

La musica contemporanea

Leonid Sabaneev

◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 227-235 ◇

PARREBBE che non ci fosse cosa più semplice che capire cosa sia la ‘musica contemporanea’. E invece la cosa non è affatto semplice. Il punto è che non tutta la musica che si scrive ai nostri giorni risulta contemporanea. In ogni momento della storia si scrive sia musica contemporanea che musica vecchia, ‘sorpassata’, si rumina il bolo storico degli anni passati e per inerzia si continuano a emettere suoni ormai esausti.

Ed ecco che emerge la questione del CRITERIO DI CONTEMPORANEITÀ¹, ovvero di quale sia la caratteristica in base alla quale possiamo distinguere la musica ‘contemporanea’ dalla musica ‘non contemporanea’, per quanto scritta ai giorni nostri, e talvolta pure ad opera di ‘giovani compositori’. I criteri possono essere di per sé i più disparati. Per districarsi tra essi, dobbiamo anzitutto constatare che la musica è appunto musica: essa è un’organizzazione di suoni²; in termini più ampi, è un’organizzazione dell’essere EMOTIVO³ per mezzo dei suoni; è l’organizzazione della psiche con metodo sonoro. Ogni epoca storica ha i propri metodi di organizzazione della psiche attraverso i suoni, e il metodo organizzativo varia in base a QUALE PSICHE NELLO SPECIFICO OCCORRE ORGANIZZARE, dove occorre orientarla e quando. Ma proprio poiché nella questione della percezione della musica abbiamo a che fare con gruppi dalla composizione variopinta, non possiamo mai stabilire con precisione e non possiamo neanche rintracciare metodi comuni per TUTTI, metodi che nell’impresa di tale organizzazione della psiche per via sonora diano a tutti gli stessi risultati. A questo punto siamo costretti a fare i conti con il fatto che gruppi diversi reagiscono diversamente all’organizzazione sonora, che un’or-

ganizzazione sonora di tipo più complesso spesso risulta DEL TUTTO INACCESSIBILE a quelle persone che nel proprio sviluppo sonoro in un modo o nell’altro si sono attardate, o sono rimaste indietro. E questi ritardatari – tenendo presente la scarsa diffusione della cultura musicale – sono la maggioranza, una maggioranza schiacciante. Siamo perciò costretti a rendere più restrittivo il nostro criterio: dobbiamo invariabilmente valutare la contemporaneità basandoci sul livello più elevato di coscienza musicale, ovvero su quel distaccamento d’avanguardia di musicisti qualificati, i quali sono portatori di tale coscienza.

Ho detto in precedenza che la musica è musica. Questa tautologia vuole significare proprio che la musica NON È UN’IDEOLOGIA ad essa legata in un modo o nell’altro, è bensì organizzazione puramente acustica. Quando parliamo di musica contemporanea dobbiamo tenerlo bene a mente. La musica in sé non contiene alcuna ideologia né potrebbe contenerne, dal momento che appare evidente il fatto che la musica NON ESPRIME IDEE, non esprime costruzioni ‘logiche’, bensì possiede un proprio mondo musicale acustico formato da proprie idee musicali e con una sua propria logica musicale. È un mondo chiuso in sé stesso, da cui uno slancio nella logica e nell’ideologia comune può compiersi soltanto in modo forzoso e artificiale. Pertanto, nessuna, neanche la più contemporanea delle ideologie, può considerarsi matrice di musica contemporanea, se non è stata prima elaborata nell’elemento sonoro stesso⁴ e non ha riorganizzato in modo nuovo il mondo sonoro. È piuttosto una penetrazione ‘disorganica’, che genera un curioso fenomeno di musica vecchia applicata a nuovi soggetti, ma che non genera musica nuova, contemporanea. Soltanto una

¹ ‘Kriterija sovremenosti’ nell’originale [N.d.T.].

² ‘Organizacija zvukov’ nell’originale [N.d.T.].

³ ‘Emocional’noe suščestvo’ nell’originale [N.d.T.].

⁴ ‘Sama zvukovaja stichija’ nell’originale [N.d.T.].

trasfigurazione organica del materiale sonoro⁵ da parte della nuova ideologia, generatrice di un nuovo lessico emotivo, può dare come risultato il fenomeno della ‘nuova musica’.

