

Anna Giust

*Tradizione e sperimentazione nell'orizzonte musicale russo:
il caso di Boris Asaf'ev*

ABSTRACT:

Boris Vladimirovich Asafiev (1884-1949) was a major protagonist in the musical life of 1920s Soviet Russia. An alumnus of the Petersburg Conservatory, he devoted himself both to historical research and to pioneering New Music in the USSR, working with a host of international musicians. My exploratory contribution presents his life as a composer, historian and theorist, and pinpoints his role within the evolution of Soviet cultural institutions and the ideologies that they embodied. I also highlight his central role in the academic community and in the dynamics that led to the predominance of Socialist realism.

Introduzione

Come è noto, il primo decennio successivo all'Ottobre fu caratterizzato da un vivacissimo dibattito che, stimolato dall'euforia rivoluzionaria, diede vita a un notevole numero di movimenti in tutti i campi artistici. L'intellettuale e l'artista si trovavano infatti in una nuova condizione: il pubblico finora composto prevalentemente da aristocratici e borghesi era stato sostituito da quello delle classi popolari, fino a prima escluse dalla cultura e ora sollecitate ad appropriarsene con grande dispiegamento di mezzi propagandistici. Il mondo (russo) era cambiato con la Rivoluzione e gli intellettuali cercavano un'estetica che potesse interpretare il mutato contesto, tenendo conto anche del nuovo pubblico. Così, una moltitudine gruppi e associazioni di scrittori e artisti proliferò sulla scia delle avanguardie di inizio secolo.

Oltre agli entusiasmi degli intellettuali che avevano letto nella Rivoluzione l'esplosione di inaudite energie creative, anche la linea della politica culturale del Partito impostata da Anatolij Lunačarskij in qualità di dirigente del *Narkompros* (*Narodnyj komissariat prosvěščenija*, Commissariato del popolo per l'istruzione) permise, in questa fase iniziale, la proliferazione di questi raggruppamenti. La slavistica italiana ha indagato ancora poco questa fase in ambito musi-

cale¹, quantomeno in confronto con sfere attigue come quella, sempre attiva, della letteratura, con rare eccezioni².

Eppure nel campo delle arti performative, e più specificatamente in quello musicale, il dibattito culturale fu non meno vivace di quello letterario, con frequenti riferimenti a istanze extra-musicali, in un approccio sinestetico che si rispecchia, del resto, nel mondo delle lettere e del teatro. Varrà quindi la pena di affrontare, nel contesto di studi di tipo culturale-letterario, la parabola evolutiva (meglio sarebbe dire – involutiva) della musica e del discorso sulla musica in URSS dal 1917 agli anni Quaranta circa. Partiremo da una descrizione di questo panorama per approfondirne le coordinate a livello istituzionale e di storia delle idee, per poi concentrare l'attenzione su una specifica personalità che in esso si iscrisse, quella di Boris Vladimirovič Asaf'ev (1884-1949), che per tipologia di impegno e centralità nella vita musicale sovietica può essere considerata una sorta di modello paradigmatico. Come schema di lettura adotteremo quello, ancora parzialmente valido, presentato da Rubens Tedeschi nel volume *Ždanov l'immortale, Sessant'anni di musica sovietica*³.

Vita musicale sovietica negli anni Venti

Nella sua disamina, Tedeschi presenta il panorama musicale russo degli anni Venti come animato da due principali orientamenti ideologi-

¹ Per questa ragione, è particolarmente apprezzabile la volontà delle curatrici di questo volume di accettare un contributo di carattere musicologico nell'orizzonte di studi sul contesto culturale degli anni Venti, nella prospettiva di dare sostanza reale all'istanza del dialogo interdisciplinare in uno spazio comune.

² Fa eccezione sicuramente il 'tema musicale' legato alla figura di Dmitrij D. Šostakovič (1906-1975), sul quale anche in italiano sono usciti alcuni contributi: *Dmitrij Šostakovič: il grande compositore sovietico*, a cura di G. Ranzi, Fondazione Mudima, Milano 2019; P. RATTALINO, *Šostakovič, Continuità nella musica, responsabilità nella tirannide*, Zecchini Editore, Varese 2013; *Trascrivere la vita intera, Lettere 1923-1975*, a cura di Elizabeth Wilson, introduzione di E. Restagno, trad. it. di L. Dusio, il Saggiatore, Milano 2006; B. MOYNAHAN, *Sinfonia di Leningrado*, trad. it. di C. Manciooco, il Saggiatore, Milano 2013; M.A. CURLETTA-R. LUPI, *Šostakovič, Note sul calcio*, il nuovo melangolo, Genova 2018; *Dmitrij Šostakovič tra musica, letteratura e cinema*, Atti del convegno internazionale, Università degli Studi di Udine, 15-17 dicembre 2005, a cura di R. Giaquinta, L. Olschki, Firenze 2008. Altre ricerche sulla vita musicale russa, anche in lingua italiana, saranno citate all'occorrenza nel corso di questa narrazione.

³ R. TEDESCHI, *Ždanov l'immortale, Sessant'anni di musica sovietica*, Discanto edizioni, Fiesole 1980.

ci contrastanti, che sostanzialmente pongono i compositori di tradizione tardoromantica in confronto con i rappresentanti del 'nuovo'. Dei primi, i più importanti furono probabilmente Glazunov⁴ e Glière⁵, che si rifacevano alla scuola nazionale fondata nel secolo precedente dai compositori della *mogučaja kučka* (possente mucchietto)⁶, i cui ideali e valori estetici erano stati traghettati nel Novecento da Nikolaj Rimskij-Korsakov durante gli anni (1871-1905, 1906-1907) di insegnamento al Conservatorio di Pietroburgo. Negli anni Ottanta del secolo precedente, infatti, la nascente 'scuola russa' era diventata, da cultura alternativa quale era alle origini, una cultura istituzionalizzata, penetrando le 'roccaforti accademiche' nate inizialmente sotto l'egida della tradizione musicale di matrice italo-tedesca. Conseguentemente, si era canonizzato anche il linguaggio utilizzato dai suoi esponenti, basato sui pilastri fondamentali del realismo in ambito scenico (concretizzato nella vocalità del recitativo melodico) e del ricorso al folclore: i canti popolari armonizzati secondo la prassi introdotta da Michail Glinka nel primo Ottocento.

Sull'altro lato del fronte vi erano, come per la letteratura, i sostenitori di una cultura musicale proletaria, intesa dapprima secondo gli ideali del *Proletkul'č* come espressione spontanea delle masse popolari.

⁴ Aleksandr Konstantinovič Glazunov (1865-1936), scoperto dal mecenate Mitrofan Petrovič Beljaev (1836-1904), apparve come un prodigio e fu compositore molto prolifico: 9 sinfonie, 6 *suites* e 4 *ouvertures* per orchestra; musica da camera nella quale prevalgono i 7 quartetti per archi; un concerto per violoncello e orchestra e diversi balletti. Vissuto «intellettualmente in una campana di vetro» (Bortolotto...), Glazunov, che aveva studiato con Rimskij-Korsakov, rimase sempre saldamente ancorato alla tradizione tardoromantica e al linguaggio musicale ottocentesco, senza condividere il desiderio di sbalordire o provocare che aveva contagiato il primo Novecento. Fu ancorato alla tradizione anche nell'attività didattica e di direzione del Conservatorio di Pietroburgo, dove nel 1905 succedette a Rimskij-Korsakov.

⁵ Russo di origine belga, Reingol'd Moricevič Glier (Glière, 1875-1959) fu insegnante nei Conservatori di Pietroburgo, Kiev e Mosca, creando una scuola alla quale si formarono Prokof'ev, Davidenko e Chačaturjan. In Azerbajgian e Uzbekistan si interessò del folclore locale. Compose alcune opere, 7 balletti, 3 sinfonie e altra musica per orchestra; pezzi cameristici e lirici nei quali si riallacciava alla tradizione della scuola nazionale russa, in particolar modo a Rimskij-Korsakov.

⁶ Così il critico Vladimir Stasov aveva soprannominato i cinque compositori che tra gli anni Cinquanta e Settanta portarono avanti le istanze nazionaliste della verità in scena e del folclore musicale, in opere che tuttora costituiscono il canone della tradizione drammatico-musicale russa: Milij Balakirev, Cezar' A. Kjuj (César Cui), Modest P. Musorgskij, Aleksandr P. Borodin e Nikolaj Rimskij-Korsakov. Cfr., tra altri, *Istorija russkoj muzyki*, vol. VII, *70-80-e gody XIX veka*, a cura di Ju. V. Keldyš, O.E. Levaševa, A.I. Kandinskij, L.Z. Korabel'nikova, Muzyka, Moskva 1994.

Dopo lo scioglimento del *Proletkul't*, nel 1923 fu fondato un nuovo gruppo, la *Associacija proletarskich muzykantov* (Associazione dei musicisti proletari – APM), il cui scopo principale furono la divulgazione e la propaganda dell'ideologia marxista-leninista. Propugnando l'estensione del principio dell'egemonia del proletariato al campo musicale, la APM si poneva l'obiettivo di produrre una musica indirizzata in primo luogo alle masse, e come strumento principale per svolgere questo compito si riservava di coltivare la musica vocale e di dar vita a un nuovo genere, quello della canzone su tematiche attuali. L'associazione lottava contro ogni manifestazione di novità e negava la necessità di possedere una solida conoscenza tecnica in fatto di composizione; prevaleva infatti la convinzione che le opere non dovessero essere *difficili* dal punto di vista della fruizione dell'ascoltatore, e che dovessero invece seguire in primo luogo il dettame dell'accessibilità alle grandi masse lavoratrici prive di specifica competenza d'ascolto. Questa posizione, che appare paradossale se si pensa che questi gruppi trovarono una roccaforte nei Conservatori delle due capitali – dove la maestria compositiva trovava la sede più adeguata a essere coltivata, – si poneva in evidente antagonismo con quanto proponevano le avanguardie occidentali (si pensi ai casi di linguaggi dalla percezione difficile all'ascolto, come la dodecaфонia di Schönberg o il serialismo di Anton Webern), che invece chiedevano all'ascoltatore uno sforzo di comprensione sempre maggiore. Per contro, la presa di posizione rifletteva il desiderio di fare uscire gli artisti della musica dalla 'torre d'avorio' nella quale si erano richiusi seguendo i propri percorsi filosofici: frequente è, ad esempio, il riferimento, in senso negativo, al misticismo di Skrjabin. D'altra parte, questa presa di posizione non poteva che impoverire il linguaggio musicale, e rischiava, come alla lunga fu, di allontanare la musica coltivata in URSS dalle categorie sviluppate al di fuori dei suoi confini.

