

ALEXANDER IVASHKIN

ITALIANI IN RUSSIA:
PRESENZA FISICA E INFLUENZA VIRTUALE SULLA MUSICA

Firenze è sempre stata motivo di ispirazione per i compositori russi, poiché è considerata come luogo di nascita dell'opera.

La musica italiana era ben nota in Russia fino dai tempi di Caterina la Grande. La creazione e lo sviluppo dell'opera nazionale russa è dipesa largamente dall'influenza italiana in generale e dalla 'presenza fisica' di compositori dall'Italia. Questi erano stati invitati in Russia da Caterina per dare inizio al nuovo teatro dell'opera a San Pietroburgo e per insegnare ai russi come scrivere opere di successo, musica da camera e persino musica per le funzioni della Chiesa russa.

Furono molti i compositori italiani che lavorarono in Russia nel XVIII secolo e possiamo qui citare la presenza di: Araja (1736-1762), Manfredini (1758-1769), Galuppi (1765-1768), Traetta (1768-1775), Paisiello (1776-1784), Canobbio (1779-1822), Cimarosa (1787-1791), Sarti (1784-1787, 1791-1801). Il compositore Catterino Al'bertovič Cavos, originario di Venezia, (Venezia 1775 - S. Pietroburgo 1840) visse e lavorò a S. Pietroburgo fino ai tempi di Michail Glinka. Figlio di un maestro di ballo del Teatro della "Fenice" di Venezia e allievo di Francesco Bianchi, era arrivato in Russia nel 1799 per dirigere una troupe di opera italiana, sotto la direzione di un personaggio veneziano, Ferdinando Antonolni. Qui, ormai naturalizzato russo, fece composizioni direttamente in questa lingua e su soggetti russi, fra cui l'opera *Ivan Susanin* nel 1815; nel 1836, quando Cavos era ancora attivo come compositore, venne messa in scena l'opera di Glinka sullo stesso tema.

La maggior parte dei compositori attivi a Pietroburgo provenivano da Venezia o da Napoli. Tuttavia il librettista fiorentino Giuseppe Bonecchi seguì la compagnia di Francesco Araja a S. Pietroburgo nel 1742 e gli fornì cinque testi d'opera durante la permanenza di questi in Russia.

Le idee e la musica dei compositori del gruppo della Camerata Fiorentina (Bardi, Mei, Caccini, Galilei, Rinuccini, Peri) non erano forse molto note in Russia nel diciottesimo e diciannovesimo secolo, tuttavia è inevitabile che numerosi artisti italiani, librettisti, architetti e scenografi che lavoravano in Russia, abbiano portato notizie e informazioni riguardo alle opere realizzate a Firenze e Mantova. Nel diciannovesimo secolo teorici e critici colti come Serov, Stasov, Laroche e Odoevskij conoscevano le origini dell'opera e provarono a trasferire le idee del Rinascimento fiorentino (collegate alle idee musicali dell'antica Grecia), ai compositori russi che lavoravano per lo sviluppo di una nuova opera russa nazionale.

Non è per caso che i compositori russi nel XIX secolo intendono il 'dramma per musica' in modo simile a quello della Camerata Fiorentina nel tardo XVI secolo. Il *Boris Godunov*, la *Chovanščina* e l'opera sperimentale, basata solo su recitativo, *Il Matrimonio* (1868) di Musorgskij e il *Convitato di Pietra* (1872) di Dargomyžskij mostrano somiglianze chiare con le idee promosse dai teorici e compositori della Camerata Fiorentina. Avevano molto in comune in termini di ricerca delle radici dell'espressione nel discorso e nel linguaggio parlato e anche riguardo all'orientamento verso le idee dell'antica Grecia.

In effetti nel XIX secolo c'è chiaramente stato un 'Rinascimento' nell'opera russa. Benché la maggior parte dei compositori russi del XIX secolo non fossero musicisti educati professionalmente, avevano però una forte educazione generale che includeva greco e latino come anche estetica e filosofia.

