

Ingegneri del suono staliniano: Boris Asaf'ev e l'eredità di Boleslav Javorskij^[1]

Carlo Bianchi

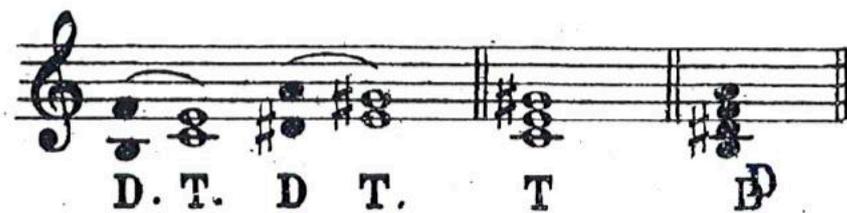
Le teorie di Boris Asaf'ev (1884–1949) costituiscono la pietra angolare della musicologia sovietica. In Russia, a partire dall'epoca post-rivoluzionaria, la teoria musicale aveva vieppiù intrecciato elementi di grammatica e forma, e pertanto di analisi, con la filosofia politica marxista-leninista. Asaf'ev riveste un ruolo determinante nel momento cruciale in cui tale processo viene assorbito dall'estetica staliniana tramite il metodo del realismo socialista. Sarà in particolare il termine-concetto di *intonazione*, e le processualità formali socialmente determinate che Asaf'ev definisce su tale base, a divenire strumento essenziale del realismo socialista in musica e a diffondersi successivamente come un dogma nella cultura musicale sovietica fino alla fine del sistema. Già prima di Asaf'ev, tuttavia, e ancor prima della Rivoluzione, un altro prominente teorico russo, Boleslav Javorskij (1877-1942), aveva coniato il termine "intonazione" attribuendovi spiccate valenze extra-musicali, quantunque non specificamente politiche. Dopo l'ascesa del comunismo, sia Javorskij sia Asaf'ev saranno coinvolti in un complesso tentativo di adeguare la teoria delle *intonazioni*, alle esigenze del nuovo regime. L'avvento dello stalinismo avrà però l'effetto di spodestare la figura di Javorskij, in favore di Asaf'ev, riducendo al minimo i riconoscimenti alle sue teorie.

Il percorso che stava traghettando l'URSS dalla Nuova Politica Economica degli anni Venti (NEP) al totalitarismo staliniano del decennio successivo si caratterizzava per contrapposizioni e controversie sul piano politico-economico, ma anche socio-culturale. Al pari delle altre arti, la musica si trovò al centro di una temperie speculativa e ideologica. Gli argomenti di Asaf'ev ne uscirono vittoriosi, ma in modo contraddittorio e con motivazioni poco chiare, sia in relazione ai teorici a lui contemporanei, come appunto Javorskij, sia alle istanze delle istituzioni musicali sovietiche. La diffusione e istituzionalizzazione di tali teorie incontrò varie resistenze ancora in epoca staliniana, nonostante l'approvazione pressoché esclusiva di certe fonti ufficiali. Un'affermazione definitiva si registrerà solo dopo la Seconda guerra mondiale, con la pubblicazione del secondo volume del trattato *La forma musicale come processo* [Asaf'ev 1947], cui il termine *intonazione* viene posto come sottotitolo. Il primo volume si intitolava semplicemente *La forma musicale come processo* [Asaf'ev 1930]. Il concetto di *intonazione* vi era già contemplato e argomentato, ma in modo meno preponderante.

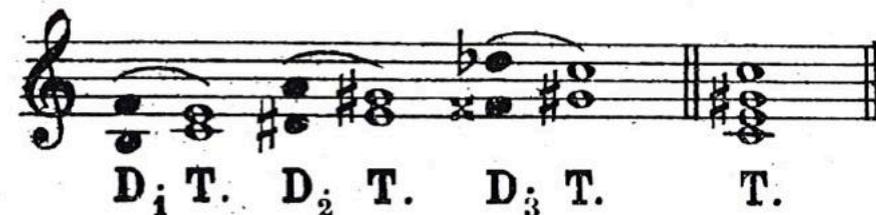
Per quanto riguarda invece Javorskij, egli aveva esposto le sue teorie fin dal 1908 nel trattato *La costruzione del discorso musicale* [Javorskij 1908] mentre la sistematizzazione definitiva sarà elaborata fra il 1929 e il 1930 tramite il suo allievo Sergej Protopopov [1930; 1931] [McQuere 1978]. Con il termine *intonazione* Javorskij designava il processo che rende musicale il suono, data la sua origine di entità puramente fisico-acustica. Secondo Javorskij il fenomeno musicale scaturisce dalla comparsa di un rapporto di tensione fra due suoni – due come minimo, in seguito anche di più – per via del grado di dissonanza dell'intervallo che si stabilisce fra essi sia in sovrapposizione sia in successione con la conseguente necessità di risoluzione. L'*intonazione* costituisce così un'analogia rispetto al linguaggio verbale laddove due o più parole vengono pronunciate una dopo l'altra con un'intonazione che enfatizza il loro significato e la loro relazione reciproca. Il parallelo fra linguaggio musicale e verbale – uno dei grandi nodi estetici del Novecento – non veniva desunto da Javorskij riflettendo su trattati teorici propri o altrui, bensì da un suo personale contatto con la realtà del linguaggio comune, in particolare quello «di strada» dei venditori ambulanti, mercanti di frutta e robivecchi. Ben più che nel linguaggio colto e casalingo, questi urlavano all'aria aperta le *intonazioni* fondamentali del dialogo che corrispondono ai significati di domanda-risposta con i relativi stati emozionali.

Osservando e ascoltando questa dinamica verbale, Javorskij individua l'elemento musicale di base nel tritono – «che colpisce il nostro udito e provoca uno stato di squilibrio» [Boicenco 1928, p. 5]. In quanto intervallo carico della massima tensione-dissonanza-instabilità, esso viene considerato a mo' di domanda, da cui scaturisce una necessità di distensione-consonanza-stabilità, come relativa risposta. Le prime caratteristiche vengono assimilate a una area detta genericamente di Dominante e le seconde a quella di Tonica. L'originalità dell'approccio di Javorskij, pur fra qualche involuzione concettuale ed espositiva, risiede nelle strutture scalari e armoniche progressivamente sempre più complesse che egli costruisce sfruttando continue e diversificate concatenazioni delle sue Dominanti-Toniche. I tritoni seguiti dalle rispettive terze consonanti formano insieme di altezze ogni volta diversi – definiti da Javorskij *modi* con riferimento sia alla scala, sia alle armonie effettive o potenziali. Alle relazioni tritono-terza maggiore si aggiungono le quinte perfette che Javorskij chiama Sottodominanti e che curiosamente considera instabili, da risolversi sulle terze minori. In ogni caso, egli adotta una notazione in cui le note nere corrispondono a suoni instabili e quelle bianche ai relativi suoni stabili.

Prendendo le mosse dalla prospettiva tonale tradizionale, Javorskij amplia il bipolarismo maggiore-minore ottenendo una ricca gamma di scale modali, variamente diatoniche e cromatiche, mentre riguardo all'ambito armonico supera la costruzione per sovrapposizione di terze, ottenendo accordi per quarte, seconde, accordi maggiore-minore ecc. Il risultato più notevole di questo sistema – e la sua maggiore utilità ai fini dell'analisi dei repertori contemporanei a Javorskij – è anche il più paradossale: la separazione dell'idea di dissonanza vs. consonanza da quella di instabilità vs. stabilità. Muovendo dalla necessità di risoluzione dei tritoni, e poi concatenando su gradi diversi della scala cromatica rispettivamente i tritoni stessi e le note di risoluzione, Javorskij individua scale e armonie del suo tempo in cui possono risultare infine stabili quelle stesse relazioni dissonanti che inizialmente erano definite instabili. Tanto possono risultare dissonanti le armonie Toniche di risoluzione (note bianche), quanto possono risultare stabili le dissonanze Dominanti di partenza (note nere).



Esempio 1a. Modo aumentato (specie incompleta) [Boicenco 1928, p. 14].



Esempio 1b. Modo aumentato (specie completa) [Boicenco 1928, p. 14].



Esempio 1c. Suoni instabili della specie completa (scala per toni interi) [Boicenco 1928, p. 14].

