

Discussione sull'appartenenza nazionale nella musica sovietica

N. Brjusova, L. Mazel', L. Knipper, I. Nest'ev

◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 293-315 ◇

TRA la fine di novembre e l'inizio di dicembre 1950, presso la Sede centrale dei Compositori¹, si è tenuto un dibattito di tre giorni sul problema dell'appartenenza nazionale² nella musica sovietica. Aprendo la discussione, il compagno Čulaki³, segretario dell'Unione dei compositori sovietici, ha evidenziato come la questione dell'appartenenza nazionale rappresenti la chiave di volta nello sviluppo della cultura musicale sovietica. Senza una corretta soluzione di questo problema non sarà possibile far progredire l'arte musicale verso le vette del realismo socialista.

Difendere l'appartenenza nazionale nella musica sovietica significa creare opere destinate al grande pubblico. Per farlo, è necessario conoscere il popolo, i suoi gusti e i suoi bisogni musicali. Rivendicare l'appartenenza nazionale significa dare spazio e voce, nella propria arte, a temi di rilevanza sociale, dar risposta a ciò che oggi anima la vita del popolo sovietico. Il carattere nazionale della nostra musica richiede un'integrazione organica tra contenuto socialista e una specifica forma nazionale. La forza delle migliori opere della musica sovietica risiede nel carattere nazionale, nella profondità concettuale e nello stretto legame con l'arte del popolo.

Allo stesso tempo, il compagno Čulaki menziona alcune opere, prodotte da compositori sovietici, non riuscite a causa di un'errata interpretazione dei

principi dell'appartenenza nazionale: tale è, secondo le sue parole, la nuova composizione di Galina Ustvol'skaja *Čelovek s gory vysokoj* [L'uomo dall'alta montagna]⁴, nella quale il tema dei nostri minatori viene reso in toni astratti e inverosimili; lo stesso dicasi per l'oratorio di Jurij Abramovič Levitin *Gori* [Fuochi]⁵, il cui tema, di grande rilevanza, trova espressione in una musica stilizzata, convenzionalmente 'orientale'. Il compagno Čulaki denuncia una conoscenza inadeguata del repertorio di canti popolari da parte della maggior parte dei compositori russi sovietici, richiamando in particolare l'attenzione sulle tendenze errate e pseudo-popolari che si manifestano nell'opera di alcuni autori di canti.

Alla discussione ha partecipato un nutrito gruppo di compositori e musicologi moscoviti. Tra coloro che sono intervenuti, alcuni (i compagni Mokrousov e Dunaevskij⁶) hanno evidenziato un'interpre-

⁴ Galina Ivanovna Ustvol'skaja (1919-2006) è stata una delle maggiori compositrici dell'URSS, scoperta in Occidente a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso. Il suo catalogo è ridotto quanto a numeri d'opera e varietà di generi esplorati, tra i quali non mancano sinfonie (delle quali la prima è su testi di Gianni Rodari) e musica da camera. La cantata qui citata, del 1952, fu espunta dall'autrice dal proprio catalogo insieme ad altre composizioni derivate da commissioni governative [N.d.C.].

⁵ Jurij Abramovič Levitin (1912-1993), formatosi in pianoforte e composizione al Conservatorio di Leningrado. Fu attivo nell'ambito del teatro di varietà. Iscritto al PCUS dal 1947, nel 1952 ricevette il Premio Stalin di III livello, mentre nel 1980 fu nominato 'Artista del popolo dell'URSS'. La sua produzione include quattro opere liriche, cantate, sinfonie, concerti solistici, quartetti, musica per film e numerose canzoni. La cantata (o oratorio) qui citata fu composta nel 1949 su parole di A. Cereteli, V. Lifšic e A. Kovalenkova [N.d.C.].

⁶ Boris Andreevič Mokrousov (1909-1968) aveva studiato musica prima da autodidatta, e poi all'Istituto tecnico musicale di Nižnij-Novgorod. Divenne famoso per le canzoni "Milyj moj živët v Kazani" [Il mio amato vive a Kazan', 1938] e "Pesnja zaščitnikov Moskvj" [Canto dei difensori di Mosca, 1941], e molte altre, popolari soprattutto negli anni Quaranta e Cinquanta. Nel 1948 ricevette il Premio Stalin di II livello. Isaak Osipovič Dunaevskij (1900-1955) fu noto come compositore di operette, musica incidentale e colonne sonore ispirate al jazz o al folklore russo, in particolare quelle per i tre film di Aleksandrov *Tutto il mondo ride* (1934), *Il circo* (1936) e *Volga*

¹ 'Central'nyj Dom kompozitorov' [N.d.T.].

² L'originale presenta il termine 'narodnost', che nel corso del testo è stato tradotto in vari modi a seconda dell'accezione in cui si è presentato. Non è sembrato possibile, infatti, mantenere rigidamente un equivalente fisso. Si è tuttavia cercato di rendere sempre il termine in italiano per completezza della traduzione [N.d.T.].

³ Michail Ivanovič Čulaki (1908-1989), compositore e pedagogo, vincitore di tre Premi Stalin di II livello (1947, 1948 e 1950). Allievo di Vladimir Ščerbačëv al Conservatorio di Leningrado, insegnò composizione in quello di Mosca a partire dal 1948, contando tra i propri allievi anche il celebre violoncellista Mstislav Rostropovič. Dal 1963 al 1970 fu direttore del teatro Bol'soj. [N.d.C.].

tazione errata dei problemi del carattere nazionale e della forma di specifiche nazionalità nella musica sovietica.

In una serie di interventi (dei compagni Brjusova, Knipper, Kočetov, Nest'ev) si affronta la questione dello stato dell'arte musicale vocale russo-sovietica. Sono stati citati esempi di canti poco riusciti, i cui autori hanno rinunciato all'idea della pertinenza nazionale, a una forma artistica chiaramente nazionale. Una serie di interventi era orientata contro l'asseccamento di gusti arretrati nella musica vocale, contro le tendenze cosmopolite estranee al popolo sovietico.

Il dibattito sul carattere nazionale non si esaurisce, naturalmente, nella discussione di tre giorni appena conclusa. Si è deciso di farla proseguire, nel prossimo futuro, trasferendola sulla carta stampata, approfondendo alcune delle questioni affrontate in relazione allo sviluppo di specifici generi musicali.

In questo numero della rivista pubblichiamo, ai fini del dibattito, gli articoli dei compagni Brjusova, Mazel', Knipper e Nest'ev, che costituiscono una versione ridotta dei loro interventi alla discussione sulla nazionalità.

N. BRJUSOVA — LA VIA VERSO IL CARATTERE NAZIONALE DEL LINGUAGGIO MUSICALE

Spesso, in un'opera musicale, si individua il sentimento di appartenenza nazionale semplicemente nel fatto che il compositore abbia o meno utilizzato le intonazioni del linguaggio musicale popolare, dei canti popolari antichi o moderni. A mio avviso, tali definizioni sono troppo unilaterali, e non corrispondono al vero senso del carattere popolare nell'arte.

È chiaro che medesime intonazioni possono assumere significati molto diversi a seconda del contesto. Anche se tentassimo di identificare l'intonazione musicale con la parola nella lingua letteraria, non si potrebbe comunque sostenere che l'uso di tipiche intonazioni-parole 'popolari' sia di per sé sufficiente a conferire alla musica un carattere nazionale, popolare⁷. Questo particolare modo di dare un colorito al discorso musicale con costrutti in apparenza 'po-

polari' spesso si riduce a una contraffazione della parlata popolare.

Tra i pochi appassionati di canto popolare russo nei primi anni dopo l'Ottobre spiccava la figura di Aleksandr Kastal'skij⁸. Questo illustre compositore e studioso esortava con fervore gli esponenti della musica sovietica a dare il giusto spazio al canto popolare. Kastal'skij vedeva nel canto popolare un mezzo per risanare la musica d'arte, per liberarla da influenze aliene e renderla, così, autentica espressione di tutto il popolo. Kastal'skij riteneva necessario che l'opera del compositore preservasse i tratti caratteristici del disegno melodico e ritmico del canto popolare. Egli stesso citava i canti popolari con estrema precisione, cercando persino di inserire le intonazioni⁹ dei canti popolari in ciascuna voce del coro e nelle voci di accompagnamento.

A quel tempo, l'arte popolare veniva osteggiata non solo dai modernisti, che disprezzavano le melodie 'estrane alla musica nuova, contemporanea'. Alcuni compositori della 'musica educativo-propagandistica' avevano la tendenza a scartare le melodie popolari russe perché ritenute simbolo di qualcosa di obsoleto, rigettato dalla rivoluzione. Videro la luce opere come, ad esempio, la melodeclamazione di Ancev *Snova ja slyšu rodnuju "Lučinu"* [Di nuovo sento la cara "Lučina"]¹⁰, in cui la melodia di "Lučinuška" veniva interrotta con intento dimostrativo da decisi accordi sulle parole "Proč' etot grustnyj, unylyj napev!" [Basta con questo triste

⁸ Direttore di coro, compositore e musicologo, Aleksandr Dmitrievič Kastal'skij (1856-1926) dal 1910 era stato direttore della Scuola sinodale, che dal 1918 era divenuta Accademia corale del popolo. Fu autore di una serie di importanti studi sulle caratteristiche armoniche della musica folklorica [N.d.C.].

⁹ 'Popevki' nell'originale [N.d.T.].

¹⁰ L'autrice fa riferimento a "Lučina-lučinočka", rielaborazione dell'omonimo canto popolare di Michail Vasil'evič Ancev (1865-1945), compositore bielorusso diplomatosi in composizione nel 1894 al Conservatorio di Pietroburgo (1894). Dal 1896 insegnò canto corale in varie istituzioni di Vitebsk, città nella quale pubblicò le "Vitebskie gubernskie vedomosti" [Notizie del governatorato di Vitebsk, 1896-1906] con l'allegato "Narodnyj listok" [Foglio popolare]. Nel 1918 fu tra i fondatori del Conservatorio locale, nel quale insegnò storia della musica e canto corale. Dopo l'Ottobre si rivolse a tematiche rivoluzionarie, componendo canti e cori su testi di poeti bielorusi come "Na nive" [Sul campo] di Ja. Kolas, "Pervoe maja" [Il Primo maggio] di M. Čarot, "Serp i molot" [Falce e martello] di Ja. Kupala. Tra le rielaborazioni di canti popolari figurano anche "A v pole Iva", "Kuma moja kumuška" e "Go-go-go, Koza" [N.d.C.].

- *Volga* (1938) [N.d.C.].

⁷ 'Nacional'nyj', 'narodnyj' nell'originale [N.d.T.].

e malinconico motivo musicale!]. Le melodie popolari diventavano un pretesto per caratterizzare ‘figure del passato’: il prete, il contadino ricco, il diacono, a titolo di compiacente irrisione della pochezza spirituale della vecchia vita contadina.

I meriti di Kastal'skij come custode delle nobili tradizioni del canto popolare russo sono inestimabili, ma i metodi da lui utilizzati non potevano produrre i risultati sperati. È significativo che le opere di Kastal'skij fossero accolte con relativa indifferenza dal pubblico operaio e poco apprezzate nei circoli corali amatoriali. Naturalmente, negli ambienti operai si eseguivano volentieri autentici canti popolari, ma nella musica di Kastal'skij, creata con profonda sincerità e vivo sentimento, c'era qualcosa di particolare che non riusciva a coinvolgere l'ascoltatore. Non era canto popolare nella sua forma originaria; a quanto pare, pur riproducendo in dettaglio le melodie popolari e le caratteristiche dei canti popolari, Kastal'skij non riusciva a infondere nuova vita alla musica che componeva.

È significativo anche il fatto che persino gli allievi più vicini a Kastal'skij — Aleksandr Davidenko, Dmitrij Vasil'ev-Buglaj¹¹ — non considerassero il canto popolare come un ‘prezioso monumento storico’ da conservare nella sua integrità. Le loro opere riflettono già chiaramente le novità introdotte nella coscienza musicale dalla realtà rivoluzionaria. Basti confrontare, ad esempio, il canto popolare “Èj, uchnem!” [Ehi, andiamo!] con il coro di Davidenko “Burlaki” [I battellieri], ad esso molto simile sia per struttura generale che per singole intonazioni. Le stesse intonazioni separate, come sforzi distinti di sollevare un peso, le stesse pause sui suoni tesi, gli stessi ‘lamenti’. Ma nella melodia di ciascun ‘lamento’ si può percepire una sorta di desiderio di liberarsi

dal secolare giogo che grava sulle spalle del lavoratore russo. È significativo anche il confronto tra le melodie dei lamenti popolari con la melodia di “Net u nas Vani” [Vanja non è qui con noi], uno dei primi cori di Vasil'ev-Buglaj su detti popolari. Le intonazioni lamentose di questo coro ricordano da vicino i canti popolari funebri. Ma in Vasil'ev-Buglaj non si concludono con un lamento discendente, come nei lamenti antichi, bensì, al contrario, con uno slancio ascendente di protesta delle voci.

I compositori dei nostri giorni raramente citano i canti composti dai cantori popolari, essendo di gran lunga più inclini a creare i propri brani in spirito popolare. E se si riesce a individuare l'autentico prototipo popolare di queste melodie composte, ci si convince che tali fonti musicali originarie risultano profondamente ripensate, acquisiscono nuove caratteristiche che riflettono la nuova visione del mondo nell'uomo dell'epoca socialista.

