

Note sulle origini del formalismo

Lev Kulakovskij

◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 267-278 ◇

GLI articoli della “Pravda” su *Lady Macbeth* e *Il rivo chiaro* hanno mostrato con grande forza ai musicologi sovietici l’assoluta inefficacia di tutti i precedenti tentativi di lotta contro il formalismo. Questi tentativi — nella loro sostanza isolati, timidi, complimentosi — sono rimasti alla superficie dei fenomeni e, cosa più importante, non hanno portato a termine ciò che avevano iniziato. Nelle discussioni, negli articoli e nelle relazioni, sono state trattate e criticate solo manifestazioni isolate del formalismo, sia nell’analisi di nuove opere musicali che negli studi sulle ‘concezioni teorico-musicali’. Questi lavori non hanno dato grandi risultati, soprattutto perché non hanno individuato le cause scatenanti del formalismo in tutte le sue molteplici manifestazioni. Risultato ne sono state l’inefficacia della nostra critica nel suo complesso e persino l’incapacità di rilevare tempestivamente tutte le trovate dei formalisti; l’esempio più eclatante — non aver visto il vizio insito nelle direttrici creative di Šostakovič¹.

Liquidare questa falla è il compito prioritario di tutti i musicologi, risolvibile solo con sforzi comuni e coordinati. Il compito comune di ciascuno di noi è “scovare tutti gli elementi di formalismo e naturalismo, fare critica ‘senza fare complimenti’, e, così facendo, promuovere l’ulteriore crescita della cultura musicale sovietica”². In questo articolo, per svolgere questo compito vorrei porre l’attenzione su alcuni percorsi di sviluppo del formalismo che finora

non sono stati evidenziati dalla stampa musicale.

Il miserevole ruolo della nostra critica nell’incensare l’opera di Šostakovič e, così facendo, nel disorientare il compositore, ci costringe innanzitutto a ricordare la ‘piattaforma artistica’ degli ideologi dell’Associazione per la musica contemporanea (AMC), nel cui alveo sono cresciuti sia lo stesso Šostakovič, che il suo apologeta Sollertinskij³. A un esame più completo, lo sviluppo delle posizioni estetiche dei ‘modernisti’ offre un quadro letteralmente ‘classico’ di come si sono mascherati gradualmente gli sguardi dei sostenitori della ‘Nuova musica occidentale’, di come si sia radicata l’apologia del ‘caos anziché musica’. Ed è del tutto logico che l’analisi dell’evoluzione dei punti di vista dell’AMC sia inseparabile dall’analisi delle opinioni del suo maggiore ideologo, Igor’ Glebov⁴, la cui attività teorica per diversi anni è consistita nella propaganda di teorie esplicitamente formaliste⁵.

¹ Qui e più avanti Kulakovskij fa riferimento al notorio articolo di Daniil Zaslavskij *Sumbur vmesto muzyki* [Caos anziché musica] (“Pravda”, 28.01.1936), in cui l’opera *Ledi Makbet Mcenskogo uezda* [Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk, 1932] del compositore Dmitrij Šostakovič veniva fortemente criticata. Poche settimane dopo un altro articolo intitolato *Baletnaja jal’s (balet “Svetlyj ručej”, muzyka D. Šostakoviča, postanovka Bol’shogo teatra)* [Il falso nel balletto, *Il rivo chiaro*, musica di D. Šostakovič, allestimento del Teatro Bol’shoj, “Pravda”, 06.02.1936] attaccava anche il citato balletto. Cfr. *Introduzione* [N.d.C.].

² Cfr. “Izvestija”, 26.02.1936 [N.d.A.].

³ Ivan Ivanovič Sollertinskij (1902-1944) musicologo, amico di lunga data di Dmitrij Šostakovič, che gli dedicò il Trio per pianoforte n. 2 op. 67. Su di lui in italiano si veda *Musica e letteratura al tempo dell’Unione Sovietica*, a cura di S. Manzoni, Lucca 2016; altre traduzioni di suoi testi critici su autori europei si trovano in *Berlioz/Sollertinskij*, a cura di S. Manzoni e S. Nicoli, Lucca 2017 e S. Manzoni, *Ripensare la storia: la tripartizione metodologica nel pensiero di Ivan Ivanovič Sollertinskij*, “Musica/Realtà”, 2017 (38), 114, pp. 47-57.

⁴ Igor’ Glebov è il *nom de plume* utilizzato nella pubblicistica dal musicologo Boris Vladimirovič Asaf’ev (1884-1949), tra le più autorevoli firme dell’epoca nell’ambito della critica musicale. Su di lui la bibliografia è ampia, anche per la reputazione che tuttora gli riserva la musicologia russa. Si vedano, ad es., E. Orlova — A. Krjukov, *Akademik Boris Vladimirovič Asaf’ev. Monografija*, Leningrad 1984; T. Bukina, *B.V. Asaf’ev i muzykal’noe prosveščenie posle-revolucionnoj epochi: muzykoznanie na službe u socialističeskogo stroitel’sтва*, “Istorija sovetskoj kul’tury i iskusstva”, 2020, 1, pp. 369-392. Molti dei suoi scritti sono raccolti in B. Asaf’ev, *Izbrannye trudy*, 5 voll., Moskva 1952-1958; A. Giust, *Tradizione e sperimentazione nell’orizzonte musicale russo: il caso di Boris Asaf’ev*, in *20/Venti: Nuovi studi sulla cultura russa e sovietica degli anni Venti del XX secolo*, a cura di A. Accattoli — L. Piccolo, Roma 2024, pp. 35-63 [N.d.C.].

⁵ A parte rimangono le monografie storiche di Glebov, nelle quali, da

Il primo passo dell'AMC, la sua 'buona novella' era, come è noto, l'esplicita apologia della musica di Křenek, Hindemith, Alban Berg, Casella e altri. Gli ingenui lettori dei volumetti della 'Nuova Musica'⁶ venivano indotti insistentemente a credere nel 'grandissimo valore dell'incessante progresso del pensiero creativo' dei compositori dell'Occidente borghese. Lì sarebbe emersa un'intera schiera di compositori la cui musica avrebbe contenuto ora "passionale emotività", "fresca gioia di vivere", ora "un trattamento profondamente veritiero e vitale di eroi, persone reali, il cui aspetto completo è incarnato nella musica fino al dettaglio", ora "un'arte sanguigna, un fiero ritegno", un "temperamento vigoroso, vivo, ardente", un "polso vitale e sano", ora una "sensibilità fiera e sana", "forme chiare", o persino "un tessuto musicale, trasparente, leggero, a tratti come in Mozart..."⁷.

Adesso, dopo che il formalismo e il falso nella musica sono stati condannati duramente dalla "Pravda", è molto opportuno smascherare la falsa propaganda dei compositori contemporanei dell'Occidente negli invadenti slogan dell'AMC.

