka, con allegati e saggi critici*, a cura di A. Giust, ora in preparazione.

e valente musicografo. La sua attività pubblicistica rispecchia la poliedricità della sua ispirazione: i suoi articoli hanno un profilo prossimo alla narrativa d'invenzione, ricorrendo spesso a espedienti letterari (cornici narrative fittizie e pseudonimi *parlants*) per mascherare quello che in realtà è un tipo di satira diretta *ad personam* contro i propugnatori dell'opera italiana, a sostegno, invece, delle *troupes* russa e tedesca⁹. In particolare, ingaggiò una vera e propria battaglia a colpi di stampa contro un interlocutore d'eccellenza, Faddej Bulgarin (1789-1859), redattore dell'"Ape del Nord" e sostenitore delle iniziative dei Teatri Imperiali che avevano invece carattere cosmopolita¹⁰. Bulgarin è con tutta probabilità da riconoscersi anche nel "tale" della fittizia *Lettera del signor Bičev – "Ruslan e Ljudmila", opera del signor Glinka*¹¹.

Strenuo difensore della scuola compositiva russa, Odoevskij considerava il *Ruslan* e la precedente opera glinkiana alla stregua di pietre del paragone, capaci di costituire un nuovo paradigma nella migliore produzione europea. Come già Neverov, nella sua recensione fa di Glinka un emblema di originalità, autore di un nuovo ideale estetico da contrapporre a quello italiano allora dominante con l'obiettivo di rinnovarlo, giacché quello si troverebbe in un'*empasse*, in una stasi ormai incancrenita in ripetizioni di cliché fondati su melodie stereotipate e virtuosismo esteriore. Al mestiere degli italiani egli contrappone un tipo di ispirazione istintiva, qualità rara eppure capace di superare ogni imitazione, che invece avrebbe segnato la produzione musicale russa precedente a Glinka. Proprio a quel tipo di produzione, il compositore avrebbe "voltato le spalle", rivolgendosi invece alle "melodie della propria terra natale", valorizzando la loro "forza primigenia" e un "nuovo

tipo di melodia, di armonia, di musica per l'opera, dal carattere inedito" e "distintivo".

In Odoevskij si osservano alcuni degli elementi tipici dell'estetica romantica, che lui stesso orienta in particolare alla realtà russa. Da uomo e scrittore, Odoevskij vede nella "forma illimitata e indefinita" della musica un canale privilegiato per raggiungere un'essenza altrimenti ineffabile; da 'musicista pratico', in virtù delle competenze tecnico-musicali e del suo impegno critico, Odoevskij è considerato 'primo musicologo russo', non solo perché erudito, ma in quanto pretende che il discorso sulla musica si svolga nel merito specifico della materia con cognizione dei suoi fondamenti tecnico-teorici, e che non si lasci spazio a commentatori dilettanti (il pubblico dei teatri, di cui Bulgarin era ai suoi occhi l'emblema, e che era in assoluto il più selezionato in termini di censo, ma anche di retroterra culturale), che invece di considerare l'opera in quanto tale, la confondevano con la sua interpretazione, in questo abbagliati dalle capacità pirotecniche dei cantanti. Da fruitore consapevole, egli individua proprio nel folklore musicale slavo – ed è chiaro che egli ha in mente essenzialmente quello russo – l'elemento capace di fungere da fondamento per un canone alternativo a quello italiano. Se con *Una vita per lo zar* Glinka dava inizio al filone tragico di un nuovo tipo di opera, con *Ruslan e Ljudmila* inaugurava quello dell'epopea fantastica. Ed è all'interno di questo schema che ancora oggi la storiografia russa sistematizza la produzione nazionale ottocentesca, riconducendo una produzione che fu in realtà più ampia e variegata a questi due indirizzi fondamentali, a dispetto dei nuovi approcci elaborati dalla musicologia internazionale.

La capacità di imporsi a livello internazionale e assumere valenza universale nello stesso contesto in cui gli operisti occidentali avrebbero esaurito le proprie risorse creative (!) è la base del messianesimo russo. Questa posizione, destinata ad essere assunta e ribadita con forza negli anni successivi da Vladimir Stasov e da svariati autori sovietici (cfr. *infra*), si rivelava in buona parte autoreferenziale e provinciale se messa a confronto con la realtà dei fatti: è vero che Glinka fu lodato mentre era ancora in vita da Hector Berlioz (1803-1869), che applaudi

⁹ Sull'impegno di Odoevskij come critico musicale cfr. J. S. Campbell, *V. F. Odoevsky and the Formation of Russian Musical Taste in the Nineteenth Century*, Glasgow 1985.

¹⁰ Cfr. A. Giust, *La forza dell'amore, dell'odio e del destino*, op. cit.

¹¹ Cfr. Plakun Gorjunov, tituljarnyj sovetnik v otstavke [V. F. Odoevskij], *Zapiski dlja moego prapravnika o literature našego vremeni i o pročem (pis' mo g. Bičeva. – Ruslan i Ljudmila, opera g. Glinki)*, "Otečestvennye zapiski", 1843, 8, Smes', pp. 94-100 (ma V. Odoevskij, *Muzykal'no-literaturnoe nasledie*, a cura di G. Bernandt, Moskva 1956, pp. 204-212), trad. it. di A. Lombardo.

pubblicamente ed eseguì la sua musica proprio a Parigi, allora centro della vita musicale europea¹²; è altrettanto vero, però, che proprio in relazione al fallimento del *Ruslan* è legata la rinuncia del compositore a partecipare alla vita musicale russa, dove – come si è detto – si continuavano a celebrare gli esponenti del Belcanto italiano accanto ai sinfonisti tedeschi. L'inadeguatezza, il carattere ancora acerbo della produzione musicale nazionale e la sua ancor flebile rilevanza nel panorama internazionale – argomenti che non potevano che irritare un portabandiera come Odoevskij – emergono nel testo successivo, *Compositori di Russia*, firmato da Anton Rubinštejn (1829-1894)¹³.

Con un esordio parigino da *enfant prodige*, Rubinštejn si era distinto innanzitutto come pianista dalle doti superiori, erede del virtuosismo lisztiano – funambolico e demoniaco, ma proprio per questo coinvolgente e capace di veicolare valori interpretativi essenzialmente soggettivi e individualisti. Visse a lungo a Berlino e poi Vienna, e mantenne contatti sempre costanti con alcuni dei maggiori musicisti europei (Liszt *in primis*), dei quali fu forse tra i russi l'unico vero interlocutore. Rientrato in patria, aveva impostato il Conservatorio di Pietroburgo (e poi quello di Mosca, alla cui direzione pose il fratello Nikolaj) secondo una mentalità accademica che, se andava incontro alle istanze odoevskiane rispondendo al bisogno di educazione, formazione e tecnica, tramandava un sapere di matrice italo-tedesca, a dispetto di qualsiasi particolarismo locale. All'interno di una selezione di musicografia russa, il suo saggio, che è essenzialmente uno stato dell'arte arricchito da una prospettiva storica, si colloca in una posizione singolare, in quanto frutto germanofono di un autore di origini ebraiche, il cui percorso formativo e artistico era orientato al massimo cosmopolitismo. Il suo punto di vista, espresso in una lingua 'altra' sulle pagine di una testata destinata ai lettori stranieri, frustrava le aspettative dei compatrioti nazionalisti, perché evidenziava il ritardo con il quale la Russia

procedeva sul piano musicale. Pur condividendo con i connazionali l'idea di una specificità musicale slava (“La musica come linguaggio dell'anima è congeniale ai russi più ancora che agli altri popoli slavi: il canto è per loro un bisogno vitale, sia durante le attività lavorative, sia durante il riposo, siano essi felici o tristi”; e ancora “il canto per i russi è una necessità nel senso più vero del termine”), proponeva una lettura totalmente opposta rispetto a colleghi come Odoevskij, Stasov e Serov del contributo del folklore alla musica d'arte, ritenendo sostanzialmente impensabile la fondazione di una scuola compositiva di qualche valore artistico sulla musica popolare: “Nei canti popolari russi, – scriveva – al di là della loro notevole bellezza, è insita, in virtù del loro piglio lamentoso e malinconico, una certa *monotonia* [il corsivo è mio – A.G.]”.

Da un lato, delle opere glinkiane egli nega la purezza in termini di ispirazione nazionale, evidenziando le “reminiscenze straniere” senz'altro presenti¹⁴; dall'altro, nega al carattere nazionale la capacità di assicurare efficacia sul piano estetico, definendo “infelice” l'idea di una “musica nazionale” in ambito operistico sulla base del fatto che “un'intera opera russa [basata sulla musica popolare] potrebbe difficilmente risultare godibile, in particolare all'estero, dove l'interesse nazionale viene meno”. La prospettiva messianica anticipata da Odoevskij e Neverov, che affidava alla musica russa un ruolo salvifico per la musica in generale, veniva confutata. Al tempo stesso, la rilevanza del giudizio europeo per i musicisti russi veniva ribadita, ma il bilancio era negativo, a causa dell'insuperabile scoglio della monotonia, e dell'autoreferenzialità dei musicisti russi.

Avendo lavato i panni sporchi della questione nazionale nella musica russa su una piazza internazionale come quella viennese delle “Blätter für Musik”¹⁵, Rubinštejn non poté che destare antipatia nei conterranei: se egli godette sempre di un certo

¹² Ne scrisse ad esempio in H. Berlioz, *Michel de Glinka*, “Journal des débats”, 16 aprile 1845.

¹³ Cfr. A. Rubinštejn, *Die Componisten Russland's*, “Blätter für Musik, Theater und Kunst”, 1855 (11 maggio, 25 maggio, 8 giugno), 29, 33, 37, trad. it. di F. Lazzarin.

¹⁴ A questo riguardo si vedano ad esempio R. Helmers, *Not Russian Enough? Nationalism and Cosmopolitanism in Nineteenth-Century Russian Opera*, Rochester 2014 e E. Petrušanskaja, *Michail Glinka i Italija, Zagadki žizni i tvorčestva*, Moskva 2009.

¹⁵ Il periodico “Blätter für Musik, Theater und Kunst” fu pubblicato a Vienna tra il 1855 e il 1874.

supporto da parte della famiglia imperiale (la granduchessa Elena Pavlovna in particolare) nel processo di istituzione dei due Conservatori e di alcune stagioni concertistiche, il suo cosmopolitismo gli valse l'esclusione quantomeno dal *pantheon* dei grandi della 'Nuova scuola russa' verso la fine del XIX secolo. Eppure, il suo punto di vista non può essere ignorato, in quanto rappresenta una voce (legga-si: un altro modo di essere, ovvero un'identità, in quanto musicista russo) non solo attestata sul piano della critica e della musica praticata, ma destinata a riemergere – come vedremo – all'inizio del secolo successivo.