Il prototipo che ha ispirato il tema principale di *Pesnja o lesach* [Il canto delle foreste]¹² di Dmitrij Šostakovič è la melodia dello splendido canto popolare corale “So v'junom ja chožu” [Cammino con il serto]. Nel canto popolare ogni frase si chiude in maniera pacata e fluida. Nell'opera di Šostakovič, la melodia è continuamente interrotta da un nuovo slancio della voce verso l'alto. Nella melodia del compositore non v'è l'ampiezza di respiro che si ravvisa nella melodia del canto popolare. Al contrario, nei ripetuti slanci della sua melodia, egli ha introdotto nuovi elementi caratteristici del nostro tempo: il desiderio di azione, i persistenti e instancabili impulsi di volontà.

Naturalmente, anche le melodie popolari rielaborate dai compositori non garantiscono di per sé l'autenticità del carattere nazionale nella musica. Il percorso verso il carattere nazionale non consiste nel riprodurre sempre le stesse intonazioni dei canti popolari (vecchi o nuovi), né nella reinterpretazio-

¹¹ Aleksandr Aleksandrovič Davidenko (1899-1934), compositore educato all'Istituto musicale di Charkiv e in seguito al Conservatorio di Mosca, dove aveva studiato con Glière e Kastal'skij. Era stato alla testa del Prokoll, ovvero del Collettivo di produzione del Conservatorio di Mosca, e poi un membro attivo dell'Associazione panrusa dei musicisti proletari (RAPM). Dmitro Stepanovič Vasil'ev-Buglaj (1888-1956) era compositore e direttore di coro. Dopo aver combattuto nell'Armata Rossa, lavorò a lungo nel genere della canzone corale di massa, ed era conosciuto per le romanze e i canti popolari su testi di Majakovskij e Esenin. Negli anni Venti era stato membro dell'Associazione di compositori e operatori musicali rivoluzionari (OrkiMD) [N.d.C.].

¹² *Pesnja o lesach* [Il canto delle foreste], op. 81, è un oratorio per tenore, basso, voci bianche, coro misto e orchestra composto da Šostakovič nel 1949 per celebrare la politica di rimboschimento attuata all'epoca dalla dirigenza URSS. Di valore artistico assolutamente non comparabile con la maggiore produzione del compositore, essa termina su parole di glorificazione della figura di Stalin, e per questo ricevette un'accoglienza calorosa in occasione della prima esecuzione a Leningrado il 15 dicembre 1949 [N.d.C.].

ne di queste intonazioni; ciò che conta è trasmettere l'essenza, lo spirito vivo del linguaggio musicale nazionale.

Il compagno Stalin nel suo classico *Otnositel'no marksizma v jazykoznanii* [Sul marxismo nella linguistica] afferma che “La lingua in quanto mezzo di comunicazione è sempre stata e rimarrà l'unico linguaggio per la società, condiviso dai suoi membri”¹³. Naturalmente non è possibile equiparare il linguaggio verbale, parlato, a quello musicale. Ma c'è indubbiamente qualcosa che li accomuna: anche la musica possiede un linguaggio nazionale comune alle varie tipologie di arte musicale, sia che si tratti di musica popolare, che di musica ‘colta’. Nell'arte dei compositori che vogliono trasmettere in musica i più alti sentimenti e pensieri del proprio popolo, il discorso dovrebbe sempre conservare una stretta vicinanza alla lingua comune a tutto il popolo, alla lingua parlata dal popolo. Questa è la lingua che si trova nelle migliori opere dei nostri classici, e che i più grandi compositori sovietici cercano di padroneggiare.

Del tratto più importante e caratteristico della lingua letteraria russa — il suo incrollabile ottimismo — hanno parlato con straordinaria precisione e completezza Ždanov e Gor'kij nel corso del Primo congresso degli scrittori sovietici nel 1934. Il compagno Ždanov affermava: “La nostra letteratura è satura di ottimismo e spirito eroico [...] La nostra letteratura è forte perché serve una nuova causa, la causa dell'edificazione socialista”¹⁴. Riferendosi al canto popolare, Gor'kij riteneva che il “collettivo che lo crea sembra aver piena coscienza della propria immortalità e piena fiducia nella propria vittoria su tutte le forze a lui ostili”.

Da questa fiducia e nitida consapevolezza della futura vittoria derivano anche altre caratteristiche fondamentali dell'arte popolare russa, come la sua sobrietà. Né del dolore più terribile, né della gioia più sfrenata, la musica popolare russa parla con dovizia di dettagli, ma attraverso il racconto semplice e con-

ciso viene sempre rivelata la massima profondità dei pensieri e del sentimento. Questa è la vivida eloquenza dell'arte popolare russa — non a caso il principio programmatico è così vicino alla musica dei compositori russi. È immediatezza d'espressione, capacità dell'artista di esprimere i propri sentimenti e pensieri in modo sincero, lontano dallo schematismo della forma.

Tratti di ottimismo, fiducia nella vittoria sulle forze nemiche si possono sentire nelle melodie dei canti popolari russi dal contenuto più tragico. Sembrerebbe difficile infondere un contenuto ottimistico in un canto quale “Ne šumi ty, mati, zel'naja dubravuška” [Non stormire, selva mia, madre verde] (citato da Puškin nella *Figlia del capitano*¹⁵): è il canto di un bandito in attesa della pena più tremenda. La consapevolezza della condanna a morte si sente in ogni flessione della voce, in ogni frase. Ma gli slanci non si placano fino alla fine del canto, la voce continua ad alzarsi, ancora e ancora. La melodia è sobria, le immagini sono chiare, il pensiero si sviluppa in modo preciso e libero.

Nelle migliori opere dei compositori sovietici, i tratti di ottimismo propri delle opere dell'arte popolare acquisiscono un'espressività ancora più vivida e potente. Tali caratteristiche non erano e non potevano essere presenti né nelle opere popolari, né in quelle d'autore degli anni passati: sono l'espressione della certezza che la vittoria è già stata raggiunta, che la vita ha già superato quel limite che prima era possibile superare solo in sogno.

Non tutti i compositori sovietici hanno saputo padroneggiare l'arte di infondere nella loro musica quel senso di ottimismo illimitato che si manifesta persino nei momenti più difficili della nostra vita. Non tutti sanno trasmettere questo sentimento con quelle espressioni sobrie, quelle forme vivide e figurative e con quella immediatezza di esposizione, padroneggiate dai cantori popolari più sconosciuti. Ma quando il compositore si avvicina a una rappresentazione fedele dei sentimenti e dei pensieri popolari, anche il suo inventario lessicale musicale si avvicina-

¹³ I. Stalin, *Otnositel'no marksizma v jazykoznanii*, in *Marksizm i voprosy jazykoznaniija*, Moskva 1950, p. 22 [N.d.A.].

¹⁴ Cfr. *Reč sekretarja CK VKP(b) A. A. Ždanova*, in *Pervyj vsesozjužnyj s'ezd sovetskich pisatelej 1934, Stenografičeskij otčet*, Moskva 1934, p. 4 [N.d.C.].

¹⁵ La traduzione del primo verso del canto è tratta da A. Puškin, *La figlia del capitano e altri racconti*, trad. it. di M. Caramitti, Roma 2004, p. 287 [N.d.T.].

na a quello del suo popolo: armeno per Arutjunjan, ucraino per Žukovskij, azero per Džachangirov¹⁶, russo per una serie di compositori russi. I compositori sovietici si rivolgono a questa lingua nazionale popolare nei momenti di maggiore tensione, quando vogliono trasmettere la verità profonda dei propri sentimenti e pensieri, abbandonando ogni estraneo influsso formalistico.

In occasione della terza plenaria dell'Unione dei compositori sovietici, le opere di Šostakovič e Popov¹⁷, permeate dello spirito del linguaggio musicale popolare, sono risultate, per i più, inaspettate. Questa lingua, nuova per loro, ha trasformato la loro arte, l'ha risanata, conferendo un'espressività nuova, più completa e precisa alle immagini incarnate nelle loro opere. Allo stesso tempo era evidente che si trattava davvero della loro lingua nativa, alla quale erano ricorsi liberandosi dai precedenti abbagli artistici che avevano impedito loro di esprimere i propri pensieri in modo veritiero. Solo in questa lingua è possibile riprodurre la vita in immagini precise e veritiere, in tutta la sua pienezza e varietà. Con il linguaggio usato nel passato, questi compositori potevano, nel migliore dei casi, trasmettere soltanto minime sfumature della propria esperienza personale, distante

dagli interessi del popolo. Ora essi si stanno avvicinando alla padronanza del proprio linguaggio musicale nativo, con il quale possono esprimere ciò che è più necessario e importante per l'ascoltatore della massa, per il popolo tutto.

I compositori sovietici devono lavorare ancora molto per padroneggiare la saggia semplicità del linguaggio musicale popolare allo stesso livello con cui lo padroneggiavano i classici: Glinka, Musorgskij, Rimskij-Korsakov, Borodin, Čajkovskij. Ma anche in questo, naturalmente, i compositori sovietici — uomini dei nostri giorni — non si accontenterebbero di eguagliare i grandi predecessori. La musica sovietica ha i propri obiettivi, ancor più significativi. Per i compositori sovietici sarebbe del tutto insufficiente limitarsi a cogliere qualcosa di bello e prezioso nel linguaggio del popolo, limitarsi ad 'ascoltare' con profonda attenzione ed empatia il linguaggio musicale popolare. Questo linguaggio deve diventare il loro linguaggio personale, comune con il linguaggio del popolo.

È difficile immaginare, tra i compositori classici russi, un artista più vicino ai sentimenti e ai pensieri del popolo di Musorgskij. Il coro e il canto dello *jurodivyy* [L'innocente] nella scena presso Kromy non hanno eguali in termini di forza dei sentimenti che trasmettono, provenienti dal profondo dell'anima del popolo¹⁸. Ma anche in Musorgskij ci sono momenti in cui la voce del popolo si limita a essere 'ascoltata' dal compositore. Nella straordinaria romanza "Sirotko" [L'orfano], il ragazzo è rappresentato dal punto di vista di un ascoltatore che prova profonda compassione per lui, che ne percepisce il dolore, ma lo guarda rimanendo in disparte. Il pianto dell'"orfano" lascia l'impressione che qualcuno ne parli con molta completezza e sincerità, descrivendone il dolore. È un esempio insuperato di rappresentazione della vita popolare in musica. Ma il compositore sovietico non si accontenta di 'rappresentare': la lingua popolare deve essere nella musica sovietica la lingua del compositore stesso. Non ci può essere confine tra il 'suo' e il 'loro' linguaggio. Nell'opera *Emel'jan Pugačëv*

¹⁶ Aleksandr Grigor'evič Arutjunjan (1920-2012), compositore, pianista e didatta armeno-sovietico formatosi al Conservatorio di Erevan e trasferitosi a Mosca nella seconda metà degli anni Quaranta. Attivo come pianista, fu insignito del Premio Stalin nel 1949, e dal 1954 al 1990 fu direttore della Filarmonica Armena. German Leont'evič Žukovskij (1913-1976), già allievo del Conservatorio di Kyiv in pianoforte e composizione, era stato a sua volta destinatario di un Premio Stalin (di II livello) nel 1950, di cui fu però privato nel 1951 dopo che Stalin ebbe modo di ascoltare la sua nuova opera *Ot vsego serdca* [Di tutto cuore] l'anno seguente. Dal 1951 al 1958 insegnò polifonia presso l'Accademia nazionale di musica di Kyiv. L'ultimo dei tre, Cahangir Şirgəşt oğlu Cahangirov (1921-1992) fu compositore, direttore d'orchestra, direttore di coro, destinatario di un Premio Stalin di III livello nel 1950. Allievo del Conservatorio statale dell'Azerbaigian, lavorò come direttore del coro della radio-diffusione azera, scrivendo numerosi canti per il proprio ensemble. In seguito fu direttore artistico dell'ensemble corale e coreutico della Filarmonica di Stato dell'Azerbaigian [N.d.C.].

¹⁷ Gavriil Nikolaevič Popov (1904-1972), compositore che inizialmente nutrì nella comunità musicale l'aspettativa di un 'nuovo Šostakovič', di cui condivise lo studio al Conservatorio di Leningrado, per il *Settimino* (op. 2, 1927) e per la *Prima sinfonia* (op. 7, 1928-35). Membro dell'Associazione per la musica contemporanea negli anni Venti, fu collaboratore dell'Unione dei compositori dal 1932 al 1937. Trasferitosi a Mosca nel 1944, fu Premio Stalin nel 1946, ma nel 1948 fu tra gli accusati di formalismo. È ricordato per la colonna sonora del film *Čapaev* dei fratelli Vasil'ev (1934) [N.d.C.].

¹⁸ L'autore si riferisce alla scena della rivolta popolare, conclusiva nella seconda redazione dell'opera *Boris Godunov* (1972) [N.d.C.].

di Marian Koval'¹⁹, Pugačëv, Ustin'ja, Chlopuša, Salavat, la massa di popolo – sono tutte voci dell'autore stesso: egli non racconta di loro, egli stesso è parte di questo popolo. Così parla, nelle sue opere più riuscite, Vasil'ev-Buglaj; così scrive i suoi straordinari canti Vladimir Zacharov²⁰; così suona la lingua nazionale russa presso tutti quei compositori sovietici che, nella loro arte, si sono realmente fusi con il popolo. Proprio questo, a mio avviso, si può e si deve chiamare senso di appartenenza nazionale in musica, ed è proprio per questa lingua popolare che i compositori sovietici devono battersi.

