

# STRAVINSKIJ IGOR FEDOROVIC

**Compositore russo**  
**(Oranienbaum, od. Lomonosov, Pietroburgo, 18 VI 1882**  
**New York 7 IV 1971)**



Terzo di quattro figli, era abituato a sentire il padre Fédor Ignatievic che provava in casa le sue parti di cantante d'opera (un basso di grande raffinatezza vocale, con una carriera colma di successi, prima a Kiev, poi a Pietroburgo) e fin da piccolo fu un assiduo frequentatore del vicino teatro Marijnskij (spettacoli d'opera e di balletto).

Cominciò a prendere lezioni regolari di pianoforte a 9 anni e poco dopo di armonia e contrappunto. Nonostante la sua naturale inclinazione per la musica, i genitori non gli permisero di seguire gli studi musicali e lo mandarono all'università di Pietroburgo a studiare diritto penale e filosofia del diritto.

Comunque, in questo periodo gli interessi musicali di Stravinskij erano per la composizione e, nell'estate del 1902, pochi mesi prima della morte del padre, ottenne di esser presentato a Rimskij-Korskov, che, interessato ai primi tentativi del giovane nella composizione, lo consigliò di non entrare al conservatorio per il normale concorso accademico, ma di continuare gli studi privatamente.

Un anno dopo Rimskij-Korskov acconsentì a dargli lezioni private soprattutto di strumentazione (1903-1908). Stravinskij aveva l'abitudine di discutere le sue composizioni con Rimskij-Korskov appena venivano impostate e scritte, ed il maestro fece in modo che molte di esse fossero eseguite in concerti pubblici e privati a Pietroburgo.

L'ultima di queste composizioni fu *Feu d'artifice* (1908), un breve poema sinfonico che Stravinskij destinò come regalo di nozze alla figlia del maestro, Nadezhda.

Ma Rimskij-korskov morì nell'estate del 1908, prima che la composizione potesse essere eseguita. Dopo la sua morte l'allievo esprime il suo dolore con la composizione *Chant funèbre* (1908) in memoria del maestro, eseguita a Pietroburgo nella stagione seguente: la partitura è andata perduta.

All'inizio del 1906 Stravinskij aveva sposato la sua prima cugina Catherine Nossenko.

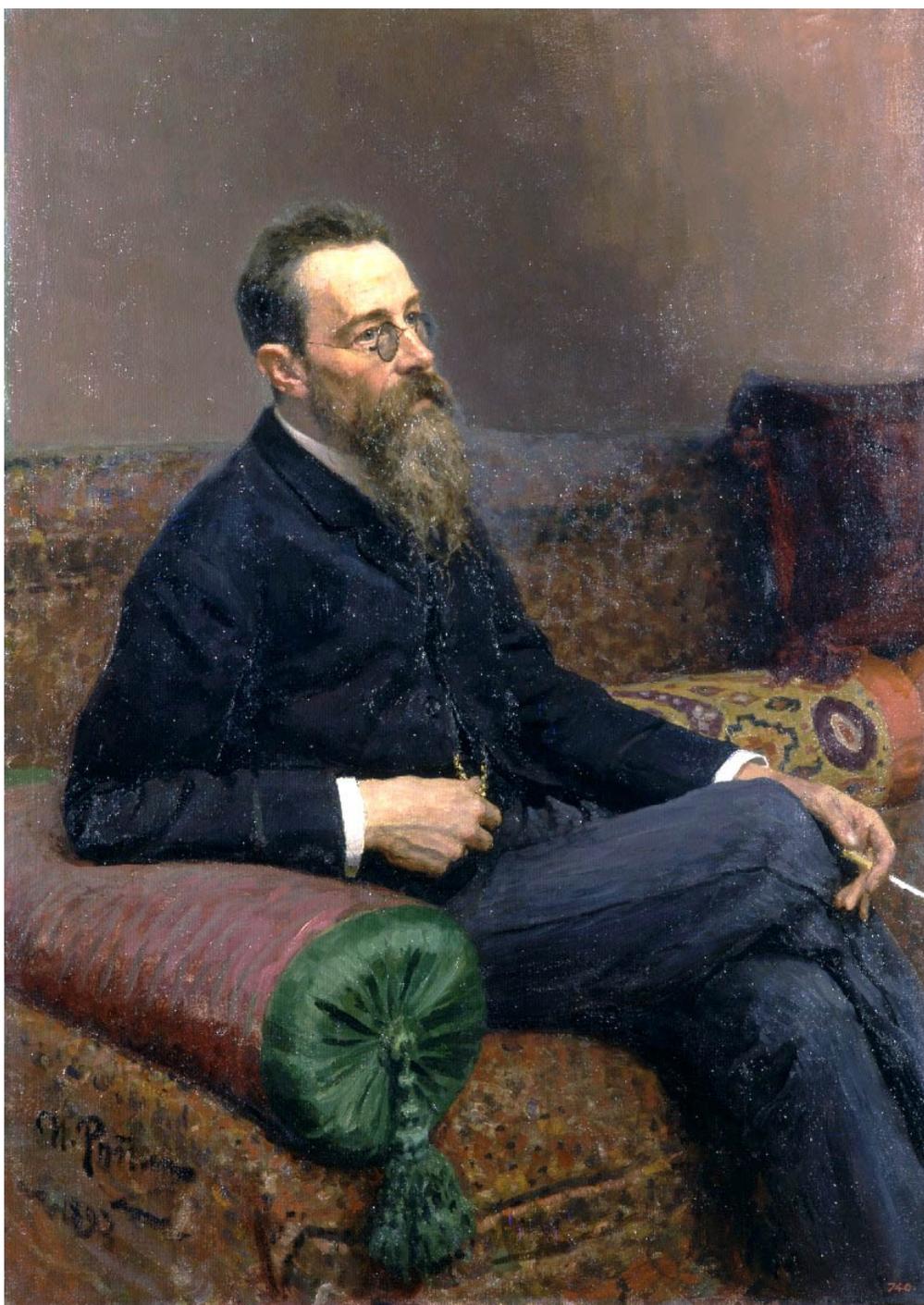
Nel 1907 nacque il figlio Theodore ed un anno dopo la figlia Ludmila.

Il 6 II 1909 furono eseguiti a Pietroburgo *Feu d'artifice* ed un brano per orchestra, *Scherzo fantastique*, scritto precedentemente (1907-1908).

In quest'occasione il giovane compositore ebbe modo di conoscere l'impresario S. de Djagilev, che stava allora ponendo i preliminari per una stagione di balletti russi da tenersi a Parigi nell'estate dello stesso anno.

Djagilev fu impressionato così favorevolmente dalle possibilità di Stravinskij, che lo invitò ad unirsi alla ristretta cerchia dei suoi collaboratori artistici

## **RIMSKIJ-KORSKOV**



Per la stagione di balletti del 1909 Stravinskij fu invitato a preparare la strumentazione di vari pezzi di musica per balletto, compresi due pezzi per pianoforte di Chopin (il balletto *Les Sylphides*), per la stagione del 1910 Djagilev gli commissionò una partitura nuova per il balletto *l'Uccello di fuoco* (1909-1910).

I quattro anni che seguirono segnarono una stretta ed intensa collaborazione tra i due: Djagilev faceva in modo che tutti i lavori nuovi ed importanti di Stravinskij andassero in scena con la sua compagnia. Dopo il pieno successo dell'*Uccello di fuoco* all'Opéra di Parigi (25 VI 1910), Stravinskij abbozzò i *Konzertstucke* per pianoforte ed orchestra, ma, convinto dalle argomentazioni di Djagilev, adattò tale musica all'allestimento di un nuovo balletto: nacque così *Petruska* che ebbe la sua prima rappresentazione durante la stagione parigina dei Balletti russi del 1911.

Precedentemente Stravinskij aveva progettato di scrivere una specie di Sinfonia sui rituali primitivi della primavera ed anche questa volta Djagilev lo persuase a mutarla in forma di balletto. La composizione della *Sagra della primavera* richiese due anni (1911-1913) e la prima rappresentazione al Teatro des Champs-Élysées (29 V 1913) fu uno dei maggiori scandali della storia del teatro.

Stravinskij riprese poi a lavorare attorno ad un'opera breve basata sulla fiaba di Anderson, *Le Rossignol*, iniziata nel 1908-1909, ma interrotta dalla commissione dell'*Uccello di fuoco*.

L'opera era stata richiesta dal Nuovo Teatro Libero di Mosca, ma quando improvvisamente l'occasione sfumò, fu rilevata da Djagilev che la fece rappresentare nella stagione dei Balletti russi a Parigi ed a Londra nell'estate 1914.

Nella stessa estate Stravinskij creò anche un nuovo balletto-cantata, *Les Noces*, basata sui temi e sulle tradizioni contadine russe. La composizione era completata nel 1917, ma la strumentazione fu ritardata fino al 1923 a causa della prima guerra mondiale.

La stretta collaborazione con Djagilev e con i Balletti russi portò Stravinskij a trascorrere una considerevole parte del suo tempo lontano dalla Russia.

Si trovava abitualmente a Parigi all'inizio dell'estate per le stagioni dei Balletti russi e spesso seguiva la compagnia nelle varie tournées a Roma, a Berlino, a Vienna, a Budapest ed a Londra.

Faceva però in modo di passare una parte dell'estate e dell'autunno ad

Ustilug, la cui quieta atmosfera gli era di stimolo per comporre, ma le sue visite a Pietroburgo si fecero sempre più rare. Inoltre, dato che la famiglia Stravinskij era piuttosto predisposta alle malattie tubercolari, il clima della Svizzera sembrava il più adatto per vivere.

## IL COMPOSITORE CON I GENITORI ED I FRATELLI



Il terzo figlio, Soulima, era nato a Londra nel 1910 e la quarta figlia, Milena, a Leysin nel 1914. Lo scoppio della prima guerra mondiale li trovò a Salvan; negli anni 1914-1920 vissero prima a Clarens poi a Morges.

Furono anni d'isolamento e di esilio poiché, mentre la guerra continuava, Stravinskij rimase tagliato fuori, dapprima dai Balletti russi (costretti a trasferirsi in America), poi dai contatti con i suoi editori le cui sedi centrali erano tutte a Berlino.

Nel 1917, allo scoppio della Rivoluzione russa, appena si rese conto che i suoi beni di famiglia in Russia sarebbero stati confiscati e che egli stesso sarebbe divenuto un esule se non avesse scelto di tornare in patria e di accettare il nuovo regime comunista, optò per l'esilio.

Appena la guerra finì, lasciò la Svizzera e si stabilì in Francia, dove risiedette per circa vent'anni (1920-1939) tra Biarritz, Nizza, Voreppe e Parigi, naturalizzandosi cittadino francese nel 1934. Questo periodo fu contrassegnato da una crisi del suo stile compositivo: abbandonate le componenti russe, adottò lo stile neoclassico.

"Perduta la Russia ed il suo linguaggio sia di parole sia di musica", come egli stesso ebbe a dire, gli occorre un decennio "di tentativi, di esperimenti e di fusioni" per trovare la via a nuovi capolavori come *Oedipus rex* (1926-1927) e la *Symphonie des psaumes* (1930).

Nel primo dopoguerra riprese la collaborazione con Djagilev ed i Balletti russi, ma su una base molto più libera.

Ai balletti antecedenti la prima guerra mondiale e che rimasero il nucleo del repertorio della compagnia, si aggiunse *Pulcinella* (1920) in cui Stravinskij adattò temi di Pergolesi ad un ambiente napoletano da commedia dell'arte.

*Apollo Musagete* (1928), originariamente commissionato da una patronessa americana, fu l'ultimo lavoro di Stravinskij messo in scena dai Balletti russi.

Quando Djagilev morì nel 1929 la compagnia, che non aveva una solida struttura, si sciolse completamente quasi dall'oggi al domani. Stravinskij, costretto a metter assieme le sue entrate, dato che aveva perduto la proprietà di famiglia in Russia, si era dedicato a carriere sussidiarie come pianista e direttore d'orchestra, ancor prima che morisse Djagilev.

Questo significava che in futuro gli sarebbe rimasto abbastanza poco tempo ogni anno da dedicare alla composizione.

Alcune delle sue opere nuove come il *Concerto* per pianoforte e fiati (1923-1924), la *Sonata* (1924) e la *Serenata* (1925) per pianoforte solo, *Capriccio* per pianoforte ed orchestra (1929) ed il *Concerto* per 2 pianoforti soli (1931-1935) furono scritte principalmente per se stesso come solista, mentre sempre più tempo veniva dedicato ogni anno alle tournées (in Europa; nell'America del Nord: 1925, 1935, 1937, nell'America del Sud, 1936), in cui compariva sia come esecutore solista, sia come direttore d'orchestra.

Gli anni 1938 e 1939 furono segnati da una serie di lutti familiari.

Nell'autunno del 1938 morì la figlia maggiore, l'anno seguente (marzo e giugno) gli morirono la moglie e la madre.

Lo scoppio della seconda guerra mondiale nel 1939 portò un orientamento tutto nuovo nella vita di Stravinskij.

## **FAMIGLIA STRAVINSKIJ**



Mentre era ancora a Parigi aveva accettato l'invito della Harvard University per la cattedra di poetica musicale già di Ch. Eliot Norton, per l'anno accademico 1939-1940; ciò gli diede l'occasione di lasciare l'Europa e di stabilirsi negli Stati Uniti.

Si risposò all'inizio del 1940 con la pittrice Vera de Bosset, che conosceva da molti anni; con lei andò in California ed acquistò una casa a Hollywood.

Poco dopo la fine della guerra cambiò nazionalità una seconda volta e divenne cittadino americano nel dicembre del 1945. La sua nuova nazionalità gli permise di ottenere i diritti d'autore delle sue prime partiture che, pubblicate originariamente mentre aveva ancora la cittadinanza russa, non erano protette fuori dal territorio russo, dato che la Russia non aderiva alla convenzione internazionale di Berna sul diritto d'autore.

Pubblicò a tal fine versioni rivedute delle partiture, ma queste revisioni furono praticamente poco più che delle correzioni, tranne nel caso di

*Petruska* (rev. 1947) e della *Symphonie pour instruments à vent* (1920, rev. 1947) che ebbero una strumentazione completamente nuova.

Negli anni 1948-1951, lavorò ad un'opera di ampia portata, *La carriera di un libertino*, su libretto di W. H. Auden e di Ch. Kallmann. Quando l'ebbe terminata tornò in Europa, per la prima volta dopo la guerra, a dirigerne la prima alla Fenice di Venezia.

Mentre lavorava a quell'opera invitò nella sua casa di Hollywood il giovane musicista R. Craft che sarebbe diventato amico ed inestimabile assistente musicale.

Dopo la composizione della *Carriera di un libertino*, Stravinskij si rese conto d'esser cresciuto troppo per "l'incubatrice speciale" (è una sua espressione) in cui erano state portate a gestazione le opere del periodo neoclassico.

La naturale predisposizione di Craft per la musica seriale indusse Stravinskij ad esaminare attentamente la produzione di Webern ed anche alcune opere di Schonberg e Berg che non gli erano molto note a quel tempo: non appena il suo interesse fu stimolato, anche il suo linguaggio compositivo ne risultò profondamente colpito.

Dopo i primi cauti saggi, *Canticum sacrum* (1955) ed il balletto *Agon* (1953-1957) compose opere di più ampie proporzioni, in cui la musica passava da un inizio modale e tonale ad un nucleo completamente seriale per tornare alla musica modale e tonale dell'inizio.

La prima composizione completamente seriale fu *Threni.....* (1958) seguita da *Movements* (1958-1959), *Variazioni* per orchestra (1963-1964) e *Requiem Canticles* (1966) che giustamente occupano un posto d'onore nella sua produzione.

Questa conversione al serialismo suscitò a suo tempo una grossa disamina fra i critici ed i musicisti. Ne derivò una serie di volumi scritti assieme a Craft, in parte autobiografici, in parte di divagazioni e pensieri (*Conversations with Igor Stravinskij*, 1959; *Memories and Commentaries*, 1960; *Expositions and Developments*, 1962; *Dialogues and Diary*, 1963; *Themes and Episodes*, 1966).

Negli ultimi anni della sua carriera fu continuamente richiesto come direttore e ricominciò a viaggiare per tutto il mondo. Tra i diversi viaggi di questo periodo forse il più interessante fu il ritorno in Russia nel 1962, dopo una lontananza di quasi mezzo secolo.

Fu acclamato a Mosca ed a Leningrado e riuscì anche a riallacciare un buon numero di vecchie amicizie. Prima di lasciare Mosca fu ricevuto

ufficialmente da Krusciov al Cremlino.

Questo storico incontro avvenne solo otto mesi dopo che, insieme alla moglie, era stato ad un party in suo onore, dato alla Casa Bianca dal presidente John Kennedy.



Effettivamente gli onori in questo periodo erano molto frequenti. Nel 1954 gli venne assegnata la medaglia d'oro della Royal Philharmonic Society di Londra, nel 1956 la medaglia d'oro Jean Sibelius, l'anno dopo fu eletto membro dell'Accademia americana di arti e lettere.

Nel 1962 il Papa Giovanni XXIII gli conferì il cavalierato dell'ordine di San Silvestro; seguì nel 1963 il premio Wihuri-Sibelius e l'anno dopo il sindaco di Gerusalemme lo insignì dell'emblema d'oro della città.

Dopo il *Requiem Canticles* la malattia di cui soffriva (insufficienza cardiaca) lo costrinse a rallentare l'attività compositiva, ma anche da ultimo, nel 1969, una trascrizione strumentale di alcuni preludi e fughe di Bach può dimostrare che all'età di 87 anni le sue facoltà musicali erano ancora integre. Morì a New York, ma per sua espressa volontà fu sepolto a Venezia.

Appena fu in grado di leggere la musica, Stravinskij, poté liberamente accedere alla biblioteca musicale del padre: Glinka e Ciaikovsky furono i compositori russi che lo influenzarono più profondamente, mentre i suoi studi di pianoforte lo portarono a contatto con i romantici tedeschi, in particolare con Schubert e Schumann; conobbe opere di Brahms, di Bruckner, di Bizet, di Delibes e di Chabrier, arrangiate per pianoforte a quattro mani.

Nelle "Sere di musica contemporanea", concerti stabili a Pietroburgo all'inizio del XX sec., ebbe occasione di ascoltare anche composizioni di Dukas, di Debussy e di R. Strauss.

Le sue stesse composizioni giovanili risentono dell'influenza di un certo numero di compositori: A. K. Glazunov nella *Sinfonia in Mi bem.* (1905-1907), Wagner *Faune et bergère* (1906), Scriabin in *Four Studies for Piano* (1908), Debussy in *Scherzo fantastique* e nel I atto di *Le Rossignol* (1908-1909), Rimskij-Korskov nell'*Uccello di fuoco*.

Per l'*Uccello di fuoco* e *Petruska*, le prime due opere della maturità, ideò un sistema di composizione che usava linguaggi contrastanti. Nell'*Uccello di fuoco* musica popolare diatonica accompagnava le parti realistiche di questo balletto-fiaba, mentre per le parti fantastiche si ricorreva sistematicamente al cromatismo.

In *Petruska* la musica delle scene della fiera è diatonica ed ha incorporato numerosi motivi popolari russi, mentre la musica per i burattini ed il loro dramma si sviluppa su un'aggregazione bitonale di due accordi le cui note fondamentali sono distanti l'una dall'altra di una 4<sup>a</sup> a scendere.

Mentre nell'*Uccello di fuoco* ed in *Petruska* i motivi popolari usati sono citati quasi letteralmente dalle varie raccolte pubblicate, con una regolarità metrica che portava a sua volta a modelli di fraseggio regolare, nella *Sagra della primavera*, nelle *Noces* ed in opere più tarde del cosiddetto periodo russo usò ripetizione ed elisione di alcune delle brevi frasi strumentali del canto popolare per spezzarne la simmetria: questo portò a modelli irregolari di notevole complessità.

## **VERA DE BOSSET**



Per le sue composizioni "russe" scritte nel periodo tra *La sagra della primavera* e *Symphonies pour instruments à vent*, Stravinskij attinse ad un tipo di melos panslavo, usando una grande varietà di forme. Quel linguaggio era adatto per musicare testi russi basati su materiale popolare: si dedicò a questo compito particolarmente negli anni dell'esilio in Svizzera (1914-1920).

Appunto prima dello scoppio della prima guerra mondiale, Stravinskij portò in Svizzera, dalla Russia, diverse raccolte di folclore che gli servirono come spunto per i testi di molte composizioni. L'uso del melos panslavo non fu limitato ad opere vocali, lo si può ritrovare in *3 Pezzi per Quartetto* (1914) ed in alcune parti di *Symphonies pour instruments à vent*.

Tra il completamento della *Sagra della primavera* e l'inizio della prima guerra mondiale ci fu un momento in cui sembrava che il linguaggio armonico di Stravinskij stesse quasi per passare dalla bitonalità all'atonalità.

Questa tendenza è latente in *3 Poésies de la lyrique japonaise* (1912-1913) per voce e pianoforte (o orchestra da camera) e nel III atto di *Le Rossignol* (1914), tuttavia, per il momento, Stravinskij non andò oltre in quella direzione.

Cominciò invece, a far uso di certe forme tipiche per tradizione della musica dell'Europa occidentale. Nelle due serie di *Easy Pieces for Piano Duet* (1914-1917) usò, come base di questi pezzi, forme consuete di danza: solo un pezzo, *Balalaika*, era specificatamente russo.

Nella *Storia del soldato* (1918), le danze comprendevano il paso doble, il tango, il valzer ed il ragtime. Il mutamento d'interesse, dalla Russia all'Europa centrale ed occidentale, fu confermato dall'incarico che Stravinskij accettò da Djagilev, subito dopo la guerra, di preparare un balletto per la compagnia dei Balletti russi, basato su materiale poco conosciuto di Pergolesi.

Fino a quel momento non c'era stato modo di pensare che Stravinskij fosse attratto in modo particolare dalla musica italiana del XVIII sec. in generale, più precisamente dalla musica di Pergolesi, ma, in quel caso, il contatto con la musica di Pergolesi risultò decisivo.

Da qui in avanti il suo orientamento cominciò a mutare: adottò le forme tradizionali e le tecniche musicali dell'Europa occidentale al fine di realizzare le sue finalità, e le nuove composizioni rivelarono molte affinità con la musica classica del passato.

I critici musicali negli anni Venti, per descrivere questi aspetti, coniarono l'espressione neoclassicismo ed alcuni lo accusarono di comporre "pastiche".

## SERGEJ DIAGHILEV



Ma il risultato non fu mai un'imitazione. Quando trovava del materiale musicale che lo stimolava, lo sottoponeva ai suoi rigorosi esperimenti e non appena la sua immaginazione si accendeva portava avanti il processo compositivo finché la nuova opera non era completa e finché non era esplicita la nuova logica formale.

All'inizio di questo periodo neoclassico si pone lo splendido *Ottetto* per strumenti a fiato (1922) che segnò la riscoperta della Sonata come forma musicale: alcune parti dell'*Ottetto* rivelavano un'abilità contrappuntistica che non aveva avuto modo di manifestarsi nelle precedenti composizioni "russe".

Col *Concerto* per pianoforte e strumenti a fiato, invece, scrisse la prima di una serie di composizioni che saggiavano le possibilità del Concerto come forma musicale. Il *Concerto* per pianoforte ed il *Capriccio* li scrisse pensando di interpretarli come solista, il *Concerto* per 2 pianoforti solisti lo scrisse pensando di interpretarlo insieme al figlio Soulima.

Il *Concerto* per violino in Re (1931) fu scritto espressamente per essere interpretato da S. Dushkin ed in collaborazione con lui.

Compose anche il *Concerto* in Mi bem., per orchestra da camera (1938) nello stile dei "Brandeburghesi" di Bach, l'*Ebony Concerto* (1945) per clarinetto solo ed orchestra jazz ed il *Concerto* in Re per orchestra d'archi (1946) noto più spesso come *Basle Concerto*.

Alle composizioni sinfoniche Stravinskij si accostò con una certa cautela. Nel 1930 il suo editore gli richiese un pezzo popolare per orchestra senza coro, ma da tempo Stravinskij desiderava scrivere una *Sinfonia di salmi* ed insistette nello scegliere testi dalla Vulgata che musicò per coro misto ed orchestra (*Symphonie des psaumes*).

Di contro la *Sinfonia n. 2* in Do (1938-1940) sembrava un esercizio di pura tecnica sinfonica classica, mentre la *Sinfonia n. 3* (1942-1945), scritta sotto la tensione degli eventi della seconda guerra mondiale, rivela aspetti più tumultuosi ed inquieti.

La sua struttura è particolarmente degna di rilievo perché associa la forma di un concerto per pianoforte ed arpa con una serie di movimenti sinfonici per orchestra.

Nel 1928 accettò una commissione di I. Rubinstein e scrisse *Il bacio della fata* per la sua compagnia di ballo. Basò questa partitura su una selezione di musica da salotto di Ciaikovsky: canti e brani per pianoforte. Nel 1933 un'altra richiesta della Rubinstein lo portò a trasformare il Poema di A. Gide, *Perséphone*, in "melodrame", recitato, cantato,

mimato e danzato.

G. Balanchine, uno dei giovani coreografi tra i più promettenti che avevano lavorato per Djagilev negli ultimi anni dei Balletti russi, si era trasferito negli Stati Uniti negli anni Trenta ed alcuni dei balletti tardi di Stravinskij furono scritti per compagnie associate a Balanchine.

## **STRAVINSKIJ E NADIA BOULANGER**



Di questo gruppo di balletti fanno parte *Jeu de cartes* (1936), la cui partitura è estremamente brillante, *Orpheus* (1947) e *Agon*, in parte seriale.

L'Opera non esercitò mai nella vita compositiva di Stravinskij lo stesso stimolo del balletto, tuttavia due delle tre Opere del periodo neoclassico rivestono somma importanza.

Proprio all'inizio del periodo si pone l'Opera buffa in 1 atto *Mavra* (1921-1922), dedicata alla memoria di Ciaikovsky, Glinka e Puskin e di proposito basata su modelli russo-italiani dell'Ottocento.

Alcuni anni dopo, desiderando scrivere un'Opera da rappresentarsi nel 1927, per celebrare il ventesimo anniversario dell'attività di Djagilev come impresario teatrale, scelse come soggetto la storia di Edipo e si accordò con Cocteau perché ne scrivesse il libretto.

La lingua francese però gli parve inadeguata allo scopo: aveva bisogno di qualcosa di incisivo e monumentale e decise che il latino possedeva le qualità richieste.

Sebbene concepisse *Oedipus rex* come un'Opera, scrivendo nella partitura molte indicazioni per la scena, Stravinskij sembrava avere dei dubbi sulle possibilità di rappresentazione del lavoro: lo chiamò infatti Opera-Oratorio e lo rese adatto ad essere eseguito in concerto ed in palcoscenico. Proprio alla fine del periodo neoclassico si pone *La carriera di un libertino*, che è la sola Opera per la scena di ampia portata (nel senso di una partitura che riempia appieno una serata) secondo il canone stravinskiano.

Il libretto originario di W. H. Auden e Ch. Kallmann fu modellato con intenzione su fonti del XVIII sec.. E Stravinskij lo musicò con l'aperta finalità di comporre l'Opera in quello stile che egli definì italiano-mozartiano e di "stringere ogni aria in un ardente corsetto".

È un'Opera a numeri comprendente cori, ensembles, arie, ariosi e recitativi.

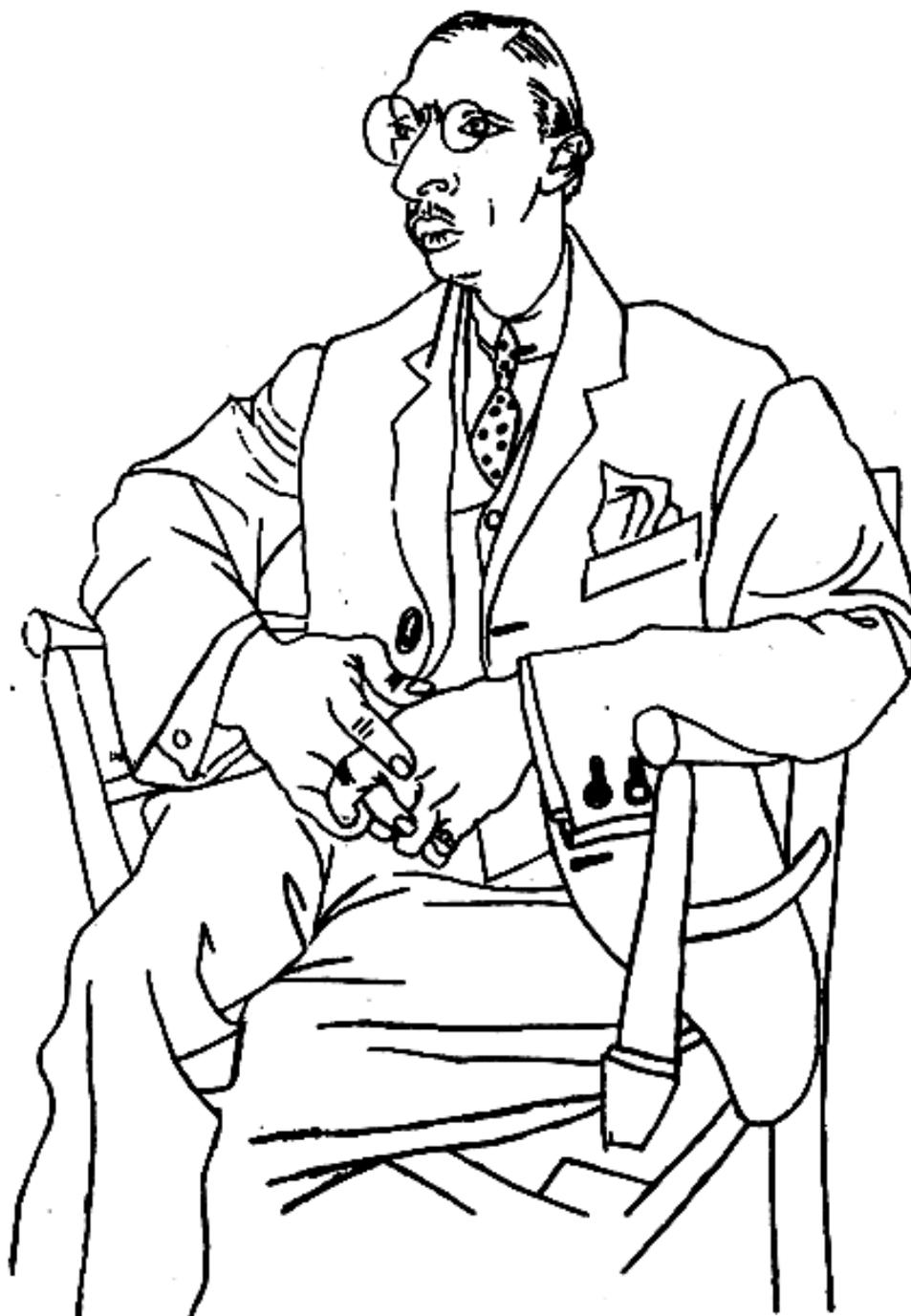
In verità bisogna forse dire che, dopo un inizio splendido, l'Opera cede un po' verso la metà, ma mette poi in scena un brillante recupero nell'atto finale con le scene dell'asta, del cimitero e del manicomio. Sebbene Stravinskij fosse stato battezzato nella chiesa russa ortodossa, aveva abbandonato la pratica della religione circa all'inizio del Novecento.

