

Intervento all'assemblea degli operatori della musica sovietica

Andrej Ždanov

◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 279-291 ◇

COMPAGNI! Consentitemi, innanzitutto, di fare alcune osservazioni in merito al carattere della discussione che si è svolta qui.

Valutare in generale la situazione nell'ambito della musica d'arte ci conduce a dire che le cose non vanno granché bene. Certo, ci sono state diverse sfumature negli interventi. Alcuni hanno detto che le cose zoppicano soprattutto sotto l'aspetto organizzativo, hanno indicato il cattivo stato della critica e dell'autocritica e approcci scorretti all'amministrazione delle attività musicali, in particolare nell'Unione dei compositori. Altri, associandosi alla critica degli assetti e del regime organizzativo, hanno indicato la cattiva condizione dell'orientamento ideologico della musica sovietica. Altri ancora hanno cercato di smussare l'acutezza del malessere o di tacere sulle questioni spiacevoli. Ma, per quanto queste sfumature possano differire nella caratterizzazione della situazione esistente, il tono generale del dibattito si può ricondurre al fatto che le cose non vanno bene.

Non intendo introdurre dissonanze o 'atonalità' in questa valutazione, benché l' 'atonalità' sia oggi di moda (*Risate, animazione in sala*). Le cose vanno davvero male. Mi pare che la situazione sia peggiore di quanto sia stato detto qui. Non intendo con ciò negare i successi della musica sovietica. Essi, naturalmente, ci sono. Ma se pensiamo a quali successi avremmo potuto e dovuto ottenere nell'ambito della musica sovietica, e se inoltre confrontiamo i progressi in campo musicale con le conquiste in altri campi dell'ideologia, dobbiamo riconoscere che essi sono davvero insignificanti. Se prendiamo, ad esempio, la letteratura d'arte, attualmente alcune riviste vanno incontro a serie difficoltà, poiché non riescono a fare spazio nei numeri già in uscita a tutti i materiali, pienamente adatti alla pubblicazione, che si trovano nelle redazioni. Pare che nessuno degli oratori

qui presenti abbia potuto vantare un simile 'fondo di riserva' in ambito musicale. Vi sono progressi nel cinema e anche nella drammaturgia, ma nel campo della musica non vi è alcun progresso degno di nota.

La musica è rimasta indietro: questo è il tono di tutti gli interventi. La situazione venutasi a creare, sia nell'Unione dei compositori sia nel Comitato per le arti, è decisamente anormale¹. Del Comitato per le arti si è detto poco, né lo si è criticato a sufficienza. In ogni caso, dei disordini nell'Unione dei compositori si è parlato molto di più e in maniera più severa. Eppure, il Comitato per le arti ha giocato un ruolo assai poco edificante: fingendo di sostenere con forza l'indirizzo realistico nella musica, il Comitato ha assecondato in ogni modo l'indirizzo formalista², portandone i rappresentanti sugli scudi, e contribuendo così alla disorganizzazione e all'introduzione di confusione ideologica³ nelle fila dei nostri compositori. Essendo per di più ignorante e incompetente in questioni di musica, il Comitato si è lasciato trasportare dalla corrente al seguito dei compositori di tendenza formalista.

Qui si è paragonato il Comitato organizzativo dell'Unione dei compositori a un monastero o a un corpo di generali senza esercito. Non c'è bisogno di contestare entrambe queste affermazioni. Se il destino dell'arte musicale sovietica diventa prerogativa del circolo più chiuso dei compositori e critici di punta, critici selezionati secondo il principio del sostegno ai propri capi, che creano attorno ai compositori un'atmosfera di lodi sperticate fino allo stordimento; se manca la discussione creativa; se nell'Unione dei compositori si è radicata un'atmosfera soffocante e stantia di divisione tra compositori di prima e di

¹ 'Nenormal'naja' nell'originale [N.d.T.].

² Rispettivamente 'realističeskoe' e 'formalističeskoe napravlenie' nell'originale [N.d.T.].

³ 'Idejnaja sumatica' nell'originale [N.d.T.].

seconda categoria; se lo stile dominante alle assemblee creative dell'Unione dei compositori è il silenzio rispettoso o l'ossequiosa esaltazione degli eletti; se la dirigenza del Comitato organizzativo è aliena alla massa dei compositori, non si può non riconoscere che la situazione sull'«Olimpo» musicale si è fatta manifestamente minacciosa.

È necessario soffermarsi in particolare sulla questione dell'orientamento vizioso della critica e dell'assenza di discussioni creative nell'Unione dei compositori. Poiché non ci sono discussioni creative, poiché non vi è né critica né autocritica, allora non vi è nemmeno avanzamento. La discussione creativa e la critica oggettiva, indipendente — è ormai diventato assiomatico — costituiscono la condizione più importante per lo sviluppo artistico. Dove non vi sono critica o discussioni creative, si inaridiscono le fonti dello sviluppo, si radica un clima artificiale stantio e stagnante, cosa di cui i nostri compositori sono gli ultimi ad aver bisogno. Non è un caso se alle persone che partecipano per la prima volta a una riunione su questioni musicali sembra strano che contraddizioni tanto inconciliabili possano convivere tra il regime organizzativo molto conservatore dell'Unione dei compositori e le presunte opinioni ultra-progressiste dei suoi attuali dirigenti in ambito creativo-teorico. È noto che la dirigenza dell'Unione ha scritto sulla propria bandiera slogan promettenti come l'appello al rinnovamento, al rifiuto delle tradizioni superate, alla lotta contro l'«epigonismo» e via dicendo. Ma è curioso che le stesse persone che vogliono sembrare assai radicali e persino arci-rivoluzionarie nell'ambito della piattaforma creativa, che pretendono al ruolo di rovesciatori dei canoni antiquati, siano le stesse che, per quanto riguarda la loro partecipazione all'attività dell'Unione dei compositori, si rivelano estremamente arretrate e inflessibili rispetto a qualsiasi innovazione o cambiamento, conservatrici nei metodi di lavoro e di direzione, e spesso nelle questioni organizzative tributano volentieri il loro ossequio a pessime tradizioni e al disprezzato «epigonismo», coltivando i procedimenti più meschini e stantii nell'amministrazione della vita e dell'attività della propria associazione creativa.

Perché le cose stiano così, non è difficile spiegar-

lo. Se la fraseologia pomposa sul presunto nuovo indirizzo nella musica sovietica si combina con azioni tutt'altro che avanzate, questo fatto basta già da solo a suscitare un legittimo dubbio sul carattere progressista delle impostazioni teorico-creative che vengono imposte con metodi tanto reazionari.

Come voi tutti comprendete perfettamente, la componente organizzativa di qualsiasi attività ha grande importanza. È evidente che deve essere effettuata una seria «ventilazione» nelle organizzazioni creative di compositori e musicisti: una fresca brezza deve purificare l'aria in tali organizzazioni, affinché si crei una situazione normale atta allo sviluppo del lavoro creativo.

Ma la questione organizzativa non è quella principale, per quanto sia molto importante. La questione fondamentale riguarda l'indirizzo della musica sovietica. La discussione che si è svolta qui sfuma in qualche misura questa questione, il che è scorretto. Se nella musica voi perseguite una frase musicale chiara, allora anche nella questione dell'indirizzo dello sviluppo musicale dobbiamo perseguire chiarezza. Alla domanda: si tratta di due indirizzi in musica? Dal dibattito deriva una risposta del tutto precisa: sì, si tratta proprio di questo. Benché alcuni compagni abbiano cercato di non chiamare le cose con il loro nome, e il gioco si svolga in parte in sordina, è chiaro che è in corso una lotta tra indirizzi, è evidente che sono in atto tentativi di sostituire un indirizzo con un altro.