È evidente che, dal momento in cui il piano emotivo è determinato dall’ideologia, anche la musica contemporanea si troverà in completa dipendenza dagli umori e dalle idee della contemporaneità, nonché dalla cerchia specifica in cui si produce la musica in questione. Per questa ragione, non possiamo più parlare in astratto di una musica contemporanea ‘unica’. Di queste, ‘musiche contemporanee’ ce ne sono molte, e non di rado esse si trovano tra di loro in relazioni di contrasto, oltre ogni possibilità di conciliazione. I musicisti contemporanei non costituiscono un gruppo coeso nelle preferenze; si osserva invece una massa di orientamenti diversi, di approcci diversi all’organizzazione della psiche. La psiche stessa si organizza secondo orientamenti diversi e perseguendo diversi obiettivi. Ma quali che siano questi obiettivi, dobbiamo ritenere condizione indiscutibile che la musica contemporanea inizia solo nel momento in cui nuove spinte emotive o ideologiche hanno raggiunto il materiale sonoro stesso, e quando tale materiale comincia a organizzarsi in modo inconsueto, e non quando esso resta fossilizzato, vedendosi affibbiati nuovi testi dal ‘contenuto contemporaneo’. In quella che possiamo dire un’epoca rivoluzionaria, l’‘arte contemporanea’ non sarà l’arte a tema rivoluzionario, bensì l’arte che abbia trasfigurato la propria tecnica sotto l’influsso della contemporaneità e delle sue idee.

In questo modo, ci ritroviamo fatalmente nel mondo del metodo di espressione tecnico-musicale, o come l’ho definito – dell’organizzazione sonora. La musica contemporanea non è unica, come non è unico il piano ideologico della contemporaneità, come non sono uniche le correnti e i pensieri imperanti tra i nostri contemporanei. Non si può pretendere che il piano ideologico sia unico: nella Russia Sovietica, come tra gli *émigrés* bianchi o tra i paesi imperialisti. Eppure, in conformità con tali specifici elementi, in ogni luogo vi è una musica ‘contem-

poranea’. Del resto, a onor del vero va detto che la reale dipendenza del linguaggio musicale dall’ideologia della contemporaneità è lapidaria, si esprime solamente entro margini abbozzati, e vede precluso un grado di dettaglio superiore. Il piano ideologico non si riflette che debolmente e, in sostanza, molto problematicamente sull’organizzazione sonora. Al contrario, il piano emozionale si riflette in modo relativamente intenso, sebbene convenzionale. Questa circostanza paralizza fortemente la possibilità che l’IDEA in quanto tale possa penetrare nel tessuto musicale⁶, deformarlo e trasfigurarli: non di rado idee del tutto opposte sul piano logico, ma affini per ‘tono emotivo’, producono un effetto del tutto identico sul materiale sonoro. Ad esempio, il riflesso sulla musica di un umore ‘belligerante’ nel suo profilo sonoro sarà del tutto identico, indipendentemente dal fatto che tale belligeranza sia stata evocata da idee rivoluzionarie o imperialistiche. Ne consegue che può risultare vero il fatto paradossale che una guardia bianca e un comunista possano esprimersi in un linguaggio sonoro analogo o addirittura equivalente, fintantoché alla loro musica non vengano applicati un testo reale o una reale indicazione del vero piano ideologico. Il glinkiano “Slav’sja” [“Gloria!”]⁷, divenuto inno dei reazionari, avrebbe potuto ugualmente essere l’inno dei rivoluzionari. Purtroppo, questa circostanza viene spesso dimenticata, e molti credono ingenuamente che il testo, una volta associato alla musica, venga assorbito completamente dal suo tessuto musicale. Ma ciò non accade mai.

Dobbiamo quindi riconoscere che la musica contemporanea è quella che al momento attuale esprime più intensamente il progresso tecnico nella rappresentazione sonora⁸, e al contempo, inevitabilmente,

⁶ ‘Muzykal’naja tkan’ nell’originale [N.d.T.].

⁷ Sabaneev si riferisce all’epilogo dell’opera di Michail Glinka *Una vita per lo zar* (1836), nel quale una folla inneggia allo zar celebrando il sacrificio compiuto dal contadino Ivan Susanin per salvare Michail Fëdorovič Romanov, primo membro della dinastia sul trono russo. L’opera aveva infatti un testo decisamente connotato ideologicamente secondo i pilastri della “trilogia di Uvarov” (autocrazia, ortodossia e spirito di appartenenza nazionale). Negli anni che seguirono la rivoluzione fu rimaneggiata con vari testi sostituiti, nel tentativo di conservare l’impatto emotivo orientandolo a vantaggio del sistema di valori della rivoluzione [N.d.C.].

⁸ ‘Techničeskij progress v zvukovom otobraženii’ nell’originale [N.d.T.].