Ma, verso il 1920 ca., il suo atteggiamento nei confronti della religione cominciò a cambiare ed una crisi spirituale lo riportò alla fede ortodossa.

Nel 1926 musicò a cappella il testo slavo del *Pater noster*, seguito da

altre due composizioni a cappella, il *Credo* (1932) e l'*Ave Maria* (1934). Nel 1930 aveva fatto ricorso alla Vulgata per il testo della *Symphonie des psaumes*, che può pertanto essere considerata un'opera profana su tema sacro.

## **STRAVINSKIJ RITRATTO DA PICASSO**



Durante la seconda guerra mondiale concepì l'idea di scrivere una *Messa* che si potesse usare nella liturgia. Il *Kyrie* ed il *Gloria* furono composti nel 1944, il *Credo*, il *Sanctus* e l'*Agnus Dei* seguirono nel 1947-1948.

La *Messa* fu scritta per coro misto e doppio quintetto di fiati: rare sono state le esecuzioni in un vero e proprio servizio liturgico. Quando Stravinskij comprese che la tecnica seriale offriva mezzi compositivi di grande vitalità, si trovò a lavorare a quei generi musicali che aveva per lo più già sperimentato nel periodo neoclassico e che, nel tempo, erano passibili di variazioni.

Le sue composizioni seriali sono in proporzione piuttosto brevi, ma sembrano possedere la particolare gravità di una composizione tonale almeno tre volte più lunga della sua effettiva durata. Sono notevoli per la spontaneità della loro linea melodica e per la forza del contrappunto.

La forma di concerto fu usata nei *Movements* per pianoforte ed orchestra, la forma sinfonica nelle *Variations*. *Agon* fu ideato come balletto in stretta collaborazione con Balanchine: la coreografia per dodici ballerini sottolineava la dodecaфония della composizione, in parte seriale. L'Opera maggiormente vicina al sistema seriale è *The Flood* (1961-1962), che fu scritta per uno spettacolo televisivo e che comprende diversi elementi quali la narrazione, il commento, l'azione drammatica, la danza ed il mimo.

Il gruppo più ampio di lavori seriali è costituito dalla trasposizione in musica di testi sacri. Se per *Canticum sacrum* e *Threni (Lamentationes Jeremiae Prophetae)* aveva fatto ricorso alla Vulgata, per i primi due movimenti della cantata *A Sermon, a Narrative and Prayer* (1960-1961) scelse estratti dalla versione inglese autorizzata della Bibbia.

La ballata sacra *Abraham and Isaac* (1962-1963) è una trasposizione del testo ebraico della *Genesi*, cap. XXII. Il testo di *The Flood* (preparato da R. Craft) è una fusione di passi dei cicli York e Chester delle Sagre rappresentazioni medievali uniti a brevi citazioni della versione autorizzata della *Genesi*.

Per *Introitus* (1965) e *Requiem Canticles* usò le parole latine della *Messa da requiem*. Molte di queste opere tarde furono scritte per onorare gli amici che Stravinskij aveva conosciuto durante la sua vita. I canoni funebri ed un canto per tenore, quartetto d'archi e 4 tromboni furono scritti in memoria di D. Thomas (*In Memoria Dylan Thomas*, 1954), il piccolo *Epithaphium* (1959) per commemorare il principe Max Egon di Furstenberg, promotore del festival di Donaueschingen; *Elegy for J. F.*

*K.* (1964), su testo di W. H. Auden, fu scritta poco dopo l'assassinio del presidente J. Kennedy. *Variations* ed *Introitus* sono entrambe dedicate alla memoria di grandi scrittori: A. Huxley e Th. S. Eliot. Un corale in memoria di M. Luther King, iniziato nel 1968, fu interrotto dalla malattia, quasi segno premonitore della morte.



Il pianoforte fu sempre lo strumento proprio di Stravinskij: egli compose sempre al pianoforte, che considerava il tramite fisico col quale entrare in contatto diretto con la musica.

Le partiture orchestrali derivano tutte da brevi stesure per pianoforte. Questo modo di procedere è illustrato con particolare evidenza dagli abbozzi per la *La sagra della primavera* (pubblicati in fac-simile nel 1969).

I primi lavori per i Balletti russi, *L'uccello di fuoco*, *Petruska*, *La sagra della primavera*, *Le Rossignol* furono tutti scritti per orchestre sinfoniche con moltissimi elementi: lo stesso sarebbe dovuto accadere per *Le Nocce*, se la strumentazione non fosse stata procrastinata fin dopo la guerra. Ma durante gli anni d'esilio in Svizzera Stravinskij aveva incominciato ad abbandonare l'uso della grande orchestra sinfonica.

Nel 1916, lavorando agli atti II e III di *Le Rossignol* per trasformarli nel poema sinfonico *Il canto dell'usignolo*, si diede a trattare singoli strumenti o gruppi di strumenti dell'orchestra in modo concertante. Il risultato fu una maggiore purezza dei colori strumentali, un tessuto orchestrale più leggero, maggior trasparenza, varietà, contrasti e minore insistenza sull'importanza della fusione d'insieme.

La nuova prospettiva si può verificare, nella forma più semplice e più audace, nella *Storia del soldato*, in cui un complesso da camera formato da violino e contrabbasso, clarinetto e fagotto, cornetta e trombone, assieme alla percussione, produce un effetto sonoro straordinario.

Parte essenziale della strumentazione di Stravinskij è la tendenza all'articolazione ed all'accettazione. Tra gli estremi del legato e dello staccato individua molti gradi intermedi di attacco, che sono di norma specificati con cura nelle partiture.

Questo senso innato dell' "ictus" è il punto centrale della sua tendenza dinamica ed è caratteristico della natura ballabile in gran parte della sua musica.

Dalla *Sagra della primavera* in poi Stravinskij mostrò l'interesse per i metri composti irregolari: per conservare tutta la forza del sincopato, derivante dal suo modo di trattare il metro, ritenne di insistere su un incalzante ritmo.

Questa regolarità meccanica è particolarmente evidente in partiture quali *Les Nocce* e *Symphonies pour instruments à vent*, in cui ritmi differenti convivono in virtù di periodiche coincidenze. La spinta dinamica di alcuni movimenti delle sue prime partiture colpì in modo indimenticabile

i primi ascoltatori.

Una delle straordinarie caratteristiche della *Sagra della primavera* è la sorprendente andatura della maggior parte della composizione.



È raro trovare un lavoro di tale struttura sinfonica in cui la gran parte della musica sembri passare velocemente.

Di contro *Perséphone* utilizza una grande varietà di tempi lenti. Nella *Symphonies des psaumes* c'è un affascinante esempio di cambiamento di tempo con effetto assolutamente migliore.

Le sue opinioni sulla funzione espressiva della musica sono state largamente citate, discusse e spesso mal comprese. Per lui la musica è il linguaggio del suono e non ha niente a che vedere direttamente con il linguaggio letterario: come la letteratura esprime idee in parole, così la musica esprime idee nei suoni, ma le idee sono diverse tra di loro.

La sua musica ha influenzato variamente uomini e tempi. I primi balletti per Djagilev ottennero l'enorme plauso della critica in Europa occidentale prima della guerra mondiale, ma erano praticamente sconosciuti, nella stessa epoca, nella nativa Russia.

Negli anni d'esilio in Svizzera, la sua fama non poté diffondersi data la scarsità di rappresentazioni in tempo di guerra. Nel periodo tra le due guerre, 1920-1930, la sua musica "russa" divenne sempre più popolare, ma si prestò poca attenzione alle composizioni neoclassiche. Si dovette aspettare dopo la seconda guerra mondiale perché opere quali *Oedipus rex*, *Symphonie des psaumes*, *Perséphone*, la *Sinfonia in Do* e la *Sinfonia in tre movimenti* avessero ciò che era loro dovuto: ma da allora egli si immerse nella fase seriale, il cui completo significato non è ancora stato adeguatamente riconosciuto.

Comunque Stravinskij è stato una figura di primo piano sulla scena mondiale fin dalla prima rappresentazione dell'*Uccello di fuoco* nel 1910; ci vorrà molto tempo prima che i musicisti riescano ad emergere dalla sua ombra enorme.

## ABRAHAM AND ISAAC

### Ballata sacra per baritono e orchestra

**Musica:** Igor Stravinskij

**Testo:** Genesi, XXII

**Organico:** baritono, 2 flauti, flauto contralto, oboe, corno inglese, clarinetto, clarinetto basso, 2 fagotti, corno, 2 trombe, 2 tromboni, basso tuba, archi

**Composizione:** 1962 - 3 marzo 1963

**Prima esecuzione:** Gerusalemme, He'Ooma, 23 agosto 1964

**Edizione:** Boosey & Hawkes, New York, 1965

**Dedica:** Stato d'Israele

*Abramo e Isacco* è una ballata sacra per baritono e piccola orchestra composta sul testo ebraico della Genesi, capitolo XXII. E' stata eseguita in Israele (Gerusalemme, 23 agosto 1964, e Cesarea) e successivamente al Festival di Berlino.



Riportiamo le dichiarazioni rese da Stravinskij. «*In Abramo e Isacco vi sono cinque parti contrassegnate da cambiamenti di tempo ed eseguite senza interruzioni; e 19 versetti comprendenti dieci unità musicali. Sebbene nella Bibbia i versetti siano in forma dialogata, la mia composizione non personifica i protagonisti, ma racconta l'intera storia per mezzo del baritono-narratore, sottolineando i cambiamenti del personaggio con cambiamenti nella dinamica. Non si dovrebbe mai cercare di tradurre l'ebraico dal momento che le sillabe, per accenti e timbro, sono un elemento esattamente fissato ed essenziale della musica. L'accentazione verbale e musicale è identica, incidentalmente, che è cosa rara nella mia musica. E sebbene vi siano delle ripetizioni di parole, queste non sono mai accompagnate da esatte ripetizioni musicali. "Abramo", la parola ripetuta più di frequente, è cantata per la prima volta senza strumenti. La linea vocale è in parte bel cantomelismatico ed in parte un canto sillabico. Non auguro all'ascoltatore di scoprire descrizioni musicali od illustrazioni del testo. Che io sappia non ne sono state composte. Ignoro i simbolismi musicali nel mio uso di canoni o mezzi ritmici "espressivi", e chiunque pretende di sentirli, per esempio, nel passo che tratta di Isacco e dei due ragazzi, tiene troppo conto di quello che per me non potrebbe essere più che una coincidenza. E' usata una serie di 12 note, ma unità esacordali ed unità minori sono più accentuate delle successioni di note complete. Si possono trovare intervalli di ottave, quinte e raddoppi che non sono in contraddizione con la base seriale della composizione, essendo il risultato di concordanze di diverse forme seriali o quello che io chiamo serie verticali. Delle diverse origini di ogni opera probabilmente la più importante non può essere determinata. Posso dire, tuttavia, che ho cominciato a comporre Abramo e Isacco a causa del fascino della lingua ebraica come suono, a causa del soggetto e, non ultimo, perché volevo lasciare un segno della mia gratitudine al popolo d'Israele, al quale è dedicata la musica, per la sua generosità ed ospitalità durante il mio viaggio nel paese nel 1962 ».*

Come è stato scritto, con *Abramo e Isacco* Strawinsky ha quadrato il cerchio in quanto l'antico canto ebraico, che qui ha fortemente suggestionato il compositore, a sua volta esercitò grande influenza in tutta la musica popolare dell'Europa orientale e dunque nello stesso stile

melodico dello Strawinsky «russo» di *Nozze*, dei *Pribautki*, delle *Berceuses*, ecc.



Nell'orchestra sono rappresentati quasi tutti gli strumenti; manca l'arpa e la percussione, è presente la tuba.

La voce procede quasi sempre insieme a pochissimi strumenti, in coppie «pure» (oboe e corno inglese.; 2 fagotti; ecc.) o «a contrasto » (flauto e tuba, ecc.); altre volte, come all'inizio e alla fine della ballata, è un solo strumento, la viola, che rabesca o incide sulla linea del canto.

**Giorgio Graziosi**

### **Testo**

Dopo questi fatti, Dio mise alla prova Abramo, lo chiamò: «Abramo!». Ed egli rispose: «Eccomi qui». Gli disse: «Prendi il tuo amato unico figlio, Isacco, va alla terra di Moryia e là offrilo in olocausto su uno dei monti che ti dirò».

Al mattino presto, Abramo mise il basto all'asino, prese con sé due schiavi e suo figlio Isacco, spaccò della legna per l'olocausto e partì per recarsi al luogo che Dio gli aveva detto. Al terzo giorno, alzati gli occhi, vide in lontananza quel luogo. Disse Abramo ai suoi schiavi: «Voi rimanete qui con l'asino mentre io e il ragazzo andremo fin là, faremo atto di adorazione a Dio e poi torneremo da voi». Prese la legna per l'olocausto e la caricò addosso a suo figlio Isacco, egli stesso tenne il fuoco e il coltello e insieme proseguirono il cammino. Isacco, rivolto al padre disse: «Padre!», ed egli: «Eccomi qua, figlio mio». E disse: « Qui c'è il fuoco e la legna, ma l'agnello per l'olocausto dov'è?». Rispose Abramo: «Figlio mio, Dio provvederà l'agnello per l'olocausto». E proseguirono tutti e due insieme il cammino. Giunto al luogo che Dio gli aveva detto, Abramo vi costruì un altare, preparò la legna, legò il figlio Isacco e lo mise sull'altare sopra la legna. Un messo divino dal cielo lo chiamò: «Abramo, Abramo!». Egli rispose: «Sono qui». E quegli: «Non mettere la mano addosso al ragazzo, non fargli niente, perché ora so che tu hai timor di Dio, non mi hai negato il tuo unico figlio. Abramo alzò gli occhi e scorse un montone che rimase poi impigliato con le corna ad un cespuglio; andò, lo prese e lo offrì in olocausto invece del proprio figlio. Abramo dette nome a quel luogo Adonai Irè, il Signore Provvede, perciò oggi si dice: nel monte del Signore c'è chi provvede. Il messo del Signore chiamò dal cielo Abramo una seconda volta e gli disse: «Giuro per Me stesso, parola del Signore, che essendoti così comportato e non avendomi negato il tuo unico figlio, ti benedirò, renderò numerosa la tua discendenza come le stelle del cielo e come la sabbia che è sulla riva del mare; i tuoi discendenti possederanno le città dei loro nemici e nella tua stirpe saranno benedette tutte le nazioni della terra poiché hai ascoltato la mia parola». Abramo tornò dai suoi servi insieme con i quali si recò in Beer-Sceva, dove si stabilì.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana, Roma, Teatro Olimpico, 4 marzo 1965**

## **APOLLON MUSAGÈTE**

**Balletto in due scene**

**Musica:** Igor Stravinskij

**Libretto:** Adolph Bolm

1° quadro: prologue, naissance d'Apollon

2° quadro: variation d'Apollon, pas d'action, variation de Calliope, variation de Polymnie, variation Terpsichore, variation d'Apollon, pas de deux, coda, apothéose

**Organico:** archi

**Composizione:** Nizza, luglio 1927 - 20 gennaio 1928 (revisione 1947)

**Prima rappresentazione:** Washington, Library of Congress, 27 aprile 1928

**Edizione:** Édition Russe de Musique, Parigi, 1928

### **FOTO DI SCENA**



Nel contesto del peculiare ambiente culturale che s'era costituito a Parigi tra le due guerre mondiali, e specificatamente negli anni a cavallo tra il secondo e il terzo decennio del Novecento, attorno ai temi dell'antichità greca classica e dei rimandi mitologici connessi con le correnti estetiche che facevano capo al cosiddetto neoclassicismo, maturarono varie e singolari esperienze artistiche che produssero numerosi e stimolanti frutti nella coeva letteratura musicale, dall'*Antigone* di Honegger su testo di Cocteau all'*Oedipus Rex* di Stravinskij su testo di Cocteau-Daniélou, all'*Enlèvement d'Europe* di Milhaud (primo pannello d'un trittico che si completerà con *L'abandon d'Ariane* e *La délivrance de Thésée*, sui testi di Henri Hoppenot) del 1927, all'*Amphion* di Honegger su testo di Paul Valéry e al *Bacchus et Ariane* di Albert Roussel, un balletto per la coreografia di Lifar e la scenografia di De Chirico.

In tale milieu artistico, improntato ad un'estrema raffinatezza di gusto e di tatto, venne ad inserirsi l'apparizione dell'*Apollon Musagète*. Sulla genesi di questo balletto fu prodigo di notizie lo stesso Stravinskij, spiccatamente nelle "Croniques de ma vie" (Paris, 1936). Al principio dell'estate 1927 Stravinskij ricevette la commissione dalla Fondazione Elizabeth Sprague Coolidge di scrivere un balletto per un festival di musica contemporanea in programma alla Library of Congress di Washington. Precisò il musicista: «C'era la massima libertà sulla scelta del soggetto, il compenso era di mille dollari, le uniche condizioni riguardavano il numero limitato di danzatori e la durata non superiore alla mezz'ora». Quell'occasione Stravinskij decise di non lasciarla assolutamente cadere, dal momento che già da qualche tempo «coltivava l'idea di scrivere un balletto basato su momenti o episodi della mitologia greca interpretati plasticamente da ballerini della cosiddetta scuola classica».

Per realizzare il suo progetto Stravinskij scelse, come argomento, il tema di Apollo Musagete, decidendo di ridurre il numero delle Muse da nove a tre: Calliope che raffigurava la poesia e il ritmo, Polimnia che rappresentava il mimo e Tersicore che, riunendo assieme il ritmo della poesia e l'eloquenza del gesto, s'identificava nella danza. L'articolazione del soggetto comprendeva due quadri, il primo, coincidendo con il prologo, si sarebbe rapportato alla nascita di Apollo a Delo, mentre il secondo quadro doveva prospettare la successione di nove danze

allegoriche per Apollo e le tre muse, nel corso delle quali la divinità, dopo averle esibite con i caratteri emblematici delle loro arti, le avrebbe guidate al Parnaso.

## FOTO DI SCENA



La composizione della partitura si svolse a Nizza tra il luglio 1927 e il gennaio 1928. Aggiunse Stravinskij: *«Allorché, nella mia ammirazione per la bellezza lineare della danza classica, pensavo ad un balletto di questo genere, la mia mente andava soprattutto a quello che viene chiamato il ballet blanc, in cui si rivela, secondo me, l'essenza di quest'arte in tutta la sua purezza. Vi scorgevo una meravigliosa freschezza, il prodotto dell'assenza di ogni attrattiva policroma e di ogni sovrabbondanza»*.

Nella scelta d'un linguaggio idiomatically coerente all'assunto, Stravinskij accennò all'*Apollon* come ad «un omaggio al Seicento francese». E aggiunse: «Ritenevo che i francesi lo potessero comprendere a volo, se non dalla mia versione musicale del verso alessandrino, almeno dalle scene: il carro, i tre cavalli e il disco del sole per simboleggiare le *Roi soleil*». Nei "Dialogues and a Diary" (Londra,

1961), Stravinskij, al riguardo, aggiunse: «*Il vero soggetto di Apollon è la versificazione, che per i più significa qualcosa di arbitrario e di artificiale. Gli schemi ritmici principali sono giambici, e le singole danze si possono considerare come variazioni del metro giambico, in ritmo puntato e nel suo inverso*».

Nel *Primo quadro (Prologo)* il ritmo puntato conferisce alla introduzione una solennità ampia e solenne da ouverture alla Lulli: il lento incedere strumentale conduce, con moto ascensionale, al tema principale in Mi maggiore, per compiere poi l'itinerario inverso. Dopo un passaggio cadenzale, si ascolta una danza (*Allegro*) delle due dee, presentata in forma di duetto e che annuncia il ritorno dell'idea in Do maggiore quando la dea guida Apollo verso l'Olimpo.

Il *Secondo quadro* si apre con la *Prima Variazione* di Apollo: una cadenza per violino solo si trasforma poi in un duetto per due violini solisti con accompagnamento in pizzicato. Anche qui il tono è austero nella ripetizione delle medesime formule melodiche in ritmo puntato. Dopo il *Pas seul*, appaiono Calliope, Polimnia e Tersicore: segue un *Pas d'action* per tutti e quattro.

Il carattere è di stile barocco e il principio della variazione coinvolge anche la timbrica con una raffinata varietà di sfumature. La *Variazione di Calliope* si basa sul ritmo dell'alessandrino, con la melodia divisa in frasi in metro giambico.

La *Variazione di Polimnia* è un *Allegro* dall'incedere veloce, mentre la *Variazione di Tersicore*, in tempo *Allegretto*, comprende quattro fermate che corrispondono, nel balletto, alle *attitudes* della danzatrice. Subentra una seconda *Variazione di Apollo* nell'impegno esecutivo dell'intero organico, con un breve episodio per quintetto solista.

Il *Pas de deux* per Apollo e Tersicore è un *Adagio* d'intenso carattere espressivo, con gli archi con sordina salvo il contrabbasso. La *Coda* per Apollo e le tre Muse, per contrasto, ha un incedere vivace.

L'*Apoteosi*, in cui Apollo guida le Muse verso il Parnaso, ripropone il clima e l'andamento solenni dell'Introduzione e del Prologo: dopo alcuni ostinati, l'atmosfera musicale, dando l'impressione d'una sorta di rotazione circolare, approda ad una dissolvenza crepuscolare.

Il primo allestimento di *Apollon Musagète* andò in scena il 27 aprile 1928 a Washington con la coreografia di Adolph Bolm e con scene e costumi di Nicholas Remissoff: tra gli interpreti, Ruth Page come Tersicore.

## **FOTO DI SCENA**



La prima esecuzione europea fu ad opera dei Ballets Russes al Théâtre Sarah Bernhardt di Parigi il 12 giugno 1928 con la coreografia di Balanchine, scene di André Bauchant, protagonista, come Apollo, Serge Lifar, mentre le tre Muse erano la Danilova, la Cerniceva e la Dubrovskaja.

In proposito, Balanchine notò: «Guardo all'*Apollon* come alla svolta decisiva della mia vita. Con la sua disciplina e il dominio che implicava, la sua sostenuta unità di tono e sentimento, la partitura era una rivelazione. Sembrava dirmi che non potevo osare ad utilizzare tutto, che anch'io avrei dovuto procedere ad eliminare il superfluo... La danza, come la musica, deve saper trovare la sua economia, la sua unità di stile.

Esistono rapporti tra i movimenti come fra i colori e i suoni: alcuni sono incompatibili con altri. Occorre lavorare in uno spazio ben delimitato».

Nel 1947 Stravinskij curò la pubblicazione da Boosey & Hawkes d'una revisione di *Apollon Musagète*, con limitate rettifiche di fraseggio e dinamica nelle indicazioni strumentali.

**Luigi Bellingardi**

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,  
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 7 maggio 1997**

### **CIRCUS POLKA, PER UN GIOVANE ELEFANTE**

**Musica:** Igor Stravinskij

**Organico:** 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, percussioni, archi

**Composizione:** 5 ottobre 1942

**Prima esecuzione:** Cambridge, Sanders Theatre, 13 gennaio 1944

**Edizione:** Associated Music Publishers, New York, 1944

**Dedica:** Circo Barnum

Nel 1939 Igor Stravinskij fu invitato negli Stati Uniti dalla Harvard University di Boston per un ciclo di lezioni; lo scoppio della seconda guerra mondiale sorprese oltre oceano il compositore che si stabilì definitivamente nel nuovo paese divenendo nel 1945 cittadino americano.

*Circus Polka*, «*composed for a young elephant*» è un delizioso scherzo sinfonico scritto nel 1942, appartenente al gruppo delle prime brevi composizioni del periodo americano. Lo spunto del lavoro fu un'idea del coreografo George Balanchine e una commissione del famoso circo americano Barnum and Bailey che richiese a Stravinskij un breve pezzo per un balletto di elefanti, uno dei quali doveva trasportare Vera Zorina; la prima esecuzione pubblica avvenne tuttavia ad opera di un'altra compagine, la Ringling Brothers' Circus Band. L'organico orchestrale comprende, oltre il consueto gruppo degli archi, un ottavino, un flauto, due oboi, due fagotti, quattro corni, due trombe, tre tromboni, un basso

tuba e percussioni; come si vede, la tavolozza timbrica è soprattutto carica nelle carnose sonorità degli ottoni. A questi, e in modo particolare alle pachidermiche movenze del basso tuba e della grancassa, resta affidato il nocciolo dell'invenzione timbrica del lavoro, resa comica dal paradossale accostamento con le voci acutissime e filiformi di flauto e ottavino o con il fraseggio carezzevole degli archi.

## **GEORGE BALANCHINE**



Dopo il sussulto iniziale (quasi teatrale *captatio benevolentiae*) che alterna metri pari e dispari, la composizione imbocca risoluta il binario del passo di marcia in capo al quale, trionfante e spumeggiante, risuonerà il tema della celebre *Marcia militare* di Schubert. Il compositore ha assicurato che il riferimento gli è sorto spontaneo mentre attendeva al lavoro, senza cioè nessuna intenzione parodistica; possiamo credergli pienamente, così come è vero che l'estetica del circo e del music-hall che tanti scandali sollevò intorno agli anni Venti ha perso qui ogni carica intenzionale per dissolversi in un festoso e magistrale gioco sonoro.

**Giorgio Pestelli**

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,  
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 4 aprile 1971**

## **CONCERTO IN RE MAGGIORE PER VIOLINO E ORCHESTRA**

**Musica:** Igor Stravinskij

1. Toccata
2. Aria I
3. Aria II
4. Capriccio

**Organico:** violino solista, ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 3 clarinetti, 3 fagotti, controfagotto, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, grancassa, archi

**Composizione:** Isère 20 maggio - 10 giugno 1931

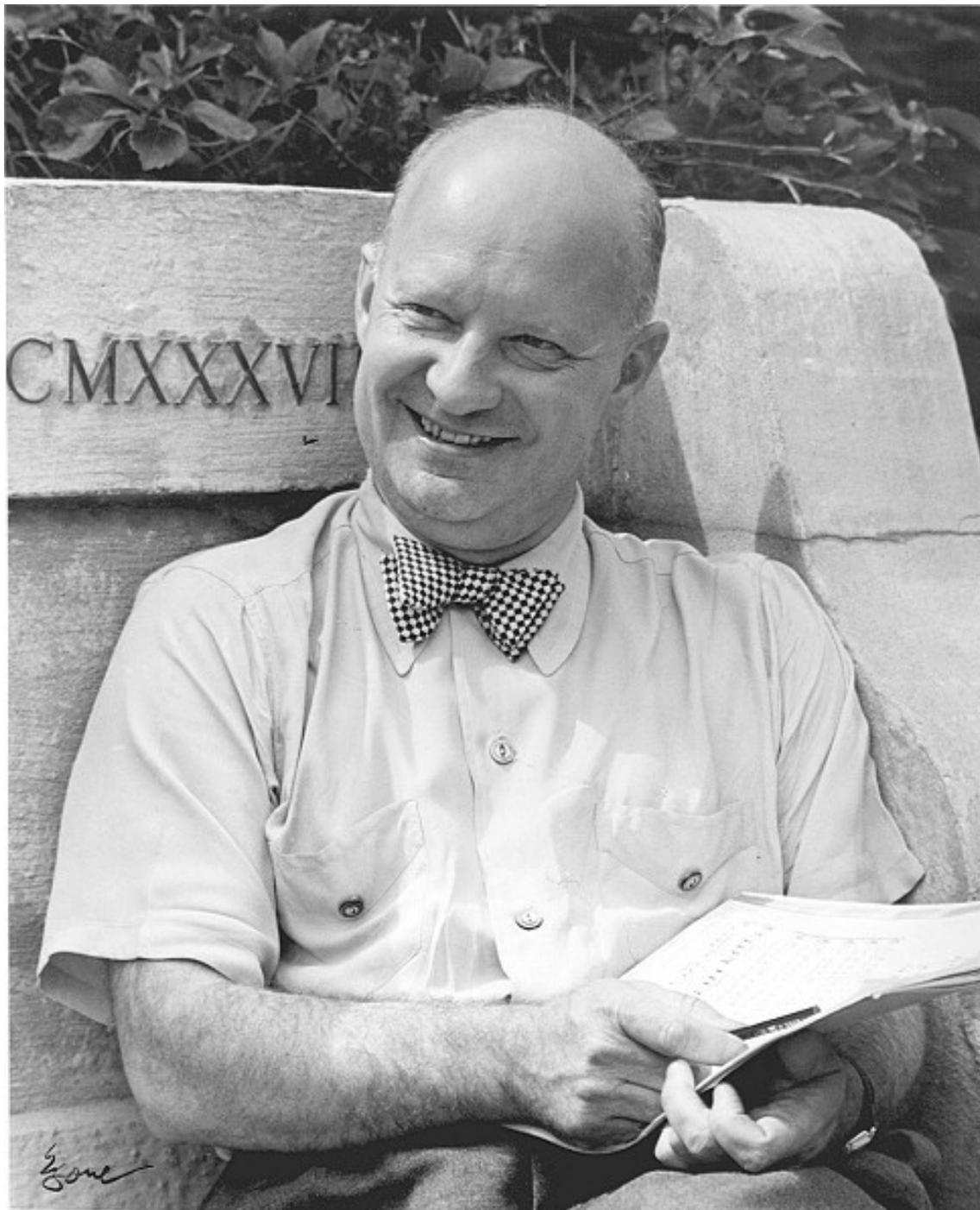
**Prima esecuzione:** Berlino, Neues Schauspielhaus im Gendarmenmarkt, 23 ottobre 1931; in forma di balletto con il titolo "The Cage": New York, City Center Theater of Music and Drama, 14 giugno 1951

**Edizione:** Schott, Magonza, 1931

Scritto in collaborazione con Samud Duskin

Nella seconda delle tre *Satiren per coro misto op. 28*, scritta nel 1925, Arnold Schönberg derideva il cosiddetto "neoclassicismo" di Stravinskij con questi versi: Sono degli autentici capelli falsi! Una parrucca! Proprio (come s'immagina il piccolo Moderninsky), proprio come papa Bach!