Tra le fila dell'APM c'erano musicisti i cui nomi oggi sono poco conosciuti: Aleksandr Kastal'skij (1856-1926), Sergej Potockij (1883-1958), Dmitrij Vasil'ev-Bulgaj (1888-1956), Grigorij Lobačev (1888-1953). Vicino all'associazione era il PROKOLL (Proizvodstvennyj kollektiv studentov naučno-kompozitorskogo fakul'teta – Collettivo di produzione della facoltà di composizione), fondato nel 1925 al Conservatorio di Mosca. Nel PROKOLL c'erano molti musicisti, ma a eccezione di Dmitrij Kabalevskij e Aram Chačaturjan, che seguirono solo in parte questi dettami, nessuno ebbe un qualche ruolo significativo nella 'grande musica', quantomeno a livello internazionale; loro

campo d'azione era appunto la composizione di canti di massa, accanto all'elaborazione del folklore, che applicava gli strumenti linguistici forniti dai Cinque a culture 'altre' rispetto a quella prettamente russa, in opere quali *3 miniatjury na baškirskie temy*, *4 p'esy na tadžskie temy*, *16 preljudij na belorusskie temy* di Viktor A. Belyj (1904-1983) o la suite orchestrale *Turkmenija* di Boris S. Šechter (1900-1961); esempio significativo è forse la più nota Danza delle spade di Chačaturjan, numero che appartiene al balletto *Gajane* (1942). Di questo gruppo facevano parte anche Aleksandr Davidenko (1899-1934), e Marian Koval' (1907-1971), famoso per le accuse rivolte a Dmitrij Šostakovič nel 1948 nell'ambito delle purghe in seno all'Unione dei Compositori (cfr. *passim*).

Nel 1928 il PROKOLL si fuse all'APM, e tale unione diede vita alla Rossijskaja asociacija proletarskich muzykantov (Associazione russa dei musicisti proletari – RAPM), guidata da Davidenko. La sua piattaforma continuò a proclamare la necessità che la musica portasse con sé un messaggio politico e che dovesse essere accessibile a chiunque indipendentemente dal background culturale. Per questo suo secondo fine la RAPM chiedeva quindi con insistenza una semplificazione del linguaggio, laddove le complessità erano percepite come 'formalismi' inutili e provocatori. Come vedremo, nessun musicista sovietico poteva ignorare la militanza dei *rapmovcy*. Lo stesso Šostakovič fu loro vicino, pur senza appartenere all'associazione, in particolare quando compose le colonne sonore di film, e in età matura fu anche una vittima delle loro istanze (cfr. *passim*)⁷.

In netto contrasto con le posizioni della RAPM erano i fautori del modernismo, ma qui lo schema proposto da Tedeschi si rivela insufficiente ad abbracciare la varietà di proposte e posizioni; non è possibile, infatti, assimilare a un unico movimento i rappresentanti delle avanguardie, che furono da subito caratterizzati da grande mobilità, spirito d'iniziativa e punti di vista estetici dei più variegati. Tra le voci maggiori, a Mosca la Nuova Musica veniva proposta dall'Associacija sovremennoj muzyki (Associazione per la musica contemporanea – ASM) – sorta di equivalente sovietico della neonata International Society for Contemporary Music (ISCM – costituitasi ufficialmente nel 1923 a Londra sotto la presidenza di Edward Dent). L'Associazione, sorta a partire dal circolo del musicologo Pavel Lamm (1882-1951),

⁷ Cfr. ad esempio K. MEJER, *Šostakovič, Žizn', Tvorčestvo, Vremja*, Izdatel'stvo "Kompozitor", Sankt-Peterburg 1998.

fu attiva di fatto dall'inizio del 1923⁸, e contava tra i suoi adepti critici e compositori, come Vladimir Ščerbačev (1889-1952), Anatolij Aleksandrov (1888-1982) e Aleksandr Žitomirskij (1881-1937). Alcuni musicisti legati all'ASM, Nikolaj Roslavec *in primis* (1881-1944), assistito da Viktor Beljaev (1888-1968), Vladimir Deržanovskij (1881-1942), Leonid Sabaneev (1881-1968), Boleslav Javorskij (1877-1942) e Vladimir Deševov (1889-1955), collaborò anche alla pubblicazione del bollettino «Sovremennaja muzyka» (Musica contemporanea), nelle cui pagine è possibile leggere i più accesi entusiasmi per le nuove correnti e le burrascose discussioni ad esse legate⁹, oltre che ricostruire l'immagine delle loro attività e la tipologia di repertori propagandati dall'associazione.

Nel 1926 la ASM fu imitata da un'analoga associazione anche a Leningrado (Leningradskaja asociacija sovremennoj muzyki – LASM), che tuttavia non aveva un legame di filiazione, se non ideale, con il gruppo moscovita. Qui si formò, sempre nel 1926 presso il Gosudarstvennyj muzykal'nyj tekhnikum, anche il Circolo per la nuova musica (Kružok novoj muzyki), che non fu un'istituzione registrata ufficialmente, ma una sorta di salotto privato i cui membri si occupavano di mutuo aggiornamento sulle tendenze più recenti, e dell'organizzazione di audizioni di musica contemporanea a porte chiuse, ogni tanto aperte al pubblico. Il Circolo costituiva a sua volta un'estensione della serie di concerti avviata anni prima all'Istituto per la Storia delle arti proprio dal protagonista del presente scritto¹⁰.

⁸ Tra aprile e agosto aveva concretizzato il proprio impegno nella pubblicazione di tre numeri della rivista musicale «K novym beregam muzykal'nogo iskusstva» (Verso nuovi lidi dell'arte musicale).

⁹ Sul dibattito estetico concernente il ruolo della musica nella società sovietica di nuovo conio, mi permetto di segnalare il mio saggio *La tempesta prima della quiete: il dibattito musicale nei periodici sovietici degli anni Venti*, in *L'Ottobre delle arti*, Atti del Convegno di studi "L'Ottobre delle arti", Univ. di Torino, Dip. di Studi umanistici (6-7 novembre 2017), a cura di G. Alonge, A. Malvano e A. Petrini, Accademia University Press, Torino 2019, pp. 118-135.

¹⁰ Al gruppo afferivano Boris Asaf'ev, che ne era presidente, il direttore d'orchestra Vladimir Dranišnikov (vicepresidente), i musicologi Michail Druskin (con funzione di segretario), Julian Vajnkop e Semen Ginzburg, e i compositori Ščerbačev, Aleksandrov, Žitomirskij e Deševov. Tra i collaboratori esterni figuravano anche N.S. Žiljaev, K.S. Saradžev, V. Ja. Šebalin, A.N. Jurovskij, e una serie di compositori stranieri, tra i quali Alfredo Casella e Darius Milhaud. In seguito all'aumento dei membri e all'ampliamento delle attività, anche il 'governo' dell'associazione cambiò composizione nel seguente modo: Ščerbačev – presidente, I.M. Šillinger – vicepresidente, Deševov – segretario, Asaf'ev, Vajnkop, Ginzburg, Druskin, A.D. Kamenskij, P.B. Rjazanov, Šostakovič,

Dopo accese discussioni, nel febbraio del 1927 esso si fuse con la LASM, ma ebbe comunque vita breve, in quanto già nel 1928 si estinse per naturale spegnimento, al contrario della ASM di Mosca, che sarebbe stata chiusa nel 1931 su richiesta della RAPM.

I modernisti sostenevano la causa del rinnovamento linguistico, producendo, oltre a sempre vive discussioni che seguivano momenti di studio collettivo e di ascolto, una continua proliferazione di scritti teorici di carattere musicologico: accanto a «Sovremennaja muzyka» (Musica contemporanea, 1924-1929) – l'esperienza forse più longeva, – gli archivi restituiscono volumi di durata effimera come «Muzykal'naja kul'tura» (Cultura musicale) e «Muzykal'naja letopis'» (Cronaca musicale), nelle quali le letture del passato si combinano con le istanze del presente.

Questi gruppi, nei quali si concentrava l'attività dei più grandi innovatori dell'epoca tra musicisti, teorici e storici della musica, miravano al massimo avvicinamento alle avanguardie dell'Europa occidentale; i loro esponenti portavano avanti un forte sperimentalismo, stimolato da fervore di rinnovamento e svalutazione della tradizione accademica. In quest'ottica, ASM, LASM e Kružok novoj muzyki – complici la curiosità dei musicisti occidentali e l'impegno delle istituzioni sovietiche nell'invitarli per favorire la diffusione di un'immagine positiva del neonato stato sovietico in Occidente¹¹ – promossero numerosi concerti di musica contemporanea e prime rappresentazioni anche degli esperimenti più audaci, che ebbero così la possibilità di essere conosciuti dal pubblico sovietico: per loro tramite, in URSS negli anni Venti divennero note le opere di Arnold Schönberg e del suo allievo Alban Berg, di Ernst Křenek e Franz Schreker, di Paul Hindemith e Arthur Honegger. Anche Stravinskij e Prokof'ev, emigrati il primo durante la guerra e il secondo dopo l'avvento dei bolscevichi al potere, venivano ad essere conosciuti in qualità di 'stranieri'. La Russia fu visitata da importanti compositori e interpreti, come Darius Milhaud, Béla Bartók, Paul Hindemith e Alban Berg. Grazie alle collaborazioni internazionali, a Leningrado sulle scene del vecchio Mariinskij (che aveva assunto

Z.V. Èval'd. Cfr. M. DRUSKIN, *Iz chroniki muzykal'noj žizni Leningrada 20-ch godov*, in «Sovetskaja muzyka», n. 9, 1974, pp. 113-122.

¹¹ Sulle relazioni culturali tra la neonata URSS e l'Occidente, che stanno alla base di queste tournée, cfr. A. ACCATTOLI, *Rivoluzionari, intellettuali, spie: i russi nei documenti del Ministero degli Esteri italiano*, Europa Orientalis, Salerno 2013 e C. TRAINI, *L'URSS dentro e fuori, La narrazione italiana del mondo sovietico*, Firenze University Press, Firenze 2022.

il nome di Gosudarstvennyj akademičeskij teatr opery i baleta, Teatro statale accademico di opera e balletto – GATOB) nel 1924 fu allestita *Salome* di Richard Strauss (inaugurata a Dresda nel 1905), nel 1925 *Der Ferne Klang* (Il suono lontano, 1912) di Schreker, e l'anno dopo il balletto *Pulcinella* (1919) di Stravinskij e l'opera *L'amore delle tre melarance* (1921) di Prokof'ev¹². Il 1927 vide la Prima del *Wozzeck* (1921) di Berg¹³, del balletto *Renard* (1916) di Stravinskij, di *Der Sprung über den Schatten* (Salto oltre l'ombra, 1924) e di *Jonny spielt auf* di Křenek (Jonny attacca, 1927), titoli che contribuirono a mutare il repertorio sradicandolo dalla tradizione ma anche dai goffi tentativi dei proletari di riammodernare in senso marxista melodrammi della tradizione ottocentesca.

Tra gli italiani, Alfredo Casella (1883-1947) ebbe modo di presentare, durante una tournée che nel novembre 1926 coprì le città di Kiev, Mosca e Leningrado, la propria musica insieme a quella dei connazionali della cosiddetta 'generazione dell'Ottanta', in particolare Gian Francesco Malipiero e Ottorino Respighi (che tra l'altro aveva lavorato come prima viola ai Teatri Imperiali di Pietroburgo tra il 1900 e il 1903¹⁴), ma anche Mario Castelnuovo-Tedesco¹⁵. Varrà la pena di osservare, in funzione di quanto emergerà in seguito, che proprio la figura di Casella tra altre personalità dell'avanguardia europea è rivelatrice della notevole complessità delle istanze moderniste qui come

¹² Per quanto russi d'origine, Stravinskij e Prokof'ev vivevano allora in Europa: Stravinskij si era stabilito a Parigi dopo la rivoluzione, che rifiutò sempre a livello estetico e politico; Prokof'ev nel 1918 aveva lasciato la Russia per gli Stati Uniti, ma nel 1933 sarebbe rientrato definitivamente.