⁵ ‘Organičeskove preobraženie zvukovogo materiala’ nell’originale [N.d.T.].

quei mutamenti ideologici ed emozionali che sono riflessi in tale progresso. Non c'è coesione in quest'ambito, né potrebbe esservene: la musica contemporanea è un agglomerato di fenomeni disparati, accomunati soltanto dal tratto comune dell'innovazione dei mezzi tecnici⁹ di realizzazione e dalla contemporaneità 'locale' dei suoi tratti emotivi. Se introducessimo l'elemento puramente ideologico nel concetto di musica contemporanea, se dovessimo riconoscere che la musica contemporanea è quella legata all'ideologia contemporanea, allora avremmo anzitutto abbandonato il piano puramente musicale per cadere in una contraddizione logica, in quanto il nostro discorso verte pur sempre sulla musica, e non sull'ideologia. Ne consegue che lo stesso concetto di 'ideologia contemporanea' è alquanto indefinito, e se adesso abbiamo motivo di osservarlo da un punto di vista a noi consueto e da noi riconosciuto, proprio dell'ideologia della Russia rivoluzionaria, nessuno sarebbe tuttavia in grado di costringere gli artisti occidentali, del tutto estranei a questa ideologia, ad assumere lo stesso punto di vista. Dovremmo per questo riconoscerli come non-contemporanei? Certo, a rigor di logica potremmo farlo, se diamo per acquisita la nostra piena adesione al fatto che proprio la nostra ideologia sia vittoriosa e giusta, l'unica possibile.

Personalmente, sono incline ad affermare la nota 'non-contemporaneità' della musica occidentale contemporanea proprio in questa prospettiva: dal mio personale punto di vista essa è non-contemporanea, è rimasta indietro, è 'passata'. Ma non potrei imporre questa opinione — a me familiare e cara — a tutti coloro che sono in contatto con la dimensione musicale delle cose. Il progresso tecnico è una sfera maggiormente condivisa, entro cui una maggiore quantità di persone dotate di una competenza musicale di un certo livello potrebbe convenire sui confini della contemporaneità. Ma ciò che dovrebbe essere assodato per tutti è il riconoscimento del fatto che soltanto la presenza simultanea di un CAMBIAMENTO tecnico del materiale sonoro e di un progresso ideologico determina la manifestazione della contemporaneità, e che la musica senza

cambiamento tecnico non potrà mai e in alcun modo essere contemporanea.

Noi, in qualità di individui dalla *forma mentis* musicale d'avanguardia, negli ultimi tempi siamo stati accusati di sottovalutare gli elementi sociologici del fatto musicale, per cui avremmo trascurato la modernità musicale del giorno d'oggi, la quale reagisce in modo diretto e 'conseguenziale' alla spinta dinamica rivoluzionaria del nostro tempo. La musica contemporanea, secondo queste persone, non è musica caratterizzata da innovazioni tecniche in una sfera puramente sonora, ma è una musica che ha reagito 'ideologicamente' alla contemporaneità, una musica intrisa dell'ideologia del nostro tempo e della narrativa rivoluzionaria.

Qui si cela un grande equivoco, puramente teorico così come pratico, che è necessario chiarire, così da non dover parlare lingue diverse. Ho già detto che di per sé l'ideologia non costituisce musica, che essa non può affatto riflettersi nel materiale sonoro, che essa è solo parzialmente in grado di organizzare il materiale sonoro. Ho parlato del fatto che concretamente abbiamo una serie di esempi di adattamento del medesimo materiale musicale a compiti ideologici quanto più disparati, come l'impiego ai fini della letteratura rivoluzionaria d'agitazione di motivi tratti da vecchie romanze, stornelli e altro¹⁰. Il tessuto musicale risponde solo in parte alle deformazioni ideologiche, e si perfeziona per lo più seguendo leggi proprie di evoluzione graduale determinata da un processo storico generale e dalle leggi dello sviluppo della coscienza sonora.

¹⁰ Con 'stornello' traduciamo qui il termine 'častuška' — canto popolare breve, di soggetto spesso ironico, formalmente equivalente a una strofa cantata con balalajka o fisarmonica, oppure priva di accompagnamento strumentale. Già diffusi in epoca prerivoluzionaria, gli stornelli furono particolarmente apprezzati in Unione Sovietica, rispecchiando eventi del quotidiano, inglobando temi dalla realtà sovietica. Emilio Mari caratterizza così questo genere: "Genere intermedio per eccellenza, ponte fra folklore classico e cultura popolare cittadina (per questo la sua origine divise gli studiosi), lo stornello divenne a fine '800 il simbolo della 'poesia di fabbrica e di osteria' dei ceti appena inurbati. È nella tradizione russa un componimento monostrofico 'cumulativo', sviluppato durante l'improvvisazione in catene di quartine in versi trocaici con rime solitamente alternate, di contenuto amoroso e quotidiano", E. Mari, *Costruendo il popolo e il popolare*, in *Una romanza crudele, Estetiche e politiche del folklore nella Russia del '900*, a cura di E. Mari, Pisa 2023, p. 7n [N.d.C.].