## **PAUL HINDEMITH**



Lo slogan del "retour a Bach" era stato coniato nel 1923 in occasione dell'*Ottetto per strumenti a fiato*, che prendeva spunto dal modello dei *Concerti Brandeburghesi*. Era quasi inevitabile che Stravinskij rendesse esplicito il carattere "storico" del lavoro attraverso l'uso delle forme concertanti, che avevano connotato la musica strumentale del Settecento prima della svolta in direzione drammaturgica del classicismo e dell'avvento della Sonata. In questo senso l'uso dell'etichetta "neoclassico" è piuttosto ambigua e si presta a numerosi equivoci, che rispecchiano le contraddizioni della musica europea tra le due guerre.

Il nome di Bach ritorna, sia pur in maniera implicita, in uno dei lavori più equilibrati e maturi della fase neoclassica di Stravinskij, il *Concerto per violino in Re maggiore*. In *Memories and Commentaries* l'autore ne ricordava la genesi: «Il Concerto fu commissionato per Samuel Dushkin dal suo patrono, l'americano Blair Fairchild, che aveva scoperto il talento violinistico di Dushkin fin da quando questi era un bambino e aveva da allora finanziato la sua educazione e la sua carriera. Il direttore della casa editrice Schott, Willy Strecker, amico di vecchia data di Dushkin, mi persuase ad accettare la commissione. I primi due movimenti e parte del terzo furono composti a Nizza, ma la partitura fu completata a La Vironnière, un castello vicino a Voreppe preso in affitto da un avvocato campagnolo che somigliava a Flaubert».

Tutto questo avveniva agli inizi del 1931 e prese forma in maniera molto rapida, grazie alla buona collaborazione tra compositore e violinista, tanto che il 23 ottobre il Concerto poteva essere presentato a Berlino con Dushkin e l'Orchestra della Radio diretta dall'autore. Alla prima era presente anche Paul Hindemith, che lodò il solista ma rimase sdegnato per la prestazione sciatta e approssimativa dell'orchestra.

I titoli dei movimenti (*Toccata, Aria I, Aria II e Capriccio*) conferiscono in maniera evidente anche a questo lavoro il marchio di "ritorno a Bach", ma la maggior parte dei commentatori, come hanno messo in rilievo Roman Vlad e Donald Mitchell già negli anni Sessanta, avevano mostrato una certa difficoltà ad attribuire un modello preciso alle influenze sul Concerto. C'era chi parlava di Bach, naturalmente, ma anche chi ha reagito, come Alfredo Casella, evocando il nome di Weber, mentre qualcuno, forse suggestionato dal precedente balletto *Le baiser de la fée*, avvertiva addirittura l'influsso di Cajkovskij.

La *Toccata* si apre con una delle più geniali invenzioni timbriche della letteratura violinistica, una triade Re-Mi-La dilatata su uno spazio di due ottave e mezzo, che rappresenta una sorta di marchio di fabbrica dell'intero Concerto, o per meglio dire, usando l'espressione dell'autore, il suo passaporto.



Oltre a inventare una sonorità del tutto nuova per il violino, l'accordo mette in luce infatti un carattere armonico aperto, più che dissonante, perché la sovrapposizione di un intervallo di nona e uno di undicesima ne contiene in realtà altri tre, cruciali nel linguaggio contrappuntistico, di seconda, quarta e quinta. Subito dopo questo celebre motto, che apre in varie forme tutte le parti del lavoro, l'orchestra introduce il motivo principale, un semplice gruppetto di evidente ascendenza bachiana, esposto all'inizio a terze da una coppia di trombe e in seguito ripreso e sviluppato dal solista e dagli altri strumenti dell'orchestra.

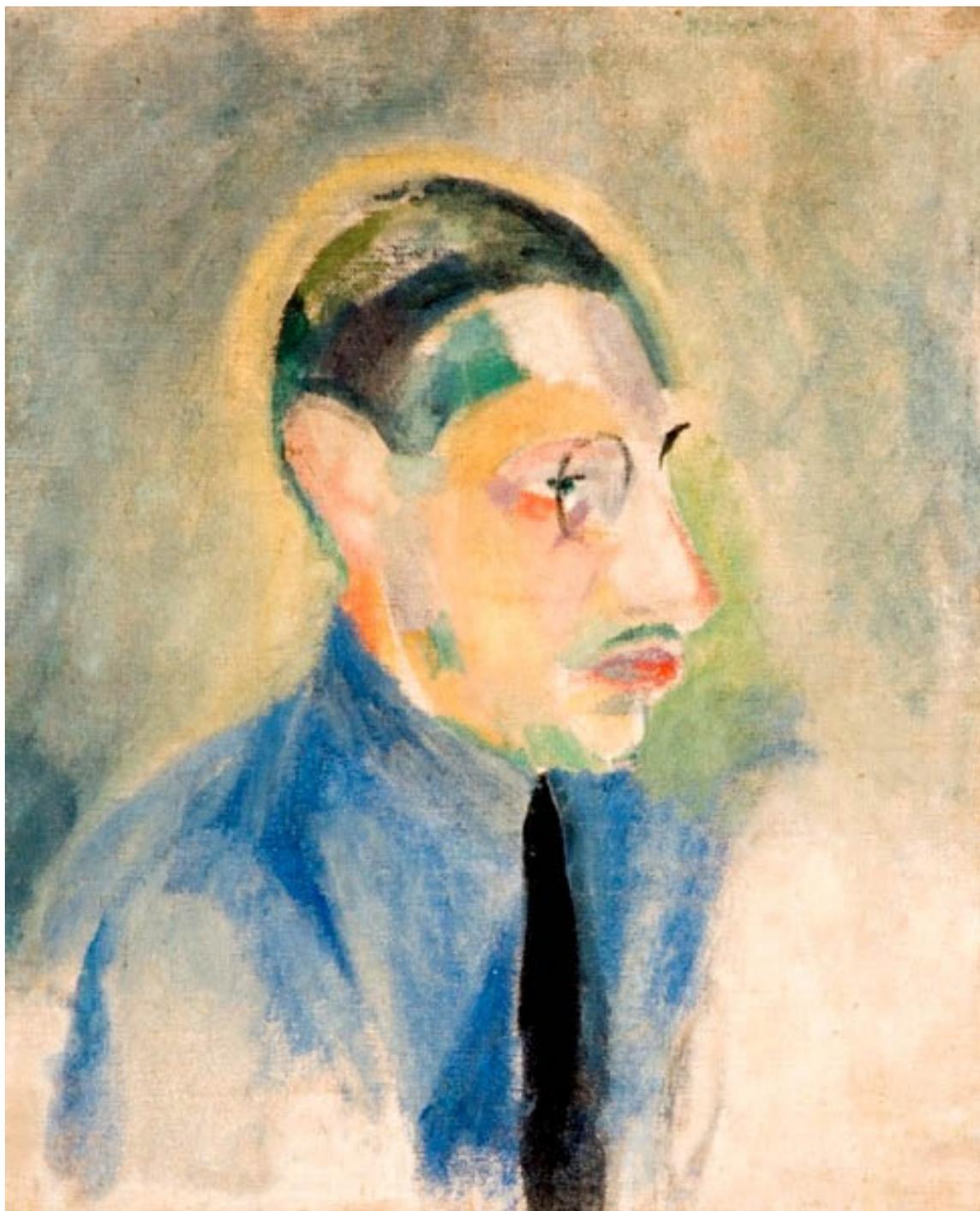
Anche in questo caso si tratta di un elemento germinale, perché da questo tema di povertà francescana si sviluppano le varie forme dell'intero lavoro. Il violino dialoga in maniera quasi esclusiva con gli strumenti a fiato, secondo una tendenza che Stravinskij aveva già manifestato nel precedente *Concerto pour piano suivi d'orchestre d'harmonie appuyé de contrebasses et de timbales*, per riprendere la definizione precisa dell'autore. Gli archi offrono più che altro un sostegno alle parti dei fiati e tacciono quasi sempre, soprattutto violini e viole, durante gli interventi del solista. Il carattere monotematico del primo movimento si ritrova anche nella prima delle due Arie centrali, che formano due immagini parallele e complementari dello stesso soggetto poetico.

L'*Aria I* si sviluppa come una virtuosistica invenzione a due voci di forma tripartita, con al centro un episodio contrastante dal punto di vista armonico ed espressivo. La melanconica cantilena in Re minore dell'inizio, infatti, si trasforma in un dialogo più piccante e concitato tra il solista e l'orchestra, nella più aspra tonalità di La minore, prima di ritornare, dopo un accenno di cadenza, al clima mesto e introverso dell'inizio.

L'*Aria II* invece rappresenta il movimento più interessante e drammatico del Concerto. Il motto del violino non si limita questa volta a introdurre il nuovo pannello, ma articola alla maniera teatrale la forma di questa sorta di Passacaglia ricca di *pathos*. Il motto infatti divide in tre parti l'*Aria*, che rovescia in modo radicale i rapporti sonori della *Toccata* iniziale. In questo caso infatti sono gli strumenti ad arco a dialogare con il violino, che esprime il suo canto dolente sullo sfondo della cupa tonalità di Fa diesis minore.

Le diminuzioni e le colorature del solista ricordano le improvvisazioni sulla tastiera dello stile barocco, con spettacolari salti e passaggi d'intensa espressione.

## **RITRATTO DI STRAVINSKIJ**



Gli strumenti a fiato si limitano a rafforzare la sonorità del motto violinistico, con una significativa eccezione.

Nella coda dell'*Aria*, una volta spento l'eco del motto, il violino rimane da solo con due flauti che intrecciano un contrappunto doloroso, un ricordo forse delle arie più patetiche delle *Passioni* di Bach.

Il *Capriccio* conclusivo riporta il Concerto al clima brillante dell'inizio e alla tonalità di Re maggiore. Il virtuosismo del solista è compensato da una scrittura magistrale per l'orchestra, che è strumentata in maniera quasi cameristica e con elegante freschezza.

Il titolo si giustifica non solo per i guizzi imprevedibili del violino, ma anche per gli scarti d'umore dei vari episodi in cui si articola la forma.

Non manca neanche una certa dose d'ironia, con cui l'autore sembra deridere lo stile all'ungherese tanto in voga nel violinismo dell'epoca. Stravinskij ha dichiarato in maniera un po' provocatoria di prediligere il *Concerto per due violini*, tra i lavori di Bach di questo genere.

Il corposo duetto tra il solista e il primo violino dell'orchestra, nel mezzo del *Capriccio*, prova la sincerità delle sue affermazioni e forse anche il gusto di prendersi spasso dei critici e dei colleghi mettendosi in testa la parrucca di papà Bach.

**Oreste Bossini**

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,  
Roma, Auditorium Parco della Musica, 20 aprile 2013**

## DANSES CONCERTANTES

**Musica:** Igor Stravinskij

1. Marche, Introduction
2. Pas d'action - Con moto
3. Thème varié - Lento
  - a. Variazione I - Allegretto
  - b. Variazione II - Scherzando
  - c. Variazione III - Andantino
  - d. Variazione IV - Tempo giusto
4. Pas de deux - Risoluto. Andante sostenuto
5. Marche, Conclusion

**Organico:** flauto, oboe, clarinetto, fagotto, 2 corni, tromba, trombone, timpani, archi

**Composizione:** Hollywood, 1941 - 13 gennaio 1942

**Prima esecuzione:** Hollywood, Philharmonic Auditorium, 8 febbraio 1942; in forma di balletto: New York, City Center Theater of Music and Drama, 10 settembre 1944

**Edizione:** Associated Music Publishers, New York, 1942

*Marche. Introduction / Pas d'action / Thème varie / Pas de deux / Marche. Conclusion* sono i cinque movimenti di questa suite per balletto, che Stravinskij concepì "astratta", ma che Balanchine non si astenne dal trasformare, due anni dopo la prima esecuzione, in coreografia. Non sfuggirà, in apertura, il richiamo all'inizio di "Dumbarton". Davvero, soltanto Stravinskij poteva rimproverare a Vivaldi di aver composto «seicento volte lo stesso concerto». Un'attitudine che all'autore doveva suonare familiare, come ammette nelle note anteposte alle *Danses*: «le sorgenti riattivate dalle mie opere passate hanno continuamente nutrito il presente: ed è questa una delle ragioni per cui la mia attività dovrebbe essere considerata nella sua interezza».

Gioco, capriccio, enigmatica leggerezza sono alcune delle definizioni più comuni applicate a questo "Concerto per piccola orchestra", come l'autore aveva specificato nel manoscritto originale.

## **STRAVINSKIJ E FURTWANGLER**



Le due Marce segnano l'inizio e la fine dell'opera; il secondo movimento è in forma di Rondò, nel terzo un tema si articola in quattro variazioni (Allegretto, Scherzando, Andantino, Tempo giusto), il quarto si presenta col carattere di una cadenza solistica e prepara il ritorno della Marcia iniziale.

Gli anti-stravinskiani, di fronte ad un'opera così densa di auto-citazioni, affilano le armi, denunciando il «carattere profondamente parassitario di questa musica» (Hans Ferdinand Redlich) e rimpiangendo, come già Malipiero, quella data-simbolo dell'ottobre del 1913.

Ma questo Stravinskij americano, così devoto alla formula della parodia e dell'assimilazione vorace dei linguaggi musicali più diversi, strappati al loro contesto originale, trasformati e stilizzati nella sua personalissima bottega di artigiano e giocoliere, non riesce a rinnegare se stesso.

E nello schiaffo ritmico che apre le "Dances" si svela subito - dopo trent'anni - discendente diretto del "barbarico primitivo" che col "Rito della primavera" aveva sconvolto il pubblico del Théâtre des Champs Elysées. Ma ora è soltanto un gioco, senza "spiegamento della verità?".

**Sandro Cappelletto**

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,  
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 15 gennaio 1993**

## LES NOCES

### Scene coreografiche russe

**Musica:** Igor Stravinskij

**Libretto:** proprio

1. La treccia (Benedizione della sposa)
2. Benedizione dello sposo
3. Partenza della sposa
4. Festa di nozze

**Organico:** soprano, contralto, tenore, basso, coro misto, 4 pianoforti, xilofono, timpani, 2 crotali, campane, 2 piccoli tamburi, tamburello, tamburo basso, piatti, triangolo

**Composizione:** 1914 - Salvan, 11 ottobre 1917

**Prima rappresentazione:** Parigi, Théâtre de la Gaîté, 13 giugno, 1923

**Edizione:** J. & W. Chester, Londra, 1923-24

**Dedica:** Sergej Diaghilev

### Sinossi

**Primo Quadro:** Nella casa della sposa. La treccia. - La sposa piange, le comari la consolano, la pettinano e le annodano la treccia «con un nastro rosso come le mie gote, - con un nastro azzurro come gli occhi miei», dice Natascia.

**Secondo Quadro:** Nella casa dello sposo. - E' ora la volta dei compagni, poi dei genitori, di adornare il fidanzato. La preghiera si mescola ai loro canti finché il figlio invoca la benedizione paterna (con un canto basato sulle modificazioni di un tema che nella liturgia bizantina viene di solito cantato nella Messa dei Morti).

**Terzo Quadro:** L'addio della sposa. - Lo sposo è venuto a prendere la compagna. Benedizione della coppia davanti all'icona da parte dei genitori; lamento delle due madri che supplicano i figli di tornare alle loro case.

**Quarto Quadro:** Il banchetto di nozze. - Si susseguono incessanti i motti di sapore paesano, i frizzi tra i convitati, le buffonesche

raccomandazioni o allusioni agli sposi, spesso senza nesso e senza senso come accade tra avvinazzati. Infine gli sposi sono accompagnati alla stanza nuziale e la festa ha termine.

## **SERGEJ DIAGHILEV**



La matrice primitiva e rituale della musica e la sua facoltà di rappresentare attraverso i mezzi più "elementari" - quindi il canto e le percussioni - i simboli "elementari" della vita, è anche e soprattutto prerogativa di *Les Noces* di Igor Stravinskij. Queste «scene coreografiche russe con canto e musica» sembrano cristallizzare il fauvisme della *Sagra della primavera* nella formalizzazione e nella solennità del rito. Se quindi nella *Sagra* prevaleva il momento esplosivo della crisi rituale, nelle *Nozze* prevale il controllo liturgico (Carpitella). E se di fronte allo scatenarsi delle forze telluriche della *Sagra* l'umanità restava sgomenta e ammutolita, nel rito delle *Nozze* l'umanità canta senza posa lasciando agli strumenti solo lo scampanio delle battute conclusive (Vlad). La natura è quindi scomparsa e l'uomo resta il solo protagonista (Mila).

Proprio al 1912, periodo in cui Stravinskij lavorava alla *Sagra*, risale la prima idea delle *Nozze*, ma il lavoro iniziò concretamente solo nel 1914 sulla scorta di alcuni canti popolari, tratti dalle raccolte antologiche di Afanas'ev e Kireevsky: «Intendevo comporre una specie di cerimonia scenica, valendomi, a modo mio, degli "elementi rituali" che mi offrivano a piene mani, i costumi paesani conservati da secoli in Russia per la celebrazione dei matrimoni». In sintonia con la definizione di "gioco di nozze" che la tradizione attribuisce al rito nuziale Stravinskij afferma che «questo spettacolo doveva essere un "divertimento" ...non intendevo ricostruire le nozze contadine, ed ero ben poco preoccupato di problemi etnografici». Inoltre la cerimonia che viene rappresentata non è un quadro della Russia pagana, ma «un prodotto tipico della Chiesa russa. Si sentono lungo tutto il lavoro invocazioni alla Vergine e ai Santi». E' in questa contaminazione tra il rito pagano e quello cristiano che va rintracciata l'essenza popolare delle *Nozze*.

Lo spartito, che nel 1915 era composto per due terzi, fu completato a Morges nel 1917: quando Stravinskij lo suonò a Djagilev, questi ne fu commosso alle lacrime ed esortò Stravinskij ad orchestrarlo. Ma dovettero passare altri sei anni perché la partitura assumesse la sua veste definitiva e lo spettacolo fosse inserito nel cartellone dei Balletti Russi (nel giugno del 1923, con la coreografia di Bronislava Nijinska).

La lunga gestazione, che non impedì peraltro una perfetta omogeneità, è da attribuire quindi in gran parte alle difficoltà nella scelta della veste

strumentale. In una prima stesura Stravinskij fece ricorso ad un'orchestra simile a quella della *Sagra*; poi pensò ad un organico comprendente flicorni, cornette, pianole e altri strumenti popolari; infine approntò «una partitura che comportava interiori blocchi polifonici: pianoforte meccanico e armonium azionati elettricamente, un complesso di percussione e due cimbalom ungheresi.

## **FOTO DI SCENA**



*“Ma questa volta cozzai in un nuovo ostacolo: la grande difficoltà per il direttore d'orchestra di sincronizzare le parti eseguite da musicisti e cantanti con quelle degli strumenti meccanici... Vidi chiaramente che nella mia opera l'elemento vocale... sarebbe stato sostenuto nel miglior modo da un complesso costituito unicamente da strumenti a percussione... un'orchestra costituita per una parte da pianoforti, timpani, campane e xilofono (strumenti a suono determinato) e per l'altra da tamburi di timbro e di altezza vari (strumenti a suono indeterminato)».*

Usando per i pianoforti una scrittura decisamente percussiva ottenne così un'orchestra «nello stesso tempo perfettamente omogenea, perfettamente impersonale e perfettamente meccanica», e riuscì anche nell'intento di

fondere la materia "soufflée" del canto con quella "frappée" delle percussioni, senza ricorrere ad alcun folklorismo timbrico: «Questa combinazione, com'è chiaro, era la conseguenza di una necessità risultante direttamente dalla musica stessa delle *Nozze* e non era affatto suggerita da un desiderio di imitare la sonorità delle feste popolari di questo genere, che peraltro non ho mai visto né sentito».

L'assoluta originalità dell'orchestrazione e l'essenzialità della scrittura fanno delle *Nozze* un punto nodale nella produzione stravinskiana. In questa dimensione sonora, in cui la percussione assume funzione tematica, è il ritmo nudo a costituire il vero fondamento strutturale, tanto che timbro ed armonia appaiono ad esso subordinati. E l'apparente primitivismo della pulsazione deriva in realtà da complessi incastri politonali, da strutture polimetriche e dal contrappunto ritmico, ed è pertanto costruito e raffinato come un quadro cubista. Le dissonanze, che servono soltanto a sottolineare gli urti ritmici, sono principalmente quarte aumentate e settime che conferiscono una durezza granitica all'impianto armonico.

A sua volta apparente, perché nasce solo dalla sovrapposizione di strutture lineari modali e diatoniche. La dimensione orizzontale e quella verticale si integrano quindi in un'unica dimensione obliqua, in un'eterofonia dove linee e blocchi sono presenti contemporaneamente.

I diversi temi utilizzati sono tutti costruiti su un intervallo di quarta, scomposto in modi diversi. Brevi e ritmicamente incisivi, risultano punteggiati da frequenti appoggiature che ne sottolineano il carattere semitonale e gravitante attorno ad un solo centro tonale. Per questo i motivi melodici delle *Nozze* proliferano senza però mai svilupparsi in una vera e propria arcata melodica, ruotando attorno a se stessi senza imprimere una direzione al materiale musicale.

E il senso arcaico che assumono è dovuto alla frequente presenza di formule salmodiche, alle sovrapposizioni in forma di discanto, e al principio antifonale dell'opposizione coro-solista, presente sin dall'inizio. Quando poi vengono sovrapposti temi e testi differenti scaturiscono strutture contrappuntistiche a catena. Tutti questi temi, nonostante il loro carattere popolare, sono inventati, tranne il canto operaio del quarto quadro che sarebbe, secondo Stravinskij, l'unica vera citazione - Casella e Belaev sostengono invece la presenza di altri temi liturgici -, basata

peraltro su una struttura intervallare analoga a quella degli altri temi. Questa costruzione musicale si ingrana con un testo montato da Stravinskij senza linearità nella struttura narrativa e nei cambi di scena, e con personaggi senza ruoli vocali prefissati.

## **FOTO DI SCENA**



L'insieme dà l'idea della cerimonia affollata e caratterizzata da contenuti diversi ma ricorrenti: il lamento, l'invocazione alle divinità, il riso collettivo. E' in questo spazio psicologico, in cui alla gioia dell'evento si unisce il lamento per la perdita e il turbamento di fronte al mistero della vita, che ogni frase, nella propria ritualità priva tanto di realismo quanto di idealizzazione, si anima di partecipe e profondissima umanità. In questo cerimoniale, che Stravinskij vuole "rappresentare più che descrivere", l'azione consiste nella musica: è solo la musica "a dar vita alla scena ed a ogni suo altro cambiamento".

I quattro quadri si succedono senza soluzione di continuità: il primo ("la treccia") si svolge nella casa della sposa Nastasia Timofievna, mentre le amiche le sciolgono la treccia annodata con nastri rossi e blu, simboli apotropaici della fanciulla vergine. La tradizione vuole che la sposa prima del matrimonio pianga assieme ad un gruppo di lamentatrici professionali secondo "moduli" protettivi: così il balletto si apre con il lamento di Nastasia, punteggiato da brevi incisi delle amiche: «*La mia treccia a me! Mia madre ti aveva intrecciato morbidamente ogni sera con un pettine d'argento! Povera me!*». Sulle ultime note della sposa si innesta il coro delle consolatrici, sereno, popolare e dal caratteristico movimento rotatorio: «*E Nastasia non piange più, ti volge il suo sorriso. Ah! E la festa sia perenne. Il ruscello va al muschio, lieti là essi andranno e lieti li seguiremo. Qui si ride e si danza. Faremo brindisi, canteremo e danzeremo, invocheremo ogni bene sulla sposa e faremo festa*».

Segue l'invocazione alla Madonna perché assista e benedica la sposa, invocazione sottolineata dalla completa sospensione della pulsazione ritmica. Quanto alla suddetta intercambiabilità dei ruoli vocali, si consideri che qui le parti della madre e della sposa sono sostenute da un soprano e da un tenore. Il quadro si conclude col ritorno al tema iniziale delle amiche che cantano: «*Un nastro rosso e un nastro blu vogliamo annodare alla morbida treccia*». Ad esse si sovrappone il canto della sposa: «*Un nastro rosso come le mie gote e un nastro azzurro come i miei occhi*».

Il secondo quadro ("presso lo sposo") è simmetrico al primo: siamo in casa dello sposo Fetis Pamfilievitch mentre il suo entourage è intento a pettinarne i bei riccioli biondi. Se la dimensione vocale del primo quadro

era prevalentemente femminile, qui è maschile, e il coro iniziale, dalla struttura omoritmica e sillabica, è ancora un'invocazione alla Madonna, ma questa volta affidata a tenori e bassi: «*Vieni, Madre del Signore, madre benedetta, assistici, posa la mano divina sui riccioli di questo sposo*».

## **FOTO DI SCENA**



Quindi di nuovo un lamento, quello dei genitori (sdoppiati nelle parti di soprano, mezzosoprano, tenore e basso), per l'allontanamento del figlio: «*Figlio, caro figlio che ho portato nel seno, te ne vai lontano dalle mie braccia. O frutto del mio seno un'altra ti amerà e ti farà i ricci*».

Il lamento è sottolineato dai colpi violenti delle percussioni, regolari ma sfasati rispetto al canto. L'incalzante crescendo stratiforme che segue si arresta improvvisamente sul canto dello sposo (anche questo sdoppiato in due voci, basso e basso profondo) che chiede la benedizione dei genitori: «*O padre e madre benedite il figlio che va fiero e con cuore puro a conquistare la sua sposa*». Segue il canto degli amici, dello sposo, punteggiato da esclamazioni, e infine l'invocazione a Dio, a San Luca e a San Damiano, sottolineata prima da scale dei pianoforti e dello xilofono, poi da blocchi accordali.

Nel terzo quadro ("la partenza della sposa") gli amici dello sposo vengono a prendere Nastasia per andare alla chiesa. E' il quadro più breve, e la sua caratterizzazione femminile si rivela fin dal coro iniziale, statico e rotatorio: *«Come la bianca luna vive nel cielo accanto al sole, così viveva nel palazzo la vezzosa principessa presso il padre già canuto, gaia, spensierata come un passero»*. Poi il padre, la madre e la sposa cantano: *«Ecco la colomba lascia il nido: beneditela, Signore, con il pane e con il sale davanti alla santa immagine»*.

La pulsazione ritmica si sospende sull'invocazione alla Madonna e ai santi Cosma e Damiano, «riconosciuti in Russia - ricorda Stravinskij - come santi propiziatori del matrimonio e adorati dal popolo come divinità del culto della fertilità». Sulla fine dell'invocazione si innesta il lamento delle due madri, basato sull'intervallo di semitono e accompagnato dai tremoli dei pianoforti: *«- Figlio mio che io misi al mondo torna da tua madre - Figlio che ho portato nel mio seno, che ho nutrito del mio latte, vieni, torna da tua madre - Mio caro figlio, ha lasciato qui la chiave d'oro al sommo del suo nastro d'argento - Figlia che io misi al mondo, figlia mia cara»*.

Il quarto quadro ("il pranzo di nozze"), che da solo costituisce la seconda parte del balletto, rappresenta l'allegria grassa e confusionaria del banchetto, per mezzo di una continua proliferazione melodica e testuale. I temi si incatenano gli uni sugli altri seguendo il principio della progressione e dello sviluppo a strati - a strati è costruita anche la dinamica - che fanno di questo quadro una struttura musicalmente evolutiva, in cui all'idea della ripresa si sostituisce quella della crescita organica.

Nel coro iniziale è l'allegoria degli sposi descritti come due fiori sul ramo, uno bianco (Nastasia) e uno rosso (Fetis): *«E il fiore rosso col bianco ragiona, e il bianco ascolta piegato sul ramo. Il fiore rosso è il nostro caro sposo e la bella Nastasia è il fiore bianco sul ramo»*. Segue un tema canzonatorio (il basso canta in falsetto e introduce un ritmo singhiozzante a mo' di hoquetus) che narra la storia di Palagaj che ha perso un anello d'oro ornato di rubino. Nella confusione generale emergono brevi frasi del padre dello sposo e della madre della sposa, poi l'attenzione si focalizza sulla storia di un'oca e di un cigno - ancora simboli dei due sposi, oltre che personaggi di un antico gioco popolare

russo -, tematicamente caratterizzata da due intervalli ascendenti di quarta, e affidata prima alle voci femminili, poi ancora al falsetto del basso.