Allo stesso tempo, secondo quanto affermato da una certa parte dei compagni non vi sarebbe alcun motivo di porre la questione della lotta tra indirizzi, né avverranno cambiamenti di ordine qualitativo, ma si tratterebbe soltanto del prosieguo dello sviluppo dell'eredità della scuola classica in condizioni sovietiche⁴. Essi hanno detto che non si sta compiendo alcuna revisione dei fondamenti della musica classica, e che di conseguenza non v'è di che discutere, ed è inutile sollevare clamore. Hanno ridotto la questione al fatto che si potrebbe parlare soltanto di correzioni specifiche, della presenza di singole fascinazioni per il tecnicismo⁵, di singoli scivoloni

⁴ «Klassičeskaja škola v sovetskich uslovijach» nell'originale [N.d.T.].

⁵ «Technicizm» nell'originale [N.d.T.].

naturalistici, e così via. Proprio in quanto ha avuto luogo un simile mascheramento, è necessario soffermarsi più in dettaglio sulla questione della lotta tra due indirizzi.

La questione, naturalmente, non riguarda soltanto correzioni, non riguarda soltanto il fatto che il tetto del Conservatorio perde e che occorre ripararlo, cosa sulla quale non si può non convenire con il compagno Šebalin⁶; il buco non si trova soltanto nel tetto del Conservatorio: quello è un problema di facile soluzione. Un buco molto più grande si è venuto a creare nelle fondamenta della musica sovietica. Su questo non ci sono due opinioni: tutti gli oratori hanno segnalato che nell'attività creativa dell'Unione dei compositori attualmente svolge un ruolo dirigenziale un determinato gruppo di compositori. Si tratta dei compagni Šostakovič, Prokof'ev, Mjaskovskij, Chačaturjan, Popov, Kabalevskij, Šebalin. Chi aggiungete a questi compagni?

*Una voca dalla platea: Šaporin*⁷.

Ždanov: Quando si parla del gruppo dirigente che tiene in mano tutti i fili e le chiavi del 'Comitato esecutivo per gli affari creativi', si fanno per lo più questi nomi. Considereremo proprio questi compagni come le principali figure che trainano l'indirizzo formalista in musica. E questo indirizzo è fundamentalmente scorretto. I compagni summenzionati hanno preso la parola anche qui, e hanno dichiarato anch'essi la propria insoddisfazione per il fatto che nell'Unione dei compositori non vi sia un'atmosfera di critica, che essi vengono elogiati eccessivamente, che essi

percepiscono il noto indebolimento del contatto con i quadri dirigenti principali dei compositori, con il pubblico degli ascoltatori, e così via. Ma per constatare tutte queste verità non serviva aspettare un'opera non del tutto riuscita o malriuscita⁸. Queste ammissioni si sarebbero potute fare molto prima. Il nocciolo della questione sta nel fatto che al gruppo dirigente dei nostri compositori di tendenza formalista il regime esistito finora nelle organizzazioni musicali era, per usare un eufemismo, 'non del tutto sgradito' (*Applausi*). Ci è voluta una riunione presso il Comitato Centrale del partito perché i compagni riconoscessero il fatto che questo regime nascondeva in sé anche aspetti negativi. In ogni caso, fino all'assemblea nel Comitato Centrale nessuno di loro pensava a cambiare l'ordine delle cose nell'Unione dei compositori. Le forze del 'tradizionalismo' e dell'epigonismo' agivano senza vincoli. Qui si è detto che è giunto il momento di cambiare radicalmente la situazione. Con ciò non si può non essere d'accordo. Poiché i posti di comando nella musica sovietica sono occupati dai compagni qui nominati, poiché è dimostrato che i tentativi di criticarli avrebbero portato – come si è espresso qui il compagno Zacharov⁹ – a un'esplosione, a un'immediata mobilitazione di tutte le forze contro la critica, è necessario giungere alla conclusione che proprio questi compagni hanno creato quella stessa insopportabile atmosfera artificiale di stagnazione e di relazioni amicali che ora sono inclini a dichiarare indesiderabile.

I compagni dirigenti dell'Unione dei compositori

⁶ Vissarion Jakovlevič Šebalin (1902-1963), diplomatosi al Conservatorio di Mosca (1928), dove aveva studiato con Mjaskovskij, negli anni Venti era stato membro dell'Associazione per la musica contemporanea, nonché del circolo di Pavel Lamm (1882-1951). Fu docente all'Accademia "Gnesin" e al Conservatorio di Mosca, di cui fu direttore negli anni 1942-1948, quando fu vittima delle purghe ždanoviane, inaugurate con il presente intervento [N.d.C.].

⁷ Jurij Aleksandrovič Šaporin (1887-1966), diplomatico del Conservatorio di Pietrogrado (1918), fu direttore del Teatro Tovstogonov dal 1919 al 1928, per poi passare all'ex Aleksandrinskij, dove rimase sino al 1934, componendo per questa sede gran parte della propria musica scenica. Anch'egli era stato tra i fondatori dell'Associazione per la musica contemporanea nel 1923. Come compositore, negli anni Trenta si era dedicato all'opera e alla sinfonia. Di lui si ricordano l'opera *Dekabristy* [I decabristi], su libretto di Aleksej N. Tolstoj, commissionata dal Bol'šoj di Mosca ma allestita solo nel 1953. Fu insegnante al Conservatorio di Mosca, formando, tra altri Èduard Artem'ev e Rodion Ščedrin [N.d.C.].

⁸ Come si chiarirà in seguito, Ždanov si riferisce all'opera *Velikaja družba* [La grande amicizia] di Vano Muradeli (1908-1970). Sull'opera e il suo destino cfr. *Introduzione*. [N.d.C.].

⁹ Si intende Vladimir Grigor'evič Zacharov (1901-1956), compositore e pubblicitista, tre volte decorato con il Premio Stalin (1942, 1946 e 1952) e già 'artista del popolo dell'URSS' (1944). Formatosi come compositore e direttore di coro tra Taganrog e Rostov sul Don, nel 1929 si era trasferito a Mosca, dove aveva lavorato per alcuni anni alla Radio (1930-33). La collaborazione con il Coro popolare accademico di stato "M. E. Pjatnickij" fu centrale nella sua attività musicale. Iscritto al Partito nel 1944, era intervenuto con una relazione a questo stesso Primo congresso dell'Unione dei Compositori sovietici, esprimendosi a sua volta contro le 'deviazioni' decadenti della musica borghese: atonalità, dissonanza e caos. La sua relazione si legge in *Doklad V. Zacharova ob ustave Sojuza sovetkich kompozitorov*, in *Pervyj vsesojuznyj s'ezd sovetkich kompozitorov, Stenografičeskij otčet*, a cura di M. Koval', Moskva 1948, pp. 358-363 [N.d.C.].

hanno detto qui che nell'Unione dei compositori non vi è alcuna oligarchia. Ma allora sorge la domanda: perché si tengono così stretti ai posti di comando nell'Unione? Li attrae forse il dominio per il dominio? In altre parole, hanno preso in mano il potere perché è piacevole detenere il potere per il gusto del potere, li ha forse colti una sorta di prurito amministrativo e alle persone viene semplicemente voglia di 'fare i principi', come il Vladimir Galickij del *Knjaz' Igor'* [Principe Igor']¹⁰? (*Risate*). Oppure questo dominio si esercita in nome di un determinato indirizzo nella musica? Io penso che la prima ipotesi venga meno, e che sia più corretta la seconda. Non abbiamo ragioni per affermare che la direzione degli affari nell'Unione non sia legata a un indirizzo. Non possiamo lanciare un'accusa di questo genere, per esempio, a Šostakovič. Di conseguenza, tale dominio si dà in nome di un indirizzo.

