

Compositori, affrettatevi!

Igor' Glebov [Boris Asaf'ev]

◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 243-247 ◇

PER qualche ragione si è creato lo strano preconcetto per cui, se si rivolge ai compositori un appello a entrare nel flusso della nostra contemporaneità, questo da un lato significa necessariamente un invito a scrivere qualcosa di banale, volgare, e di strada, dall'altro sottintende l'inutilità delle grandi forme. In questo c'è tutta una serie di equivoci ai quali in un modo o nell'altro bisogna porre rimedio. L'aristocratismo professionale *sui generis* dei teorici musicali ha abituato questi ultimi a bearsi dei fiori della creatività musicale popolare, e i compositori a rimanere sulle vette della musica. Si è sviluppata l'opinione che la canzone popolare appartenga al passato, mentre sarebbe diventato volgare e banale tutto ciò che viene realizzato al di fuori della cosiddetta "creatività artistica".

Tale divario deve essere colmato, altrimenti le masse che vengono in contatto con l'attività statale e culturale tralasceranno l'alata creatività musicale e produrranno una musica che risponda ai loro bisogni. Una tale piega degli eventi porterebbe la cultura musicale russa non solo a rimanere indietro rispetto a quella occidentale — il che non sarebbe poi una cosa così disastrosa, — ma anche a un assorbimento incredibilmente rallentato del patrimonio culturale-musicale del passato e dell'esperienza artistica, sia russa che europea, da parte delle masse. In un contesto di ricezione uditiva tanto rallentata il punto è: cosa ne deriva di buono, e chi ci guadagna? Solo gli speculatori che rispondono a tale bisogno, ossia i fornitori di musica effettivamente dozzinale, da nulla!

Per colmare la distanza che storicamente si è venuta a creare tra il concerto e la strada, tra la creazione astratta e il bisogno sociale di musica, non basta preoccuparsi di impostare l'educazione, l'istruzione e la formazione musicale generale e professionale:

la pedagogia da sola in questo caso non è d'aiuto. È necessaria un'attività creativa viva e intensa. È necessaria un'atmosfera artistica, e un entusiasmo spontaneo invece della speculazione a comando e di una risposta formale alla richiesta di composizioni da quattro soldi. Tutto questo è l'abbicci, e porta solo — ripeto — una serie di confusi equivoci; l'ideologia "del sacerdozio", le catene del professionismo e la paura della strada accecano l'immaginazione dei compositori. Nello specifico, si individuano tre barriere che devono essere superate. Iniziamo da queste.

L'assenza di una vita socio-musicale radicata, dovuta alla repressione della socialità, ha portato alla convinzione che tutto ciò che è legato alla strada sia superato e volgare. La strada è diventata sinonimo di qualcosa di totalmente sgradevole, a cui è bene non associare il buon gusto. Se ben ricordo, anche Rozanov¹, mettendo a confronto le strade delle città dell'Europa occidentale con le nostre, osservava molto acutamente che noi consideriamo la strada solo come un luogo dove gettare l'acqua sporca. È davvero così, e andremo avanti così? No, e poi no. Rassegne, manifestazioni, spettacoli, cortei, celebrazioni, grida di strilloni e canti, la folla moderna, l'insieme delle complesse intonazioni e dei ritmi della città, il tempo del movimento e i timbri della strada — tutto si è trasformato e si trasforma di giorno in giorno. Ascoltare questa trasformazione e volerla tradurre in musica, sfruttando gli elementi primari del suono intrecciati nel tessuto generale della vita cittadina, sono obiettivi di interesse principale, e assolutamente degni di una presa di coscienza. Sarebbe ingenuo attendere l'ispirazione con l'aspettativa che, magari, attraverso l'assorbimento spontaneo di tutto ciò che accade, si verifichi una reazione adeguata. Non biso-

¹ Si intende il filosofo, critico letterario e pubblicista Vasilij Vasil'evič Rozanov (1856-1919) [N.d.C.].

gna attendere: è meglio vivere il presente e provare a rielaborarlo, forse dapprima anche goffamente (non sarà necessario spaccarsi la testa su manuali di armonia), poi come si conviene a un vero maestro! Per questo è necessario superare l'equivalenza tra volgarità e ciò che viene dalla strada, e convincersi che la strada è un principio gioioso e vitale, ristoratore come una sorgente, come una fonte di acqua fresca e limpida.