L. MAZEL' – SUL LINGUAGGIO MUSICALE COMUNE RUSSO²¹

È risaputo che il carattere nazionale della lingua letteraria russa non si manifesta affatto nella riproduzione di dialetti locali, di particolarità fonetiche locali, né nell'abbondante uso dei cosiddetti 'provincialismi', ovvero parolette ed espressioni regionali. Oggi tutto ciò è diventato ancora più evidente dopo i lavori di Iosif Vissarionovič Stalin sulle questioni di linguistica, che hanno sottolineato con tanta forza la differenza tra lingua e dialetto, e che hanno così bene evidenziato la portata della lingua popolare generale, comune a tutte le nazionalità²².

Naturalmente, il linguaggio musicale non è il linguaggio verbale. Non è possibile tracciare meccanicamente un'analogia tra questi due fenomeni. Oltre alle differenze di sostanza e di principio, determinate dal campo di applicazione completamente diverso della lingua verbale e di quella musicale, qui è importante notare anche il fatto che i provincialismi verbali risultano, talvolta, semplicemente incomprensibili al lettore, e richiedono una traduzione in una lingua comune; diversamente, l'intonazione musicale, come è noto, non richiede traduzione. Tuttavia, esistono anche caratteristiche sostanziali comuni sia al linguaggio verbale che a quello musicale, come ad esempio la lentezza e la gradualità dello sviluppo storico. Grande importanza ha la lotta per la purezza del linguaggio musicale, contro il predominio degli elementi dialettali locali sul linguaggio musicale generale e, in particolare, contro la contaminazione del linguaggio musicale con elementi provenienti da 'gerghi musicali', dalla cosiddetta 'musica della mala'²³.

Purtroppo, i nostri musicologi-folkloristi studiano per lo più soltanto le caratteristiche di genere e locali, regionali, dei canti russi (quasi fossero 'dialetti territoriali'), dimostrando un certo timore nel generalizzare le proprietà autoctone del linguaggio musicale popolare russo nel suo complesso. Eppure, tali proprietà indubbiamente esistono.

È significativo che nelle opere di Boris Asaf'ev²⁴,

¹⁹ Marian Viktorovič Koval' (Kovalëv, 1904-1971) fu allievo di Gnesin e Mjaskovskij al Conservatorio di Mosca. Fu membro prima del Prokoll e poi della RAPM. Con l'opera qui menzionata vinse il Premio Stalin nel 1943, e dopo la purga del 1948 fece una brillante carriera di funzionario all'interno dell'Unione dei compositori, diventando anche caporedattore di "Sovetskaja muzyka" [Musica sovietica], suo organo editoriale. Su queste pagine pubblicò la sua reprimenda contro Šostakovič: cfr. M. Koval', *Tvorčeskij put' D. Šostakoviča*, "Sovetskaja muzyka", 1948, 2-4, pp. 47-61, 31-43, 8-19 [N.d.C.].

²⁰ Vladimir Grigor'evič Zacharov (1901-1956), compositore e pubblicista, 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 trasferì a Mosca, dove lavorò per alcuni anni alla Radio (1930-1933). La collaborazione con il Coro popolare accademico di stato "M. E. Pjatnickij" [cfr. n. 43] fu centrale nella sua attività musicale [N.d.C.].

²¹ Si è reso con 'comune', ma anche con 'generale' a seconda del contesto di utilizzo, l'aggettivo russo 'obščënarodnyj' [N.d.T.].

²² Se qui l'uniformità linguistica è data come prerequisito assiomatico, oggi al contrario, il tema della pluralità è molto discusso dalla Slavistica in dimensione diatopica e diacronica. Si vedano, a titolo di esempio, A. Mustajoki, *Raznovidnosti russkogo jazyka: analiz i klassifikacija*, "Voprosy jazykoznanija", 2013, 5, pp. 3-17;

A. Mustajoki, E. Protassova, M. Yelenevskaya, *The Soft Power of the Russian Language: Pluricentricity, Politics and Policies*, London 2019; R. Tel'pov, *Russkaja dialektologija, Posobie dlja studentov vyššich učebnyh zavedenij*, Moskva 2021 [N.d.C.].

²³ 'Blatnaja muzyka' nell'originale [N.d.T.].

²⁴ Boris Vladimirovič Asaf'ev (1884-1949) fu compositore e musicologo, figura centrale della vita musicale sovietica fino al secondo Dopoguerra. Come pubblicista, fu attivo (con lo pseudonimo di Igor' Glebov) nelle pubblicazioni dell'Associazione per la musica contemporanea (ASM), e fu l'animatore di iniziative in supporto della 'Nuova musica' in analoghi circoli leningradesi. Dopo una serie di attacchi ricevuti dall'Associazione panrussa dei musicisti proletari (RAPM), si dedicò temporaneamente alla composizione, producendo opere e balletti, ma a partire dagli anni Quaranta si diede un nuovo profilo di teorico, improntato a un nazionalismo conservatore in linea con i principi dello Stalinismo. È ricordato, oltre che come storico della musica, come ideatore del concetto di 'intonazione', elaborato nel saggio *Muzykal'naja forma kak process* [La forma musicale come processo, 1930]. Su di lui si veda, tra molti altri, E. Orlova-A. Krjukov, *Akademik Boris Vladimirovič Asaf'ev. Monografija*, Leningrad 1984, [N.d.C.].

che conosceva alla perfezione le specificità di genere e regionali dei canti russi, trattando di analisi melodica, l'accento venga posto proprio sulle proprietà comuni del linguaggio musicale nazionale russo, e solo successivamente sulla loro trasposizione nei diversi generi e in diversi compositori. Nelle opere di Asaf'ev, i tentativi di contrapporre gli antichi canti contadini ai canti urbani russi appaiono un po' didascalici. E in effetti, nella coscienza musicale popolare russa contemporanea, questi fenomeni stilistici e di genere non sono affatto in contrasto tra loro: è andato sviluppandosi un linguaggio musicale russo nazionale comune, che ha assorbito in sé le proprietà essenziali dei vari generi popolari, nonché le molteplici interpretazioni di queste proprietà nella musica classica russa. Proprio verso questo linguaggio occorre orientarsi, sviluppandola ulteriormente in modo graduale. Questo linguaggio è ricco e variegato; a seconda dell'intento artistico, del contenuto dell'opera, il compositore può e deve utilizzare diversi mezzi espressivi della lingua, i suoi diversi livelli stilistici e di genere, in quanto è fuor di dubbio che il carattere nazionale del linguaggio è la conseguenza del carattere nazionale del suo contenuto illustrativo e ideologico.

In relazione a queste due questioni si fanno rilevanti qui. La prima — abbastanza evidente — consiste nel fatto che se un compositore sovietico utilizza i mezzi del canto contadino, di regola non li stilizza nello spirito del canto antico. Così, ad esempio, nella melodia del noto canto di Zacharov "Oj tumany moi, rastumany" [Oh, mie nebbie, turbolente] vi sono anche elementi che derivano dal canto urbano; vi è presentato un amalgama nuovo, unitario, di diversi elementi intonativi — un amalgama che naturalmente non esisteva, e non aveva ragion d'essere nei canti tradizionali contadini, per quanto il canto "Oh, mie nebbie" possa ricordarli per l'impressione figurativa generale.

La seconda questione è — a quanto pare — meno scontata. Consiste nel fatto che, se un qualche canto di tipo urbano gode di una popolarità durevole e stabile, se riscuote profonda risonanza in tutto il popolo, allora in essa ricorrono anche taluni dei tratti della melodia contadina, non necessariamente

in termini di singole, specifiche intonazioni, ma in termini di principi intonativi generali e conosciuti. Senza questo, la melodia non riuscirà a toccare gli strati più profondi della coscienza musicale popolare, ma rappresenterà solo un fenomeno passeggero. I tentativi di alcuni compositori di costruire volutamente un canto sulla sola base di ciò che distingue la melodia urbana da quella contadina, portano inevitabilmente a risultati artistici indesiderati; canti di questo tipo sono esempi di 'gergo musicale' piuttosto che espressioni di una cultura nazionale comune. Il canto popolare urbano autentico, così come la romanza di costume²⁵, ha da tempo assimilato i tratti essenziali della vocalità contadina, e queste specificità sono passate alla melodia dei classici russi, che hanno messo in pratica le intonazioni della canzone urbana e della romanza.

Tutto ciò riguarda anche i migliori tra i canti sovietici di massa, che vengono associati più alla melodia urbana che a quella contadina. Ne è un esempio classico "Svjaščennaja vojna" [La guerra santa] di Aleksandrov²⁶. Le energiche intonazioni d'appello, i movimenti per triadi da fanfara, il ritmo incisivo, le cadenze chiare, la regolarità classica della struttura: tutto ciò, naturalmente, è tipico del canto russo omofonico-armonico²⁷, e in particolare del folklore rivoluzionario urbano. Questi tratti sono forse quelli che per primi si fissano al nostro orecchio. Ma oltre ad essi si sente anche il supporto del canto contadino, anche a livello strutturale, degli strati intonativi che da tempo immemore si sono profondamente radicati nella coscienza musicale popolare. Alla base della melodia della "Guerra santa" c'è un frammento di scala minore dell'estensione di una quinta, cantato in diverse varianti:

²⁵ 'Bytovoj romans' nell'originale [N.d.T.].

²⁶ "Svjaščennaja vojna" [La guerra santa] è un canto patriottico dell'epoca della Seconda guerra mondiale su versi di Vasilij Ivanovič Lebedev-Kumač (1889-1949) e musica di Aleksandr Vasil'evič Aleksandrov (1883-1946), compositore, direttore di coro e didatta, due volte insignito del Premio Stalin (1942 e 1946), ricordato per aver composto la musica dell'inno dell'Unione Sovietica, oggi — con nuovo testo — inno della Federazione Russa [N.d.C.].

²⁷ 'Gomofonno-armoničeskaja russkaja pesnja' nell'originale [N.d.T.].



All'estremo superiore (della quinta) viene aggiunta una nota ausiliaria – il sesto grado della scala, che conferisce già al nucleo stesso della melodia una vivace e intensa intonazione di seconda. Questo trattamento armonico dal punto di vista dell'intonazione è tipico della melodia contadina russa. Confrontiamo, ad esempio, le principali intonazioni della “Guerra santa” con il famoso canto corale “Kak po morju” [Come sul mare]:



Naturalmente, la differenza di genere e di stile, così come quella figurativo-semantiche dei due canti menzionati è enorme, e ciò non può non riflettersi sulle loro intonazioni ritmiche. Tuttavia, la base del trattamento della scala dal punto di vista dell'intonazione è la stessa. Ciò, naturalmente, non significa affatto che nella “Guerra santa” siano state riprese le specificità dell'intonazione di questo particolare canto corale; qui sono state riprese caratteristiche comuni a molte melodie russe di vari generi, contadine e urbane, sono state riprese intonazioni entrate a far parte del ‘vocabolario’ di base del linguaggio musicale popolare nazionale russo comune. Si potrebbe aggiungere che anche il trattamento della solita deviazione al maggiore parallelo nella “Guerra santa” deriva, in ultima analisi, dalla variabilità del modo²⁸ tipica della tradizione contadina, attraverso le intonazioni corrispondenti di canti quali “Vniz po matuške Volge” [Lungo la madre Volga], di alcuni vecchi canti rivoluzionari e, più tardi, della “Partizanskaja” [La partigiana] di Aturov²⁹ il passaggio a un tono sotto alla tonica minore, seguito dalla risalita alla quinta

superiore del maggiore parallelo, con appoggio sulla sua terza – lo stesso quinto grado del minore che viene ‘fiorito’.

Senza volersi addentrare in un'analisi più dettagliata, possiamo concludere che, oltre ai tratti specifici che collocano “La guerra santa” nel genere del canto sovietico patriottico, militante e di richiamo, essa si basa, come i migliori tra i vecchi canti rivoluzionari, sulle specificità generali e profonde del pensiero musicale popolare russo – specificità che si sono sviluppate innanzitutto nella vocalità contadina.

Questo punto di vista può essere esteso a tutte le opere più recenti dei compositori sovietici, che si distinguono per la significatività e la profondità del contenuto autenticamente popolare. Nel novero di tali opere rientra, ad esempio, *Il canto delle foreste* di Šostakovič. Il nucleo intonativo principale dell'oratorio è basato su una ‘fioritura’ del quinto grado della scala, tipico di molti canti popolari, in questo caso della scala maggiore. A questa fioritura partecipa, oltre al sesto grado della scala, una settima minore, il che è a sua volta tipico di molte melodie popolari e conferisce un elemento del modo misolidio. Ciò è particolarmente evidente nel tema lirico della sesta parte.