La somiglianza fra le idee di Giovanni Bardi, Vincenzo Galilei da una parte e Modest Musorgskij e Aleksandr Dargomyžskij dall'altra è sorprendente. Nel suo *Discorso sopra la musica antica e 'l cantar bene*, Bardi afferma: «Tenendo presente che, come l'anima è più nobile del corpo, così il testo è più nobile del contrappunto, e proprio come la mente dovrebbe governare il corpo, così il contrappunto dovrebbe ricevere le sue regole dal testo». ¹ La stessa cosa dice Musorgskij quasi trecento anni più tardi: «Voglio che la musica esprima le parole in un modo più diretto. Voglio che esprima la verità e solo la verità». E ancora: «Saremo capaci di parlare col popolo direttamente, qualsiasi sia il soggetto». *Il matrimonio* di Musorgskij e *Il convitato di pietra* di Dargomyžskij sono le opere basate sui testi rispettivamente di Nikolaj Gogol' e di Aleksandr Puškin, senza arie, senza sviluppo operistico tradizionale e senza 'dolci melodie'. Costituiscono esempi rimarchevoli di un altro tentativo di sviluppare le idee della musica greca antica, ora su suolo russo, ed hanno avuto una enorme influenza sull'opera del XX secolo, incluso *Wozzek* di Alban Berg, *Il naso*, di Šostakovič e *Gesualdo* di Alfred Schnittke.

¹ C.V. PALISCA, *The "Camerata fiorentina": documentary studies and translations*, New Haven, Yale University Press 1989, p. 115.

E proprio come le prime opere dei compositori della Camerata Fiorentina e, pochi anni più tardi, di Claudio Monteverdi, erano state rimpiazzate dal 'bel canto', più alla moda, così le opere di Musorgskij e Dargomyžskij furono marcate come 'amatoriali', non professionali, finché non vennero adeguatamente comprese nel XX secolo.

Anche le idee della Camerata Fiorentina relative ad accordatura e modalità provenivano dalla 'rievoazione' rinascimentale delle teorie di Tolomeo e Pitagora. Vincenzo Galilei, che era un musicista esperto, insisteva sulla necessità della vecchia messa a punto 'sintonica' di Tolomeo. Egli scrisse nel suo *Dialogo della musica antica, et della moderna*: «Come per la composizione e il canto di oggi, [...] noi mescoliamo quella diatonica e quella sintonica».²

In teoria, ogni intervallo giustamente intonato è costituito da un rapporto numerico. Il numero più grande del rapporto rappresenta la lunghezza della stringa maggiore sul monocordo tradizionale, quindi il tono più basso. Il rapporto per l'ottava è 2:1, per la quinta 3:2. Per trovare il rapporto per la somma di due intervalli i loro rapporti sono moltiplicati. Nell'intonazione pitagorica il tono generale ha normalmente il rapporto 9:8 (ottenuto dividendo il rapporto della quinta per quella della quarta), e così la maggiore terza ha il rapporto 81:64 (ottenuto da 9:8 al quadrato). Ma una pura terza maggiore ha il rapporto 5:4, che è lo stesso di 80:64 e più piccolo di 81:64 (la discrepanza fra le due – 81:80 – è chiamata 'comma sintonico' e ammonta a circa un nono del tono intero). Questo aveva effetto sull'intonazione specialmente quando il canto era combinato con gli strumenti.

Oltre alla spiegazione di problemi pratici nell'esecuzione, le idee di Galilei dettero adito a vari sviluppi nella sintonia stessa e nelle strutture modali incluso il pionieristico sistema di sintonia a quarti di tono del compositore russo del XX secolo (emigrato a Parigi negli anni Venti del Novecento) Ivan Vyšnegradskij (1893-1979). Egli costruì addirittura un nuovo pianoforte con tre tastiere basato su un temperamento a 1/6 di tono. Vyšnegradskij fu influenzato da Aleksandr Skrjabin, che a sua volta cercava di seguire le idee acustiche antiche e rinascimentali di differenti ambiti modali. Il famoso e risonante 'accordo Prometeo' di Skrjabin (un accordo mistico di vibrazioni cosmiche) è costruito sopra la serie orizzontale degli armonici naturali acuti (8 e oltre: Do-8, Re-9, Mi-10, Fa-11, La-13, Sib-14). La scala a toni interi di Glinka è formata dagli armonici 8, 9 10 e 11 della stessa serie, chiamata «accordo sintentico» da Nikolaj Roslavets, un altro grande compositore russo di avanguardia degli