Non c'è bisogno di sottolineare quale profondo vuoto ideologico si nasconda dietro questi slogan, che ora suona tanto odioso, e quale profonda rottura rappresenti con tutti i fondamenti di un'arte sana e vitale. È estremamente tipico degli stessi ideologi dell'AMC non soffermarsi a lungo sull'elogio diretto dei 'modernisti' occidentali, avendolo sostituito con un altro metodo di promozione di questa musica. Questo metodo consisteva nell'elaborazione, nella 'giustificazione' teorica di una piattaforma che legittimasse indirettamente quegli stessi gusti 'moderni-

sti'. Questo nuovo orientamento dell'AMC ha trovato un forte sostegno nei principali 'sistemi' teorico-musicali, sebbene l'AMC abbia cercato di perseguire gli stessi punti di vista anche nella musicologia storica⁸. In che cosa, dunque, si è manifestato questo sostegno?

Nel recente passato (1931-32) ci siamo accaniti a 'spaccare il capello in quattro' su diversi sistemi teorico-musicali, ma non ci siamo dati l'obiettivo di 'vedere il bosco oltre agli alberi', di prendere veramente coscienza del denominatore comune che univa (e unisce) in un'unica linea la metodologia delle teorie tra loro più 'incompatibili': per esempio, gli insegnamenti di Riemann e Kurth, di Javorskij e Konius⁹.

Il comune denominatore di singole teorie era l'*attenuamento oppure lo svilimento del contenuto ideologico nella musica*, delle sue possibilità d'espressione. Se lo slogan dell'estetica musicale materialista è il massimo svisceramento di tutta la profondità, la vivacità del contenuto dell'arte musicale, nelle teorie idealiste abbiamo un atteggiamento di segno esattamente opposto. Tutte le constatazioni interessanti e talvolta preziose di queste teorie, che

⁸ Nel manuale di Sabaneev *Storia generale della musica*, che si è guadagnato una reputazione abbastanza pietosa [N.d.A.]. Cfr. L. Sabaneev, *Vseobščaja istorija muzyki*, Moskva 1925 [N.d.A.].

⁹ Kulakovskij si riferisce ad alcuni dei maggiori teorici musicali del torno di secolo-primo Novecento. Hugo Riemann (1849-1919) è stato un musicologo, critico e didatta, formatosi al Conservatorio di Lipsia e attivo come insegnante di pianoforte e teoria musicale in quello di Amburgo, prima di rientrare all'Università di Lipsia. Tra le sue opere più celebri, accanto a opere di carattere storiografico e saggi monografici dedicati a singoli autori, si ricordano il *Musiklexikon* (1882, poi 1919 e 1929), *Katechismus der Harmonielehre* (1890, 1913 con il titolo *Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre*), *Katechismus der Musik-Ästhetik (Wie hören wir Musik?)* (1890). Ernst Kurth (1886-1946), allievo di Guido Adler a Vienna per la musicologia, fu docente a Berna, dove insegnò storia della musica. Studiò la relazione tra la percezione (consceia e inconscia) dei fenomeni fisici, mettendoli in relazione alla psicologia e alla musica. Sul suo lavoro teorico cfr. L. Rothfarb, *Ernst Kurth as Theorist and Analyst*, Philadelphia 1988. Boleslav Leopoldovič Javorskij (1877-1942) fu invece teorico sovietico, ideatore del concetto di 'intonazione' poi sviluppato da Boris Asaf'ev. Sulle sue teorie in relazione con quelle di Asaf'ev cfr. C. Bianchi, *Ingegneri del suono staliniano: Boris Asaf'ev e l'eredità di Boleslav Javorskij*, "Analitica, Rivista online di Studi Musicali", 2017, 10, <https://lnx.gatm.it/analitica/ogs/index.php/analitica/article/view/99> (ultimo accesso: 07.12.2025). Lev Eduardovič Konjus (Leon Conus, 1871-1944) fu pianista, didatta e compositore educato al Conservatorio di Mosca ma emigrato negli Stati Uniti dopo la Rivoluzione [N.d.C.].

musicista di talento, ha superato le tendenze formaliste in modo più semplice e veloce [N.d.A.].

⁶ Kulakovskij si riferisce al bollettino "Musica contemporanea", rivista dell'AMC uscita tra i 1924 e il 1929. Su questo periodico cfr. A. Giust, *The Ways to Russia of Alfredo Casella*, "Archival Notes", 2020, 5, pp. 23-46; Idem, *Music Expectations in Soviet Russia: Tradition, Avant-Garde, and Legitimacy in the Soviet Public Press*, "Archival Notes", 2024, 9, pp. 21-48 [N.d.C.].

⁷ Cfr. ad esempio I. Glebov "Novaja muzyka", 1926-1927, nn. 1, 2, 4 [N.d.A.]. I riferimenti offerti da Kulakovskij sono assai imprecisi. Il bollettino dell'ACM si chiamava in realtà "Sovremennaja muzyka" [Musica contemporanea]. Articoli firmati I. Glebov sulla 'Nuova musica' si trovano nei nn. 11 (1925); 12, 13-14, 15-16, 17-18, 19, 20 (1926); 25, 26 (1927) [N.d.C.].

hanno permesso ai loro autori di discernere qualcosa di nuovo nella musica, sono state di fatto utilizzate allo scopo opposto: svuotare di contenuto il discorso musicale. Esse si differenziavano solo per i metodi e le vie intraprese per questa ‘discriminazione’ della musica. Se Riemann, ponendo l’accento sull’armonia e sul ritmo, riconosceva il movimento melodico, il tempo e la dinamica come elementi di contenuto, e li collocava di fatto in secondo piano, Javorskij invece, pur aderendo fondamentalmente allo stesso partito, individuava negli aspetti armonico-modale e ritmico l’‘unica essenza’ della musica, tenendo in spregio tutto il resto come ‘formalizzazione’ del ‘ritmo armonico’. Se Konjus era pronto a negare il ruolo di quasi tutto l’‘udibile’ nella musica come uno ‘strato’ secondario dietro il quale si cela un certo ‘scheletro’ metrotettonico, Kurth ‘riconosceva’ coraggiosamente tutti gli elementi del suono come essenziali, riconducendo al tempo stesso la loro espressività all’unico indicatore dell’‘energetismo’¹⁰.

Bisogna riconoscere che la teoria di Kurth, che tiene conto di tutto e non mette nulla in secondo piano nell’esposizione, è la più coraggiosa, il tentativo di respiro più ampio di creare una dottrina formalista della musica. Per questo non stupisce che questa teoria, in parte diluita dalla teoria del ritmo armonico, sia diventata la base alla quale gli ideologi dell’AMC si sono saldamente aggrappati.

Che cosa ha dunque offerto questa teoria all’AMC? La concezione di Kurth, e più in generale tutta la ‘teoria energetica’ (il sistema del ritmo armonico e in parte la teoria funzionale versano acqua a quello stesso mulino ‘energetico’), *permetteva di riportare alla luce e ‘fondare’* (sotto un aspetto un po’ più complesso) *le vecchie, per quanto non abbastanza profonde opinioni di Hanslick*, il più esplicito formalista del XIX secolo¹¹.

Alcuni esempi contorneranno in modo chiaro questo utilizzo dell’hanslickianesimo ‘su una nuova base’ da parte dell’AMC.