La seconda barriera è il pregiudizio del gusto. Spesso non comprendiamo il relativismo di questo concetto, e non vogliamo renderci conto che la raffinatezza intellettuale ed emotiva della percezione nell'ambito del professionismo non dimostra affatto la mancanza di gusto in un altro contesto, ma solo un cambiamento nel contenuto stesso del criterio artistico, se, ovviamente, non muoviamo da sterili premesse deduttive: nell'età dell'oro della musica era così! A questo proposito, evidentemente, i vecchi maestri hanno mostrato maggiore sensibilità quando nel processo di formalizzazione del tessuto musicale si sono adeguati al luogo e al tempo cui l'opera era destinata.

Del resto, il pregiudizio del gusto è strettamente connesso alla terza barriera: la predilezione per le grandi forme (soprattutto la sonata), con la tendenza a concentrare le varie parti del ciclo in un'unica sezione. Dal punto di vista dell'interesse, dell'obiettivo, della difficoltà, del superamento dei condizionamenti e delle limitazioni della tecnica, nonché del lavoro sulla forma, mi sembra che scrivere oggi una piccola raccolta di canzoni sia più complesso che scrivere una sonata. Non è forse un autoinganno il ritenere che soltanto in questa forma l'immaginazione incontri obiettivi strutturali che aumentano il suo slancio, nel superamento dei quali essa consolida le proprie forze, e si delineano e rivelano nuove possibilità? Sono convinto che ogni forma sia interessante finché in essa c'è qualcosa da superare. Non è forse per abitudine o per comodità che uno schema consolidato fa muovere il pensiero lungo il sentiero tracciato dall'*allegro* sonatistico?² Anche con la sinfonia le

cose non sono andate del tutto bene, a dispetto di tutti gli elementi sociali in essa presenti, e di un certo decorativismo nella composizione. La sinfonia perde la sua monumentalità eschilea: diventando una tragedia euripidea, può arrivare a una completa dissoluzione emotiva (dramma lirico) o all'isolamento soggettivistico. Forse è nel presentimento di questo pericolo che alcune sinfonie di Mjaskovskij mostrano una tendenza a entrare in contatto con la realtà oggettiva attraverso la produzione artistica popolare!³

È mia profonda convinzione che per i compositori la via più facile verso l'ambiente sociale circostante sia data dall'opera, la quale sviluppa pienamente l'immaginazione con la sua straordinaria ricchezza di azione, trama e forme, e allo stesso tempo la indirizza verso realtà concrete, senza contare la facilità di comunicazione con le persone, grazie all'impatto emotivo della voce umana nell'ambiente drammatico-teatrale. Ci sono esempi ben noti sin dall'epoca delle prime opere veneziane fino a Musorgskij qui da noi. E oggi la rinascita della produzione operistica, con la fulgida esperienza del teatro russo contemporaneo, può dare risultati di alto valore. I compositori Polovinkin⁴, Paščenko⁵ e altri

'veloce-lento-veloce'. Questa forma determina lo 'scheletro' del primo (a volte anche dell'ultimo) movimento, generalmente — appunto — un *allegro*. La forma sonata (tripartita e bitematica) si stabilizzò con il classicismo viennese in una finestra temporale collocabile tra gli ultimi vent'anni del XVIII e primi dieci del XIX secolo, ma attraversò tutto l'Ottocento diventando una sorta di banco di prova del compositore europeo, un emblema di complessità e ricerca compositiva [N.d.C.].