² V. GALILEI, *Dialogue on ancient and modern music*, traduzione e cura di C. Palisca, Yale University Press 2003, p. 154.

anni 1920-1930, e l'accordo sintetico di Vyšnegradskij sono in effetti una estensione dell'«accordo di Prometeo» di Skrjabin.

Vyšnegradskij scrisse: «Se seguiamo questa strada e usiamo armoniche più alte (fra la 16^{ma} e 32^{ma}) arriveremo nel mondo dei quarti di tono». ³ Il grande compositore francese Olivier Messiaen sviluppò la teoria di Vyšnegradskij nel suo «sistema di modalità a trasposizioni limitate». Questo sistema è largamente dipendente da modalità simmetriche inventate da Tolomeo/Galilei e sviluppato da Glinka, Rimskij-Korsakov, Musorgskij, Stravinskij, Skrjabin e Vyšnegradskij. È noto che Messiaen aveva chiesto a quest'ultimo nel 1937 se poteva prendere lezioni private da lui. Vyšnegradskij non si sentiva di insegnare al suo giovane amico così dotato e suggerì che Messiaen desse solo uno sguardo alle sue partiture.

Modelli strutturali e significati espressivi di differenti modalità, costruiti nell'antica Grecia e studiati da Girolamo Mei, Giovanni Bardi e Vincenzo Galilei, tornarono alla ribalta nella musica russa del XIX secolo a cominciare da Glinka. La scala a toni interi è spesso un mezzo per rappresentare forze soprannaturali, per esempio il mago cattivo Černomor nel *Ruslan e Ludmila* di Glinka; Kašči in *Kašči l'immortale* di Rimskij-Korsakov e nell'*Uccello di Fuoco* di Stravinskij; Zvezdochot nel *Galletto d'oro* di Rimskij-Korsakov. Chiaramente, ruoli espressivi di differenti tipi emodalità sono un elemento molto importante nella musica russa, specialmente per Rimskij-Korsakov, Musorgskij, Skrjabin e Šostakovič. La filosofia dei significati espressivi delle modalità veniva dai compositori della Camerata Fiorentina. Come suggerisce Bardi nel suo *Discorso*, qui già citato (1578): «Quando qualcuno desidera mettere in musica un madrigale, una canzone o un'altra composizione poetica, dovrebbe considerare se l'idea è magnificante o lamentosa. Se è magnificante dovrai adottare i toni dorici [FGAHC - AI] [...], se è lamentevole dovrai scegliere i toni Mixolydian [DesFG-AI]». ⁴

È interessante che il famoso gruppo russo dei «Cinque» (Miliij Balakirev, César Cui, Aleksandr Borodin, Modest Musorgskij, Nikolaj Rimskij-Korsakov, oltre a Vladimir Stasov) fosse una replica quasi esatta della Camerata Fiorentina. Entrambi i gruppi erano formati da compositori e teorici. Entrambi erano coinvolti nei problemi dell'opera, della declamazione musicale e della 'vera espressione' in musica. Entrambi, infine, erano guidati dall'idea 'rinascimentale' di ricostruire il valore vero e naturale dell'espressione. Ci sono solo questi due gruppi di compositori/teorici nell'intera storia della musica (il

³ I. VYŠNEGRADSKIJ, *Manuel d'harmonie eri quarts de ton*, Paris 1933, pp. 118-119.

⁴ G. BARDI, in C. PALISCA, *op. cit.*, pp. 115-116.

gruppo francese dei «Sei» è stato fondato più tardi e non aveva un programma simile).