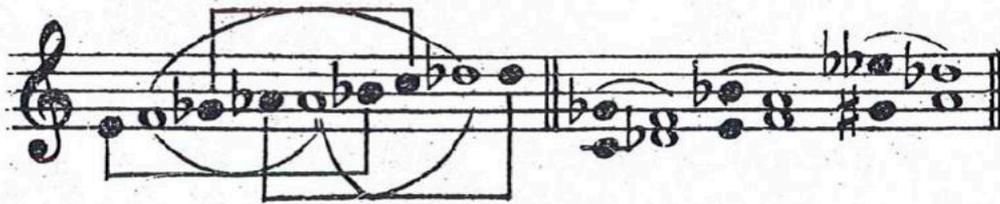
In un modo oppure nell'altro, si possono ottenere scale modali anche altamente cromatiche, fra cui le simmetriche esafoniche (per toni interi, Es. 1a-b-c) e octofoniche (tono-semitono) con le rispettive armonie eccedenti e diminuite considerate stabili. Gli accordi sono talvolta inclassificabili in base alla grammatica sette-ottocentesca, ma sovente derivati da libere sovrapposizioni di tritoni, come in Skrjabin.^[2] Nell'analisi dei repertori classici e romantici, il ricorso ai questi tritoni-modi consente di individuare in modo riduzionistico nuove scalarità e armonie rispettivamente nelle note bianche o nere lasciando però ogni volta margini di incertezza su quale sia l'ambito stabile. I seguenti esempi sono relativi a un passaggio dalla Mazurka op. 7 n. 3 di Chopin (da batt. 33 alla fine, Es. 2a) e due passaggi della Mazurka op. 24 n. 4 (cinque batt. a partire da *sottovoce*, Es. 2b, e le ultime dieci batt., Es. 2c) [Boicenco 1928, p. 14].



Esempio 2a. Riduzione "intonazionale": Chopin, *Mazurka* op. 7, n. 3 (batt. da 33 al fine) [Boicenco 1928, p. 14].



Esempio 2b. Riduzione "intonazionale": Chopin, *Mazurka* op. 24, n. 4 (5 batt. dopo *sottovoce*) [Boicenco 1928, p. 14].



Esempio 2c. Riduzione "intonazionale": Chopin, *Mazurka* op. 24, n. 4 (ultime 10 batt.) [Boicenco 1928, p. 14].

Questi paradossi di fondo provocano frequenti difficoltà di comprensione al lettore dei trattati di Javorskij specie per come essi vengono restituiti in occidente da certa letteratura anglofona che non esplicita i termini della contraddizione. Invece, il volume italiano di Nicola Boicenco ha il pregio di indicare il problema molto chiaramente, in particolare a proposito dei «modi stabili dissonanti» e «modi instabili», e ancor più in particolare a proposito del *modo diminuito* – i.e. scala octofonica detta anche così perché l'armonia di base che Javorskij considera Tonica è costituita da una triade o settima diminuita (sovrapposizione di due tritoni).

L'instabilità del modo diminuito risolve alla tonica [triade diminuita *si-re-fa*] la cui stabilità non è che relativa: i suoi suoni estremi formano il rapporto di 6 semitoni che non trova più l'uscita (*si-fa*). Di ciò segue che nella musica non esiste la stabilità assoluta ma soltanto l'attrazione dell'instabilità. La tonica dunque in senso più largo deve intendersi come il *risultato dell'attrazione* e questo risultato può essere stabile ed instabile. La tonica del modo diminuito è una specie di «concordia discors» che bisogna soffrire perché è il risultato logico e inevitabile delle sue cause, attrazione delle sottodominanti [*Ibid.*, p. 16].

È sintomatico dell'importanza della simmetria in Boicenco il fatto che egli definisca il tritono come intervallo di sei semitoni («metà di quello di dodici semitoni cioè dell'ottava» [Boicenco 1928, p. 4]) e come sistema simmetrico già il rapporto Tonica-Dominante (detto anche «sistema primario») poiché il tritono può risolvere sia in senso convergente (terza maggiore) sia divergente (sesta minore) in quanto «disposizione nello spazio e nel tempo di un tutto in cui le parti estreme corrispondono a quelle estreme e le parti medie a quelle medie» [*Ibid.*, p. 5].



Esempio 3. Rapporto Dominante-Tonica in quanto sistema "simmetrico" o "primario" [Boicenco 1928, p. 5].

Facendo riferimento allo schema A B B A, Boicenco dunque prosegue affermando che

La Dominante e la Tonica formano un sistema perché il loro rapporto è costante nella musica. Sempre i due suoni alla distanza di sei semitoni producono l'attrazione, sempre ognuno di essi provoca un altro suono a distanza di un semitono. Questo sistema è simmetrico perché la risoluzione della Dominante procede simmetricamente: se il suono inferiore della Dominante si risolve in su in suono stabile ad un semitono, quello superiore si risolve ad un semitono giù (quando la Dominante è sotto l'aspetto di quinta diminuita) e viceversa se il suono instabile inferiore si risolve giù, quello superiore si risolve al medesimo intervallo (quando D è sotto l'aspetto di quarta aumentata) [*Ibid.*].

Tutti i quattro suoni del sistema «presi in ordine della loro altezza» (ossia considerati in successione ascendente) costituiscono anche una *successione* simmetrica. Utilizzando sempre il noi *maiestatis*, lo scrittore Boicenco-Javorskij giunge alla conclusione che è per tutte queste ragioni che il rapporto fra Tonica e Dominante è da considerarsi di ordine simmetrico. Nella successione lineare l'instabilità viene anche indicata col segno – e la stabilità col segno +.



Esempio 4. Successione dei quattro suoni del sistema (successione "simmetrica") [Boicenco 1928, p. 5].

Al di là della contraddizione che poi egli porrà rispetto alla «costante produzione di attrazione» dei due suoni che compongono il tritono, il fondamentale rapporto fra i suoni del tritono scaturisce per Javorskij sia dalla tensione verticale, sia dal rapporto orizzontale fra ciascuna di queste note e la rispettiva nota di risoluzione nel sistema primario Dominante-Tonica. Talvolta, pare anzi che sia il movimento lineare a corrispondere maggiormente al concetto di *intonazione*, qualunque sia il grado di stabilità o instabilità delle due note. Per determinare l'*intonazione* è pertanto fondamentale il fattore temporale. Essa viene definita «la più piccola forma fonica nel tempo, ossia la successione di due suoni diversi nel loro carattere del sistema simmetrico» [*Ibid.* p. 29] ed è quindi facendo riferimento anche al ritmo e alla posizione metrica che nella seconda parte del trattato di Boicenco essa viene associata alla domanda-risposta del linguaggio verbale – quantunque la gamma dei significati non sia affatto rigida, ma emerga piuttosto una generica analogia rispetto allo stato psicologico di un soggetto che pone una domanda e di quello che risponde:

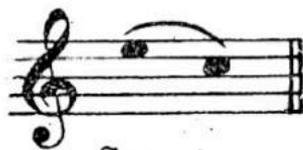
È impossibile dare la caratteristica di ciascuna delle intonazioni. Il loro uso dipende dall'individualità del compositore e dalla sua intenzione. Però si è definito l'impiego delle intonazioni scelte in taluni casi. Così una questione si farebbe sui suoni instabili del sistema primario perché proprio la dominante esprime lo stato che corrisponde a colui che domanda e si trova in attesa di risposta [*Ibid.*, pp. 32-33].



Chi è là?

Esempio 5. "Questione" sui suoni instabili del sistema primario [Boicenco 1928, p. 32].

Evidentemente la risposta dev'essere fatta sui suoni della tonica.



Son io

Esempio 6. "Risposta" sui suoni stabili del sistema primario (tonica) [Boicenco 1928, p. 32].

Di conseguenza, per Boicenco, accostando in successione suoni stabili e instabili si ottengono *intonazioni* più articolate anche dal punto di vista del significato. Ad esempio, onde esprimere una preghiera, domanda, invito, l'*intonazione* lineare dev'essere instabile ascendente «perché colui che domanda qualche cosa parte da un desiderio determinato, ma indirizzando la sua domanda a qualcuno egli non è affatto certo della realizzazione di questa domanda e finisce dunque per trovarsi in stato di attesa, d'incertezza» [Ibid., p. 33]. Data l'importanza della posizione metrica, se debole (*proiectus*) o forte (*ictus*), è infine il movimento melodico ascendente V-I instabile-stabile a corrispondere al significato di «un ordine o un'ingiunzione» [Ibid.].



Esempio 7. Intonazione che esprime ordine o ingiunzione: suono instabile (*proiectus*) seguito da suono stabile (*ictus*) [Boicenco 1928, p. 33].

A conferma tuttavia di quanto il grado di instabilità del tritono e delle sue implicazioni possa essere variabile a seconda del contesto melodico, armonico e ritmico, e con esso il significato di domanda o risposta, Boicenco [Ibid.] riporta un passaggio dell'opera *Iris* di Mascagni (cifra 32) in cui la domanda «per-ché?» viene ripetuta sulle due intervalli di tritono discendenti (*la-re #* e *sol b-do*) ma con carattere conclusivo rispettivamente sulle triadi perfette di *sol #* minore e *fa* minore. Pare cioè emergere surrettiziamente quella «concordia discors» già accennata per cui i *modi* e le *intonazioni* possono recare stabilità anche negli intervalli dissonanti che perdono necessità di risoluzione.

Esempio 8. Da Mascagni, *Iris*, atto III, cifra 29 [Boicenco 1928, p. 33].