Viceversa, in un discorso che tenderà a restare di pertinenza esclusivamente interna alla Russia, sarebbe stato il particolarismo a rappresentare la modernità che la Russia era in grado di offrire all'Occidente. Odoevskij aveva individuato il 'segreto del successo' in aspetti tecnici precisi che distinguevano la musica popolare da quella colta, racchiusi tutti in quella "scala intera" cui nel saggio sul *Ruslan* lo scrittore faceva un riferimento fugace, destinato a restare solo accennato. Essi diventano oggetto di studio nell'ampio saggio del compositore e critico Aleksandr Serov (1820-1871)¹⁶, qui inserito anche

a titolo esplicativo a vantaggio del lettore moderno. Se da un lato, infatti, è generalmente noto che nel corso dell'Ottocento il folklore musicale slavo sarebbe divenuto il riferimento principale di una specifica comunità di musicisti russi (evidentemente non tutti, considerando che il punto di vista di Rubińštejn non era affatto isolato, ma anzi dominante al suo tempo in Russia e in Europa), meno chiara appare ancora oggi la sostanza discriminante di un'opposizione tanto inconciliabile come quella tra musica popolare e musica colta. Il saggio di Serov tematizza questa problematica. Fu pubblicato su una rivista dalla durata effimera ("Muzykal'nyj sezon" fu stampata a Pietroburgo solo negli anni 1869-1871), nella quale il compositore aveva creduto di individuare la giusta sede per soddisfare il "bisogno impellente" dei russi di parlare del canto popolare. Se gli elementi tecnici per i quali la 'grammatica' del canto popolare si differenzia da quella della musica colta di matrice europea saranno difficili da intendere per chi non ha familiarità con il lessico della teoria musicale, la loro discussione mira a soddisfare il bisogno già evidenziato da Odoevskij di condurre il discorso sul piano della sostanza immanente alla disciplina.

Al lettore moderno non sfuggiranno invece i riferimenti seroviani al mondo tedesco, che paradossalmente tradiscono il carattere (ancora una volta) cosmopolita delle posizioni nazionaliste¹⁷. Anche Serov, come del resto Neverov e Odoevskij, non può prescindere dalla ricerca di un riscontro europeo, che mai troverà, spiegando questa indifferenza con un disinteresse che è in sé causa e conseguenza dell'ignoranza. Permanendo nell'alveo del romanticismo tedesco, egli raccoglie l'idea già odoevskiana sulla

Mosca, che egli tuttavia rifiutò, non volendo abbandonare la capitale; avrebbe comunque svolto incarichi di docenza di storia della musica prima all'Università di Mosca e poi in quella di Pietroburgo. Come compositore d'opera ebbe grande successo, iniziando brillantemente la carriera con *Judif* (Giuditta), inaugurata nel 1863 al Teatro Mariinskij. La seguirono *Rogneda*, inaugurata con enorme successo nel 1865 al Mariinskij alla presenza dello zar Alessandro II e coronata da ben settanta recite tra il 1865 e il 1870, e *Vraž'ja sila* (La forza nemica, 1867-1871), accanto ad altri titoli giovanili distrutti dall'autore stesso.

¹⁶ Figlio di un funzionario del Ministero delle Finanze, Aleksandr Serov studiò alla Scuola imperiale di Giurisprudenza della capitale (1835-1840), dove conobbe e divenne amico di Vladimir Stasov (cfr. n. 20), che successivamente diventò un famoso critico d'arte e leader teorico del gruppo dei Cinque. Interessato alla musica, intrattene rapporti con Michail Glinka (1842) e Aleksandr Dargomyžskij, e mentre lavorava come impiegato presso il Ministero di Giustizia (1840-1845) si formò da autodidatta e prendendo lezioni di violoncello da Karl Schuberth. In seguito, a causa di un trasferimento d'ufficio, continuò gli studi a Simferopol' (Crimea) dal 1845 e a Pskov dal 1848, dove si avvalse di un corso epistolare di contrappunto tenuto da J. Hunke. Qui compì i primi esercizi di composizione in ambito teatrale. Rientrato a Pietroburgo nel 1851, dopo aver esercitato per qualche anno l'avvocatura abbandonò gradualmente la professione giuridica, e abbracciò l'attività critica come corrispondente musicale della "Neue Berliner Musikzeitung" (dal 1856), e per "Journal de St.-Petersbourg", "Muzykal'nyj i teatral'nyj vestnik" e "Sovremennik". Nel 1856 ottenne un impiego come censore al Ministero delle Poste, che gli diede modo di viaggiare all'estero e di conoscere personalmente Liszt, Berlioz, Meyerbeer e Wagner. Con la moglie Valentina Bergman fondò la rivista "Muzyka i teatr" (Musica e teatro, 1867-1868), che tuttavia ebbe breve vita, e dopo soli diciassette numeri fu soppressa a causa di contrasti insorti con la Società Musicale Imperiale Russa. L'anno seguente Serov si riavvicinò alla Società, entrando nel comitato scientifico e diventandone in seguito presidente al posto di Anton Rubińštejn. Nel 1865 gli venne offerta una cattedra presso il Conservatorio di

¹⁷ Qui è necessario ricordare che il nazionalismo di Serov non gli impedì di farsi, dopo aver ascoltato il *Tannhäuser* a Dresda, durante un soggiorno in Germania e Svizzera (1858-1859), attivo propugnatore in Russia delle idee di Wagner sul dramma musicale.

natura istintiva dell'ispirazione artistica, riconducibile a un tratto essenziale dell'arte popolare¹⁸: la peculiarità del popolo di essere illetterato, e per questo protetto, estraneo alla cultura 'alta', e quindi ancora capace di proporre motivi musicali "non sottoposti all'influenza della cultura musicale generale". Il canto popolare autentico sarebbe quindi caratterizzato, sul piano armonico e melodico, dal diatonismo (riconducibile al mancato uso della sensibile al VII grado della scala), che prescinde dalle regole di condotta melodica e armonica del sistema tonale dell'armonia funzionale. Un sistema è negazione dell'altro.

Da questa inconciliabilità deriva anche il giudizio negativo che Serov pronuncia sui tentativi di sfruttare artisticamente il folklore integrandolo nella *koinè* europea attraverso le tecniche di trascrizione e armonizzazione della tradizione eurocolta. Questo procedimento — incarnato nelle antologie di canti prodotte in Russia sin dalla fine del Settecento (Serov cita la celebre "antologia L'vov-Pratsch", che fu quella di maggior successo al torno di secolo¹⁹) e destinato a diventare un genere che Serov inconsapevolmente va quasi ad accreditare — viene criticato sulla base del materiale utilizzato ma soprattutto del suo trattamento, che ne falserebbe l'aspetto originario anche in relazione alla tecnologia disponibile: la notazione, declinata nelle categorie della scrittura ora classica ora romantica, ma parimenti inetta a rendere le peculiarità della tradizione orale. Una problematica in cui pare potersi intravedere un margine di analogia con le questioni ortografiche che puntellarono la storia della cultura russa, tanto che essa riemergerà in epoca sovietica: anticipando esiti futuri, vedremo infatti come la necessità di confrontare la musica 'classica' ormai consolidata in Russia con le tradizioni delle repubbliche extra-europee verrà condotta in parallelo a quella della scelta degli alfabeti per le lingue non slave, e ancora con la relazione tra le caratteristiche organologiche degli strumenti sinfonici e di quelli

etnici (cfr. V. Belyj, *Questioni di principio relative allo sviluppo delle culture musicali nazionali*, in questa antologia).

Prima di arrivare a quel punto, il ricorso al folklore nel suo potenziale innovatore costituirà uno dei due pilastri fondamentali del lavoro del gruppo dei Cinque e della 'Nuova scuola russa', che si consolidò a partire dagli anni Ottanta dell'Ottocento dopo una prima fase nella quale (tra gli anni Sessanta e Settanta circa) aveva rappresentato una sorta di *underground* alternativo alla dominazione italo-tedesca e alle sue istituzioni. Concretamente ciò comportò l'elaborazione di un canone (non a caso detto 'stile russo' — termine adottato però in Occidente), o meglio un pacchetto di strategie di elaborazione musicale adattabile anche a folklore di altra provenienza, a cominciare da quello orientale, con il paradosso che agli inizi del Novecento — complice l'impresa parigina dei Ballets russes — l'Oriente inizialmente percepito dall'orecchio russo come esotico avrebbe rappresentato proprio la Russia presso il pubblico europeo.

Ancora prima che questo paradosso si compia, sarà proprio Vladimir Stasov (1824-1906)²⁰ a stabilire un nesso destinato a consolidarsi in un nodo strettissimo tra folklore e realismo. Il modo dei Cinque di guardare alla realtà russa rappresentandola in aspetti che fino a quel momento non rientravano nell'orizzonte accettato sul piano estetico (in musica come in pittura, come emerge dal paragone con i pittori *peredvižniki* — ambulanti) diventa sostanza della loro arte, offrendole l'unica connotazione ora ammessa: il carattere popolare comportava necessariamente una resa naturalistica. Di queste due

¹⁸ Cfr. A. Serov, *Russkaja narodnaja pesnja kak predmet nauki*, "Muzykal'nyj sezon", 1869, 18; *Russkaja pesnja v eë protivopoloženii muzyke zapadnoevropejskoj*, "Muzykal'nyj sezon" 1870, 6 [A. Serov, *Kritičeskie stat'i*, 4, Sankt-Peterburg 1895, pp. 2217-2128], trad. it. di A. Giust e A. Ziggio.

¹⁹ In edizione moderna l'antologia si legge in *A Collection of Russian Folk Songs by Nikolai Lvov and Ivan Prach*, a cura di M. H. Brown - M. Mazo, Ann Arbor 1987.

²⁰ Figlio di un architetto, Vladimir Stasov fu critico musicale e d'arte, etnografo e archeologo. Compì gli studi musicali con Adolph von Henselt (Genzel't), e negli anni dal 1836 al 1843 frequentò l'Istituto di giurisprudenza, dove conobbe Aleksandr Serov (cfr. n. 16). Nel 1845 prese servizio presso la Biblioteca imperiale di Pietroburgo (oggi Biblioteca nazionale russa), e nel 1847 iniziò l'attività pubblicistica. Dal 1851 al 1854 visse all'estero al seguito del principe A. Demidov, di cui era segretario: a Firenze e Roma eseguì copie di manoscritti musicali antichi nella Biblioteca dell'Abate Santini. Nel 1856 fu elevato alla carica di bibliotecario della Biblioteca Imperiale, e nel 1872 direttore della sezione d'arte, incarico che mantenne sino alla morte, occupandosi prevalentemente di folklore. Prese parte attiva nelle polemiche musicali del tempo, come sostenitore dell'opera russa e come portavoce del gruppo dei Cinque.

componenti, il saggio di Stasov qui presentato²¹ argomenta partendo dalle difficoltà incontrate da questi innovatori presso le istituzioni artistiche ufficiali – Conservatori e Teatri Imperiali –, anche un poco esacerbate da una narrazione che intende sfruttare non poco certa retorica eroica.