A differenza della Camerata Fiorentina i musicisti russi erano ispirati da Firenze in molti modi diversi. È ben noto che Čajkovskij scrisse la sua *Dama di picche* a Firenze in 44 giorni fra il gennaio e il febbraio del 1890. Più tardi egli compose anche il sestetto d'archi *Souvenir de Florence*. Forse non c'è molto Rinascimento fiorentino nella musica di Čajkovskij, tuttavia egli non a caso scelse Firenze per lavorare alla *Dama di picche*. A Firenze passò ogni giorno due terzi del suo tempo camminando per le strade della città talvolta senza alcuna meta concreta. Nei suoi diari leggiamo: «Camminando senza meta [...], vista processione di gente mascherata [...]; sera: bevuto forte [...] carnevale[...] ancora maschere [...] ora, alle 11.30 di sera campane che suonano per quasi mezzora – che significa?! Trovato un fiore [...] mandolino e delizioso accompagnamento».⁵ Il suo diario si legge come un flusso di coscienza focalizzato su Firenze al tempo del Rinascimento. Un'atmosfera leggermente surreale di Carnevale fiorentino è parte molto importante (anche se non molto evidente) della *Dama di picche*. È interessante che prima della sua partenza per Firenze Čajkovskij abbia preso con sé diversi spartiti dalla Biblioteca Imperiale a S. Pietroburgo, sembra che fossero i testi di opere scritte da compositori italiani a S. Pietroburgo al tempo di Caterina la Grande.

La *Commedia* di Dante, tradotta per la prima volta in russo all'inizio del XIX secolo sarebbe diventata uno dei libri più straordinariamente importanti per i russi. Aleksandr Puškin lesse la *Commedia* in lingua originale e in traduzione francese. Scrisse anche due piccole imitazioni di Dante come esempio di possibili modi di tradurre le terzine dantesche in russo. Il suo esempio fu ripreso da Michajl Lozinskij come modello per la sua traduzione russa di Dante negli anni Trenta e Quaranta del Novecento. Nel XIX secolo gli scrittori e i compositori russi erano interessati soprattutto all'*Inferno* di Dante con i suoi episodi drammatici. Čajkovskij, Rachmaninov e Napravnik utilizzarono l'episodio di Francesca da Rimini dall'*Inferno* per i loro lavori sinfonici e operistici. Nel XX secolo il simbolismo del *Purgatorio* e il misticismo del *Paradiso* attrassero l'attenzione molto più che le scene drammatiche dell'*Inferno*.

È evidente che Michail Glinka, fondatore dell'opera russa e amico di Puškin, è stato molto influenzato da questi e dalla sua interpretazione di Dante. La seconda opera di Glinka, *Ruslan e Ljudmila*, basata sul poema giovanile di Puškin, presenta una concezione dell'opera diversa e completamente nuova.

⁵ P.I. ČAJKOVSKIJ, *Dnevnik* [Diari], Moskva-Petrograd, Gos. izdvo, Muzykal'nyj sektor 1923, pp. 253-255.

Puškin stesso, ad uno degli incontri in casa del poeta Ivan Kozlov, ebbe a dire che gli sarebbe piaciuto rimaneggiare il suo poema e vedere la nuova opera come qualcosa dove tutte le innovazioni fossero combinate assieme – canto, coreografia, arti decorative – davvero un lavoro di arte sintetica. Nella sua seconda opera Glinka si avvicinò a Dante più di ogni altro compositore russo. La sua *Ruslan* è la prima opera in assoluto che supera le tradizioni favolistiche delle opere russe e europee e ci conduce più vicino a ciò che Dante aveva inteso nella sua *Commedia*. Michail Bachtin parlando di Dante, costruisce un'immagine plastica del mondo orientata verticalmente. Egli mostra il mondo (per sua natura tradizionalmente orizzontale) in una visione verticale.⁶ «Le storie di Francesca e di Ugolino (utilizzate da Čajkovskij, Rachmaninov e Napravnik) sono mere sezioni orizzontali della struttura verticale della *Commedia*. Il *Ruslan* di Glinka non è concepibile in alcuno specifico 'tempo storico' di tipo vettoriale. Il compositore mostra contemporaneamente varie epoche, culture e mondi totalmente contrastanti. I suoi Ruslan, Ratmir e Farlaf viaggiano avanti e indietro nel tempo e nello spazio esattamente come gli eroi di Dante e, più tardi, di James Joyce. *Ruslan* è probabilmente il primo esempio in assoluto di composizione musicale 'postmoderna' con numerosi elementi multistilistici. Glinka gioca con questi elementi contrastanti allo stesso modo di Dante con la sua 'tastiera della memoria' (espressione di Mandel'stam). Non sorprende leggere nelle memorie di Glinka: «tutto nella vita è un contrappunto».⁷ Tutto nel suo *Ruslan* è un contrappunto di diversi mondi e diverse musiche.