## **FOTO DI SCENA**



Il canto della sposa (*«Ho dell'oro che scende sino alla cintura, e perle fino a terra»*), accompagnato da un movimento parallelo ed uniforme delle parti pianistiche, è il canto di fabbrica sopra citato, e l'unica citazione dichiarata nell'intera partitura. A un certo punto, ennesimo sprazzo goliardico e salace di questo banchetto, il padre della sposa viene apostrofato da un convitato in questo modo: *«Vecchio porco, hai venduto tua figlia per un bicchiere di vino»*. Dopo una breve frase parlata ha inizio il Finale, costruito come un'antifona tra coro e solisti: *«E lo sposo ha detto: Sono tuo. E la sposa ha detto: Eccomi. E lo sposo ha detto: il letto è piccolo. E la sposa ha detto: c'entreremo. E lo sposo ha detto: Ahimè, il letto è freddo. E la sposa ha detto: lo scaldaremo»*.

Una coppia di astanti viene inviata a scaldare il letto nuziale, mentre la festa procede combinando le frasi cantate con quelle parlate, l'ultima delle quali recita: *«Non vedete che ella non resiste più? Par che tenga il broncio. E poiché ha il broncio mettiamola a letto»*. Gli sposi vengono messi a letto e la porta viene chiusa, mentre i quattro genitori si siedono su una panca davanti alla porta e gli altri cantano: *«Chi ha veduto mai un letto più candido? Tutto piume, fatto per l'amore... Il passero ha trovato la sua compagna e la tiene stretta al cuore. Nel loro nido sono stretti cuore a cuore...»*.

Dopo un crescendo il coro si conclude su note lunghe via via sfibrantisi, seguite dalla melodia finale dello sposo, dolce tanto da annullare l'atmosfera greve del banchetto. La accompagnano solo pochi accordi dei pianoforti, due crotali e una campana, lasciati vibrare fino all'estinzione: rintocchi quasi funebri che sembrano sospendere il rito nell'eternità: *«Ebbene, dolcezza del mio cuore, fiore dei miei giorni e miele delle notti, fiore di vita, io vivrò con te come conviene che si viva, e per l'invidia del mondo intero»*.

**Gianluigi Mattiotti**

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana, Roma, Teatro Olimpico, 23 aprile 1992**

## **L'HISTOIRE DU SOLDAT**

### **Balletto in due parti**

**Musica:** Igor Stravinskij

**Libretto:** Charles-Ferdinand Ramuz

1. La marcia del Soldato
2. Il Violino del Soldato
3. Pastorale
4. Marcia reale
5. Piccolo concerto
6. Tre danze: Tango, Valzer, Ragtime
7. Danza del Diavolo
8. Piccolo corale
9. Canzone del diavolo
10. Grande corale
11. Marcia trionfale del Diavolo

**Organico:** violino, contrabbasso, clarinetto, fagotto, cornetta (o tromba), trombone, percussioni

**Composizione:** Morges, 6 aprile - 3 settembre 1918

**Prima rappresentazione:** Losanna, Teatro Municipale, 28 settembre 1918

**Edizione:** J. & W. Chester, Londra, 1924

**Dedica:** Werner Reinhart

Nel 1918, accerchiato dalla guerra, espropriato dalla Rivoluzione Russa, esule in Svizzera e senza soldi, Igor Stravinskij - ancora scritto così, prima di americanizzarsi in Stravinski - assieme allo scrittore Charles-Ferdinand Ramuz, inventava uno spettacolo povero, da baraccone, su una favola di Afanasiev.

## **La trama**

Un Soldato torna a casa per una licenza, il Diavolo lo blandisce e gli sottrae il violino in cambio di un libro che realizza ogni desiderio. Tre giorni di sogni fatti realtà, solo tre giorni, ma quando il Soldato, senza il violino, arriva a casa, trova che sono passati tre anni, la sua donna s'è sposata, il suo posto non c'è più. A che serve il denaro senza affetti?

## **BOZZETTO**



Tornato povero, il Soldato riprende la strada del profugo, arriva nella terra governata da un re la cui figlia, malata, sposerà chi riuscirà a guarirla. Il Soldato ha di nuovo il suo violino, riconquistato al Diavolo con vodka e astuzia. La Principessa è sedotta, danza un tango, un valzer e un ragtime, e cade fra le sue braccia. Sembra l'epilogo bello di una fiaba. Ma quando i due giovani si metteranno in strada per raggiungere la patria del Soldato, il Diavolo li aspetterà all'incrocio del destino per riprendersi violino e anima, e al Soldato non resterà che seguirlo a capo chino.

In fondo - come ha suggerito Peter Sellars in un suo spettacolo recente - *L'histoire du Soldat* è l'opera di un profugo sul tema dell'essere profughi. All'inizio della prima Guerra Mondiale, Stravinskij s'era rifugiato in terra neutrale. I primi anni ruggenti dei Ballets Russes, a Parigi, dei terremoti di lingua e di stile in folgorante successione - *L'oiseau de feu* (1910), *Petrushka* (1911), *Le Sacre du Printemps* (1912) - erano finiti. Con Diaghilev il filo rischiava di spezzarsi, la vita era difficile per tutti e l'arte non aveva le tasche piene.

Nel 1917 Stravinskij era stato privato delle sue proprietà in Russia, e anche il flusso dei diritti d'autore s'era ridotto a un rigagnolo. Viveva dignitosamente, nulla più, a Morges. Ma bisognava lavorare a tutti i costi.

Fra il '15 e il '17 prendono così corpo i *Tre pezzi facili* e i *Cinque pezzi facili per pianoforte*, il *Souvenir d'une marche boche*, le *Berceuses du chat*, *Renard*, le *Trois histoires pour enfants*, *Les Noces* in versione francese, la *Berceuse* per voce e pianoforte.

Anche Charles Ferdinand Ramuz era virtualmente un profugo. Viveva nel villaggio di Treytorrens e aveva incontrato per la prima volta Stravinskij alla stazione di Epesses, portatovi in treno da Ernest Ansermet. La collaborazione cominciò con la traduzione francese di *Renard*, proseguì con i testi di canzoni, sfociò in amicizia vera e culminò con la versione francese di *Les Noces*. E poi?

*«Ho concepito la prima idea dell' Histoire du Soldat nella primavera del 1917, ma non ho potuto approfondire quell'argomento perché intento alla stesura de Les Noces e a realizzare un poema sinfonico da Le Rossignol. Il pensiero di comporre uno spettacolo drammatico per un teatro ambulante m'era venuta parecchie volte alla mente fin dall'inizio*

*della Prima Guerra Mondiale. Il genere di lavoro cui pensavo doveva esigere un organico di esecutori semplice e modesto al punto da permettere una serie di allestimenti in una tournée nelle piccole cittadine svizzere, ed essere altrettanto chiaro nel suo intreccio in modo che se ne afferrasse facilmente il senso. Il soggetto mi venne dalla lettura di quella novella di Afanasiev che racconta del soldato e del diavolo: in quella novella, quel che mi aveva colpito particolarmente era il modo in cui il soldato adescava il diavolo a bere molta vodka per poi dargli da mangiare una manciata di piombo, convincendolo che era caviale, così che il diavolo avidamente lo mangiava e tirava le cuoia. In seguito trovai altri episodi fiabeschi sul medesimo tema e cominciai a elaborare un soggetto: soltanto lo schema del lavoro è da attribuirsi ad Afanasiev e a me, perché il testo definitivo è opera di Ramuz, mio grande amico e collaboratore, a fianco del quale lavorai attentamente, traducendogli riga dopo riga il mio testo».*

Non c'è motivo di parafrasare Stravinskij: il primo nucleo dell'*Histoire* è questo, perché anche i *Souvenirs sur Igor Stravinskij* di Ramuz confermano la versione.

Nell'idea prima ci sono il tema e il dramma dello sradicamento: quello dei giovani arruolati con la forza nelle guerre di Nicola I contro i Turchi.

Il Soldato di Afanasiev è la metafora dell'uomo costretto a viaggiare in quella terra di nessuno che è poi tutto il mondo, se allontanarsi da casa non è frutto di una scelta e riconquistare le proprie origini una chimera. Stravinskij capì in quel 1917 che il ritorno in Russia sarebbe rimasto un desiderio proibito. Anzi vietato.

Un'opera? Difficile far rientrare *L'Histoire* nel grande genere, considerato che le voci sono di un Narratore, di un Soldato e un Diavolo che agiscono e parlano, al più, seguendo metriche ritmiche, mai altezze. E il quarto personaggio, la Principessa - cancellata presto l'idea di fare del re un ruolo vero - è consegnato all'astrazione muta della danza.

Eppure *L'Histoire du Soldat* è un rito scenico, ma d'una nuova forma di teatro musicale che con l'Opera, derivata ed evoluta dal Melodramma, non ha più legami.

## FOTO DI SCENA



Lo spettacolo doveva essere povero, portatile: «Un piccolo palco montato su una piattaforma - si legge nelle istruzioni alla prima rappresentazione di Losanna, il 28 settembre del '18 -. Uno sgabello (o un barile) ai due, lati. Su uno degli sgabelli siede il Narratore di fronte a un tavolino sul quale ci sono una caraffa di vino bianco e un bicchiere. L'orchestra è sul lato opposto del palcoscenico». Ma piccolezza non significava già più scarso respiro: con *L'Histoire du Soldat* si compie il salto definitivo in quell'estetica contemporanea che archivia l'orchestra come più alto grado della santificazione strumentale.

«La limitatezza originaria dell'allestimento dell'*Histoire* - annotava Stravinskij - mi costringeva a impiegare pochissimi strumenti, ma questo non costituì un limite, dal momento che le mie concezioni musicali si erano già orientate verso lavori per strumenti solisti». Clarinetto, fagotto, cornetta a pistoni, trombone, violino, contrabbasso e percussioni erano più che sufficienti a creare varietà, in una nuova dimensione sinfonica con ascendenze lontane: quelle di una terra con cultura mista verso la quale Stravinskij avrebbe finito per muoversi all'annuncio della guerra

prossima ventura. *L'Histoire du Soldat* è il primo contatto con l'America e con la cultura di altri profughi: i neri. Nella quantità, nella qualità, nel suono e anche nelle forme, *L'Histoire* è un laccio gettato d'istinto verso quella cultura "altra" che avrebbe scritto una parte predominante della musica del secolo quasi archiviato.

«La scelta degli strumenti per *L'Histoire* fu influenzata da un importantissimo evento della mia vita in quel periodo: la scoperta del jazz americano... L'organico si richiama a quello della banda jazz in quanto ogni famiglia strumentale - archi, legni, ottoni, percussioni - è rappresentata dai suoi estremi, nel registro acuto e nel registro basso. Inoltre gli stessi strumenti venivano impiegati nella musica jazz, eccetto il fagotto, che, secondo me, stava per il sassofono».

Ma quale esperienza del jazz aveva Stravinskij in Svizzera, nel 1918, prima della musica registrata? Partiture che Ansermet aveva portato da una tournée in America.

*«La conoscenza che io avevo del jazz derivava soltanto da letture occasionali di fogli pentagrammati di questa musica. Non avendo mai potuto ascoltare il jazz improvvisato o suonato dal vivo, ero però in grado di assimilarne lo stile ritmico, così com'era scritto pur se non come veniva eseguito. Ero in grado di immaginarmi il suono del jazz, comunque, o almeno mi compiacevo di pensarlo. Il jazz significava comunque un insieme di sonorità del tutto nuove nella mia musica, e L'Histoire segna la mia definitiva rottura con la produzione della scuola sinfonica russa».*

Per la verità, anche *L'uccello di fuoco*, *Petrushka* e *La sagra della primavera* sembrano oggi uno stacco perentorio rispetto alla scuola sinfonica russa; nell'alveo storico, con tutti gli onori ai modelli dei maestri, già lo Stravinskij "barbaro" stava stretto, anzi debordava con violenza da disgelo sulla Neva.

Ma è certo che *L'Histoire du Soldat* volta definitivamente le spalle non solo alla scuola russa tardoromantica, ma anche all'Est, per guardare lungo verso Ovest, al di là dell'oceano.

Che Stravinskij avesse del jazz una conoscenza riflessa, e una "immaginazione" di tecniche e sonorità mai sperimentate, dà il senso di una miracolosa sintonia ed anche di una ineluttabilità storica.

A macchia di leopardo stavano diffondendosi nel Vecchio Mondo analoghe soluzioni *jazz-oriented* vissute per istinto.

Nel 1913 Satie aveva composto *Le Piège de Meduse* su un organico quasi del tutto simile a quello dell'*Histoire* (ma l'accusa di plagio è sventata dalla circostanza che l'opera del silenzioso Mammifero non venne eseguita prima del 1921).

## **FOTO DI SCENA**



E dalla fine della guerra agli anni Trenta, tra Parigi e Berlino, il jazz cominciò a sbucare ovunque dalla pasta di tante composizioni e di tanti compositori diversi, da Milhaud a Krenek.

Ma c'era la musica registrata, e il contagio afroamericano - inutilmente stoppato dalle leggi razziali e da liberi pensatori come Pfitzner - era destinato a diffondersi sulle sue ali in maniera irresistibile.

Un mese e mezzo dopo la prima esecuzione dell'*Histoire du Soldat*, alle undici dell'11 novembre 1918, momento esatto in cui si firmava l'armistizio e la guerra finiva, Stravinskij concludeva la strumentazione di *Ragtime*.

**BOZZETTO**



Forse nemmeno lui s'era immaginato che uno spettacolino da baraccone, su una favola russa di Afanasiev, l'avrebbe portato così lontano.

**Carlo Maria Cella**

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,  
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 4 febbraio 2000**



# **LE SAGRE DU PRINTEMPS (LA SAGRA DELLA PRIMAVERA)**

## **Quadri della Russia pagana in due parti**

**Musica:** Igor Stravinskij

**Libretto:** proprio e Nikolaj Roerich

### **Parte I: L'adorazione della Terra**

1. Introduzione
2. Gli auguri primaverili - danze delle adolescenti
3. Gioco del rapimento
4. Danze primaverili
5. Gioco delle tribù rivali - corteo del saggio - il saggio
6. Danza della terra

### **Parte II: Il sacrificio**

1. Introduzione
2. Cerchi misteriosi delle adolescenti
3. Glorificazione dell'Eletta
4. Evocazione degli antenati
5. Azione rituale degli antenati
6. Danza sacrificale (l'Eletta)

**Organico:** ottavino, 3 flauti (3 anche ottavino), flauto contralto, 4 oboi (4 anche corno inglese), corno inglese, clarinetto piccolo, 3 clarinetti (3 anche clarinetto basso), clarinetto basso, 4 fagotti (4 anche controfagotto), controfagotto, 8 corni (7 e 8 anche tube tenore), tromba piccola, 4 trombe (4 anche tromba bassa), 3 tromboni, 2 bassi tuba, timpani, grancassa, tam-tam piatti, triangolo, tamburello, guiro, crotali, archi

**Composizione:** Ustilug, 1911 – Clarens, 1913

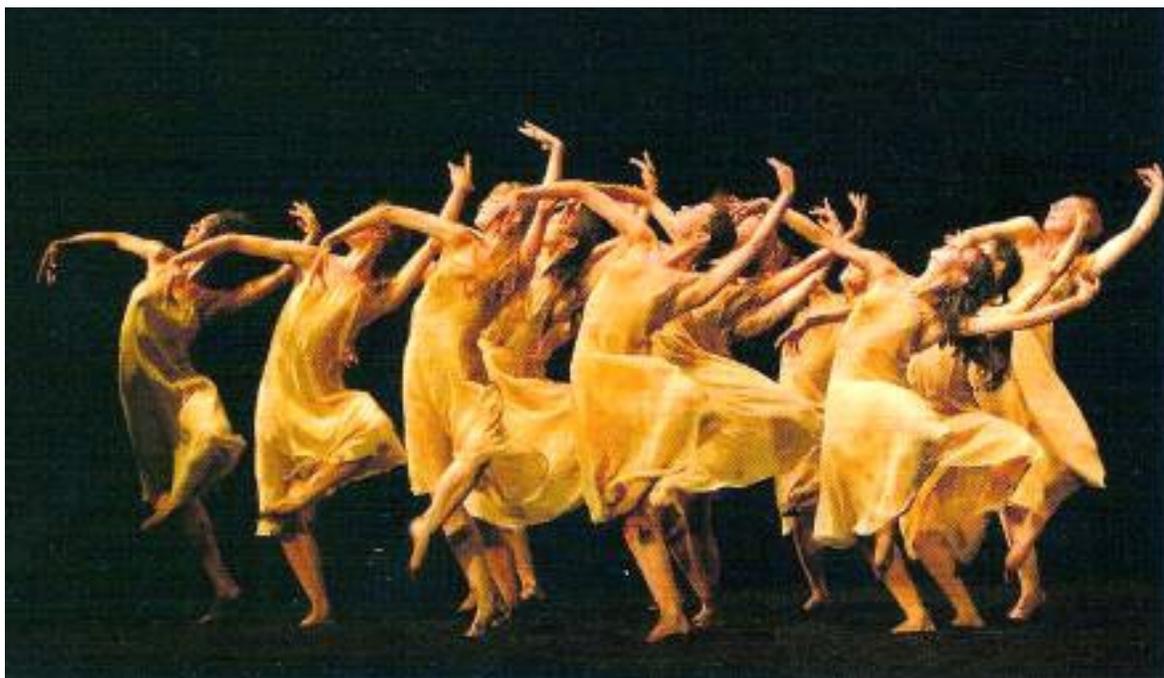
**Prima rappresentazione:** Parigi, Théâtre des Champs Élysées, 29 marzo 1913

**Edizione:** Édition Russe de Musique, Parigi, 1921

**Dedica:** Nikolaj Roerich

Pensare che la storia della cultura proceda lungo un binario può essere utile in sede didattica ma può portare a una semplificazione che impedisce di comprendere le sfumature di un'opera d'arte. I processi culturali sono invece simili a cerchi concentrici nei quali è frequente trovare tentativi espressivi variegati.

### **FOTO DI SCENA**



La dimensione di ogni presente è sempre eterogenea e la novità di un'opera rispetto a quelle della sua epoca si trova nell'aver rappresentato meglio di altre le tensioni della società in cui nacque. Deriva da qui il valore "profetico" di un'opera, quel saper cogliere come in una premonizione l'essenza del futuro. Inserire la *Sagra della primavera* in un percorso storico lineare non permette di coglierne a pieno l'effetto dirompente: al di là della sua novità formale, l'opera rompe con la convenzione in primo luogo perché riesce a gettare una luce disincantata sulla sua epoca e ne coglie le tensioni sottocutanee.

L'idea dell'opera venne a Stravinskij nel 1910, mentre lavorava all'*Uccello di Fuoco* per la compagnia dei Balletti russi diretta da Sergej Diaghilev, nel modo che il compositore stesso ci descrive nelle *Chroniques* (una delle sue biografie): «*Un giorno, in modo assolutamente inatteso giacché la mia mente era occupata da cose affatto diverse, intravidi nell'immaginazione lo spettacolo di un grande rito sacro pagano: i vecchi saggi, seduti in cerchio, osservano la danza di morte di una vergine che essi stanno sacrificando per propiziarsi il Dio della primavera*».

Dalle profondità dell'inconscio giunge a Stravinskij, in modo inaspettato e prepotente, l'immagine di un rito in cui si propizia la divinità col sacrificio umano sperando che ella permetta il ritorno della primavera. In fondo, a pensarci bene, è una visione al contempo trasgressiva e violenta, non certo consona al distillato universo musicale che l'Ottocento aveva coltivato. Ma c'erano state avvisaglie, in molti ambiti della società e soprattutto in quella francese, del fatto che l'accentuata sublimazione delle emozioni avrebbe potuto aprire di contro la strada a un'energia difficilmente controllabile, più antica e profonda, della quale atteggiamenti "primitivi" e neopagani erano evidenti filiazioni.

A queste tendenze di fine Ottocento si sposarono le influenze culturali del processo industriale, l'immagine e il ritmo delle sue grandi macchine, l'energia cieca che esse sviluppavano (si pensi al Futurismo), energia facilmente apparentabile a quella dirompente e incontrollabile dell'inconscio e delle sue sfumature distruttive, materia che la psicoanalisi andava approfondendo in quegli anni.

La *Sagra della primavera* è il punto di incontro di queste tendenze, nelle quali l'istintuale, il "motoristico", gli aspetti del fauvisme che rifiutavano la cultura tradizionale europea, si manifestavano tutti come bisogni espressivi dell'artista "attuale". Come è noto, il 29 maggio 1913 si scatenò un putiferio passato alla storia per la memorabile insurrezione degli spettatori. Ci fu sicuramente un'esagerazione mondana e aneddotica nella descrizione dell'avvenimento, ma è innegabile che la musica di Stravinskij abbia toccato i nervi scoperti di un uditorio sensibile.

## **L'Adorazione della terra e il Sacrificio**

Il compositore pensò di proporre il tema della *Sagra della primavera* a Diaghilev che ne fu subito entusiasta. Stravinskij cominciò così a lavorare con Nikolas Roerich, pittore e scenografo specializzato nell'evocazione del paganesimo, nonché con Diaghilev stesso, per definire la forma dell'opera.

### **FOTO DI SCENA**



La composizione procedette spedita e all'inizio della primavera del 1912, Stravinskij terminò la partitura, il cui copione ci è giunto in tre differenti versioni. L'ultimo e definitivo divide la *Sagra* in due grandi quadri: *l'Adorazione della terra* e *il Sacrificio*. Questa la traccia di cui disposero gli spettatori del maggio 1913:

**Primo quadro:** «Primavera. La terra è ricoperta di fiori. La terra è ricoperta di erba. Una grande gioia regna sulla terra.

Gli uomini si abbandonano alla danza e, secondo il rituale, interrogano l'avvenire. L'avo di tutti i saggi prende personalmente parte alla glorificazione della Primavera. Viene guidato a unirsi alla terra rigogliosa e orgogliosa. Tutti danzano come in estasi».

**Quadro secondo:** «Trascorso è il giorno, trascorsa la mezzanotte. Sulle colline stanno le pietre consacrate. Gli adolescenti compiono i loro mitici giochi e cercano la grande via. Si rende gloria e si acclama Coei che fu designata per essere accompagnata agli Dèi. Si chiamano gli avi venerabili a testimoni. E i saggi antenati degli uomini completano il sacrificio. Così si sacrifica a Larilo, il magnifico, il fiammeggiante».

La generica trama non scende nei particolari dell'opera, in realtà divisa in varie sezioni, ma ne dichiara l'elemento simbolista, presente almeno nelle intenzioni del copione, nel quale colpisce la dimensione antisoggettiva in cui vengono inquadrati i protagonisti. Anche la ragazza destinata al sacrificio («Coei che fu designata per essere accompagnata agli Dèi») è parte di una collettività indistinta che si identifica con la natura.

Nella *Sagra* il soggetto è dunque un intero gruppo sociale, fattore che la distanzia quanto mai dal teatro musicale, fondato quasi tutto sulla singolarità dei suoi eroi, nonché dalla gran parte dei balletti precedenti. Ne deriva la mancanza quasi assoluta di un intreccio, sostituito da una serie di cerimonie «mutuate», a dire di Stravinskij, «*dalla Russia pagana e unificate da una sola idea fondamentale: il mistero dell'improvviso sorgere del potere creatore della primavera*».

Altra conseguenza è la rinuncia al vocabolario espressivo di emozioni come l'amore, l'amicizia, il dolore, la nostalgia o simili. L'Introduzione, con la nota frase melodica al fagotto, potrebbe trarre in inganno; in realtà la melodia mantiene una neutralità sua propria e ha la pura finalità di un

"richiamo". Il mondo delle emozioni romantiche non trova accoglienza nella *Sagra*, e le soluzioni armoniche che l'avevano descritto si condensano in blocchi sonori la cui unica funzione è quella fenomenologica, ovvero quella di apparire come entità sonore complesse che non sono momenti di un percorso ad ampio raggio.

Ne deriva una musica il cui tempo drammatico è sospeso, proprio come in un rito che col ripetere i suoi codici solleva l'attimo al di sopra del tempo.

## **FOTO DI SCENA**



Il principio dinamico fondamentale diventa così il ritmo, di sicuro l'aspetto più innovatore, spettacolare e sconcertante dell'opera, poiché è per le scelte ritmiche che la *Sagra* appare in tutto il suo splendore come un fenomeno totalmente isolato. Lo si avverte subito dopo l'Introduzione.

La sezione intitolata *Presagi primaverili* gioca su un accordo dalla pulsazione isocrona e dall'accentazione irregolare: il tradimento dell'attesa, la difficoltà a individuare la sequenza, generano un notevole senso di straniamento.

Compare qui il primo andamento "motoristico" dell'opera: l'orchestra si muove come un sussultante pistone. Tuttavia, quando il tessuto sonoro rischia di farsi ripetitivo, il compositore interrompe la sequenza con un canto tradizionale russo, un *chorovod*, che dona solennità e spazialità religiosa alla scena. Stravinskij gestisce il materiale combinandolo e alternandolo per creare un puro gioco di forme che aumenta o diminuisce la tensione sorprendendo l'ascoltatore.

Nel brano successivo (*Gioco del rapimento*) il compositore introduce altre novità: fa combaciare una struttura ritmica semplice e una struttura metrica irregolare col fine di descrivere l'antagonismo degli elementi in scena (inseguimento dei rapitori e fuga della vittima).

Tale fattore ritmico caratterizza anche la sezione intitolata *Ronde primaverili*, dove, a piena orchestra, ricompare anche il solenne *chorovod*. Il passaggio di strutture ritmiche e di cenni tematici da un brano all'altro assicura all'opera una certa unità.

I *Giocchi delle città rivali* e il *Corteo del Saggio* presentano ancora nuovi aspetti della ritmica stravinskiana.

Il primo ha una sola unità ritmica, la croma, che gioca su una dialettica tra accento stabilito e tempo forte variabile, mentre il *Corteo del Saggio*, pur avendo una metrica invariabile, apre il campo a una poliritmia favolosa dove ogni strumento procede secondo propri ritmi.

L'intenzione di Stravinskij nella *Sagra* è quella di rendere dialettico, in generale, il rapporto fra ciò che nella musica è costituito a priori (per esempio, le battute con i tempi forti e deboli) e ciò che invece è mobile, un'intenzione che anima tutta la partitura e dalla quale proviene il suo fascino straniante.

Il senso dell'antico e del primitivo è raggiunto anche con l'uso di melodie popolari russe: si è fatto cenno al *chorovod* che compare nei *Presagi primaverili* e nel *Gioco del rapimento*, ma anche quello presente in *Cerchi* ha un suo ruolo simile, più tendente però alla poeticità che alla solennità.

Il brano seguente, la *Glorificazione dell'Eletta* chiamata negli abbozzi di Stravinskij "Danza selvaggia", è per potenza e originalità uno dei culmini dell'opera.

L'assenza dei bassi, gli slanci verso il sovracuto, le proiezioni sonore discontinue, sembrano sfidare la legge di gravità e porsi in contrapposizione con i brani successivi, intitolati *l'Evocazione degli antenati* e *l'Azione rituale degli antenati* dotati entrambi di un andamento più processionale, quasi fossero tappe di relativa stabilità tra la *Glorificazione* e la *Danza sacrale* che segue.

In questo ultimo brano l'autore si pone un'altra difficile sfida: l'intensità si contrappone alle masse (egli richiede infatti a pochi strumenti intensità oltre il *fortissimo*: sarebbe stato più facile ottenere effetti di grandiosità con tutta la massa orchestrale), mentre i registri degli strumenti mirano a realizzare contrasti timbrici paradossali.

L'effetto ottenuto e la difficoltà nel raggiungerlo vengono dunque percepiti insieme, dando luogo ad un esito semantico unico per l'epoca.

## **FOTO DI SCENA**



Nel Finale la *Sagra* presenta una voluta ambiguità tecnica, ricercata non solo per la novità del suo risultato uditivo. Al di là di tutto il suo scoppiettante formalismo, l'Opera denuncia (forse è questo che gli spettatori dell'epoca ebbero difficoltà a tollerare) una dialettica sempre più difficile tra singolo e società, difficoltà profetica alla luce di quello che sarebbe di lì a poco accaduto in Europa.

### **I cent'anni della Sagra**

Cosa può scandalizzarci oggi nell'ambito dell'arte? La domanda è lecita, soprattutto nel centenario della *Sagra della primavera*. Lo scandalo presuppone certi valori, magari proclamati e poco praticati, ma li presuppone.

I valori presumono una società compatta che condivide alcune idee, situazione poco riscontrabile nella frammentazione di oggi. Pensiamo spesso da singoli e, soprattutto nelle cose artistiche, dubitiamo tra noi della qualità di un'opera ma non ne facciamo un problema di scandalo.

Se la *Sagra* abbia (inconsiamente) denunciato davvero il pericolo di una regressione sociale alla barbarie (come poi accadde) o cavalcasse adagio dell'autore certe tensioni senza reale volontà di denuncia, è questione inestricabile.

Sono passati cento anni ed è certa una cosa: la *Sagra della primavera*, oggi, ha una funzione diversa da quella che aveva quando apparve: forse potrebbe insegnarci cosa è lo scandalo...

In occasione del centenario le riflessioni in proposito si sono moltiplicate: critici, musicologi - citiamo ad esempio il bell'articolo pubblicato il 18 settembre 2012 sul "New York Times" a firma di Anthony Tommasini: *Shocking or Subtle, Still Radical* - e istituzioni concertistiche, celebrando questo anniversario, si pongono interrogativi sulla reale funzione dell'arte, sul suo ruolo nella società contemporanea, sulla capacità di un'opera d'arte di essere trasgressiva e provocatoria, e se è o no lecito esserlo con il solo obiettivo di far parlare di sé, dando vita ad una palese iniziativa pubblicitaria.