E, in effetti, qui da noi è in corso una lotta molto aspra, benché esteriormente velata, tra due indirizzi nella musica sovietica. Un indirizzo presenta un principio sano e progressista nella musica sovietica, un principio fondato sul riconoscimento dell'enorme ruolo dell'eredità classica, e in particolare delle tradizioni della scuola musicale russa, sulla combinazione di un alto gradiente di contenuto ideologico nella musica, della sua veridicità e del suo realismo, del legame profondo, organico con il popolo, con la sua creatività musicale e vocale, con l'elevata maestria professionale. L'altro indirizzo esprime un formalismo estraneo all'arte sovietica, il rifiuto dell'eredità classica sotto la bandiera di un preteso rinnovamento, il rifiuto del carattere popolare della musica¹¹, del servizio al popolo, a vantaggio dell'appagamento di esperienze strettamente individualistiche di un piccolo gruppo di esteti eletti.

Questo indirizzo sostituisce la musica naturale, bella, umana, con musica falsa, volgare, spesso semplicemente patologica. Al tempo stesso, la particola-

rità del secondo indirizzo è che esso evita gli attacchi frontali, preferendo celare la propria attività revisionista sotto la maschera di un presunto accordo con i principi fondamentali del realismo socialista. Metodi 'di contrabbando' di questo genere non sono, naturalmente, una novità. Di esempi di revisionismo sotto la bandiera di un preteso accordo con i principi fondamentali della dottrina sottoposta a revisione se ne trovano in gran numero nella storia. Tanto più è necessario smascherare la vera essenza di questo altro indirizzo e il danno che esso arreca allo sviluppo della musica sovietica.

Prendiamo, a titolo di esempio, la questione dell'atteggiamento verso l'eredità classica. Per quanto i suddetti compositori giurino di stare con entrambi i piedi sul terreno dell'eredità classica, non si può proprio dimostrare che i sostenitori della scuola formalista continuino e sviluppino le tradizioni della musica classica. Qualsiasi ascoltatore dirà che le opere dei compositori sovietici di tendenza formalista sono radicalmente diverse dalla musica classica. La musica classica si caratterizza per veridicità e realismo¹², per la capacità di raggiungere l'unità di una brillante forma artistica e di un contenuto profondo, per la combinazione della più alta maestria con la semplicità e l'accessibilità. Alla musica classica in generale, e in particolare alla musica classica russa, sono estranei formalismo e rozzo naturalismo¹³. Essa si caratterizza per la densità ideologica, fondata sul riconoscimento delle radici della musica classica nella creatività musicale dei popoli, nonché per il profondo rispetto e amore per il popolo, per la sua musica e il suo canto.

Quale passo indietro dalla strada maestra dello sviluppo musicale compiono i nostri formalisti, quando, minando le fondamenta della vera musica, compongono della musica mostruosa, falsa, intrisa di esperienze idealistiche¹⁴, aliena alle larghe masse popolari, concepita non per milioni di uomini sovietici,

¹⁰ Il principe Galickij è un personaggio dell'opera di Aleksandr Borodin *Il principe Igor'*. Nella trama, egli è il fratello — dissoluto e privo di scrupoli — della principessa Jaroslavna, moglie del principe di Novgorod Igor', la cui campagna (fallita) contro i Cumani nel 1185 è il soggetto dell'opera, tratto dall'antico *Slovo o polku Igor'ev* [Canto della schiera di Igor'] [N.d.C.].

¹¹ In questo articolo traduco così l'espressione 'narodnost' dell'originale [N.d.T.].

¹² 'Pravdivost' i realizm' nell'originale [N.d.T.].

¹³ Qui e più oltre, l'espressione traduce il binomio 'grubyj naturalizm', che pare rimbalzare direttamente dall'articolo *Caos anziché musica* pubblicato dodici anni prima sulla "Pravda". Cfr. *Introduzione*.

¹⁴ Come nel testo di Kulakovskij, Ždanov prende come parametro di riferimento negativo l'idealismo (già hegeliano) di Hanslick e Sabaneev [N.d.C.].

ma per unità e decine di eletti, per un'“élite”! Quanto poco somiglia questo a Glinka, Čajkovskij, Rimskij-Korsakov, Dargomyžskij, Musorgskij, i quali vedevano il fondamento dello sviluppo della loro creatività nella capacità di esprimere nelle loro opere lo spirito del popolo¹⁵, il suo carattere! L'ignorare i bisogni del popolo, il suo spirito, la sua creatività, è segnale che l'indirizzo formalista nella musica ha un carattere chiaramente antipopolare.

Se tra una nota parte dei compositori sovietici circola la sedicente teoria per la quale “saremo capiti tra cinquanta, cent'anni”, secondo la quale “se i contemporanei non possono capirci, ci capiranno i posteri”, – ciò è qualcosa di semplicemente terribile. Se già vi siete abituati a questo, un'abitudine di questo tipo è cosa assai pericolosa.

Ragionamenti di questo tipo indicano un distacco dal popolo. Se io – scrittore, pittore, letterato, lavoratore del partito – non metto in conto che i contemporanei mi comprendano, allora per chi vivo e lavoro? Ciò conduce al vuoto interiore, a un vicolo cieco. Si dice che siano alcuni critici musicali a suggerire con adulazione, oggi in particolare, simili ‘forme di conforto’ ai compositori. Ma possono forse i compositori ascoltare tali consigli a sangue freddo, e non chiamare tali consiglieri almeno davanti a un tribunale d'onore?

Ricordate come si rapportavano i classici ai bisogni del popolo. Noi ci stiamo dimenticando delle espressioni vivide con le quali si esprimevano i compositori del ‘mucchietto possente’¹⁶ e il grande mu-

sicologo Stasov, a loro vicino, sul carattere popolare della musica. Ci stiamo dimenticando le meravigliose parole di Glinka circa il legame fra gli artisti e il popolo: “La musica la crea il popolo; noi, artisti, ci limitiamo a farne degli arrangiamenti”¹⁷. Ci stiamo dimenticando che i luminari dell'arte musicale non rifuggivano nessun genere, se questo genere aiutava a portare avanti l'arte musicale in ampie masse popolari. E voi rifuggite persino da generi come l'opera, considerate l'opera come qualcosa di secondario, le avete contrapposto la musica strumentale e sinfonica, per non parlare del fatto che avete guardato con sufficienza alla musica vocale, corale e da concerto, ritenendo sconveniente abbassarvi ad essa e soddisfare i bisogni del popolo. Ma Musorgskij mise in musica il *Gopak*, Glinka utilizzò una “*Kamarinskaja*” per una delle sue opere migliori¹⁸. Bisognerà forse riconoscere che il proprietario terriero Glinka, il funzionario Serov e il nobile Stasov furono più democratici di voi? È paradossale, ma è un fatto. A poco servono i giuramenti solenni con cui voi tutti vi pronunciate a favore della musica popolare: se è così, allora perché nelle vostre opere musicali le melodie popolari sono così poco utilizzate? Perché si ripetono i difetti che già Serov criticava, quando segnalava che la musica ‘colta’, cioè professionale, si sviluppa parallelamente e indipendentemente da quella popolare¹⁹? Si può forse dire che la nostra musica strumentale sinfonica si sviluppi in stretto rapporto con la musica popolare – sia essa canzone,

saggi e un epilogo, trad. it. di A. Giusti e L. Agresti, Roma 2014, pp. 19-48 [N.d.C.].