L’agnosticismo intransigente di Hanslick, il suo

negare la possibilità di stabilire il contenuto ideologico della musica, era basato — come è noto — sulla riduzione delle possibilità espressive della musica, che egli relegava al livello di un ‘flusso dinamico’. “Se dunque la musica non ha la capacità di esibire il contenuto dei sentimenti, — si chiedeva — che cosa può esibire di essi?”. E rispondeva: “Solo la *dinamica*. La musica può imitare il movimento di un processo psichico secondo le sue diverse fasi: presto, adagio, forte, piano, crescendo, diminuendo. Ma il movimento è solo una proprietà, un momento del sentimento e non il sentimento stesso”¹². Questa tesi fu avanzata da Hanslick quasi senza alcuna prova, come un postulato. I teorici successivi, soprattutto Kurth, cercarono di conferire a questo postulato una parvenza di fondatezza nelle loro opere. Quasi realizzando i compiti assegnati da Hanslick, la teoria dell’energetismo scoprì il concetto di ‘arabeschi sonori’, e indagò principalmente il ‘linearismo del tessuto musicale’¹³. Ignorando tutta l’originalità qualitativa di ogni elemento della musica, essa (seguendo le orme di Hanslick) cercò di dare una ‘patina energetica’ a questi elementi, riducendone l’espressività alla illustrazione di tutti i tipi di ‘campi energetici’ incrociati, più o meno carichi. E non è forse indicativo che l’AMC utilizzasse proprio l’impostazione fondamentale hanslickiana e la sua successiva ‘giustificazione’?

“La posizione della Sezione¹⁴ si è definita” — constatava Glebov. “Il ‘contenuto’ emotivo o ideologico della musica non si presta a una esposizione concreta, tanto meno a un’analisi scientifica rigorosa”¹⁵. In quella sede egli esprimeva anche una malcelata ironia nei confronti di coloro che “trovano il modo di

¹⁰ Cfr. E. Matassi, *La filosofia del suono di Ernst Kurth*, “Intersezioni: rivista di storia delle idee”, 2005 (25), 2, pp. 319-328 [N.d.C.].

¹¹ Kulakovskij si riferisce al trattato *Vom Musikalisch-Schönen* [Il bello musicale, 1854] di Eduard Hanslick [N.d.C.].

¹² È. Ganzlik, *O muzykal’nom prekrasnom*, Moskva 1910, p. 56 [N.d.A.]. Per questa traduzione si è fatto riferimento all’edizione E. Hanslick, *Il bello musicale*, a cura di L. Distaso, Sesto San Giovanni 2020, p. 58. Cfr. anche È. Ganzlik, *O prekrasnom v muzyke, Opyt poverki muzykal’noj estetiki, s nemeckogo perevel Laroš, s predisloviem perevodičika*, Moskva 1895 [N.d.T.].

¹³ Qui è probabile che Kulakovskij si riferisca al testo di E. Kurth, *Osnovy linearnogo Kontrapunkta* (Mosca 1931) che, traduzione del saggio *Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie* (Berna, 1917), gli aveva conferito notorietà a livello internazionale come musicologo [N.d.C.].

¹⁴ Della sezione musicale dell’Istituto Statale di Storia delle Arti, diretto da Glebov [N.d.A.].

¹⁵ “De musica”, 1925, 1, p. 7 [N.d.A.].

unire in matrimonio il tessuto sonoro con emozioni specifiche e persino con presupposti ideologici”¹⁶. Dando credito a questa tesi, ripeteva chiaramente l’argomentazione di Hanslick in una nuova trascrizione kurthiana: “Naturalmente, — scriveva, — nessuno pensa di negare a certi complessi sonori la capacità di trasmettere (musica come conduttore) e di provocare certi stati emotivi, allo stesso tempo *il grado di irritazione e la forza dell’effetto dipendono realmente non solo dal grado di predisposizione nervosa dell’ascoltatore, ma anche dalla proprietà dinamica di vari complessi sonori, una proprietà che la musicologia moderna denota con il concetto: tensione*” (l’enfasi è mia. — L. K.)¹⁷.

Su questa base ‘energetica’, combinava molto facilmente la teoria di Kurth con quella che apparentemente la escludeva, ovvero la teoria del ritmo modale. Oltre alle teorie più nuove, lo stesso atteggiamento nei confronti della musica era sviluppato anche dalla ‘teoria scolastica’ che egli derideva con disprezzo, e che ancora oggi domina la pratica dell’insegnamento. Il suo unico ‘principio’ pratico era il semplice *silenzio sull’espressività della musica*, il quasi totale disinteresse, nelle priorità dell’autore, per la natura condizionata delle tecniche di espressione. Ed è per questo che è stato così facile per coloro che avevano familiarità con l’insegnamento tradizionale passare all’uso del kurthismo, come ai nostri giorni la brigata del Conservatorio di Mosca si è immessa in maniera indolore sui binari del funzionalismo senza cambiare la metodologia dell’armonia¹⁸.

Nel nostro presente non nuoce ricordare che i formalisti stessi erano ben consci dell’impostazione hanslickiana della teoria tradizionale¹⁹, impostazio-

ne che univa fortemente sia il ‘puro’ pratico alla maniera di Rimskij-Korsakov, sia il funzionalista, sia il fautore del ritmo modale e infine il kurthiano.

Lo ‘svuotamento’ della musica da parte di alcuni teorici, la loro incapacità e il rifiuto di studiare tutta la varietà dei mezzi espressivi della musica sono stati evidenziati più volte dai musicologi — purtroppo senza porre l’accento su questo aspetto. È molto peggio che *le leve, i grimaldelli universali dei sistemi teorico-musicali, fossero allora e restino tuttora nell’ombra*. Il fine che avevano parzialmente identificato, e che spesso era la ragione stessa di queste teorie, era *la percezione svuotata della musica, la necessità di giustificare questa “percezione”*.

Questa o l’altra percezione della musica, il suo ‘consumo’ — sono uno degli aspetti più importanti di tutta la cultura musicale: soltanto comprendendo a pieno il problema della percezione è possibile capire l’‘essenza’ del formalismo nella cultura musicale, le cause e gli stimoli delle sue molteplici manifestazioni. *Nella nostra musicologia, un’enorme lacuna è la quasi totale trascuratezza del problema della percezione musicale*; il trattamento ripetuto che i formalisti ne danno a modo loro aggrava ulteriormente l’inammissibilità di questa trascuratezza.

Nella stessa opera di Hanslick leggiamo a che pro l’autore dovesse, negando l’evidenza, ridurre la musica al livello di “affresco sonoro”:

mento deve essere indirizzato all’assimilazione delle forme come tali, ovvero proprio come è stato finora nelle scuole specializzate, costruite, per così dire, su un hanslickianesimo inconscio. K. Ėjges, *Očerki po filosofii muzyki*, pp. 46 e 57 [N.d.A.]. Konstantin Romanovič Ėjges (1875-1950) era compositore, pianista, pedagogo, ma anche musicologo e critico musicale. Formatosi al Conservatorio di Mosca (1900-1905) con docenti quali M. Ippolitov-Ivanov (composizione), S. Taneev (contrappunto), e A. Jaroševskij (pianoforte), ebbe una carriera concertistica e didattica. A partire degli anni Dieci fu attivo come critico musicale, scrivendo su Wagner, Taneev, Skrjabin, Rachmaninov. Entrò a far parte del circolo di Pavel Lamm (1882-1951), e dopo la Rivoluzione lavorò per il Commissariato del popolo all’istruzione e insegnò in varie istituzioni, tra le quali il Conservatorio di Mosca. Negli anni Venti diresse l’Istituto tecnico musicale di stato “A. A. Jaroševskij”. Come compositore, si dedicò principalmente al pianoforte, ma si ricordano anche la cantata *Pesn’ o veščem Olege* [Canto del profeta Oleg], il poema sinfonico *V’juga* [La bufera], una serie di pezzi strumentali cameristici e romanze. Fu anche autore di testi di filosofia musicale che riscontrarono un certo successo. Il volume qui citato uscì per la prima volta nel 1912 con il titolo *Stat’i po filosofii muzyki* [Articoli di filosofia della musica], poi fu riedito sempre a Mosca nel 1918 e 1921 [N.d.C.].