Nel tema della seconda parte dell'oratorio, il ritorno al quinto grado si combina con la variabilità del modo tipicamente popolare; per giunta, l'oscillazione tra il maggiore e il minore parallelo si inserisce organicamente nel ventaglio di mezzi che in questo tema creano l'impressione di un dolce dondolio, di un ondeggiamento:

po vzgor'jam” [Per le valli e le alture] e in altre varianti, è un canto marziale rivoluzionario dell'epoca della guerra civile. Qui l'autore la attribuisce a Il'ja Aturov, un comandante militare di un reparto ucraino dell'Armata rossa, dal quale Aleksandrov (cfr. n. 26) l'avrebbe ascoltata e rielaborata strumentalmente. L'attribuzione di musica e testo è variata nel tempo. Il canto celebra gli scontri dell'Armata rossa con le truppe del Governo provvisorio nella regione dell'Amur, e fu particolarmente popolare durante la Seconda guerra mondiale [N.d.C.].

²⁸ ‘Ladovaja peremennost’ nell'originale [N.d.T.].

²⁹ “Partizanskaja” [La Partigiana], anche nota come “Po dolinam i

звучит призыв на всю страну -
 zvučit pri zyv na vsju stranu -
 ну, раз - но - сит ве - тер го - ло - са
 nu, raz - no - sit ve - ter go - lo - sa

Alla fine del tema, c'è la tensione tra quinto e sesto grado (ovvero la tonica della relativa minore) per il ruolo di sostegno, di supporto, tipica della variabilità del modo:

О - де - нем Ро - ди - ну в ле - са!
 O - de - nem Ro - di - nu v le - sa!
 О - де - нем Ро - ди - ну в ле - са!
 O - de - nem Ro - di - nu v le - sa!

Questo antico procedimento della melodia russa è qui rinnovato, potenziato, subordinato al disegno individuale di uno specifico tema; è legato alle intonazioni culminanti e conclusive di carattere dinamico ed esortativo. È un esempio di quelle intonazioni popolari che sono profondamente moderne, e di quelle intonazioni moderne che sono profondamente popolari.

La questione della concezione moderna del carattere popolare è fondamentale. Quel trattamento dell'elemento popolare odierno del linguaggio musicale, di cui si è appena discusso, non è indispensabile per tutte le melodie dei compositori sovietici. È naturale nelle canzoni di massa, nelle melodie con testi che parlano dei nostri giorni. È possibile, tuttavia, immaginare un'opera sinfonica che si distingue per un carattere nazionale inteso in senso moderno, ma tale per cui il carattere nazionale in questo senso sia espresso nella concezione artistico-ideologica e nel linguaggio nel suo insieme, e non necessariamente in ogni singola melodia. Un esempio di questo tipo è rappresentato dal poema sinfonico *Azovgora* [Il monte Azov] di Muravljëv³⁰ in esso vi sono

temi vicini per stile alle antiche cantilene (il tema degli 'anziani'), ma ciò non preclude il tono ideologico decisamente moderno dell'intera opera nel suo complesso.

Qual è dunque la conclusione generale? Il carattere nazionale nel linguaggio musicale dei compositori sovietici va certamente inteso in senso lato, e oggi forse non si cerca più di ricondurre il linguaggio nazionale all'antica vocalità contadina. Ma non si può, nascondendosi dietro un'interpretazione ampia del concetto di carattere nazionale, tentare di ignorare quei principi della musicalità contadina e quel patrimonio intonativo che, formati nell'ambito del canto contadino, hanno gettato le basi del linguaggio musicale popolare e nazionale generale e comune. Solo partendo da queste premesse i compositori sovietici possono sviluppare e arricchire il linguaggio musicale popolare, capace di trasmettere un contenuto di significato forte, moderno e autenticamente popolare. Ignorare queste premesse con il pretesto di basarsi su tratti specifici della canzone urbana può portare solo a 'gerghi musicali'.

A scanso di equivoci, sarà utile ricordare, più specificatamente, come stessero le cose relativamente all'uso dei generi della cultura musicale urbana nell'opera dei classici — Glinka, Čajkovskij. Ebbene, alcuni compositori sovietici si chiederanno:

Cosa ne è del canto contadino nella geniale melodia della romanza di Glinka "Ja pomnju čudnoe mgnovenie" [Ricordo il magico istante]³¹, nella parte principale della Quarta Sinfonia di Čajkovskij, nei suoi meravigliosi valzer? Perché vogliono negarci ciò che era consentito ai classici? Non si tratta forse di una limitazione artificiosa delle nostre potenzialità artistiche a causa di un'interpretazione ristretta del carattere nazionale?

In risposta a simili dubbi bisogna sottolineare che, anche nel ricorso da parte dei classici alla cantabilità urbana, la base comune russa, nazionale generale, legata al canto popolare e alla cantilena, non è mai andata perduta. Ascoltiamo attentamente l'idea melodica principale della romanza "Ricordo il magico istante" (le prime dieci battute della melodia). Certamente non vi sono, qui, le intonazioni di un canto contadino. Ma la cantilena libera e fluttuante, nata

³⁰ Didatta e compositore, nonché membro delle Unioni dei cinematografisti e dei compositori sovietici, con il citato poema sinfonico, che data del 1949, Aleksej Alekseevič Muravljëv (1924-2023) ricevette il Premio Stalin nel 1950 [N.d.C.].

³¹ Il verso è tratto dalla poesia K*** [A ****], trad. it. di G. Giudici e G. Spindel, in A. Puškin, *Opere*, a cura di E. Bazzarelli e G. Spindel, Milano 1990, p. 39 [N.d.T.].

– in ultima analisi – dal canto contadino, elaborata con precisione nell’ambito di una struttura omofonica, si percepisce senz’ombra di dubbio: quattro frasi su cinque ritornano, in forma variata, al medesimo culmine melodico; la quarta frase è una variante libera della seconda, mentre la quinta non è soltanto una chiara variazione della quarta, ma anche una libera inversione che, corrispondente per simmetria alla prima, chiude l’intero passo. La stessa coerenza intonativa – la vicinanza libera e variabile di ogni motivo successivo alla prima o all’ultima intonazione del precedente – si sente anche nel tema della Quarta Sinfonia di Čajkovskij. Allo stesso modo, ascoltando attentamente la melodia principale del valzer della *Spjaščaja krasavica* [La bella addormentata], noteremo come l’intonazione iniziale di seconda sia interpretata con variazioni, come i suoi suoni mutino liberamente il loro rapporto metrico-ritmico, come il respiro della melodia, utilizzata con intensità, si espanda in modo organico, come, al rifluire della grande ondata melodica, ricompaiono le intonazioni iniziali, ma in ordine inverso, e così via; così, dietro il velo di una struttura quadrata omofonica e danzante, percepiamo quegli stessi principi della vocalità popolare russa. I classici attingevano dalla melodia dei canti urbani russi soprattutto i suoi tratti popolari generali; le specificità stilistiche e di genere della loro musica sono emerse in armonia con queste proprietà popolari generali, e non in contrasto con esse. Questo è ciò che vorremmo augurare ai nostri compositori, in particolare agli autori di canzoni.

Le intonazioni musicali ‘gergali’ e ‘della mala’ sono altamente contagiose. Si diffondono rapidamente e facilmente, così come tutte quelle parolette ed espressioni gergali che inquinano la lingua parlata. Pertanto, il fatto che una canzone sia facile da memorizzare e da cantare da un determinato pubblico di massa, non significa che sia una buona canzone, in linea con lo spirito popolare. È indispensabile un’analisi dettagliata di questa melodia, accompagnata da una verifica più prolungata attraverso la pratica.

La lotta contro i ‘gerghi musicali’ è uno dei compiti attuali della nostra cultura musicale. Questa lotta può essere condotta solo sulla base del linguag-

gio musicale popolare russo comune consolidato, al quale si possono applicare le parole dette da Turgenev sulla lingua letteraria russa: “grande, possente, veridica e libera”³².

L. KNIPPER – CONTRO IL COSMOPOLITISMO, IN DIFESA DELLO STILE NAZIONALE RUSSO

Perché si è reso necessario affrontare oggi la questione delle fonti nazionali della musica russa sovietica? In che modo si è potuto insinuare il dubbio che alcuni fenomeni, nell’evoluzione della musica russa sovietica, non siano nazionali? È forse possibile che la musica russa, divenuta sovietica, abbia in qualche modo cessato di essere russa? Dopotutto il popolo russo, pur essendo molto cambiato negli ultimi trentatré anni, pur diventando sovietico, non ha affatto smesso di essere russo! E se nel canto russo sono emerse contaminazioni straniere, da dove provengono, a quale identità nazionale possono essere ricondotte? Perché senza specificità nazionali non può esserci arte. Forse che, introducendo nel nostro linguaggio musicale ogni sorta di ‘impurità’ esterne, noi, come alcuni pensano, lo ‘internazionalizziamo’, lo avviciniamo a una sorta di lingua internazionale, una sorta di ‘esperanto musicale’?

E se ammettessimo questa possibilità, quali influenze sarebbero da considerarsi dannose, e quali, invece, utili? Cosa crea una fusione intonativa di buona qualità e, di conseguenza, più duratura, e cosa, al contrario, danneggia la nostra cultura musicale? Tutte queste questioni devono essere attentamente studiate e risolte, in quanto senza una loro corretta risoluzione diventa difficile, per noi compositori, operare.

Come è noto, non esiste un gusto artistico innato. Il gusto si forma a scuola, in famiglia, nella vita quotidiana, fin dai primi giorni di vita. I criteri di ciò che si considera musicalmente buono o cattivo si sviluppano nell’individuo fin dalla prima infanzia, in relazione all’ambiente musicale in cui è immerso.

La consapevolezza musicale di un bambino, fin dai primi giorni, si forma quasi esclusivamente nel-

³² I. Turgenev, *Poesie in prosa*, in *Tutte le opere di I. S. Turgenev*, a cura di E. Lo Gatto, 1, *Teatro, Opere varie*, trad. it. di A. Maver Lo Gatto, Milano 1964, p. 526 [N.d.T.].

l'ambito del contesto musicale che lo circonda: radio, dischi, concerti e canti popolari, che agiscono costantemente sulla coscienza musicale dell'individuo. Nella scelta di un libro, al lettore si può consigliare Čechov piuttosto che Averčenko, Tjutčev piuttosto che Nadson, Fadeev piuttosto che Zoščenko, Tvardovskij piuttosto che Achmatova. Diverso è il caso della musica. La percentuale di persone in grado di leggere le note è trascurabile. L'educazione al gusto musicale avviene solo attraverso l'ascolto. L'educazione delle masse al gusto musicale dipende in tutto dalle organizzazioni impegnate nella diffusione della musica (radio, cinema, dischi per grammofono, concerti, ecc.) e dai compositori, che creano un nuovo repertorio musicale e sono chiamati a coltivare nelle persone sentimenti umani — elevati, puri, permeati dagli ideali della morale comunista, che invitano alla bellezza e alla gioia.

I criteri del gusto si generano in strettissima interazione tra il popolo e i compositori di professione. Se il popolo crea la musica, e il compositore non fa che arrangiarla³³, allora — in base a questa formulazione — l'arrangiamento non dovrebbe distorcere o alterare il gusto popolare. Proprio questa interazione è uno tra i fattori più importanti nel determinare il carattere nazionale della nostra arte. Infatti, se il popolo crea una melodia, essa avrà necessariamente connotazione nazionale (poiché non esiste popolo in assenza di identità nazionale). E il compito del compositore non è quello di compromettere, attraverso l'arrangiamento, il carattere nazionale dei canti popolari, bensì di preservarlo e arricchirlo con nuovi elementi valoriali.

Quando si parla dei canti russi, spesso ci si dimentica che ne esistono innumerevoli varietà locali; che il canto russo non è solo quello 'tradizionale, ancestrale' delle melodie rurali antiche; che, come in passato, la melodia russa era la sintesi di molti fenomeni che si influenzavano vicendevolmente. Prendiamo ad esempio i canti siberiani. In molti di essi, le melodie rurali russe si intrecciano in com-

binazioni molto diverse con quelle ucraine, con le intonazioni dei canti rivoluzionari, con profili tipici delle vecchie romanze russe in uso nella quotidianità lavorativa, con i canti dei soldati, ecc.

Una complessa fusione di varie intonazioni si trova nelle melodie dei canti dei cosacchi del Don, del Kuban' e soprattutto dei cosacchi del Terek e del Greben. Ne è un esempio "Dèla" (Dela) dei cosacchi del Terek, che fonde in sé elementi del canto ucraino e russo con la danza del Lesghi (*lezginka*).

Eppure, tutti questi canti sono profondamente russi. Sono caratterizzati principalmente dall'ampiezza dello sviluppo melodico, dall'assenza di connotazioni lacrimevoli o sentimentalismi; persino in quei canti che evocano amori tragici, come ad esempio "Proščaj, radost', žizn' moja" [Addio, gioia, vita mia], non troviamo nulla di straziante o lacrimevole.