¹⁵ ‘Duch naroda’ nell'originale [N.d.T.].

¹⁶ L'espressione ‘mucchietto possente’ (‘mogučaja kučka’), coniata dal critico Vladimir Stasov (1824-1906, su di lui si veda *l'Introduzione*), e per tradizione tradotta anche come ‘gruppetto possente’, o ‘gruppo’ o ‘scuola’ dei Cinque, definisce un circolo di compositori attivi a Pietroburgo partire dagli anni Sessanta dell'Ottocento: Modest Musorgskij, Milij Balakirev, Cezar' Kjuj (César Cui), Aleksandr Borodin e Nikolaj Rimskij-Korsakov. Questi musicisti rappresentavano, nel loro contesto d'azione, una sorta di cultura alternativa (quasi un underground) rispetto alla dominazione della musica accademica di matrice italo-francese in ambito operistico e tedesca in quello sinfonico o comunque strumentale. Essi portavano avanti istanze di carattere nazionalista in opposizione al cosmopolitismo della Corte imperiale, e trovavano riferimenti artistici nel canto popolare oltre che nel linguaggio musicale romantico. Vladimir Stasov se ne fece portavoce, a tratti manipolando il loro pensiero a vantaggio dei propri ideali artistici. La letteratura sui Cinque è vastissima, ma sul tema del ruolo di Stasov come portavoce si veda R. Taruskin, *Introduzione: Chi parla per Musorgskij?*, in *Musorgskij, Otto*

¹⁷ Questa citazione simboleggia nella storiografia, e ancora più nella divulgazione relativa alla figura di Michail Glinka, la centralità del ruolo della musica popolare, alla quale la musica d'arte, di provenienza occidentale, potrebbe fornire solo un supporto tecnico. Introvabile negli scritti del compositore, è riferita a suo nome da Aleksandr Serov nell'articolo citato più oltre da Ždanov, e pubblicato per la prima volta sui nn. 1-2 del periodico “*Osnova*” [Il fondamento] del 1861: A. Serov, *Muzyka južno-russkich pesen*, in *Kritičeskie stat'i*, 3, (1860-1863 gg.), Sankt-Peterburg 1895, p. 1392 [N.d.C.].

¹⁸ ‘*Komarinskogo*’ nell'originale, possibile errore di trascrizione. Ždanov si riferisce a *Kamarinskaja*, fantasia per orchestra di Michail Glinka (1848), basata sulla rielaborazione sinfonica di due canti popolari: “Iz-za gor, gor vysokich” [Da dietro i monti, gli alti monti] e, appunto, “*Kamarinskaja*”. Su questo pezzo si veda S. Cappelletti, *Il folclore popolare nella musica di M. I. Glinka: “Una vita per lo zar”, “Ruslan e Ljudmila”, “Kamarinskaja”*, Biella 2023 [N.d.C.].

¹⁹ Su questo tema cfr. A. Serov, *Il canto popolare russo come oggetto di studio scientifico*, in questa sezione [N.d.C.].

musica da concerto o corale? No, non si può dire. Al contrario, assistiamo senza dubbio a una frattura, legata alla svalutazione della musica popolare da parte dei nostri sinfonisti. Ricorderò le parole con le quali Serov caratterizzava il proprio rapporto con la musica popolare. Mi riferisco all'articolo *La musica dei canti russo-meridionali*²⁰, nel quale diceva:

I canti popolari, in quanto organismi musicali, non sono affatto composizioni di singoli talenti musicali-creativi, ma creazioni di un intero popolo, e in tutta la loro struttura sono assai lontani dalla musica d'arte, che è invece conseguenza di una cosciente imitazione di modelli, conseguenza di scuola, scienza, routine e automatismi. Essi sono fiori di un dato luogo, apparsi al mondo come da sé, cresciuti in pieno splendore, senza il minimo pensiero d'autorialità, di composizione, e, di conseguenza, poco somiglianti ai prodotti da serra, artificiali, dell'attività del compositore colto. Perciò in esse emerge più di tutto l'ingenuità della creatività e quella (secondo l'espressione acuta di Gogol', nelle *Anime morte*) *alta sapienza della semplicità*, principale attrazione e principale mistero di ogni creazione artistica. Come un giglio, nella sua sontuosa e pudica bellezza, eclissa lo splendore dei broccati e delle pietre preziose, così la musica popolare, proprio con la sua ingenuità infantile, è mille volte più ricca e più forte di tutti gli artifici della sapienza scolastica predicata dai pedanti nei conservatori e nelle accademie musicali²¹.

Quanto bene, giustamente e con forza è stato detto tutto ciò! Con quale correttezza è stato colto l'essenziale: che lo sviluppo della musica deve procedere sulla base dell'interazione, sul terreno dell'arricchimento della musica 'colta' con la musica popolare! E invece questo tema è quasi del tutto scomparso dai nostri attuali articoli teorici e critici. Ciò conferma ancora una volta il pericolo del distacco dei moderni compositori di punta dal popolo, quando viene abbandonata una fonte così meravigliosa di creatività quale sono il canto popolare e la melodia popolare. Questa frattura, naturalmente, non può essere propria della musica sovietica.

Consentitemi di passare alla questione del rapporto tra la musica nazionale e la musica straniera. I compagni hanno correttamente evidenziato qui che vi è una fascinazione, persino un certo orientamento verso la musica occidentale borghese moderna, verso la musica della decadenza, e anche che in questo è racchiuso uno dei tratti essenziali dell'indirizzo formalista nella musica sovietica. Molto bene ha

parlato, a suo tempo, Stasov sul rapporto della musica russa con la musica dell'Europa occidentale, nell'articolo *Venticinque anni d'arte russa*, dove scriveva:

È ridicolo negare la scienza, il sapere in qualsiasi campo, anche in quello musicale, ma soltanto i nuovi musicisti russi, non avendo alle spalle, come sostrato storico ereditato dai secoli precedenti, la lunga catena dei periodi scolastici dell'Europa, guardano arditamente in faccia la scienza: essi la rispettano, si servono dei suoi benefici, ma senza esagerazione, né servile adorazione. Essi negano la necessità della sua aridità e dei suoi eccessi pedanteschi, negano i suoi giuochi ginnici, ai quali migliaia di persone in Europa attribuiscono tanta importanza, e non credono che sia necessario vegetare umilmente per lunghi anni sopra i suoi sacrali misteri²².

Così parlava Stasov della musica classica dell'Europa occidentale. Per quanto riguarda invece la musica borghese contemporanea, che si trova in uno stato di decadenza e degrado, non c'è nulla di buono da trarne. Tanto più è assurdo e ridicolo mostrare servilismo verso la musica contemporanea borghese in declino.