I principi del canone *kučkista* (da *kučka* – mucchietto, nomignolo affibbiato da Stasov al gruppo, che comprendeva anche i compositori Milij Balakirev, Nikolaj Rimskij-Korsakov, César Cui e Aleksandr Borodin) parvero trovare un’incarnazione ideale nel *Boris Godunov* di Musorgskij (1869-1874), opera capace di incarnare la russità in quanto fondata su un soggetto patrio, su un libretto originato dal campione della letteratura nazionale Aleksandr Puškin (1799-1837), secondo modalità di redazione estranee alla tradizione italiana e create *ad hoc* dal compositore stesso, che lo aveva musicato ricorrendo al canto popolare e a un tipo di recitativo concepito per ricalcare la prosodia della lingua russa.

Resi assiomatici dall’elaborazione teorica di Stasov, questi postulati (o almeno alcuni di essi) appaiono smontati sulle pagine di un organo portavoce del modernismo russo, “Apollon”²². Nel saggio qui presentato, Vjačeslav Karatygin (1875-1925)²³, andava a frustrare la retorica di Stasov in merito al ruolo di Musorgskij in quanto continuatore storico di Glinka: come Rubinštejn negava a quest’ultimo autorevolezza sul piano della competenza tecnica, Karatygin segnala in Musorgskij la costante “mancanza di una solida preparazione musicale”, argomento che con-

cede margine al tema dell’originalità primigenia, ma indebolisce il portato messianico: come potevano dei musicisti (evidentemente dilettanti nel senso più deteriore) rivoluzionare il paradigma musicale internazionale ottenendo l’auspicato riconoscimento da parte del consolidato sistema occidentale?

Accanto a ciò, Karatygin neutralizzava il realismo dell’opera palesando la fragilità del nesso tra immagine e sua trasposizione musicale. Le caratteristiche tecniche che Serov aveva individuato come caratterizzanti il canto popolare russo (diatonismo e suo portato) appaiono applicate a immagini tanto diverse da quelle originarie, da impedire la loro associazione in via esclusiva a coloriti specifici: si trattava piuttosto di “interi ammassi di vivido idealismo, tragico *pathos*, mistiche passioni, immagini musicali di portata e profondità mondiale”. Queste parole inquadrano una lettura idealistica dell’ispirazione musorgskiana, e collocano Karatygin nella corrente già interpretata da Rubinštejn, ovvero tra coloro che Stasov definiva “esaltati e marci idealisti”.

Tra questi, Stasov aveva senz’altro in mente Anton Rubinštejn. Nell’articolo già presentato, il compositore – la cui formazione tedesca lo indirizzava più alla musica strumentale che a quella scenica – evidenziava l’inadeguato sviluppo della prima (“La musica strumentale (sinfonica e da camera) ha trovato sinora pochi adepti, in parte perché la comprensione di questo tipo di opere d’arte non si è ancora sufficientemente affinata nella massa del pubblico, in parte perché gli studi ad essa necessari non sono erogati nel nostro paese”). Tra i commentatori della propria generazione, egli si rifaceva all’ideale di musica ‘pura’ che, risalendo al più generale idealismo tedesco in ambito filosofico, era stato espresso da Eduard Hanslick (1825-1904) nel saggio *Vom Musikalisch-Schönen* [Il bello musicale, 1854], che interpretava l’opera musicale in termini di ‘pura forma’, da apprezzare con la sola facoltà dell’ascolto, al di là di letture biografico-sentimentali o psicologiche, e per questo restia a farsi associare a un programma (come nel caso del poema sinfonico) o a un testo librettistico²⁴. Hanslick considerava il

²¹ Cfr. V. Stasov, *Perov i Musorgskij (1834-1882 i 1839-1881)*, “Russkaja starina”, 1883, 38, pp. 433-458 [ma V. S. Stasov, *Stat’i o muzyke*, vyp. 3, 1880-1886, Moskva 1977, pp. 120-143], trad. it. di A. D’Auria.

²² Cfr. V. Karatygin, *Salambô Musorgskogo*, “Apollon”, 1909, 2, pp. 30-46, trad. it. di G. Polizzi.

²³ Vjačeslav Karatygin aveva studiato Scienze naturali all’Università di Pietroburgo, mentre prendeva lezioni di teoria e composizione musicale da Nikolaj Sokolov (1859-1922). Dal 1906 fu attivo come critico sulle riviste “Zolotoe runo”, “Apollon”, “Teatr i iskusstvo”, “Severnye zapiski” e sui quotidiani “Reč”, “Naša gazeta”, “Sovremennoe slovo”. Dal 1915 insegnò storia e teoria musicale ai corsi della scuola privata di Evgenij Rapgof, e dal 1916 al Conservatorio della città (rinominata Pietrogrado), dove fu professore incardinato dal 1919. Fu autore di saggi su Skrjabin, Schubert, Musorgskij, il cantante Fëdor Šaljapin, Wagner (in particolare su *Parsifal*) e Richard Strauss. Collaborò con lo storico del teatro Vsevolod Vsevolodskij-Gerngross, ma fu anche compositore, di pezzi pianistici e musica incidentale.

²⁴ Cfr. E. Hanslick, *Il bello musicale*, a cura di L. V. Distaso, Palermo 2007 (ma anche Napoli 2025, trad. it. di M. Donà).

linguaggio musicale come estraneo alla logica del discorso verbale e indipendente da immagini visive determinate, e dotato invece di specificità non assimilabili a questi, e l'analisi di Karatygin sembrava dargli ragione.

Nel nuovo secolo, questa posizione troverà espressione anche nelle formulazioni teoriche di Leonid Sabaneev (1881-1968), figura di grande spicco più a livello teorico-critico che compositivo²⁵. Nei suoi numerosi scritti, molti dei quali dedicati a Skrjabin e a modernisti francesi quali Debussy e Ravel²⁶, egli

fu tra i primi russi a promuovere in patria il concetto di musica contemporanea, o – come si diceva allora – Nuova musica. Nel suo saggio qui proposto²⁷, che prende le mosse da pionieristiche ricerche nell'ambito della percezione musicale, Sabaneev ragiona su questioni di modernità a partire da concezioni idealistiche, ovvero dal presupposto che l'opera musicale e la musica si possano definire in termini esclusivamente acustici, intendendola come “organizzazione di suoni”, e respingendo la possibilità che la musica abbia modo di veicolare idee e servire quindi un'ideologia in modo strumentale, come si sarebbe tentato di fare negli anni che seguirono immediatamente l'Ottobre. In particolare, egli pensa ad alcuni dei (goffi) tentativi di rinnovamento dell'opera lirica attraverso l'inserimento di soggetti rilevanti nella retorica rivoluzionaria in classici preesistenti, di cui venivano modificati i libretti per consegnare ai Bolscevichi quello che era stato uno strumento di grande efficacia al soldo della Monarchia²⁸. Pur dichiarandosi sostenitore della causa socialista (il saggio data del 1924), Sabaneev respinge queste operazioni di riscrittura, che non potranno che deludere sul piano estetico chi – come lui – avesse ragionato a lungo sulla fusione tra gli aspetti verbale, scenico-visuale e acustico-musicale nell'opera d'arte. In questo senso egli parla di “penetrazione ‘disorganica’, che genera un curioso fenomeno di musica vecchia applicata a nuovi soggetti, ma che non genera musica nuova, ‘contemporanea’”, distinguendo nettamente i piani estetico-musicale e politico: “Per noi – scrive – una sola cosa è importante: tracciare un confine tra la letteratura d'agitazione nel contesto contemporaneo e l'idea di musica contemporanea in quanto arte per il futuro, in quanto piano sonoro organizzato proprio guardando al futuro, e non all'odierna, casuale composizione di destinatari, che non risponde affatto alle

²⁵ Critico, musicologo, compositore russo, Leonid Sabaneev si formò presso la facoltà di Matematica e Scienze naturali dell'Università di Mosca, e al Conservatorio della stessa città, dove studiò pianoforte con Nikolaj Zverev, teoria musicale e composizione con S. Taneev e strumentazione con N. Rimskij-Korsakov. Dal 1906 si dedicò alla composizione, alla musicologia e alla critica musicale, lavorando presso le redazioni di giornali e periodici di Mosca (“Golos Moskvy”, “Russkoe slovo”, “Utro Rossii”, “Muzyka”), di Pietroburgo (“Apollon”, “Muzykal'nyj sovremennik”, “Melos”) ed esteri (“Der Blaue Reiter”, “The Musical Times”, e altri ancora), e poi nelle redazioni di “Pravda” e “Izvestija”. Dopo il 1920 fu direttore dell'Istituto Nazionale di musicologia di Mosca (da lui fondato), e della Sezione musicale dell'Accademia di Belle Arti. Lasciata la Russia nel 1926, visse dapprima in Germania, a Parigi, a Londra e a New York, stabilendosi infine in Francia, a Villeneuve-Loubet (Alpes Maritimes). La sua attività presso varie istituzioni musicali sovietiche (tra l'altro l'Associazione della musica contemporanea, fondata nel 1923 insieme a Mjaskovskij, Asaf'ev, Sollertinskij e altri) fu segnata da positive aperture culturali. All'intensa attività letteraria, svolta sia in patria sia dopo il trasferimento in Occidente, corrisponde un catalogo musicale più limitato, oggi quasi totalmente dimenticato, nel quale si compenetrano riferimenti alla tradizione romantica tedesca (Schumann, Wagner, Liszt), l'attenzione per forme e stili del Sei-Settecento, insieme con elementi relativamente più aggiornati (Rimskij-Korsakov, Skrjabin). Tra le sue composizioni si ricordano il balletto *L'aviatrice* (Parigi 1928), la Cantata dall'Apocalisse di S. Giovanni (1907), l'oratorio *Rivelazioni* (1940), il poema sinfonico *Flots d'azur* (1936); Ciaccona per organo e orchestra; *Ecloga*; due Trii con pianoforte (1907, 1924); una Sonata per violino (1924), Ciaccona e fuga (1924), liriche e molti pezzi pianistici.