Tuttavia, nelle pratiche vocali russe, per molto tempo — accanto alle suggestioni dei canti rivoluzionari, delle vecchie romanze russe e dei valzer popolari, assieme alle contaminazioni delle canzoni operaie e delle melodie nazionali dei popoli fratelli — si è riflessa anche un'altra tradizione, le cui genesi storica e origine sociale sono abbastanza evidenti. Si tratta delle canzoni pseudo-russe e pseudo-zigane, nate nei locali notturni, di melodie tratte dall'operetta viennese e tedesca, in parte riprese nelle melodie dei *café-chantant*, delle cosiddette 'canzoni napoletane'. Queste canzonette, destinate alla gozzoviglia di compagnie di mercanti, sono caratterizzate da intonazioni lacrimevoli 'da vodka', o da grida e balli sguaiatamente gagliardi. Anche qui si sono verificate le più svariate 'fusioni' intonative. Ma si è trattato di 'fusioni' per lo più cosmopolite. Gli 'Schlager'³⁴ che risuonavano nelle bettole di Parigi, nei *café-chantant* di Pietroburgo o nei ristoranti notturni di Mosca erano in generale molto simili sia per contenuto che per musica. Le intonazioni di queste canzonette non penetravano profondamente nella coscienza del popolo russo. Il popolo lavoratore non aveva familiarità con lo stile di vita che aveva originato questi generi musicali; una 'musica' di questo

³³ Knipper rimanda a una citazione di provenienza non attestata direttamente, frequentemente attribuita a Glinka, che ancora oggi viene utilizzata nelle classi di storia della musica per rappresentare il rapporto del compositore con la musica popolare [N.d.C.].

³⁴ 'Šljager' ('šlager' nell'originale), calco dal tedesco 'Schlager', a sua volta derivato dal verbo 'schlagen' — colpire. Analogamente all'inglese 'hit', indica un'opera di grande successo popolare [N.d.T.].

tipo era estranea al popolo, mentre quello che coinvolgeva il popolo, che gli premeva di più, ovviamente non trovava spazio nei testi e nelle melodie di queste canzonette da *boulevard* a sfondo pornografico.

Ricordiamo la vita musicale degli anni che seguirono la disfatta della rivoluzione del 1905, gli anni della Prima guerra mondiale... Da un lato il misticismo, la decadenza, la gozzoviglia alcolica, dall'altro l'inarrestabile crescita delle spinte rivoluzionarie. Nella vita del popolo si fa sempre più strada la canzone rivoluzionaria di massa, per un verso giunta a noi dall'Occidente – non cosmopolita, ma connotata da un chiaro carattere nazionale, come nel caso della “Marseillaise”, della “Carmagnole” e della “Warszawianka”. Allo stesso tempo, si diffondono ampiamente i canti dei soldati e degli studenti, la romanza russa urbana.

Scoppiò la rivoluzione socialista. Fin dai primi anni del potere Sovietico cominciarono a vedere la luce nuove canzoni, basate non sul repertorio di Iza Kremer, Plevickaja, Vjal'ceva, Vertinskij³⁵, ma su intonazioni nate nel cuore stesso dell'arte musicale popolare.

Sembrava che i germi della volgarità musicale e del provincialismo fossero stati eliminati per sempre dall'ardore rivoluzionario. Ma, ahimè, si trattava solo di una morte apparente. A metà degli anni Venti questi ‘germi’ ripresero vita, trovando un ambiente favorevole nelle pratiche musicali delle classi favorite dalla NEP. Accanto alle romanze pseudo-zigane, furono promossi anche i balli occidentali alla moda: foxtrot, tango, boston. All'inizio timidamente, poi sempre più audacemente, si tentò di ridar vita alle carcasse della musica piccolo-borghese. La casa editrice AMA – di dubbia reputazione – pubblicava a spron battuto tutti questi ‘pezzi’, che spesso erano il risultato di plagii di spartiti e dischi americani. Il fenomeno era iniziato con i vari “Gžon Grej”, “Mičman Džons” e altri pezzi stranieri³⁶. Poi spuntò

“Kirpičiki” [Mattoncini] – famosa canzone con testo pseudo-sovietico su un motivo di valzer strappalacrime. La nostra gioventù prese a canticchiare questa e una serie di altre canzonette apertamente borghesi. La parte sana dei compositori sovietici tentava di opporsi a queste tendenze esterofile. Tuttavia, la produzione musicale dei compositori che cercavano di frenare il dilagare della banalità non era abbastanza accattivante. Sia perché nelle loro canzoni il tema lirico era stato quasi del tutto liquidato, sia perché il loro materiale musicale non era abbastanza espressivo; attingendo poco alla tradizione popolare, questi autori non riscuotevano un successo ampio e duraturo. Le loro canzoni, del tutto insipide (come fossero acqua distillata), si imponevano con difficoltà e quasi solo attraverso la pressione da parte delle istituzioni, e scomparivano altrettanto rapidamente, sorte che toccava anche ai modelli di canzonette strappalacrime piccolo-borghesi, che non arrivavano a radicarsi in modo duraturo nella quotidianità del popolo.

Provate a ricordare le centinaia di canzoni apparse tra il 1925 e il 1932! Oggi non ne saranno rimaste più di tre o quattro. E se i compositori non furono capaci di creare canzoni che soddisfacessero i gusti popolari rispondendo alle esigenze del tempo, d'altra parte gli artisti popolari cantavano invece della nuova vita sovietica, della guerra civile, di Lenin, di Stalin. E lo facevano nel proprio linguaggio musicale nativo, liberandosi di tutto quanto risultava distante, ostile e insolito.

Dopo il 1932 hanno cominciato a emergere sempre più spesso canzoni che il popolo accoglieva con favore e ripeteva. E non erano più casi singoli, ve n'erano a decine. Molti dei canti creati negli ultimi quindici-diciassette anni sono entrati a far parte del giacimento aureo dell'arte sovietica, diventando patrimonio di tutto il popolo. Tuttavia, gli stessi autori – Solov'ëv-Sedoj, Dunaevskij, Mokrousov e molti altri – pur componendo musiche eccellenti, a volte si discostavano dalla via che avevano correttamente individuato, introducendo nei loro lavori elementi chiaramente estranei. Si capisce: cercare una nuova via, la via della musica russa sovietica, non è cosa semplice. Gli errori sono inevitabili. Ma quando qualcuno dei maestri della canzone ripete

³⁵ Si intendono Izabella Jakovlavna Kremer (nome d'arte di Leja Jankelevna Krejmer, 1882-1956), Nadežda Vasil'evna Plevickaja (1879-1940), Anastasija Dmitrevna Vjal'ceva (1871-1913) e Aleksandr Nikolaevič Vertinskij (1889-1957), tutti artisti dell'ambito del varietà e dell'avanspettacolo [N.d.C.].

³⁶ Knipper cita due pezzi di Blanter (cfr. n. 54) su parole di K. Podrevskij, e dei fratelli Pokrass (cfr. n. 38) [N.d.C.].

— quasi pedissequamente — l'errore già commesso da altri prima di lui, sprecando tempo ed energie in procedimenti già sperimentati, diventa offensivo e negligente. Il tempo dimostra che canzoni di questo tipo, per quanto diffuse per un certo periodo di tempo, vengono rapidamente meno, senza lasciare tracce profonde nel popolo.

Che cosa può di conferire alla canzone sovietica tratti di autentico carattere nazionale e di solida longevità? A mio modo di vedere, innanzitutto il tema o l'argomento, seguiti dal legame indissolubile tra musica e testo della canzone. E infine, il profondo legame della melodia con le radici popolari nazionali.

Nel canto russo contemporaneo si contano non pochi esempi di sintesi intonative pienamente organiche. Quali sono gli elementi che compongono queste sintesi? Che cosa, fondendosi con il sostrato musicale nazionale russo, crea quella fusione di intonazioni di cui abbisogna il popolo sovietico? Il sostrato di questa fusione — per così dire — il ferro, lo individuo nell'antico canto contadino, mentre tutti gli altri elementi non sono altro che additivi necessari, come il tungsteno, il molibdeno, ecc. (talvolta semplici scorie che per negligenza o irresponsabilità non sono state eliminate a tempo debito).

L'acciaio di alta qualità, e ancor più l'acciaio per i macchinari, non è facile da fondere: additivi di vario tipo sono necessari per renderlo più resistente o più flessibile. La nostra musica, come arma ideologica potentissima nelle mani del popolo, deve essere flessibile, profondamente emozionale, per servire agli scopi della costruzione del nostro futuro. Ma se gli antichi canti contadini, i canti rivoluzionari, la buona vecchia romanza russa devono legittimamente sopravvivere nella loro forma quasi pura, siamo noi in diritto di alimentare, nella nostra musica, ogni sorta di scoria — riflesso di ciò che resta dell'ideologia borghese nella coscienza umana? Siamo in diritto di ammettere nelle nostre canzoni i resti della malinconia delle bettole, la musica pseudo-zigana, le canzonette e altri ammennicoli da *privé* dei ristoranti borghesi? Abbiamo forse diritto di contaminare la vita musicale del popolo con la lingua della mala³⁷ — prodotto del mondo della malavita, che da tempo

ha cessato di esistere nel nostro paese? Dobbiamo forse sollazzare il nostro popolo con gli spasmi della musica jazz e i 'cocktail' erotici dei vari tango, blues e boston? No, no e mille volte no!

Vantiamo esempi geniali di prodotti dell'arte popolare, sia prerivoluzionaria sia contemporanea: sulla guerra civile, sui nostri soldati, sulla pace. Possediamo un tesoro di arte autenticamente popolare di grandi classici russi. Solo attingendo a queste ricchezze possiamo trovare soluzioni nuove e adeguate per lo sviluppo della musica russa sovietica.

Perché i musicologi, oltre ad analizzare i fenomeni positivi, non si occupano di analizzare le vere cause degli influssi nocivi sulla nostra musica, e non mostrano a noi compositori l'origine e il motivo di tali influssi? Se non ci batteremo contro queste ingerenze esterne, correremo il rischio di educare il gusto del popolo in modo errato e dannoso per la cultura socialista russa e, di conseguenza, anche internazionale.

Nella famiglia delle repubbliche sorelle, la cultura russa è una prima tra pari. Ispirandosi ad essa, cresceranno e si consolideranno le culture nazionali non solo delle repubbliche sovietiche, ma anche dei paesi della democrazia popolare, per i quali l'Unione Sovietica e la cultura delle sue repubbliche nazionali rappresentano un modello. Da noi si parla spesso di linguaggio musicale 'internazionale'. Questi discorsi sono viziati alla radice: se fosse necessario uno specifico linguaggio 'internazionale' in musica, si potrebbe pensare che il linguaggio musicale nazionale di un dato popolo sia incomprensibile per un altro. Ma possiamo affermare che un russo non capisca, per esempio, il linguaggio musicale tedesco di Beethoven, Johann Strauss, o quello armeno di Chačaturjan, che un francese non comprenda la lingua russa di Musorgskij, o che un africano non capisca la lingua italiana di Verdi? No, questo non lo sosterebbe nessuno.

Il linguaggio musicale di per sé è, per sua stessa natura, internazionale, e il patrimonio culturale mondiale, ovvero il patrimonio internazionale, comprende tutto ciò che di ingegnoso, meraviglioso e progressivo sia mai stato creato dall'uomo, indipendentemente dalla nazionalità. Per converso, non esi-

³⁷ 'Blatnyj jazyk' nell'originale [N.d.T.].

stono opere create al di fuori dell'appartenenza nazionale. Anche il linguaggio musicale esprime sempre un'identità nazionale. Altra questione è che il linguaggio musicale di un popolo è soggetto a mutamenti; per esso valgono le leggi di sviluppo e cambiamento osservabili nella vita sociale; in esso si riflettono tutti i mutamenti che si manifestano nella psicologia umana, legati ai mutamenti del sistema sociale. Ma il sostrato nazionale – frutto di specificità intonative, ritmiche e armoniche accumulate nel corso dei secoli – resta sempre un solido fondamento sul quale si succedono mutamenti successivi, dovuti all'arricchimento e allo sviluppo della musica di un dato popolo. La rinuncia a queste basi nazionali conduce il compositore al cosmopolitismo, con tutti i suoi effetti nocivi.

Mi sembra che ultimamente abbiamo assistito ai segnali di un'interpretazione erronea della questione della nazionalità in musica. In alcune nuove canzoni hanno risuonato nuovamente echi di musica 'della mala', pseudo-zigana e di altri fenomeni estranei alla nostra arte. Tali sono, ad esempio, le nuove canzoni sulla pace di Dmitrij Pokrass e Mark Fradkin³⁸, discusse non molto tempo fa dal Segretariato dell'Unione dei compositori sovietici. Lo stesso vale per il canto "Rossija – naša Rodina" [La Russia è nostra Patria] di Mokrousov, che ha suscitato una dura critica da parte nostra, così come per una serie di altri.

Alcuni compagni nei loro interventi parlano di intonazioni 'comuni all'Unione'³⁹, di base prive di caratteristiche nazionali. Sintomatico nell'ambito del nostro dibattito è l'intervento del compagno Mokrousov, che insiste sul fatto che il nuovo canto sovietico non dovrebbe fondarsi sulle intonazioni del folklore russo contadino. Come se noi, popolo sovietico, fossimo degli 'sbandati senz'arte né parte'⁴⁰. Il

compagno Danilevič ha parlato a lungo delle canzoni sovietiche di massa, trascurando del tutto la sua matrice nazionale.

Di recente a Leningrado, durante la discussione della nuova cantata sulla pace di Manevič⁴¹, l'autore ha dichiarato di essersi affidato consapevolmente alla struttura intonativa di Weber, Brahms e Mendelssohn, ritenendo che questa fosse più internazionale delle intonazioni russe, da lui utilizzate solo nel finale.

Quando Dzeržinskij⁴² è stato criticato perché una delle sue canzoni non era sufficientemente connotata in senso nazionale russo, questi ha risposto che stava cercando una sintesi delle intonazioni russe con quelle... "mitteleuropee".