Se si studia la storia della nostra musica, russa e poi sovietica, si deve concludere che essa è cresciuta, si è sviluppata e si è trasformata in una forza possente proprio perché è riuscita a ergersi sulle proprie gambe e a trovare vie di sviluppo proprie, che hanno permesso di rivelare le ricchezze del mondo interiore del nostro popolo. Sbaglia profondamente chi pensa che il fiorire della musica nazionale, sia russa che dei popoli sovietici che compongono l'Unione Sovietica, significhi sminuire in qualche modo l'internazionalismo nell'arte. L'internazionalismo nell'arte non nasce dallo svilimento o dall'impovertimento dell'arte nazionale²³; al contrario, l'internazionalismo nasce dove fiorisce l'arte nazionale. Dimenticare questa verità significa perdere la linea guida, perdere la propria identità e diventare cosmopoliti senza radici. Solo un popolo che possiede una propria cultura musicale sviluppata può apprezzare la ricchezza della musica di altri popoli. Non si può essere internazionalisti in musica, come in tutto, senza essere veri patrioti della propria Patria. Se alla base dell'internazionalismo

²⁰ Cfr. A. Serov, *Muzyka južno-russkich pesen*, op. cit., pp. 1390-1505 [N.d.C.].

²¹ A. Serov, *Muzyka južno-russkich pesen*, op. cit., p. 1391 [N.d.A.].

²² V. Stasov, *Dvadcat' pjat' let russkogo iskusstva*, in *Izbrannye sočinenija v dvuch tomach*, 2, Moskva-Leningrad 1937, p. 223 [N.d.A.].

²³ 'Nacional'noe iskusstvo' nell'originale [N.d.T.].

vi è il rispetto per gli altri popoli, non si può essere internazionalisti senza rispettare e amare il proprio popolo.

Tutta l'esperienza dell'URSS lo dimostra. Pertanto, l'internazionalismo in musica e il rispetto per la creatività di altri popoli si sviluppano sulla base dell'arricchimento e dello sviluppo dell'arte musicale nazionale, sulla base di una tale fioritura, quando c'è qualcosa da condividere con gli altri popoli, e non sulla base dell'impoverimento dell'arte nazionale, della cieca imitazione di modelli alieni, o dell'appiattimento delle peculiarità musicali del carattere nazionale. Tutto questo non va dimenticato quando si parla dei rapporti tra la musica sovietica e quella straniera.

Se si parla poi della deviazione dell'indirizzo formalista rispetto ai principi dell'eredità classica, non si può non menzionare la diminuzione del ruolo della musica a programma. Qui se ne è già parlato, ma il nocciolo della questione non è stato sviscerato adeguatamente. È perfettamente evidente che la musica a programma è diminuita, per non dire scomparsa del tutto. Si è arrivati al punto che il contenuto di un'opera musicale pubblicata deve essere spiegato *dopo* la sua apparizione. È nata una nuova professione: quella degli interpreti delle opere musicali tra critici-amici, che basandosi su congetture personali cercano di decifrare retroattivamente il contenuto delle opere già pubblicate, il cui senso oscuro, a quanto pare, non è sempre chiaro nemmeno ai loro autori. L'oblio della musica a programma rappresenta anch'esso una deviazione dalle tradizioni progressiste. È noto che la musica classica russa aveva, di norma, un programma.

Qui si è parlato di innovazione. Si è sottolineato che l'innovazione è quasi la caratteristica principale dell'indirizzo formalista. Ma l'innovazione non è fine a sé stessa: il nuovo deve essere migliore del vecchio, altrimenti non ha senso. Mi sembra che i seguaci dell'indirizzo formalista usino questa paroletta principalmente per propagandare musica cattiva. Non si può certo chiamare innovazione qualsiasi vezzo originale, qualsiasi smorfia o stravaganza nella musica. Se non vogliono limitarsi a lanciare parolette altisonanti, devono avere chiaro il vecchio da cui è necessario allontanarsi, e quale nuovo bisogna per-

seguire. Se questo non si dà, la parola 'innovazione' può significare solo una cosa: la revisione dei fondamenti della musica. Ciò può significare soltanto una rottura con leggi e norme della musica dalle quali non bisogna discostarsi. E il fatto che da esse non si debba discostarsi non è conservatorismo, così come il fatto di discostarsene non è innovazione. L'innovazione è lungi dal coincidere sempre con il progresso. Molti giovani musicisti vengono confusi dall'innovazione come da uno spauracchio, dal pensiero che se non sono originali, se non sono nuovi, allora sono prigionieri di tradizioni conservatrici. Ma poiché l'innovazione non è equivalente al progresso, la diffusione di tali idee rappresenta un profondo errore, se non un inganno.

E l' 'innovazione' dei formalisti, oltretutto, non è affatto nuova, poiché questo 'nuovo' trasuda dello spirito della musica borghese europea e americana in stato di decadenza. Ecco dove bisogna mostrare i veri epigoni!

Per un certo periodo — come ricorderete — nelle scuole elementari e medie ci fu una moda per il cosiddetto metodo 'brigata-laboratorio' e per il 'Piano Dalton', secondo i quali il ruolo dell'insegnante a scuola era ridotto al minimo, e ogni alunno aveva il diritto di determinare, all'inizio della lezione, l'argomento da trattare in classe²⁴. L'insegnante, entrando in aula, chiedeva agli studenti: "di cosa parleremo oggi?" Gli studenti rispondevano: "Ci parli dell'Artico", "Ci parli dell'Antartico", "Ci parli di Čapaev", "Ci parli del Dneprostroj"²⁵. L'insegnante doveva assecondare queste richieste, ponendosi come fanalino di coda dietro. Questo metodo si chiamava

²⁴ Ideato da Elena Pakhurst nel 1919 nell'omonima cittadina del Massachusetts, proponeva un tipo di insegnamento individualizzato che permettesse agli studenti di regolare il ritmo dei propri studi. Secondo il progetto, gli studenti elaboravano i propri programmi mensili basandoli su unità di studio progressive, e misurando le proprie capacità con l'autovalutazione. Le lezioni tradizionali venivano sostituite da laboratori specializzati, nei quali gli insegnanti fungevano da guida per gli apprendenti. L'obiettivo era quello di promuovere l'autodisciplina, il senso di responsabilità e la capacità organizzativa dei ragazzi, mentre trasformava al tempo stesso il ruolo dell'insegnante. Comportando il rischio di un eccessivo individualismo, il piano non poteva piacere agli amministratori della cultura sovietica, ed è qui utilizzato infatti come riscontro negativo [N.d.C.].

²⁵ Il *Dneprostroj* (o *Dniprobud* in ucraino) era una delle maggiori aziende edili dell'Unione Sovietica, specializzata nell'edificazione di centrali idroelettriche e di architettura industriale [N.d.C.].

‘laboratorio-brigata’, ma in realtà significava che l’organizzazione dell’insegnamento era interamente capovolta: gli studenti diventavano guide e l’insegnante seguiva. Una volta esistevano libri di testo non confezionati, non c’era il sistema di valutazione a cinque punti. Tutto ciò era considerato innovativo, ma viene da chiedersi: era davvero un progresso?

Com’è noto, il Partito ha abolito queste ‘innovazioni’. Perché? Perché queste ‘innovazioni’, radicalmente ‘di sinistra’ nella forma, erano in realtà profondamente reazionarie, e conducevano alla liquidazione della scuola.