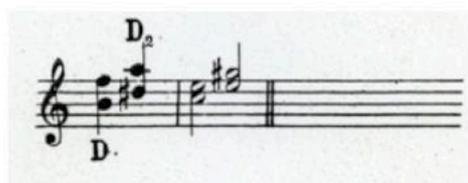
A livello di costruzione armonica Boicenco riporta varie tavole di accordi modali. Alcuni di questi gruppi di accordi si possono ritrovare anche nelle traduzioni anglofone dei trattati di Javorskij, ad esempio gli accordi che Boicenco contempla nell'ambito del «do maggiore naturale» (Es. 9a) e «la minore naturale» (Es. 9b) [*Ibid.*, p. 25] oppure in «do aumentato incompleto» (Es. 9c) e in «si diminuito incompleto» (Es. 9d) [*Ibid.*, p. 26]; mentre pare una peculiarità del trattato di Boicenco la tavola di armonie relativa al «do aumentato completo» (Es. 9e) [*Ibid.*, p. 28]. È invece del tutto analogo rispetto alle altre fonti l'elenco dei vari modi, e soprattutto l'illustrazione del fondamentale concetto di *ritmo modale* a cui Javorskij perviene costruendo questo sistema di scale e cadenze armoniche sempre più complesso. Il *ritmo modale* ha a che fare con la forma complessiva e la temporalità di un brano: è il prolungamento di un determinato modo, in quanto generico insieme di altezze, cui il compositore ricorre per formare sezioni anche molto ampie, in alternanza ad altri modi con cui sono costruite le sezioni precedenti o successive. L'espressione *ritmo modale* si dispiega nei modi nel tempo tramite continue catene di intonazioni fra due suoni. È questo il concetto che aveva reso Javorskij noto in Russia fin dagli anni Dieci.

Esempio 9a. Gruppi degli accordi modali: do maggiore naturale [Boicenco 1928 p. 25].



Six staves of music, labeled I through VI. Each staff has four measures. The first measure of each staff contains notes corresponding to the labels S_1 , S_2 , S_3 , and T above the staves. The second measure contains a chord. The third and fourth measures contain chords with double bar lines at the end of the fourth measure.

Esempio 9b. Gruppi degli accordi modali: la minore naturale [Boicenco 1928 p. 25].



Six staves of music, labeled I through VI. Each staff has four measures. The first measure of each staff contains notes corresponding to the labels D_1 , D_2 , D_3 , and T above the staves. The second measure contains a chord. The third and fourth measures contain chords with double bar lines at the end of the fourth measure.

Esempio 9c. Gruppi degli accordi modali, do aumentato completo [Boicenco 1928 p. 26].



Esempio 9d. Gruppi degli accordi modal: si diminuito incompleto [Boicenco 1928 p. 26].

Una delle peculiarità italiane del trattato di Boicenco è il repertorio proposto infine per l'analisi, da condurre in base ai principi teorici delineati in precedenza. Nell'appendice *Analisi della forma* [*Ibid.*, pp. 78-99] oltre a vari brani dei repertori classici viene inserita la canzone "C'è una bomba", tratta dai canti popolari romaneschi raccolti da Filippo Marchetti. Soprattutto, l'analisi viene condotta portando l'autore a formulare giudizi alquanto sconcertanti riguardo a presunti «errori intonazionali» commessi dagli autori del passato: da Haydn a Beethoven, Grieg a Chopin e Liszt [*Ibid.*, pp. 90-97] includendo addirittura opere come la "Patetica" di Beethoven – il *Grave* introduttivo [*Ibid.*, p. 96].

Per tornare alle valenze politiche delle teorie di Javorskij e dell'*intonazione*, ciò che in Boicenco risulta assente, a dispetto delle altre fonti russe o anglofone, è il significato di impronta sociologica con allusioni all'evoluzione dello stato sovietico che Javorskij aveva progressivamente attribuito alle sue teorie dopo la Rivoluzione. Il motivo di questa assenza nel trattato di Boicenco è intuibile. Essendo cioè l'Italia in pieno regime fascista, non sarebbero state ammissibili allusioni lusinghiere all'insorgente società comunista. I lettori occidentali che non abbiano accesso alla lingua russa devono dunque rivolgersi alle fonti anglofone. La più attendibile sembra essere quella di Carpenter [1988, pp. 450-509 e 718-795]. Javorskij aveva progressivamente investito l'*intonazione* e il *ritmo modale* di valenze extra-musicali che andavano ben oltre il linguaggio verbale agganciandosi alla psicologia umana in generale, all'evocazione di stati psicologici, immagini e cinetiche del corpo umano. Significati in generale altamente dialettici corrispondono dunque ai rapporti-base di attrazione fra i suoni e sistemi modal che non vengono intesi come semplici serie di suoni, ma presentano gerarchie interne con le relative leggi di movimento.

Già in Boicenco, in effetti, il tritono con le sue iniziali esigenze di movimento viene paragonato addirittura all'apparizione di una regina «che sia seguita da tutti e che si vede sparire nei suoi ultimi appartamenti dove ella si riposa», mentre i suoni della Tonica ovviamente «appariscono necessariamente e ubbidientemente». Il tritono ha insomma «potere di comando, è, esso, padrone nel regno dei suoni che domina» [Boicenco p. 5]. Manca tuttavia in Boicenco qualsiasi riferimento che possa ricondurre tale dialettica sonora ai principi sociali della comunità sovietica,

GRUPPI DEGLI ACCORDI MODALI

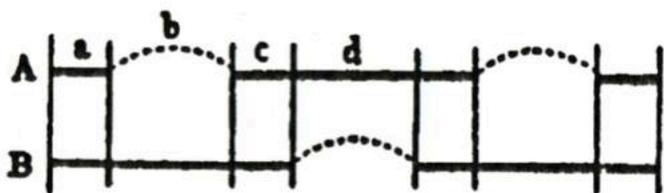
In DO aumentato completo

	0.	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.
Triadi { aumentate maggiori minori diminuiti aumentati maggiori minori diminuiti	<i>con la settima minore</i>											
	Accordi di tre suoni											
	Acc. di quattro suoni											
	Quadriadi											
	Quintiadi											
	Sestiadi											

Esempio 9e. Gruppi degli accordi modal: do aumentato completo (tavola compilata) [Boicenco 1928 p. 28].

quindi al materialismo dialettico marxista, nonché alla «teoria del rispecchiamento» di Lenin. Javorskij legittima tale investimento semantico a più riprese nel corso degli anni Venti, in particolare tramite l'articolo, *Gli elementi fondamentali della musica* [Javorskij 1923] e *La struttura della melodia* [Javorskij 1929], che costituisce il culmine delle sue ricerche sui parametri motivico-tematici.

Le ricerche sul *ritmo modale* determinano sia negli elementi più semplici sia a un livello formale superiore, una continua dialettica fra momenti forti e deboli, fra attrazioni opposte con i rispettivi punti di appoggio, che producono un risultato formale e semantico complessivo. Addirittura, come testimonierà Protopopov nella sua trattazione retrospettiva, Javorskij, ricorrendo a grafici desunti da noti fisiologi di quel tempo, come Paul Bert, istituisce un'analogia con l'incedere del corpo umano, in quanto equilibrio alternante i passi, sia durante la camminata (Es. 10) oppure la corsa (Es. 11). Le linee A e B corrispondono ai movimenti dei due piedi. I segmenti continui rappresentano il momento in cui il piede poggia per terra, i segmenti tratteggiati il movimento del piede nell'aria. Le lettere minuscole indicano i segmenti nelle loro lunghezze e durate che si contraggono man mano aumenta la velocità [McQuere 1978, pp. 61-64].



Esempio 10. Rappresentazione grafica dei movimenti dei piedi durante la camminata (dalle teorie di Paul Bert che Javorskij trovò nella traduzione russa delle *Lezioni di zoologia*, s.d.) [McQuere 1978, p. 62].



Esempio 11. Rappresentazione grafica dei movimenti dei piedi durante la corsa [McQuere 1978, p. 63].