Stravinskij e Diaghilev, artisti geniali e impresari di rara scaltrezza, avevano voluto lo scandalo e ne erano soddisfatti ("era esattamente ciò che volevo" esclamò Diaghilev alla fine della serata); sapevano che

questo avrebbe assicurato loro il successo. Quanto genio, però, nello strapotere ritmico di questa partitura.

I valori del movimento e del corpo sono esaltati da una musica dalla fisicità travolgente. Altri importanti compositori di quel periodo hanno scritto cose più radicali ma difficilmente così scioccanti; ad essere scioccante era anche la tematica, che importava un rito primitivo nella raffinata società parigina (che comunque è stata la culla del modernismo novecentesco).

## **FOTO DI SCENA**



Cosa leggevano i parigini in questa vicenda, alla luce del Romanticismo che avevano vissuto e prima delle guerre mondiali?

Forse avevano individuato una minaccia latente, o magari l'avevano presa come un'accusa.

La partitura della *Sagra della primavera* è lunga e complessa ma possiede una comunicativa immediata.

Un altro aspetto per cui ci può essere utile è la sua capacità di passare all'ascoltatore trame complesse in modo diretto e spontaneo.

L'augurio di questo centenario è dunque che la *Sagra* ci instradi, con la lungimiranza del suo ingegno e con il ragguaglio minaccioso della sua trama, verso un miglioramento sociale che passa inevitabilmente per lo scandalo.

**Simone Ciolfi**

## L'OISEAU DE FEU

### Balletto fantastico in due quadri

**Musica:** Igor Stravinskij

**Libretto:** proprio e Michail Fokin

1. Introduzione
2. Quadro primo: Giardino incantato di Kascej
3. Apparizione dell'Uccello di fuoco inseguito dallo Zarevic Ivan
4. Danza dell'Uccello di fuoco
5. Lo Zarevic Ivan cattura l'Uccello di fuoco
6. Supplica dell'Uccello di fuoco
7. Apparizione della Tredicesima Principessa Incantata
8. Gioco della Principessa con le mele d'oro - Scherzo
9. Improvvisa comparsa dello Zarevic Ivan
10. Il Khorovod della Principessa
11. Alba
12. Carillon magico: apparizione dei mostri a guardia del giardino di Kascej; cattura dello Zarevic Ivan
13. Arrivo di Kascej Immortale; dialogo con lo Zarevic Ivan; intercessione della Principessa
14. Apparizione dell'Uccello di fuoco
15. Danza della scorta di Kascej sotto l'incanto dell'Uccello di fuoco
16. Danza infernale di tutti i sudditi di Kascej
17. Ninna-nanna
18. Morte di Kascej

19. Quadro secondo: Sparizione del palazzo e dissoluzione delle magie di Kascej; liberazione dei guerrieri pietrificati; ringraziamento generale

**Organico:** 4 flauti (3 e 4 anche ottavino), 3 oboi, corno inglese, 3 clarinetti (3 anche clarinetto piccolo), clarinetto basso, 3 fagotti (2 anche controfagotto), controfagotto, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, grancassa, piatti, triangolo, tamburo basco, tam-tam, campane tubolari, glockenspiel, xilofono, celesta, 3 arpe, pianoforte, archi  
Sulla scena: 3 trombe, 4 tube wagneriane

**Composizione:** Pietroburgo, novembre 1909 - 18 maggio 1910

**Prima rappresentazione:** Parigi, Opera, 25 giugno 1910

**Edizione:** Jurgenson, Mosca, 1910

**Dedica:** Andrej Nikolajevic Rimskij-Korsakov

## **FOTO DI SCENA**



La genesi dell'*Uccello di fuoco* venne narrata con le seguenti parole da Stravinskij nelle proprie memorie: «Già avevo cominciato a pensare all'argomento dell'*Uccello di fuoco* durante il mio viaggio di ritorno a San Pietroburgo da Ustilug nell'autunno del 1909, prima ancora d'aver ricevuto l'incarico ufficiale da Diaghilev: questi infatti mi telefonò in dicembre, chiedendomi di dar inizio subito alla composizione. Ed io gli risposi che già da un mese ne stavo scrivendo la musica. Di per sé, come soggetto, l'*Uccello di fuoco* non mi attirava granché. E questa ne era la ragione: al pari di tutte le vicende legate ad una destinazione ballettistica, v'era la necessità di un genere di musica descrittiva che allora non avevo intenzione di scrivere perché non ero tanto sicuro dei miei mezzi creativi e non mi ritenevo in grado di criticare apertamente le teorie estetiche dei miei collaboratori. Nondimeno, decisi di farmi valere, e con arroganza, pur avendo soltanto ventisette anni. In realtà tutta la sottile arte diplomatica di Diaghilev risolse ogni problema il giorno che venne a trovarmi insieme al coreografo Fokine, al ballerino Nijinskij, agli scenografi Bakst e Benois; e quando tutti assieme, tutti e cinque, proclamarono formalmente la loro fiducia nel mio talento, allora, solo allora credetti in me stesso e accettai. Ero lusingato, naturalmente, dalla promessa dell'esecuzione della mia musica a Parigi e quando vi giunsi, provenendo da Ustilug, verso la fine del successivo mese di maggio, ero davvero in condizioni assai eccitate di spirito. Gli entusiasmi però furono, di colpo, raggelati perché alle prove mi sembrava che dappertutto, sulla scena e pure nella musica, vi fosse impresso il marchio della scritta "prodotto russo d'esportazione". D'estrema crudeltà erano infatti le scene mimiche ma, vista la sicurezza di Fokine, non sollevai alcuna obiezione».

Continua Stravinskij: «La première fu scintillante e ne conservo un ricordo memorabile. Ero nel palco di Diaghilev e, alla fine del balletto, fui chiamato diverse volte alla ribalta. Stavo ancora inchinandomi agli applausi del pubblico quando mi cadde in testa il sipario: Diaghilev corse ad aiutarmi e accanto a lui notai un signore dalla bella fronte spaziosa che mi rivolse la parola, presentandosi. Il suo nome è Claude Debussy. Ebbe espressioni gentili per la mia musica e m'invitò a cenare con lui. L'*uccello di fuoco* è, dal punto di vista stilistico, legato a quell'epoca, e segnato da un particolare rigore che è più evidente che in altre musiche legate a motivi d'ascendenza folclorica, ma, ora, non vi

*ritrovo una particolare originalità. Riconosco che la composizione presentava tutte le condizioni utili a riscuotere successo: successo che fu immancabile e non solo a Parigi.*

## **FOTO DI SCENA**



*Quando mi orientai a trarne una Suite per l'esecuzione concertistica, l'Uccello di fuoco figurava sui cartelloni dell'intera Europa e, salvo che in Russia, non è mai uscito dal normale repertorio orchestrale. Ho da aggiungere, in proposito, ancora un ricordo: l'Uccello di fuoco ha svolto un ruolo fondamentale nella mia carriera di direttore d'orchestra, perché proprio a questa musica è legato il mio debutto come direttore: fu nel 1915, a Parigi, quando condussi l'esecuzione dell'intero balletto per una manifestazione a beneficio della Croce Rossa. Da allora sino al 1962, data di questo mio ricordo, l'ho diretto non meno di un migliaio di volte. Ma anche se l'avessi diretto diecimila volte, tale esperienza non sarebbe riuscita a cancellare dalla mia memoria il ricordo del terrore che soffersi quella prima sera del debutto nel lontano 1915».*

Presentato all'Opera di Parigi il 25 giugno 1910 per la stagione dei Ballets Russes di Diaghilev, *l'Uccello di fuoco* ha significato la sintesi di tutte le esperienze compositive degli anni precedenti di Stravinskij, orientato ormai alla realizzazione di un nuovo stile russo, nel superamento dell'Impressionismo. Il linguaggio musicale di questa partitura, infatti, è ricco di smaglianti colori ed intriso delle seduzioni armoniche del retaggio di Rimskij-Korsakov e Skrjabin, nonché di qualche reminiscenza debussiana, pur se appare inequivocabilmente stravinskijano, specie nel terrificante dinamismo ritmico delle sue pagine più celebri.

Di per sé il balletto trasse l'ispirazione da una antica fiaba russa trasferita in sede coreografica da Bakst e da Fokine, formulatore quest'ultimo di una nuova teoria sul balletto che era antitetica alla ripetizione di passi già esistenti, nonché contraria alla funzione della musica come mero accompagnamento della danza.

### **La trama**

L'argomento di carattere magico, con tanto di apoteosi nuziale alla fine, simboleggia la vittoria delle forze del bene su quelle del male. Il principe Ivan cattura un uccello di fuoco ma gli ridona la libertà. Mentre Ivan si intrattiene con le tredici principesse prigioniere del mostro Katschej, questi giunge con il suo seguito e si appresta a trasformare ogni creatura in pietra con le sue arti magiche. Interviene però l'uccello che addormenta tutti gli astanti con un incantesimo al suono della dolce *Berceuse*, dando la possibilità ad Ivan di spezzare lo scrigno che contiene

l'anima del mostro. Il regno dei malvagi viene distrutto ed Ivan è il nuovo re della terra liberata, accanto alla più bella delle principesse.

La partitura presenta due aspetti marcatamente differenti in riferimento ai mondi contrapposti dei due gruppi di personaggi, cioè al mondo sovranaturale delle fiabe (che comprende Katschej, i suoi sudditi e l'uccello di fuoco) e al regno umano (di cui fan parte le tredici principesse prigioniere e il giovane Iva'n).

### **FOTO DI SCENA**



Per la sfera dell'umano Stravinskij adotta un linguaggio essenzialmente diatonico che si ricollega all'influenza del Gruppo dei Cinque e in parte anche a Cajkovskij, mentre il mondo magico del sovrannaturale viene a fondarsi su procedimenti cromatici di carattere orientale, nello scoperto influsso di certi episodi del *Gallo d'oro* di Rimskij-Korsakov.

In tutta la musica dell'*Uccello di fuoco* si notano smaglianti raffinatezze di scrittura e straordinarie invenzioni strumentali, oltre ad una vibrante incidenza del ritmo e a una scoperta asprezza di timbri puri. I temi sono brevi e sintetici, il tessuto musicale appare sovente squadrato a blocchi, nella netta contrapposizione dei diversi piani tonali.

In questa partitura, inoltre, Stravinskij ebbe a sviluppare ulteriormente le esperienze maturate in lavori precedenti, come lo *Scherzo fantastico* e i *Fuochi d'artificio*, in specie a proposito della struttura asimmetrica di certi accordi armonici e del peculiare impiego della politonalità.

Attento essenzialmente ai contrasti tra gli effetti scenici, Stravinskij non si preoccupò minimamente che un medesimo linguaggio servisse sia per un elemento positivo come l'uccello di fuoco, sia per un elemento negativo come Katschej, pur se a quest'ultimo furono riservati gli intervalli più dissonanti.

Nella stesura originaria del balletto il compositore russo impiegò un vastissimo organico orchestrale, rimasto pressoché inalterato nella prima Suite sinfonica realizzata nel 1911 che faceva seguire all'*Introduzione*, le *Suppliche dell'uccello di fuoco*, il *Gioco delle principesse con il pomo d'oro*, la *Ronda delle principesse*, la *Danza infernale dei sudditi di Katschej*. Nel 1912 Stravinskij estrapolò la *Berceuse* che venne inserita nella seconda Suite concertistica, realizzata a Morges nel 1919 per un organico strumentale più limitato.

Nel 1945, infine, venne curata da Stravinskij una terza Suite che, per ragioni ballettistiche, provvide a recuperare tra il primo e il secondo episodio della seconda Suite tre pantomime, un *pas-de-deux* e lo *Scherzo-Danza delle principesse*. In tale ultima veste l'*Uccello di fuoco* venne adottato da Balanchine nel 1950 per uno spettacolo del New York City Ballet.

La partitura integrale del balletto ha una peculiare sua fisionomia e si caratterizza per vari specifici parametri, armonici non meno che timbrici

e ritmici. Un carattere, quindi, innovatore non soltanto nell'ambito della tecnica di "montaggio" del balletto che ne marcò lo stacco dalle azioni coreografiche del repertorio ottocentesco russo, essenzialmente descrittive, con il rischio dell'accademismo.

Tra i momenti di più significativo impatto musicale vi è senz'altro l'*Introduzione* con il suo aspetto grave e solenne, quasi regolato sul respiro umano che, nel suo incedere cadenzato, riesce perfettamente ad introdurre l'ascoltatore in un mondo misterioso e fantastico.

Il clima malinconico e quasi opprimente del movimento viene all'improvviso interrotto dai furiosi accenti degli archi che sottolineano il risveglio dell'uccello che, in tutto il suo splendore, fa la sua apparizione nel giardino fatato, sottolineato da raffinati effetti coloristici.

## **BOZZETTO**



Altrettanto memorabile risulta la *Ronda delle principesse*, nella preziosa tinteggiatura di un bozzetto orientale.

Ma, all'apparire dei sudditi del re Katschej e alla sua *Danza*, la tensione del discorso musicale si incupisce ed il ritmo si fa ossessivo, nel rintonare dei fiati e negli improvvisi staccati degli archi.

In modo simmetrico il quadro successivo della *Berceuse* ha di nuovo un andamento lento ed un carattere soporifero, con gli archi che suonano in lontananza e i lievi accenni dei legni e degli ottoni, mentre il Finale, pagina fiammeggiante, veloce e cadenzata dai timpani, appare improntato al più inequivoco tradizionalismo del tardo Ottocento ed è prossimo, sotto molti aspetti, alle conclusioni di tante opere sinfoniche e liriche del repertorio russo, tra presente e passato.

**Luigi Bellingardi**

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,  
Roma, Auditorium Parco della Musica, 12 dicembre 2009**

## **PETRUSKA, BURLESQUE IN QUATTRO SCENE**

**Musica:** Igor Stravinskij

**Libretto:** proprio e Alexandre Benois

**Parte I:** Festa popolare della settimana grassa

- Introduzione
- La bancarella del ciarlatano
- Danza Russa

**Parte II:** La stanza di Petruška

**Parte III:** La stanza del Moro

- La stanza del Moro
- Danza della Ballerina
- Valzer - La Ballerina e il Moro

**Parte IV:** Festa popolare della settimana grassa (sera)

- Danza delle balie
- Il contadino con l'orso
- Il mercante gioviale con le due zingare
- Danza dei carrettieri e degli stallieri
- Le maschere
- La lotta del Moro con Petruška
- Morte di Petruška
- Comparsa del fantasma di Petruška.

**Organico:** 2 ottavini, 4 flauti, 4 oboi, corno inglese, 4 clarinetti, clarinetto basso, 4 fagotti, controfagotto, 4 corni, 2 trombe, 2 cornette, 3 tromboni, basso tuba, timpani, grancassa, piatti, glockenspiel, rullante, tamburello, triangolo, xilofono, tam-tam, rullante, tamburello (fuori scena), pianoforte, celesta, 2 arpe, archi

**Composizione:** Losanna, agosto 1910 - Roma, maggio 1911 (revisione 1947)

**Prima rappresentazione:** Parigi, Théâtre du Chatelet, 13 giugno 1911

**Edizione:** Édition Russe de Musique, Parigi, 1912

**Dedica:** Alexandre Benois

## **BOZZETTO**



Dopo il successo dell'*Uccello di fuoco*, Stravinskij cominciò a progettare la *Sagra della primavera*. Quasi per distrarsi, nell'agosto del 1910, ebbe l'idea di scrivere un pezzo da concerto per pianoforte e orchestra: "*Componendo questa musica - scrive nelle Cronache della sua vita - avevo nettamente la visione di un burattino scatenato che, con le sue diaboliche cascate di arpeggi, esaspera la pazienza dell'orchestra, la quale a sua volta gli replica con minacciose fanfare. Ne segue una terribile zuffa che, giunta al suo parossismo, si conclude con l'accasciarsi doloroso e lamentevole del povero burattino*". Poi trovò il

personaggio che si adattava perfettamente con questo soggetto: "*Un giorno ebbi un sussulto di gioia. Petruska! L'eterno infelice eroe di tutte le fiere, di tutti i paesi! Era questo che volevo, avevo trovato il mio titolo*".

A Sergej Diaghilev, che in autunno gli fece visita sul lago di Ginevra, Stravinskij fece ascoltare il nuovo pezzo. Diaghilev ne fu entusiasta e convinse il compositore a trasformare quella musica in un nuovo balletto. Petruska è un burattino del teatro popolare russo, presente negli antichi spettacoli di cantastorie (gli skomorochi), un personaggio spavaldo e manesco, dal linguaggio schietto, che però nella trama elaborata insieme da Stravinskij e Diaghilev assunse caratteri insieme più intimistici e più tragici, con molti punti di contatto con Pierrot e anche con Pinocchio, come un "essere" inanimato che prova il desiderio impossibile di una vita umana.

### **La trama**

La vicenda è ambientata a Pietroburgo, nella piazza dell'Ammiragliato, durante le feste della settimana grassa: in mezzo a una folla chiassosa e variopinta, un Ciarlatano presenta al pubblico i suoi burattini animati, Petruska, la Ballerina e il Moro. Il più sensibile è Petruska che si innamora della Ballerina. Lei però gli preferisce l'ottuso ma prestante Moro, che alla fine uccide Petruska in mezzo alla confusione del Carnevale.

Il compositore portò a termine la partitura nel maggio del 1911, e il balletto andò in scena il 13 giugno 1911 al Théâtre du Châtelet di Parigi, con le innovative coreografie di Michel Fokine, con due interpreti prestigiosi come Nijinski e la Karsavina, con le coloratissime scenografie di Alexandre Benois, e con Pierre Monteux sul podio. L'intersecarsi dei personaggi sulla piazza con quelli del teatrino, la dimensione del metateatro, l'atmosfera festosa che acutizza il dramma personale, costituirono meccanismi molto efficaci per dare sostanza drammatica alla vicenda. L'idea delle emozioni imprigionate nel corpo di una marionetta suggerì anche a Stravinskij l'uso di materiali musicali di tipo meccanico, ripetitivi, il gusto per sonorità aspre, dissonanti, percussive, facendolo approdare ad un linguaggio musicale assai più moderno e antiromantico rispetto a quello dell'*Uccello di fuoco*, e lontano da ogni suggestione esotica e favolistica.

Stravinskij usa un grande organico orchestrale (con legni e ottoni per quattro) ma giocando sulla contrapposizione di blocchi sonori, prediligendo timbri stridenti, cercando di imitare il suono delle orchestre popolari o degli organetti di Barberia.

### **FOTO DI SCENA**



Abbandona anche la sintassi tonale, insieme con la logica dell'elaborazione tematica e dello sviluppo, per creare una struttura formale di tipo paratattico, elimina le cadenze (creando così un effetto di continua sospensione), sostituisce le funzioni tonali con strutture armoniche polarizzate. Anche se usa materiali più diatonici che cromatici, il continuo gioco di incastri e sovrapposizioni crea risultati politonali, e complessi reticoli sonori, accentuati anche dai continui cambiamenti di metro, che anticipano la ritmica del *Sagre*.

Nella partitura di *Petruska* Stravinskij intesse insieme una grande varietà di motivi, stilisticamente assai diversi, e sempre atomizzati, privi di ramificazioni, montati come in un collage: la musica da fiera, popolaresca e sfrenata, echi di canzonette e di marce, valzer e polke, musiche da cabaret e temi bandistici, in uno straniante caleidoscopio sonoro.

L'animazione e la confusione della piazza pervade tutto il primo quadro (*La fiera della settimana grassa*): nell'introduzione (*Vivace*) Stravinskij stratifica tremoli di corni e clarinetti con motivi e formule ripetitive, creando una fascia sonora densa, brulicante, carica di tensione, che sfocia in una grande fanfara di tutta l'orchestra (su un tema liturgico della Pasqua, conosciuto come il canto dei *Volocebniki*), che accompagna il passaggio di un gruppo di ubriachi. Nel caos della festa affiora anche l'imitazione di un organetto, affidata a due clarinetti all'ottava, e la citazione di una sguaiata *chanson* francese ("Elle avait une jambe de bois"), intonata delicatamente da flauti e clarinetti (poi anche dalla tromba) e punteggiata dal triangolo (poi anche dal *Glockenspiel*).

Un poderoso rullo di tamburi attrae l'attenzione della folla sul teatrino del Ciarlatano (*Lento*): i disegni cupi di fagotti, controfagotto e contrabbassi, gli arpeggi dell'arpa e della celesta, gli armonici degli archi e una cadenza incantatoria del flauto disegnano un'atmosfera improvvisamente misteriosa, che introduce la Danza Russa (*Allegro giusto*) - il flauto del Ciarlatano anima i tre burattini che cominciano a danzare di fronte al pubblico stupefatto -, pagina brillante, vigorosa, omoritmica, basata su sequenze parallele di accordi martellanti, nella quale comincia ad emergere il ruolo concertante del pianoforte.

Questo strumento acquista un vero e proprio rilievo solistico nel secondo quadro (nella stanza di *Petruska*) che corrisponde anche all'iniziale

partitura del *Konzertstück*. Dopo un prolungato rullo di tamburo, troviamo Petruska solo coi suoi pensieri. Tutto il suo carattere è concentrato in una breve cellula affidata a due arpeggi sovrapposti dei clarinetti, un insieme dissonante, che si insinua spesso nella trama della partitura, come una specie di *Leitmotiv*.

### **FOTO DI SCENA**



Poi emergono gli altri stati d'animo di Petruska: la rabbia, che esplode in un fortissimo di tutta l'orchestra (*Furioso*), dominato da un arpeggio discendente di tromba e cornetta (con sordina); i pensieri amorosi rivolti alla Ballerina, resi da un melodizzare dolce e malinconico del flauto (*Andantino*); la sua goffa gioia che esplode all'ingresso della Ballerina (*Allegro*) e che si interrompe dopo 13 battute con l'uscita di scena della stessa.

Il tamburo introduce anche il terzo quadro che descrive invece il Moro nella sua stanza, attraverso una rapida alternanza di gesti violenti e pesanti (*Feroce stringendo*), squarci sinistri, break improvvisi, una danza dal sapore orientale, affidata a clarinetto e clarinetto basso, accompagnati da piatti e grancassa, un motivo inquietante del corno inglese. Assai più serena la danza della Ballerina (*Allegro*), una spigliata melodia della cornetta a pistoni accompagnata dal tamburo.

Poi insieme la Ballerina e il Moro avviano un valzer, basato su due temi distinti: il primo (*Lento cantabile*), in Mi bemolle maggiore, intonato da cornetta e flauto ("cantabile sentimentalmente") accompagnati dagli arpeggi del fagotto; il secondo (*Allegretto*), in Si maggiore, affidato ai flauti e alle arpe.

Anche qui Stravinskij crea un sofisticato gioco combinatorio, sovrapponendo questi due temi con quelli del Moro, mescolando quindi insieme motivi ternari e binari, e ottenendo in questo modo una dimensione sonora di estrema tensione con materiali in sé piuttosto neutri.

Il *pas de deux* della Ballerina e del Moro è bruscamente interrotto dall'arrivo di Petruska, che piomba nella stanza per opporsi alla tresca, con il suo tema "gridato" dalla tromba.

Ma il Moro lo affronta con la scimitarra e lo insegue, su un movimento rapido e staccato di archi e legni, che si conclude con violenti accordi sincopati.

Il tamburo introduce ancora l'ultimo quadro (*La fiera dell'ultimo giorno di Carnevale*) che riporta al brulichio orchestrale della festa, trasformato qui nel suono fluttuante di una grande fisarmonica.

Su questo sfondo orchestrale Stravinskij innesta una serie di danze, molto colorite, basate su temi tratti da varie raccolte di melodie popolari russe: la danza agile e leggera delle Balie (*Allegretto*) sul motivo tradizionale "Lungo la via Pitserskai'a", introdotta dall'oboe, e seguita da uno spensierato *refrain*; la danza dell'orso (*Sostenuto*) caratterizzata da un incedere lento e pesante e da un motivo dissonante dei clarinetti; la scenetta delle zingare e del venditore ambulante, su un tema staccato e saltellante, scandito con forza dagli archi; la *Danza dei cocchieri* (*Moderato*), basata su un tema molto ritmato e accentato, prima suddiviso tra trombe, archi, tromboni e corni, poi ripreso da tutta l'orchestra, anche in forma di canone, in un crescendo martellante; l'ingresso dei saltimbanchi e delle maschere (*Agitato*) su una trama veloce volatile di archi e legni nella quale si innesta un pesante, drammatico motivo degli ottoni.

## **FOTO DI SCENA**



Questo crescendo sfocia alla fine in un assolo della tromba: è Petruska che irrompe sulla scena, inseguito dal Moro che lo raggiunge e lo colpisce a morte, fra l'orrore dei presenti ai quali il Ciarlatano spiega che si tratta solo di una marionetta, mostrando la testa di legno e il corpo pieno di segatura.

Resta alla fine una trama uniforme dei corni, sulla quale ritorna il tema della tromba (con sordina), livido e agghiacciante: questa volta è il fantasma di Petruska che compare sul tetto del teatrino, facendo sberleffi. Mentre il sipario si chiude su un enigmatico motivo di quattro note pizzicate degli archi (*Molto più lento*).

**Gianluigi Mattietti**

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di  
Santa Cecilia,  
Roma, Auditorium Parco della Musica, 3 dicembre 2012**

## **PULCINELLA**

Stravinskij, che nel 1914 viveva in Svizzera, si recò dal 1917 insieme alla compagnia di Djaghilev a Roma ed a Napoli. Qui Djaghilev rappresentò tra l'altro *Les femmes de bonne humeur*, con la coreografia di Leonide Massine; la musica di questo balletto era costituita da diversi pezzi di Domenico Scarlatti, che erano stati orchestrati appunto per l'occasione.

Geloso del successo riportato da Stravinskij con la *Histoire du soldat* (1918), Djaghilev cercò nella primavera del 1919 di legare ancora a sé Stravinskij con l'incarico di una composizione per la sua compagnia di balletti.

## **BOZZETTO**



*"Il successo delle Femmes de bonne humeur con la musica di Scarlatti mi aveva suggerito l'idea di presentare un pezzo nuovo basato sulla musica di un altro celebre italiano, che io, come lui sapevo, amavo e ammiravo: Pergolesi. Già durante il suo soggiorno in Italia Diaghilev aveva fatto cercare nei conservatori e poi fatto copiare una gran quantità di manoscritti lasciati incompiuti dal Maestro....." - così Stravinskij nelle "Cronache della mia vita" (1935).*

Nei colloqui avvenuti più tardi con Robert Craft, il direttore d'orchestra e musicografo che era suo amico ed assistente, Stravinskij ricordò un episodio del suo soggiorno napoletano, durante il quale ebbe modo d'incontrare soprattutto Picasso (che poi ideò le scene ed i costumi di *Pulcinella*): *"Tutti e due eravamo molto colpiti dalla Commedia dell'arte, che avevamo veduto in una piccola sala piena zeppa e puzzolente d'aglio. Il Pulcinella era un gran babbeo ubriaco ed ogni suo movimento, probabilmente ogni sua parola, se l'avessi capita, erano osceni"*.

Lo scenario del Balletto era stato preparato da Diaghilev; nel breve riassunto dell'azione scenica riportato nella partitura è scritto che Diaghilev aveva tratto il soggetto da "un manoscritto, trovato a Napoli, databile forse al 1700".

Si tratta in ogni caso di uno degli innumerevoli episodi che circolavano sulle scene del teatro popolare. Ernest Ansermet diresse nel maggio 1920 la prima rappresentazione di *Pulcinella* all'Opéra di Parigi: Massine stesso, che aveva curato la coreografia, ballò nel ruolo del protagonista. Tamara Karsavina in quello di Pimpinella. Undici movimenti della musica del Balletto (i numeri 1-5-12, 14-18) furono riuniti da Stravinskij nel 1922 nella *Suite da Pulcinella* (puramente strumentale); in seguito apparvero ancora tre trascrizioni cameristiche (due per violino e pianoforte ed una per violoncello e pianoforte).

Stravinskij stesso non precisò mai quali fossero state le opere di Pergolesi da lui prese come base del suo *Pulcinella*: egli osservò soltanto: *"Il materiale di Pergolesi consisteva in numerosi frammenti, passaggi e brani incompiuti oppure appena abbozzati, che per fortuna erano sfuggiti all'attenzione dei ricercatori accademici"*.

Djiaghilev e Stravinskij, dunque, si fanno ricercatori e musicologi? Ciò è difficilmente credibile. Infatti qui Stravinskij non disse la verità: di Pergolesi non ci sono stati tramandati né frammenti né schizzi; e quanto ai manoscritti, solo due opere di Pergolesi avrebbero potuto esser state

studiate da Stravinskij: *Lo frate 'nnamorato*, la commedia dialettale del 1732, e *Flaminio*, l'opera buffa del 1735, dalle quali egli prese sette pezzi in tutto.

## FOTO DI SCENA



Tutti gli altri brani - Sonate a tre, Concertini, Suites per clavicembalo ed una Cantata - erano sicuramente a disposizione di Stravinskij in edizioni a stampa.

Del resto, oggi si sa che furono scritti effettivamente da Pergolesi soltanto 10 dei 20 pezzi che servirono da modello a Stravinskij, e che allora erano erroneamente attribuiti al compositore italiano, al pari di tante altre composizioni.

Come Stravinskij abbia tratto il materiale dato, si può analizzare soltanto facendo un accurato confronto tra il modello e la rielaborazione. In ogni caso egli ha fatto molto di più che una semplice orchestrazione ed un raggruppamento di pezzi appropriati in forma di suite, come Diaghilev aveva pensato ("egli si era aspettato un'istrumentazione molto ben fornita di qualcosa di molto piacevole").