¹⁶ Ibidem [N.d.A.].

¹⁷ Ivi, p. 8 [N.d.A.].

¹⁸ Si veda il libro di testo di I. Sposobin, S. Evseev, I. Dubovskij e V. Sokolov — *Praktičeskij kurs garmonii* [Corso pratico di armonia] [N.d.A.].

¹⁹ “La scuola, quanto meno i nostri conservatori — scriveva per esempio Ėjges — era costruita solo su un principio. Si insegnava la forma musicale in quanto tale. Così, almeno, era nelle classi di composizione, di esecuzione strumentale e in altre. La musica non è una lingua, la spiegazione di questa lingua, di quello che esprime gli studenti dei conservatori, i compositori, i pianisti e gli altri non l’hanno sentita”. E poi faceva le sue conclusioni, in modo ancora più definito: “Se la musica è soltanto la forma musicale, allora anche il suo insegna-

Il fattore più importante nel processo psichico che accompagna la comprensione di un pezzo musicale e che ne fa un piacere è generalmente trascurato. Si tratta della soddisfazione spirituale che l'ascoltatore prova nel seguire e nel percorrere continuamente le intenzioni del compositore e nel trovarsi ora confermato, ora piacevolmente deluso nelle sue supposizioni²⁰.

La giustificazione della normatività di una simile percezione analitico-razionale e il trattamento sprezzante dello “sconvolgimento patologico” prodotto dalla musica sul selvaggio o sul profano erano necessari per Hanslick: gli permettevano di giustificare la possibilità di ‘godere’ della musica *a prescindere dal suo contenuto ideologico-emotivo*. Ecco i suoi ragionamenti:

A questo modo patologico di lasciarsi prendere dalla musica contrapponiamo la cosciente e pura contemplazione di una composizione. Questa forma contemplativa è l'unica vera forma artistica dell'ascoltatore; di fronte a essa la rozza affezione del selvaggio e quello entusiastico del musicista fanatico rientrano nella stessa classe. Al bello corrisponde un godere, non un soffrire, come giustamente dice l'espressione ‘piacere artistico’²¹.

E continua:

Il profano ‘sente’ la musica al massimo, l'artista colto al minimo. Ciò significa che quanto più notevole è il momento estetico nell'ascoltatore (proprio come nell'opera d'arte), tanto più indifferente diventa l'effetto elementare. Perciò a riguardo non è più giusto quel venerabile assioma dei teorici secondo cui ‘una musica malinconica suscita in noi sentimenti tristi e una lieta suscita allegria’²².

La naturale conclusione di questi ragionamenti è l'onnivorismo morale dell'‘uomo colto’, l'indifferenza verso il contenuto dell'arte musicale in termini di idee: poiché una musica di *qualsiasi stile, di qualsiasi contenuto*, può “incantare l'udito con tutte le sorprese più nuove”. “Per il musicista colto ‘tous les styles sont bons’ – tutti gli stili sono buoni, come si è espresso in modo sincero in un articolo Anatolij Drozdov, ripetendo la stessa tesi di Hanslick²³.”

È evidente che una concezione del genere consegnava agli ideologi dell'AMC un enorme ‘asso’

nella manica: l'onnivorismo di principio del ‘musicista colto’ apriva alla possibilità di giustificare (ormai senza scomodi proclami) “*la legittimità di propagandare qualsiasi musica, inclusa quella ‘modernista’*”.

Ed ecco che osserviamo un quadro profondamente significativo, nel quale le idee di un formalista del pieno Ottocento hanno preso a risuonare decuplicate dall'eco negli scritti del capofila dell'AMC, sono stati ‘innalzati a un nuovo livello’, sviluppati in un'intera teoria. Nei lavori degli anni 1925-26 incontriamo una banale riproduzione, quasi letterale, delle tesi di Hanslick²⁴.

“È necessario far presente la caratteristica, o quella sorta di legge della percezione musicale”, scriveva Glebov:

come per lo specialista o il sofisticato amante della musica il fattore intellettuale è importante quando c'è un interesse di novità nello stimolo uditivo (attività della percezione), così per l'ascoltatore medio è importante l'elemento sensoriale dello stimolo in presenza di materiale abituale (passività della percezione). In altre parole, *nel primo caso si apprezza il materiale in sé (l'originalità delle sonorità, che crea il piacere intellettuale con il suo svolgimento e le sue correlazioni)*, mentre nel secondo caso la forza dell'intensità emotiva, nella quale il materiale fa da corrente, da mezzo trasmettitore, che trasmette l'energia dello stimolo dall'esecutore all'ascoltatore (il corsivo è mio - L. K.).

Battendosi energicamente per la percezione ‘attiva’ dello “specialista o del ‘sofisticato amante’”, Glebov ha tentato di sviluppare il pensiero di Hanslick in un intero trattato, *La forma musicale come processo*²⁵, opera che non è stata ancora analizzata dalla nostra critica musicale. Se Hanslick accennava di sfuggita al fatto che “il pieno piacere artistico può essere dato da quella musica che sollecita e premia l'attività di osservazione e di ricerca dell'intelletto e della fantasia”, Glebov ha fornito una descrizione vivida e coerente di come esattamente questa “attività di osservazione dell'intelletto” venga premiata nell'ascolto della musica. Ha trovato la strada per la soluzione al proprio problema in un'interpretazione

²⁰ E. Hanslick, *Il bello musicale*, op. cit., p. 113 [N.d.T.].

²¹ Ivi, p. 112 [N.d.T.].

²² Ivi, p. 114 [N.d.T.].

²³ Anatolij Nikolaevič Drozdov (1883-1950) fu un critico musicale, pianista e compositore attivo negli anni Venti, in particolare sulla rivista “Muzyka i revoljucija” [Musica e rivoluzione]. Non è stato possibile risalire al testo citato da Kulakovskij [N.d.C.].

²⁴ Nello stesso articolo della raccolta “De musica”, *Sovremennoe russkoe muzykoznanie i ego istoričeskie zadači*, pp. 13-14. [N.d.A.] L'articolo non appare nel volume indicato, e per questo non è stato possibile risalire all'originale [N.d.C.].