⁹ 'Novizna tehničeskich metodov' nell'originale [N.d.T.].

Purtroppo, bisogna constatare che gli ideologi della nostra contemporaneità musicale di rado appaiono armati di un'adeguata preparazione e coscienza di quella stessa ideologia che si sono proposti di difendere e propagandare. La loro posizione si mostra incerta e vacillante. Se ci accostiamo alla questione della contemporaneità musicale, o più precisamente alla contemporaneità musicale 'desiderabile' secondo i criteri e i metodi del marxismo scientifico, i risultati si riveleranno del tutto diversi rispetto a quelli di coloro che per ingenuità confondono i principi di democrazia e 'accessibilità' con le inferenze dialettiche dell'estetica marxista.

Parlando con franchezza, l'equivoco più grande si cela proprio nel 'democraticismo'¹¹ di cui sono intrise le visioni di coloro che insorgono contro la musica 'contemporanea sul piano tecnico', cercando di presentarla come una sorta di 'sottoprodotto borghese', come qualcosa di estraneo e incomprensibile al proletariato. Questa estetica democratica ha molti tratti comuni con il democraticismo sociopolitico, essenzialmente ostile alla contemporaneità e geneticamente legato a orientamenti piccolo-borghesi. La musica, come ogni manifestazione dell'attività umana, è un settore della produttività. E come per ogni altro settore, anche in questo ci interessiamo affinché le masse proletarie CON IL TEMPO ottengano una produzione massimamente qualificata e tecnicamente perfezionata. Un marxista coerente sarà sempre nemico di qualunque diletantismo, di qualunque amatorialità¹² egli punta alla più alta preparazione e alle più elevate forme di produttività. Come nel campo dell'industria il marxista sarà sostenitore delle forme di produttività più intensificate anziché del piccolo artigianato, così lo sarà anche nel campo dell'arte. Non abbiamo bisogno di tentativi amatoriali e improvvisati di musica per il popolo¹³ questo lo lasciamo ai populistici di tutte le confessioni; necessitiamo di una produzione del più alto livello, la quale attualmente sarà fors'anche inaccessibile alle masse, poiché le masse in questione si non sono ancora evolute, poiché la loro coscienza

sonora non è stata sviluppata in loro a sufficienza negli anni precedenti, ed è anzi stata ostacolata in ogni modo. Questo non ci deve sconcertare: in fondo, anche in un campo assai più importante — il campo della politica e dell'economia — non puntiamo necessariamente a una accessibilità alle cerchie più ampie, bensì teniamo da conto una certa cultura delle preferenze politiche, dedotta dialetticamente dalle premesse generali del marxismo. Nessuna dittatura del proletariato sarebbe stata concepibile se i comunisti si fossero orientati in base al gusto corrente¹⁴ della massa, in quanto è cosa nota a tutti che tale gusto al momento della rivoluzione poteva essere — e spesso era — pienamente reazionario. Un marxista coerente si orienta in base al gruppo che incarna l'AVANGUARDIA COSAPEVOLE E MILITANTE DEL PROLETARIATO.

Questo è un assioma generale, e basta solo applicarla al campo dell'arte per ottenere gli esiti che necessitiamo, che non assomigliano affatto alle conclusioni degli esteti democratizzanti. L'orientamento che logicamente ne consegue è un orientamento verso un'arte che sia il più possibile tecnicamente contemporanea, verso un'arte armata di nuove risorse TECNICHE, in quanto non possiamo separare la tecnica dall'essenza della creazione musicale¹⁵. Forme ingenue e puerili di rappresentazione musicale, per quanto apprezzate dalle masse proletarie nella loro composizione attuale, non rappresentano affatto un modello prescrittivo per il futuro e per l'auspicata contemporaneità. Non è di quelle che dobbiamo accontentarci, come non dobbiamo accontentarci di 'aratro e zappa', prediligendo in linea di principio il trattore e forme elevate di lavoro intensivo. Il compito della contemporaneità è educare la coscienza sonora del futuro, preparare del materiale adeguato a quella coscienza. Svolgeremmo assai male questo compito se ci orientassimo in base al livello corrente, molto basso, prodotto e determinato da tutto il greve passato che così poco corrisponde all'ideologia della classe stessa. In questo campo bisogna innanzitutto evitare di seguire la corrente del gusto democratico, e remare invece vigorosamente in direzione OPPO-

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

¹² 'Kustarničestvo' e 'ljubitel'stvo' nell'originale [N.d.T.].