²⁶ Negli anni a cavallo della Rivoluzione, Sabaneev manifestò un vivo e originale interesse per la musica di Skrjabin: nel saggio sul *Prometeo*, tradotto per l'almanacco *Der Blaue Reiter* da Kandinskij e Hartmann (1912), accoglieva il senso mistico dell'esperienza estetica e delineava un processo di fusione delle arti che l'opera di Skrjabin aveva avviato. Tra altri saggi si ricordano *L'evoluzione dell'idea armonica* (Pietrogrado 1915), *Skrjabin* (Mosca 1916, 1923), *Skrjabin e il fenomeno del suono-colore in relazione con la sua sinfonica luminosa “Prometheus”* (Pietrogrado 1916), *A. N. Skrjabin* (Mosca 1922), *C. Debussy* (Mosca 1922), *La musica allo specchio: una ricerca estetica* (Mosca 1923), *La scuola nazionale russa* (Mosca 1924), *Storia della musica russa* (Mosca 1924, trad. tedesca a cura di O. von Riesemann, Lipsia 1929), *Ravel: una descrizione della sua attività creativa e un quadro della sua vita* (Mosca 1924), *Che cos'è la musica* (Mosca 1925), *La musica dopo l'Ottobre* (Mosca 1926), *La musica nel club* (Mosca 1926), *Modern Russian Composers* (New York, 1927), *Aleksan-*

dr Abramovič Kreyn (sic, Mosca 1928), *Taneev: pensieri sulla sua attività e ricordi della sua vita* (Parigi, 1930), *Music for the Films* (Londra, 1935).

²⁷ L. Sabaneev, *Sovremennaja muzyka*, “Muzykal'naja kul'tura”, 1924, 1, pp. 8-20, trad. it. di V. Anzante.

²⁸ Sarà questo il caso di *Una vita per lo zar*, trasformata in *Serp i molot* [Falce e martello], ma anche di *Tosca* di Puccini, divenuta *V bor'be za Kommu* [La battaglia per la Comune], *Les Huguenots* di Meyerbeer (*I decabristi*) e *Carmen* di Bizet (*Carmencita e il soldato*).

condizioni, né ai requisiti, di purezza di classe”. In ragione delle specificità del linguaggio dell’arte dei suoni, la contemporaneità della musica starà, a suo avviso, nell’impiego innovativo dei mezzi stilistici, che egli non si azzarda a definire ulteriormente, ma che ricerca nella natura stessa della materia trattata: il suono e il rapporto di ciascun suono con gli altri nel contesto esclusivo dell’opera musicale, ovvero l’innovazione della tecnica compositiva.

Come era stato per Rubinštejn, per Sabaneev è dunque la modernità – completamente sganciata da qualsiasi idea di particolarismo o appartenenza nazionale – a diventare un fattore qualificante in termini di valore artistico. E non è un caso, giacché il suo saggio ci conduce dal contesto imperiale a quello sovietico, in cui, almeno nella fase iniziale, l’interesse per il folklore parve anacronistico, legato all’immagine di una Russia vecchia, rurale e patriarcale, alla quale si preferiva un carattere urbano più vicino alla classe operaia che aveva assunto il potere in Russia per esportare la rivoluzione sul piano internazionale.

A loro volta, i generi maggiori dell’epoca imperiale – sinfonia e opera – erano guardati con sospetto dai fautori di un’arte più accessibile di quella che soprattutto i modernisti avevano contribuito ad allontanare dal grande pubblico, e che richiedeva un’erudizione che non era alla portata della nuova classe che si affacciava alla cultura nella nuova, sovietica, realtà. Sappiamo inoltre che gli intellettuali manifestarono un rapporto problematico con il nuovo regime, mostrando nei suoi confronti una gamma variegata di atteggiamenti, dal rifiuto al sostegno più dichiarato. Ciononostante, le controversie precedenti non cessarono di affrontare nodi cruciali dell’identità culturale russa, ma penetreranno al contrario l’intera esperienza sovietica combinandosi con le complessità della nuova realtà, rinnovandosi ed estendendosi a tutto il territorio dell’URSS.

Nel dibattito che seguì immediatamente l’Ottobre, ma anche di tutta la prima metà del XX secolo, centrale fu senz’altro la figura di Boris Asaf’ev (1884-1949), teorico e critico di grandissima rilevanza, ancora rispettato dalla musicologia russa²⁹.

La personalità di Asaf’ev occupa una posizione di mezzo, destinata a rivelarsi per molti versi ambigua nel corso degli sviluppi successivi della sua carriera, che l’avrebbero portato, nonostante (e forse anche per) le pur presenti accuse da parte proletaria, a scalare l’amministrazione della vita musicale sovietica raggiungendo il vertice dell’Unione dei compositori e avvallando le censure che questa perpetrò prima negli anni Trenta e poi nel Dopoguerra. Prima di seguire questa evoluzione (o meglio, involuzione), noteremo che i suoi riferimenti alle masse richiamavano le istanze del canto popolare di ascendenza imperiale, che ora si adattavano alla nuova realtà assumendo le fattezze di un folklore urbanizzato con

stenne la preservazione dei valori tradizionali della musica russa ma anche l’apertura agli elementi innovativi della musica contemporanea europea. Avvicinatosi alla musica da autodidatta, tra il 1904 e il 1910 studiò composizione con Nikolaj Rimskij-Korsakov e Anatolij Ljadov al Conservatorio di Pietroburgo. A partire dagli anni Dieci, iniziò un’intensa attività di critico musicale. Rivestì importanti incarichi nella sua città natale, tra cui la direzione della sezione musicale dell’Istituto di Storia dell’Arte (l’odierno Istituto russo di storia delle arti) e, dal 1925, la cattedra di storia e teoria della musica presso il locale Conservatorio. L’anno dopo fondò la filiale leningradese dell’Associazione per la musica contemporanea, per la quale organizzò concerti che affiancavano giovani autori sovietici ai più importanti compositori europei del momento. Fino alla fine degli anni Venti, la sua attività rese Leningrado un ambiente ricettivo al modernismo musicale. La situazione cambiò con l’inizio del decennio seguente, con le nuove politiche staliniste, più propense a tagliare i ponti con la cultura occidentale, che comportarono la fine dell’associazionismo culturale nel 1932, sostituendo i gruppi con le Unioni di categoria. In questa fase Asaf’ev considerò più prudente non esporsi con degli scritti critici, dedicandosi quasi esclusivamente alla composizione: sono di questi anni alcune delle sue opere più note, come i balletti *Plamja Pariža* [La fiamma di Parigi, 1932] e *Bachčisarajskij fontan* [La fontana di Bachčisaraj, 1933, dall’omonimo poema di Puškin]. Il linguaggio musicale convenzionale di queste opere riflette in parte un allineamento ai dettami della politica culturale imperante, in parte una consapevole scelta stilistica. Nel 1943, lasciata Leningrado sotto assedio, si trasferì a Mosca. Qui diresse l’ufficio ricerca del Conservatorio e il dipartimento musicale dell’Istituto di storia dell’Arte presso l’Accademia delle Scienze dell’URSS. In questo periodo videro la luce alcuni dei suoi scritti più importanti, come il secondo volume del trattato *Muzykal’ naja forma kak process* [La forma musicale come processo, 1947], il cui primo volume era apparso nel 1930, incentrato sul concetto di intonazione [*Intonacija*], col quale Asaf’ev intese gettare un ponte tra gli aspetti formali dei materiali musicali e il loro uso nella società. Negli ultimi due anni di vita presiedette l’Unione dei Compositori Sovietici. La sua adesione alla ‘Risoluzione sulla musica’ del Comitato Centrale del Partito Comunista (febbraio 1948), che faceva seguito alla denuncia dei maggiori compositori sovietici del suo tempo, resta un episodio controverso. Cfr. M. Locanto, *Asaf’ev, Boris Vladimirovič*, in *Musica contemporanea*, a cura di E. Assante e S. Cappelletto, I, Roma 2025, p. 184; E. Orlova – A. Krjukov, *Akademik Boris Vladimirovič Asaf’ev, Monografija*, Leningrad 1984; e molti altri.

²⁹ Boris Asaf’ev fu musicologo, critico musicale e compositore. So-

valenza modernizzante.

Nei suoi scritti degli anni Venti, — qui ne appare tradotto un dittico firmato con lo pseudonimo di Igor' Glebov e uscito sul manifesto principale del modernismo musicale: “Sovremennaja muzyka”³⁰ — Asaf'ev a sua volta si contrapponeva con forza a quei tentativi di rinnovare l'opera ‘dal di dentro’ in ragione dell'antica alleanza del genere con le autorità costituite. Per ragioni diverse da quelle avanzate da Sabaneev, egli pure evidenziava che lo spettro di una “crisi della musica” si palesava laddove essa cessasse di essere una “forza espressiva indipendente” da eventuali contenuti di natura ideologica che le si volessero indurre forzatamente.³¹ Tuttavia, non si identificava pienamente nelle posizioni dei colleghi modernisti, accusando i più intransigenti di mantenersi “in una condizione di orgoglioso isolamento”, di “arroccata cocciutaggine” manifestata attraverso il rifiuto di “allineare e raddrizzare le relazioni tra Stato, società, categoria sociale e arte del comporre”³². A suo modo di vedere, il loro atteggiamento comportava il rischio di emarginazione rispetto ai tempi, e di cessione della musica a conservatori fedeli a una dottrina accademica non più al passo con i tempi, oppure a “persone prive di principi, audaci giocatori d'azzardo che confidano nella ‘Provvidenza’, o astuti avventurieri camaleontici che ‘sanno il fatto loro’”. Come avevano fatto alcuni letterati, tra i quali ad esempio il poeta Aleksandr Blok³³, egli credeva che la nuova vita sovietica non lasciasse più margine alla contemplazione speculativa, all'arte fine a sé stessa, ispirata — ancora — all'idealismo; non accettava più “richiami romantici da crepuscolo autunnale” (probabile riferimento a Skrjabin e ai suoi imitatori), elementi autoreferenziali apparentemente riconducibili a fascinazioni tardoromantiche o espressioniste.

Bisognava invece scendere in campo, e produrre un'arte che rispondesse ai bisogni dell'epoca, e che

fosse quindi, innanzitutto, “comprensibile a tutti”. Asaf'ev per questo invitava gli artisti ad abbracciare la rivoluzione. Come? Nei propri articoli di critica egli pone ripetutamente in evidenza concetti quali ‘semplicità’, ‘trasparenza’ della scrittura, ‘diatonismo’, ‘chiarezza formale’, ‘equilibrio di proporzioni’, ‘armonia semplice’, alla maniera di Haydn, Mozart e Schubert. Parole chiave che sembrano ricondurre al fenomeno noto in Occidente come ‘neoclassicismo’, con particolare riferimento — *in primis* — a Stravinskij³⁴, e che necessitano, peraltro, di grande maestria a livello formale-compositivo, oltre che di un orecchio esperto per la fruizione³⁵. Nel contempo, tuttavia, egli evidenziava la “distanza che storicamente si [era] venuta a creare tra il concerto e la strada”: “A causa del prolungato vegetare nell'isolamento professionale, nelle sale da concerto e nei salotti, i musicisti hanno dimenticato a poco a poco quanto ampie siano le possibilità di impatto della musica sulle masse”. Mentre sollecitava i compositori a superare l’“aristocratismo”, e l’“isolamento soggettivistico”, li invitava a coltivare le grandi forme, come la sinfonia e l'opera, e a tenersi alla larga dalla banale volgarità di alcune iniziative nazionali-popolari.