¹³ Il *Wozzeck*, opera che incarna l'espressionismo tedesco di quegli anni, fu rappresentato a Leningrado per interessamento della LASM, ed ebbe almeno sette repliche dopo la Prima del 13 giugno 1927.

¹⁴ L. KIRILLINA, *Ferruccio Busoni, Ottorino Respighi e Alfredo Casella in Russia*, in *Italia-Russia: quattro secoli di musica*, a cura di M. De Michiel e N. Vlasova, Ambasciata d'Italia a Mosca e Conservatorio Statale P.I. Čajkovskij, Mosca 2017, pp. 356-379.

¹⁵ Casella ebbe anche modo di scrivere per il bollettino ASM, e si impegnò molto per far conoscere la produzione del modernismo russo in Italia. Sulle tournée del compositore torinese in Unione Sovietica cfr. KIRILLINA, *Ferruccio Busoni, Ottorino Respighi e Alfredo Casella in Russia*, cit.; M. LEBED', *Russkij dnevnik Al'fredo Kazelly: putešestvie iz Peterburga v Moskvu i obratno*, in «Naučnyj vestnik Moskovskoj Konservatorii», n. 2, 2017, pp. 202-217; A. GIUST, *The Ways to Russia of Alfredo Casella*, in «Archival Notes», n. 5, 2020, pp. 23-46; EAD., *More on the Ways to Russia of Alfredo Casella*, in *Atti del convegno internazionale "Transcending nationalism: Music in Russia and East-Central Europe"*, Lucca, Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini – Italian Institute for Applied Musicology, 25-27 novembre 2022, in corso di stampa.

in Occidente, dove egli sarà tra i portavoce di quella sorta di 'reflusso neoclassicista' che proprio negli anni Venti emerse accanto alle istanze più provocatorie¹⁶.

Questi gruppi si proponevano anche di sostenere e diffondere la musica sovietica contemporanea; a questo scopo – complici le prospettive commerciali offerte dalla NĖP – servì la casa editrice *Triton* (Tritono), che doveva il suo nome proprio a uno dei concetti principali della Nuova Musica, che più di tutti incarna, attraverso l'emancipazione della dissonanza, l'ampliarsi degli orizzonti estetici ricercato dalle avanguardie al fine di superare i cliché ereditati dal romanticismo¹⁷.

In quanto cooperativa, Triton era gestita da un collettivo di cui facevano parte Boris Asaf'ev, Jurij Šaporin, Aleksandr Kamenskij, Viktor Kolomijcev, Semen Ginzburg, Julian Vajnkop, Vasilij Jašnev. Nella sua attività decennale – fu attiva dal 1925 al 1936, – la casa editrice si impegnò molto per la diffusione della musica sovietica, diffondendo musiche di Ščerbačev, Deševov, Gavriil Popov (1904-1972), Petr Rjazanov (1899-1942), Ivan Dzeržinskij (1909-1978)¹⁸; essa pubblicava anche studi critici, tra i quali figurano scritti di Vjačeslav Karatygin (1875-1925) e di Asaf'ev (*Kniga o Stravinskij* – Un libro su Stravinskij¹⁹), i bollettini della LASM, scritti di autori stranieri in traduzione russa²⁰.

¹⁶ Forse emblematico in questo senso si può considerare il rapporto tra Schönberg e Stravinskij, sul quale rimando a due testi fondamentali, uno storico, l'altro moderno: TH. W. ADORNO, *Philosophie der Neuen Musik*, Europäische Verlagstalt, Köln 1958; E. RESTAGNO, *Schönberg e Stravinsky, Storia di un'impossibile amicizia*, Il Saggiatore, Milano 2014.

¹⁷ Nell'ambito della teoria musicale, il tritono è un intervallo dell'ampiezza di tre toni interi, chiamato dai trattatisti medievali 'diabolus in musica' perché era di difficile intonazione in quanto fortemente dissonante (dritto o invertito, questo intervallo forma una quarta aumentata o una quinta diminuita, intervalli che contrastano particolarmente con l'eufonia dei rispettivi intervalli giusti). Per questa difficoltà di trattamento, tale intervallo, che può presentarsi come successione di suoni in senso melodico, o come combinazione armonica di suoni eseguiti simultaneamente, venne vietato dalla grammatica musicale anche nei secoli successivi, ammesso solo a certe condizioni che ne attenuassero in qualche modo l'effetto dissonante. Tra la fine del XIX secolo e l'inizio del successivo, i compositori intenti a rinnovare un linguaggio compositivo considerato esausto ne fecero, diversamente, ampio uso, proprio con l'intento di superare vincoli ritenuti anacronistici e ampliare le possibilità della musica emancipando – come si usava dire –, la dissonanza in virtù del mutato orizzonte sonoro di autori e pubblico.

¹⁸ DRUSKIN, *Izdatel'stvo «Triton»*, in «Sovetskaja muzyka», n. 11, 1955, pp. 90-93; V.S. VELIČKO, *Muzykal'noe izdatel'stvo «Triton»*, in «Opera musicologica», n. 1 (31), 2017, pp. 69-84.

¹⁹ I. GLEBOV [B.V. ASAF'EV], *Kniga o Stravinskij*, Triton, Leningrad 1929.

²⁰ Citerò ancora Casella, di cui Triton pubblicò i saggi *L'evoluzione della musica attraverso la storia della cadenza perfetta (Ėvoljucija muzyki čerez istoriju soveršennoj*

Tra l'altro, negli anni Venti esistette anche una sezione sovietica tra gli ambiti commerciali dell'editore viennese Universal Edition – protagonista delle avanguardie musicali europee –, il cui responsabile a Vienna, Abram Isaakovič Dzimitrovskij (1875?-1944?), era in contatto diretto con i membri dell'ASM e con gli uffici di *Meždunarodnaja kniga* nella persona di Deržanovskij²¹.

Se dal punto di vista della musica praticata questi anni costituirono un importante *humus* nel quale crebbero compositori di rango come Šostakovič e Nikolaj Mjaskovskij (o, sebbene con un percorso diverso, Prokof'ev), che incarnarono le complessità dell'identità culturale sovietica, essi furono anche la culla della *musicologia* sovietica: questa disciplina, veicolando sguardi orientati a leggere (e/o rileggere) la passata tradizione e a progettare un futuro consoni al nuovo regime, fu fondamentale nello sviluppo della politica culturale del Paese, che, come sappiamo, determinò la qualità della vita e il destino di molte personalità del mondo dell'arte. Per indagare questo ambito, che è l'obiettivo di questo scritto, appare funzionale seguire il percorso biografico e artistico di Boris Vladimirovič Asaf'ev, musicologo, teorico e critico musicale, nonché compositore e dirigente a livello istituzionale negli anni più tardi della sua esperienza.

Asaf'ev – il grande musicologo sovietico

Quella di Asaf'ev fu una figura centrale nella vita musicale russa dagli anni immediatamente precedenti la rivoluzione d'Ottobre e fino al secondo Dopoguerra. Nella sua biografia, Orlova e Krjukov affermano che «Il percorso di Asaf'ev riflette in modo considerevole l'affermazione e lo sviluppo della cultura sovietica»²². Essi si riferiscono alla

kadencii, trad. dal francese di V. Ferman e V. Tarnopol'skij, 1926), e *Politonalità e atonalità* (*Politonal'nost' i atonal'nost'*, trad. di Izabella Ginzburg, con una prefazione di Igor' Glebov [Boris Asaf'ev], 1926).

²¹ In particolare, Dzimitrovskij si interfacciava, sebbene non sempre in modo costruttivo, con Viktor Michajlovič Beljaev. Cfr. O. BOBRIK, *Venskoe izdatel'stvo «Universal Edition» i muzykanty iz sovetskoj Rossii, Istorija sotrudničestva v 1920-30-e gody*, Izdatel'stvo imeni N.I. Novikova-Izdatel'skij dom «Galina skripsit», Sankt-Peterburg 2011.

²² E. ORLOVA, A. KRJUKOV, *Akademik Boris Vladimirovič Asaf'ev. Monografija, Sovetskij kompozitor*, Leningrad 1984, p. 16.

cultura nella fattispecie musicale, ma come nel caso di un rappresentante della musica pratica come Šostakovič, di cui è stata recentemente ribadita la natura di *homo sovieticus*²³, anche nel caso di Asaf'ev il percorso professionale appare paradigmatico degli sviluppi della vita musicale sovietica. Esso incarna molte delle complessità e contraddizioni della realtà culturale sovietica *tout court*, e per questo consente di collegare le pieghe della storia delle idee in materia musicale agli sviluppi della politica culturale sovietica, e quindi anche alle misure istituzionali che ne derivarono, in ambito estetico e più in generale nel difficile rapporto delle autorità con il mondo delle arti e della cultura.

Anche secondo Michail Druskin – che all'esperienza di storico affianca in questo caso quella di memorialista, essendogli stato particolarmente vicino nei suoi anni di gioventù, – Asaf'ev rappresentò, insieme al citato Ščerbačev, uno dei «due poli gravitazionali della gioventù di quegli anni», ai quali «è legato tutto quanto di meglio, di fresco si trovasse nella cultura musicale leningradese degli anni Venti»²⁴. La sua attività fu talmente in vista che nessun musicista attivo nello stesso contesto avrebbe potuto non incrociarne le idee: per dirla con Carlo Bianchi, le sue teorie

«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»²⁵.

Come 'musicologo sovietico', egli incarna lo spirito del proprio tempo in modo paradossalmente completo – dico paradossalmente perché sappiamo che ciò comporta l'accostamento di istanze tra loro anche lontanissime, che pure si trovarono a coesistere in modo non sempre integrato. D'altra parte, la natura profondamente sovietica dei suoi scritti li rese al contempo poco traducibili, e quindi poco noti al di fuori

²³ Cfr. Dmitrij Šostakovič, *Il grande compositore sovietico*, a cura di G. Ranzi, Fondazione Mudima, Milano 2019.

²⁴ «Два полюса притяжения для молодежи тех лет; с ними связано все лучшее, свежее, что было привнесено в ленинградскую музыкальную культуру 20-х годов», DRUSKIN, *Iz chroniki muzykal'noj žizni Leningrada 20-ch godov*, in «Sovetskaja muzyka», n. 9, 1974, pp. 119.

²⁵ BIANCHI, *Ingegneri del suono staliniano...*, cit., p. 1.

della sua sfera d'azione²⁶. Vediamo quindi quali sono le esperienze che lo videro protagonista.

Nato (il 17/29 luglio 1888) a Pietroburgo nella famiglia di un funzionario pubblico, approcciò la musica attraverso lo studio del flauto, per ritrovarsi attivo nella vita musicale del ginnasio che frequentò alla fine degli anni Novanta. In seguito studiò alla facoltà di Storia e lettere dell'Università di Pietroburgo, conclusa nel 1908, mentre già vi aveva affiancato gli studi al Conservatorio a partire dal 1904.