³ Nikolaj Jakovlevič Mjaskovskij (1881-1950), prolifico compositore sovietico, licenziato del Conservatorio di Pietroburgo e amico intimo di Prokof'ev. Fu molto attivo nel genere della sinfonia, nel quale lasciò 27 numeri di catalogo. Insegnò al Conservatorio di Mosca: suoi allievi furono Aram Chačaturjan (1903-1978), Rodion Ščedrin (1932-2025), Dmitrij Kabalevskij (1904-1987), Vissarion Šebalin (1902-1963) e Leonid Polovinkin (v. n. 4). Sul suo rapporto con le avanguardie e il recupero della comunicabilità nella sua musica, cui Asaf'ev fa riferimento qui, cfr. P. Zuk, *Nikolaj Myaskovsky and the 'Regimentation' of Soviet Composition: A Reassessment*, "Journal of Musicology", 2014 (31), 3, pp. 354-393 [N.d.C.].

⁴ Leonid Alekseevič Polovinkin (1894-1949), compositore e pianista, allievo del Conservatorio di Mosca, attivo nell'Associazione per la musica contemporanea. Con la sua attività copri pressoché tutto lo spettro artistico del panorama musicale sovietico: opera, balletto, operetta, musica per film, canti arrangiati, musica strumentale sinfonica (*suites* e sinfonie) e da camera, musica per bambini: tra il 1926 e il 1937 fu direttore del Teatro per bambini di Mosca [N.d.C.].

⁵ Andrej Filippovič Paščenko (1883-1972), compositore e direttore

² La forma sonata è la struttura compositiva del primo tempo di generi come la sonata, la sinfonia o il concerto, generi solitamente articolati in più movimenti caratterizzati da andamenti diversi con alternanza

hanno già intrapreso questa strada, proprio nella direzione dell'opera monumentale, e non solo della musica nel dramma e in generale nel teatro⁶, dove essa di solito è semplicemente un'ancella e solo occasionalmente una 'serva-padrona'⁷. Allontanarsi dall'opera, per la musica equivale a perdere il teatro, ma per i compositori vorrebbe dire perdere influenza sull'ascoltatore attraverso un'azione plastica, poiché la musica abbraccia — in uno sviluppo lungo e continuo — tutti gli aspetti della vita. Forme teatrali di altro carattere (balletto, pantomima, fiaba) aprono anche ampie possibilità di dialogo fra il compositore e l'esperienza contemporanea delle masse. Se poi le si portassero nelle piazze e sulle strade, come allestimento di celebrazioni e persino come singoli episodi nelle celebrazioni, allora per la musica, in qualità di diretta interprete e ispiratrice, si aprirebbero ampie prospettive, non certo sotto forma di marce militari di vecchio stampo! Ma anche fuori dalla teatralità, l'arte musicale può autonomamente uscire dagli ambienti chiusi verso uno spazio aperto, senza sacrificare assolutamente il valore artistico. L'organizzazione di celebrazioni musicali con esibizioni di collettivi corali e persino strumentali non è affatto un'utopia. Tutto dipende dalla volontà. Per tali celebrazioni è necessario trovare nuove forme, ma l'obiettivo stesso sarà più interessante. 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. Personalmente ho sempre invidiato il canto, che sia nell'isba che sul prato, nella steppa o nel bosco, sa esercitare la propria influenza sulla psiche umana, mentre la musica solennemente chiamata 'd'arte'

crece, fiorisce e matura interamente nelle serre. C'è in questo una sorta di crudele paradosso. Anche senza sognare celebrazioni, nella creazione viva ci sono molte possibilità di trovare un legame con le masse: servono cori (per fortuna c'è speranza che l'antica terra del canto diventi una terra di cori); servono canti per le organizzazioni più disperate; servono giochi e pantomime musicali su temi della città; serve musica strumentale come arte applicata e come forza dinamica e autonoma per lo sviluppo di una rete di concerti accessibili a tutti (quale orrore sarebbe se gli insegnanti di musica cominciassero a offrirvi programmi storici!); e, soprattutto, serve tensione creativa, e la comprensione del capovolgimento in atto. Compositori, affrettatevi a creare musica per la vita che vi circonda — e per la gioia di vivere —, e non per un ozioso sogno!