²⁵ Cfr. I. Glebov, *Muzykal'naja forma kak process*, Moskva 1930 [N.d.C.].

specifica della forma musicale nel suo farsi, la cui analisi costituisce il contenuto dell'intero libro. Basandosi sulle conquiste di Kurth e Javorskij, Glebov ha cercato di trattare nel suo lavoro tutte le forme musicali, riducendo coerentemente l'intera essenza della 'forma'²⁶ all'elaborazione, in un modo o nell'altro, del tessuto musicale in un'estensione il più possibile maggiore. "Dal punto di vista della dinamica musicale" — ha scritto, — "l'evoluzione delle forme musicali appare come lo sforzo del pensiero umano di raggiungere la massima estensione (in presenza di determinate esigenze) del movimento musicale". Il compito stesso della creatività è ridotto, in questa concezione, a "intensificare l'azione degli stimoli che suscitano la crescita e la durata del movimento (e con essa l'energia della massa sonora data)" e ad allontanare al massimo il punto di equilibrio. Comprendere la forma musicale per Glebov significa "chiarire l'opportunità della progressione del flusso di suoni percepiti dall'orecchio, darsi conto del perché il movimento continua, ora contraendosi, ora allungandosi". È forse necessario chiarire che tale "unificazione" del significato della 'forma' di tutte le composizioni musicali cancella il senso di ciascuno di essi in termini di idee? In Glebov, il "chiarimento dell'opportunità dell'estensione del flusso di suoni" ha un *compito separato*, per nulla subordinato all'obiettivo naturale, ovvero quello di comprendere, in una data forma, l'intento del compositore in termini di idee.

Scomponendo i principi della recezione intellettuale della forma musicale in modo 'scientifico' nel metodo dell'"identificazione delle affinità" e della "constatazione della differenza, del contrasto", Glebov ha cercato di spiegare la percezione di tutte le "forme musicali" conosciute attraverso queste caratteristiche astratte. Non è necessario seguirlo passo passo in questo percorso, o esaminare le sue vacue impostazioni hanslickiane.

Valutando gli esiti artistici che si traggono da una simile teoria, non si può non vedere che a eccezione della giustificazione dell'"onnivorismo" dello specialista, *questa teoria raccomanda in modo insensibile a un 'gusto raffinato' un interesse particolare*

per tutto ciò che appare 'nuovo', per tutto ciò che è massimamente difficile nella formulazione. Poiché proprio nelle composizioni nuove, eccessivamente difficili, l'ascoltatore troverà il massimo delle possibilità di applicare la sua 'attività', il suo esercizio di confronto e memorizzazione. La conclusione logica di tali esigenze di 'percezione raffinata' può essere soltanto una: l'apologia della musica contemporanea, massimamente complessa, 'avanguardista' di Hindemith, Schönberg, Křenek e altri²⁷. In questo modo il cerchio si chiude, le posizioni 'moderniste' vengono riconquistate, anche se con un percorso più lungo²⁸.

In questo modo, una teoria abbastanza antiquata come la 'classica del formalismo' è diventata, in una nuova veste, la base ideale del 'modernismo', che giustifica la percezione 'intellettuale', il gusto della musica dei 'moderni', e di conseguenza l'imitazione di questi, fino alla 'musica al contrario'. Il significato

²⁷ È comprensibile, quindi, la sorprendente 'lungimiranza' con cui Glebov, tre anni prima della creazione della *Lady Macbeth*, concedeva indulgenza a qualsiasi innovazione astrusa, a qualsiasi 'caos anziché musica', affermando: "Al primo ascolto, qualsiasi musica non familiare appare alla coscienza... come un rumore continuo o come caos e qualcosa di informe". I. Glebov [B. Asaf'ev], *Muzykal'naja forma kak process*, op. cit., p. 6 (il corsivo è mio — L. K.) [N.d.A.].

²⁸ Un'integrazione naturale a queste opinioni è la comprensione formalistica degli stimoli dello sviluppo della musica, che Glebov offre nello stesso libro: ciò che non sarebbe stato pensabile nel 1930 nell'ambito della critica letteraria è stato reso del tutto possibile nella musicologia: "Quanto più le intonazioni diventano familiari, tanto maggiore diventa la ricerca di nuovi stimoli", scrive (p. 72). E certamente, queste ricerche di "nuovi stimoli" non rimangono senza frutti: le nuove intonazioni, le tecniche ancora incomprensibili alla massa si diffondono e il progresso della musica si realizza [...] Secondo Glebov, l'evoluzione del discorso musicale, che viene stimolata "dalla lotta contro i passivi stampi percettivi", si muove verso correlazioni sempre più complesse. E quando tutti diventeranno consapevoli delle nuove tecniche, non ci sarà più bisogno di spendere energia per distinguerle, e allora avanti di nuovo verso nuove tecniche. Per esempio, Glebov guarda proprio così all'evoluzione delle variazioni: "in termini di aumento della difficoltà di riconoscimento delle somiglianze". In poche parole, ogni straniamento dalle vecchie tecniche, o l'invenzione di nuove tecniche: si tratta di una vecchia, ben nota solfa dell'OPOJAZ. Non si può inoltre non ricordare *en passant* che un simile movimento verso sonorità più complesse era stato tentato dai rappresentanti di quasi tutte le concezioni teorico-musicali: gli armo-ritmisti [*ladoritmisty*] — come presa di coscienza delle "armonie doppie" (e ancora più complesse), gli acustici [*akustiki*] (insieme a un altro ideologo dell'AMC, Sabaneev) — come riconoscimento di armonici distanti, i rappresentanti della teoria della base multipla — come presa di coscienza di armonie superiori, multibasiche [N.d.A.].

²⁶ 'Formovanie' nell'originale [N.d.T.].

di questo fatto non va sottovalutato.

Non è possibile né necessario elencare tali integrazioni e le clausole che si sono dimostrate indispensabili per armonizzare, almeno in apparenza, una concezione puramente idealistica dell'arte con i principi dello studio materialistico dell'arte.

Molto più importante è l'altro aspetto della questione: quali presupposti sociali possono aver contribuito alla nascita di una teoria che predica il godimento intellettuale degli "affreschi musicali", che predica l'indifferenza gastronomica nei confronti dell'intento ideologico dell'opera? Dopotutto, se il percorso logico che ha portato allo sviluppo delle opinioni degli ideologi dell'AMC è del tutto chiaro, quel che rimane poco chiaro è: *in quale ambiente di ascoltatori potrebbe trovare riscontro una simile teoria?*

Questa domanda legittima pone il seguente problema: qual era la percezione della musica da parte degli strati ai quali si sono rivolti Hanslick e i nostri formalisti? Su questo punto non possiamo contare su ricerche pronte: neppure i musicologi sovietici hanno studiato questo problema. Alcune testimonianze, tuttavia, indicano in modo piuttosto evidente quale fosse l'atteggiamento nei confronti della musica tra i 'raffinati dilettanti' del XIX secolo. Basta ricordare i *feuilleton* satirici di Heine, i lavori di Proudhon e Tolstoj, per capire che Hanslick con la sua teoria non risultava 'appeso nel vuoto': in questi lavori troviamo parole abbastanza dure nei confronti dell'indifferenza da parte della 'società istruita' verso la musica, nei confronti della profanazione delle migliori opere musicali da parte di ascoltatori freddi, nei confronti dell'indebolimento della musicalità a causa di un 'incessante far musica', e così via.