¹³ 'Muzyka dlja naroda' nell'originale [N.d.T.].

¹⁴ 'Naličnye vkusy' nell'originale [N.d.T.].

¹⁵ 'Suščnost' muzykal'nogo sozdanija' nell'originale [N.d.T.].

STA ALLA CORRENTE, VERSO NUOVI LIDI¹⁶, conducendo la massa inconsapevole a seguirci, e permeandola gradualmente di una nuova coscienza, ovvero mettendo in pratica quella stessa tattica che si sta attuando in altri campi, dove pure i ‘gusti’ del passato vengono con altrettanto successo messi da parte con la nascita di quelli nuovi.

Nelle nostre condizioni – condizioni di paese e realtà rivoluzionarie – per ‘musica contemporanea’ dobbiamo intendere musica per una coscienza proletaria del futuro, altamente qualificata, educata per tempo con lungimiranza. Questa musica non può proprio pretendere un riconoscimento immediato da parte delle attuali masse democratiche. Queste masse non sono abbastanza consapevoli, non sono abbastanza preparate, e nemmeno abbastanza definite in quanto classe. I tratti tipici della nuova musica contemporanea derivano dialetticamente dalle premesse generali del marxismo. Questa è una questione su cui è assai opportuno che il musicista coscienzioso rifletta, ma ribadiamo che tutto ciò riguarda esclusivamente la nostra sfera rivoluzionaria. La contemporaneità tecnica non si limita ad essa. Invero, tale contemporaneità rivoluzionaria è a noi più vicina, ed è per noi organicamente più importante, è una questione vitale, ma al momento non possiamo negare l’esistenza di una contemporaneità altra – la contemporaneità di tutto il resto del mondo, il quale, trovandosi in foschie antelucane, dolorosamente ricerca e genera toni emozionali angosciosi, e un corrispondente piano sonoro che non si può definire diversamente da altrettanto altamente ‘contemporaneo’. Dal nostro, locale punto di vista, non possiamo che trattare i momenti barbari della contemporaneità occidentale come sintomi di ‘una seducente decadenza’, ma non possiamo esimerci dal riconoscervi un’elevata contemporaneità: essi sono incarnazione del presente, anzi del presente europeo, dove le ca-

tegorie sono confuse, e nell’oscurità post-bellica è arduo distinguere i contorni dei percorsi storici.

D’altro canto, ammettendo nella categoria della contemporaneità tutti quei fenomeni – per quanto negativi – di decomposizione e costruzione dell’Occidente contemporaneo, non potremo in alcun modo includere nella categoria della contemporaneità una serie di manifestazioni nostre, locali, che – permeate in estrema buona fede dall’ideologia del nostro tempo – propagandano con sincerità l’idea rivoluzionaria, ma sono organicamente prive di qualsiasi innovazione sul piano sonoro, e sono organicamente incapaci di generare un’organizzazione sonora altra. Noi crediamo nel fatto che nuove forme di vita non possano che esprimersi in forme sonore nuove, e quando ci viene sottoposto con l’appellativo di ‘nuovo’ qualcosa di assai, assai *agé*, trito e ritrito, e proprio di un lontano passato, geneticamente originato dalla musica di strati sociali borghesi scarsamente acculturati, a quel punto il nostro scetticismo nei confronti di tali fenomeni è più che comprensibile. L’enorme massa di letteratura pubblicata al giorno d’oggi a titolo di letteratura d’agitazione adempie forse anche con successo al compito limitato della mobilitazione: si può e si deve mobilitare soltanto adattandosi alla capacità di comprensione dello strato sociale all’interno del quale si svolge l’attività di agitazione. In questo senso, il linguaggio ingenuo e puerile di tali esperimenti sonori è giustificato, ma non si tratta di musica contemporanea: è solo e soltanto musica d’agitazione¹⁷. E come un editoriale di propaganda non costituisce nuova letteratura, allo stesso modo simili esperimenti non potranno costituire una nuova arte dei suoni.