Allora frequentò quelli che sarebbero diventati i maggiori maestri del mondo artistico russo, e fu, in particolare, molto amico di Prokof'ev e di Mjaskovskij, che conobbe al Conservatorio²⁷. Dopo il 1917 Asaf'ev fu attivo anche come didatta: dopo gli inizi all'Istituto Tenišev, fu all'Istituto di storia delle arti di Leningrado (GIII, oggi RIII – Rossijskij institut istorii iskusstv di Pietroburgo), e dal 1925 sarebbe stato professore al Conservatorio, dove avrebbe tenuto corsi di musica popolare russa e altre discipline nell'ambito di percorsi per la preparazione di quattro profili – teoria musicale, storia della musica, critica musicale, etnografia musicale –, e dove avrebbe contribuito all'organizzazione dei curricula formativi in ambito performativo e della composizione²⁸.

Nel frattempo, tentò anche la strada della composizione, dedicandosi in prima istanza al repertorio per l'infanzia – del 1907 è l'opera per bambini *Zoluška* (Cenerentola) –, ma soprattutto al genere del balletto²⁹; se svolse per anni l'attività di pianista accompagnatore di balletto

²⁶ C'è, peraltro, chi ha provato a farlo: il volume *L'Ottobre delle arti* include uno studio di Claudia Colombati su *Pensiero e condizionamenti politico-ideologici nell'estetica russo-sovietica: alcuni aspetti della riflessione critica di Boris Vladimirovič Asaf'ev* (in *L'Ottobre delle arti*, cit., pp. 40-69); già nel 2017 Carlo Bianchi pubblicava un saggio intitolato *Ingegneri del suono staliniano: Boris Asaf'ev e l'eredità di Boleslav Javorskij*, in «Analitica», vol. 10, 2017, pp. 1-22.

²⁷ Su questi due protagonisti della musica sovietica cfr., ad esempio, P. ZUK, *Nikolaj Myaskovskij: a Composer and His Times*, Boydell Press, Woodbridge 2021 e CH. GUILLAUMIER, *The Operas of Sergei Prokofiev*, Boydell Press, Woodbridge-Rochester-New York 2020. Quest'ultimo si concentra in particolare sulle opere scenico-musicali del compositore.

²⁸ Secondo Bukina, nel 1918 Asaf'ev entrò a far parte del collegio della sezione musicale (kollegija muzykal'nogo otdela) del Narkompros. T.V. BUKINA, *B.V. Asaf'ev i muzykal'noe prevraščenie poslerevoljucionnoj èpochi: muzykoznanie na službe u socialističeskogo stroitel'stva*, in «Istorija sovetskogo kul'tury i iskusstva», n. 1, 2020, p. 371.

²⁹ Come compositore, esordì con il numero di balletto *Babočka*, seguito dagli spettacoli completi *Belaja lilija* (*Grezy poëta*), composto nei primi anni Dieci ma allestito solo nel 1915 al teatro del Narodnyj dom; balletto pantomimo in un atto *Lukavaja Florenta*

al Teatro Mariinskij, questo gli trasmise, insieme al sogno di comporre per la scena, l'opportunità di accumulare competenze nell'ambito delle produzioni teatrali che avrebbe sfruttato nel corso della carriera lavorando come consulente per diversi teatri, tra i quali il Bol'šoj di Mosca.

Tuttavia, la sua attività principale fu sempre quella di storico e teorico: a partire dal 1914 – anno del suo debutto – Asaf'ev si fece conoscere pubblicando (dietro lo pseudonimo di Igor' Glebov) una serie di articoli sulle maggiori riviste musicologiche dell'epoca, come la moscovita «Muzyka», «Muzykal'nyj sovremennik» (Pietrogrado, 1915-1917), «Žizn' iskusstva» (Pietrogrado, 1918-1922).

Nel 1923 presso il GIII, dove nel 1920 aveva fondato il Settore musicale da lui diretto³⁰, diede avvio alla pubblicazione di una serie di *sborniki* intitolata *De musica*, di cui curò il primo numero³¹. A questa iniziativa sarebbero seguite due uscite più strutturate nel 1926 e nel 1927³².

Il suo periodo più produttivo per quanto riguarda gli scritti musicologici fu quello compreso tra il 1919 e il 1930, quando Asaf'ev definì meglio la sfera dei propri interessi musicologici, che appaiono orientati intorno a due filoni principali: l'eredità classica e la musica degli autori coevi.

Il primo filone Asaf'ev lo coltivò ad esempio scrivendo sulle pagine di «Muzykal'naja letopis'» (1922-1926), serie diretta da Andrej Rimskij-Korsakov (figlio del più noto Nikolaj), dove si impegnò come storico producendo una serie di articoli dedicati alla tradizione russa³³ e in particolare a Glinka³⁴, del quale si occuperà ancora nel terzo volume

(Troickij teatr, 1912); *P'ero i maski* (zal Dvorjanskogo sobranija, 1914).

³⁰ BUKINA, B. V. *Asaf'ev i muzykal'noe prevraščenie poslerevoljucionnoj èpochi...*, cit., p. 372.

³¹ *De musica, Sbornik statej pod redakciej Igorja Glebova*, s.e. [RIII], [Petrograd] 1923. Il volume contiene due articoli di Asaf'ev (*Cennost' muzyki* e *Process oformlenija zvučuščego veščestva*) e saggi di R. Gubert, B. Zotov, S. Ginzburg, A. Finagin.

³² Cfr. *De musica, Vremennik otdela teorii i istorii muzyki*, vyp. vtoroj, Gos. Tip. Imp. T. Zinov'eva, Leningrad 1926, al quale Asaf'ev contribuì con l'articolo *Ljulli i ego delo*, e *De musica, Vremennik otdela istorii teorii muzyki gosudarstvennogo instituta istorii iskusstv*, vyp. tretij, Leningrad 1927, nel quale non compaiono suoi scritti.

³³ I. GLEBOV [B.V. ASAF'EV], *Iz zabytych straníc russkoj muzyki*, in «Muzykal'naja letopis'», I, 1922, pp. 61-78.

³⁴ ID., *Uvertjura «Ruslan i Ljudmila» Glinki*, in «Muzykal'naja letopis'», II, 1923, pp. 19-39 e *Četyre neizvestnych avtografa M. I. Glinki*, *ivi*, pp. 61-68. Di questo compositore Asaf'ev nello stesso 1922 scrisse anche in *Ob issledovanii russkoj muzyki XVIII veka v dvuch operach Bortnjanskogo*, saggio nel quale rintraccia nella produzione di Dmitrij Bortnjanskij i germi del futuro operato glinkiano.

della rivista³⁵; qui tratterà anche di un altro maggiore rappresentante della tradizione russa, Aleksandr Serov³⁶.

Siamo nel 1926, lo stesso anno in cui il musicologo conoscerà Casella, e cercherà di instaurare con lui una corrispondenza per ottenere informazioni sull'eredità anche settecentesca della cultura musicale russa: il 4 dicembre dello stesso anno, infatti, mentre lavora a una biografia di Giuseppe Verdi, Asaf'ev scrive a Casella per chiedergli aiuto nel reperire informazioni sui musicisti russi presenti in Italia al seguito dei maestri italiani (tra questi, v'era in particolare Giuseppe Sarti):

«J'ai des questions encore à vous, qui sont les rapports avec la musique russe: en Bologne (Philharmonie ou Lycée) nos premières compositeurs du XVIII siècle ont reçu leur éducation musicale. Ces sont Bortniansqui, Beresovsky, Famine, Matinsky et encore d'autres inconnus. Je pense que les Archives de Lycé maintiennent quelques précises notices sur ces compositeurs russes. Aidez-moi, cher monsieur, dans mes recherches. Je vous prie de remettre ma prière à quelqu'un érudit musical de Bologna»³⁷.

Poi, dopo aver chiesto altre informazioni su come poter ritrovare le opere di Glinka stampate in Italia da Ricordi³⁸, torna sul Settecento:

«Je dois vous informer aussi que dans la grande bibliothèque musicale de nos théâtres [sic] académiques j'ai trouvé beaucoup de partitions de compositeurs italiens (Araya, Sarti, Paisiello, Galuppi) qui ont travaillé en Russie pendant le XVIII siècle. Je ne peux pas dire au juste quelles partitions sont les manuscrits authentiques et lesquelles sont les copies. Pour les comparer je dois d'avoir des photographies de facsimiles. Mais comment les recevoir?»³⁹.

³⁵ Id., *Val's-fantazija Glinki, ètjud*, in «Muzykal'naja letopis'», III, 1926, pp. 101-109.

³⁶ Id., *Iz materialov ob A. N. Serove*, in «Muzykal'naja letopis'», III, 1926, pp. 148-151. In questo volume vengono anche recensiti i suoi *Studi sinfonici* (cfr. *Simfoničeskie ètjudy Igorja Glebova*, di R. Gruber, pp. 165-170).

³⁷ Fondazione Cini, Archivio Casella, Corrispondenza di Alfredo Casella con Boris Asaf'ev, Lettera di Asaf'ev a Casella del 4 dicembre 1926.

³⁸ Sull'attività di Michail Glinka nel suo periodo italiano si vedano E. PETRUŠANSKAJA, *Glinka i Italija, Zagaski žizni i tvorčestva*, Izdatel'skij dom «Klassika-XXI», Moskva 2009 e GIUST, *Glinka e l'Italia: un rapporto controverso*, in *Italia-Russia: quattro secoli di musica*, cit., pp. 206-224.

³⁹ Lettera di Asaf'ev a Casella del 4 dicembre 1926, cit.

Non disponiamo ancora, purtroppo, degli esiti di questo scambio, che tuttavia testimonia come quello che poi sarebbe divenuto il 'falso classicismo' era tutt'altro che escluso dagli interessi della prima generazione della musicologia sovietica, come invece dichiararono i suoi stessi esponenti. E questo è rilevante in quanto la storiografia successiva considererà (e considera) Asaf'ev il fondatore della scuola musicologica nazionale, ma pressoché esclusivamente per i suoi studi sulla tradizione russa da Glinka in avanti, con una particolare attenzione per Musorgskij, Borodin e Čajkovskij.

Il contatto con Casella rimanda però anche al secondo filone di interesse di Asaf'ev – ovvero quello per la musica contemporanea, di cui egli – come il collega italiano – fu un attivo propugnatore⁴⁰. Al netto di una più riconoscibile volontà di rompere con il passato, la questione si fa però spinosa quando viene il momento di definire cosa esattamente intendesse ciascuna delle parti in gioco per nuovo, moderno, artisticamente valido e – spingendoci un po' più avanti – legittimo. La voce a lui dedicata nella *Bol'saja sovetskaja enciklopedija* sottolinea come Asaf'ev sostenesse i compositori del campo modernista globalmente intesi, collocando però questo suo impegno praticamente ai soli anni prerivoluzionari, sottolineando come, di conseguenza, «I suoi primi lavori degli anni Dieci e Venti [portassero] il marchio dell'influenza dell'estetica formalista»⁴¹, punto sul quale torneremo in seguito.