Mettendo continuamente in relazione le forze dialettiche del *ritmo modale* con simili immagini e soprattutto con le capacità percettive della coscienza umana, Javorskij motiva infine l'interazione fra costellazioni musicali tradizionali e innovative. Facile quindi l'identificazione con le istanze di cambiamento che stavano caratterizzando la società sovietica. Nel febbraio 1930 venne organizzata a Mosca una laboriosa conferenza di quattro giorni, presieduta dal ministro dell'istruzione, Antolij Lunačarskij, a cui parteciparono vari esperti per valutare se e in che misura le teorie di Javorskij si accordassero con la filosofia marxista e le direttive dello stato sovietico, soprattutto in funzione pedagogica [Carpenter 1988, pp. 763-784]. A conclusione di un'accesa discussione teoretica, il verdetto fu ampiamente positivo, seppure con parecchi distinguo tra i sostenitori della teoria. Vi fu chi la accettava senza riserve e chi riteneva necessarie alcune integrazioni per renderla politicamente accettabile in prospettiva sovietica. L'interesse dell'ideologia ufficiale per le teorie di Javorskij è testimoniato proprio in quei mesi dall'introduzione alla seconda parte del trattato curato da Protopopov [McQuere 1978, p. 226] in cui, a nome della casa editrice di Stato Muzgiz, viene affermato che il *ritmo modale* per quanto discutibile costituisce un elemento utile alla scienza musicale marxista. Contemporaneamente, tuttavia, gli oppositori di Javorskij ebbero la meglio dapprima in una conferenza svoltasi l'8 maggio 1930 e poi, definitivamente, nel giugno dell'anno seguente, tramite un'azione condotta dal compositore Josif Ryzkin e dal suo gruppo, che indusse le istituzioni sovietiche a sospendere le ricerche sul *ritmo modale*.

Permangono molti dubbi su quali furono le reali motivazioni di tale esito, se strettamente tecniche e culturali, o se invece politiche nel senso meno nobile del termine, ovvero legate al predominio che vari esperti o semplici burocrati del settore cercavano di ottenere a livello istituzionale. In questo caso, un terzo fattore fondamentale risiede nell'inevitabile processo di accentramento e omologazione che si stava verificando nel Paese a livello sia di alta politica istituzionale, con l'ascesa di Stalin, sia di organizzazione socio-economica, con l'avvio dei piani quinquennali, e quindi a livello culturale con la creazione delle Unioni Creative e l'insorgenza del concetto di realismo socialista. Fra il 1929 e il 1932, anche le istituzioni musicali attraversarono un periodo di forte crisi. Le varie associazioni per la musica moderna, che spesso dibattevano fra loro in modo conflittuale, ma anche eccezionalmente creativo, sarebbero state assorbite dall'Unione dei compositori Sovietici. Era una fra le varie Unioni Creative istituite per decreto del Comitato Centrale del PCUS tramite la risoluzione dell'aprile 1932 "Sulla ricostruzione delle organizzazioni letterarie e artistiche".

L'Unione dei compositori avrebbe anche adottato come organo ufficiale di stampa la rivista «Sovetskaja Muzyka». Il primo numero, pubblicato nel 1933, indicava nelle teorie di Boris Asaf'ev come formulate nel trattato *La forma musicale come processo* – ma anche nell'introduzione all'edizione russa del *Contrappunto lineare* di Ernst Kurth [1931] – il mezzo privilegiato per la realizzazione dei principi del realismo socialista in musica. Nessun accenno invece alla figura di Javorskij – che pure continuava a occupare ruoli istituzionali – e alle teorie sul *ritmo modale*, messo ormai al bando. Non risulta chiaro per quale motivo le teorie di Asaf'ev dovettero soppiantare quelle di Javorskij – in modo definitivo nella musicologia sovietica[3] – soprattutto considerata la forte contiguità, se non diretta emanazione, delle prime rispetto alle seconde. Inoltre, lo stesso Asaf'ev sarebbe divenuto il principale teorico di riferimento sovietico solo dopo un periodo di incertezza negli anni Trenta, caratterizzato da scarsa produttività musicologica da parte sua e governato piuttosto da una nuova generazione di teorici come Viktor Tsukkerman, Ryzkin, Lev Mazel' che cercavano fra l'altro di accordare i nuovi principi intonazionali con le teorie armoniche funzionali di Riemann cercando di dare vita a una nuova scuola che integrasse l'analisi dei repertori classici e popolari con aspetti storico-estetici del passato [Carpenter 1988, pp. 976-1135].

Si può ipotizzare che sulla base delle teorie esposte da Asaf'ev le istituzioni sovietiche intendessero inaugurare una nuova via finalizzata ad innovare radicalmente l'eredità degli anni Venti, pur non rinnegandola in toto analogamente a quanto succedeva in ogni altra sfera politica e culturale, ma che nessuna delle figure successive sia poi riuscita nell'intento o almeno non più di quanto avrebbe fatto lo stesso Asaf'ev nel riprendere i suoi trattati durante gli anni della guerra. Questa è appunto solo un'ipotesi. Di fatto, nel corso degli anni Trenta non emergono novità a livello teoretico che possano davvero incrinare, per un'idea di realismo socialista in musica, i principi intonazionali descritti da Asaf'ev e prima ancora da Javorskij.

La forma musicale come processo di Asaf'ev edita nel 1930 – proprio mentre le teorie di Javorskij attraversano le già accennate controversie – è il risultato di una lunga gestazione, iniziata fin dal 1925, e che quindi procede in parallelo con l'elaborazione semantica di Javorskij sul *ritmo modale*. Per quanto Asaf'ev non faccia riferimento al *ritmo modale*, egli adotta il concetto di *intonazione* con significati analoghi a quelli di Javorskij, solo leggermente ampliati, fin da subito, nella prospettiva di una dialettica sonora socialmente determinata. Tuttavia, da un punto di vista tecnico, cioè dal punto di vista delle leggi immanenti del linguaggio musicale, non vi sono innovazioni di rilievo. Lo stesso Asaf'ev affermava di aver trovato nelle teorie di Javorskij una base scientifica per la propria semiosi e certi minimi cambiamenti, come il ruolo centrale assegnato alla sensibile invece che al tritono (eppure già presente in Javorskij) oppure la definizione di "arco melodico", paiono posticci.

Stando al primo volume del trattato di Asaf'ev, la forma è un organismo che obbedisce a una dialettica degli opposti, in cui è ancora fondamentale la contrapposizione fra dissonanza e consonanza, sia a livello delle minime intonazioni e cadenze, sia a un livello più ampio. Infatti il rapporto fra le varie sezioni, ed eventualmente il loro sviluppo interno, è regolato da vari fattori: ripetizione e identità, ma soprattutto contrasto, movimento/stasi, espansione/contrazione, variazione e ripresa. In tal modo l'energia potenziale che caratterizza le *intonazioni* di base si trasforma in energia cinetica nelle forme più complesse – "cristallizzate" come le chiama Asaf'ev – secondo principi di differenziazione, integrazione e più in generale di crescita paragonabili a quelli degli organismi viventi, nei quali si riflette la vita reale della collettività. Musica in quanto *medium* per la manifestazione dell'organismo sociale.

La concezione dei rapporti dialettici interni al materiale musicale in quanto correlativo o addirittura prodotto di aggiornate relazioni sociali non differisce molto dalle idee che Javorskij aveva espresso negli articoli del 1923 e del 1929. Viene solo esplicitata maggiormente la relazione col contesto ideologico. Non è una novità nemmeno l'elemento che Asaf'ev aggiunge tramite un supplemento al trattato del 1930, ossia l'appello a una musica in cui gli elementi di base sono definiti *intonazioni* poiché percepiti e interpretati in quanto tali dalla mente umana. Semmai, il ruolo della sfera mentale diviene sempre più centrale in quanto elemento caratterizzante della nuova via sovietica, quella del realismo socialista, che concepisce l'arte non come mera riproduzione della realtà, ma come mezzo diretto a filtrarla appunto tramite un'azione psichica. A questo principio verranno ricondotte certe esigenze strettamente musicali di accessibilità della musica alle masse: preminenza della melodia, semplicità di costruzione, consonanze armoniche, predilezione per il diatonismo ecc. quindi censura per l'eccessiva presenza di dissonanze irrisolte, oppure, peggio ancora, di un certo "anarchismo" a-tonale. La prima dodecafonia schönbergiana e della Scuola di Vienna sarebbe stata un bersaglio formalista privilegiato. In definitiva, venivano ristretti quei principi dialettici del materiale che lo stesso Asaf'ev, ma specialmente Javorskij, avevano inizialmente individuato in un campo di applicazione ben più ampio ed eclettico, quello delle avanguardie russe.

Le asperità sonore di scrittura che avevano caratterizzato il periodo intorno alla Rivoluzione e che si accordavano in particolare con le teorie di Javorskij (per certe composizioni di Skrjabin la teoria del *ritmo modale* si rivela addirittura illuminante) iniziavano a essere giudicate come un ostacolo alla comunicazione di massa e quindi al carattere di filtro della realtà che il contenuto dell'opera musicale doveva avere in ottemperanza all'estetica del realismo socialista. Pena l'accusa di *formalismo*. In pratica, il contenuto che l'opera del realismo socialista deve veicolare in tal modo corrisponde a tre principi fondamentali: *narodnost'* (coscienza di una presenza delle masse), *klassnost'* (delle classi), *partiinost'* (del PCUS). Le teorie di Asaf'ev e Javorskij, che negli anni Venti interpretavano in senso marxista la grammatica musicale di base fino alle costruzioni più complesse, avevano forgiato sistemi di analisi e semiosi tanto per i repertori contemporanei quanto per quelli del passato. Ora si intensificava il carattere *prescrittivo* di queste teorie. Le analisi e le interpretazioni cioè erano sempre più dirette a indicare le modalità cui dovevano attenersi sia i compositori contemporanei, sia la didattica musicale, ma anche i repertori da proporre in sede concertistica.