Avvicinandoci ai giorni nostri, troviamo un documento meravigliosamente vivido: un quadro dell'atteggiamento del 'pubblico dei concerti' russo dell'inizio del XX secolo nei confronti della musica, tracciato dal già citato Drozdov nell'ormai quasi dimenticato articolo *Emozione e coscienza della forma nella percezione musicale*²⁹. Questo quadro è talmente espressivo e caratteristico che ritengo

necessario riportarlo per intero. Scriveva Drozdov:

Mai, in nessun periodo storico, l'emozione musicale è passata in modo così inosservato, banale e piatto come nella vita musicale contemporanea. — Pensiamo all'allestimento dei nostri concerti e delle nostre opere, quel grigiore spaventoso dell'umore del pubblico, quella povertà del suo sentire, che è un peccato non corrisponda a ciò che succede sulla scena d'opera e dei concerti; pensiamo al carattere passeggero dell'emozione musicale e a quel suo esser subitamente rimpiazzato (in un batter d'occhi) dai pensieri meschini del quotidiano, così tipici del pubblico odierno: che timidezza, che rachitismo del sentimento musicale, e soprattutto che distacco, che inutilità, che scollamento delle emozioni musicali dal polso generale della vita!

Confrontando il grigiore della percezione con l'arsenale di mezzi espressivi esteriori della musica a lui coeva, Drozdov rimaneva inorridito:

Da una parte abbiamo un enorme apparato musicale: un'armonia che è uscita dai confini, consonanze a livello di suoni armonici, ritmi difficilmente esprimibili con il sistema di notazione esistente, una mobilitazione senza precedenti dell'esercito orchestrale, il raddoppio del numero normale delle parti d'orchestra, l'aggiunta di strumenti dimenticati, del passato o di nuova invenzione, e, come conseguenza di queste trasformazioni, sonorità, effetti e rumori del tutto inusuali, tecniche varie e trucchi da messinscena operistica. Tutto questo da un lato, mentre dall'altro il sentimento, la percezione musicale già descritta, rachitica, debole, povera, fragile, breve, sganciata dalla vita, e priva di qualsiasi significato reale e trasformativo. Questa atmosfera è colma di una contraddizione così strabiliante da preoccupare seriamente i musicisti. Infatti, cosa avremo innanzi? È evidente che lo sviluppo e il complicarsi dell'apparato musicale non si fermeranno al livello attuale; è evidente che nel prossimo futuro assisteremo a complicazioni sempre nuove. Verranno a crearsi nuovi valori, nuovi mezzi di effetto musicale, e tutto questo affinché il pubblico annoiato e indifferente (e con questo intendiamo non il pubblico dei dilettanti, musicalmente ignorante, ma quello che ne capisce) possa avere momenti che almeno un pochino solletichino i suoi nervi.

Il momento in cui fu steso questo documento ne accresce ulteriormente il valore storico: l'articolo di Drozdov fu pubblicato alle soglie del 1917³⁰. In questo modo, lo smascheramento del lato oscuro della cultura musicale della borghesia russa offerto da Drozdov in qualche modo ha suggerito un bilancio degli esiti di tale cultura, che risuona come una severa condanna letteralmente alla vigilia della Grande rivoluzione proletaria. Inoltre, il 1916 segna l'inizio dell'attività pubblicistica dei futuri ispiratori e fautori

²⁹ A. Drozdov, *Emocija i formoosoznanie v muzykal'nom vosprijatii*, 1916, 3, pp. 63-77 [N.d.A.].

³⁰ Ivi. È singolare che Drozdov intravedesse la via d'uscita dell'infelice posizione della cultura musicale da lui descritta nell'estetismo sottile, coltivando il quale il musicista avrebbe imparato ad apprezzare la musica di ogni stile — un onnivivorismo privo di idee [N.d.A.].

dell'AMC. Questo fatto risponde in modo convincente alla domanda posta qui sopra: quali condizioni e quale gruppo di ascoltatori hanno potuto far nascere una reminiscenza tardiva della teoria di Hanslick, una giustificazione dell'osservazione 'intellettuale' del 'processo formativo' del discorso musicale?

In quanto per gli ascoltatori descritti da Drozdov, che da un concerto portavano con sé solo il ricordo di alcuni momenti che avevano "solleccato i loro nervi", l'approccio dei membri dell'AMC, l'adescamento con una musica assolutamente nuova, "che incanta con continue sorprese", era l'esito naturale e assolutamente necessario. Non ci vuole molto a dimostrare che una tale percezione 'intellettualistica' della musica — che Hanslick proclamava come la più alta e Glebov 'giustificava' con un'intera teoria — non ha nulla a che vedere con un atteggiamento realmente consapevole nei confronti della musica, con un atteggiamento attivo; che essa (tale percezione) sviluppa l'onnivorismo nel consumatore, *sbarrando la strada all'assimilazione critica del patrimonio musicale e all'orientamento corretto verso la musica dei suoi contemporanei*³¹.

L'arte di Šostakovič ha mostrato chiaramente che persino una cultura musicale elevata e un grande talento non bastano a orientarsi nella musica, se la percezione del musicista è avvelenata da una relazione così esteriore e formale nei confronti del discorso musicale. Non c'è nemmeno bisogno di dimostrare che la relazione emotiva verso la musica, relazione che entri in una vivida 'risonanza' con il suo contenuto, sia normale e naturale. I formalisti hanno cercato di compromettere tale percezione. È chiaro che non è possibile concordare a nessun livello con una simile impostazione. Solo un atteggiamento profondamente emotivo verso la musica può generare quell'arte di passioni alla quale ci chiama la realtà sovietica. Non è superfluo ricordare la profonda emozione con la quale si relazionano alla musica le masse popolari e gli stessi compositori, a eccezione — forse — di alcuni 'modernisti'.

Profondamente sintomatico è l'atteggiamento di Lenin nei confronti della musica e dell'arte, che si evince per esempio dalle memorie di Gor'kij e Trojanovskij: "Niente conosco meglio dell'*Appassionata*, la ascolterei ogni giorno. Una musica straordinaria, sublime"³². Questo era il rapporto di Lenin con l'arte di Beethoven. In queste parole traspare un evidente richiamo profondamente emotivo all'eroismo coraggioso, ottimistico, dell'*Appassionata*³³. Vi troviamo anche la profonda freschezza della percezione di un uomo che non conosceva il concetto di 'trito e ritrito': se un componimento è d'effetto, tocca un nervo scoperto. Il rapporto di Lenin con la pittura e la sua attrazione verso il sano ottimismo di Rubens confermano con ancor più forza questa conclusione³⁴.

La constatazione della fiacchezza della percezione dei 'dilettanti di musica' borghesi e del loro vuoto artistico caratterizza vividamente il destino dell'arte nella società borghese, ma non risolve ancora del tutto la questione delle radici del formalismo, *pur mettendo a nudo uno dei canali principali lungo i quali esso si è mosso*.