Asaf'ev effettivamente prese parte alle discussioni che accompagnavano il rinnovamento del linguaggio musicale coltivandolo, ad esempio, sulla rivista «Музыкальная культура». A partire dal 1924 instaurò inoltre una collaborazione sistematica con l'ASM di Mosca, producendo diversi articoli destinati al bollettino dell'associazione: vi si leggono, ad esempio, una ricognizione dell'attività di Mjaskovskij⁴² e svariati articoli di carattere estetico-militante: *Crisi della creatività*

⁴⁰ Su Casella e il suo ruolo nel rinnovamento del panorama musicale russo si vedano, tra altri, F. NICOLÒDI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, libreriauniversitaria.it edizioni, Limena PD 2018 e *Alfredo Casella interprete del suo tempo*, a cura di C. Di Lena e L. Prayer, LIM, Lucca 2021.

⁴¹ «Ранние работы А., относящиеся к 10–10-м гг., носят на себя печать влияния формалистической эстетики. В предреволюционные годы А. выступал с поддержкой композиторов модернистского лагеря», *Bol'saja sovetskaja enciklopedija, ad vocem*, p. 230.

⁴² Cfr. GLEBOV, *Mjaskovskij kak simfonist*, in «Sovremennaja muzyka», aprile 1924, pp. 66-77.

*individuale*⁴³, *Compositori, affrettatevi!*⁴⁴, *La costruzione della sinfonia contemporanea*⁴⁵, *Il Terzo concerto di Sergej Prokof'ev*⁴⁶, *Hindemith e Casella*⁴⁷, *Le sonate di Mjaskovskij*⁴⁸, *Pacific 231*⁴⁹, *Le sinfonie di V. Ščerbačev*⁵⁰, *Křenek e Berg operisti*⁵¹, *In otto anni*⁵², *Kastal'skij*⁵³, *Il quintetto op. 39 di S. Prokof'ev*⁵⁴, *Fu Musorgskij un analfabeta?*⁵⁵, *Mozart e la modernità*⁵⁶, *Schubert e la modernità*⁵⁷. Sfogliando i nume-

⁴³ Cfr. ID., *Krizis ličnogo tvorčestva*, in «Sovremennaja muzyka», n. IV, novembre 1924, pp. 94-106

⁴⁴ Cfr. ID., *Kompozitory, pospešite!*, in «Sovremennaja muzyka», n. VI, dicembre 1924, pp. 145-149.

⁴⁵ Cfr. ID., *Stroitel'stvo sovremennoj simfonii*, in «Sovremennaja muzyka», II, n. 1, 1925, pp. 29-33.

⁴⁶ Cfr. ID., *Tretij koncert Sergeja Prokof'eva*, in «Sovremennaja muzyka», II, n. 10, 1925, pp. 57-63.

⁴⁷ Cfr. ID., *Chindemit i Kazella*, in «Sovremennaja muzyka», III, n. 11, 1925, pp. 11-13. Questo articolo in particolare, accompagnato da un altro saggio su Casella tradotto in russo da Ivanov-Boreckij, figura come una presentazione del compositore italiano in vista della sua tournée prevista per l'anno successivo. Nei numeri a venire, il bollettino avrebbe pubblicato anche alcuni dei suoi scritti. Cfr. GIUST, *The Ways to Russia of Alfredo Casella*, cit.

⁴⁸ Cfr. GLEBOV, *Sonaty Mjaskovskogo*, in «Sovremennaja muzyka», IV, n. 12, 1926, pp. 37-47.

⁴⁹ Cfr. ID., *Pacific 231*, in «Sovremennaja muzyka», III [sic], nn. 13-14 [pubblicati insieme], febbraio-marzo 1926, pp. 69-73. *Pacific 231, mouvement symphonique pour orchestre* (1923) è il titolo di un brano di Arthur Honegger che intende trasmettere le impressioni di una potente locomotiva lanciata ad alta velocità, ampliando i riferimenti extra-musicali dal paesaggio naturale a quello antropico, con riferimenti (non del tutto descrittivi) al meccanicismo evocato dalla seconda rivoluzione industriale.

⁵⁰ Cfr. GLEBOV, *Simfonii Ščerbačeva*, in «Sovremennaja muzyka», III [sic], nn. 15-16, aprile-maggio 1926, pp. 118-124.

⁵¹ Cfr. ID., *Křenek i Berg, kak opernye kompozitory*, in «Sovremennaja muzyka», anno IV [sic], nn. 17-18, ottobre-novembre 1926, pp. 182-188.

⁵² Cfr. ID., *Za vosem' let*, in «Sovremennaja muzyka», anno IV [sic], n. 19, febbraio 1927, pp. 223-229.

⁵³ Cfr. ID., *Kastal'skij*, in «Sovremennaja muzyka», anno IV [sic], n. 19, febbraio 1927, pp. 233-235.

⁵⁴ Cfr. ID., *Kvintet op. 39 S. Prokof'eva*, in «Sovremennaja muzyka», IV [sic], n. 20, marzo 1927, pp. 239-246.

⁵⁵ Cfr. ID., *Bezgramoten li Musorgskij?*, in «Sovremennaja muzyka», IV [sic], n. 22, aprile 1927, pp. 277-283.

⁵⁶ Cfr. ID., *Mocart i sovremennost'*, in «Sovremennaja muzyka», V, n. 25, dicembre 1927, pp. 55-59.

⁵⁷ Cfr. ID., *Subert i sovremennost'*, in «Sovremennaja muzyka», V, n. 26, dicembre 1927, pp. 76-78.

ri della rivista, si osserva come a partire dal 1928 la partecipazione del musicologo si faccia meno intensa, o comunque mascherata: nei nn. 27 e 28 brevi frammenti dal carattere sarcastico figurano accompagnati dalla chiosa “Soobšil Igor’ Glebov”⁵⁸ o semplicemente dalle sue iniziali “I.G.”⁵⁹; dopodiché, la collaborazione sembra interrompersi, perché nei restanti numeri sino al 1929, anno di chiusura della stessa, non v’è traccia di altri suoi scritti.

Prima di passare a un commento su questo punto, varrà la pena di tornare a Leningrado⁶⁰, dove Asaf’ev visse fino alla metà della Seconda guerra mondiale, conducendo attività parallele a queste, e con queste spesso confuse: anche qui, nell’ambito del *Kružok novoj muzyki*, Asaf’ev era proattivo responsabile della diffusione della recente produzione europea, dell’italiana Generazione dell’Ottanta, del Gruppo francese dei Sei, e anche – tra i russi – di Prokof’ev e di Stravinskij, a cui dedicò, nel 1929, il primo studio in lingua russa⁶¹. Noti sono, in questo periodo, i suoi contatti personali con Hindemith, Schönberg, Milhaud, Honegger e altri leader dell’avanguardia musicale. Tra gli italiani – l’abbiamo detto – Asaf’ev fu in contatto con Casella, a cui dedicò anche una monografia, e la prefazione a un suo saggio pubblicato in traduzione russa⁶².

Come nel caso della collaborazione con la moscovita «Sovremennaja muzyka», anche a Leningrado le numerose attività di Asaf’ev sembrano evaporare sulla fine del decennio, proprio mentre la fazione proletaria emerge con autorità nel panorama sopra descritto. Il musicologo cominciò a subire attacchi da parte di colleghi *rapmovcy*, che chiedevano con sempre maggiore forza l’avvicinamento delle organizzazioni creativo-musicali alla nuova realtà contemporanea, sminuendo il passato e la competenza tecnica, soprattutto quando proveniva da Occidente⁶³.

⁵⁸ Cfr. [ID.], *Pis’ma gluchich ljudej*, in «Sovremennaja muzyka», V, n. 27, aprile 1928, pp. 101-103.

⁵⁹ Cfr. ID., *Pis’ma gluchich ljudej*, in «Sovremennaja muzyka», V, n. 28, aprile 1928, pp. 114-116.

⁶⁰ Asaf’ev fu a Leningrado anche durante parte dell’assedio, continuando, pare, a lavorare alacremente e fare progetti. Fu evacuato, e trasferito a Mosca, nel febbraio 1943. Cfr. ORLOVA, KRJUKOV, *Akademik Boris Vladimirovič Asaf’ev...*, cit., in particolare il capitolo VIII, *V dni blokada Leningrada* (non privo di certa retorica tipicamente sovietica associata all’argomento), pp. 208-292.

⁶¹ Cfr. GLEBOV, *Kniga o Stravinskom*, Triton, Leningrad 1929.

⁶² Cfr. GLEBOV [B.V. ASAF’EV], *Al’fredo Kazella, Očerok*, Triton, Leningrad 1927; KAZELLA [A. CASELLA], *Politonal’nost’ i atonal’nost’*, cit.

⁶³ Cfr. ORLOVA, KRJUKOV, *Akademik Boris Vladimirovič Asaf’ev...*, cit., in particolare il capitolo VII, *V novom desjatiletii*, pp. 180-223.

Asaf'ev non entrò nella RAPM, e fu tra i primi a cadere nella rete delle loro denunce: nel 1929 la loro rivista «Proletarskij muzykant» pubblicò un articolo dedicato al lavoro della sezione musicale dell'Istituto di storia delle arti, che attaccava in particolare la sua persona: «установку идеологов отдела музыки надо признать совершенно неприемлемой: формалистской и антимарксистской»⁶⁴; più apertamente, l'articolo intitolato *I. Glebov kak muzykal'nyj kritik* prendeva di mira il musicologo accusandolo di 'misticismo', 'formalismo', 'idealismo', 'apologeta dell'occidentalismo moderno': «работы Игоря Глебова [...] являются глубоко реакционными и враждебными пролетарскому миросозерцанию и музыковедению»⁶⁵. Un nuovo attacco fu scagliato ad Asaf'ev all'inizio del 1932, quando le sue posizioni estetico-filosofiche furono sottoposte a una profonda analisi critica nel corso di un'assemblea della segreteria della RAPM e della sezione musicale dell'Istituto di letteratura, arte e lingua dell'Accademia comunista di Leningrado (LIJA LOKA): mentre all'Istituto di storia delle arti si valutavano le 'concezioni musicali' di Glebov, i materiali della riunione furono pubblicati su alcuni numeri di «Proletarskij muzykant».⁶⁶ Nel complesso il suo caso passò con la notoria etichetta del 'formalismo' da cui deriva il giudizio emesso dalla *Bol'shaja sovetskaja enciklopedija*. Tra la fine del secondo e l'inizio del terzo decennio si interruppero le relazioni di Asaf'ev con l'Istituto di storia delle arti, con la Filarmonica, e anche la direzione della sezione musicologia del Conservatorio. Poi, come sappiamo, il 23 aprile del 1932 il Comitato Centrale del PCUS approvò il decreto "O perestrojke literaturno-chudožestvennyh organizacij", che comportò la liquidazione delle associazioni e la nascita delle Unioni: la musicologia, nella fattispecie, fu inclusa nel Sojuz kompozitorov (Unione dei compositori).