Ma tale letteratura si potrebbe biasimare anche per altri peccati, di carattere più ‘tecnico’: essa orienta il proprio potere di agitazione in una sfera diversa da quella entro cui era destinata ad agire: scritta per i lavoratori, essa parla loro nella lingua delle campagne e persino della chiesa. Non mi metterò a trattare in dettaglio questa questione, che non rientra direttamente nella nostra analisi. Per noi una sola cosa è importante: tracciare un confine tra la letteratura d’agitazione nel contesto contemporaneo e l’idea

¹⁶ “К novym beregam!” è una celebre frase di Modest Musorgskij, riferita al desiderio di rinnovare il linguaggio musicale, con particolare riferimento all’opera. Questa aspirazione all’avanguardia estetica fu sposata, in epoca rivoluzionaria, dalla rivista “К novym beregam muzykal’nogo iskusstva” [Verso nuovi lidi dell’arte musicale], pubblicata per breve tempo a Mosca nel 1923 da Viktor Beljaev (1896-1953) e Vladimir Deržanovskij (1881-1942), critici che in seguito avrebbero vissuto altre avventure editoriali con Sabaneev [N.d.C.].

¹⁷ ‘Agitacionnaja muzyka’ nell’originale [N.d.T.].

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 condizioni, né ai requisiti, di purezza di classe.

Dunque, la musica contemporanea è musica che è stata prodotta dallo spirito del nostro tempo, ovunque ciò accada. È chiaro che essa è diversa qui da noi e in Occidente. È chiaro che la nostra musica contemporanea non è la stessa che in Occidente, e non potrebbe non essere diversa. È chiaro, inoltre, che in generale nel campo della musica contemporanea ci sono così tanti convincimenti e interpretazioni che non è possibile né auspicabile ricondurla a un comune denominatore. L'unico elemento comune è la novità dell'espressione sonora. È quella musica che non assomiglia alla musica del passato. Costruendo questa idea di musica contemporanea, siamo lontani dall'idea che proprio questa musica debba sempre culminare in picchi di genio, che questa sia la musica migliore in assoluto. Niente affatto: dobbiamo soltanto accordarci nei termini. C'è anche della musica contemporanea malriuscita, addirittura priva di talento, destinata a decadere; e, viceversa, non negheremo il fatto che molti grandiosi monumenti della musica passata continueranno a lungo a illuminare l'umanità con la propria luce, e può darsi che la loro luce si rivelerà più intensa di tutte le attuali manifestazioni della contemporaneità.

Tutto ciò che è passato è già entrato nel nostro attivo: lo possediamo già, e di questo possiamo star certi. La questione concerne soltanto i prodotti forniti *ex novo*. E qui siamo in diritto di scegliere: siamo decisamente disinteressati a ciò che non ci dà nulla in termini di freschezza, innovazione, movimento, capovolgimento, rivoluzione sul piano sonoro. I vecchi geni continuino pure a brillare — né vi sono forze che impediranno loro di farlo — finché avranno di che brillare, ovvero fintantoché esisterà un ambiente che li recepisca, al quale noi stessi, musicisti competenti, sentiamo di appartenere. Ma all'interno della nuova produzione musicale vi sono elementi chiaramente superflui, decrepiti, nati morti, privi di tensione alla ricerca, privi di ogni senso di freschezza.

Vi sono anche elementi freschi, vivaci, energici,

arditi, in costante ricerca, e saranno forse anche fuori strada, ma noi preferiamo l'errore fatto con ardimento al pedante rivangare un passato che non convince più nessuno. Colui che non cerca, non sbaglia mai, ma così facendo commette l'errore più sconsigliato e decisivo. Ogni nuovo elemento dell'organizzazione sonora ci è caro, ogni ricordo e richiamo alla memoria di un passato fondamentale dimenticato, e che da questo ha acquisito un tratto di freschezza, è altrettanto desiderabile. Un giorno trascorso molto tempo fa è più vivido di quello appena passato, e ancora più preziosi sono gli orizzonti del tutto nuovi. Ma quando si tratta di musica contemporanea, si parlerà sempre e specificamente di nient'altro che di musica, e mai potremmo qualificare come musica della contemporaneità una musica antiquata che sia stata presa a prestito da uno stile borghese-operettistico o etnografico-popolare¹⁸, o semplicemente da elementi derivativi del passato, cui siano stati apposti testi di contenuto sia pure contemporaneo, ma del tutto indipendenti dalla musica stessa. Non risultando questa in fondo contemporanea, quanto più sarà contemporaneo il testo, tanto più chiaramente spiccherà la non-contemporaneità della musica stessa, che non ha subito alcuna trasformazione per effetto di idee e umori nuovi. Tale musica può avere — e di fatto ha — un valore, ma solo circoscritto e puramente militante, configurandosi come una tra le tante tecniche di propaganda. Tuttavia, questo compito non ha nulla a che vedere con quello della creazione di un linguaggio sonoro contemporaneo.