Dante e le sue idee furono fondamentali per lo sviluppo della musica russa postmoderna. I poeti russi (Belyj, Mandel'stam, Achmatova) e i compositori (Šostakovič, Schnittke, Martynov) consideravano la *Commedia* come una partitura musicale.

La struttura della *Commedia* (cerchi ascendenti) è un modello per le composizioni 'cicliche' dei compositori russi e ha determinato l'importanza dei 'cicli' nella musica russa in generale. La sinfonia n. 10 di Sergej Slonimskij si chiama *Gironi dell'Inferno* e la sua struttura è basata sui 'gironi' della *Commedia* di Dante. Nei suoi 24 preludi e fughe per piano Slonimskij trova uno schema inusuale: invece di procedere nel consueto ordine di chiavi cromatiche (come Bach) utilizza cerchi ascendenti di quinti, seguendo l'esempio della struttura formale della *Commedia*.

⁶ M. BACHTIN, *Form, vremeni i chronotopa v romane. Očerki po istoričeskoj poetike*, in Id., *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva, Chudožestvennaja lit. 1975, p. 307. Il saggio era stato scritto negli anni Trenta.

⁷ M. GLINKA, *Zapiski* [Memorie], Moskva, Zacharov 2004, p. 90.

Šostakovič, più tardi, nelle sue composizioni ha usato la tecnica dantesca della citazione. Nella sinfonia n. 15 Šostakovič utilizza i temi di Rossini e Wagner inglobandoli entro il corpo della propria composizione. Il suo ultimo brano, la sonata per viola e piano, è basata sulla sonata *Chiar di Luna* di Beethoven. La ‘tastiera della memoria’ è evidente anche nel suo quartetto per archi n. 8, nei concerti per violoncello n. 1 e 2 e in molte altre opere. Uno dei movimenti del suo ciclo di canzoni sui versi di Michelangelo Buonarroti è intitolato *Dante*. Come Dante Šostakovič inverte la direzione del tempo: alla fine del suo ciclo di canzoni sui versi di Michelangelo introduce una melodia estremamente semplice. Essa suona come una replica infantile del finale della sinfonia n. 5 di Beethoven e fu scritta da Šostakovič quando era un ragazzo. Nella sua autobiografia giovanile, datata 1927 e recentemente pubblicata a San Pietroburgo, Šostakovič (allora ventunenne) nomina Dante come suo scrittore favorito assieme a Maupassant.

Le idee multistilistiche di Alfred Schnittke (1934-1998) sono direttamente correlate alla tecnica dantesca delle citazioni nella *Commedia*. Schnittke non cita dai libri o dalle partiture, trae le sue allusioni dalla vita di tutti i giorni, come Dante. La combinazione di bassi e acuti nella sinfonia n. 1 di Schnittke è molto simile alla *Commedia* di Dante e al termine del ‘Finale’ gli ottoni tornano in scena suonando (assai fuori tono) la marcia funebre di Chopin giustapposta a tutti gli altri motivi popolari che si poteva sentire per strada durante i funerali ufficiali sulla Piazza Rossa o alla radio, in epoca sovietica: il concerto per piano n. 1 di Čajkovskij, i valzer di Johann Strauss. Tutte queste cosiddette citazioni non sono prese dalle partiture di Chopin, Čajkovskij o Strauss ma riciclate da quello che è stato abusato, gettato via e ritrovato nel bidone della spazzatura della musica sovietica di sottofondo.