Il torno di decennio appare come un momento di svolta nel percorso professionale di Asaf'ev, che da una fase in cui le energie erano concentrate su aspetti estetico-teorici, recupera invece la componente pratica della musica. Dal 1931, dopo un'interruzione durata cinque anni, Asaf'ev si riavvicina alla composizione, producendo alcune delle opere

⁶⁴ GROMAN [sic], *Očag formalizma v muzykal'noj nauke*, in «Proletarskij muzykant», n. 2, 1929, p. 31.

⁶⁵ N.JA. VYGODSKIJ, *I. Glebov kak muz. kritik (V porjadke obsuždenija)*, in «Proletarskij muzykant», n. 7-8, 1929, p. 28.

⁶⁶ Cfr. ad esempio *Pis'mo t. Stalina i zadači teoretičeskoj perestrojki RAPMa – rezoljucija sekretariata RAPMa po dokladu t. Lebedinskogo*, in «Proletarskij muzykant», n. 1, 1932, pp. 1-5.

che gli avrebbero guadagnato la fama, la maggior parte delle quali rientra nel genere del balletto: *Plamja Pariža* (*La flame de Paris*, 1932), concepito per il 15° anniversario della rivoluzione e messo in scena il 7 novembre del 1932 al teatro d'opera e balletto di Leningrado⁶⁷; *Bachčisarajskij fontan* (*La fontana di Bachčisaraj*, 1933), basato sull'omonimo poema di Puškin, *Utračennye illuzii* (*Illusioni perdute*, 1934)⁶⁸, *Partizany* (*I partigiani*, 1935), *Kavkazskij plennik* (*Il prigioniero del Caucaso*, 1938), ancora da Puškin, *Ašik-Kerib* (1939). Questi spettacoli furono allestiti con grandissimo successo sulle scene del Bol'šoj di Mosca e del Kirov di Leningrado, e contribuirono a tracciare il corso del genere del balletto nel periodo staliniano⁶⁹. Asaf'ev non disdegnò nemmeno l'opera: *Kaznačejca* (*La tesoriera*, 1935), *Minin i Požarskij* (1936), *Altynčan* (1939) e *Groza* (*La tempesta*, 1939), da Ostrovskij, restano titoli che tuttora aspettano un'indagine approfondita. Secondo i suoi biografî, «Плaмя Парижа” и последовавшие затем произведения помогли Асафьева преодолеть подавленное состояние, в котором он находился в начале 30-х годов, оказали большое внимание на его научную работу»⁷⁰. Sicuramente Orlova e Krjukov si riferiscono ai temi scelti dal compositore (*Plamja Pariža* è dedicato alla Rivoluzione francese), ma anche al linguaggio adottato in questa produzione: la concezione dell'opera *Altynčan*, ad esempio, composta per il Teatro d'opera e balletto di Kazan', fu condivisa con il poeta tataro Musa Džalil' (Musa Cälil, 1906-1944), che trasmise ad Asaf'ev leggende, miti e fiabe della propria nazione; coerentemente,

⁶⁷ ORLOVA, KRJUKOV, *Akademik Boris Vladimirovič Asaf'ev...*, cit., p. 184.

⁶⁸ Alla musica di scena si aggiungono, nel suo catalogo, composizioni sinfoniche e cameristiche; in particolare, sono da segnalare quelle per chitarra (romanze, studi, preludi e il Concerto solistico in sol maggiore, tutte opere del 1939), che sono il frutto della conoscenza diretta del suo maggiore interprete dell'epoca, Andrés Segovia (1893-1987), che fu a sua volta in tournée in Unione Sovietica negli anni Venti e Trenta. Nel complesso, Asaf'ev fu autore di un totale di sette opere liriche, basate per la maggior parte su soggetti nazionali, ventidue balletti, cinque sinfonie, concerti per pianoforte e orchestra, opere per chitarra, clarinetto, quintetto d'archi e percussioni, oltre a composizioni per coro e musica incidentale.

⁶⁹ Queste opere furono scritte, forse incoraggiate dallo stesso Segovia, solo nel 1939, quando lo scoppio della Seconda guerra mondiale rese impossibile l'offerta diretta al grande interprete spagnolo. Il compositore aveva potuto sentire il chitarrista spagnolo durante la sua tournée in Unione Sovietica nel 1926 e aveva pubblicato in particolare una recensione del concerto che era divenuto punto di riferimento per la riscoperta della chitarra a sei corde in Russia. GLEBOV [B.V. ASAF'EV], *Koncert Andresa Segovii*, in «Krasnaja gazeta», n. 66 (1070), 19 marzo 1926.

⁷⁰ ORLOVA, KRJUKOV, *Akademik Boris Vladimirovič Asaf'ev...*, cit., p. 185.

il compositore studiò a fondo il folclore (musicale) locale, estendendo così a un'altra delle culture della multietnica Unione Sovietica il modello formale dello 'stile russo' dei Cinque: il compositore sfruttava quindi le specificità del folclore tartaro, riflettendo quell'equilibrio tra tecnicismo cosmopolita e specificità nazionali che, insieme alla prevalenza della melodia su altri parametri del linguaggio musicale, concretizzava il concetto di realismo (in musica) nel periodo staliniano⁷¹. Un approccio, questo, che sarebbe divenuto uno dei vettori principali della sua stessa ricerca teorica nel decennio successivo, che poteva piacere ai rappresentanti della RAPM, ma che derivava dalle ricerche che nel 1930 avevano portato Asaf'ev a concludere il primo volume del trattato *Muzykal'naja forma kak process* (La forma musicale come processo)⁷².

Effettivamente, sembrerebbe che queste concretizzazioni musicali abbiano in un certo senso favorito la riabilitazione di Asaf'ev e il superamento delle difficoltà incontrate alla fine del decennio precedente, al punto che la sua musicologia ottenne, tra gli anni Trenta e Quaranta, un definitivo riconoscimento. Diversi fatti confermano questa risalita: lo *sbornik* «Muzykal'nyj al'manach» nel 1932 e, l'anno successivo, la nuova rivista «Sovetskaja muzyka» pubblicavano gli articoli del critico Viktor Markovič Gorodinskij (1902-1959) *K voprosu o socialističeskom realizme v muzyke* e *Problema soderžanija i obraznosti v muzyke*⁷³. Paradossalmente, l'autore basava i propri ragionamenti sulle teorie di Asaf'ev, che nello stesso 1933 riceveva il titolo di *zaslužennyj dejatel' iskusstv*. Ancora, nel 1934, in occasione del suo cinquantesimo compleanno, «Sovetskaja muzyka» pubblicava un suo saggio autobiografico, che lo caratterizzava come «uno dei più grandi musicologi sovietici»⁷⁴; veniva festeggiato il venticinquennale della sua attività

⁷¹ «Понимание советской музыки как многонациональной стало одной из ведущих тенденций в работах Бориса Владимировича следующего десятилетия». ORLOVA, KRJUKOV, *Akademik Boris Vladimirovič Asaf'ev...*, cit., p. 191.

⁷² Secondo il musicologo Matanya Ophee, la musica dei balletti e la produzione sinfonica e cameristica di Asaf'ev riflettono le sue idee teoriche, tra le quali spiccano il principio della caratterizzazione musicale di epoche specifiche (frutto delle sue esplorazioni nel passato), e l'uso della forma come mezzo per attrarre l'attenzione dell'ascoltatore, frutto dei ragionamenti confluiti nei due tomi del trattato *Muzykal'naja forma kak process* (La forma musicale come processo, 1930, 1947). Cfr. M. OPHEE, *Boris Asafiev*, in B. ASAFIEV, *Concerto for guitar and chamber orchestra*, ed. by A. Gilardino, Editions Orphée, Columbus s.a.

⁷³ V.M. GORODINSKIJ, *K voprosu o socialističeskom realizme v muzyke*, in «Sovetskaja muzyka», n. 1, 1933, pp. 6-13; V. GORODINSKIJ, *Problema soderžanija i obraznosti v muzyke*, in «Sovetskaja muzyka», n. 5, settembre-ottobre 1933, pp. 2-22.

⁷⁴ ASAF'EV, *Moj put'*, in «Sovetskaja muzyka», n. 8, 1934, p. 47.

scientifico; alla fine degli anni Trenta Asaf'ev veniva insignito del titolo di narodnyj artist respubliki, riceveva l'ordine dello Trudovoe krasnoe znamja, e, nel 1940, quello di doktor iskusstvoznanija⁷⁵.

Scorriamo velocemente l'ultimo decennio. Superata la Seconda guerra mondiale tra assedio leningradese ed evacuazione a Mosca, Asaf'ev fu sempre più impegnato nella vita istituzionale: nel 1943, appena ricevuto il primo Premio Stalin per i meriti in ambito musicologico⁷⁶, si stabilì definitivamente a Mosca, dove assunse una posizione di dirigente presso l'Istituto di storia delle arti dell'Accademia delle Scienze dell'URSS (primo musicista – se escludiamo Giuseppe Sarti nel lontanissimo XVIII secolo – a essere accolto nell'Akademija nauk). La sua carriera istituzionale sarebbe culminata nella nomina a presidente del comitato direttivo (Orgkomitet) dell'Unione dei Compositori sovietici, nel 1948⁷⁷, che coincise con un secondo Premio Stalin legato in particolare alla sua ricerca sulla figura di Michail Glinka⁷⁸. All'interno dell'Unione di riferimento, egli avrebbe giocato un ruolo di punta nella 'ricostruzione' dell'attività artistico-musicale che seguì il decreto "Ob opere *Velikaja družba* V. Muradeli" (Sull'opera *La grande amicizia* di Vano Muradeli⁷⁹) da parte del Comitato Centrale del Partito, pubblicato il 10 febbraio 1948 in vista del congresso di aprile, decreto noto per gli effetti nefasti che ebbe su compositori come Šostakovič e Prokof'ev, Chačaturjan e Šebalin, in una dinamica simile a quella delle purghe che due anni prima avevano coinvolto esponenti del mondo letterario come Anna Achmatova e Michail Zoščenko.

Asaf'ev, che all'epoca cominciava a sentire gli effetti della malattia che nel 1949 l'avrebbe portato alla morte, non prese parte al congresso, ma un testo letto in suo nome ribadiva la condanna di questi colleghi.⁸⁰

⁷⁵ ORLOVA, KRJKOV, *Akademik Boris Vladimirovič Asaf'ev...* cit., pp. 183-184.

⁷⁶ M. FROLOVA-WALKER, *Stalin's Music Prize, Soviet Culture and Politics*, Yale University Press, New Haven and London 2016, p. 314.

⁷⁷ Cfr. *Postanovlenie Politbjuro CK VKP(b) o smene rukovodstva Komiteta po delam iskusstv pri CM SSSR i Orgkomiteta Sojuza sovetskich kompozitorov SSSR, 26 janvarja 1948 g.* <<http://docs.historyrussia.org/ru/nodes/191469#mode/inspect/page/2/zoom/4>> (ultimo accesso 06/10/2023).

⁷⁸ FROLOVA-WALKER, *Stalin's Music Prize, Soviet Culture and Politics*, cit., p. 318.