Il fondamentale articolo di Viktor Gorodinskij [1933] *Sul problema del realismo socialista in musica* pubblicato nel primo numero di «Sovetskaja Muzyka» costituisce un manifesto dell'estetica musicale del regime staliniano. Gorodinskij esordisce toccando alcuni temi che caratterizzavano le teorie di Javorskij prima ancora della Rivoluzione e che erano stati in seguito adattati anche da Asaf'ev all'estetica marxista: il rapporto con il linguaggio verbale e la valutazione dei repertori del passato, fra supposti pregi e difetti, come giustificazione del presente. Il passo ulteriore compiuto da Gorodinskij va nella direzione dell'atto mentale già preannunciato da Asaf'ev e Javorskij. Dopo alcune considerazioni ambivalenti sul carattere «realista» di Musorgskij, Gorodinskij afferma di essere giunto a «una conclusione importantissima: il realismo in musica, al pari che nelle altre arti, non è una mera fotografia della realtà» [Gorodinskij 1933, 9].

Da un lato egli tiene sempre presente il ruolo che Lenin assegna al "complesso delle sensazioni" nella teoria del rispecchiamento. Dall'altro, rifacendosi al pensiero di Engels, invoca una veridicità artistica in letteratura che allo stesso tempo non deve essere un mero riflesso della realtà» ossia «un mero atteggiamento contemplativo verso la realtà che viene dipinta» [*Ibid.*, 10]. Addentrandosi nella specificità musicale rispetto alla letteratura, il pensiero di riferimento per Gorodinskij è innanzitutto quello del compositore Jurij N. Keldyš, teorico dell'Associazione Russa dei Musicisti Proletari (ARMP)[4], una delle associazioni che erano testé state soppresse dalla Risoluzione dell'aprile 1932.

Nella sua brochure *Sui principi creativi della musica proletaria* Jurij N. Keldyš scrive: «Le idee di una determinata classe sociale formano il contenuto della musica. Il fondamento di un'opera musicale, il nucleo organizzativo, è l'idea in esso espressa. In questo senso la musica non si differenzia sostanzialmente dalle altre arti come in generale da una qualsiasi forma di attività ideologica. Certo sarebbe sbagliato eliminare i tratti peculiari che ogni tipo di ideologia possiede. Allo stesso modo – scrive in seguito Keldyš – non è possibile sostituire il problema della specificità musicale con un momento di testo verbale» [*Ibid.*, 12].^[5]

Nell'estetica del regime staliniano quindi il significato realista della musica non è legato ai significati di un testo verbale, ma dipende dalle leggi intrinseche al linguaggio musicale. L'ideologia realista cioè deve palesarsi tramite il suono e la forma. Ma anche Keldyš secondo Gorodinskij non ha risolto il problema fino in fondo.

Keldyš fa derivare la specificità della musica dalla «diversità del materiale, diversità dei mezzi espressivi propri di ogni arte. Il materiale dell'arte musicale sono le immagini sonore.[6] Si può dire dunque che un'opera musicale è l'espressione delle idee tramite le relazioni e le dinamiche delle immagini sonore». Proprio in questo punto appaiono le contraddizioni storiche che hanno rovinato non solo il compagno Keldyš. Nella brochure di Keldyš lui spiega tutto tranne una cosa: che *cosa* è un'immagine sonora. Ahimé! Né Keldyš né chiunque altro ha mai soddisfatto la curiosità dell'umanità spiegando che cosa sia un'immagine sonora e come essa si crea. Non essendo chiaro che cosa sia l'idea di immagine sonora, tutta la costruzione di Keldyš inizia a vacillare. Il problema è che comunque l'immagine sonora deve rappresentare qualcosa di concreto e delineato. Detto in altro modo, un'immagine sonora per essere davvero un'immagine deve rappresentare proprio "questo" e non "quello". È possibile rappresentare una cosa simile con dei mezzi puramente musicali? Le caratteristiche musicali, il *Leitmotiv* del dramma musicale wagneriano, di per sé non creano un'immagine concreta, è necessario il collegamento con il testo, con la recitazione attoriale. Queste immagini di per sé non sono immagini musicali, ma solo caratteristiche musicali di un'immagine scenica [*Ibid.*, 13 – sottolineato da Gorodinskij].

La soluzione risiederebbe dunque nelle teorie di Asaf'ev sull'*intonazione*. In particolare alcune recenti riflessioni contenute nel secondo supplemento alla *Forma musicale come processo* consentono, per Gorodinskij, una prima risoluzione del problema.

La musica come arte non è altro che il ragionamento tramite le immagini. Igor Glebov [pseudonimo di Asaf'ev] che siamo costretti a citare così spesso, scrive: «ogni epoca elabora nella produzione operistica, sinfonica e liederistica, una certa somma di intonazioni 'simboliche' – complessi di suoni. Queste intonazioni nascono continuamente in concomitanza di immagini e idee poetiche oppure di sensazioni concrete (visive, motorie, muscolari) oppure di espressioni di affetti e di vari stati emotivi – in una reciproca 'contiguità'. In questo modo si determinano associazioni particolarmente solide che non sono meno importanti della semantica verbale (sottolineato da V. G.). Un'immagine sonora – cioè un'intonazione che ha acquisito il significato di un'immagine visibile o di una sensazione concreta – provoca una rappresentazione analoga» [*Ibid.*].

Eppure Gorodinskij è sempre preoccupato di precisare che la musica non deve corrispondere a una mera imitazione della realtà, bensì agire solo tramite simboli e segni relativi, e soprattutto evitare qualsiasi *standard* che segnerebbe la fine della musica come di qualsiasi altra arte dato che il realismo non è uno «stampino» che necessita solo di essere riempito di contenuto, mentre esso deve essere un veicolo «per la realizzazione delle ricchissime riserve musicali del nostro paese, il melos e le costruzioni ritmiche di 180 nazionalità dell'Unione Sovietica» [*Ibid.*, 14]. A questo punto, Gorodinskij ribadisce che il più vicino di tutti alla soluzione del problema del realismo in musica è proprio Asaf'ev-Glebov e che la «chiave» più efficace offerta dal concetto di *intonazione*, fin dalla sua forma originaria, in quanto relazione di tensione-distensione fra due suoni, è la sua incidenza sulla sfera psichica. Concetto che Gorodinskij attribuisce ad Asaf'ev nella prefazione al trattato sul contrappunto di Kurth.

Asaf'ev scrive che «la musica è un linguaggio completamente intonazionale e quindi un legame reale anche solo tra due toni si determina già di per sé come una forma intonazionale presentata nella sua formazione, ovvero nel procedimento di intonazione. Grazie a questo, nella nostra mente si imprimono non due punti isolati e un rapporto quantitativo fra essi (distanza, intervallo) bensì un'unità sonora dotata di un variabile grado di tensione. Qual è il grado di questa tensione? Esso dipende dalla relativa posizione di una data intonazione all'interno del generale sistema intonazionale di una data epoca

storica. A sua volta questo sistema delle relazioni sonore si determina come una sfera delle intonazioni condizionata non dalla psichica come prima causa, bensì dalla struttura di una data formazione sociale. Il sistema intonazionale diventa così una delle funzioni della coscienza sociale» [*Ibid.*, 14] [Carpenter 1988, 929].

Gorodinskij tralascia il problema della contrapposizione fra musica a programma e non-a-programma, definendolo non più attuale, perché a suo dire le differenze fra questi due tipi di musica stanno scomparendo. Allo stesso tempo, tuttavia, afferma che un'opera realista è sempre in un certo senso «a programma», ma nel senso della sincerità dell'espressione. Una Sonata non esplicitamente a programma e solo contraddistinta da un numero d'opus può avere più espressività rispetto a una composizione che intende descrivere avvenimenti e fenomeni.

Qui emerge il problema principale del realismo socialista in musica, quello del contenuto di una composizione. La musica realista può non avere un programma, ma nel contempo non deve essere priva di contenuto, altrimenti un'opera musicale diviene un gioco vuoto di formule musicali e di artifici. Ma il realismo socialista davvero limita il contenuto della musica con temi definiti? Niente affatto. Però l'approccio al tema deve essere strettamente predefinito. L'elaborazione di un proprio linguaggio musicale è il fine di tutti i compositori sovietici. Anche qui, noi ci dichiariamo perseveranti nemici di ogni depersonalizzazione nel processo creativo. Un epigono privo di una individualità creativa non è né artista né realista. Questo pare indiscutibile [Gorodinskij 1933, 17].