Stravinskij - per citare qui solo pochi tratti caratteristici del suo procedimento di rielaborazione - rompe spesso la regolare struttura dei periodi musicali, abbreviò, ricompose, mise insieme come in un *collage* pezzi del tutto eterogenei, introdusse cambiamenti di misura ed alterazioni ritmiche, infine straniò suono ed armonia.

Così il *Pulcinella* è uno Stravinskij autentico, anche se soltanto poche battute sono state davvero composte di sana pianta. "Soltanto rispetto" - disse Stravinskij - "*è sempre sterile, non può mai agire come elemento creativo..... Io sono invece dell'opinione che il mio comportamento di fronte a Pergolesi è l'unico produttivo che si può adottare con la musica antica*".

Così non è neppure semplice malizia se Stravinskij alcuni decenni più tardi disse: "*Pergolesi? Pulcinella è l'unica sua opera che mi piaccia*".

## La trama

Pulcinella è una delle figure della Commedia dell'arte italiana; con Arlecchino, Brighella, Scapino e Scaramuccia appartiene al tipo del servitore comico, del cosiddetto "Zanni".

Pulcinella, amato particolarmente a Napoli, è di solito caratterizzato come un paesano sciocco, ma che è anche furbo ed un po' rude. (In Stravinskij/Massine predomina l'elemento allegro e burlesco). La partitura di *Pulcinella* non contiene indicazioni riguardanti la scena e lo svolgimento dell'azione, ma è preceduta da un breve riassunto della vicenda.

Sulla base della coreografia originale di *Pulcinella*, di Leonide Massine, si può delineare la trama del Balletto nella maniera seguente:

Scena: una strada a Napoli - case con balconi, arco di un portone.

Caviello e Florindo cercano di parlare con Rosetta e Prudenza, le ragazze alle quali fanno la corte senza esser ricambiati.

## FOTO DI SCENA



Entra in scena Pulcinella danzando e suonando; incanta le ragazze che subito si mettono a corteggiarlo. Pulcinella però le respinge, poiché il suo amore è tutto per Pimpinella: Pulcinella danza quindi con lei. Caviello e Florindo, gelosi, aggrediscono Pulcinella in due riprese e sembra infine che l'abbiano ucciso.

Abilmente si è solo finto morto e riesce a fuggire. Nel frattempo la presunta salma di Pulcinella viene trasportata e compianta in maniera solenne; un mago promette di farlo risuscitare.

Quando improvvisamente si scopre che ci sono due Pulcinella - l'uno (quello vero) che sta sotto il mantello del mago, l'altro (il finto morto) che non è altro che Furbo, l'amico di Pulcinella - Pimpinella fugge spaventata.

Caviello e Florindo tornano in scena, travestiti da Pulcinella, sperando con questo espediente di aver finalmente successo con le ragazze. Così ci sono adesso ben quattro Pulcinella, e ballano con le ragazze. Con un'ultima idea felice e con l'aiuto di Furbo che fa di nuovo la parte del mago, Pulcinella riesce a far sì che le coppie si congiungano.

I testi dei brani cantati di *Pulcinella* sono di carattere generale e cantano sentimenti amorosi. Ad eccezione del terzetto finale, che illustra la soluzione lieta della vicenda, essi non sono legati direttamente all'azione del Balletto. Anche le parti vocali non corrispondono ai personaggi sulla scena.

## **GIOCO DI CARTE**

"Jeu de cartes" (Gioco di carte) fu scritto nel 1936 su incarico dell' "American Ballet New York", che si era da poco costituito, e fu rappresentato per la prima volta nell'aprile 1936 al Metropolitan di New York con la coreografia di George Balanchine.

Stravinskij intendeva riprodurre sulla scena una partita a carte: "in tre mani" (tre movimenti legati l'uno all'altro, non separati tra loro da pause) diverse figure - regine, fanti, assi, ecc. e soprattutto l'insolente jolly - fanno il loro gioco.

## **FOTO DI SCENA**



La cornice esteriore e le cesure interne dell'azione scenica sono costituite dai movimenti - in cui le carte vengono richiamate. Tra una mischiata e l'altra si svolgono le più disparate azioni del gioco, cui fa riscontro una ricca serie di mutevoli gruppi coreografici e situazioni musicali.

Ma per Stravinskij, "*Jeu*" è non solo il soggetto del Balletto, questo titolo significa infatti per lui anche gioco compositivo con figure, colori e motivi tratti dalla storia della musica.

Già in precedenza, per esempio in "*Pulcinella*", nell'opera da camera

"*Mavra*" o nel *Baiser de la Fee*" (Il bacio della fata), egli aveva citato motivi tratti da composizioni di quegli antichi maestri che gli erano particolarmente cari.

Simili citazioni si configurano in parte come riproposizioni più o meno straniare di un modello concreto, in parte solo come reminiscenze allusive di certi stili del passato o come ricordi motivici appena avvertibili.

Questo elemento giocoso è qui sviluppato da Stravinskij con particolare intensità: in un passaggio il modello è riscontrabile chiaramente e senza possibilità di equivoci, e precisamente nella citazione di tono ciarliero ed umoristicamente modificata della Sinfonia del "Barbiere di Siviglia" di Rossini (poco prima della conclusione del Balletto); in altri passaggi però c'è solo un ricordo assai vago del modello, per esempio quando i violini improvvisamente intonano un frammento del "*Pipistrello*". L' "Allegretto scherzando" dell'Ottava Sinfonia di Beethoven lascia le sue labili tracce quando nella prima variazione della "Seconda mano" risuona un'insistente figura d'accompagnamento di semicrome ed ancora un'altra figura in staccato degli archi.

E così si potrebbero portare altri esempi, dai "Quadri di un'esposizione" di Mussorgski, da "La Valse" di Ravel a Ciaikovsky, Delibes, ecc..

Anche qui dunque, come del resto in numerose sue composizioni, Stravinskij avvia un dialogo con il passato, un dialogo affettuoso e parodistico, in cui tiene presente diverse maschere, ma senza addivenire mai ad una mera copia stilistica o ad una insignificante contraffazione.

Come Picasso, con cui lo si è sempre paragonato (e sempre a ragione), Stravinskij fa delle idee imitate i propri materiali compositivi, che impiega in un modo affatto individuale: modificandoli, allineandoli e cambiandoli reciprocamente, ed appunto "giocandovi".

Viene qui alla mente il bell'aforisma di Jean Cocteau: "Un'artista originale è incapace di copiare. Affinché risulti originale, è dunque sufficiente che egli si provi a copiare qualcosa".

Per Stravinskij il "*gioco*" con i modelli storici diviene celatamente un procedimento creativo: il suo ricordare non è mai solo un abbandono nostalgico, ma sempre impegno per una nuova creazione sulla base di antiche fonti.

Inteso in tal modo, il suo "neoclassicismo" sta addirittura a significare una forma d'avanguardia.

## **FOTO DI SCENA**



### **IL BACIO DELLA FATA**

*Il bacio della fata* (Le baiser de la fée) è un balletto di Bronislava Nijinska, tratto dalla fiaba "la regina delle nevi" di Hans Christian Andersen.

La prima rappresentazione ebbe luogo all'Opéra di Parigi il 27 novembre 1998 con la compagnia di Ida Rubinstein.

#### **La trama**

Una madre, con in braccio il proprio bimbo, viene sorpresa da una tempesta di neve. La madre muore ma la Fata di Ghiaccio bacia il bimbo e, prima di sparire, gli cinge il collo con un talismano. La Fata poi avverte i soccorsi che traggono in salvo il bambino.

Dopo vent'anni il bimbo, ormai un giovanotto, celebra il fidanzamento con la figlia di un mugnaio ma una volta che i fidanzati restano soli, appare una donna nascosta dal velo nuziale.

Il ragazzo solleva il velo e rimane incantato dal volto della Fata di Ghiaccio così che la seguirà, dimenticando la fidanzata, per non tornare mai più.

### **FOTO DI SCENA**



## PULCINELLA, SUITE DA CONCERTO

**Musica:** Igor Stravinskij

1. Sinfonia
2. Serenata
3. Scherzino - Allegretto - Andantino
4. Tarantella
5. Toccata
6. Gavotta (con due variazioni)
7. Vivo
8. Minuetto - Finale

**Organico:** 2 flauti, 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, tromba, trombone, 2 violini, viola, violoncello e ripieno d'archi

**Composizione:** 1922

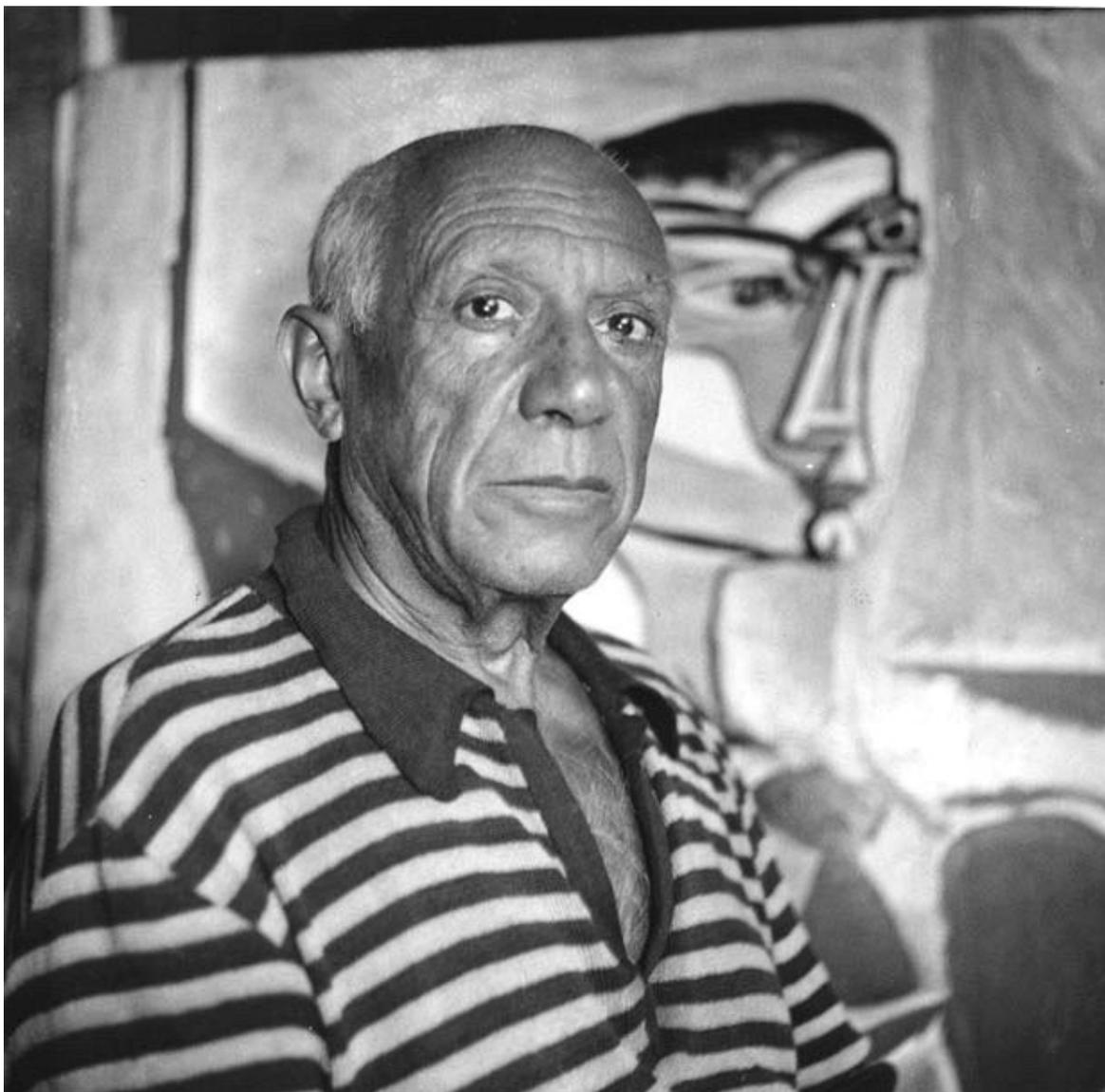
**Prima esecuzione:** Boston, Symphony Hall, 22 dicembre 1922

**Edizione:** Edition Russe de Musique, Parigi, 1922

Le prime importanti composizioni di Stravinskij, dall'*Uccello di fuoco* al *Sacre du printemps*, nacquero sotto il segno dei Ballets Russes di Diaghilev. Anche l'idea di comporre *Pulcinella* scaturì da una passeggiata tra Stravinskij e Diaghilev, a Parigi, in un pomeriggio di primavera del 1919. L'impresario aveva avuto l'idea di creare uno spettacolo coreografico su musiche di Pergolesi, sulla scia della positiva esperienza del balletto *Le donne di buon umore*, con musiche di Scarlatti orchestrate da Vincenzo Tommasini, o della *Boutique Fantasque*, con musiche di Rossini orchestrate da Respighi. E suggerì al compositore di scrivere una partitura servendosi di alcune musiche di Pergolesi, in parte edite ma rare, in parte del tutto sconosciute. Dopo le prime esitazioni («Quando mi chiese di orchestrare della musica di Pergolesi per un balletto pensai che fosse diventato matto»), Stravinskij cominciò a lavorare con piacere su «quei numerosi frammenti e brandelli di opere incompiute o appena abbozzate, che avevano avuto la fortuna di sfuggire ai filtri dei redattori accademici» e che gli facevano «sentire sempre di

più la vera natura di quel musicista, e discernere in maniera sempre più netta la sua prossima parentela spirituale e, per così dire, sensoriale, con lui».

## PABLO PICASSO



Oltre all'interesse per la musica di Pergolesi, per la sua gestualità, la vitalità ritmica, un certo gusto per il popolare che la contraddistingue, Stravinskij fu attratto anche dalla presenza di Pablo Picasso e di Léonide Massine, che erano stati chiamati a collaborare rispettivamente per scene e costumi, e per la coreografia. Il soggetto fu ricavato da uno scenario della Commedia dell'Arte, *I quattro pulcinelli simili*, scovato da

Diaghilev alla Biblioteca Nazionale di Napoli: Pulcinella è amato da tutte le ragazze di Napoli, ma scatena la gelosia degli altri uomini che tramano per ucciderlo; in una strada della vecchia Napoli Coviello e Florindo corteggiano invano Rosetta e Prudenza, che sono invece attratte da Pulcinella, che a sua volta ama Pimpinella; rosi dalla gelosia Coviello e Florindo aggrediscono Pulcinella e sembra che lo uccidano; Pulcinella in realtà riesce a fuggire, lasciando un finto morto (il suo amico Furbo) che viene trasportato via tra i pianti e la commozione generale, e che poi viene resuscitato da un (finto) mago; in seguito si viene a sapere che ci sono due Pulcinella, che poi diventano quattro quando Coviello e Florindo tornano in scena travestiti (da Pulcinella appunto), per avere più successo con le due ragazze; solo nel lieto fine le coppie si riconciliano.

Per comporre questo "balletto con voci e piccola orchestra" Stravinskij dunque attinse a pagine che all'epoca si credevano autenticamente di Pergolesi: «La selezione definitiva dei pezzi di Pergolesi derivò solo in parte dagli esempi propostimi da Diaghilev, e in parte da quelli già pubblicati; mi suonai perciò tutto il Pergolesi disponibile prima di far le mie scelte».

La ricerca musicologica ha successivamente dimostrato che solo nove dei diciotto pezzi scelti dal compositore sono attribuibili a Pergolesi: cinque brani della commedia musicale *Lo frate 'nnammorato* (Napoli 1732), due brani dalla commedia musicale *Il Flaminio* (Napoli 1735), un brano dal dramma serio *Adriano in Siria* (Napoli 1734), un frammento dalla Cantata per soprano, archi e basso continuo *Luce degli occhi miei*, e il finale della *Sinfonia in Fa maggiore per violoncello e basso continuo*. Sono invece spuri la *Canzona per soprano "Se tu m'ami"*, l'ultimo movimento dei *Concerti armonici* di Ulrico Wilhelm van Wassenaer (1740), alcuni tempi tratti da varie *Sonate a tre* attribuite al compositore napoletano Domenico Gallo, le *Otto lezioni per clavicembalo* (pubblicate a Londra tra il 1771 e il 1778), e una *Suite per orchestra* attribuita a Fortunato Chelleri. Stravinskij cominciò a lavorare su quei frammenti a Morges («Cominciai a comporre direttamente sui manoscritti di Pergolesi, come se stessi correggendo un mio vecchio lavoro [...]. Sapevo benissimo che non avrei potuto produrre una contraffazione [...] al massimo potevo ripetere Pergolesi con il mio accento personale») portando a termine la partitura il 20 aprile 1920.

Nella vasta produzione stravinskijana, *Pulcinella* viene considerata l'opera capostipite della fase cosiddetta neoclassica, e l'esempio più eclatante della poetica dei recuperi della musica del passato, della "musica al quadrato": «*Pulcinella* fu la mia scoperta del passato [...] uno sguardo all'indietro, la prima di molte avventure amorose in quella direzione».

## **SERGEJ DIAGHILEV**



Dopo la prima diretta da Ernest Ansermet all'Opera di Parigi, il 15 maggio 1920, ci fu chi parlò del "gusto da cleptomane del musicista russo", e chi giudicò *Pulcinella* solo un'abile trascrizione. Ma il grande successo che ottenne spinse due anni dopo Stravinskij a rielaborare la partitura in una *Suite* da concerto, che fu diretta il 22 dicembre 1922 da Pierre Monteux sul podio dell'Orchestra sinfonica di Boston, e poi revisionata nel 1949.

Nella *Suite* Stravinskij eliminò tutte le parti vocali, che comunque non erano direttamente legate all'azione del balletto (Stravinskij aveva previsto che i tre solisti cantassero in orchestra, senza essere identificabili con i danzatori sulla scena), sostituendole con linee strumentali (ad esempio la parte del tenore nel secondo movimento, la *Serenata*, è sostituita dall'oboe). E ridusse i movimenti da 18 a 8 (con un dimezzamento complessivo della durata): ai primi cinque movimenti del balletto corrispondono i primi tre della *Suite* (con l'accorpamento di *Scherzino*, *Allegro* e *Andantino* nel terzo movimento), mentre dagli ultimi tempi del balletto sono stati ricavati gli altri movimenti della *Suite* (ancora con l'accorpamento di *Minuetto* e *Finale* nel movimento conclusivo).

La *Suite* appare quindi come un concentrato delle caratteristiche musicali del balletto *Pulcinella*, la quintessenza del Neoclassicismo di Stravinskij, di quel geniale gioco di metamorfosi che gli permise di mantenere inalterate le linee melodiche dei frammenti originali, attenendosi anche per i bassi allo stile di Pergolesi, ma deformandone tutti gli altri parametri. Il compositore intervenne sistematicamente sulle strutture fraseologiche, per rompere la simmetria delle frasi, attraverso lo spostamento degli accenti, l'aggiunta o l'elisione di tempi e di battute. Ma anche mettendo in primo piano elementi originariamente di sfondo, come i disegni di accompagnamento, deformando le ripetizioni del Tutti all'interno dello schema rigido del concerto barocco, aggiungendo elementi atti ad incrementare la propulsione ritmica. Con un organico che escludeva i clarinetti e conservava la divisione in "concertino" e "ripieno", tipica del Concerto Grosso, Stravinskij riuscì anche a creare un "sound" molto particolare, basato soprattutto sugli impasti degli strumenti a fiato, e sulla ricerca di originali soluzioni timbriche: ad esempio le continue permutazioni di colori strumentali nello *Scherzino* (tratto dal *Moderato* iniziale della *Sonata in Si bemolle maggiore* di

*Gallo*) o le combinazioni di armonici di violini e flauti nell'*Andantino* (tratto dall'*Allegro* della *Sonata in Si bemolle maggiore* di Gallo), entrambi nel terzo movimento.

## **LÉONIDE MASSINE**



Ricercò anche l'effetto, come quello descrittivo degli archi che imitano il suono di un tamburello nella *Tarantella* (tratta dal secondo dei *Concerti Armonici* di van Wassenaer), o quello grottesco del trombone e del contrabbasso nel settimo movimento (*Vivo*).

Alterò l'impianto tonale, inserendo accordi dissonanti, strutture politonali, slittamenti armonici improvvisi, ad esempio nell'esuberante *Sinfonia* iniziale, e prolungando alcune armonie, come nel caso del bordone che accentua l'atmosfera pastorale della *Serenata* (tratta dall'*Aria* di Polidoro del *Flaminio*).

Introdusse infine pungenti ostinati ritmici, carichi di *humour*, come quello che accompagna la *Gavotta con due Variazioni* (tratta dalle *Otto Lezioni per clavicembalo*, o ancora nel *Finale* (tratto dalla *Sonata a tre* in Mi maggiore di Gallo), con la sua formula di chiusura che viene reiterata fino all'ossessione.

**Gianluigi Mattietti**

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,  
Roma, Auditorium Parco della Musica, 22 maggio 2010**

## L'OISEAU DE FEU

### Seconda Suite (versione del 1919)

**Musica:** Igor Stravinskij

1. Introduzione
2. L'Uccello di fuoco e la sua danza
3. Variazioni dell'Uccello di fuoco
4. Ronda delle Principesse
5. Danza infernale del re Kascej
6. Berceuse e Finale

**Organico:** ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, xilofono, pianoforte, arpa, archi

**Composizione:** Morges, 1919

**Edizione:** J. W. Chester, Londra, s. a.

*L'oiseau de feu* rappresenta un'opera cardine nell'esperienza creativa di Igor Stravinskij, l'opera che trasformò il compositore ventottenne da semiconosciuto discepolo di Rimskij-Korsakov a grande autore internazionale. Non a caso si tratta anche dell'opera che segnò l'inizio della lunga collaborazione fra Stravinskij e la compagnia dei Ballets Russes di Sergej Djaghilev. Djaghilev aveva conosciuto Stravinskij nel gennaio 1909 a Pietroburgo e, colpito dalla musica della fantasia orchestrale *Feu d'artifice*, aveva immediatamente pensato di aggregare il compositore al gruppo dei suoi collaboratori - composto da personaggi prestigiosi come il coreografo e danzatore Michail Fokin, i pittori Leon Bakst e Alexandre Benois - in vista del trasferimento a Parigi della sua compagnia.

Così Stravinskij in un primo momento venne incaricato dall'impresario di orchestrare alcune pagine di Chopin per il balletto *Les Sylphides*, ma ben presto la defezione di un altro compositore, Ljadov, si tradusse nel coinvolgimento in un altro e ben più ambizioso progetto: un intero nuovo balletto, basato sulla fiaba popolare russa dell'Uccello di fuoco.

Stravinskij abbandonò la stesura dell'opera *Le rossignol*, e si dedicò alla nuova partitura, che venne stesa fra il novembre 1909 e il maggio 1910. A fine maggio raggiunse i Ballets Russes a Parigi - dove si recava per la prima volta - e poté così assistere, il 25 giugno, alla prima del balletto - che si avvaleva della coreografia di Fokin - accolto con grande successo. Sembra che nel corso delle prove Djagilev avesse detto, riferendosi al giovane maestro: "Guardatelo bene, è un uomo prossimo alla celebrità"; e furono parole profetiche.



*L'oiseau de feu* doveva rimanere una delle partiture più popolari del compositore, tanto che ben tre furono le suites pubblicate, con la revisione dell'autore, nell'arco di oltre trent'anni. La prima vide la luce immediatamente nel 1911, e consiste nell'estrapolazione di cinque momenti musicali; la seconda suite, del 1919 - la più diffusa, è basata su una orchestrazione ritoccata e su una selezione di pagine quasi interamente differente; mentre la terza suite, del 1945, si basa su dieci numeri complessivi, cinque dei quali sono quelli della suite del 1919.

Non stupisce che, in questa partitura rivelatrice, come anche in tutti i suoi lavori scritti prima del 1910, Stravinskij mostrasse il suo debito verso l'insegnamento di Rimskij-Korsakov. Lo stesso soggetto del balletto affondava le sue radici in quella favolistica russa che era stata l'*humus* fertilissimo della maggior parte dei lavori teatrali del vecchio compositore, scomparso nel giugno 1909, pochi mesi prima che Stravinskij cominciasse ad applicarsi al suo balletto.

L'argomento sfrutta una variante della fiaba sulla fine del genio malefico Katschej - lo stesso Rimskij aveva scritto nel 1902 l'opera *Katschej l'immortale* - la cui morte è impossibile in quanto la sua anima è serrata in un luogo inaccessibile - uno scrigno a forma di uovo. Nel balletto di Stravinskij, le lacrime della perfida figlia, nell'opera di Rimskij - che viene però raggiunta da un principe straniero grazie a un sortilegio - la penna dell'uccello di fuoco, creatura fantastica, nel balletto, l'innamoramento della figlia del genio, nell'opera - consentendogli così di liberare una amata principessa, prigioniera del genio malvagio, oltre ad altri prigionieri.

Nel mettere in musica questa vicenda archetipica Stravinskij guardò direttamente al modello rimskiano, e soprattutto all'ultima opera del maestro, *Il gallo d'oro*, che, nelle sue scelte musicali, contrapponeva il mondo degli uomini - realizzato in musica attraverso melodie diatoniche di impronta popolare - a quello degli esseri fantastici, restituito con materiale cromatico e con arabeschi di tipo orientaleggiante. E tuttavia, al di là di questi rapporti con il passato, *L'oiseau de feu* è indubbiamente l'opera che dischiude a Stravinskij le porte della sua poetica. Nonostante le infinite sfumature espressive indicate in partitura, e taluni momenti debitori a Cajkovskij, infatti, nessun vero sentimentalismo fa breccia nella musica, nessun descrittivismo, ma piuttosto un uso oggettivo del

materiale musicale, in cui gli elementi di base vengono usati con ferrea coerenza, e il ritmo diviene a tratti il vero veicolo del discorso musicale.

## SERGEJ DIAGHILEV



Già all'inizio della Suite troviamo, nel motivo insinuante degli strumenti gravi, quell'intervallo di quarta aumentata che è strutturale nella partitura; i colori lividi e i cromatismi dei fiati restituiscono l'ambiente "magico" dell'Uccello di fuoco, e magico è anche il *glissando* sugli armonici degli archi, che lasciò ammirato Richard Strauss; questa *Introduzione* lascia il passo alla *Danza dell'Uccello di fuoco*, giocata sui ritmi irregolari degli archi e sulle volate dei fiati. Un motivo popolare esposto da strumenti solisti apre e pervade la *Danza delle principesse*, che rappresenta uno dei momenti più legati al passato della partitura.

Forte è il contrasto con la *Danza infernale del re Katschej*, che è invece il momento forse più avveniristico, dove troviamo quei contrasti dinamici, quell'impulso ritmico e quel gioco di intarsio di schemi ritmici che prefigurano la *Sacre du printemps*. Segue la *Berceuse* - il momento in cui l'uccello di fuoco addormenta tutti gli sgherri malvagi e spiega al principe il segreto dell'immortalità del principe Katschej - basata sull'inquieto tappeto sonoro degli archi e sulle cantilene incantatorie dei fiati; e lo stesso motivo di base, trasformato ma riconoscibilissimo, è alla base del grandioso *Finale*, una pagina che muove dal suono del corno solista per costruire un *climax*, in cui gli strumenti si aggregano progressivamente in una conclusione liberatoria, che deve qualcosa ai *Quadri di una esposizione* di Musorgskij.

Non è solo la realizzazione musicale del lieto fine coreografico: posto sul discrimine fra l'uso esotico ed estetizzante del materiale popolare e la riflessione critica e distaccata su questo materiale, il finale di *L'oiseau de feu* pende a favore della seconda, rivelando le strategie tecniche ed estetiche che, attraverso le più impensate capriole stilistiche, non verranno mai rinnegate dal compositore.

**Arrigo Quattrocchi**

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,  
Roma, Auditorium Parco della Musica, 26 aprile 2003**

## L'OISEAU DE FEU

### Terza Suite (versione del 1945)

**Musica:** Igor Stravinskij

1. Introduzione
2. Preludio e danza dell'Uccello di fuoco
3. Variazioni (Uccello di fuoco)
4. Pantomima I
5. Pas de deux: L'Uccello di fuoco e lo Zarevic Ivan
6. Pantomima II
7. Scherzo: Danza delle Principesse
8. Pantomima III
9. Rondò (Khorovod)
10. Danza infernale
11. Ninna-nanna (Uccello di fuoco)
12. Inno finale

**Organico:** 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, tamburo militare, xilofono, pianoforte, arpa, archi

**Composizione:** 1945

**Edizione:** Leeds Music Corporation

La personalità di Igor Stravinskij esplose nel volgere di pochi anni, trasformando in un batter d'occhio l'oscuro musicista di San Pietroburgo nella celebrità del giorno a Parigi. Tra il 1910 e il 1914 Stravinskij compose i tre grandi balletti (*L'oiseau de feu*, 1910; *Petruska*, 1911; *Le Sacre du Printemps*, 1912), attorno ai quali stanno a corona una serie di lavori meno vistosi ma altrettanto geniali (*Due poesie di Konstantin Bal'mont*, 1911; *Zvezdolikij*, 1912; *Trois Poèmes de la lyrique japonaise*, 1913; *Pribautki*, 1914).

Il "caso Stravinskij" non è tuttavia un fenomeno isolato. Il quinquennio 1909-1914 ha rappresentato una sorta di *big bang* per la musica del Novecento.