⁷⁹ Opera in quattro atti, cinque quadri e prologo, su libretto di G. Mdivani posto in versi da Ju. Stremiņ e Ė. Iodkovskij, narra di fatti avvenuti nel Caucaso settentrionale durante la Guerra civile. L'opera era stata inaugurata a Doneck nel 1947, e probabilmente cadde in fallo in quanto rievocava l'iniziale resistenza delle popolazioni locali nei confronti della causa bolscevica.

⁸⁰ Nella sua biografia di Šostakovič, Elizabeth Wilson riporta la testimonianza di Jurij

L'atto d'accusa veniva indirizzato da Tichon Chrennikov (1913-2007), allora segretario dell'Unione Compositori, ma Asaf'ev avallava il decreto senza opporsi, sebbene in passato avesse sostenuto le sperimentazioni di questi colleghi più giovani. Il caso più emblematico è forse, se non altro per notorietà, quello di Šostakovič, che in quel frangente veniva privato del posto di professore ai Conservatori di Mosca e Leningrado, e vedeva la sua musica silenziata. Il parallelismo tra le due figure impone di soffermarci un poco su questo caso specifico.

Asaf'ev e Šostakovič

L'incarico di Asaf'ev presso l'Unione dei Compositori testimonia di per sé il suo coinvolgimento in fenomeni già noti della politica culturale sovietica: gli *exploit* del Secondo Dopoguerra si ricollegano ai precedenti del grande terrore della seconda metà degli anni Trenta, in particolare agli attacchi alle opere di Šostakovič *Ledy Makbet mcenskogo uezda* (Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk) e *Svetlyj ručej* (Il rivo chiaro, che peraltro è un balletto, – genere caro al nostro protagonista) pubblicati tra gennaio e febbraio 1936⁸¹. In quell'occasione istanze antimoderniste e antioccidentali venivano condensate per affermare con violenza il modello di stile sovietico, individuato in ambito musicale nell'opera *Tichij Don* (Il placido Don) di Dzeržinskij⁸².

In occasione della pubblica accusa rivolta a Šostakovič, Asaf'ev si era reso responsabile di un comportamento quantomeno vile nei confronti del più giovane collega che aveva invece sostenuto agli esordi – al momento dell'esecuzione della Prima Sinfonia, – quando entrambi cavalcavano l'onda del rinnovamento del linguaggio musicale contro i polverosi dettami del Conservatorio: Asaf'ev aveva inviato una lettera

Levitin, un ex allievo del compositore, secondo il quale «It was the academician Boris Asafiev who played a perfidious role in preparing the initial measures for the Central Committee's Decree that followed. Although he himself did not take an active part in the ensuing persecutions, he lent his protection to his willing and trusty assistants». E. WILSON, *Shostakovich: A Life Remembered*, Faber & Faber, London 2006, p. 241.

⁸¹ Cfr. *Sumbur vmesto muzyki (ob opere «Ledi Makbet mcenskogo uezda»)*, in «Pravda», 28 gennaio 1936; *Baletnaja fal's (balet «Svetlyj ručej», muzyka D. Šostakoviča, postanovka Bol'shogo teatra)*, in «Pravda», 6 febbraio 1936.

⁸² Ivan Ivanovič Dzeržinskij era un allievo di Javorskij, peraltro già attivo nei raggruppamenti sopra menzionati. La sua opera, basata sull'omonimo romanzo di Solochov, era stata inaugurata nel 1935 al Malyj teatr di Leningrado.

aperta a «Sovetskaja muzyka», nella quale lodava gli articoli della «Pravda» e, mettendo in atto un clamoroso voltafaccia, faceva ammenda per il proprio entusiasmo giovanile per la «cultura musicale borghese dell'Occidente europeo» e la tendenza a un modernismo inteso ormai con accezione negativa⁸³. Entrando nei dettagli delle due opere sottoposte ad accusa, rievocava «il mostruoso – grottesco – ‘gioco di maschere’» («уродливая – гротескная «игра масок»»), «жестокый и грубый “вкус” к патологическим состояниям, за счет раскрытия человечности» dell'opera *Il naso* (1930), che avrebbe condotto il compositore alla successiva «rozza naturalistica esibizione di atti reciproci di ingiuria» (грубо натуралистический показ проявления взаимного издевательства) da parte dei protagonisti della *Lady Macbeth*⁸⁴.

Nel 1948 l'opera *Il naso* e la produzione giovanile di Šostakovič venivano nuovamente additate utilizzando gli stessi argomenti: assurdo, naturalismo eccessivo, tradimento del genere lirico nei suoi tratti caratterizzanti (la cantabilità *in primis*). Tra i modelli pericolosi che minacciavano l'arte di Šostakovič venivano evidenziati il grottesco meccanico di Hindemith e di Stravinskij, e l'espressionismo che il compositore avrebbe scoperto in Richard Strauss (*Salome* ed *Elektra*), Schönberg e Berg (*Wozzeck*). La coincidenza con i modelli importati negli anni Venti non può non saltare agli occhi, come non manca di farsi notare, nella critica di un musicologo di quegli anni, un rimando al concetto di intonazione di Asaf'ev e al suo giudizio sul linguaggio operistico di Šostakovič: «le sens de la mesure, en musique, se détermine, chez Chostakovitch, sous la forme d'espaces de temps nécessaires à l'exécution du geste, de l'“intonation du corps” qui reflète l'idée, et non pas à l'élaboration intellectuelle de cette même idée, au raisonnement, à l'émotion. Voilà pourquoi sa musique est tellement “gesticulante”»⁸⁵.

C'è da chiedersi, e qui si colloca la zona grigia che ancora necessita di chiarimento, cosa fosse allora (o dove fosse finito) l'Asaf'ev della

⁸³ «Музыкальное “современничество”, выросшее из не критического увлечения новинками западноевропейской буржуазной музыкальной культуры, приводило к увлечению новыми талантливыми единицами, за счет наблюдения за их идейным кризисом», ASAF'EV, *Volnujščie voprosy (vmesto vstuplenija na tvorčeskoj diskussii)*, in «Sovetskaja muzyka», n. 5, 1936, pp. 24-27, qui citato da АКАДЕМИК В.В. АСАФ'ЕВ, *Izbrannye trudy*, vol. I, *Izbrannye raboty o sovetskoj muzyke*, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, Moskva 1957, p. 117.

⁸⁴ *Ivi*, pp. 116-119, *passim*.

⁸⁵ Martynov cita espressamente Asaf'ev senza rimandare alla fonte precisa. I. MARTYNOV, *Chostakovitch*, Editions du chêne, Paris 1946, p. 45. L'originale russo data allo stesso anno.

prima ora, quello che aveva non solo lottato per la Nuova Musica, ma che aveva personalmente sostenuto Šostakovič nel suo cammino verso di essa. Se lo chiese anche Dmitrij Dmitrievič, dandosi una risposta solo dopo il 1949, quando mettere in evidenza gli ‘scheletri’ di Asaf’ev non avrebbe più potuto nuocergli⁸⁶. In una memoria datata 1956 e pubblicata sempre su «Sovetskaja muzyka», egli ribadiva con forza gli orientamenti dell’Asaf’ev prima maniera:

«В 1926 году я познакомился с Б. Асафьевым и И. Соллертинским. Оба эти музыканта сыграли важную роль в формировании моего художественного мировоззрения. Асафьев в те годы увлекался крайностями модернистского искусства, преклонялся перед Стравинским, Шенбергом, Кшенеком, композиторами французской “Шестерки”. В меньшей степени его привлекали Барток и Хиндемит. Под влиянием Асафьева я написал оперу “Нос” и сюиту для фортепиано “Афоризмы” – сочинения, отмеченные ошибочным стремлением к «оригинальности» и рассудочному эксперименту. В дальнейшем наши пути с Асафьевым разошлись. Я имел не раз случай убедиться в неустойчивости его позиций в вопросах искусства, хотя не переставал уважать его как крупного музыкального ученого»⁸⁷.

Altre volte, dopo la morte di Asaf’ev, il compositore non perse occasione di calcare la mano nel riconoscere il supporto e l’ispirazione ricevuti (per esempio per la *Ledi Makbet*) dal più anziano musicologo, con l’evidente obiettivo di trascinarlo con sé nel fango in cui questi l’aveva gettato, partecipando al macabro gioco di maschere che caratterizzò l’epoca staliniana⁸⁸.

⁸⁶ Asaf’ev morì a Mosca il 27 gennaio 1949.

⁸⁷ «Nel 1926 ho incontrato Asaf’ev e Sollertinskij. Entrambi questi musicisti hanno giocato un ruolo importante nella formazione della mia Weltanschauung artistica. In quegli anni andava pazzo per gli estremismi nell’arte modernista, sosteneva Stravinskij, Schönberg, Křenek, i compositori del francese Gruppo dei Sei. Anche se in misura minore, era attratto da Bartók e Hindemith. Sotto l’influenza di Asaf’ev io ho scritto l’opera *Il naso* e la suite per pianoforte *Aforismi*, opere che in seguito sono state accusate per le loro erronee aspirazioni a ‘originalità’ e sperimentalismo razionale. In seguito, le nostre strade si separarono. Io ebbi più di una volta modo di convincermi della labilità delle posizioni di Asaf’ev in materia di arte, sebbene non abbia smesso di rispettarlo come grande studioso di musica», D. ŠOSTAKOVIČ, *Dumy o projdennom puti*, in «Sovetskaja muzyka», n. 9, 1956, p. 11.

⁸⁸ Sul conflitto emerso tra Asaf’ev e Šostakovič cfr. L. FAY, *Shostakovich, LASM and*

Origini oscure del realismo socialista in musica

Il caso del conflitto venuto a crearsi tra due figure della pari valenza storica (per quanto, sembrerebbe, di diversa caratura morale) rende evidente le contraddizioni di una cultura che, generata dal fervore comune per un generico concetto di 'rivoluzione' – artistica, politica, estetica e sociale – seppe generare esiti dei più distanti. Le dinamiche che determinarono destini così divergenti rimangono ancora, mi pare, da chiarire.

Sicuramente i primi anni Trenta furono la fase in cui avvenne la 'deviazione' di Asaf'ev rispetto ai convincimenti giovanili, una deviazione che sembra potersi ricondurre a due fattori: uno di matrice interiore, estetica, e l'altro legato alle ben note circostanze esterne, di matrice politica. Sicuramente in questa vicenda non mancarono codardia e opportunismo: come si è visto, proprio in quegli anni anche Asaf'ev era stato vittima di attacchi, e ancora nel 1937 aveva, per questo, dovuto rinunciare al proprio ruolo di consulente presso il Teatro Kirov (nome assunto dal GATOB dopo il 1934) di Leningrado⁸⁹. Proprio questo porta a chiedersi in che modo egli sopravvisse, come riuscì a uscire indenne dalla crisi nonostante gli attacchi a sua volta ricevuti. Senz'altro, lo aiutò la scelta di schierarsi dalla parte del più forte, e di spostare il mirino dell'accusa di formalismo su obiettivi diversi dalla sua persona, e gli artifici retorici non mancarono di certo nel modo in cui il musicologo declinò (trasformò) il proprio pensiero estetico-teorico.