Queste erano, al contrario, materia dei musicisti proletari, riuniti nella Rossijskaja asociacija proletarskich muzykantov (Associazione panrussa dei musicisti proletari, *alter ego* della RAPP in ambito musicale), e qui rappresentati dalla voce del compositore e attivista bolscevico Viktor Belyj (1904-1983)³⁶. Di lui riportiamo una trascrizione editata

³⁴ Sul concetto di neoclassicismo cfr. A. Quaranta, *Neoclassicismo musicale: Termini del dibattito italiano ed europeo*, in *Alfredo Casella e l'Europa*, Atti del convegno internazionale di studi (Siena, 7-9 giugno 2001), a cura di M. De Santis, Firenze 2003, pp. 93-142; S. Messing, *Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept Through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*, Ann Arbor-London 1988.

³⁵ Cfr. Igor' Glebov [B. Asaf'ev], *Tretij koncert Sergeja Prokof'eva*, “Sovremennaja muzyka”, 1925, 10, pp. 57-63; Idem, *Mjaskovskij kak simfonist*, “Sovremennaja muzyka”, 1924, 2, pp. 66-77.

³⁶ Nato a Berdičev, in quello che allora era il Governatorato di Kiev, Belyj si diplomò nel 1929 al Conservatorio di Mosca, dove aveva studiato con Nikolaj Mjaskovskij (1881-1950), per poi insegnarvi dal 1935 al 1948. In età giovanile fu membro del Prokoll e dell'Associazione panrussa dei musicisti proletari (RAPM). Nel 1939 divenne membro dell'Unione dei Compositori Sovietici, e ricevette il premio Stalin nel 1952; nel 1956 fu nominato Artista della RSFSR, e nel 1980 Artista del popolo della RSFSR. Tra le sue composizioni si ricordano svariati titoli di musica da camera: *Poëma* per

³⁰ I. Glebov [B. Asaf'ev], *Krizis ličnogo tvorčestva*, “Sovremennaja muzyka”, 1924, 4, pp. 78-85, trad. it. di E. Bianchi e Idem, *Kompozitory, pospešitel!*, “Sovremennaja muzyka”, 1924, 6, pp. 145-149, trad. it. di M. Di Vita.

³¹ I. Glebov [B. Asaf'ev], *Krizis ličnogo tvorčestva*, op. cit.

³² Ivi.

³³ Cfr. A. Blok, *Intelligencija e rivoluzione*, in *L'intelligencija e la rivoluzione*, Milano 1978, pp. 59-74.

della relazione conclusiva tenuta alla prima assemblea sulla musica delle nazionalità, convocata dalla sezione artistica del Commissariato del popolo all'istruzione della Repubblica Socialista Federativa Sovietica Russa per il 16 giugno 1931, e la trascrizione di un successivo intervento come capo-delegazione al I Congresso degli scrittori sovietici del 1934³⁷.

Questi due contributi ci proiettano negli anni Trenta, quando – sappiamo – la politica andò operando una serie di interventi sempre più invasivi in ambito culturale, che non poterono non toccare anche l'ambito musicale. Se si crede, infatti, che la musica, in tutta la sua ambiguità a livello contenutistico, e – per molti – irrilevanza sul piano della vita reale, sia stata sfiorata solo lontanamente dalle purghe che riguardarono ambiti artistici più noti come quello letterario, è necessario invece tenere conto che essa fu oggetto di attenzione ravvicinata da parte del Partito, che proprio a un compositore – Dmitrij Šostakovič (1906-1975) – al principio del 1936, per mezzo della notoria campagna stampa³⁸, rivolse le prime, inequivocabili accuse, minacce e richieste di conformarsi al canone del realismo socialista appena elaborato. Come questa sezione antologica nel suo complesso vorrebbe comprovare ulteriormente, la musica fu sempre, anche tristemente, al centro della discussione mirata a forgiare l'identità del paese.

I testi di Belyj mostrano come alcuni degli argomenti già presenti nel dibattito estetico dell'Ottocento e del primo Novecento siano passati all'epoca sovietica in nuova veste. L'intervento al Congresso del 1934 continua a riflettere – come già avevano

fatto Sabaneev e Asaf'ev – sull'approccio alla nuova realtà e al nuovo pubblico, nato con la rivoluzione (“Così come la letteratura, anche la musica, con il suo linguaggio e i suoi mezzi di espressione artistica, partecipa alla trasformazione della coscienza umana e alla formazione della psiche del nuovo uomo socialista. Inoltre, rappresenta uno strumento ideologico del proletariato nella sua lotta di classe”). Nella relazione di Belyj, l'istanza della modernità si combina con la necessità prima di tutto politica di gestire il rapporto con l'eredità, sebbene sempre “a condizione che ci sia un vero legame tra la musica e la realtà”, e quindi in continuità con le posizioni stasoviane. Belyj la ricerca nella tradizione locale piuttosto che nel rapporto con le avanguardie occidentali, cui evidentemente faceva riferimento Sabaneev. Contemporaneamente, il bisogno di riconoscimento del nuovo regime si combina con il preesistente bisogno di riconoscimento occidentale sul piano artistico: così, nei decenni a seguire anche la musica sarebbe stata utilizzata come dimostrazione del successo della politica sovietica *tout court*, offrendo a modo suo una versione ammodernata del messianesimo romantico³⁹. Il tentativo dei commentatori del secolo precedente di valorizzare le specificità autoctone in risposta al dominio del ‘sistema-musica’ occidentale d'importazione diventa con l'Ottobre “autodeterminazione delle peculiarità distintive” della musica sovietica: Belyj guarda quindi ancora al folklore, che però deve essere ridefinito in seguito alla mutata composizione sociale della comunità sovietica, in particolare dopo l'avvio dell'industrializzazione e le notorie persecuzioni ai danni del ceto contadino (che egli non menziona, ovviamente). Il saggio sulle *Questioni di principio relative allo sviluppo delle culture musicali nazionali*⁴⁰ mostra quindi nel suo farsi questo tentativo di ridefinizione. Da un lato esso mostra l'e-

viola e pianoforte (1921), una Sonata per violino e pianoforte e, per quest'ultimo strumento, Variazioni (1921), quattro sonate (1923, 1926, 1941, 1946), due fughe (1925), una *Liričeskaja sonatina* [Sonatina lirica, 1928], *3 miniatjury na baškirske temy* [Tre miniature su temi baschiri, 1939], *16 preludij na melodii narodov SSSR* [Sedici preludi su melodie dei popoli dell'URSS, 1947], *5 p'es na belorusskie narodnye temy* [Cinque pezzi su temi popolari bielorusi, 1950], *4 p'esy na temy Tadžikistana* [Quattro pezzi su temi del Tagikistan, 1955], *10 detskich p'es* [Dieci pezzi infantili, 1967]. Scrisse inoltre varie canzoni di massa, tra le quali si ricorda “Orlënok” [L'aquilotto, 1936].

³⁷ Tovarišč Belyj [V. A. Belyj], Intervento al *Pervyj vsesojuznyj s'ezd sovetskich pisatelej, 1934, Stenografičeskij otčet*, Moskva 1990, pp. 659-661, trad. it. di E. V. Pechenevskaya.

³⁸ [D. Zaslavskij], *Sumbur vmesto muzyki*, “Pravda”, 28 gennaio 1936, 27. L'articolo fu seguito da un secondo scritto dedicato al balletto di Šostakovič *Soetlyj ručej: Baletnaja fal's*, “Pravda”, 6 febbraio 1936, 36.

³⁹ Su questo punto, che non si è potuto seguire oltre in questa sede, si vedano, ad esempio F. C. Barghoorn, *The Soviet Cultural Offensive, The Role of Cultural Diplomacy in Soviet Foreign Policy*, Princeton 1960 e M. David-Fox, *Showcasing the Great Experiment, Cultural Diplomacy and Western Visitors to the Soviet Union, 1921-1941*, New-York 2012.

⁴⁰ V. Belyj, *Principial'nye voprosy razvitiija nacional'nych muzykal'nyh kul'tur*, “Proletarskij muzykant. Organ Rossijskoj Assoציacii Proletarskich Muzykantov”, 1931, 6, pp. 1-13, trad. it di M. C. Cerilli e A. Giust.

mergere di un approccio alla materia che si vuole progressivamente sempre più scientifico: se da mero rimando ideale nelle primissime composizioni sette- e primo-ottocentesche *à la russe* già con Serov si era passati — attraverso le numerosissime raccolte di canti popolari compilate a scopo di uso artistico e consumo diletteristico — alla consapevolezza della specificità strutturale del canto popolare, qui leggiamo già dell’elaborazione di un moderno metodo etnografico⁴¹. Inoltre, se in epoca imperiale esso guardava al canto grande-russo e ucraino, e guardava al Caucaso come portatore di un esotico Oriente, ora il sistema di strategie elaborate dal ‘mucchietto possente’ nello ‘stile russo’ si vedeva esteso — secondo Belyj in versione “deteriorata” — ai singoli folklori delle repubbliche nazionali: “una venerazione passiva delle sue tradizioni, il pallido riflesso di una produzione florida e vitale dei compositori del ‘Rinascimento’ musicale russo”. Ciò comportava misure di gestione comparata ed equa, e al tempo stesso necessitava di arginare potenziali movimenti reazionari e nazionalisti, o permetteva alla decadenza borghese di intaccare i generi “leggeri” (‘lëgkij žanr’: fox-trot da *café chantant*, musica pseudo-zigana, ecc.) che a quelli si presentavano come alternativa altrettanto centrifuga, essendo orientati essenzialmente a Occidente.

La questione supererà cronologicamente la Seconda guerra mondiale, per riproporsi nel Dopoguerra in una forma nella quale si intuisce il riconoscimento di un primato al folklore grande-russo su quello delle altre culture del composto sovietico. A partire dagli anni Trenta, infatti, il Partito promosse la strada del nazionalismo, discusso in termini teorici in un’ampissima produzione, che qui troviamo esemplificata negli interventi della *Discussione sull’appartenenza nazionale nella musica sovietica*⁴², che evidentemente riporta all’attenzione dell’opinione pubblica il complesso tema della *na-*

rodnost’, riprendendo la via indicata dai romantici e il loro messianesimo. Il contributo che chiude l’antologia presenta il punto di vista di vari interlocutori: Nadežda Brjusova, sorella del poeta e scrittore simbolista Valerij Brjusov (1873-1924)⁴³, Lev Mazel⁴⁴, Lev Knipper⁴⁵ e Izrail Nest’ev⁴⁶.