Di una tale musica 'internazionale', che a mio avviso è invece cosmopolita, ancor più si parla nelle sedi informali. Anche nell'arte si rileva spesso una tendenza a rinunciare alle specificità nazionali della musica. A cosa si devono queste tendenze erronee? Le ragioni sono diverse:

1. Una parte molto consistente dei nostri compositori ha scarsa familiarità con l'arte popolare russa, limitandosi – nel migliore dei casi – alla conoscenza del repertorio del coro "Pjatnickij"⁴³.

simo celebre anche nella forma 'Ivan Nepomnjaščij' [Ivan lo smemorato], che indica una persona priva di tradizioni o convinzioni [N.d.T.].

⁴¹ Aleksandr Mendelevič Manevič (1908-1976), allievo del Conservatorio di Mosca, nel 1950 aveva ricevuto il Premio Stalin per la cantata *Za mir* [Per la pace, 1949] [N.d.C.].

⁴² Ivan Ivanovič Dzeržinskij (1909-1978), altro artista decorato con il Premio Stalin di III livello nel 1950, membro del partito dal 1942, aveva studiato all'Istituto Gnesin di Mosca, per trasferirsi in seguito a Leningrado. È noto soprattutto per la composizione dell'opera *Tichij Don* [Il placido Don, 1935], su soggetto tratto dall'omonimo romanzo di Šolochov, che divenne un riferimento per la realizzazione del canone del realismo socialista in musica [N.d.C.].

⁴³ Il coro "Pjatnickij" [Gosudarstvennyj akademičeskij russkij narodnyj chor im. M. E. Pjatnickogo – Coro accademico di stato popolare russo M. E. Pjatnickij] fu fondato da Mitrofan Pjatnickij nel 1910, e inizialmente era formato da diciotto cantori-contadini provenienti dai governatorati di Voronež, Rjazan' e Smolensk, che accompagnandosi con strumenti della tradizione popolare eseguivano canti e movimenti coreutici ad essi abbinati. Dopo un'esibizione moscovita nel 1918, basarono le proprie attività a Mosca, dove lo stesso Lenin sostenne un'espansione delle loro attività. Dopo la morte del fondatore (1927), il coro passò alla direzione di Pëtr Kazmin, e poi di Vladimir Zacharov (cfr. n. 20) che ne nutrì il repertorio con canti di propria composizione. Durante gli anni Trenta il coro fu integrato con un ensemble strumentale e un gruppo di danzatori.

³⁸ Dmitrij Jakovlevič Pokrass (1899-1978), compositore, direttore d'orchestra e pianista, ricevette il Premio Stalin nel 1941, e nel 1975 fu nominato 'Artista del popolo dell'URSS'; Mark Grigor'evič Fradkin (1914-1990), a sua volta pluripremiato, fu autore di musica per film e di numerosi canti che compose in collaborazione con i fratelli Samuel (1897-1939) e Daniil (1905-1954). Tra i primi figurano "Pesnja o Dnepre" [Canzone dello Dnepr, 1941], "Slučajnyj val's" [Valzer occasionale, 1943] e "Doroga na Berlin" [La strada per Berlino, 1944] [N.d.C.].

³⁹ 'Obščesovetskie' nell'originale [N.d.T.].

⁴⁰ Knipper usa l'espressione 'Ivan ne pomnjaščij rodstva', fraseologi-

2. Non tutti conoscono opere imprescindibili per ogni musicista, come le raccolte di canti popolari russi trascritti dai grandi classici della musica russa.
3. Molti compositori non capiscono che per uno studio autentico dell'arte popolare contemporanea è necessario il contatto personale con la gente. È necessario condividere i loro interessi, attraverso lo studio della loro vita, del loro lavoro, della loro arte contemporanea.
4. I musicologi non si dedicano all'analisi scientifica delle canzoni — più o meno riuscite — dei compositori sovietici, non le confrontano con i migliori esempi della creatività popolare — da un lato, né — dall'altro — con esempi di canzoni di poco conto, retaggio del vecchio mondo. Il talento di molti compositori è superiore alla tecnica, ma l'intuito spesso inganna, e allora un supporto musicologico vivace e appassionato, e non scolastico, potrebbe aiutarli a scegliere procedimenti vitali e autenticamente popolari.

I maestri della musica sovietica hanno davanti a sé un cammino arduo e irto di ostacoli: quello di non seguire la via facile dei *cliché* e delle intonazioni logore, ma di rivolgere l'attenzione ai tesori del canto popolare russo — non solo antico, prerivoluzionario, ma anche sovietico, contemporaneo, che ha già acquisito tratti stilistici nuovi, ancora poco evidenti. A tutti i sostenitori della canzone sovietica 'internazionale' consiglio di dedicarsi prima di tutto alla canzone sovietica nazionale. Quanto prima raggiungeranno la perfezione in essa, tanto prima queste canzoni diventeranno patrimonio di altre culture sorelle, in quanto la buona musica nazionale rappresenta un patrimonio per tutta l'umanità, e in questo senso è internazionale.

I. NEST'EV — CARATTERE NAZIONALE E MODERNITÀ

Negli ultimi due o tre anni, nei nostri articoli e nei discorsi critici si è spesso fatto riferimento ai concetti di 'intonazione moderna', di 'stile melodico moderno'. Nessuno può negare che il *melos* nazionale russo e l'ispirazione cantabile russa non sono

qualcosa di immutabile, dato una volta per tutte. La cantabilità russa, proprio come l'intera vita del popolo russo, la sua cultura, il suo stile di vita, ha subito cambiamenti sostanziali negli ultimi Trenta, Quarant'anni.

Questi cambiamenti non escludono affatto quei tratti armonici e melodici fondamentali che caratterizzano la comune cultura musicale nazionale russa. Qui non si può parlare di stravolgimenti o rivoluzioni improvvise. Le novità subentrate con l'era rivoluzionaria si fondono quasi sempre inscindibilmente con gli elementi musicali tradizionali, principalmente melodici, armonici, ereditati dalle vecchie tradizioni del canto popolare. Le novità completano, arricchiscono e rinnovano il comune linguaggio musicale nazionale, senza in alcun modo cancellarne i tratti artistici fondamentali, tradizionali, affinati nel corso di secoli.

Cosa, dunque, di nuovo, ha integrato, in maniera così brillante e preziosa, il patrimonio del canto popolare russo dei nostri giorni?

Primo tra tutti a essere introdotto nella quotidianità dei canti popolari russi, già durante la prima Rivoluzione russa e poi nei giorni dell'Ottobre e della guerra civile, è stato proprio lo slancio della marcia rivoluzionaria. L'intima melodia russa e ucraina, la spontaneità e la sincera emotività del *melos* popolare slavo si sono qui fuse con il ritmo chiaro e deciso della marcia, del corteo di massa, con la maniera ardita e oratoriale di accentuare, dar rilievo alle frasi che portano la melodia. Di questa enfasi, di questa marcata accentuazione marziale del nuovo canto russo, ha scritto più volte Asaf'ev nei suoi articoli, definendo correttamente questa nuova qualità del canto come "l'espressione naturale del coraggio militare e della resistenza di tutto il paese negli anni di massima tensione delle forze popolari e di crescita della gloria popolare".

Esempi classici di questa nuova musicalità del canto russo sono canti come "Po dolinam i po vzgor'jam" [Per le valli e le alture, cfr. n. 29], "Ot kraja i do kraja" [Da un capo all'altro], "Poljuško pole" [Campo, campicello], "La guerra santa" [cfr. n. 26]. Ai nostri giorni, queste immagini riaffiorano in al-

Il coro è tuttora attivo, e noto anche all'estero attraverso *tournées* internazionali [N.d.C.].

cuni canti di pace di Belyj, Tulikov, Muradeli⁴⁴; gli autori di queste canzoni talvolta rievocano consapevolmente le rigide intonazioni marziali dei canti russi classici della guerra civile. Sebbene si differenzino significativamente dagli antichi canti lirici del cantadino russo, questi canti di marcia conservano ancora le peculiarità intonative più specifiche dello stile nazionale russo.

Qui vale la pena di richiamare un altro tipo di canto, non meno caratteristico, entrato anch'esso ampiamente nelle pratiche delle masse. Si tratta sempre di una marcia, ma più leggera, luminosa, vivace, trasparente, legata agli esempi più amati del primo folklore del Komsomol. Pensate a “My kuznecy” [Siamo fabbri], “Po morjam, po volnam” [Attraverso i mari, attraverso le onde], “Komsoflotnyj marš” [Marcia della flotta], poi “Pesnja o vstrečnom” [Canto del sabotatore] di Šostakovič⁴⁵, alcune canzoni di Dunaevskij. Troviamo un riflesso di questo tipo di canto in una delle migliori pagine dell'oratorio di Šostakovič *Il canto delle foreste* – nei temi della quinta parte “Stalingradej vychodjat vperèd” [Gli abitanti di Stalingrado avanzano].

Infine, nuove peculiarità dell'intonazione, che emergono nelle pratiche vocali contemporanee dei villaggi delle fattorie collettive russe, sono catturate in una serie di canzoni esemplari di Zacharov, in parte di Solovëv-Sedoj, di Novikov. Anche qui nuovi elementi di lirismo, umorismo, così come nuove figurazioni armoniche e ritmiche nate dall'arte degli autori di stornelli all'organetto⁴⁶, si combinano con elementi della vocalità tradizionale. Se oggi il compositore è orientato a riprodurre musicalmente

immagini dei villaggi delle fattorie collettive russe, egli non può ignorare queste forme di canto moderne e profondamente nazionali, riprodotte per la prima volta in modo fedele, e sviluppate con talento da Zacharov e dal suo coro⁴⁷. Allo stesso modo, immagini del nostro Esercito Sovietico e del movimento partigiano, quadri della lotta rivoluzionaria, della difesa della Patria difficilmente possono trovare un riflesso veritiero in generi musicali al di fuori dell'uso artistico dell'insieme delle intonazioni legate a quella nuova vocalità marziale militare russa e oratoriale, di cui si è parlato sopra.

Le nuove caratteristiche che costituiscono la moderna sfera intonativa del canto sovietico russo non si limitano certo ai pochi elementi qui ricordati. Decisamente più complesso è definire le caratteristiche nuove, moderne, in esempi di canzoni liriche, dove i richiami alla lirica tradizionale russa – in particolare a quella della romanza urbana – sono molto più evidenti. Ciononostante, anche qui, nei casi più esemplari, si possono indubbiamente trovare elementi nuovi, di progresso.

Si possono citare numerose opere sovietiche di rilievo – sinfoniche, operistiche, oratoriali – in cui le immagini della modernità sovietica trovano una propria incarnazione nelle intonazioni evidenziate dalle moderne canzoni russe e ucraine. Una volta ho avuto l'opportunità di ascoltare per la prima volta alla radio il poema sinfonico *Ščors* di Svečnikov⁴⁸. Pur non avendo ascoltato questo brano dall'inizio, né conoscendone il titolo, sono riuscito senza difficoltà a capire che si trattava di moderna musica sovietica, in quanto se ne percepivano chiaramente i rimandi intonativi ai canti della guerra civile e alla più recente canzone popolare ucraina. Si può criticare quest'opera per singole carenze formali o di sviluppo sinfonico, ma non si può negarne la correttezza e cura nella scelta dei mezzi intonativi.

Quella stessa qualità costituisce il tratto più attraente nella poesia di Žukovskij “Slav'sja, Otčizna

⁴⁴ Si intendono i compositori Viktor Arkad'evič Belyj (1904-1983), che nel 1949 aveva composto il canto “V zaščitu mira!” [In difesa della pace] su testo di I. Frenkel', Serafim Sergeevič Tulikov (1914-2004), autore del canto “My za mir!” [Noi siamo per la pace, 1947, su parole di Aleksandr Žarov], e Vano Il'ič Muradeli (1908-1970), celebre per l'opera *Velikaja družba* [La grande amicizia, 1947] e a sua volta autore di numerosi canti [N.d.C.].

⁴⁵ Tra questi titoli, “Pesnja o vstrečnom” [Canto del sabotatore], il cui incipit legge “Nas utro vstrečæet prochladoj” [Freddo ci troverà il mattino], è un canto composto da Šostakovič su parole di Boris Petrovič Kornilov (1907-1938) per il film *Vstrečnyj* [Il sabotatore] uscito nel 1932 per la regia di Ėrmler, Jutkevič e Arnštam. Nel film il canto è eseguito da coro e orchestra, e la sua melodia diventa una sorta di *leitmotiv* della vicenda, diventando così un successo anche al di fuori della cornice originaria [N.d.C.].

⁴⁶ “Častuščniki i garmonisty” nell'originale [N.d.T.].

⁴⁷ Cfr. n. 43 [N.d.C.].