Tuttavia, bisogna pur notare che alcuni concetti destinati a confluirci appartenevano ad Asaf'ev già in tempi non sospetti, ed è impressione di chi scrive che il groviglio di umori che negli anni Trenta-Quaranta prese sostanza in concretizzazioni così distanti si sia generato proprio nel decennio precedente, quando l'entusiasmo rivoluzionario confuse (nel doppio significato – 'fuse insieme' e 'mischiò disordinatamente') istanze di rinnovamento in un certo senso destinate a trovarsi su fronti opposti, perché ontologicamente inconciliabili. Se lo stesso realismo socialista in musica, nelle sue componenti di accessibilità alle masse,

Asafiev, in *Shostakovich in Context*, ed. by R. Bartlett, Oxford University Press, Oxford 2000, pp. 51-66 e L. KOVNATSKAYA, *Shostakovich and the LASM*, in «Tempo», n. 206, 1998, pp. 2-6.

⁸⁹ Cfr. voce 'Boris Asafyev' sul sito Tchaikovsky Research: <http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Boris_Asafyev#cite_ref-note22_22-0> (ultimo accesso 31/08/2023).

e – a questo fine – preminenza della melodia e delle consonanze armoniche, semplicità di costruzione, predilezione per il diatonismo (di derivazione folclorica, non medievale-colta), unito al corollario di censura delle dissonanze non risolte e dell'atonalità, derivava da idee formulate da Asaf'ev già a partire da quegli studi sull'intonazione che poi egli avrebbe sintetizzato nei due volumi *Muzykal'naja forma kak process*, usciti rispettivamente nel 1930 e nel 1947, ciò si può dire del principio della caratterizzazione stilistica che egli rintraccia nel linguaggio dei classici russi, e del convincimento che la musica non fosse del tutto priva di contenuti, diversamente da quanto sostenevano invece gli *asmovcy* moscoviti⁹⁰. Anche il concetto di prevalenza della melodia su altri parametri del linguaggio musicale era stato in effetti da sempre parte del bagaglio intellettuale del musicologo; se non era affatto prioritario nel modernismo musicale, né europeo né sovietico, era però sostenuto, tra i modernisti, proprio da coloro che avevano cominciato a prendere le distanze da ciò che si iniziava a percepire come mera provocazione, desiderio di stupire anteposto all'ispirazione artisticamente valida e di sostanza. Tra questi spicca ancora la figura di Casella compositore e pubblicista, che negli anni del suo contatto ravvicinato con il musicologo russo proclamava il ritorno all'antico (sebbene in una prospettiva orientata al futuro) e il recupero dell'invenzione melodica, nel suo caso pensata in riferimento alla tradizione strumentale italiana⁹¹. Una posizione condivisa anche da altri musicisti sopra menzionati per il loro influsso sul modernismo musicale russo, come Hindemith e Stravinskij.

Qualcosa di simile si potrebbe affermare a proposito dell'interesse per il folclore, che a sua volta Asaf'ev deriva dal concetto di intonazione, e che non prescinde tuttavia dal precedente (la melodia) per come si concretizzò nel realismo socialista, ma che a sua volta era entrato nella sfera di interessi del modernismo europeo (Bartók) dopo che la produzione dei Cinque era stata fatta conoscere a Parigi nelle fenomenali

⁹⁰ Mi permetto di segnalare che quest'ultima problematica è da me discussa nel già citato saggio *La tempesta prima della quiete*, cfr. n. 8 di questo scritto.

⁹¹ Su questo passaggio nell'estetica caselliana si veda, ad esempio, M. CASTELNUOVO-TEDESCO, *Alfredo Casella e il suo "terzo stile"*, in «Il Pianoforte», nn. 8-9, 1925, pp. 241-247, che aveva trovato posto in traduzione russa proprio sulle pagine di «Sovremennaja muzyka» e che si riferisce al linguaggio compositivo di Casella. Per quanto riguarda la sua attività di pubblicista in questo senso, si vedano saggi come *Il ritorno della disciplina, Melodia e intellettualismo, Il moderno in musica, Sulle matrici popolari della musica*, che si leggono nell'antologia *La musica al tempo dell'aereo e della radio, Cronache musicali 1925-26*, a cura di F. Lombardi, EDT, Torino 2014.

Saisons russes di inizio secolo. Non a caso in questa esperienza aveva avuto un ruolo centrale proprio il *Boris Godunov* di Musorgskij, al quale Asaf'ev dedicò studi filologici importanti⁹², e al quale riconobbe, nell'articolo sopra menzionato, un ruolo epifanico a livello della sua stessa consapevolezza estetica⁹³.

Infine, se le posizioni espresse da Gorodinskij nel primo numero di «Sovetskaja muzyka», che stanno alla base dell'enunciazione del concetto di realismo socialista in musica, derivano in gran parte dagli studi di Asaf'ev sull'intonazione, questi a loro volta provengono da fonti lontane dall'ideologia di Partito, e politica in generale: da un lato sono debitori alle teorie innovative del collega *asmovec* Javorskij⁹⁴; dall'altro risentono fortissimamente delle ricerche formaliste di inizio secolo e della teoria šklovskiana dello *ostraniene*, che pare applicata all'elemento sonoro: «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»⁹⁵.

Conclusioni

Questo corto circuito certo non legittima l'utilizzo dell'etichetta formalista come strumento di eliminazione dell'avversario nell'ottica carrierista che caratterizzò le istituzioni culturali sovietiche negli anni Trenta e Quaranta. Esso, tuttavia, costituisce ancora una sfida per lo storico di oggi, palesando la necessità di definire meglio i posizionamenti estetico-teorici dei singoli individui nel panorama immediatamente post-rivoluzionario. Gli 'incidenti diplomatici' occorsi nella più nera era staliniana rendono infatti evidente come l'attività collettiva

⁹² Nel 1928 Asaf'ev produsse insieme a Pavel Lamm una delle prime e più importanti edizioni critiche del *Boris*, pubblicata postuma: M. MUSSORGSKY, *Boris Godunov, Opera in a Prologue and Four Acts, Original Version*, ed. by B. Asafiev and Pavel Lamm, Edwin F. Kalmus, New York [1965].

⁹³ ASAF'EV, *Volnujuščie voprosy...*, cit.

⁹⁴ Sulla derivazione delle idee di Asaf'ev dalle ricerche di Javorskij cfr. BIANCHI, *Ingegneri del suono staliniano...*, cit., p. 17.

⁹⁵ ASAF'EV, *Muzykal'naja forma kak process, Kniga 2-ja, Intonacija*, Muzgiz, Moskva-Leningrad 1947, p. 13.

dei fautori del modernismo musicale russo fosse meno coesa ancora di quanto non sia stata descritta sino ad ora, e invece diversificata e costituita da un intreccio fittissimo di posizioni solo in parte coincidenti e conciliabili. Se nella musicologia occidentale la divergenza tra le varie manifestazioni dell'avanguardia è stata ampiamente studiata, nell'orizzonte russo essa è stata ridotta troppo facilmente *ad unum*, con il risultato che una semplificazione si è svolta su ambo i versanti – il più delle volte strumentale alla reciproca denigrazione.

Certamente le istanze dei proletari della RAPM ebbero la meglio al momento della 'ristrutturazione' del 1932; essi avevano la propria base al Conservatorio di Mosca, e il trasferimento di Asaf'ev fu il segno dell'avvicinamento a loro da parte del musicologo, un avvicinamento peraltro tardivo, in quanto anche quel gruppo era già stato – come tutti gli altri – sciolto nel 1932. D'altra parte, le istanze adottate dal realismo socialista non furono, nella loro vaghezza e nell'arbitrarietà del giudizio, in fin dei conti nemmeno le loro: se prevalse l'accessibilità, è pur vero che generi imponenti come opera e balletto non rientravano nei loro interessi, come fu per grandi classici come Bach e Beethoven. Si potrebbe piuttosto dire, forse, che prevalsero le loro modalità comunicative, che si fecero vettori forzosi di criteri formulati in sede scientifica, in un bacino in cui Asaf'ev ebbe senza dubbio un ruolo di primo piano.

A livello di tutela dell'eredità musicale storica, al centro dell'attenzione della comunità scientifica furono posti gli autori cari proprio ad Asaf'ev, anche se in funzione della celebrazione retorica i loro profili furono emendati di quelle componenti troppo legate alla cultura monarchica respinta dal bolscevismo; penso innanzitutto ai 'classici' pre-glinkiani: nelle fonti analizzate in questa sede sono comparsi i nomi di Araja, Galuppi, Paisiello e Sarti, ma anche Bortnjanskij, Berezovskij, Fomin, Matinskij tra i loro epigoni autoctoni, testimoni del Settecento imperiale e cosmopolita che Asaf'ev pure indagò. Essi non facevano buon gioco alla causa del nuovo nazionalismo staliniano, e per questo furono volutamente ignorati dalle ricerche musicologiche praticamente fino agli anni Settanta del secolo scorso⁹⁶. D'altra parte, queste si concentrarono su temi e personalità ancora una volta cari ad Asaf'ev: i Cinque e Musorgskij, Glinka e Čajkovskij, che grazie al suo contributo assunsero a veri e propri simboli nel panorama culturale della Russia non solo sovietica, ma anche odierna, che ancora fatica a valorizzare il

⁹⁶ Su questo ho scritto più approfonditamente nell'introduzione alla mia monografia *Cercando l'opera russa. La formazione di una coscienza nazionale nel repertorio operistico del Settecento*, Feltrinelli-Amici della Scala, Milano 2014.

patrimonio di un passato ancora precedente, e che mantiene un livello altissimo di suscettibilità intorno a queste figure.

Il nodo del problema va forse ricercato nella complessità della storia delle idee che pervasero l'*intelligencija* (sovietica) negli anni Venti, nella natura *variegata* del modernismo e nella disparità di approcci scientifici che solo allora si stavano formando (in merito allo studio del passato, almeno) dove non mancavano le divisioni. A livello di speculazione teorica, l'anelito al futuro e – soprattutto – l'opposizione al passato riuniva solo temporaneamente e apparentemente istanze lontanissime tra loro, che per questo parvero simili dal punto di vista estetico: obiettivo comune era il mutamento dello *status quo* prerivoluzionario a livello di cultura dominante, coltivata nelle sedi ufficiali dei teatri e dei conservatori. Ma se il massimalismo novecentesco (complice alcuni studi musicologici dell'epoca, di matrice prevalentemente marxista) ha catalogato le istanze innovatrici secondo lo schema biunivoco dei proletari da un lato e degli 'altri' sul fronte opposto, – sovrapponendo visioni estetiche rinnovatrici in un'unica (e però vaga) idea di progresso, sempre troppo automaticamente associata al progresso sul piano economico e sociale⁹⁷ – il percorso tortuoso e ambiguo di Asaf'ev ripropone con forza l'esigenza di distinguere e mettere meglio a fuoco le singole posizioni, a maggior ragione ora, quando improvvisamente ci ri-troviamo in una contingenza storica in cui i facili parallelismi si sono fatti nuovamente e pericolosamente avanti.

⁹⁷ Qui penso a Massimo Mila e Luigi Pestalozza. Di questo massimalismo è forse imperniato anche Tedeschi, nel citato *Ždanov l'immortale*, da cui siamo partiti.