Il testo della discussione, pubblicata su “Sovetskaja muzyka” [Musica sovietica], è denso di riferimenti a fenomeni effimeri e ancora poco noti alla musicologia, ma merita la lettura, se non altro in quanto conferma non solo la penetrazione stabile della politica nel discorso musicologico (i numerosi riferimenti a testi di Stalin e Ždanov, che fanno da contraltare alle citazioni leniniane nei precedenti autori), ma anche il mutato assetto dei rapporti tra le Repubbliche dell’Unione, a livello culturale come riflesso del livello politico. Mentre si ribadisce il bi-

⁴³ Nadežda Brjusova (1881-1951), musicologa, didatta per vocazione, prima della Rivoluzione lavorava al Conservatorio di Mosca. Insieme al proprio mentore Boleslav Javorskij (1877-1942), si unì al gruppo di professori che abbracciò la Rivoluzione nel 1924, partecipando ai lavori dell’Associazione panrusa dei musicisti proletari (RAPM), e svolgendo una serie di mansioni a livello di amministrazione della vita musicale.

⁴⁴ Lev Mazel’ (1907-2000) fu musicologo e docente, professore del Conservatorio di Mosca. Nel 1930 concluse la facoltà di Matematica dell’Università e, al contempo, l’indirizzo di ricerca al Conservatorio di Mosca. Nel 1932 ottenne un dottorato sotto la guida di Ivanov-Boreckij. Dal 1931 al 1967 insegnò al Conservatorio, dirigendo (negli anni 1936-1941) la cattedra di teoria musicale dell’Università. Scrisse in materia di stilistica, analisi delle forme, sintassi, estetica.

⁴⁵ Originario di una famiglia tedesca russificata, Lev Knipper (1898-1974) era nipote di Ol’ga Knipper-Čechova, moglie del celebre scrittore. Aveva studiato con Glière al Conservatorio di Mosca, e negli anni Venti era stato membro dell’Associazione per la musica contemporanea (ASM). Nel 1930 aveva composto l’opera *Severnij veter* [Il vento dal Nord], considerata come la prima opera riuscita su un soggetto sovietico. La sua fama è tuttavia legata al canto di massa “Poljuško pole” [Campo, campicello].

⁴⁶ Allievo del Conservatorio di Tbilisi negli anni dal 1928 al 1932, Izrail Nest’ev (1911-1993) aveva già al proprio attivo una collaborazione con il quotidiano della città natale, “Krasnaja Kerč’”. Nel 1937 concluse l’indirizzo storico-teorico del Conservatorio di Mosca, dove proseguì gli studi conseguendo anche un dottorato. Nel biennio 1937-1938 diresse il quotidiano “Muzyka”, e tra il 1939 e il 1941 fu segretario della rivista “Sovetskaja muzyka”. Durante la Seconda guerra mondiale perse buona parte della famiglia, fucilata dai nazisti, e si iscrisse al PCUS. Ciò non gli valse da protezione contro l’accusa di cosmopolitismo che lo privò dell’incarico alla Radio di Stato. Negli anni 1954-1957 fu nuovamente a “Musica sovietica”, e dal 1960 prese a collaborare con l’Istituto di Storia delle Arti di Leningrado, dove diresse per molti anni la sezione dedicata alla musica popolare dell’URSS. Scrisse su Bartók, Prokof’ev, Čajkovskij, Puccini, e firmò, oltre a numerosi altri studi, una *Istoriija muzyki narodov SSSR* [Storia della musica dei popoli dell’URSS].

⁴¹ Belyj non usa ancora il termine etnomusicologico, diffusosi a partire dalla metà del secolo, e palesemente non ne ha le credenziali, concependo evidentemente le ‘world musics’ dell’URSS come qualcosa di ‘primitivo’ — un approccio considerato inadeguato sin dai tempi di Hornbostel.

⁴² Cfr. *Diskussija o narodnosti v sovetskoj muzyke*, “Sovetskaja muzyka”, 1951, 2, pp. 34-45 trad. it. di T. Triberio e A. Giust.

sogno di accessibilità dell'arte attraverso il ricorso a un linguaggio semplice che faccia crollare ogni barriera tra compositore e pubblico (secondo Brju-sova "il compositore sovietico non si accontenta di 'rappresentare': la lingua popolare deve essere nella musica sovietica la lingua del compositore stesso. Non ci può essere confine tra il 'suo' e il 'loro' linguaggio"), il problema di quale sia questo linguaggio che preservi specificità e "universalismo" all'interno del contesto dell'URSS viene affrontato tentando una quadratura mutuata da analoghe riflessioni in ambito linguistico: secondo Mazel' (e il testo sacro di riferimento è il saggio di Stalin *Otnositel'no marksisma v jazykoznanii* – Sul marxismo nella linguistica),

È risaputo che il carattere nazionale della lingua letteraria russa non si manifesta affatto nella riproduzione di dialetti locali, di particolarità fonetiche locali, né nell'abbondante uso dei cosiddetti 'provincialismi', ovvero parolette ed espressioni regionali. Oggi tutto ciò è diventato ancora più evidente dopo i lavori di Iosif Vissarionovič Stalin sulle questioni di linguistica, che hanno sottolineato con tanta forza la differenza tra lingua e dialetto, e che hanno così bene evidenziato la portata della lingua popolare generale, comune a tutte le nazionalità.

Superando l'autodeterminazione, si mira ora a escludere i "dialetti" (senza peraltro meglio definirli) promuovendo invece una lingua comune, generale (*obščënarodnyj*) anche in ambito musicale, una lingua che in quanto "conseguenza del carattere nazionale del suo contenuto illustrativo e ideologico" (e quindi della vittoria materialismo sull'idealismo nel canone realista) abbia in sé "le proprietà essenziali dei vari generi popolari, nonché le molteplici interpretazioni di queste proprietà nella musica classica russa". Ancora una volta, per la natura sillogistica del ragionamento basato su elementi evidentemente inconsistenti, difficile è trovare, nel testo, una definizione della natura di questa lingua in termini di struttura ed elementi caratterizzanti: si fa riferimento al folklore urbano (definitivamente depurato dalle deviazioni segnalate da Belyj), ma recuperandone i tratti comuni a quello più antico, sottostante, autentico, ovvero quello rurale. Esso però non guarda al passato, e per questo non è retrogrado o reazionario come quello coltivato dagli eredi dei Cinque e condannato da Belyj: è ora inteso come immanente,

ma in una "concezione moderna" si ritrova "nelle canzoni di massa, nelle melodie con testi che parlano dei nostri giorni", giacché "il canto russo non è solo quello 'tradizionale, ancestrale' delle melodie rurali antiche" (Mazel'). Anche per Nest'ev i "cambiamenti non escludono affatto quei tratti armonici e melodici fondamentali che caratterizzano la comune cultura musicale nazionale russa", e "Le novità subentrate con l'era rivoluzionaria si fondono quasi sempre inscindibilmente con gli elementi musicali tradizionali, principalmente melodici, armonici, ereditati dalle vecchie tradizioni del canto popolare. Le novità completano, arricchiscono e rinnovano il comune linguaggio musicale nazionale, senza in alcun modo cancellarne i tratti artistici fondamentali, tradizionali, affinati nel corso di secoli". Si ritorna agli ideali romantici divenuti ora un "classico" (Nest'ev parla di "Esempi classici di questa nuova musicalità del canto russo") "utile a esprimere (riprendendo Asaf'ev) "coraggio militare e [...] resistenza di tutto il paese negli anni di massima tensione delle forze popolari e di crescita della gloria popolare", ma possibilmente senza "coltivare all'infinito quella sfera intonativa che riflette il passato del nostro popolo, nella sua percezione musicale", che può rappresentare un pericolo per la musica sovietica (Nest'ev).

Mentre propone di superare i tentativi di riproduzione oleografica del folklore con una produzione fresca che ne conservi i tratti fondamentali secondo la teoria dell'intonazione di Asaf'ev, Nest'ev riduce (forse inavvertitamente) *ad unum* le fonti cui i compositori dovrebbero guardare: esclusa "la lirica triste e lacrimevole, con le imitazioni servili della musica cosmopolita e da boulevard dell'Occidente",

Il nostro canto deve svilupparsi a partire da un'ampia sintesi artistica, da un'ampia tipizzazione degli elementi intonativi migliori, più progressisti e artisticamente completi, che si celano nel meraviglioso patrimonio dell'arte vocale popolare. Qui trovano spazio, in primo luogo, il folklore vocale contadino russo nelle sue forme più moderne, che si sviluppa insieme a tutta la nostra vita socialista, e il cosiddetto folklore urbano nelle sue migliori manifestazioni, e alcuni degli elementi intonativi dei canti democratici stranieri a noi più vicini, organicamente assimilati e assorbiti dalla nostra cultura vocale, così come quelle ricchezze melodiche che il nostro popolo ha ereditato dalla musica classica russa.

Con Mazel' in particolare anche il canto delle "pe-

riferie” dell’Unione è visto come “profondamente russo”, a significare — parrebbe — che il ricercato linguaggio comune altro non sia che quello grande-russo. Infatti, “Nella famiglia delle repubbliche sorelle, la cultura russa è una prima tra pari”, alla quale possono (devono) ispirarsi non solo le culture nazionali dell’URSS, ma di tutte le democrazie che vogliono prendere a modello l’Unione Sovietica.

Lo studio della pubblicistica degli anni Venti sembra far trapelare che nella veemente discussione che ebbe luogo a seguito della Rivoluzione, i vari interlocutori — proletari quanto modernisti — cercarono l’appoggio della nuova amministrazione, senz’altro per far fronte alle imprescindibili necessità (logistiche e finanziarie) di organizzare la vita musicale, ciascuno secondo i principi che riteneva fondamentali⁴⁷. Di conseguenza, l’oggetto della discussione — la musica, nei suoi aspetti immanenti o funzionali, e nelle sue caratteristiche di valore artistico, modernità, e/o eventuale appartenenza nazionale — uscì dal proprio consueto alveo (un fenomeno peraltro già visibile nell’Ottocento) per trovarsi esposta alla struttura amministrativa del Paese. Questo slittamento della discussione verso il piano extramusicale ne mutò le coordinate, anche in relazione (forse di causa e conseguenza insieme) alla nuova composizione socioprofessionale degli interlocutori. Fu così che negli anni Trenta, nei quali tutto il contesto culturale appare così fortemente politicizzato, amministratori e membri del Partito manifestarono l’evidente pretesa di prelazione rispetto agli ‘esperti del settore’ — compositori, musicologi, critici musicali, entrando a piedi pari nella discussione.