Nelle altre composizioni di Schnittke la storia è spesso mostrata subito, in un momento verticale. Nella sua sensazionale ‘Cadenza’ sul concerto per violino di Beethoven il violinista dovrebbe suonare contemporaneamente frammenti da tutti i più noti concerti per violino. Così, la storia della musica è mostrata in un tempo fisico di non più di 3 o 4 minuti. Un critico americano raccomandò allora a Schnittke «di togliere i baffi a Monna Liza».⁸ Cosa dovremmo raccomandare a Dante?

Il minimalismo russo (Martynov, Korndorf, Knaifel, Pärt, Silvestrov) utilizza le idee del Rinascimento italiano e di Dante in particolare allo scopo di trovare fondamento per l’espressione musicale nelle radici fondamentali del linguaggio verbale o musicale.

⁸ *Kremer and Goldsmith on Schnittke-and each other (Gidon Kremer, Alfred Schnittke, Harris Goldsmith, on ‘modern’ cadenzas)*, «High fidelity», 33, 1983, febb., p. 46.

Nikolaj Korndorf (1947-2001) ha usato le terzine del Purgatorio come testo, scenario e modello formale per il suo *Passacaglia* (1997) scritto per solo violoncello. Il brano era stato scritto per me e la prima avvenne nell'ottobre 1999 ad Amsterdam nel Concertgebouw.⁹ Korndorf inizia con una tavolozza di un quarto di tono che prende spunto da Vincenzo Galilei tornato alla ribalta.

Poi inizia ad essere percussivo tonica, prodotta suonando col legno e senza arco. In questa sezione cambia da un quarto di tono a normale diatonica.

Quindi egli introduce nuovi toni, percossi col legno e senza arco. In questa sezione vi è la trasformazione dalla microtonalità alla normale scala diatonica.

Nella sezione centrale il violoncellista dovrebbe recitare il testo di Dante sussurrandolo mentre ancora suona il violoncello dopo l'intermezzo e battendo il corpo dello strumento con le punte delle dita. Tutto insieme questo produce l'atmosfera molto misteriosa degli ultimi passi di Dante nel *Purgatorio*.

Il *Paradiso* è una corale dove gli esecutori dovrebbero suonare e cantare in modo da produrre un intreccio a quattro voci, tipico delle composizioni corali.

Così, usando idee di tecnica strumentale all'avanguardia, completamente nuove, Korndorf descrive realmente l'atmosfera del viaggio mistico di Dante attraverso le fiamme. Una delle idee principali di *Passacaglia* è collegata sia a Dante che a Vincenzo Galilei: ogni nuovo girone, ogni nuova variazione, rappresenta una nuova sintonia più larga, a cominciare da un quarto di tono piuttosto traballante fino a un magnifico diatonico confermato da un intreccio a quattro linee.

«Il minimalismo richiama una musica dimenticata e perduta e riporta alla musica nella sua natura originale»,¹⁰ dice Vladimir Martynov (nato nel 1946), probabilmente il compositore russo vivente più interessante dopo Schnittke. Nei brani di Martynov si può sentire una combinazione di elementi folk, idiomi della prima polifonia europea nello stile dell'Ars Nova e ardite melodie romantiche, tutto mescolato insieme. Il profilo stilistico della sua musica è molto mutevole e elusivo. Ogni nuovo momento presenta una sfumatura stilistica diversa e nuova, senza cadere nel narrativo. L'opera di Martynov *Giochi e Danze di Guido* è dedicata a Guido d'Arezzo, inventore della moderna scrittura musicale. Tutta l'opera è basata sulla scala di Guido 'do-re-mi-fa-sol-la' cantata

⁹ N. KORNDORF, *Complete music for cello*, A. Ivashkin, cello, with Russian Philharmonic Orchestra, cond. K. Krimets, A. Alexeev, piano. Toccata classics, TOCC 0128, London 2012.