⁴⁸ Anatolij Grigor'evič Svečnikov (1908-1962) era un compositore di origini ucraine e formatosi a Kyiv. Fu autore di balletti, suites sinfoniche su temi popolari, musica per film e di due poemi sinfonici, di cui *Ščors* (1949) è dedicato alle vicende del comandante dell'Armata Rossa Nikolaj Ščors negli anni della Guerra civile [N.d.C.].

moja” [Gloria a te, Patria mia], nelle scene corali di massa dell’opera di Dzeržinskij *Tichij Don* [Il placido Don]. Gli echi del canto “Per le valli e le alture”, a suo modo riflesso e trasformato, si odono in una delle parti della Seconda Sinfonia di Bunin, che fa riaffiorare alla nostra immaginazione i ricordi della lotta rivoluzionaria, della giusta guerra popolare⁴⁹. Elementi di un’ispirazione cantabile nuova, moderna, si ravvisano nell’oratorio di Šostakovič *Il canto delle foreste*, e nel Concerto per violino di Kabalevskij. Anche nelle opere su temi storici, che delineano il passato del popolo russo, i compositori sovietici, cercando di rendere l’atteggiamento degli artisti sovietici moderni verso questo passato, ricorrono in alcuni casi a procedimenti e intonazioni sviluppati dalle moderne pratiche vocali. Vale qui ricordare, ad esempio, nella cantata sinfonica di Šaporin⁵⁰ *Na pole Kulikovo* [Sul campo di Kulikovo], il tema di marcia in fa minore della seconda parte – un tema nato senza dubbio sotto la nota influenza della vocalità sovietica russa. Una melodia cosiffatta non avrebbe visto la luce cinquant’anni fa. Ricordo inoltre il coro della battaglia dei seguaci di Pugačëv “A nu, vstavajte, podnimajte parusa” [Su, su, alzatevi, issate le vele] alla fine della prima parte dell’oratorio di Koval’ *Emel’jan Pugačëv*⁵¹. Anche questo canto ha assorbito le caratteristiche chiaramente espresse dalla moderna canzone russa.

Un ruolo particolarmente importante è svolto dal

nuovo ritmo, molto impulsivo, fortemente accentuato, che si è affermato nella canzone russa negli ultimi Trenta, Quarant’anni.

Quando i compositori, rivolgendo la loro attenzione ai temi moderni, hanno ignorato questo nuovo elemento del canto, basandosi solo sugli esempi della vecchia musica classica o attingendo il materiale dall’ispirazione personale, sono inevitabilmente andati incontro al fallimento. Questo è stato, ad esempio, il caso di *Aleksandr Matrosov* di Nersesov⁵², poema sinfonico dedicato all’epopea della Grande guerra patriottica. La neutralità intonativa, la rinuncia dell’autore a utilizzare nuove e moderne caratteristiche del *melos* russo hanno privato quest’opera di verosimiglianza e di verosimiglianza sonora⁵³.

La questione di cosa sia moderno nel nostro linguaggio musicale è complessa anche perché non tutto ciò che esiste oggi nelle pratiche musicali delle masse merita di essere implementato e sviluppato nella pratica creativa professionale.

È tempo di prendere seriamente in considerazione un’educazione più efficace del gusto artistico delle masse, una selezione più rigorosa ed esigente, da parte dei compositori, delle opere migliori e più pregiate che circolano nelle pratiche musicali delle masse. L’educazione al buon gusto musicale richiede una lotta che non faccia sconti a qualsivoglia tendenza arretrata e opportunistica nell’arte di singoli compositori, soprattutto nell’ambito dei generi di massa.

Una volta, a proposito della vecchia canzone rivoluzionaria tedesca, Engels scrisse che “per influenzare le masse, esso deve anche riflettere i pregiudizi delle masse”. Ciò era naturale nei secoli XVI, XVII e XVIII, quando le classi operaie venivano escluse dall’arte grande, autentica, innovativa del loro tempo. Ricordiamo che anche da noi, nei primi anni della rivoluzione, erano diffuse melodie composte da autori sconosciuti, rifacimenti, trascrizioni ritmiche poetiche di vecchie romanze o canti lirici urbani. Ricordo, ad esempio, la canzone “Tam vdali za re-

⁴⁹ Si intende probabilmente Revol Samojlovič Bunin (1924-1976), allievo di Šebalin e poi di Šostakovič al Conservatorio di Mosca. La sua Seconda sinfonia fu inaugurata nel 1947 dopo il trasferimento del compositore a Leningrado. In qualità di assistente del maestro nella classe di composizione, Bunin sarebbe stato travolto dalla repressione di Šostakovič: alcune delle sue musiche vinsero il Premio Stalin senza che il nome dell’autore venisse menzionato [N.d.C.].

⁵⁰ Jurij Aleksandrovič Šaporin (1887-1966) aveva studiato composizione e direzione d’orchestra al Conservatorio di Pietroburgo; dopodiché fu direttore musicale del Teatro Tovstonogov fino al 1928, per poi passare al Teatro Aleksandrinskij, dove rimase fino al 1934. Durante questo periodo compose gran parte della propria produzione musicale per il teatro. Nel 1923 fu tra i fondatori della *Associacija sovremennoj muzyki* (Associazione per la musica contemporanea); compose musica per film e opere, tra le quali si ricorda in particolare *Dekabristy* (I decabristi), su libretto di Aleksej Tolstoj poi revisionato da Vsevolod Roždestvenskij. Negli anni Trenta insegnò al Conservatorio di Mosca, dove ebbe tra i propri allievi Éduard Nikolaevič Artem’ev e Rodion Konstantinovič Ščedrin [N.d.C.].

⁵¹ Cfr. n. 19. L’oratorio qui menzionato data del 1949, ma fu rimaneggiato in una seconda redazione del 1959; nel 1942 Koval’ compose anche un’opera sullo stesso soggetto [N.d.C.].

⁵² Boris Petrovič Nersesov (1922-?), allievo del Conservatorio di Tbilisi, fu autore di opere (*Maskarad*, da Lermontov, 1948), musica sinfonica di vario genere. *Aleksandr Matrosov* è un poema sinfonico del 1949 [N.d.C.].

⁵³ ‘Realističnost’ zvučanja’ nell’originale [N.d.T.].

koj” (“Komsomol’skoe serdce razbito”) [Là, oltre il fiume (Il cuore del Komsomol è spezzato)], celebre in quegli anni. Una simile fascinazione per modelli di canzoni apparentemente obsoleti era naturale in quegli anni, poiché molti di coloro che intonavano queste canzoni erano cresciuti con modelli di romanze popolari urbane, e questo registro intonativo era a loro familiare. Ricordiamo che negli anni Trenta vedevano la luce, da noi, canzoni popolari sovietiche che rappresentavano varianti nuove, modernizzate e per molti aspetti nobilitate di vecchi canti lirici e romanze. Per citare alcuni esempi: “Kachovka” di Dunaevskij, “Partizan Železnjak” [Il partigiano Železnjak] di Blanter o alcune canzoni dei fratelli Pokrass⁵⁴. E ciò era per molti versi giustificato dal punto di vista artistico, in quanto quelle melodie suonavano come una sorta di ricordo dei passati giorni di lotta al tempo della guerra civile.

Ma la vita va avanti. La cultura del nostro popolo, compresa la cultura musicale, sta facendo passi da gigante. Milioni di cittadini sovietici stanno familiarizzando con i tesori dei classici operistici e sinfonici, stanno acquisendo un gusto artistico più raffinato, superando ogni sorta di ‘pregiudizio’ dovuto a lacune nell’educazione musicale. Anche ora, alle soglie del comunismo, non possiamo vivere secondo i modelli e le intonazioni del passato, accontentandoci di rimaneggiamenti di vecchi valzer sentimentali e di canzoni piccolo-borghesi di periferia. Forse che malinconici valzer nello spirito dei vecchi tempi, come “Proščajte, skalistye gory” [Addio, scoscese montagne] di Žarkovskij, oppure “Grustnye ivy” [Salici solitari] di Blanter, composto nei giorni della Grande guerra patriottica, non suonano al giorno d’oggi come un anacronismo musicale? Eppure, la fascinazione per questi valzerini sentimentali non cessa nemmeno oggi, come dimostra almeno un motivo che ha ampia diffusione a livello popolare — la “Sormovskaja-liričeskaja” di Mokrousov

— stilizzazione di un vecchio valzer di fabbrica. Noi, naturalmente, non vogliamo assolutamente indurre al rifiuto della canzone in forma di valzer: questa forma di musica da ballo, apprezzata nella quotidianità russa, probabilmente attirerà ancora l’attenzione di compositori e ascoltatori, e non in casi eccezionali. Ma lo farà attraverso modelli nuovi, nobili e luminosi, non antiquati e strappalacrime.

Ritengo che il continuo riproporre — da parte di alcuni dei nostri autori — medesime melodie obsolete, sentimentali e sdolcinate, possa rappresentare un pericolo per la nostra musica, soprattutto quella lirica, che rischia così di rimanere stilisticamente statica. Non si può coltivare all’infinito quella sfera intonativa che riflette il passato del nostro popolo, nella sua percezione musicale.

Se parliamo del carattere nazionale nella musica sovietica, allora mi sembra che una melodia come, ad esempio, “Sportivnyj marš (Nu-ka, solnce, ja-rče bryzni)” [Marcia dello sport (Oh, sole, splendi più luminoso)] di Dunaevskij, incarni meglio questo aspetto, riflettendo più fedelmente l’immagine balanzosa e solare della nostra gioventù sovietica di quanto non faccia una “Kakim ty byl” [Com’eri], con la sua gamma di emozioni liriche alquanto limitata. E ciò è indipendente dal fatto che “Com’eri” sia basata su elementi mutuati dai canti lirici russi urbani, mentre nella “Marcia dello sport” questi elementi mancano del tutto. Ciò significa che l’aspetto esteriore di una canzone — il mutuare taluni o talaltri giri di frase che rimandino nell’uso all’identità nazionale — è ben lungi dal garantirne un genuino e profondo senso di appartenenza nazionale.

Nel romanzo di Mal’cev *Ot vsego serdca* [Dal profondo del cuore]⁵⁵, nel capitolo che racconta un matrimonio in una fattoria collettiva si mostra una competizione tra due gruppi canori. Gli anziani intonano un’antica, triste canzone lirica:

Stava alla finestra —
filando il lino bianco,

⁵⁴ Su Dunaevskij cfr. n. 6; “Kachovka” è un canto tratto dalla colonna sonora del film *Tri tovarišča* [Tre compagni, 1935] di Semën Timošenko. Matvej Isaakovič Blanter (1903-1990) si espresse, come compositore, soprattutto nell’ambito dello spettacolo, producendo un ampissimo numero di canzoni, operette, musica incidentale; la canzone “Partizan Železnjak” risale al 1935. Sui fratelli Pokrass cfr. n. 38 [N.d.C.].

⁵⁵ Il romanzo di Elizar Jur’evič Mal’cev (1916-2006), pubblicato nel 1948 e destinatario di un Premio Stalin per la letteratura nello stesso anno, è dedicato alla vita in una fattoria collettiva della regione dell’Altaj, in estremo Oriente, ai tempi della collettivizzazione [N.d.C.].

mentre i giovani membri della fattoria collettiva rispondono con un proprio canto giovanile, squillante e allegro:

Vieni, sole, splendi più luminoso,
brucia con i tuoi raggi dorati.

Lo scrittore ha riprodotto alla perfezione la competizione tra il nuovo e il vecchio nelle pratiche vocali moderne, e la vittoria del nuovo. La vittoria del battagliero canto giovanile sportivo sul triste canto del passato contadino schiavizzato non significa affatto che tutti i canti popolari antichi abbiano fatto il loro tempo. La scena dipinta da Mal'cev dimostra solo che il successo di una canzone dipende dalla sua consonanza ideologico-emozionale con la realtà sovietica contemporanea, dal grado in cui riflette i nuovi elementi di progresso della vita del popolo. È evidente che la "Marcia dello sport" in questo caso rispondeva più precisamente alle esigenze ideologiche ed emotive della gioventù delle fattorie collettive, rispetto all'antico canto "Stava alla finestra". Il carattere nazionale della nuova canzone giovanile sovietica, il suo suono autenticamente moderno, erano perciò determinati dal fatto che la nuova canzone corrispondeva pienamente agli ideali della nostra gente, al suo spirito militante e ottimista.

Andando alla ricerca di sincerità e di attrattiva lirica, alcuni compositori spesso ricorrono a motivi tristi, in modo minore, che contrastano con il testo contemporaneo e vivace, impoverendone o distorcendone il significato. Prendiamo, a titolo esemplificativo, per lo meno questo canto di Miljutin, "Provožajut garmonista" [Accompagnano il suonatore di organetto], assai popolare per melodosità e calore. La sua fisionomia melodica centrale, dalla sonorità romantica e morbida, a tratti sentimentale, poco si confà al significato del testo (cfr. battute 7 – 12 della melodia). Nella seconda strofa della canzone, questo profilo melodico coincide con le seguenti espressioni: "Prinjat ja na inženernyj fakul'tet" [Sono stato accettato alla facoltà di ingegneria], e, nella quarta strofa: "Inženeru mnogo dela est' i tut" [Anche qui un ingegnere ha molto da fare]. Ne consegue un'evidente discrepanza tra melodia e testo: è chiaro che nella vita di tutti i giorni non si usano toni così me-

lanconici in riferimento a eventi tanto gioiosi come l'ammissione all'università.

Se pensiamo agli eroi della nostra letteratura moderna, ai – per così dire – rappresentanti del villaggio agricolo collettivo del dopoguerra, gli eroi di *Žatva* [Il raccolto] di Nikolaeva, *Dal profondo del cuore* di Mal'cev, del *Kavaler zolotoj zvezdy* [Il cavaliere della stella d'oro] di Babaevskij, ci convinciamo che sono intellettualmente e spiritualmente più ricchi, più sfaccettati, più allegri degli eroi della maggior parte dei nostri canti lirici.