Sarà Andrej Ždanov (1896-1948), distintosi già al I Congresso degli scrittori sovietici nel 1934 come teorico del realismo socialista, incaricato di implementare il rispetto dell’orientamento culturale scelto dal Partito presso le comunità di artisti organizzate in Unioni a partire dal famigerato decreto “O perestrojke literaturno-chudožestvennych organizacij” [Sulla ristrutturazione delle organizzazioni artistico-letterarie] del 23 aprile 1932. Mentre a parole attuava la parte costruttiva del programma attraverso il ca-

none del realismo socialista stabilito al Congresso, il Partito procedeva sostanzialmente con la censura dei non conformisti, fagocitando eventuali deviazioni (volute o meno che fossero) con l’accusa di formalismo.

In ambito musicale fu, tra altri, il teorico Lev Kulakovskij (1897-1989) a caricarsi del compito di offrire una formulazione teorica di questo (supposto) fenomeno sulle pagine della rivista “Sovetskaja muzyka” [Musica sovietica], deputata alla comunicazione ufficiale dell’Unione compositori, organo creato dal Partito nel processo di regolamentazione delle arti. Nell’articolo qui presentato⁴⁸, egli prende le mosse dalla già citata campagna denigratoria inaugurata nel 1936 ai danni di Šostakovič, che utilizzava appunto quell’etichetta associando argomenti di carattere estetico a elementi di ordine sociale (“formalismo borghese”). Approccio critico che focalizzava su elementi formali delle opere d’arte, il formalismo veniva fatto risalire alle avanguardie occidentali. Queste a loro volta vengono ricondotte ancora all’idealismo di Hanslick, letto attraverso il prisma di teorici quali Ernst Kurth (1886-1946) e Lev Konjus (1871-1944). Nella lettura di Kulakovskij, il formalismo per la sua natura astratta portava a coltivare concezioni altrettanto astratte tipiche della decadenza borghese. Tra queste, il neoclassicismo di Stravinskij avrebbe avuto a tutti gli effetti un ruolo importantissimo, continuando proprio negli anni Venti un interesse per la forma intesa in termini oggettivi, espresso in riferimento all’atteggiamento dell’interprete nei confronti dell’opera⁴⁹.

Ciò comportava l’allontanamento da ogni forma di realismo sulla base della “possibilità di ‘godere’ della musica a prescindere dal suo contenuto ideologico-emotivo”, e, di conseguenza, a una sorta di indifferenza, di a-moralità emotiva ed estetica (Kulakovskij usa il sintagma “onnivorismo musicale”) — dimensioni lontane dal canone sovietico e dai suoi tentativi di utilizzare l’arte per incidere sulla realtà.

Più che contribuire all’edificazione di una nuova

⁴⁸ L. Kulakovskij, *Zametki ob istokach formalizma*, “Sovetskaja muzyka”, 1936, 5, pp. 3-15, trad. it. di D. Bota.

⁴⁹ Si veda il noto articolo di I. Stravinsky [sic], *Some Ideas about My “Octuor”*, “The Arts”, 1924, 5, pp. 5-6.

⁴⁷ Su questo tema si veda anche M. Frolova Walker — J. Walker, *Music and Soviet Power, 1917-1932*, Woodbridge 2012.

estetica, Kulakovskij forniva una legittimazione teorica alla censura, permettendo al Partito di penetrare il mondo dell'arte senza lasciare all'interlocuzione margini che non fossero che di pura facciata. Le pesanti accuse rivolte a Šostakovič dovevano servire da esempio per chiunque mostrasse tendenze anticonformiste, ma anche solo chi in qualche modo risultasse estraneo al canone, che pure rimase sempre circondato da uno spesso alone di ambiguità, giacché nessun teorico sovietico seppe mai sostanziarlo con istruzioni operative concrete, mentre gli amministratori si limitavano a condannarne di volta in volta elementi che paressero inaccettabili.

Se la stretta sull'irreggimentazione delle arti si allentò durante la Seconda guerra mondiale (e l'accusato principale dell'ondata precedente, Šostakovič, fu temporaneamente riabilitato dalla Sinfonia n. 7), Ždanov diede nuovo (e più pesante) impulso alla vessazione delle arti a partire dal 14 agosto 1946, facendo pubblicare il notorio decreto del Comitato centrale del Partito "O žurnalach "Zvezda" i "Leningrad" [Sulle riviste "Leningrado" e "La stella"]", accusate di anticonformismo⁵⁰. Questa volta la musica fu l'ultima musa a esser presa di mira, dopo letteratura, teatro, cinema e filosofia. Il suo turno sarebbe arrivato nel 1948: in gennaio i musicisti furono convocati per ascoltare le reprimende di Ždanov al Soveščanie dejatelej sovetskoj muzyki v CK VKP(b) [Assemblea degli operatori della musica sovietica al Comitato Centrale del PCUS(b)]. Qui riportiamo la sua relazione⁵¹. Essa è sostanzialmente un elenco degli errori commessi dai compositori a partire dall'allontanamento dall'insuperabile eredità classica fino al conseguente affidarsi a un formalismo estraneo all'arte sovietica, estraneo all'ambito di ciò che sarebbe umano, nell'inseguimento di decadenti mode occidentali: individualismo ed espressionismo, formalismo e grottesco.

Il 10 febbraio 1948, tale reprimenda venne ripresa nel decreto *Ob opere "Velikaja družba" Vano Muradeli* [Sull'opera *La grande amicizia* di Vano Muradeli] ufficializzato sulla "Pravda"⁵²: l'opera, ambientata nel Caucaso settentrionale ai tempi della Guerra civile, era accusata innanzitutto sul piano della correttezza storica, in quanto avrebbe contenuto riferimenti inopportuni al rapporto tra Stalin e il commissario Sergo Ordžonikidze (1886-1937), poi morto in circostanze misteriose, probabile vittima del carrierismo del capo dell'NKVD Lavrentij Berija (1899-1953)⁵³. Il lavoro, pur rientrando apparentemente nei parametri stabiliti di una piatta cantabilità sul modello del *Placido Don* di Ivan Dzeržinskij (1909-1978), veniva accusato di carenze nell'uso del folklore, pur sfruttato in una serie di momenti decorativi, di linguaggio dissonante e di spregio dei classici in favore di un'originalità forzata che l'avrebbe resa incomprensibile (e per questo invisibile) alle masse popolari. Il Partito si faceva così interprete delle capacità di comprensione delle masse, stabilendo di principio che dall'Occidente non potesse che prevenire qualcosa di degradato, e chiudendo, per questo, i ponti con esso, se non per riaffermare la propria superiorità.

È evidente che questi argomenti fornivano il pretesto per un'attesa resa dei conti: nel decreto si accusavano innanzitutto i responsabili organizzativi – il direttore della Commissione artistica diretta da Michail Chrapčenko (1904-1984) e la Commissione organizzativa dell'Unione dei compositori presieduta dal compositore Aram Chačaturjan (1903-1978). Le conclusioni di Ždanov si articolano in quattro indicazioni operative, coerenti con quanto anticipato dalla sua relazione all'assemblea:

⁵² Cfr. *Ob opere "Velikaja družba" V. Muradeli, Postanovlenie CK VKP(b) ot 10 fevralja 1948 g.*, "Pravda", 11 febbraio 1948, 42.

⁵³ Nell'opera, inaugurata a Doneck il 28 settembre 1947, i protagonisti sono dissimulati attraverso figure di giovani coinvolti negli eventi che portarono il Caucaso all'adesione alla nascente Federazione: un Commissario che incarna le istanze bolsceviche, e un cosacco, Murtaz, che dopo aver compreso la causa rivoluzionaria, convince i propri compaesani a mutare la resistenza in sostegno. La sua fedeltà al Commissario lo porterà prima a mettere a rischio l'amore per Galina, poi a sacrificare la vita per salvare l'amico. L'opera, articolata in quattro atti (Un prologo e cinque quadri), si basa su un libretto di L. Mdivani, posto in versi (russi) da Ju. Stremin e È. Iodkovskij. Cfr. *Sovetskie opery*, a cura di A. Gil'cman, Moskva 1982, *ad vocem*.

⁵⁰ Cfr. *Vlast' i chudožestvennaja intelligencija: dokumenty CK RKP(b)-VKP(b), VČK-OGPU-NKVD o kul'turnoj politike, 1917–1953 gg.*, a cura di A. Artizov - O. Naumov, Moskva 1999, e *Socrealističeskij kanon*, a cura di H. Günter - E. Dobrenko, Sankt-Peterburg 2000.

⁵¹ *Vystuplenie tovarišča A. A. Ždanova na soveščanii dejatelej sovetskoj muzyki*, in A. Ždanov, *Vstupitel'naja reč' i vystuplenie na soveščanii dejatelej sovetskoj muzyki v CK VKP(b) v janvare 1948 g.*, [Moskva] 1952, pp. 11-30, trad. it. di A. Giust.

- condannare la tendenza formalista in quanto antipopolare;
- incaricare gli organi del Partito della liquidazione (!) delle tendenze erronee e dello sviluppo della musica sovietica secondo un orientamento realista;
- invitare i musicisti sovietici a rispettare i propri doveri;
- attuare misure organizzative di sviluppo della vita musicale.

Pochi mesi dopo si aprì a Mosca il I Congresso dei compositori sovietici (19-25 aprile 1948), presieduto da Tichon Chrennikov (1913-2007), che vi avrebbe inaugurato un'operazione più radicale della precedente. Accanto all'intervento di un Asaf'ev ormai provato dalla malattia (sarebbe morto l'anno successivo), Chrennikov passò in rassegna trent'anni di musica sovietica senza risparmiarne nessuno: Mosolov, Knipper, Mjaskovskij, Popov, Šebalin, Chačaturjan, Muradeli, Šostakovič, Prokof'ev⁵⁴. Nomi, riferimenti e argomenti ricalcano ancora la relazione di Ždanov:

- ritorno ai classici;
- incorporazione del folklore;
- esaltazione dei contenuti rispetto agli aspetti formali;
- riduzione del linguaggio alla semplicità, dettata dalla presunta vocazione del popolo alle forme più elementari, ma evidentemente mossa da una sostanziale sottovalutazione del popolo stesso.