¹⁰ Intervento di V. Martynov al Seminario per compositori tenutosi nell'ambito del festival *Icebreaker: new music from Russia*, Seattle, Benaroya Hall 2002.

da un coro maschile nello stile della musica scritta a i tempi di Dante. La scala (che richiama di nuovo i modi della Camerata Fiorentina) viene mostrata in tutte le 'immagini' possibili, come oggetto veramente universale nella storia della musica. L'ascoltatore deve viaggiare attraverso le età della storia della musica: dall'idioma ascetico del Rinascimento di musica 'modale', attraverso la ricca coloritura italiana fino all'alquanto erotico solo di violino.

L'opera recente di Vladimir Martynov *La Vita Nuova*, 2003-2004 (commissionata dal Teatro Mariinskij) è basata sull'intero testo di Dante in versione italiana e russa. Martynov considera Dante un tipico poeta 'postmoderno', in quanto scrive non sull'amore per se stesso ma su come scrivere dell'amore. Effettivamente Dante scrive tre volte sulla stessa cosa, se pur in modo diverso, nel testo, nelle poesie e nei commenti. Martynov usa questo processo per produrre movimenti stilistici all'interno della sua opera, dove la musica per versi dovrebbe sembrare più tradizionale, più vicina allo stile dei contemporanei di Dante. Numerose ripetizioni (come spesso nelle composizioni minimaliste) sono stabilite per purificare e evidenziare gli elementi più comuni e più importanti del linguaggio musicale di qualsiasi stile: la fondazione del significato e dell'armonia.

Nel suo libro, pubblicato recentemente, *La fine del tempo dei compositori*,¹¹ Martynov accusa Giulio Caccini di distruggere nel suo *Le nuove musiche* (1602) il significato tradizionale delle arti. La nuova era, dice Martynov, è iniziata non al tempo della scuola di filosofia classica tedesca, bensì molto prima, con questo manifesto di Caccini. Questa era la prima volta che la musica veniva proclamata essere al servizio di un testo. Sino ad allora, sottintende Martynov, la musica era gradualmente caduta in una condizione di sottomissione alla letteratura e della soggettività.

L'antico sistema delle sette arti annoverava sempre la musica accanto alla geometria, all'aritmetica e all'astronomia in un unico gruppo (il Quadrivio) mentre la grammatica, la retorica e la dialettica formavano il gruppo più piccolo del Trivio. Le idee di Caccini mutarono i fondamenti della natura della musica. La musica venne semplicemente tirata fuori dal Quadrivio e messa nel Trivio. Invece di discutere i principi delle proporzioni cosmiche e divine, la musica venne degradata a una semplice arte retorica e di rappresentazione. Caccini e la Camerata Fiorentina erano contrari a ogni idea di 'contrappunto', non solo musicale, ma nel senso filosofico della parola. Caccini scopre un nuovo spazio musicale. Questo spazio non necessita di avere alcun fondamento

¹¹ V. MARTYNOV, *Konec vremeni kompozitorov* [La fine del tempo dei compositori], Moskva, Russkij put' 2002.

sacro. I 'Gironi' (cerchi) tipici di Dante diventano vettori nelle idee della Camerata.

Il periodo della musica professionale 'di autore', che inizia nel tardo XVI secolo a Firenze, servì da fondamento per almeno quattro secoli di musica Europea, incluso il periodo di fiorente sviluppo del Rinascimento russo nel XIX secolo.

Comunque, compositori post-sovietici hanno trovato una profonda discordanza fra le idee della Camerata Fiorentina e le idee di Dante e degli antichi filosofi. Essi sentivano che la musica doveva tornare al 'Quadrivium' e che il tempo per 'comporre' musica individualmente era finito. Nondimeno il minimalismo russo postmoderno segue ancora le idee della Camerata relative alle radici dei significati in musica. Che sia forse l'ultimo scopo della musica russa trovare un compromesso fra l'oggettivo e il soggettivo e fra il cosiddetto 'Quadrivio' e il 'Trivio'?

È chiaro, a ogni modo, che i rapporti fra italiani e russi nei secoli sono stati estremamente vari e importanti, e hanno aiutato a portare la musica verso la vera essenza della sua natura.