Un altro esempio. Non molto tempo fa fu organizzata l’Accademia di belle arti. La pittura è vostra sorella, una delle muse. In pittura, come sapete, per un periodo furono forti le influenze borghesi, che si presentavano sotto la bandiera più ‘di sinistra’, assumendo le etichette di futurismo, cubismo, modernismo; ‘denigravano’ l’‘accademismo corrotto’ e celebravano l’innovazione. Questa innovazione si esprimeva in un trambusto folle: per esempio, si dipingeva una ragazza con una sola testa e quaranta gambe, un occhio rivolto verso di noi e l’altro verso Arzamas (*Risate, animazione in sala.*) E come è finita tutta questa storia? Con il completo fallimento del ‘nuovo indirizzo’. Il partito ha ripristinato a pieno il valore dell’eredità classica di Repin, Brjullof, Vereščagin, Vasnecov, Surikov. Abbiamo fatto bene a preservare il tesoro della pittura classica e distruggere coloro che volevano liquidarla? La sopravvivenza di simili ‘scuole’ non avrebbe forse significato la liquidazione della pittura in quanto tale? Difendendo l’eredità classica nella pittura, il Comitato Centrale ha forse agito da ‘conservatore’, influenzato dal ‘tradizionalismo’, dall’‘epigonismo’, ecc.? Sciocchezze.

Lo stesso vale per la musica. Noi non affermiamo che l’eredità classica sia la vetta assoluta della cultura musicale. Se lo dicessimo, significherebbe riconoscere che il progresso si è fermato ai classici. Tuttavia, ad oggi i modelli classici restano insuperati. Ciò significa che bisogna studiare, e studiare ancora, trarre dall’eredità musicale classica tutto quanto vi è di migliore e necessario al progresso della musica sovietica.

Si parla tanto di epigonismo e di altre cose simili, spaventando i giovani con queste parolette affinché smettano di imparare dai classici. Si lanciano slogan secondo cui i classici vanno superati. Ciò suona certamente molto bene. Ma per superare i classici, bisogna prima raggiungerli, e voi escludete la fase dell’‘inseguimento’, come se fosse una fase già compiuta. A essere onesti, esprimendo ciò che pensano lo spettatore e l’ascoltatore sovietico, sarebbe davvero auspicabile che comparissero più opere simili ai classici per contenuto e forma, per eleganza, bellezza e musicalità. Se questo è ‘epigonismo’, beh, forse non c’è nulla di male nell’essere epigoni!

Passando agli eccessi del naturalismo, qui è emerso chiaramente che si è accentuato l’allontanamento dalle norme naturali e sane della musica. Nella nostra musica si introducono sempre più elementi di rozzo naturalismo. A tal proposito, già novant’anni fa Serov metteva in guardia contro l’eccessivo ricorso al rozzo naturalismo:

In natura vi è un abisso di suoni dei più diversi e disparati, ma tutti questi suoni, che in certi casi vengono chiamati rumore, tuono, fragore, crepitio, spruzzo, ronzio, rimbombo, ululato, cigolio, fischio, parlato, sussurro, fruscio, sibilo, fruscio ecc., e in altri casi non hanno nemmeno un nome nel linguaggio verbale, — tutti questi suoni non rientrano affatto tra i materiali del linguaggio musicale, oppure, se vi entrano, non sono altro che eccezioni (il suono delle campane, di piatti di metallo, del triangolo, il suono dei tamburi, del tamburello ecc.). Il materiale propriamente musicale è un suono di qualità particolare²⁶.

Non è forse così? Non è forse vero che il suono dei piatti e dei tamburi debba essere l’eccezione e non la regola, in un’opera musicale?! Non è forse evidente che non tutti i suoni di natura debbano essere trasferiti in un’opera musicale?! Quanta sfacciata passione abbiamo, invece, per il naturalismo volgare, che rappresenta senza dubbio un passo indietro!

Bisogna dire chiaramente che una serie di opere di compositori contemporanei è così satura di suoni naturalistici da ricordare — perdonate l’espressione poco elegante — ora un trapano da dentista, ora una camera a gas. Badate, non se ne può davvero più! (*Risate, applausi.*)

Qui si va oltre i confini della ragione, oltre i confini non solo delle normali emozioni umane, ma anche

²⁶ A. Serov, *Kurs muzykal’noj tehniki*, in *Kritičeskie stat’i*, 1, Sankt-Peterburg 1892, p. 504 [N.d.A.].

del normale intelletto umano. Oggi ci sono, è vero, 'teorie' di moda che affermano che lo stato patologico dell'uomo sia una sorta di forma superiore, e che schizofrenici e paranoici, nel loro delirio, possono raggiungere altezze dello spirito che l'uomo comune in uno stato di normalità non potrebbe mai raggiungere. Queste 'teorie', ovviamente, non vengono a caso. Sono tipiche dell'epoca di decadenza e decomposizione della cultura borghese. Ma lasciamo tutti questi 'eccessi' ai folli, e chiediamo ai nostri compositori della musica normale, umana.

Cosa è venuto dall'oblio delle leggi e delle norme che regolano la creazione musicale? La musica si è vendicata di chi ha cercato di deformarne la natura. Se la musica smette di essere ricca di idee e artisticamente elevata, se diventa sgraziata, brutta, volgare, essa non soddisfa più le esigenze per cui esiste, non è più sé stessa.

Forse vi meravigliate che il Comitato Centrale dei bolscevichi chieda alla musica bellezza ed eleganza. Che nuova sventura è mai questa?! No, nessun rifiuto: noi [del CC] dichiariamo che stiamo dalla parte della musica bella, elegante, della musica capace di soddisfare i bisogni estetici e i gusti artistici del popolo sovietico, e questi bisogni e gusti sono enormemente cresciuti. Il popolo valuta il talento di un'opera musicale in base a quanto profondamente essa riflette lo spirito della nostra epoca, lo spirito del nostro popolo, a quanto sia comprensibile alle masse più ampie. Che cos'è il genio in musica? Non è affatto quello che solo un qualche singolo o un piccolo gruppo di buongustaio estetizzante può apprezzare²⁷. Un'opera musicale è tanto geniale quanto più è ricca di idee e profonda, quanto più alto è il suo livello tecnico, quanto più è grande il numero di persone che la riconoscono, e quanto più è grande il numero di persone che essa riesce a ispirare. Non tutto ciò che è accessibile è geniale, ma tutto ciò che è veramente geniale è accessibile, e più è geniale, più è accessibile ad ampie masse popolari. Serov era perfettamente nel giusto quando affermava che "Il tempo è impotente su quanto è autenticamente bello in arte; altrimenti non potremmo ammirare Omero, Dante e Shakespeare, né Raffaello, Tiziano

o Poussin, né Palestrina, Händel o Gluck"²⁸.

Un'opera musicale è tanto più elevata, quante più corde dell'animo umano riesce a far risuonare. Dal punto di vista della percezione musicale, l'Uomo è una membrana talmente meravigliosa e ricchissima, o un ricevitore radio che funziona su migliaia di onde — forse si può trovare un paragone migliore — che non gli basta il suono di una sola nota, di una sola corda, di una sola emozione.