Rispetto al decennio precedente si restringono i margini d'azione degli artisti, che sostanzialmente devono conformarsi alla tesi di un solo uomo, Stalin, di cui Chrennikov e Ždanov si fanno portavoce. La situazione è ben sintetizzata in un commento di Rubens Tedeschi,

La contraddizione è evidente. Da un lato il regime ha bisogno di uomini di cultura per utilizzarli ai fini della propaganda all'estero. Dall'altro la cultura — vista come una mina vagante da disinnescare prima che esploda — dev'essere compressa sino a rischiare la paralisi. Il mondo deve sapere che la musica sovietica è la più elevata del secolo, ma i musicisti che si elevano sopra la mediocrità devono venire imbavagliati. Ciò spiega perché qualsiasi tentativo di interpretazione razionale dello ždanovismo sia

votato all'insuccesso. I principi estetici, infatti, non si possono individuare perché non esistono.⁵⁵

◇

Lo slittamento dell'ambito di competenza del dibattito mutò anche il livello di approfondimento della discussione, al punto che anche su una rivista dichiaratamente musicologica come "Musica sovietica" si osservava un graduale impoverimento della sostanza tecnica a favore della retorica. Questo pericoloso passaggio si osserva anche a livello linguistico, nel senso che i testi rivelano il progressivo diradarsi del tecnoletto musicale, a favore di argomenti tanto generalisti quanto vaghi e speculativi. Si confrontino su questo punto i riferimenti di Serov o Odoevskij (già in Stasov le argomentazioni si fanno più vaghe) a concetti specifici della teoria musicale e dell'analisi delle forme. Ben poco di questo si ritrova nelle ragioni di Belyj, o in quelle di Ždanov. La musica appare fagocitata dalla politica.

Quest'ultima osservazione ci conduce anche a delle ultime riflessioni sulle modalità di trattamento dei testi inclusi in questa antologia, che evidentemente hanno comportato, nella loro natura variegata, la necessità di stabilire approcci diversificati e al tempo stesso condivisi a livello di traduzione e cura.

NOTE REDAZIONALI

I saggi sono stati selezionati con l'obiettivo di coprire l'arco di tempo individuato in modo il più possibile omogeneo, e sono disposti in ordine cronologico di pubblicazione. Per ogni saggio è indicato, insieme al nome del traduttore, la fonte sulla quale è basata la traduzione. In rari casi divergenze emerse in sede di collazione sono state segnalate in nota.

Nel loro insieme i testi contengono un'ampia gamma di antroponomi, più o meno noti al medio lettore. Nel caso di nomi indicati con le sole iniziali, a vantaggio di una lettura fluida queste sono state sciolte alla prima menzione, mentre alle successive si è conservato il solo cognome. Quando è stato possibile, toponimi e antroponomi non russi sono stati trascritti qui prescindendo dalla mediazione del russo, per facilitare il loro riconoscimento. I titoli di opere mu-

⁵⁴ Cfr. *Pervoj vsesojuznyj s'ezd sovetskich kompozitorov, Stenografičeskij otčet*, Moskva 1948.

⁵⁵ R. Tedeschi, *Ždanov l'immortale*, Fiesole 1980, p. 105.

sicali, anche laddove citati dagli autori in traduzione russa, sono stati ricondotti all'originale. Gli autori fanno ampio ricorso a citazioni: quando è stato possibile si è risaliti alla fonte, regolarizzando i rimandi bibliografici degli originali secondo lo stile citazionale di "E-Samizdat"; in alcuni casi, segnalati in nota, non è stato possibile risalire alla fonte citata, a causa dell'imprecisione degli autori.

Nel caso del testo di Vladimir Stasov, le immagini, assenti nell'originale, sono state inserite in sede di cura, per favorire la comprensione immediata delle argomentazioni comparative; di questo testo, molto lungo in origine, sono state omesse le digressioni che sono parse superflue alla comprensione delle argomentazioni legate alla musica. I tagli sono dovutamente segnalati.

Gli esempi musicali riferiti ai testi di Serov e della *Discussione sull'appartenenza nazionale nella musica sovietica* sui sono stati rifatti, aggiungendo la traslitterazione del testo verbale russo (ove presente) per facilitarvi l'accesso.

I refusi palesi, presenti soprattutto nelle citazioni da lingue diverse dal russo (per evidenti criteri di traslitterazione non ancora standardizzati), sono stati corretti in sede di traduzione; casi particolari, nei quali i refusi rispecchiano peculiarità degli autori, sono segnalati in nota. Gli artifici grafici degli originali sono stati adattati a seconda dei casi: nel caso del saggio di Serov è stato normalizzato il corsivo utilizzato per gli antroponimi, mentre si è conservato quello con valore di enfasi; similmente, il corsivo rende la spaziatura espansa e i grassetti del testo di "Proletarskij muzykant" (Kulakovskij). Nel saggio di Sabaneev si è conservato il tutto maiuscolo, ritenuto come parte della stilistica dell'autore nel suo complesso; diversamente, nel saggio di Ždanov il grassetto dell'originale è stato eliminato perché usato nella fonte in modo non sistematico. Le maiuscole con valore semantico sono state conservate quando presenti negli originali: per tutti gli altri casi, si è fatto riferimento alle norme odierne dell'ortografia italiana, e in particolare a quelle di "E-Samizdat". Anche la punteggiatura e la suddivisione del testo in paragrafi è stata adattata, in traduzione, all'uso moderno.

L'apparato di note a corredo del testo include note degli autori, dei traduttori e della curatrice, segnalate di volta in volta con le diciture [N.d.A], [N.d.T.], [N.d.C.].

Le traduzioni appartengono, come evidenziato di volta in volta, a specifici autori. Da questo punto di vista il mio ruolo è consistito, oltre che in un'azione di revisione rivolta in particolare alla resa corretta dei termini tecnici e dello stile, nel tentativo di coordinare gli esiti uniformandoli a criteri il più possibile comuni, pur conservando le specificità dei singoli autori e la sensibilità dei traduttori. Sul piano sintattico, a seconda dei casi si sono rese necessarie riformulazioni: frequente il caso di modifiche nell'articolazione in frasi e periodi, e anche, conseguentemente, della punteggiatura. Le ridondanze che caratterizzano alcune traduzioni (cfr. le frequenti ripetizioni nei saggi di Sabaneev e Serov) sono legate allo stile dell'originale.

Dal punto di vista lessicale, si è cercato di conservare, nel limite del possibile, una terminologia che rispecchiasse in modo uniforme quella utilizzata dagli autori (ad esempio nel caso di *narodnaja pesnja* – 'canto popolare'), in modo da istituire delle corrispondenze tra originali e rese italiane, immaginando una potenziale retroversione, ma anche la possibilità di un confronto all'interno dei singoli contributi e a livello intertestuale. Questo principio è stato utilizzato in modo il più possibile sistematico, ma non rigido: si noteranno per queste occasioni di traduzioni non sempre univoche di termini ricorrenti, come ancora nel caso di *pesnja* in collocazioni specifiche: *massovaja pesnja* – 'canzone di massa'; *protjažnaja pesnja* – canzone lirica (anche per evitare l'interferenza con 'canto lirico', qui potenzialmente foriera di equivoco). Più complessi si sono rivelati casi come *sovremennyj* e *sovremennost'*, resti rispettivamente con 'contemporaneo' o 'contemporaneità' in alternanza con 'moderno' e 'modernità', e ancora *narodnost'* (ma anche *nacional'nost'*), *narodnyj* (nella duplice accezione di 'conosciuto ad ampio raggio' e 'folklorico') e *obščnarodnyj*, per i quali si sono usate corrispondenze principali ('appartenenza nazionale' o 'carattere nazionale', 'popolare' e 'comune') adattate però agli specifici contesti di

frase. Le lezioni originali di termini curiosi o interessanti, o la cui traduzione è sembrata problematica alla luce di corrispondenze lessicali tra i testi che compongono l'antologia, sono state poste in nota ai fini di un'immediata consultazione.

Per la resa delle citazioni extratestuali sono state utilizzate, ove disponibili, traduzioni preesistenti, riportandone in nota la paternità. Per le citazioni dei passi dai libretti di *Una vita per lo zar* e *Ruslan e Ljudmila* si è fatto ricorso a traduzioni d'epoca nel tentativo di preservare la storicità dei testi.

Come segnalato con più precisione in nota, per la resa dell'analisi musicale condotta da Serov, la nomenclatura anglosassone è stata sostituita con quella italiana e nei paesi latini.

Le N.d.C. sono il risultato delle ricerche pregresse e condotte parallelamente al lavoro di lettura, selezione e traduzione di questo corpus: esse contengono informazioni su opere e personalità menzionate (laddove ritenuto opportuno); riferimenti bibliografici integrativi ai fini di eventuali approfondimenti; note di supporto alla comprensione di passaggi che contengano riferimenti esterni al testo, che non abbiano trovato spazio in questa introduzione. Nel loro complesso, le N.d.C. — insieme alla presente introduzione — rispondono al bisogno di fornire un apparato critico assente nelle fonti originali, e vorrebbero contribuire a stabilire il distacco critico necessario a leggere i contributi stessi come testimonianza, per non ricadere nella faziosità che ha generato almeno alcuni di essi.

Questo studio intende istituire un ponte tra i settori specifici della musicologia e della slavistica in ottica interdisciplinare. Per questa opportunità sono particolarmente grata alla redazione di "E-Samizdat", in particolare ai suoi direttori Anita Frison, Emilio Mari e Chiara Rampazzo, ma desidero ringraziare anche coloro che ho consultato con dubbi sporadici e variegati, e che a vario titolo hanno contribuito alla realizzazione di questo progetto: Daniele Artoni, Fabrizio Della Seta, Giovanni De Zorzi, Andrea Padovan, Stefan Rabanus, Jacopo Saturno, Angelina Zhivova, nonché i traduttori che hanno vi aderito con entusiasmo: Vadim Anzante, Alice D'Auria, Eleonora Bianchi, Diana Bota,

Marianna Celeste Cerilli, Mirella Di Vita, Francesca Lazzarin, Arianna Lombardo, Lara Martellozzo, Ekaterina Pechenevskaya, Giovanni Polizzi, Tania Triberio, Andrea Ziggio.

www.esamizdat.it ◇ A. Giust, *Musica e musica nazionale nella Russia imperiale e sovietica: introduzione* ◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 117-137.

◇ *Music and National Music in Imperial and Soviet Russia* ◇

Anna Giust

Abstract

A critical discussion of a selection of writings by different commentators (Ia. Neverov, V. Odoevskii, A. Rubinshtein, A. Serov, V. Stasov, V. Karatygin, L. Sabaneev, B. Asaf'ev, V. Belyi, L. Kulakovskii, A. Zhdanov, L. Mazel', N. Briusova, L. Knipper, I. Nest'ev) issued between the 1830s and the 1950s, on the theme of music in Russia in connection with issues of modernity, artistic adequacy and excellence, originality and imitation, and national identity of (imperial and Soviet) Russia as mirrored by art music in its relationship with folkmusic.

Keywords

Russian Music, Music Proficiency, Music and Power, Folksong and Art Music, Nationality, Imitation, Originality.

Author

Anna Giust is Associate Professor of Russian 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 two 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) Anna Giust