www.esamizdat.it ◇ I. Glebov [B. Asaf'ev], *Compositori, affrettatevi!*. Traduzione dal russo di Mirella Di Vita (ed. or.: Idem, *Kompozitory, pospešite!*, "Sovremennaja muzyka", 1924, 6, pp. 145-149) ◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 243-247.

d'orchestra, allievo di Maksimilian Štejnberg al Conservatorio di Pietroburgo. Fu autore di 17 opere liriche e 16 sinfonie, oratori e cantate, poemi sinfonici, ma è ricordato in particolare per una delle primissime opere sovietiche, *Orlinyj bunt, Pugačëvščina* [La rivolta delle aquile, Epopea di Pugačëv, 1925][N.d.C.].

⁶ Oggi la musica composta per questo uso viene definita 'incidentale' [N.d.C.].

⁷ Asaf'ev usa i termini in italiano, in riferimento al celebre soggetto dell'intermezzo *La serva padrona* di Giovanni Battista Pergolesi (1733), in cui la servetta Serpina riesce con la propria arguzia a farsi sposare dal proprio padrone Ubaldo, diventando così in casa, da serva — padrona. Fuor di metafora, si intende un'inversione dei ruoli tra elemento dominante e — appunto — ancillare [N.d.C.].

◇ **B. Asaf'ev, *Composers, keep up!*** ◇
Translated by Mirella Di Vita

Abstract

Italian translation of *Kompozitory, pospeshite!* by Boris Asaf'ev.

Keywords

Revolution, elite culture, popular music, Nikolai Miaskovskii, Mass Culture.

Author

Boris Asaf'ev (1884-1949) was a composer, writer, music critic, one of founders of Soviet musicology. He studied music by himself and later with Rimskii-Korsakov and Anatolii Liadov at St. Petersburg Conservatoire. Starting from the 1910s, he devoted himself to criticism, writing under the pseudonym of Igor' Glebov. He directed the Music sector of the Institute of Art History, and starting from 1925 he directed the faculty of Music history and theory at the St. Petersburg Conservatoire. He was among the animators of the Leningrad Association for Contemporary Music. In the late 1920s he concentrated on composition: among his best remembered works are the ballets *Plamia Parizha* (Flames of Paris, 1932) and *Bakhchisaraiskii fontan* (The Fountain of Bakhchisarai, 1933). In 1943 he left the sieged Leningrad and moved to Moscow, where he directed the research program of the Conservatoire and the music department of the Art History Institute. In these years, he signed the second volume of his treatise *Muzykal'naiia forma kak protsess* (The Musical Form as a Process, 1947, the first having been issued in 1930). In his last years he presided the Union of Soviet Composers.

Translator

Mirella Di Vita is a soprano and scholar whose career bridges high-level musical performance with rigorous academic research. She holds a Master's degree in Opera and Chamber Music from the Niccolò Paganini Conservatory of Genoa and a degree in Foreign Languages and Literatures from the University of Pisa, with advanced studies completed at Oxford University and St. Petersburg State University. As a soloist, she has performed leading roles in prestigious venues such as La Biennale di Venezia, Dai-Ichi Hall in Tokyo and the Saaremaa Opera Festival, collaborating with distinguished conductors and directors. Her vast repertoire spans from the Baroque to contemporary premieres, with a specialized focus on 19th-century Art Songs and rare sacred music. A dedicated researcher of Russian vocal music, her scholarly contributions are published by Brepols in international volumes edited by Derek B. Scott and Christoph Flamm. Di Vita has lectured extensively across Europe and currently she is a Tenured English Professor at the Santa Cecilia Conservatory of Rome.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
© (2025) Mirella Di Vita