L'appello alla sfera sociale non doveva avvenire tramite il ricorso a programmi descrittivi e linguaggi musicali stereotipati, bensì tramite una rinnovata dialettica specificamente musicale. Questa deve coinvolgere tutti i parametri compositivi, stimolando referenti extra-musicali connessi alle direttive dello stato staliniano non solo in quanto riflessi, ma anche in quanto *fattori* psicologici di uno sviluppo sociale cui il regime assegnava caratteri utopistici. Rispetto alle teorie di Asaf'ev, le argomentazioni di Gorodinskij si pongono in modo accondiscendente, ma non meramente passivo. Gorodinskij afferma cioè di trovare nei trattati di Asaf'ev una delle risposte più convincenti al problema del realismo socialista in musica, eppure attribuendo ogni volta ai concetti di Asaf'ev ulteriori sfumature, ora come premesse ora come corollari, in una sorta di *feedback* continuo, tanto che non risulta sempre chiaro a quale dei due debba essere attribuita la paternità di certe affermazioni.

Se Gorodinskij perora una comunicabilità musicale che nel contempo non deve ridursi a banali cliché, Asaf'ev nei suoi trattati, come già Javorskij, delinea una dialettica intonazionale del materiale musicale che, in quanto tale, non corrisponde solo a momenti consonanti e stabili ma si alterna ad altri di tensione anche prolungati, cui possono corrispondere quindi stati di suspense e immagini di caos. Questi ultimi casi non venivano rifiutati *in toto* svelando così un atteggiamento del regime certo controverso, ma anche comune ad altre mentalità totalitarie come quella nazista [Buch 2013]. Era parte di una connotazione romantica, che si generava sulle categorie del tragico e del sublime,^[7] e che, aggiungendosi a quella dell'ironico [Dobrenko 2004; Lauchlan 2010], contribuiva ad avvicinare sul piano estetico lo stalinismo al nazismo.^[8]

La *vis* romantica del realismo socialista sarebbe stata delineata compiutamente da Ždanov nella famosa relazione al Congresso degli scrittori sovietici del 1934. Essi vengono spronati a farsi «ingegneri di anime» sposando un «romanticismo rivoluzionario» che Ždanov contrappone al Romanticismo inteso come fenomeno storico, poiché quest'ultimo elaborava ideali fantastici e personaggi inesistenti, mentre i protagonisti del «nuovo» romanticismo rivoluzionario dovevano stare con i piedi sul mondo reale (cfr. il commento di Vittorio Strada [Bianchi 2012, nota 22]).

Già l'anno prima, tuttavia, Gorodinskij preconizza nella parte finale del suo articolo l'abbandono del vecchio Romanticismo storico [*romantism*] in favore di una romantica rivoluzionaria [*romantika*] detta «essenziale elemento realista, riflesso artistico dell'entusiasmo creativo delle masse e veicolo di un fondamentale *pathos* nella lotta per la costruzione socialista» [Gorodinskij 1933, 18].

La contrapposizione fra i due tipi di romanticismo, vecchio e nuovo, risulta ovviamente neutralizzata nel carattere progressivo e utopistico del realismo socialista, dato che il suo scopo non era riprodurre la realtà attuale, bensì mostrare tramite un atto mentale in quale direzione essa deve evolversi. Direttamente connesso a tale istanza è quindi un tentativo di condizionare l'animo dell'uomo sovietico non solo a livello cognitivo e razionale, ma di intaccare in senso dirigista perfino quelle pulsioni subconscie che proprio il Romanticismo storico aveva fatto emergere prefigurando le indagini psicanalitiche del Novecento [Ellenberger 1977, pp. 234-262; Mann 1953; Briganti 1989, pp. 34-49] seducendo inevitabilmente le principali istanze totalitarie. Asaf'ev e Gorodinskij lasciano intravedere già nel concetto seminale di *intonazione* fra due suoni tale intento manipolativo. Certo, esso poteva raggiungere esiti estremi tramite immagini, sensazioni e linguaggi «forti», addirittura terrifici e violenti. Il concetto di *intonazione* formulato da Asaf'ev, infatti, sull'onda delle tipologie psicologiche di Javorskij, prevede un'alta tensione sia musicale, sia emotiva, tanto necessaria alla dialettica musicale quanto al mondo della vita. Nella "musica intonazionale" trovano espressione e soluzione sensi di stupore, confusione e quesiti esistenziali [Asaf'ev 1947, 3-4]. Eppure, paradossalmente, poteva risultare ancora più efficace lo sfruttamento di metodi subdoli, discorsi immagini e creazioni artistiche solo in apparenza semplici e comprensibili, ma regolati da meccanismi stranianti che possono giungere più in profondità proprio perché impercettibili alla superficie. Gorodinskij invoca una dialettica musicale fatta di geroglifici, anziché di fotografie, anche rifacendosi al ciò che Engels pensava del carattere ideologico in letteratura:

Io credo che [il carattere ideologico] debba derivare automaticamente dall'impostazione e dall'azione senza che l'autore lo indichi. Lo scrittore non deve forzare il lettore alla propria visione della futura risoluzione storica dei conflitti sociali da lui descritti [*Ibid.*, p. 10].

Per la creazione di un realismo socialista in musica, Gorodinskij indica come passaggio intermedio un principio di psicologia della percezione elaborato sempre da Asaf'ev, secondo cui «l'ascoltatore mette a confronto complessi sonori sconosciuti con quelli conosciuti, selezionandoli e rifiutando i complessi particolarmente insoliti [...] un ulteriore ascolto [...] poco a poco determina il riconoscimento di un legame insolito con elementi sonori conosciuti» [*Ibid.*, 13]. Come abbiamo visto, il passaggio successivo risiede in un atto mentale che filtra ideologicamente le proprietà simboliche di una certa dialettica del materiale e le forme che raffinano il bilanciamento fra elementi conosciuti e rapporti insoliti facendo percepire al fruitore talvolta in modo inconsapevole tale gioco di associazioni. Paradossalmente, si tratta di una distillazione di quei medesimi meccanismi di *straniamento* individuati all'inizio del secolo da Viktor Šklovskij con la scuola di critica letteraria dei "formalisti" che aveva avuto svariate relazioni con le avanguardie russe finendo per incarnare il principale bersaglio del realismo socialista. Quella scuola aveva individuato principi nominalmente solo formali, che tuttavia non erano sganciati da contenuti, come avrebbe ammesso lo stesso Šklovskij [Roggi 2006, 40-41] e da proprietà di associazione addirittura trans-mentale. L'estetica staliniana si riappropriava di quei deprecati meccanismi proprio per via di potenzialità simboliche che potevano essere ancora più efficaci se opportunamente occultate nell'ordine e nella semplicità apparente e non più messi a nudo [Groys 1992, pp. 57-59].

La paradossale continuità *sui generis* tra estetica staliniana e poetiche formaliste trova conferma nelle accese discussioni che si erano sviluppate durante gli anni Venti riguardo la compatibilità fra il formalismo di derivazione letteraria e i principi del nuovo stato socialista [Erlich 1973, pp. 105-150; Nicolaev 2011] per quanto l'esito finale sia stato ufficialmente di condanna. Inoltre, a prescindere da discipline artistiche – fossero esse musicali, teatrali, letterarie o figurative –, le istanze fortemente psicologiste del regime staliniano costituivano l'ultimo anello di una catena di

operazioni ermeneutiche che la cultura sovietica, fin dall'inizio, aveva condotto in ambito psicologico e fisiologico generale, cercando di coniugare l'ideologia socialista con precedenti studi russi sui riflessi umani.[9] Anche rispetto a tali processi, esiste pertanto un'analogia con il percorso che rende le teorie di Asaf'ev privilegiate per un realismo socialista in musica sull'onda dell'elaborazione teoretica e semiotica avviata in precedenza da Javorskij.

Durante gli anni più decisivi per l'ideazione del metodo del realismo socialista, fra il 1932 e il 1934, Asaf'ev non fu comunque motore in prima persona dell'interpretazione politica delle sue teorie. Anzi, la sua produzione musicologica subì un arresto che si protrasse fino allo scoppio della guerra. Fu allora che, in coincidenza dello sforzo patriottico collettivo del Paese, la stesura del secondo volume di *La forma musicale come processo* sancì l'affermazione definitiva della figura di Asaf'ev fra i teorici del regime – e dell'*intonazione* come dogma della musica sovietica. In tempi successivi, ben oltre la fine dello stalinismo, con questo termine i russi hanno inteso un generico *set* ma anche solo un modo lineare all'interno dell'ottava «altamente regolato da una legge di carattere dinamico che salda i suoni fra loro differenziandone sottilmente il significato» secondo una definizione di Viktor Tsukkerman in un suo studio del 1964 dedicato a Javorskij.[10]

A livello di intenzione teoretica, l'*intonazione* per come elaborata da Asaf'ev sulla scia di Javorskij e filtrata da riflessioni come in Gorodinskij, prescriveva linguaggi musicali provvisti di «contenuto» e accessibili alla massa in quanto regolati internamente da forze opposte che, al di là della predilezione per il diatonismo, stabiliscono una gerarchia fra i suoni anche in campi altamente cromatici, scongiurando la dissonanza estrema e non risolta, mediando fra complessità e semplicità, fra novità e tradizione, e assegnando infine un ruolo preminente a moduli popolari e a una polifonia ordinata. Tuttavia, i rapporti fra musica e politica sotto lo stalinismo dimostrano che di fatto la fedeltà a tali principi, quanto l'avversione ai suoi opposti, poteva tradursi in risultati compositivi banali e motivare provvedimenti alquanto rozzi e ambigui, a partire dall'attacco contro la *Lady Macbeth* di Šostakovič nel 1936.[11] Tale scollatura si verificava specialmente quando gli interventi politici non erano motivati da ragioni strettamente musicali, bensì di controllo sociale, come appunto negli anni del «grande terrore» precedenti la guerra, oppure da competizioni fra burocrati e musicologi per il predominio nelle istituzioni.