Un'altra fonte da considerare, che alimenta l'atteggiamento esteriore-formale nei confronti della musica, è ovviamente il tecnicismo autoreferenziale degli interpreti, doppiamente pericoloso per l'enorme impatto che può avere sull'ascoltatore medio. L'ingenua ammirazione dell'ascoltatore per la *tecnica esecutiva*, per quanto utile e naturale per l'allievo, presso il futuro interprete e ascoltatore spesso finisce, purtroppo, per mettere in ombra il contenuto del brano eseguito. Il sistema tradizionale di formazione musicale professionale della scuola musicale borghese promuoveva pienamente questo atteggiamento unilaterale, *senza bilanciarlo con un'adeguata attenzione al contenuto* dell'arte musicale (si vedano, perlomeno, le già citate confessioni di Ėjges). Si può forse negare il fatto che ci sia uno strettissimo lega-

³¹ I. Glebov [N. Asaf'ev], *Muzyka v sovremennoj obščebrazovatel'noj škole*, in *Voprosy muzyki v škole*, Leningrad 1926, p. 11 [N.d.A.].

³² M. Gor'kij, *V. I. Lenin*, in *Vospominaniia i zametki*, Moskva 1933, p. 216 [N.d.A.]. Qui la trad. it. di Marco Caratozzolo è tratta da M. Gor'kij, *Lenin, un uomo*, Palermo 2018, p. 62 [N.d.T.].

³³ Si tratta della Sonata per pianoforte n. 23 op. 57 di Ludwig van Beethoven, nota per essere il brano musicale preferito da Lenin [N.d.C.].

³⁴ Cfr. A. Trojanovskij, *Lenin i živopis'*, "Pravda", 21.01.1935, p. 4 [N.d.A.].

me tra la venerazione della tecnica esecutiva presso la facoltà di interpretazione e la venerazione della tecnica compositiva tra i giovani compositori?

E nella misura in cui si è sviluppata nel più completo distacco dai suoi compiti naturali — ovvero l'espressione libera e chiara di questo o quell'intento ideologico, — questa 'tecnica compositiva' ha inevitabilmente portato al culto del *tecnicismo*, ha eretto un muro tra il suo novizio e la vita circostante; in altre parole, è stata un costante vivaio di formalismo nella cultura musicale.

Come sappiamo, nella società borghese quest'intera impostazione della formazione musicale, dall'influenza micidiale, ha allungato i tentacoli molto oltre i propri confini, contagiando tutti gli ascoltatori con questo o quell'atteggiamento esteriore all'arte (secondo il loro grado di maturazione), e spegnendo il naturale interesse del 'consumatore' di massa per il contenuto ideologico del discorso musicale.

È estremamente importante rendersi conto, quindi, che esiste una stretta connessione tra tutti i tipi di atteggiamento esteriore verso la musica — atteggiamento che risponde a tutto, tranne che all'intento emotivo-ideologico del brano, — e l'ammirazione formalista per la tecnica autoreferenziale della composizione in quanto attività. Sappiamo che tra i sostenitori più o meno consapevoli dei diversi tipi di percezione esteriore della musica esiste un'incomprensione, e spesso un disprezzo altezzoso della percezione formale più 'alta' verso quella più 'primitiva'. Così, gli ammiratori del virtuosismo delle dita, dei bei timbri, del 'suono' elevato ascoltano con disprezzo gli applausi con i quali il pubblico premia il suonatore di balalajka che suona con la balalajka dietro la schiena. Applausi scroscianti per passaggi brillanti, a loro volta, provocano un sorriso accondiscendente nel 'dilettante' sofisticato che, secondo l'esempio di Hanslick e Glebov, si inebria piacevolmente della tecnica compositiva, dell'uso sofisticato dei 'contrasti' e delle 'analogie'. Ma questi dilettanti a loro volta sono guardati con sdegno, e persino con indignazione, dal 'puro esteta', che va in estasi per la bellezza di un'opera o della sua esecuzione, ma ne è inebriato in modo *del tutto intuitivo*, senza alcun

coinvolgimento della coscienza osservativa.

Il nostro atteggiamento nei confronti di tutti questi 'stadi' della percezione formale della musica non può, ovviamente, essere univoco, ma l'unità delle loro impostazioni va sottolineata in modo chiaro. Denominatore comune a tutti questi approcci esterni alla musica è la prontezza dell'ascoltatore nel cogliere il 'piacere' da qualsiasi fonte, e pertanto l'impossibilità di utilizzare nel proprio sviluppo ideologico-emozionale la ricchezza della cultura musicale; nel compositore, invece, la percezione formale porta all'imitazione della maestria apparente degli 'innovatori' più raffinati o dei vecchi maestri (caratteristica oscillazione tra morto accademismo e 'modernismo'). Nelle opere di carattere sintetico, come il teatro e l'opera, tale atteggiamento formale genera indifferenza verso il soggetto, millanteria, scherno dei sentimenti e dei posizionamenti [ideologici], iperbolismo, tendenza alla caricatura, ecc. — tutti quei vizi che sono stati sottolineati negli articoli della "Pravda".

Secondo la meravigliosa formula di Lunačarskij,

*nuovo significa che i cosiddetti aspetti formali della cultura (come venivano chiamati prima) hanno smesso di esistere. Le statue, i quadri, la sinfonia, lo spettacolo non hanno nessun valore finché non sono collocati in una qualche relazione con il movimento che sta rinnovando il mondo*³⁵.

In questa tesi si cela lo slogan della lotta contro i momenti formalistici nella vecchia cultura artistica, della lotta per un coordinamento ravvicinato tra l'arte e la vita nella società socialista, della lotta per una rielaborazione critica di tutti gli elementi della cultura artistica del passato.

Ripeto, la lotta contro il formalismo non può limitarsi a colpire solo alcune delle sue manifestazioni, senza toccare il fondamento da cui esse derivano. Il primo tentativo di individuare le condizioni dell'emergere del formalismo indica immancabilmente che tutte le forme della vecchia 'vita musicale' attendono ancora una revisione critica seria. Le radici dell'atteggiamento esteriore-formale nei confronti della musica si trovano — come si può vedere — non solo nell'estraneità del compositore o dell'ascoltatore verso il contenuto di tutta la vita che lo circonda,

³⁵ Cfr. A. Lunačarskij, *Mir obnovljaetsja*, "Izvestija", 06.07.1933, pp. 2-3 [N.d.A.].

ma anche nelle *forme di 'vita musicale' consolidate gradualmente, nelle consuete forme di 'consumo' della musica*. Le vie per cambiare questa vita, queste forme di 'consumo musicale', così importanti per superare le derive formaliste sia nel compositore che nell'ascoltatore, risultano chiaramente massimamente complesse, foriere di discussioni, richiedono una riflessione dedicata.

Più chiari appaiono gli altri metodi ausiliari di lotta al formalismo. Questi metodi sono sostanzialmente di tre tipi: riorganizzazione dei sistemi di istruzione musicale, di educazione musicale e, infine, uno sviluppo attento, un'assistenza a tutte le forme di utilizzo della musica nei generi artistici di natura sintetica.