## BOZZETTO



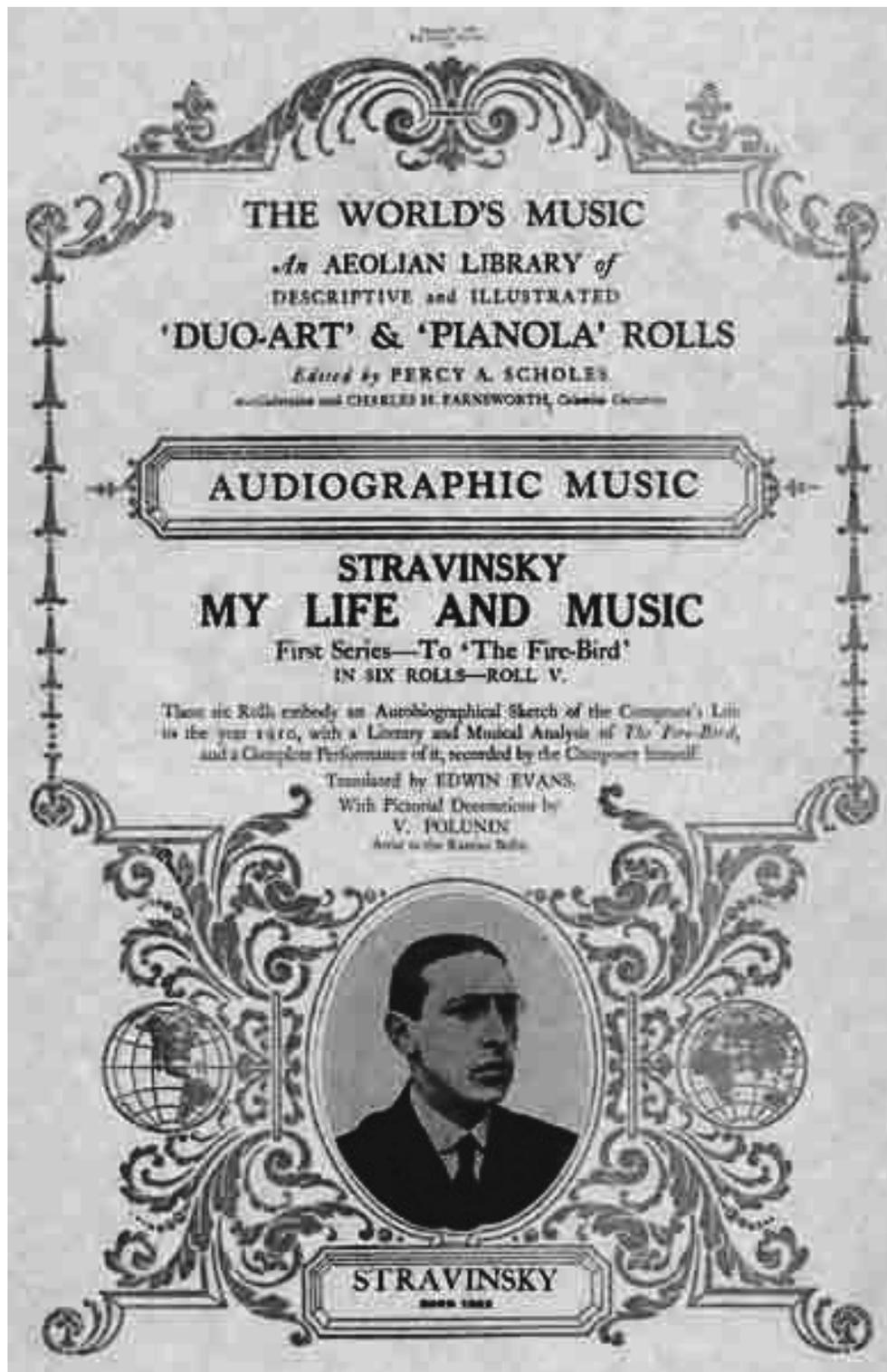
La serie di capolavori nati in quel periodo è impressionante, dai *Drei Klavierstücke* (1909) e *Pierrot lunaire* (1912) di Schönberg a *Il castello del principe Barbablù* (1911) di Bartók, dalle due serie di *Préludes* (1909/1913) di Debussy agli *Altenberg-Lieder* (1911/12) di Berg e le *Sechs Bagatellen* (1913) di Webern. Questo vertiginoso ammasso di opere ha infatti configurato un nuovo canone estetico e linguistico, come la musica del Novecento ha in seguito ampiamente testimoniato. Oggi, quando le prospettive culturali del nostro tempo sono mutate in maniera radicale, anche quel periodo straordinario ha bisogno di essere valutato con altre misure e nuovi strumenti interpretativi.

I veri eredi della civiltà musicale ottocentesca sembrarono ai loro contemporanei un'orda di barbari. Essi suscitavano scandalo perché rifiutavano di parlare la lingua dell'accademia. Debussy e Ravel si erano seduti sui banchi del Conservatorio ostentando il broncio. Schönberg era un autodidatta, considerato dal mondo musicale viennese con disprezzo come un guru pericoloso. Anche Stravinskij fu a suo modo un irregolare. Il suo maestro Rimskij-Korsakov gli consigliò di non entrare nel Conservatorio di San Pietroburgo. "Studiavo con lui in questa maniera - ricordava il compositore -. Mi dava alcune pagine di una nuova opera che aveva appena terminata (*Pan Vojevoda*) nella prima stesura per pianoforte: e io dovevo orchestrarla. Allorché ne avevo orchestrata una sezione egli mi mostrava la sua propria orchestrazione del medesimo passo. Dopo averle confrontate mi avrebbe chiesto di spiegare perché egli avesse fatto in maniera differente. Se non ne fossi stato capace, sarebbe stato lui allora a darmi la spiegazione".

Non sembra che Rimskij-Korsakov fosse particolarmente colpito dal talento di Stravinskij, ed è probabile che, pur ammirandone l'originalità, non lo ritenesse adatto a una vera carriera professionale. Dal canto suo Stravinskij non era molto tenero verso i compositori da Conservatorio come Max Steinberg, per esempio, il marito della figlia di Rimskij-Korsakov: "Steinberg è uno di quei tipi effimeri vincitori di premi e da prima pagina di giornale nei cui occhi brucia eternamente la presunzione, come una lampadina elettrica in pieno giorno".

Il genio di Stravinskij crebbe libero dai pregiudizi e dai formalismi accademici, e alimentato da una costante curiosità intellettuale verso tutto ciò che lo circondava. Il pittore Alexandre Benois lo descrive così,

all'epoca dei Ballets Russes: "Contrariamente alla maggior parte dei musicisti, che sono in genere completamente indifferenti a tutto ciò che non rientra nella loro sfera, Stravinskij era profondamente interessato alla pittura, alla scultura, all'architettura.



Benché non avesse una vera preparazione in questo campo, discutere con lui ci era sempre prezioso, perché 'reagiva' a tutto ciò che costituiva la nostra ragione di vita. A quei tempi era un 'allievo' incantevole e colmo di buona volontà. Aveva sete di chiarezza e aspirava senza tregua ad allargare le sue conoscenze. Ma ciò che era più prezioso in lui era l'assenza di ogni dogmatismo".

Stravinskij, come Schönberg del resto, non si riteneva affatto un sovversivo. "S'è fatto di me un rivoluzionario mio malgrado", si lamentava il compositore nella *Poétique musicale*. Stravinskij non combatteva per la libertà, se la prendeva senza chiedere il permesso. Era un artista privo di catene, di tabù, di pregiudizi. La sua dimensione temporale era il presente, e non aveva alcuna predisposizione a proiettarsi nel futuro; il suo essere "selvaggio" dipendeva in sostanza dall'essere alieno a qualunque poetica preconstituita, compresa la propria. "Bacia la mano alle signore nel momento stesso in cui calpesta loro i piedi", come diceva Debussy. I due musicisti si conobbero alla prima dell'*Oiseau de feu* sul palcoscenico dell'Opera, il 25 giugno 1910. Debussy manifestò per la prima volta a Stravinskij la propria "sympathie artistique", anche se un po' di ruggine affiorava in qualche commento privato.

La musica di Debussy fu una delle fonti dell'*Uccello di fuoco*, ma le radici di Stravinskij affondavano soprattutto nelle tre principali correnti della musica russa: il mondo filo-occidentale del Conservatorio, il nazionalismo del Gruppo dei Cinque e la figura di Cajkovskij. La morte di Rimskij-Korsakov, nel 1908, sembrò aver liberato Stravinskij da ogni sorta di pudore nei confronti dello stile del maestro. *L'Uccello di fuoco* è anche un affettuoso congedo dalla musica di Rimskij-Korsakov, di cui sviluppa in maniera ancor più efficace e libera il gusto del colore e il senso del fantastico.

La vicenda fiabesca della lotta tra il mago Katscei e lo zarevic Ivan, incarnazioni rispettivamente del male e del bene, ha largamente oltrepassato la soglia del teatro. *L'Uccello di fuoco* è diventato popolare anche in sala di concerto, attraverso varie Suite trascritte dallo stesso autore. La più conosciuta è la seconda, del 1919, preparata allo scopo di assicurare i diritti d'autore fuori dalla Russia sovietica e rendere l'orchestra più snella per la sala da concerto. In essa Stravinskij concentra

in cinque numeri la musica del balletto, eliminando tutte le parti mimate e di raccordo. Nel 1945, l'autore mise a punto negli Usa una nuova versione, sempre per motivi di diritti d'autore.

## **SERGEJ DIAGHILEV**



Questa volta però la revisione fu più profonda, non solo per quanto riguarda l'impiego di un'orchestra ancora più leggera della precedente, ma soprattutto per quanto concerne il profilo della vicenda, con il recupero di parte del materiale originario fino a formare una sequenza di dodici numeri.

Il coreografo Balanchine impiegò per l'appunto questa Suite per la sua nuova versione del balletto, in uno spettacolo del New York City Ballet nel 1949.

Il successo dell'*Uccello di fuoco* in sala da concerto rappresenta una perfetta testimonianza dell'eccezionale capacità della musica di Stravinskij di fondere la funzione narrativa con l'autonomia del linguaggio. Lo scontro tra il mago e il giovane zar, per esempio, è raffigurato attraverso la contrapposizione tra lo stile cromatico, che esprime il mondo malvagio di Katscei, e lo stile diatonico della figura magica dell'Uccello di fuoco e delle principesse prigioniere. Un'idea di questo tipo era già stata sperimentata da Wagner in *Parsifal*, con il quale l'*Oiseau de feu* ha più d'un punto di contatto.

All'interno di questo quadro generale, la forza espressiva della musica di Stravinskij nasce da un potente impulso ritmico, che solo in parte deriva dalla tradizione "popolare" delle danze russe.

Le parti più spettacolari dell'*Uccello di fuoco*, come la *Danza infernale*, mostrano un'idea nuova del movimento, spezzato in una sequenza irregolare di segmenti ritmici, che acquistano a ogni ripetizione un dinamismo sempre nuovo e un carattere differente.

Questa forma ritmica variabile, ancora allo stadio germinale nell'*Uccello di fuoco*, diventerà un paio d'anni dopo l'elemento esplosivo della *Sacre du printemps* e costituisce il nucleo più originale del balletto di Stravinskij.

**Oreste Bossini**

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,  
Roma, Auditorium Parco della Musica, 20 aprile 2013**

## **BABEL**

**Cantata per voce recitante, coro maschile e orchestra**

**Musica:** Igor Stavinskij

**Testo:** Genesi 11, 1-9

**Organico:** voce narrante, coro maschile, 3 flauti, 2 oboi, 3 clarinetti, 3 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, timpani, arpa, archi

**Composizione:** Hollywood, 12 aprile 1944

**Prima esecuzione:** Los Angeles, 18 novembre 1945

**Edizione:** Schott, Magonza, 1953

La scarsa notorietà di *Babel* deriva dal fatto d'essere nata, opera di piccole proporzioni, nell'ambito quantitativamente scarso ma altamente significativo della produzione sacra stravinskiana.

*Babel* venne commissionata nel 1944 dal compositore e mecenate americano Nathanael Shilkret, come parte di un'opera collettiva su testi del Genesi alla quale presero parte Schönberg (Prologo), lo stesso Shilkret (Creazione), Tansman (Caduta dell'uomo), Milhaud (Caino e Abele), Castelnuovo Tedesco (Diluvio), Bloch (Il messaggio): la prima esecuzione ebbe luogo a Los Angeles nell'ottobre 1946.

**Claudio Casini**

**NATHANAEL SHILKRET**



## Testo

### **NARRATORE**

E tutta la terra aveva una unica lingua e le stesse parole.

Ed avvenne che mentre migravano dall'Oriente, trovarono una pianura nel paese di Sennaar e vi si stabilirono.

E dissero tra di loro: Su! Prepariamo dei mattoni e facciamoli cuocere. Così si servirono di mattoni al posto delle pietre e di bitume al posto della malta.

E dissero: Costruiamoci una città e una torre la cui cima arrivi fino al cielo facendoci così un nome perché altrimenti saremo dispersi sulla terra.

E discese il Signore per vedere la città e la torre che gli uomini stavano costruendo. E disse il Signore: che bestemmia.

### **CORO**

Osserva, il popolo è uno, tutti han la stessa lingua. Questo cominciano a fare ed or nulla sarà lor vietato di quel ch'essi immaginarono. Giù andiam e confondiam la loro lingua si che l'uno non comprenda ciò che dice l'altro.

### **NARRATORE**

E così il Signore li disperse da lì sulla faccia della terra perché desistessero dal costruire la città.

Si chiama perciò Babele perché lì il Signore confuse la lingua di tutta la terra e disperse da lì gli uomini su tutta la terra.

(Genesi - I Libro di Mose, Cap, 11, versi 1-9)

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,  
Roma, Auditorio di via della Conciliazione: 11 febbraio 1973**

## BERCEUSES DU CHAT

per contralto e tre clarinetti

**Musica:** Igor Stavinskij

**Testo:** Stravinskij da testi popolari russi

1. Sulla stufa
2. Interno
3. Dodo
4. Che cos'ha il gatto

**Organico:** contralto, clarinetto piccolo, clarinetto, clarinetto basso

**Composizione:** 1915 - 1916

**Prima esecuzione:** Vienna, Großer Musikvereinsaal, 6 giugno 1919

**Edizione:** A. Henn, Ginevra, 1917

**Dedica:** Natal'ja Goncarova e Mikhail Larënov

Le *Berceuses du chat* sono scritte per voce di donna e tre clarinetti (in Mi bemolle, in La, basso in Si bemolle). Alcuni studiosi considerano questi canti come uno studio preparatorio a *Renard*; e quindi, insieme ai *Pribautkj*, ai *Quatres chants russe*, alle *Trois histoires pour enfants*, esse costituiscono il periodo di transizione tra le grandi opere russe (*Petruska*, *Sagra*, e, se vogliamo, anche *Nozze*) e il nuovo periodo dell'oggettivismo e dell'europeismo inaugurato con *Histoire du soldat* (1918).

**Giorgio Graziosi**

### TESTO

Sur le poêle

Dors sur le poêle  
bien au chaud, chat;  
la pendule bat;  
elle bat, mais pas pour toi.  
Intérieur

Le chat, dans un coin,

Sulla stufa

Dormi sulla stufa,  
ben al caldo, gattino;  
il pendolo batte;  
batte, ma non per te.  
Interno

Il gatto, in un angolo,

casse des noisettes;  
la chatte, sur le foyer,  
fait sa toilette  
et les petits chats  
ont mis des lunettes...  
Guignent, guignent les petits,  
si le vieux n'a pas fini:  
pas encore, mais tant pis.  
Dodo

Dodo, l'enfant do  
l'enfant dormira bientôt...  
Aujourd'hui le chat a mis  
son bel habit gris,  
pour faire la chasse,  
la chasse au souris...  
Otera son bel habit  
si l'enfant n'est pas gentil.  
Ce qu'il a, le chat

Ce qu'il a le chat  
c'est un beau berceau qu'il a  
mon enfant à moi en a  
un bien plus beau que ça.  
Ce qu'il a le chat  
c'est un coussin blanc qu'il a  
mon enfant à moi en a  
un bien plus blanc que ça.  
Ce qu'il a le chat  
c'est un tout fin drap qu'il a  
mon enfant à moi en a  
un bien plus fin que ça.  
Ce qu'il a le chat  
c'est un chaud bonnet qu'il a  
mon enfant à moi en a  
un bien plus chaud que ça.  
(versione francese di C. F. Ramuz)

rompe le noixiole;  
la gatta, al focolare,  
fa la sua toilette  
e i piccoli gattini  
hanno messo gli occhiali...  
Sbirciano, guardano i piccini  
se il vecchio abbia finito:  
non ancora, tanto peggio.  
Dodo

Dodo, bimbo do  
il bimbo dormirà presto...  
Oggi il gatto ha indossato  
il suo bell'abito grigio,  
per dare la caccia,  
la caccia ai topi...  
Toglierà il suo bell'abito  
se il bambino non sarà buono.  
Quello che ha il gatto

Quello che ha il gatto  
è una bella cuccia che lui ha  
ma il mio bambino ne ha  
una ancora più bella.  
Quello che ha il gatto  
è un cuscino bianco che lui ha  
ma il mio bambino ne ha  
uno ancora più bianco.  
Quello che ha il gatto  
è una bella stoffa che lui ha  
ma il mio bambino ne ha  
una ancora più fina.  
Quello che ha il gatto  
è una calda cuffia che lui ha  
ma il mio bambino ne ha  
una ancora più calda.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia  
Filarmonica Romana,  
Roma, Teatro Olimpico, 4 marzo 1965**

## **CANTATA**

**per soli, coro femminile e strumenti**

**Musica:** Igor Stavinskij

**Testo:** anonimo inglese tardo-medievale

1. Versus I: A Lyke-Wake Dirge: this night - coro
2. Ricercar I: The Maidens came - soprano
3. Versus II: If ever thou gavest - coro
4. Ricercar II: Tomorrow shall be my dancing day - tenore
5. Versus III: Fromm Whinny Muir - coro
6. Westron wind - soprano e tenore
7. Versus IV - coro

**Organico:** soprano, tenore, coro femminile, 2 flauti, oboe, corno inglese, violoncello

**Composizione:** aprile 1951 - agosto 1952

**Prima esecuzione:** Los Angeles, Philharmonic Auditorium, 11 novembre 1952

**Edizione:** Boosey & Hawkes, New York, 1952

**Dedica:** Los Angeles Symphony Society

Nello stesso clima espressivo, anche se più articolato sotto il profilo della scrittura, va collocata la *Cantata per soprano, tenore, coro femminile e quintetto strumentale*, diretta da Stravinsky per la prima volta l'11 novembre 1952 in un concerto della Los Angeles Chamber Symphony Society alla quale è dedicato il lavoro.



Così l'autore ne scrisse nella presentazione del programma: «La mia Cantata per soprano e tenore soli, coro femminile e quintetto strumentale di due flauti, due oboi (il secondo intercambiabile con il corno inglese) e violoncello è stata composta tra l'aprile 1951 e l'agosto 1952. Dopo aver finito il *Rake's Progress* sono stato spinto da un forte desiderio a comporre un altro lavoro nel quale il problema di mettere in musica parole inglesi si ponesse di nuovo, ma questa volta in una forma più pura, non drammatica. Ho scelto quattro anonime liriche popolari del XV e XVI secolo. Questi versi mi attirarono non solo per la loro grande bellezza e la loro serrata sillabazione, ma per la loro costruzione che

suggerisce la costruzione musicale. Tre dei poemi sono semisacri. Il quarto, *Vento dell'Ovest*, è un canto d'amore. La Cantata è dunque secolare».

Per l'uso di modi e procedimenti antichi la *Cantata* ha un sapore arcaico e di gusto prerinascimentale. Sui versi, di un canto funebre («A like-wake dirge») si modellano un *Preludio*, due *Interludi* e un *Postludio*, scritti in una forma strofica libera, pur nel rispetto della stessa frase musicale, leggermente variata nel contesto armonico. Tra una nenia corale e l'altra si inseriscono un *Primo Ricercare* per soprano e quintetto strumentale seguito da un recitativo, un *Secondo Ricercare* per tenore, violoncello, flauti e oboi nello stile canonico e un'Aria (*Vento dell'Ovest*) per soprano e tenore accompagnata dal quintetto strumentale e ricca di intenso lirismo.

Nel *Primo Ricercare* intitolato «The maiden's came» una fanciulla sacrifica se stessa all'amore di Cristo, nella completa rinuncia ai beni materiali e trovando consolazione nella fede che apre la via alla pace eterna.

Il *Secondo Ricercare* intonato dal tenore («Tomorrow shall be») vuole essere una breve storia sacra cantata nei modi di un giullare medioevale: Cristo racconta le vicende della propria vita, dai giorni della Natività e della Passione, fino alla Resurrezione e all'Ascensione alla destra di Dio. Formalmente questa Sacred History è articolata in una introduzione e in nove canoni, seguiti ognuno da un ritornello puramente strumentale.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,**

**Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 7 maggio 1982**

## CAPRICCIO PER PIANOFORTE E ORCHESTRA

**Musica:** Igor Stavinskij

1. Presto. Doppio movimento
2. Ardente rapsodico
3. Allegro capriccioso, ma tempo giusto

**Organico:** pianoforte solista, 3 flauti, 3 oboi, 3 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 2 tromboni, basso tuba, archi

**Composizione:** Nizza, 9 novembre 1929 (revisione 1949)

**Prima esecuzione:** Parigi, Salle Pleyel, 6 dicembre 1929

**Edizione:** Édition Russe de Musique, Parigi, 1930

Il confronto tra strumento solista e orchestra, in altra occasione concepito da Stravinsky sotto forma di *Concerto pour piano suivi d'orchestre d'harmonie* (vale a dire con complesso di strumenti a flato), fornì l'occasione del *Capriccio*, composto nel 1929. Se per il *Concerto*, risalente al 1924, composto a Biarritz e presentato a Parigi, ebbe corso il riconoscimento di un ritorno a Bach, per il *Capriccio* all'epistemologia critica del neoclassicismo stravinskiano furono autorevolmente suggeriti, dall'autore stesso nella *Chroniques de ma vie*, il ritorno a Weber e l'allusione al fortunato *Konzerstück* del compositore ottocentesco.

L'indicazione di *Capriccio* si riferisce infatti all'articolazione virtuosistica e brillante del pezzo, diviso in tre parti distinte secondo i canoni della contrapposizione pragmaticamente estroversa in certo concertismo ottocentesco; il riferimento a Weber corrisponde ad uno dei tanti «gouts réunis» stravinskiani avanzati negli scritti, e confermati soprattutto nelle composizioni del periodo cosiddetto neoclassico: dove sarebbe più giusto riconoscere, anziché il recupero della letteratura musicale sette-ottocentesca che affanna gli esegeti sulle tracce di troppo maneggevoli guide offerte dall'autore, deliberate, provocatorie postille all'eventuale scandalo moralistico previsto e già messo in conto.

La composizione, in casi come quelli del *Capriccio*, include da parte dell'autore la previsione dell'esito e anche la perfida premura nel guidare l'ascoltatore, eventualmente l'esegeta, sulle tracce dell'ostensibile riferimento; una volta espletata l'appropriazione del modello, la

disarmante sincerità nell'esibirlo, la consumata sapienza nel renderlo corresponsabile dell'inevitabile successo (il *Capriccio* è una delle composizioni «popolari» stravinskiane), rivela la caratteristica facoltà del maestro russo: quella di presentarsi contemporaneamente come autore, come ascoltatore e, all'epoca, come esecutore del testo musicale.

## **CARL MARIA VON WEBER**



In altre parole, di adottare un atteggiamento intrinseco ed estrinseco nei confronti dell'opera, nel quale la posizione soggettiva ed oggettiva si confondono in una dialettica squisitamente bizantina.

**Claudio Casini**

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,**

**Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 6 aprile 1975**

**CONCERTO IN MI BEMOLLE MAGGIORE  
(DUMBARTON OAKS)**

**Musica:** Igor Stravinskij

1. Tempo giusto
2. Allegretto
3. Con moto

**Organico:** clarinetto, fagotto, 2 corni, 3 violini, 3 viole, 2 violoncelli, 2 contrabbassi

**Composizione:** Château de Montoux, primavera 1937 - Parigi, 29 marzo 1938

**Prima esecuzione:** Dumbarton Oaks, tenuta di Robert Woods, 8 maggio 1938

**Edizione:** Schott, Magonza, 1938

Il corpo generoso del Concerto grosso, antico ma palpitante ancora nell'Europa dei Trenta, è il calco al quale, con dichiarata evidenza, si ispira il *Concerto* in Mi bemolle maggiore di Stravinskij, noto col nome della proprietà - Dumbarton Oaks, nel distretto di Washington - dei coniugi statunitensi Bliss, che per festeggiare il loro trentesimo anniversario chiedono al maestro una nuova opera, creata nella loro dimora nel maggio del 1938 (sessant'anni fa, esattamente), per la direzione di Nadia Boulanger.

Un flauto, un clarinetto, un fagotto, due corni, tre violini, tre viole, due violoncelli, due contrabbassi: a questo organico il maestro chiede di riprodurre i bachiani *Concerti brandeburghesi*, nell'alternanza tra il tutti

dell'orchestra, un concertino di solisti affidato ai dieci strumenti ad arco, l'emersione frequente di alcuni passaggi dove unico è il protagonista. Un gioco, naturalmente; quel genere di passatempi nei quali il grande prestigiatore sapeva far eccellere le proprie arti imitative, fregolesche.

## **JOHANN SEBASTIAN BACH**



Il periodo neo-classico dura ormai da tempo, ma l'invenzione lieve e divertita sa ancora nascondere l'usura del meccanismo. Citazioni contrappuntistiche, economia di mezzi orchestrali: l'imitazione bachiana rispetta questi parametri, e questi soltanto. Se ne stacca nella varietà timbrica, e soprattutto nella mobilità del ritmo, vero motore del concerto, anima inconfondibile del maestro anche nei travestimenti più ricercati.

Se l'armonia resta ferma, il tempo del racconto pulsa, invece e sempre, a la Stravinskij. Ma Bach serve come una scialuppa al naufrago, come orizzonte di simmetria, rigore e numero in una cultura che queste certezze aveva perduto. Nella sua età di mezzo, il principe Igor, padrone del mondo dei suoni, ha bisogno di credere a un *ordo*: Johann Sebastian è la benedizione invocata, la retta via che conviene seguire.

Altre decadi dovranno passare e l'appiglio neo-classico sfrangiarsi, prima che, nella lunghissima sua esistenza creatrice, Stravinskij scopre un ordine diverso, quello dei dodici suoni e della serie. Allora, si poserà lì lo sguardo bulimico e il suo metabolismo invidiabile potrà assimilare anche questo corpo nuovo, senza perdersi.

Nei tre movimenti delle Oaks - *Tempo giusto, Allegretto, Con moto* - si riaffacciano le ombre, più o meno corpose, di tutti i pergolesini, da *Pulcinella* in avanti; e anche il passo strascicato di un tango, l'impetito procedere di una marcia scandita dai corni, il ghiribizzo clownesco del finale. Pierre Boulez è persuaso che il grande problema di Stravinskij sia stato «non rifare il *Sacre*», la bomba atomica della musica scoppiata quando l'artificiere aveva soltanto trentun anni. Poi, per non restare imprigionato dall'onda d'urto di quella eruzione sconvolgente, il suo problema è diventato cercare vie di fuga, veri o falsi o tutti e due che siano quei fogli settecenteschi dissepoliti nelle generose e misteriose (tuttora) biblioteche di musica napoletane e poi portati a lungo con sé. Ma questo è il pregio mirabile, il creatore è sempre riconoscibile, anche all'ombra di queste amichevoli querce americane.

**Sandro Cappelletto**

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia  
Filarmonica Romana,  
Roma, Teatro Olimpico, 14 maggio 1998**

## CONCERTO IN RE PER ARCHI (BASLE)

**Musica:** Igor Stravinskij

1. Vivace
2. Arioso - Andantino
3. Rondò - Allegro

**Organico:** archi

**Composizione:** Hollywood, 8 agosto 1946

**Prima esecuzione:** Basilea, Stadttheater, 27 gennaio 1947

**Edizione:** Boosey & Hawkes, New York, 1947

**Dedica:** Orchestra da Camera di Basilea e P. Sacher

Il Concerto in Re per orchestra d'archi appartiene al periodo americano di Stravinskij. Fu infatti composto a Hollywood tra l'inizio del 1946 e l'8 agosto 1946 su commissione di Paul Sacher, che aveva chiesto al compositore di scrivere un pezzo per celebrare il ventesimo anniversario della Orchestra da Camera di Basilea. Con questa orchestra, della quale era fondatore e direttore, Sacher svolgeva una intensa opera di diffusione in favore della musica contemporanea, distinguendosi non soltanto come esecutore di qualità (era stato allievo di Felix Weingartner) ma anche come sensibile mecenate.

Fra l'altro, questa commissione del direttore svizzero era la prima che provenisse a Stravinskij dall'Europa dopo oltre dodici anni. La prima esecuzione della partitura, nella cui dedica manoscritta in francese si legge "Dedié à la Basler Kammerorchester et son chef Paul Sacher", avvenne a Basilea il 27 gennaio 1947, diretta da Sacher. Il Concerto in re, noto per queste circostanze anche con il titolo *Concerto di Basilea*, venne pubblicato nel 1947 da Boosey & Hawkes: era la prima composizione nuova di Stravinskij a essere data alle stampe dalla casa londinese, che aveva appena acquistato tutte le opere precedentemente edite dall'Édition Russe de Musique.

Il Concerto per archi in Re si iscrive nello stile neoclassico di Stravinskij ma ha un carattere alquanto diverso per esempio dal balletto *Apollon Musagète* (del 1928, anch'esso per orchestra d'archi) o dal Concerto in Mi bemolle *Dumbarton Oaks* per orchestra da camera (1938), che pure

gli si avvicina per brevità (dodici minuti circa) e struttura tripartita. Si tratta qui di un neoclassicismo più astratto, più disseccato ritmicamente e armonicamente spigoloso.



Tutto il pezzo si basa sulla cellula, ossessivamente presente, dell'intervallo di seconda minore. Il discorso procede per progressiva espansione melodica di questa cellula, fino a coprire il totale cromatico. Il semitono si sposta all'interno della scala cromatica generando tensioni armoniche e modali fra i gradi ed evidenziando polarità che arricchiscono la tonalità d'impianto senza negarla (l'armatura in chiave non è mai abbandonata).