È arduo caratterizzare il tono generale della contemporaneità musicale. O meglio, non è possibile caratterizzarlo, poiché esso è disorganico e confuso. Esso è più chiaro e distinto in Occidente, dove la coscienza sonora¹⁹ continua a sviluppare la linea di sviluppo precedente, portandola al degrado e a un'inevitabile degenerazione. Esso è più nebuloso qui da noi, dove la preesistente sfera emozionale²⁰ si è deformata sotto l'effetto della rivoluzione, e dove ci

¹⁸ 'Obyvatel'ski-operetočnyj' e 'ětnografičeski-narodnyj' nell'originale [N.d.T.].

¹⁹ 'Zvukovoe soznanie' nell'originale [N.d.T.].

²⁰ 'Ėmocional'naja ploskost' nell'originale [N.d.T.].

troviamo a cercare un nuovo linguaggio, adeguato alla nuova coscienza, senza averlo ancora trovato. Il tratto comune a tutti è la negazione della musica del passato, la ribellione alle tendenze del passato recente. Le autorità del pensiero della generazione passata cedono il passo a valori opposti; Debussy e Skrjabin si ritirano davanti a espressioni di senso opposto: alla raffinatezza si sostituisce la tendenza alla barbarizzazione, a ritmi inquietamente sofisticati e vaghi – un ritmo chiaro e definito.

Nella questione della volgarizzazione delle emozioni e degli stimoli barbarizzanti ha giocato un ruolo di non poco conto la guerra, dopo la quale è diventato impensabile esprimersi nella lingua dei salotti profumati. Contemporaneamente proseguiva la tormentosa ricerca di un linguaggio innovativo, che ha riempito la musica di una serie di nuove sonorità che hanno gradualmente ottenuto diritto di consuetudine e cittadinanza. Questa ricerca assume non di rado forme caricaturali (come, ad esempio, nel genere di imprese musicali del compositore americano Cowell, inventore del modo di suonare il pianoforte con i gomiti²¹) – e poiché qui si tratta dell'Europa occidentale, si sente chiaramente lo smarrimento e la nota perdita del senso del bene e del male in campo musicale. Tutto è ora consentito, sono venuti meno i confini, e hanno perso significato i vecchi custodi dei capisaldi ritmici dell'arte musicale, ovvero gli elementi del contrasto e dell'alternanza. Nel corso della lotta per la conquista di nuovi complessi di sonorità, tutte le armonie e tutti gli accordi hanno ottenuto diritto di cittadinanza nel vocabolario sonoro, e in questo modo sono andate perse la percezione e la contemplazione dell'alternanza e dei contrasti tra dissonanza e consonanza, un tempo potenti leve dell'impressione estetica. La tavolozza del musicista si è fatta più spenta, nebulosa, indistinta, e già adesso sta prendendo forma un moto di protesta, di recupero dell'intensità e del passato culto dei contrasti.

La realtà russa ha percorso un cammino un po'

diverso. Mentre l'Occidente ha proceduto sempre sulla linea della raffinatezza, e in seguito su quella della 'barbarizzazione' come forma di contrasto alla raffinatezza, qui da noi sotto effetto degli eventi rivoluzionari sta prendendo forma una palpabile propensione alla monumentalità, alla maestosità, al gigantismo. Tale propensione si percepisce, ma ancora non si manifesta, frenata principalmente da ostacoli di natura tecnica. Non possiamo negare il fatto che la musica russa contemporanea ha caratteristiche differenti rispetto a quella occidentale, che essa è 'diversamente' contemporanea, che essa deriva da presupposti diversi ed è orientata in una direzione diversa. Le sue conquiste tecniche non sono altrettanto brusche, non saltano all'occhio allo stesso modo, ma sono senza dubbio più organiche e profonde, e hanno radici meno 'estetiche'. Nella nostra contemporaneità si percepisce con grande chiarezza la sintesi programmatica tra i traguardi della nuova arte e l'utilizzo sapiente del vecchio, con il noto ritorno a quegli elementi del passato che erano stati dimenticati nella musica 'di ieri'. In questo sta il fondamento della sua organicità e solidità. Ma il carattere eterogeneo di questa contemporaneità – mancando in essa un'estetica e un'ideologia univoca – non ci deve sconcertare. Per i compiti che ci siamo prefissi abbiamo bisogno esclusivamente di conquiste tecniche. Il nostro interesse verso la contemporaneità è tecnico, in quanto tecnico sarà ciò che sapremo utilizzare ai fini dell'ideologia che ci occorre. Gli 'ultimi perfezionamenti' nel campo della tecnica musicale e del linguaggio musicale – del principio organizzante: ecco ciò che ci interessa, e non quegli impieghi che se ne son fatti finora in Occidente, e che qui da noi si fanno ancora timidamente e forse con una certa titubanza. Noi ci interessiamo a tali perfezionamenti come un ingegnere si interessa alle ultime invenzioni del suo campo, così da utilizzarli ai propri fini. La musica è un metodo tecnico e non un contenuto, e in quanto tale essa è in grado di essere usata per qualsiasi compito. Ciò che non ci serve lo sapremo sempre lasciare da parte come un intralcio, ed è probabile che molte invenzioni musicali nell'arsenale dei nuovi musicisti dell'Europa occidentale non faranno, e forse già non hanno fatto, 'al caso