Ho già parlato in un articolo precedente dello stato dell'istruzione teorico-musicale³⁶. Lo studio teorico della musica organizzato razionalmente e lo sviluppo sistematico della percezione emotiva all'ascolto di tutti gli elementi della musica possono contribuire in modo significativo a superare le abitudini formaliste. La mancanza di attenzione da parte dei musicologi per la riorganizzazione dell'attuale metodo di insegnamento della teoria musicale, ancora puramente formalista, è una delle falle più vergognose della nostra musicologia. Sarebbe auspicabile che anche i docenti dei percorsi interpretativi prendessero a loro volta coscienza del loro ruolo nel superamento delle derive tecnico-formali degli allievi, e si esprimessero apertamente e con la massima serietà su questo tema.

Purtroppo, il problema dell'educazione musicale dei bambini non attrae minimamente l'attenzione dei musicologi; eppure, questo campo è estremamente urgente, sia per le sue potenzialità che per le opinioni errate che dominano tra i musicisti a questo riguardo. Spesso non si distingue chiaramente tra l'educazione musicale dei bambini e la loro formazione musicale professionale, confondendo questi due metodi di sviluppo del bambino, tutt'altro che adeguati. Sottolineo che compito urgente del presente è avviare un'ampia discussione, organizzare un convegno tra responsabili dell'educazione musica-

le nelle scuole, che individui le giuste impostazioni, smascheri le tendenze formaliste che agiscono anche in questo campo, e indichi la via sistematica per contrastarle.

Infine, più chiaro e definito è il problema della lotta per i generi sintetici come mezzi tra i più potenti di contrasto al formalismo presso compositori e ascoltatori. Innanzitutto, *nei modelli sintetici per un artista formalista è molto difficile nascondere le proprie inclinazioni e la propria vacuità ideologica*, che traspare nettamente nel trattamento ricercato di esempi concreti di opere sintetiche, com'è successo a Šostakovič. D'altra parte, l'atteggiamento formale nei confronti della musica — predicato e giustificato dagli ideologi dell'AMC, — in un genere sintetico è totalmente assurdo, in quanto la musica vi è costretta a obbedire all'intento molto specifico dell'intera opera. Questo spiega l'atteggiamento di superiorità dei formalisti nei confronti di generi sintetici come *il teatro e il cinema*, che il compagno Kabalevskij ha evidenziato in modo puntuale nelle dichiarazioni di Šostakovič e Šebalin³⁷. Ma proprio per questo si può affermare senza alcun dubbio che la partecipazione alla creazione di opere sintetiche aiuterà anche il maestro maturo di scuola eccellente a superare i residui di formalismo nella sua arte. Nel processo di studio di un compositore, l'attenzione dedicata ai generi sintetici è letteralmente fondamentale; *l'aumento della proporzione di tali lavori è uno dei modi principali per ristrutturare la carriera del giovane compositore* di cui si siano sufficientemente dimostrate le tendenze formaliste.

Vorrei sottolineare anche che a un compositore si dovrebbe richiedere non una partecipazione passiva a un'opera di genere sintetico, ma una lotta attiva per integrare tra loro tutte le forme d'arte in modo veramente organico, per *'innalzare il livello di sintesi' delle opere*, se così si può dire. E non si possono chiudere gli occhi di fronte al fatto che anche tra i generi classificati come 'sintetici' vi sono quelli — come, ad esempio, il balletto, con il suo legame puramente convenzionale tra musica e movimento, con il suo sistema da 'macchina da balletto' — che

³⁶ Cfr. L. Kulakovskij, *Muzykal'naja gramota i 2-j god teorii muzyki*, "Sovetskaja muzyka", 1936 (4), 3, pp. 77-86 [N.d.A.].

³⁷ Cfr. D. Kabalevskij, *"Podenščina" v kinomuzyke i eë plody*, "Pravda", 29.02.1936 [N.d.A.].

sono in tutto e per tutto formalisti, con l'enorme potenziale di tecnicismo autoreferenziale, e con infinite possibilità di inscenare soggetti sovietici nei loro allestimenti. Non a caso il balletto è il rifugio prediletto dei musicisti formalisti, che evidentemente trovano impostazioni 'affini' nell'arte coreutica. In conclusione, non si può non sottolineare anche che solo una decisa ristrutturazione dell'intera metodologia, di tutti i fondamenti dell'arte del balletto, permetterà di creare un autentico legame sintetico tra musica e movimento, così naturale, ma spesso profanato nel balletto.

Come possiamo notare, la lotta al formalismo, con i suoi miseri esempi della sua manifestazione evidente nella musica e nelle arti contigue, solleva una moltitudine di problemi, e anche semplicemente enumerarli in un solo articolo è impossibile. Questo ci costringe a lanciare ancora una volta un'accusa ai musicologi, che a volte sperperano enormi energie in ricerche sull'"essenza del motivo", sui 'problemi dello sviluppo su larga scala' e su simili argomenti inattuabili. *È necessario indirizzare tutte queste energie su problemi più urgenti e rimasti finora ignorati dalla ricerca.* A questo punto, il silenzio quasi totale su alcune importanti questioni cardinali non può più essere tollerato. L'ampiezza dell'argomento, la complessità, la natura talvolta controversa e acuta del problema non sono un motivo per ignorarlo, bensì, al contrario, un incentivo alla partecipazione comune alla sua elaborazione.

◇ **L. Kulakovskii, *Notes of the Origins of Formalism*** ◇**Translated by Diana Bota*****Abstract***

Italian translation of *Zametki ob istokakh formalizma* by Lev Kulakovskii.

Keywords

Formalism, Socialist Realism, Ernst Kurth, Boleslav Iavorskii, Pure Music.

Author

Lev Kulakovskii (1897–1989) was a Soviet musicologist, a music teacher, and an expert of folklore. He received his education at Kyiv University, at the local Technicum and at the O. Lysenko Academy for Music and Drama (1924–1927). In 1930 he became a collaborator of the Institute of Art history, Moscow. He wrote for the journals “Muzykal’noe obrazovanie”, “Sovetskaia muzyka” and “Sovetskaia etnografiia”. In the years 1938–1956 participated in many musical and folklore expeditions to the regions of Briansk, Vladimir, Orel, Pskov, Riazan’, and Iaroslavl’. He authored many books on the theory of music education, compiled the collection *Russian, Ukrainian and Belarusian Songs* (Moscow, 1937), and wrote numerous articles on music folklore, pedagogy, the theory of modal rhythm, and aesthetics.

Translator

Diana Bota is a PhD student at the University of Verona, researching the depiction of urbanism and the social environment in Ukrainian modernist literature. Her research centres on the works of Valeryan Pidmohyl’ny, with a focus on psychologism and the complex relationships between individuals, society, and the city in his writings. She holds a Master’s degree in Publishing and Journalism from the University of Verona (2023), where she wrote her thesis on the translation and analysis of the novel *Misto* (*The City*) by Pidmohyl’ny. Before that, she earned a Bachelor’s degree in Languages and Cultures for Publishing from the same university, completing a thesis on the representation of genocide in graphic novels, more conspicuously the Holodomor as depicted in Igor’s *Quaderni Ucraini*. Diana is actively involved in academic conferences and seminars, where she presents her research on Pidmohyl’ny and Ukrainian modernism, and contributes organizing events in the Sliv@ – Slavistics in Verona seminar series at the University of Verona.

Publishing rights

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



© (2025) Diana Bota