Quest'ultimo caso, come hanno dimostrato certi studi [Tomoff 2006, pp. 106-121] è quello della Risoluzione emanata dal PCUS contro i "compositori formalisti" nel 1948. In quella circostanza, anche il ruolo dello stesso Asaf'ev non risulta chiaro. Il suo nome figura fra i documenti ufficiali, nonché in calce a un articolo ancora per «Sovetskaja Muzyka» sull'estetica musicale del realismo socialista [Asaf'ev 1948]. Tuttavia, è probabile che i burocrati del regime abbiano esercitato pressioni sul celebre musicologo, ormai malato, per legittimare la condanna dei compositori ritenuti formalisti. Da una generica e banale preminenza della melodia alla predilezione per il canto popolare e per la musica vocale in generale, a scapito di quella strumentale, per veicolare di testi descrittivi e celebrativi, alla condanna di un «caos borghese» non ben identificato in favore della facilità di ascolto: nella dinamica della Risoluzione 1948 i principi della linea Javorskij-Asaf'ev-Gorodinskij paiono trivializzati, ben oltre il restringimento già operato nei confronti delle prime teorie di Javorskij, ridotti a pretesto se non addirittura scavalcati – quantunque fossero assai profondi nella loro autentica dialettica relativista i rapporti fra realismo socialista e scuola formalista tanto da poter considerare davvero le medesime opere, come le *Sonate di guerra* di Prokof'ev, ugualmente meritevoli del Premio Stalin o condannabili per formalismo [Bianchi 2017, pp. 217-222].

Durante gli anni della destalinizzazione e dell'epoca Brežnev, ancorché maggiormente permissivi, non cambiò molto nell'atteggiamento delle istituzioni verso le possibilità estetiche della musica. Nonostante la Risoluzione emanata il 28 maggio 1958 sotto il controllo di Chruščëv costituisse una parziale correzione rispetto a quella di dieci anni prima, sulle pagine della «Pravda» veniva comunque stigmatizzato e paventato «il pericolo di esperimenti formalisti malsani avulsi dal sano terreno realistico ai quali si abbandonano giovani compositori sedotti dalla decadente arte moderna»

[Gibelli 1964, p. 293]. A livello di trattatistica, Il concetto di *intonazione* in quanto modalità e *set* gerarchizzato continuava ad essere invocato in nome di principi marxisti opposti al caos anarchico e borghese delle avanguardie europee. Ad esempio, ancora alla fine degli anni Sessanta le modalità intonazionali del Prokof'ev sovietico venivano esaltate onde svalutare la dodecafonìa viennese e i nuovi compositori che ad essa volevano ispirarsi [Skorik 1969, pp. 94-95].

Adozioni seriali momentanee come quella di Šnitke vanno considerate figlie della «strana creatura» brežneviana – come Andrea Graziosi [2011, pp. 485-497] definisce l'URSS degli anni '60-'70 – che viveva di forti rigidità ma anche di ambigue e crescenti zone di permeabilità. I viaggi di Luigi Pestalozza [1987] attraverso l'URSS sulla via della *Perestrojka* testimonieranno di uno scollamento sempre più forte fra una pluralità di tendenze musicali e la coltre di una ufficialità spesso inerte. In verità, anche negli anni precedenti, questa non aveva del tutto soffocato le sperimentazioni compositive, né impedito la ricezione e l'ascolto pubblico, specie quando era in gioco una visibilità internazionale (emblematico il concerto di Glenn Gould a Mosca nel 1957 con pagine dei viennesi e di Křenek spiegate al pubblico). Il percorso sinfonico di Šostakovič – anche per come testimoniato da Rostropovič [Bianchi 2007, p. 7] – indica come nell'URSS di Brežnev quei margini di libertà scorressero al fianco di misure restrittive dettate da una musicologia di stato sempre ancorata alla semiotica dell' *intonazione* nell'ambito di una generale politica di consenso organizzato che da un lato stava già mostrando una separazione fra dottrina e ideologia operativa, conferendo all'ideologia un carattere fittizio [Zaslavsky 1981, pp. 89-97] e lasciando spazi sempre maggiori a libertà individuali e dissensi [*Ibid.*; Clementi 2007, pp. 71-265] ma non aveva ancora dimenticato il proprio passato feroce.

Bibliografia

- Asaf'ev B. (1930), *Muzykal'naja forma kak process*, Muzsektor Gosizdata, Moskva.
- Asaf'ev B. (1947), *Muzykal'naja forma kak process kn. 2-aja. Intonacija*, Muzgiz, Moskva-Leningrad.
- Asaf'ev B. (1948), *Za novuju muzykal'nuju estetiku, za socialističeskij realizm!*, «Sovetskaja Muzyka», 2, pp. 12–27.
- Benjamin W. (2012), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-1939)*, a cura di F. Desideri, Donzelli, Roma.
- Bianchi C. (2007), *Musica, politica e storia. "Slava" si racconta*, «BresciaMusica», 104, pp. 6-7, https://www.academia.edu/35021235/Musica_politica_e_storia_Slava_si_racconta, https://www.academia.edu/35585756/Music_politics_and_history_Slava_tells_his_story.
- Bianchi C. (2012), *Corpi da ballo e corpi da favola nel teatro sovietico di Sergej Prokof'ev*, «Gli spazi della musica», 2/1, 2013, pp. 135-164, <http://www.ojs.unito.it/index.php/spazidellamusica/article/view/406>.
- Bianchi C. (2017), *Sulle 'Sonate di guerra' di Sergej Prokof'ev*, «Rivista Italiana di Musicologia», 52, pp. 183-232.
- Boicenco N. (1928), *Nuovi Principi della Composizione Musicale (Teoria ed Esercizi)*, Edizione De Santis, Roma.
- Bowers F. (1973), *The New Scriabin: Enigma and Answers*, St. Martin's Press, New York (trad. it. *Skrjabin*, Gioiosa Editrice, Pieve del Cairo-Pavia, 1990) .
- Briganti G. (1989), *I pittori dell'immaginario. Arte e rivoluzione psicologica*, Electa, Milano.
- Buch E. (2013), *Was ist atonal? Enjeux politiques de la définition de l'atonalisme*, in E. Buch, N. Donin, L. Feneyrou (cur.), *Du politique en analyse musicale*, Vrin, Paris, pp. 169-181.
- Carpenter E. D. (1988), *The Theory of Music in Russia and Soviet Union, ca. 1650-1950*, PhD Diss. University of Pennsylvania.
- Clark K. (2011), *Moscow, the Fourth Rome. Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture, 1931-1941*, Harvard University Press, Cambridge.
- Clementi M. (2007), *Storia del dissenso sovietico*, Odradek, Roma.