Può darsi che sia proprio questa la ragione per cui i nostri compositori d'opera non riescono a scrivere arie liriche sugli eroi sovietici contemporanei: la nostra lirica è spesso troppo impoverita e inadatta ad alimentare la sfera intonativo-lirica dell'opera sovietica. E in effetti, potremmo mai immaginare che Grunja Vasil'cova nell'opera *Dal profondo del cuore* si metta a cantare un'aria nello spirito di "Com'eri"? Sarebbe del tutto inconcepibile, poiché la Grunja di Mal'cev è un personaggio di gran lunga più profondo e complesso rispetto alla figura centrale di quel canto.

Abbiamo anche esempi di canti sovietici in cui gli autori scendono a compromessi ancora più evidenti con il cattivo gusto. Ci sono, ad esempio, canti che riprendono generi di danza occidentale, in particolare il tango. Esempi di questo tipo sono già stati citati più volte, a partire dal recente canto di Mokrousov "La Russia è la nostra Patria". Vi sono poi canti composti nello stile della mala, della strada, come "Počta polevaja" [La posta da campo] di Levitin o "V žizni oč'en' často tak slučaeťsja" [Nella vita molto spesso accade così] di Solov'ev-Sedoj. Queste canzonette, incise su dischi e interpretate da Mark Bernes, circolano ancora oggi nel nostro quotidiano: si sentono sui treni, nei parchi e nelle case per ferie, corrompendo il gusto dei giovani.

E così, molte delle nostre canzoni più diffuse, siano esse di stampo lirico-sentimentale, modellate sul tango o di semplice intrattenimento, costituiscono anch'essi, nel loro genere, un sostrato di 'intonazioni contemporanee'. Ma sono, queste, intonazioni che non riescono ad arricchire la nostra cultura musicale nel suo complesso, né ad ampliare il vocabolario into-

nativo delle masse con elementi nuovi e di progresso. Di questo tipo di arte Belinskij diceva: “Non controlla la folla, ma la lusinga, non istituisce nemmeno una nuova moda, ma la segue”.

Nel suo libro *Intonacija* [Intonazione], Asaf'ev⁵⁶ si scagliava con forza contro “l'elemento intonativo divertente, sensuale, a basso costo”: “È una forza tremenda. — affermava — Sfregia la ‘memoria uditiva’ della percezione collettiva e il gusto artistico, impoverendo il valore del repertorio di intonazioni quotidiane, da sempre ‘in voga’, condiviso dalla maggior parte della gente”. Sembra che il successo di tutta la nostra musica sovietica nel prossimo futuro dipenderà molto da quanto riusciremo ad accrescere le qualità estetiche nell'ambito dei generi popolari, a elevare e arricchire artisticamente la nostra cultura musicale, e a contribuire, così facendo, a un maggiore rafforzamento degli interessi e dei gusti musicali del grande pubblico⁵⁷.

Il principio della nazionalità nella musica sovietica non sempre viene approcciato in modo corretto. A volte si pensa che il ‘monopolio della nazionalità’ appartenga solo a un gruppo di compositori che sviluppano alcuni tratti dello stile corale di Zacharov. In realtà, quest'ambito della canzone sovietica rappresenta soltanto una parte, un aspetto della nostra arte musicale, così ricca e variegata. I compositori che scrivono nello stile dei canti corali delle fattorie collettive non sfruttano certo tutte le possibilità offerte dal canto popolare russo contemporaneo.

Recentemente, presso l'Unione dei compositori si è esibito il coro di canti popolari russi del Comitato radiofonico dell'URSS, diretto da Rudneva⁵⁸. Molti sono rimasti colpiti dall'uniformità melodica e ritmica della maggior parte dei canti dei compositori sovietici interpretati dal coro. I canti corali di autori dilettanti, eseguiti quella stessa sera, sono risultati invece più freschi, variegati e interessanti.

Zacharov, fondatore del grande filone popolare-corale nella nostra arte musicale, purtroppo negli

ultimi tempi non si dedica con sufficiente impegno all'arricchimento e all'evoluzione di questo stile. Personalmente, sono rimasto deluso dalla sua ultima opera: il canto di pace “Naša sila v dele pravom” [La nostra forza è nella causa giusta], su testo di Michalkov⁵⁹. La rinuncia alla cantilena, al principio melodico, l'utilizzo di tecniche di emissione estranee alla cultura corale del popolo russo, la declamazione corale peculiare, un accompagnamento alquanto artificioso con abbondante ricorso alle percussioni: tutto ciò mi è sembrato poco caratteristico dello stile vocale di Zacharov. È un peccato che questo canto non sia stato esaminato dall'Unione dei compositori nella sezione dedicata ai generi delle masse.

C'è da sperare che il canto russo sovietico continui a svilupparsi in modo diversificato e in generi diversificati. È indiscutibile che “Oh, mie nebbie, turbolente” di Zacharov, “Pesnja o Rodine” [Canto della Patria] di Dunaevskij, “Zavetnyj kamen” [La pietra preziosa] di Mokrousov, “Večer na rejde” [Sera sulla rada] di Solovëv-Sedoj, “Po voennoj doroge” [Lungo la strada della guerra] di Pokrass, “Canto del sabotatore” di Šostakovič, “Na prostorach Rodiny čudesnoj” [Sulle distese della meravigliosa Patria] di Blanter e “Noi siamo per la pace” di Tulikov siano tutti esempi di canti russi sovietici moderni, diversi per stile, ma inseriti nel filone principale di un unico, comune linguaggio musicale nazionale russo.

Il loro carattere nazionale è determinato non solo dalla presenza di intonazioni proprie dei canti nazionali, ma anche, soprattutto, dalla loro corrispondenza con i sentimenti e i pensieri del popolo sovietico moderno. E il fatto che essi differiscano per i mezzi espressivi impiegati è, a mio parere, un fatto molto positivo, in quanto testimonia la ricchezza e la poliedricità della nostra cultura musicale.

Non v'è dubbio che il “Gimn demokratičeskoj moloděži” [Inno della gioventù democratica] di Novikov sia un canto sovietico russo moderno, in cui l'artista russo-sovietico esprime il proprio atteggiamento nei confronti del tema del movimento democratico internazionale, del tema della lotta per la pace. In relazione alle polemiche che questo canto ha provo-

⁵⁶ Cfr. n. 24 [N.d.C.].

⁵⁷ “Širokij slušatel” nell'originale [N.d.T.].

⁵⁸ Si intende il Coro della canzone russa della Radio panrusa diretto (tra il 1949 e il 1954) da Anna Vasil'evna (1903-1983), folklorista e docente di direzione di coro presso l'Istituto Gnesin di Mosca [N.d.C.].

⁵⁹ Altro canto di Zacharov concepito per il Coro Pjatnickij (cfr. n. 43) su testo di Sergej Michalkov nel 1951 [N.d.C.].

cato, è opportuno ricordare le parole di Gogol', citate in uno degli articoli di Belinskij:

La vera nazionalità, — dice Gogol' — non consiste nella descrizione di un sarafan, ma nello spirito stesso del popolo; un poeta può essere nazionale anche quando descrive... un mondo straniero, ma lo guarda con gli occhi dello spirito nazionale proprio, gli occhi dell'intero popolo, quando sente e parla in modo tale che ai suoi compatrioti sembri che siano essi stessi a sentire e parlare⁶⁰.

Partendo da questo pensiero molto profondo di Gogol', bisogna ammettere che il dibattito su cosa sia più importante — il canto contadino o urbano, moderno o antico, ecc. — è decisamente pedante. L'aspetto fondamentale, nel canto, è la capacità di trasmettere il senso della vita del popolo, le sue aspirazioni ideologiche progressiste, attraverso un linguaggio comprensibile e vicino al popolo.

Il nostro canto deve svilupparsi a partire da un'ampia sintesi artistica, da un'ampia tipizzazione degli elementi intonativi migliori, più progressisti e artisticamente completi, che si celano nel meraviglioso patrimonio dell'arte vocale popolare. Qui trovano spazio, in primo luogo, il folklore vocale contadino russo nelle sue forme più moderne, che si sviluppa insieme a tutta la nostra vita socialista, e il cosiddetto folklore urbano nelle sue migliori manifestazioni, e alcuni degli elementi intonativi dei canti democratici stranieri a noi più vicini, organicamente assimilati e assorbiti dalla nostra cultura vocale, così come quelle ricchezze melodiche che il nostro popolo ha ereditato dalla musica classica russa. Basta con la lirica triste e lacrimevole, con le imitazioni servili della musica cosmopolita e da *boulevard* dell'Occidente! Il compito dei nostri compositori è abbandonare tutto ciò che è obsoleto ed estraneo alla pratica vocale, valorizzare con talento e audacia il patrimonio dell'arte vocale popolare al fine di incarnare in modo vivido e veritiero gli aspetti belli, volitivi e coraggiosi dell'uomo sovietico moderno, costruttore del comunismo.

www.esamizdat.it ◇ N. Brjusova, L. Mazel', L. Knipper, I. Nest'ev, *Discussione sull'appartenenza nazionale (narodnost') nella musica sovietica*. Traduzione dal russo di Anna Giust (contributo di L. Mazel', *Ob obščënarodnom russkom muzykal'nom jazyke*) e Tania Triberio (introduzione e contributi di N. Brjusova, *Put' k narodnosti muzykal'nogo jazyka*, L. Knipper, *Protiv kosmopolitizma, za russkij nacional'nyj stil'* e I. Nest'ev, *Narodnost' i sovremennost'*) (ed. or.: *Diskussija o narodnosti v sovetskoj muzyke*, "Sovetskaja muzyka", 1951, 2/147, pp. 34-45) ◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 293-315.

⁶⁰ N. Gogol', *Qualche parola su Puškin*, trad. it. di Igor Sibaldi, in N. Gogol', *Opere*, a cura di S. Prina, I, Milano 1994, pp. 942-943 [N.d.T.].

◇ N. Briusova, L. Mazel', L. Knipper, I. Nest'ev, *Discussion on the National Character in Soviet Music* ◇

Translated by Anna Giust and Tania Triberio

Abstract

Italian translation of *Diskussiiia o narodnosti v sovetskoj muzyke*, with contributions by Nadezhda Briusova, Lev Mazel', Lev Knipper, Izrail Nest'ev.

Keywords

National Music, Russian Opera, Ethnic Instruments, Transcription in European Notation, Soviet Opera.

Authors

A musicologist and teacher by vocation, *Nadezhda Briusova* (1881-1951), worked at the Moscow Conservatoire. Together with her mentor Boleslav Iavorskii (1877-1942), she joined the group of professors who embraced the Revolution in 1924, participating in the work of the All-Russian Association of Proletarian Musicians, and carrying out a series of tasks in the administration of musical life.

Lev Mazel' (1907-2000) was a musicologist and professor at the Moscow Conservatoire. In 1930, he graduated from the Moscow University's Faculty of Mathematics and, at the same time, from the research program at the city Conservatoire. In 1932, he received a doctorate under the guidance of Ivanov-Boretskii. From 1931 to 1967, he taught at the Conservatoire, holding the chair of Music theory at the University in the years 1936-41. He wrote on such subjects as stylistics, form analysis, syntax, and aesthetics.

Lev Knipper (1898-1974) was the grandson of Olga Knipper-Chekhova, wife of the famous writer. He studied with Glière at Moscow Conservatoire, and in the 1920s was a member of the Association for Contemporary Music. In 1930, he composed the opera *Severnii veter* (*The Wind from the North*), which was considered the first successful opera on a Soviet subject. His fame, however, is linked to the mass-song "Poliushko pole" ("Field, Little Field").

Izrail Nest'ev (1911-1993) studied at the Tbilisi Conservatoire from 1928 to 1932. In 1937, he completed his historical-theoretical studies at Moscow Conservatoire, where he earned a doctorate, too. From 1937 to 1938, he edited the newspaper "Muzyka," and between 1939 and 1941, he was secretary of the journal "Sovetskaia muzyka". During World War II, he lost a large part of his family and joined the Bolshevik Party. This did not protect him from the accusation of cosmopolitanism that led to his dismissal from a post at the State Radio. From 1954 to 1957 he returned to "Soviet Music", and in 1960 he started collaborating with the Art History Institute in Leningrad, where he directed the department of USSR folk music. He wrote on Bartók, Prokof'ev, Chaikovskii, and Puccini, and authored, among numerous other studies, a *History of Music of the Peoples of the USSR*.

Translators

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.

Tania Triberio earned a PhD in Modern Foreign Languages, Literatures and Cultures at the University of Verona (2018). Her doctoral dissertation, entitled “The Grammatical Category of “Predicatives” in the Russian National Corpus (RNC): Analyses and Proposals”, focuses on corpus-based investigation of Russian grammar. She is a language instructor and teacher of Russian in high schools, and an adjunct professor at the Universities of Verona and Trento. At Verona she has also been a Research Fellow at Dep. of Foreign Languages and Literatures (2024-2025). Her research interests include comparative linguistics, syntax, morphology, semantics, translation, lexicography, corpus linguistics, and language pedagogy (also from an inclusive and acquisitional perspective, with particular reference to Russian as a heritage language).

Publishing rights

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



© (2025) Anna Giust, Tania Triberio