²¹ Il riferimento è a Henry Cowell (1897-1965), compositore americano che nel 1916 sperimentò per primo l'uso sulla tastiera pianistica di *clusters*, ovvero aggregati sonori ottenuti premendo una fascia di tasti (includendo bianchi e neri senza soluzione di continuità) in un dato intervallo, con effetto potenzialmente percussivo e senz'altro dissonante [N.d.C.].

nostro'. Ma tutto ciò va studiato e valutato per tenersi aggiornati. In questo senso la contemporaneità è la sfera portatrice di progresso per eccellenza. Il compositore della contemporaneità deve lasciare da parte aratro e zappa musicali e passare ad altri metodi, più avanzati, e proprio in questo è racchiusa l'idea di musica contemporanea. Quegli stessi compositori che tentano di evocare idee di contemporaneità con mezzi musicali rudimentali – per di più raccattati nei magazzini del passato, tra il vecchiume – non sono per nulla migliori di quel costruttore che si mettesse in testa di erigere una moderna fabbrica con mezzi artigianali, senza macchine: impresa ardua e inutile.

È nello studio meticoloso dei moderni traguardi dell'arte e del linguaggio musicali che stanno il vero progresso e il vero consolidamento dell'arte dei suoni. Questa è una condizione necessaria a creare un'arte nuova, che nasce armata di tecnica e padronanza del materiale. Dobbiamo dichiarare una guerra spietata all'oscurantismo e al diletterantismo sonoro, indipendentemente dalle ideologie dietro le quali essi si nascondano, in quanto tale diletterantismo alla fin fine distrugge qualsiasi ideologia. Un linguaggio musicale inadeguato e tecnicamente debole non potrà mai creare un'arte nuova, né potrà competere a livello di impatto con i possenti traguardi dell'odierna tecnica di organizzazione sonora. La nostra scommessa per il futuro deve essere proprio la scommessa per un'arte massimamente contemporanea, ovvero un'arte che domini le conquiste ottenute lungo tutto il suo cammino, sin qui e incluso il giorno presente.

◇ **L. Sabaneev, *Contemporary Music*** ◇
Translated by Vadim Anzante

Abstract

Italian translation of *Sovremennaia muzyka* by Leonid Sabaneev.

Keywords

New Music, Modernism, Idealism, Sound Organization, Music and Ideology.

Author

Leonid Sabaneev (1881-1968) was a composer and music critic. He studied Maths and Natural Sciences at Moscow University. He also studied piano with Nikolai Zverev, music theory and composition with Sergei Taneev and orchestration with Rimskii-Korsakov at the city Conservatoire. From 1906 he devoted himself to composition, musicology, and music criticism, working for the editorial offices of numerous periodicals in Moscow, St. Petersburg, and abroad, later – for the editorial offices of “Pravda” and “Izvestiia”. After 1920, he directed the National Institute of Musicology in Moscow (which he founded) and the Music Sector of the Academy of Fine Arts. Having emigrated in 1926, he lived first in Germany, Paris, London, and New York, finally settled in France. His activity at various Soviet musical institutions (among others the Association of Contemporary Music) was marked by positive cultural openness. He also composed a limited number of ballets, cantatas, instrumental and vocal chamber music.

Translator

Vadim Anzante is an independent translator from Russian. He holds a Bachelor’s degree in Foreign Languages and Literatures from the University of Milan, and is currently completing a Master’s degree in European and Extra-European Languages and Literatures, with a specialization in Russian studies. His academic interests include Russian literature, Soviet animation, and adaptation studies, with a particular focus on Nikolai Gogol’ and the trans-medial adaptations of his works.

Publishing rights

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



© (2025) Vadim Anzante