- Dobrenko E. (2004), *The Singing Masses and the Laughing State in the Musical Comedy of the Stalinist 1930s*, in L. Milne (cur.), *Reflective Laughter. Aspects of Humour in Russian Culture*, Anthem Press, London, pp. 119-130.
- Ellenberger H. F. (1977), *La scoperta dell'inconscio. Storia della psichiatria dinamica*, Bollati Boringhieri, Torino (ed. originale: *The Discovery of the Unconscious. The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*, Basic Books, New York 1970).
- Erlich, V. (1973), *Il Formalismo russo*, Bompiani, Milano.
- Figez O. (2017), *La tragedia di un popolo. La rivoluzione russa 1891-1924*, Mondadori, Milano (ed. originale: *A People's Tragedy: The Russian Revolution: 1891-1924*, Penguin Books, London, 1996).
- Gibelli V. (1964), *Storia della musica sovietica. Compositori e composizioni della Russia europea e asiatica*, Tipografia del libro, Pavia.
- Graziosi A. (2011), *L'unione sovietica, 1914-1991*, Il Mulino, Bologna.
- Guenther R. J. (1983), *Varvara Dernova's System of Analysis of the Music of Skrjabin*, in G. D. McQuere [1983], pp. 165-216.
- Gorodinskij V. (1933), *K voprosu o socialističeskom realisme v muzyke*, «Sovetskaja Muzyka», 1, pp. 6-18.
- Groys B. (1992), *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale. Arte e vita, estetica e politica, utopia e fine della storia dalle avanguardie al realismo socialista al postmoderno*, Garzanti, Milano (ed. originale: *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, Hanser, München).
- Javorskij B. (1908), *Stroenie muzykal'noj reči. Materialy i zametki*, Moskva.
- Javorskij B. (1929) S. Beljaeva-Ekzempljarskaja – B. Javorskij (cur.), *Struktura melodii*, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, Moskva.
- Kurth E. (1931), *Osnovy linearnogo Kontrapunkta*, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, Moskva, 1931, trad. Z. Evald – B. Asaf'ev (ed. originale: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*, Berlin: Hesse, 1922, 1927 [seconda e terza edizione]; prima edizione: *Grundlagen des Linearen Kontrapunkts: Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie*, Bern: Akademische Buchhandlung Max Drechsel, 1917).
- Lauchlan I. (2010), *Laughter in the Dark: Humour under Stalin*, in A. Chamayou - A. B. Duncan (cur.), *Le rire européen*, Presses universitaires de Perpignan, pp. 257-274.
- Locanto M. (2007), *Armonia come simmetria. Rapporti tra teoria musicale, tecnica compositiva e pensiero scientifico*, in G. Borio – C. Gentili (cur.), *Storia dei concetti musicali: Armonia, Tempo*, Carocci, Roma, pp. 199-246.
- Mann T. (1953), *Freud e l'avvenire*, in *Nobiltà dello Spirito. Saggi critici*, Mondadori, Milano, pp. 719-742 (ed. originale, *Freud und Die Zukunft*, Fischer, Vienna, 1936).
- Manzoni S. (2016), *Ivan Ivanovič Sollertinskij. Musica e letteratura al tempo dell'Unione Sovietica*, LIM, Lucca.
- McQuere G. D. (cur., 1983), *Russian Theoretical Thought in Music*, UMI Research Press, Ann Arbor.
- McQuere G. D. (1983a), *The Theories of Boleslav Yavorsky*, in [Ibid.], cit., pp. 108-164.
- McQuere G. D. (1983b), *Boris Asafiev and Musical Form as Process*, in [Ibid.], pp. 217-252.
- McQuere G. D. (1978), «*The Elements of the Structure of Musical Speech*» by S. V. Protopopov: a Translation and Commentary, PhD Diss. University of Iowa.
- Nikolaev N.I. (2011), *La critica non ufficiale al "metodo formale" nella cultura russa degli anni Venti*, «Enthymema», 4, pp. 159-185.
- Pestalozza L. (1987), *La musica in URSS: Cronaca di un viaggio*, Ricordi-Unicopli, Milano.
- Protopopov S. (1930), *Elementy stroenija muzykal'noj reči* (1), Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, Moskva.
- Protopopov S. (1931) *Elementy stroenija muzykal'noj reči* (2), Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, Moskva.
- Roggi E. (2006), *Le autoblindle del formalismo. Conversazione con Viktor B. Šklovskij tra memoria e teoria*, Sellerio, Palermo.

- Rosenthal B. G. (1992), *New Myth, New World. From Nietzsche to Stalinism*, University Park, Pennsylvania State University Press.
- Rosenthal B. G. (cur., 1994), *Nietzsche and Soviet Culture. Ally and Adversary*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Skorik M. (1969), *Ladovaja sistema S. Prokof'eva*, Muzyka Ukraina, Minsk.
- Tomoff K. (2006), *Creative Union: The Professional Organization of Soviet Composers, 1939- 1953*, Cornell University Press, New York.
- Tull J. R. (1977), *B. V. Asaf'ev's «Musical Form as Process»: Translation and Commentary*, PhD Diss. Ohio State University.
- Viljanen E. (2005), *Boris Asaf'ev and the Soviet Musicology*, Master Diss. University of Helsinki, <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/19573/borisasa.pdf?sequence=2>.
- Zaslavsky V. (1977), *Il consenso organizzato. La società sovietica negli anni di Brežnev*, Il Mulino, Bologna.

[1] Questo saggio deriva dalle ricerche svolte nell'ambito del progetto *Tipologie di significazione musicale fra semiologia ed estetica della musica* (Facoltà di Musicologia dell'Università di Pavia-Cremona, a.a. 2010-2011) e dalla mia tesi dottorale *Musica e guerra. Comporre all'epoca del secondo conflitto mondiale* (medesima Facoltà, 2005). A partire dall'ambito storico indicato nel titolo, la tesi getta uno sguardo retrospettivo fino al tempo della prima guerra mondiale e della Rivoluzione d'ottobre per una rilettura complessiva del Novecento storico e del ruolo dei totalitarismi europei.

[2] Per un'applicazione delle teorie di Javorskij alla musica di Skrjabin cfr. Dernova [1983, 175 sgg] Bowers [1990, 148-182] e Carpenter [1988, 754-762].

[3] Secondo un'informazione confidata dal musicologo Boris Kac personalmente a Elna Viljanen nel 2004, un gruppo di studiosi tentò negli anni Settanta di rivalutare le teorie di Javorskij, ma le autorità sovietiche censurarono il progetto [Viljanen 2005, 44-45].

[4] Nella letteratura anglofona RAPM – *Russian Association of Proletarian Musicians*.

[5] Traduzione di Tatiana Ichmoukhametova Spektor, Yuliya Zakrevska e Carlo Bianchi. Quattro passi dell'articolo di Gorodinskij sono tradotti da Carpenter [1988, pp. 927-930]. Quelli ora riportati sono tradotti per la prima volta, salvo diversa indicazione.

[6] Adottiamo qui il termine *immagine* (sonora/musicale) per rendere il termine russo *obraz* difficilmente traducibile, che nella sua accezione di *riproduzione* potrebbe anche essere reso con *mimesi*. Una ulteriore ambiguità – ma anche sintomatica sfumatura – deriva dall'accezione di *obraz* in quanto icona sacra.

[7] Entrambe categorie classiche di forte impatto sull'epoca romantica e i suoi drammi. L'Unione Sovietica degli anni Trenta ricorreva a rappresentazioni di tragedie russe (Puškin) o da Shakespeare, queste ultime in linea con l'ideale di «shakespearizzare» assai diffuso, propugnato già da Marx, cui accenna anche Gorodinskij, assai presente in un influente musicologo e letterato come Ivan Sollertinskij [Manzoni 2016, pp. 7-66] e manifeste pubblicamente tramite le iniziative per l'anno shakespeariano 1935. Il legame fra lo stalinismo con la categoria del tragico si rivela anche nella forte ricezione del pensiero di Nietzsche [Rosenthal 1994; 2002]. In merito alla categoria del sublime cfr. il capitolo *The Imperial Sublime* in Clark [2011, pp. 276-306].

[8] Per alcune relazioni fra le istanze del nazionalsocialismo e un simbolismo che affonda le sue radici in epoca romantica cfr. George Mosse [1964; 1975]. Importante, in quanto anticipatore, il volume di Peter Viereck [1941]. Recenti riflessioni sulle categorie estetiche sfruttate dallo stalinismo [Clark 2011, pp. 105-135] hanno sottoposto a critica la differenza fra i due regimi indicata da Walter Benjamin alla metà degli anni Trenta, nelle varie versioni de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, secondo cui, nella versione francese, «all'estetizzazione della politica perpetrata dai sistemi totalitari le forze costruttive dell'umanità rispondono con la politicizzazione dell'arte» [Benjamin 2012, p. 43]; asserzione che nelle versioni tedesche del saggio diviene «all'estetizzazione della politica perseguita dal

fascismo il comunismo risponde con la politicizzazione dell'arte» [*Ibid.*, p. 91 e 138].

[9] Le concezioni politiche di Lenin, Bucharin e Trockij risentivano degli studi di Ivan Sečenov (*I riflessi del cervello*, 1865) e soprattutto delle ricerche di Ivan Pavlov sui riflessi condizionati (riconosciute con il Premio Nobel già nel 1904). Un testo con le conferenze di Pavlov pubblicato nel 1921 ebbe forti ripercussioni in particolare sul pensiero di Trockij [Figez 2017, pp. 880-902].

[10] «The general idea of mode accepted today in Soviet musicology as highly-organized, regulated law of a dynamic character, of solidly joining sounds and subtly differentiating them by significance, was worked out and introduced namely by Yavorsky» tradotto in Carpenter [1988, p. 501].

[11] Il celebre articolo *Chaos anziché musica* comparso sulla *Pravda* e redatto probabilmente dallo stesso Stalin è riportato e tradotto in numerose fonti. Riguardo invece la dinamica delle approvazioni, cfr. l'episodio riportato da Mstislav Rostropovič in merito all'esame della sesta Sinfonia di Prokof'ev con una commissione giudicatrice «formata per lo più da vecchiette» [Bianchi 2007, p. 7].