Se un compositore è in grado di suscitare la reazione di una sola o di poche corde dell'animo umano, questo non basta, perché l'uomo moderno, specialmente il nostro uomo sovietico, costituisce un organismo di percezione molto complesso. Se già Glinka, Čajkovskij, Serov scrivevano dell'estremo sviluppo della musicalità nel popolo russo, è perché allora, ai tempi in cui scrivevano, il popolo russo non aveva ancora una conoscenza ampia della musica classica. Negli anni del potere sovietico, la cultura musicale del popolo è cresciuta enormemente. Se anche in passato il nostro popolo si distingueva per la propria musicalità sviluppata, oggi il suo gusto artistico si è arricchito grazie alla diffusione della musica classica. Se voi avete permesso l'impoverimento della musica, se — come è accaduto nell'opera di Muradeli²⁹ — non si sfruttano né le possibilità dell'orchestra, né le capacità dei cantanti, allora avete smesso di soddisfare i bisogni musicali del vostro pubblico. Quel che si semina, si raccoglie. I compositori le cui opere risultano incomprensibili al popolo non si aspettino che il popolo che non comprende la loro musica 'cresca' fino a loro. La musica che il popolo non capisce, al popolo non serve. I compositori devono prendersela non con il popolo, ma con sé stessi, devono valutare criticamente il proprio lavoro, capire perché non hanno soddisfatto il loro popolo, perché non hanno meritato il suo consenso e cosa bisogna fare affinché il popolo comprenda e approvi le loro opere. Ecco in quale direzione bisogna riformare la propria creatività. Non è forse così?

Una voca dalla platea: Giusto

²⁸ A. Serov, *Obzor sovremennogo sostojanija muzykal'nogo iskusstva v Rossii i za granicej*, in *Kritičeskie stat'i*, 2, Sankt-Peterburg 1892, p. 1036 [N.d.A.].

²⁹ Cfr. n. 8 [N.d.C.].

²⁷ 'Ėstetstvjuščij gurman' nell'originale [N.d.T.].

Ždanov: Passo ora alla questione del rischio di perdere la competenza professionale. Se le deviazioni formaliste impoveriscono la musica, esse comportano anche il rischio di perdere la competenza professionale. A questo riguardo, è necessario soffermarsi su un altro errore comune: l'idea secondo la quale la musica classica sarebbe più semplice, mentre la nuova musica sarebbe più complessa, e che quindi l'aumento della complessità tecnica della musica contemporanea rappresenterebbe un progresso, poiché ogni sviluppo procede dal semplice al complesso, dal particolare al generale. Non è vero che ogni complicazione equivale a una maggiore padronanza. No, non è sempre così. Chi considera ogni complicazione come un progresso si sbaglia di grosso. Vi farò un esempio. È noto che nella lingua letteraria russa si usano molte parole straniere; è noto che Lenin derideva l'abuso di parole straniere, e sosteneva la necessità di purificare la lingua madre dall'inquinamento dovuto all'esterofilia³⁰. La complicazione della lingua tramite l'introduzione di parole straniere al posto di parole russe nei casi in cui esiste piena possibilità di usare parole russe non è mai stata considerata come un progresso linguistico. Ad esempio, oggi la parola straniera 'lozung' (slogan) è stata sostituita dalla parola russa 'prizyv' (appello), e non è forse questo un passo avanti?! Così è anche in musica. Dietro la maschera di una complessità puramente esteriore nelle tecniche compositive si nasconde la tendenza all'impoverimento della musica. Il linguaggio musicale sta diventando inespressivo. Nella musica si introducono così tanti elementi rozzi, volgari e falsi, che la musica smette di adempiere alla propria funzione — dare piacere. Ma è forse il caso di sopprimere il valore estetico della musica? Sarebbe questa l'innovazione? O la musica sta forse diventando una conversazione del compositore con sé stesso? Ma allora perché imporla al popolo? Questa musica sta diventando antipopolare, particolarmente individualistica, e il popolo ha effettivamente il diritto di diventare — e sta diventando — indifferente alle sue sorti. Se si pretende dall'ascoltatore che lodi una musica rozza, inelegante, volgare, basata su atonalità varie, su dissonanze continue,

mentre le consonanze si riducono a eccezioni e si ergono a regola note false e loro combinazioni, questa è una chiara deviazione rispetto alle norme fondamentali della musica. Tutto questo nel suo insieme minaccia di liquidare la musica, esattamente come il cubismo e il futurismo non sono altro che un'arma di distruzione della pittura. Una musica che ignora deliberatamente le normali emozioni umane e traumatizza la psiche e il sistema nervoso dell'uomo non può essere popolare, non può rendere un servizio alla società.

Qui si è parlato anche dell'ossessione unilaterale per la musica sinfonico-strumentale senza testo. Dimenticare la varietà dei generi musicali è scorretto. A cosa porta, lo si vede dall'esempio dell'opera di Muradeli. Vi ricordate quanto fossero generosi e comprensivi i grandi maestri d'arte riguardo alla varietà dei generi? Essi capivano che il popolo richiedeva varietà di generi. E perché voi siete così diversi dai vostri grandi predecessori? Voi siete molto più insensibili di coloro che, occupando le vette dell'arte, scrivevano per il popolo musica vocale solistica, corale e orchestrale.

Sulla perdita della melodia nella musica³¹. La musica contemporanea si caratterizza per un'ossessione unilaterale per il ritmo a danno della melodia. Ma noi sappiamo che la musica dà piacere solo quando tutti i suoi elementi — melodia, cantabilità, ritmo — si trovano in una precisa combinazione armonica. L'ossessione unilaterale per un elemento della musica a discapito di un altro porta a una violazione del corretto equilibrio tra gli elementi musicali, e naturalmente non può essere recepita da un orecchio umano normale.

Deviazioni si concedono anche nell'uso degli strumenti al di fuori dalla loro destinazione, ad esempio quando il pianoforte viene trasformato in uno strumento a percussione. Si riduce il ruolo della musica vocale a favore dello sviluppo unilaterale della musica strumentale. La stessa musica vocale tiene sempre meno conto delle esigenze delle norme dell'arte vocale. Bisogna prestare la massima attenzione alle osservazioni critiche dei cantanti, qui espresse dalla compagna Deržinskaja e dalla compagna

³⁰ 'Zasorenija inostranščinoj' nell'originale [N.d.T.].

³¹ 'Melodičnost', 'melodija' nella frase successiva [N.d.T.].

Katul'skaja³².

Tutte queste e altre deviazioni dalle norme dell'arte musicale rappresentano una violazione non solo delle basi del corretto funzionamento del suono musicale, ma anche dei principi fisiologici del normale udito umano. Purtroppo, nel nostro paese non si è sufficientemente sviluppato quell'ambito della teoria che tratta dell'influenza fisiologica della musica sull'organismo umano. E invece bisogna considerare che una musica cattiva e disarmonica senz'altro altera il corretto funzionamento psico-fisiologico dell'essere umano. Conclusioni: bisogna ristabilire a pieno il valore dell'eredità classica; dobbiamo ripristinare la musica normale, umana. Bisogna sottolineare il rischio di liquidazione della musica, che è minacciata dall'indirizzo formalista, e condannare questo indirizzo come un tentativo erostratico di distruggere il tempio dell'arte eretto dai grandi maestri della cultura musicale. Bisogna che tutti i nostri compositori si riformino, e si orientino al proprio popolo. Bisogna che tutti si rendano conto che il nostro partito, esprimendo gli interessi del nostro stato, del nostro popolo, sosterrà solo un indirizzo sano e progressista in musica, l'indirizzo del realismo socialista sovietico.

Compagni! Se vi sta a cuore l'alto titolo di compositore sovietico, dovete dimostrare che siete in grado di rendere al vostro popolo un servizio migliore di quanto abbiate fatto finora. Vi attende un esame serio. L'indirizzo formalista in musica era già stato condannato dal partito dodici anni fa³³. Nel periodo intercorso il governo ha assegnato premi Stalin a molti di voi, compresi coloro che avevano commesso peccato di formalismo³⁴. I premi a voi conferiti sono

stati un grosso anticipo. Non ritenevamo che le vostre opere fossero prive di difetti, ma abbiamo atteso pazientemente, sperando che i nostri compositori da soli trovassero in sé la forza di imboccare la retta via. Tuttavia, ora è sotto gli occhi di tutti che era necessario l'intervento del partito. Il Comitato Centrale vi comunica senza mezzi termini che il percorso creativo che avete imboccato non farà il minimo onore alla nostra musica.

I compositori sovietici hanno due compiti della massima responsabilità. Il compito principale è sviluppare e perfezionare la musica sovietica. L'altro compito consiste nel difendere la musica sovietica dall'infiltrazione di elementi di decadenza borghese. Non bisogna dimenticare che l'URSS è oggi il vero custode della cultura musicale universale, così come in tutti gli altri aspetti è il baluardo della civiltà e della cultura umana contro la decadenza borghese e la corruzione della cultura. Bisogna tener conto che le influenze borghesi aliene provenienti dall'estero richiameranno i retaggi del capitalismo nella coscienza di alcuni rappresentanti dell'*intelligencija* sovietica, retaggi che si manifestano in tentativi irresponsabili e selvaggi di barattare il patrimonio della cultura musicale sovietica con i miseri stracci della moderna arte borghese. Perciò non solo l'orecchio musicale, ma anche quello politico dei compositori sovietici deve essere molto vigile. Il vostro legame con il popolo deve essere più stretto che mai. La disponibilità all'ascolto della critica musicale deve essere molto sviluppata. Dovete seguire i processi che avvengono nell'arte in Occidente, ma il vostro compito consiste non solo nell'impedire l'infiltrazione di influenze borghesi nella musica sovietica: il vostro compito consiste nell'affermare la superiorità della musica sovietica, nel creare una musica sovietica possente, che abbia in sé tutto il meglio del passato sviluppo della musica, che rifletta il presente della società sovietica, e possa elevare ulteriormen-

³² Ždanov si riferisce probabilmente a Ksenija Georgievna Deržinskaja (1889-1951), cantante d'opera (soprano), nonché didatta e pubblicista, già destinataria dei riconoscimenti di 'Artista del popolo dell'URSS' nel 1937 e del Premio Stalin nel 1943, e a Elena Kliment'evna Katyl'skaja (1888-1966) – soprano di coloratura, didatta, pubblicista, a sua volta destinataria del Premio Stalin nel 1950 e in seguito del titolo di 'Artista del popolo dell'URSS' nel 1965 [N.d.C.].

³³ Ždanov si riferisce alla condanna dell'operato di Šostakovič nel gennaio-febbraio del 1936 (cfr. *Introduzione*) [N.d.C.].

³⁴ Tra i premi conferiti ai compositori sopra menzionati da Ždanov, figurano quello per la composizione assegnato a Šostakovič, Šaporin, Chačaturjan e Mjaskovskij nel 1941; Šostakovič (composizione), Chačaturjan (musica di scena), Prokof'ev (musica strumentale) nel 1942; Šaporin (musica scenica), Mjaskovskij, Prokof'ev, Chača-

turjan e Popov (musica strumentale) e ancora Šostakovič per la musica da camera nell'edizione 1943-44; Prokof'ev (musica scenica), Kabalevskij e Mjaskovskij (grandi opere strumentali) nel 1945; Šebalin per la musica scenica e ancora Prokof'ev per la musica strumentale nel 1946; nessuno di questi nel 1948. Cfr. M. Frolova-Walker, *Stalin's Music Prize: Soviet Culture and Politics*, New Haven-London 2016, pp. 312-328 [N.d.C.].

te la cultura del nostro popolo e la sua coscienza comunista.

Noi bolscevichi non ripudiamo l'eredità culturale. Al contrario, assimiliamo criticamente l'eredità culturale di tutti i popoli e di tutte i tempi, per selezionare tutto ciò che può ispirare i lavoratori della società sovietica a grandi imprese nel lavoro, nella scienza e nella cultura. Voi dovete aiutare il popolo in questo. Se non vi porrete questo compito, se non vi dedicherete completamente a questo compito con tutto il vostro fervore ed entusiasmo creativo, voi non adempirete al vostro ruolo storico.

Compagni, vogliamo, desideriamo ardentemente che il nostro paese abbia il proprio 'mucchetto possente', più numeroso e più forte di quello che un tempo stupì il mondo con il proprio talento e fece onore al nostro popolo. Per essere forti, dovete mettere da parte tutto ciò che può indebolirvi, e selezionare soltanto gli strumenti che vi aiuteranno a diventare forti e possenti. Se sfrutterete fino in fondo la geniale eredità musicale classica e la svilupperete nello spirito dei nuovi bisogni della nostra epoca grandiosa, voi diverrete il 'mucchetto possente' sovietico. Vogliamo che l'arretratezza che state vivendo venga superata il più rapidamente possibile, che vi riformiate al più presto, e che diventiate una gloriosa coorte di compositori sovietici, orgoglio di tutto il popolo sovietico (*Applausi calorosi e prolungati*).

www.esamizdat.it ◇ A. Ždanov, *Intervento all'assemblea degli operatori della musica sovietica*. Traduzione dal russo di Anna Giust (ed. or.: Idem, *Vystuplenie tovarišča A. A. Ždanova na soveščanii dejatelej sovetsoj muzyki*, in Idem, *Vstupitel'naja reč' i vystuplenie na soveščanii dejatelej sovetsoj muzyki v CK VKP(b) v janvare 1948 g.*, [Moskva] 1952, pp. 11-30) ◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 279-291.

◇ **A. Zhdanov, *Speech at the Meeting of Soviet Music Operators*** ◇
Translated by Anna Giust

Abstract

Italian translation of *Vystuplenie tovarishcha A. A. Zhdanova na soveshchanii deiatelei sovetskoi muzyki* by Andrei Zhdanov.

Keywords

Socialist Realism, Formalism, Vano Muradeli, Dmitrii Shostakovich, Union of Soviet Composers.

Author

Andrei Zhdanov (1896-1948) was a Soviet politician, the Soviet Union's "propagandist-in-chief" after the World War II. He was responsible for developing the Soviet cultural policy up to the death of Iosif Stalin. Having joined the Bolsheviks in 1915, he quickly rose through the Party ranks. He became a close associate of Stalin, who made him secretary of the Central Committee in 1934. Later, following the assassination of Sergei Kirov (December 1934), he was promoted to Leningrad Party chief. He would go on to play a major role during the Great Purge, and in 1939, he was promoted to full membership of the Politbiuro, as well as head of the Central Committee's Propaganda Department. His political standing was undermined during the World War II due to his association with the Soviet-Finnish War and the failed Molotov-Ribbentrop Pact. Nevertheless, he played a leading role in the Soviet takeover of Estonia and defence of the besieged city of Leningrad. After the war, he led a campaign of denouncement of artists. Initially considered the successor-in-waiting to Stalin, Zhdanov suffered from ill health and died of heart failure in 1948.

Translator

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

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
© (2025) Anna Giust