Nel primo movimento *Vivace* in Re maggiore il tema in 6/8, che nasce da una nota ripetuta (Fa diesis) dalla quale si genera il semitono (Mi diesis), si muove con leggerezza su un accompagnamento spigliato e lussureggiante. Nella sezione mediana *Moderato* il tono si abbassa di una seconda minore a Re bemolle maggiore, e l'intervallo ossessionante riappare nella nuova tonalità.

Nell'*Arioso* centrale gli archi si effondono in un lirismo più spiegato, di marca "apollinea" e "cantabile", alla cui base sta una variante della cellula tematica semitonale realizzata con lo scambio insistito a distanza d'ottava tra le note la bequadro e Si bemolle, rispettivamente sensibile e tonica della tonalità di questo movimento.

Nel *Rondò* finale, che ritorna a Re maggiore, la cellula in espansione è una successione di note cromatiche dominata da un pulsare ritmico sferzante: nel moto incessante delle quartine di semicrome l'urto semitonale che l'accompagna produce un che di ispido, di spinto, se non di dissonante.

La scrittura per soli archi è un capolavoro di cesello. Stravinskij fa uso di distinzioni esecutive precisate con la massima cura. Le indicazioni variano fra staccato, spiccato e ben articolato. Frasi legato sono accompagnate all'unisono o all'ottava da note staccato o pizzicato. A episodi compatti di ripieno si alternano momenti in cui gli archi sono usati, come nel "concerto grosso" barocco, in piccoli gruppi di esecutori solisti.

L'effetto complessivo è di nitida limpidezza, non di parodia o di evasione. Eppure dietro la maschera del supremo gusto artigianale emergono, come sovente accade nelle composizioni stravinskiane di apparente "puro divertimento", inquietanti ambiguità e ombre, che celano a tratti anche una terribile ferocia. Da questo punto di vista il Concerto in

Re è un'opera di confine, che introduce per via sinfonica alle ultime grandi realizzazioni della stagione neoclassica di Stravinskij in ambito teatrale (il balletto *Orpheus*, *The Rake's Progress*) e vocale (*Messa*, *Cantata*).

**Sergio Sablich**

**Testo tratto dal programma di sala del concerto dell'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino,  
Firenze, Teatro del Maggio Musicale, 4 novembre 2000**

### **CONCERTO PER CLARINETTO E JAZZ BAND (EBONY CONCERTO)**

**Musica:** Igor Stavinskij

1. Allegro moderato
2. Andante
3. Moderato

**Organico:** clarinetto solista, 5 sassofoni, clarinetto basso, corno, 5 trombe, 3 tromboni, pianoforte, arpa, chitarra, contrabbasso, tam-tam, piatti, timpani

**Composizione:** Hollywood, 1 dicembre 1945

**Prima esecuzione:** New York, Carnegie Hall, 25 marzo 1946

**Edizione:** Charling, New York, 1946

**Dedica:** Woody Herman

«Il capriccio individuale, l'anarchia intellettuale che tendono a regolare il mondo in cui viviamo isolano l'artista dai suoi simili e lo condannano ad apparire agli occhi del pubblico come un mostro: un mostro di originalità, inventore della propria lingua, del proprio vocabolario e dell'intero sistema che regge la propria arte; l'uso di materiali collaudati e di forme stabilite gli è comunemente vietato; arriva a parlare un idioma senza relazioni con il mondo che lo ascolta; la sua arte diventa veramente unica, nel senso che non può essere comunicata e

che è chiusa in se stessa. Il masso erratico non è più una curiosità eccezionale: è il solo modello che sia offerto all'emulazione dei neofiti».

## **WOODY HERMAN**



Rabbia e sarcasmo rendono aspre queste parole di Stravinsky, pronunciate nella quarta - "Tipologia della musica" - delle sei conferenze tenute tra il 1939 e 1940 alla Harvard University di New York.

Non si rivolge a se stesso, in questa invettiva: non è certo lui a «parlare un idioma senza relazioni con il mondo», a praticare «un'arte chiusa in se stessa». Tantomeno negli anni americani.

*Ebony Concerto* (ebano, ma anche i tasti cromatici del pianoforte) viene eseguito per la prima volta alla Carnegie Hall di New York nel marzo del 1946. Solista è Woody Herman, dedicatario dell'opera. L'orchestra - 2 sax contralto, sax tenore, sax baritono, clarinetto basso, corno, 5 trombe, tre tromboni, pianoforte, arpa, chitarra, contrabbasso, tam-tam, piatti, timpani - ribadisce l'omaggio alle formazioni tipiche delle orchestre jazz.

Il *Concerto* è diviso in tre momenti, esemplare traduzione formale del desiderio onnivoro del compositore che qui si esibisce in un Concerto grosso per orchestra jazz con tempo lento centrale, desunto dallo *slow* dei blues.

Il grande assimilatore ha ormai metabolizzato il furore ritmico del jazz, lo ripropone come maniera, naturalmente *alla sua maniera*, in un esempio illustre di traduzione-invenzione.

Nel desiderio, forse neppure troppo occulto, di dimostrare che anche il jazz e il blues potrebbero essergli debitori, o perlomeno che esiste un modo stravinskyano di scrivere jazz, di suonare blues.

Controllato e clownesco, letterale e irriconoscibile, mentre Stravinsky è sempre riconoscibile, quando si nasconde dietro una ruvida armonizzazione jazzistica, una fuga bachiana, una melodia di Pergolesi, quando si diverte ad apparire, ad essere, un compositore americano.

L'*Andante* centrale è un compianto, funebre e grottesco, nel quale c'è spazio anche per una deformazione *alla maniera di* Mahler, in quel rendere solenni e inattendibili, perché estraniati dal proprio contesto formale di origine, temi, melodie, popolari.

"Il capriccio individuale", di cui in quelle conferenze lamentava l'imprevedibilità, gli appartiene tutto intero, nucleo generatore del suo polistilismo e, insieme, del suo personalissimo stile.

**Sandro Cappelletto**

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,  
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 22 aprile 1994**

## **CONCERTO PER PIANOFORTE E FIATI**

**Musica:** Igor Stravinskij

1. Lento. Allegro. Lento
2. Larghissimo
3. Allegro. Larghissimo. Lento. Allegro

**Organico:** pianoforte solista, ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, 2 fagotti (2 anche controfagotto), 4 corni, 4 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, contrabbassi

**Composizione:** Biarritz, 1923 - 21 aprile 1924

**Prima esecuzione:** Parigi, Opera, 22 maggio 1924

**Edizione:** Édition Russe de Musique, Parigi, 1924

**Dedica:** Natalia Kussevitzy

Igor Stravinskij è stato paragonato a Pablo Picasso per la sua capacità di rigenerarsi periodicamente, spiazzando sempre chi pensava di poter identificare la sua personalità e invece si trovava di fronte a una svolta improvvisa, a un nuovo percorso, a uno stile diverso. Dopo le prime affermazioni in Russia, si impose sulla scena musicale internazionale negli anni immediatamente precedenti la Grande Guerra con tre esplosivi balletti (*L'oiseau de feu*, *Petruska* e *Le sacre du printemps*), che con la loro timbrica sfavillante ma aspra e cruda, il taglio netto e breve dei loro motivi e l'esplosività dei loro ritmi avevano dappirma sconcertato e poi conquistato un pubblico che aveva appena digerito, con molta difficoltà, il postwagnerismo dei poemi sinfonici di Richard Strauss e le delicate *nuances* timbriche e armoniche di Debussy. Ma pochi anni dopo, subito dopo la guerra, con una sorprendente

metamorfosi Stravinskij si presentò in abiti neoclassici col balletto *Pulcinella* su musiche del Settecento.

## MAURICE RAVEL



Il periodo neoclassico di Stravinskij, che sarebbe durato più di trent'anni, fino alla metà del secolo e oltre, era tutt'altro che monolitico e immutabile: se una volta riproponeva musiche del passato apportandovi solamente pochi ma fondamentali ritocchi, come nel citato *Pulcinella*, un'altra volta inseriva in un contesto completamente originale alcune citazioni di temi di autori precedenti come Cajkovskij (ne *Le baiser de la fée*) o Johann Strauss, Ravel, Rossini e lo sconosciuto Sorani (in *Jeu de cartes*), oppure riprendeva gli schemi formali della tradizione classica (nella *Sinfonia in Do*), oppure rievocava il gusto del *ballet blanc* ottocentesco (in *Apollon musagète* e *Orpheus*). E si potrebbe continuare in questo catalogo dei modi del neoclassicismo stravinskiano.

Il *Concerto per pianoforte e orchestra a fiati* (per la precisione, l'orchestra include anche contrabbassi e timpani) è stato composto tra l'estate del 1923 e la primavera del 1924 ed eseguito a Parigi il 22 maggio dello stesso 1924, con l'autore al pianoforte e Sergej Koussevitzky sul podio.

Con le altre opere di quei primi anni del periodo neoclassico ha in comune i ritmi rigidi e angolosi, le melodie fredde ed essenziali e l'armonia acida e secca ma non i rimandi precisi a autori o stili del passato. È vero che nel *Lento*, che introduce il primo movimento, si può riconoscere una solennità cerimoniosa ricollegabile a Händel (ma anche alle *ouvertures* francesi) e che l'inarrestabile motorietà dell'*Allegro* fa pensare ai Preludi e alle Toccate di Bach (ma anche alle Sonate di Domenico Scarlatti) ma quei modelli sembrano ridotti a fossili di epoche lontanissime, di cui rimane il solo scheletro. In questa musica, che ritorna al passato solo per scoprire che quel passato non esiste più ed è ormai un reperto privo di vita, c'è qualcosa di inquietante, se non addirittura di sinistro, che può far pensare alle piazze metafisiche e ai manichini senza volto dipinti da Giorgio de Chirico in quegli stessi anni.

All'inizio del *Larghissimo* il pianoforte espone un tema delicato ed enigmatico, simile alla crisalide disseccata di una melodia, che viene amplificato da un compatto intervento orchestrale. Il pianoforte ritorna presto protagonista e gli sono riservate anche due cadenze solistiche, in cui qualche spunto di virtuosismo compare a vivacizzare la scrittura melodica molto essenziale e scarna di questo movimento, che si conclude con la riproposta del tema iniziale.

L'*Allegro* conclusivo è il più scapestrato dei tre movimenti e alterna atteggiamenti neobarocchi (il fugato iniziale) e spunti jazzistici (sincopi, glissandi).



La coda riprende il *Largo* del primo movimento, fermandosi su una pausa di sospensione, da cui scatta un beffardo e breve *stringendo*.

**Mauro Mariani**

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,**

**Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 16 novembre 2002**

## **DIVERTISSEMENT**

**Suite sinfonica dal balletto "Le baiser de la fée"**

**Musica:** Igor Stravinskij

1. Sinfonia
2. Danses suisses
3. Scherzo
4. Pas de deux:
  - a. Adagio
  - b. Variazione
  - c. Coda

**Organico:** 3 flauti, 3 oboi, 3 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 4 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, percussioni, arpa, archi

**Composizione:** 1934 (revisione 1949)

**Prima esecuzione:** 4 novembre 1934

**Edizione:** Edition russe de Musique, Parigi, 1938

**Edizione della revisione:** Boosey & Hawkes, New York, 1950

Tutti sappiamo che Igor Stravinskij, massimo esponente della modernità barbarica (si diceva *fauve*) e fiabesco-esotica fino al 1920 circa, cambiò da quel momento il carattere del suo stile per adottare forme e modi musicali che erano legati al passato della musica europea. Si iniziò allora nella sua arte un lungo periodo creativo definito da subito, e tuttora così chiamato, neo-classico.

## LÉO DELIBES



La definizione riassuntiva è comoda, ma fuorviante. Non solo perché essa, trasportata com'è dalla critica letteraria e dalla storia della pittura e della scultura, ci fa immaginare, a torto del tutto in questo caso, lavori guidati da modelli accademici ellenizzanti, da scuole di alta retorica o da ateliers di scultura; ma soprattutto perché il vero classicismo musicale è quello dei grandi viennesi tra Sette e Ottocento, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, che non sono, se non occasionalmente, gli antecedenti dei modi espressivi di Stravinskij (quale che fosse la sua ammirazione per loro, alta e costante almeno per i primi due). Nella sua

cosiddetta trasformazione, da genio esotico a genio europeo, Stravinskij non lasciò cadere un carattere essenziale del suo genio, la diffidenza per il Romanticismo e la musica di sentimenti e di pensieri (il sinfonismo tedesco e il dramma wagneriano), che ne è componente primaria e che il classicismo viennese ha preparato. Sì che per la musica che Stravinskij creò dal 1920 al 1950 circa si dovrebbe dire meglio, se proprio si deve dire in sintesi, pre-classicismo (o neo-barocco o altra formula qualsiasi) che neo-classicismo (la verità è che ogni "pre-" e ogni "neo-" mal convengono a un artista della sua statura e *originalità*).

Egli diffidava, dunque, della musica strumentale romantica e soprattutto tardo-romantica, che guardava all'emancipazione dalle tradizioni e non più alla disciplina oggettiva delle regole: proprio questa, invece, lo Stravinskij parigino intese tutelare, aristocratico forestiero che tentava di mettere in salvo dall'anarchia i beni degli ospiti. Sì che non era contraddittorio che l'autore di *Petrouska* e della *Sacre*, cioè delle partiture maggiori del balletto novecentesco, ammirasse il balletto ottocentesco come genere fondato sulle forme chiuse, sulle regole e sulle tradizioni: e l'ammirasse non solo in Cajkovskij, come dirò tra poco, dunque nel genio massimo del balletto tradizionale, ma anche negli elegantissimi autori francesi quali Adam e l'incantevole Delibes. Poi, alla conversione, diciamo così, neo-classica non fu estranea l'ostilità che egli provava, per nascita, educazione, carattere personale, verso lutti i sovvertimenti risolutivi, o annunciatisi per tali, nella politica e nell'arte - sovvertimenti di cui quegli anni intorno al 1920 non furono, certo, avari.

Inoltre per lui la musica europea non fu mai una storia di opere e di artisti, in una successione di società diverse, di stili, di poetiche, di mutamenti e sviluppi secondo un prima e un poi; fu bensì un'eredità intera e compiuta di forme, di invenzioni, di consuetudini tra loro equivalenti, di cui egli si sentì felicemente beneficiario, per meriti incontestabili di genio, e che egli si appropriò secondo le sue esigenze artistiche nate di momento in momento, o secondo le sue simpatie, le scoperte o gli altrui suggerimenti, senza alcun timore di contraddizioni e di anacronismi (che non esistono, almeno per chi, come lui, non crede nella storia). E se in lui il gusto per l'essenziale, la precisione dei pensieri, la riluttanza agli eccessi sentimentali, l'ammirazione per la competenza artigianale, erano una seconda natura, avranno agito poi sulle sue scelte e sui giudizi anche le eleganti ricercatezze, le caustiche

intolleranze, i paradossi brillanti della mondanità cosmopolita di cui era uno dei protagonisti. Solo che in lui l'antiromanticismo era una necessità, autentica e fermissima, dell'intelligenza e delle energie creative.

## ADOLPHE ADAM



Noi possiamo immaginare lo stupore generale, di amici e di ammiratori, quando si seppe che Stravinskij preparava un balletto elaborando musiche di Cajkovskij. Si trattò davvero di sconcerto e di fastidio (contro la produzione neo-classica successiva questo si accrebbe con gli anni, specialmente dopo che Stravinskij si trasferì negli Stati Uniti). Bach e Pergolesi, va bene! Ma Cajkovskij, il sentimentale, romantico Cajkoivskij?

Nella realtà la svolta di Stravinskij era meno sensazionale di quel che appariva. Infatti, da Cajkovskij in persona, nientemeno, il piccolo Igor decenne aveva avuto la certezza della propria vocazione alla musica. L'episodio è noto (e l'ha narrato con poetica memoria Stravinskij stesso nel libro di riflessioni e ricordi *Expositions and Developments*). Nell'autunno del 1893 egli andò con la madre al Mariinskij per vedere *Ruslan e Ludmila* di Glinka (vi cantava suo padre Fiodor, celebre basso, ed era serata di gala). Nel primo intervallo la madre l'accompagnò nel foyer già affollato e d'un tratto esclamò: "Igor, guarda, ecco Cajkovskij". «Guardai e vidi un uomo con capelli bianchi, grandi spalle e retro corpulento, e questa immagine è rimasta nella retina della mia memoria per tutta la vita». Cajkovskij morì quindici giorni dopo, il 6 novembre.

Ma è più di un legame autobiografico ciò su cui si fondava l'ammirazione di Stravinskij per Cajkovskij, è qualcosa che riguarda la cultura e la creazione. Egli vedeva, infatti, in Cajkovskij, e con ragione, l'artista russo che in gran parte della sua produzione, e certamente nei balletti, aveva avviato l'innesto della cultura europea, col suo linguaggio musicale e con le idee, nella tradizione musicale colta della Russia, l'innesto che aveva orientato e nutrito, in Stravinskij, lo sviluppo delle enormi energie creative: che, pur enormi, non nascondevano una lieta affinità con l'aristocratica leggerezza dei modi e degli affetti del grande antecedente. Dunque, Stravinskij sapeva che almeno in questo egli era, più che ogni altro musicista russo fattosi europeo, il continuatore dell'opera di Cajkovskij, pur nelle evidenti diversità di carattere e di linguaggio - le diversità che, tuttavia, per una volta sono meno evidenti nella musica del *Baiser de la fée*, che è nata da Cajkovskij e in omaggio a lui. E infatti: «Je dédie ce ballet à la memoire de Pierre Tchaïkovsky en apparentant sa Muse à cette fée et c'est en cela qu'il devient une allégorie. Cette Muse l'a égalemant marqué de son baiser fatal dont la mystérieuse empreinte se

fait ressentir sur toute l'oeuvre du grand artiste». Tale è la dedica sulla prima pagina della partitura.

## **HANS CHRISTIAN ANDERSEN**



Ma proprio *Le baiser de la fée* segnò una rottura nel sodalizio artistico e intellettuale, che durava da 20 anni, tra Stravinskij e Diaghilev. Nel 1928 la celeberrima diva Ida Rubinstein, ballerina, mima, attrice, formò a Parigi una sua compagnia, abbandonando quella di Diaghilev, il quale, despota e geloso di tutto com'era, si infuriò. E il suo sdegno naturalmente si accrebbe quando egli seppe che Stravinskij aveva accettato la commissione per un balletto della Rubinstein, sì che interruppe i rapporti col suo musicista più grande.

Il balletto andò in scena il 27 novembre 1928 all'Opera di Parigi, coreografia della Nijinska, scene e costumi di Alexander Benois, con un tiepido successo. Ebbe una sola replica a Parigi e poche altre nei due anni successivi a Bruxelles, a Monte Carlo, alla Scala; fu poi rimesso in scena da altri coreografi (tra cui Balanchine a New York nel 1937), ma non godette mai del favore delle altre partiture per balletto di Stravinskij. Nel 1931 Stravinskij permise che si eseguisse in concerto una scelta di episodi dal balletto fatta da Ansermet, e tre anni dopo elaborò egli stesso una suite col titolo *Divertimento* (revisione del 1949, che è la partitura in commercio). Delle quattro scene del balletto il *Divertimento* contiene quasi tutta la prima (*Sinfonia*), quasi tutta la seconda (*Danses suisses*), l'inizio della terza scena (*Scherzo*), e il *Pas de deux* sempre dalla terza scena (*Pas de deux*, appunto, con una nuova chiusa per la versione da concerto).

Il soggetto del balletto, che si può seguire, almeno con la fantasia, anche nella musica del *Divertimento*, è tratto da un racconto di Hans Christian Andersen, *La fanciulla dei ghiacci* (noto anche come *La vergine dei ghiacci* o *La regina delle nevi*), di sconsolata malinconia, che la riduzione e le poche modifiche, apportate da Stravinskij, accrebbero. Eppure dalla musica si effonde un delicato lirismo, affatto insolito in Stravinskij, un lirismo che è davvero una «misterieuse empreinte» lasciata da Cajkovskij. «Col suo bacio misterioso una fata segna un bambino fin dalla nascita e lo sottrae alla madre; vent'anni dopo, allorché il giovane sta raggiungendo il momento della massima felicità, torna a dargli il bacio fatale e con ciò lo rapisce alla terra per possederlo eternamente, nella gioia suprema» (*Chroniques de ma vie*). Si è creduto in un primo momento che tutti i temi musicali del balletto (e quindi del *Divertimento*) risalissero a invenzioni di Cajkovskij, il che era vero solo in parte. In seguito Stravinskij ha rivendicato a se stesso almeno quindici

temi: ma di due, addirittura, non ricordava se si trattasse di musica sua o di Cajkovskj., Tale era stata la felice immedesimazione del suo con l'altro stile!

## **IDA RUBINSTEIN**



Per non intervenire sulla tecnica strumentale di Cajkovskij e per non subirne, lavorando, l'autorità e il sortilegio, Stravinskij adoperò, o disse di aver adoperato, solo melodie tratte dalle musiche per pianoforte e dalle romanze per voce e pianoforte (ma compaiono anche occasionali reminiscenze di musica strumentale).

Nulla importa che *Le baiser del fée*, e il *Divertimento* trattone, non siano tra le partiture celebri e celebrate di Stravinskij. Se a creare pregiudizi hanno operato il diffuso sospetto per lo stile cosiddetto neo-classico e soprattutto l'ispirazione da Cajkovskij, resta che l'eleganza, la grazia, la sorprendente schiettezza di questa musica costituiscano un caso unico nell'arte di Stravinskij e ne facciano, in poche parole, un capolavoro di intelligenza, di sensibilità, di tenerezza (e nel *Divertimento*, la cui durata è circa la metà di quella dell'intero balletto, quasi nulla si perde delle qualità stilistiche ed emotive dell'originale teatrale).

Stravinskij, senza alcuna ironia stilistica, in cui egli era maestro insuperato (pensiamo al *Pulcinella* o a *Jeu des cartes*), senza arcaismi, senza ermetismi allusivi, raccontando con arte e discrezione la favola di un destino infelice (un ragazzo non può avere la sua felicità d'amore, solo perché una creatura gelida e demoniaca lo ha destinato ad altra felicità, sovrumana), ci ha parlato di sé, dei suoi affetti, della sua nostalgia e gratitudine per un irripetibile passato, forse più che in qualunque altro dei suoi lavori, sia pure più compiuti e profondi di questo.

**Franco Serpa**

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,  
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 3 marzo 2001**

## **ELEGY FOR J. F. K. (ELEGIA PER KENNEDY)**

**per mezzosoprano e tre clarinetti**

**Musica:** Igor Stavinskij

**Testo:** Wystan Hugh Auden

**Organico:** baritono o mezzo soprano, 3 clarinetti

**Composizione:** Hollywood, marzo 1964

**Prima esecuzione:** Hollywood, Philharmonic Auditorium, 6 aprile 1964

**Edizione:** Boosey & Hawkes, New York, 1964

**Dedica:** alla memoria di John F. Kennedy

L'Elegia per Kennedy, esattamente *Elegy for J. F. K.*, fu eseguita il 6 dicembre 1964 alla Philharmonic Hall di New York nel corso delle manifestazioni indette per il primo anniversario della morte del Presidente statunitense; il concerto, che comprendeva tra l'altro *Pribautky* e *Berceuses du chat*, fu replicato a Washington e Boston.

Il testo «Quando muore un giusto» è tratto dal poema *Haiku* di W. H. Auden, il poeta che preparò insieme a Ch. Kallman il libretto per *The Rake's Progress*.

La musica riprende una combinazione strumentale che fu cara al primo Strawinsky e cioè voce (nell'*Elegia* specificata di mezzo soprano), e tre clarinetti. Consta di una frase iniziale (voce e clarinetto alto), di una parte centrale e della esatta ripresa della frase iniziale sia musicale che poetica («When a just man dies / Lamentation and praise / Sorrow and joy are one»).

La fusione tra la voce e le linee timbriche dei tre clarinetti è perfetta e l'impressione è di trovarci di fronte a un piccolo capolavoro di semplicità e di lirismo; peccato, come ha scritto un critico americano, che «questa semplice lirica di pace sia scivolata via, sia finita prima che abbiate la fortuna di abituarvi al suo sapore, come la vita dell'uomo che celebra».

**Giorgio Graziosi**



## Testo

When a just man dies,  
Lamentation and praise,  
Sorrow and joy are one.  
Why then? Why there?  
Why thus, we cry, did he die?  
The Heavens are silent.  
What he was, he was;  
What he is fated to become  
Depends on us.  
Remembering his death  
How we choose to live  
Will decide its meaning.  
When a just man dies,  
Lamentation and praise,  
Sorrow and joy are one.

Testo di W. H. Auden

Allorché un giusto muore,  
E' compianto e dolore,  
  
Letizia e gloria a un tempo.  
E perché fu in quel luogo?  
E in quell'ora? E così?  
Noi chiediamo piangendo.  
I cieli son silenti.  
Quel ch'egli è stato, è stato;  
E quel che è destinato  
Ad essere, ormai solo  
Solo da noi dipende.  
Ricordando la sua morte  
Noi vivremo, e ogni scelta  
Nostra deciderà  
Quale il suo senso è stato.  
Allorché un giusto muore,  
E' compianto e dolore,  
Letizia e gloria a un tempo.  
Traduzione di Natalia Ginzburg

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia  
Filarmonica Romana,  
Roma, Teatro Olimpico, 4 marzo 1965**

## FEU D'ARTIFICE, FANTASIA OP. 4

**Musica:** Igor Stavinskij

- Con fuoco (MIi maggiore)

**Organico:** 3 flauti, 2 oboi, 3 clarinetti, 2 fagotti, 6 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, triangolo, piatti, grancassa, celesta, campanelli, 2 arpe, archi

**Composizione:** Ustilug, maggio - giugno 1908

**Prima esecuzione:** San Pietroburgo, Sala Grande del Conservatorio, 6 febbraio 1909

**Edizione:** Schott, Magonza, 1910

**Dedica:** Nadja e Maksimilijan Stejnberg

Francis Poulenc scrisse nel 1964 un profilo di Stravinsky che vale la pena di rileggere in alcune sue parti, perché fissa sinteticamente il giudizio su un grande compositore di cui si è celebrato quest'anno (ma i concerti celebrativi continuano ancora) il centenario della nascita. « Come Picasso - ha annotato Poulenc, colpito soprattutto dal genio proteiforme del musicista di Oranienbaum - Stravinsky si è incessantemente rinnovato, inanellando ogni volta un riccio perfetto, si tratti del periodo russo che va dall'*Oiseau de feu* a *Noces*, di quello assai più breve dell'*Histoire du soldat* e di *Mavra*, oppure della lunga fase detta neoclassica, che nasce con l'*Ottetto* per concludersi con *The Rake's Progress*. Ma qualunque siano le sue metamorfosi, Stravinsky, in ogni dove uguale a se stesso, ha sempre risolto felicemente, da vincitore, i problemi che si era proposto. Se affermo che la sua personalità ha dominato per lunghi anni la quasi totalità della musica mondiale, nessuno vorrà certamente contraddirmi. Questo 'sole' era così accecante tra il 1912 e il 1940 che per trent'anni offuscò la scuola viennese, la cui influenza invece oggi si è sostituita alla sua (...). In avvenire, a seconda del gusto del momento, si preferirà l'una o l'altra delle sue 'maniere'; ma tutte indistintamente hanno la certezza di sopravvivere e, fin d'ora, la *Sacre du printemps* può essere considerata come, la *IX Sinfonia* del nostro tempo».

Ma se la fama e la fortuna di Stravinsky esplosero e si consolidarono con la *Sacre* e con i capolavori del periodo russo (*Oiseau de feu*, *Petruska* e *Les Noces*), dove è racchiusa con netta evidenza stilistica la sigla

espressiva personalissima e innovatrice del musicista, non si può sottovalutare l'importanza di due composizioni che appartengono al momento dell'esordio dell'artista, fresco delle lezioni di strumentazione, di armonia e di orchestrazione ricevute dall'autorevole e insostituibile Rimskij-Korsakov.

## **NIKOLAJ RIMSKIJ-KORSAKOV**



Tali lavori sono lo *Scherzo fantastico op. 3* e *Feu d'artifice op. 4*, ambedue scritti per orchestra nel 1908, in cui si possono cogliere certe scelte ben precise nel gusto ritmico e nella ricchezza armonica e timbrica del tessuto strumentale.

Anche se lo *Scherzo fantastico* è ispirato ad un episodio tratto dal poema «La vita delle api» di Maeterlinck non è esatto affermare che la musica abbia un carattere impressionistico, in quanto essa è sorretta da una vivacità e brillantezza di accenti precorritori degli accordi politonali di *Petruska*; a maggior ragione nel *Feu d'artifice*, composto in occasione del matrimonio della figlia di Rimskij-Korsakov con il musicista russo Maksimilian Steinberg (1883-1946), emerge per la prima volta nelle sue linee distintive la fisionomia inventiva di Stravinsky, nonostante l'influenza di Debussy, Ravel e dell'*Apprendista stregone* di Dukas.

Il taglio chiaro e perentorio della frase musicale; l'incisivo intervento degli ottoni; la mutevole disposizione dei ritmi e la travolgente tensione sonora si uniscono e si scontrano in un un gioco pirotecnico, che appartiene al migliore Stravinsky preannunciante già la *Danza infernale di Katschei* dell'*Oiseau de feu* e le battute asimetriche di *Petruska*.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,  
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 7 novembre 1982**

## FOUR NORWEGIAN MOODS

**Musica:** Igor Stavinskij

1. Intrada
2. Song
3. Wedding Dance
4. Cortège

**Organico:** 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 2 tromboni, basso tuba, timpani, archi

**Composizione:** Hollywood, 18 agosto 1942

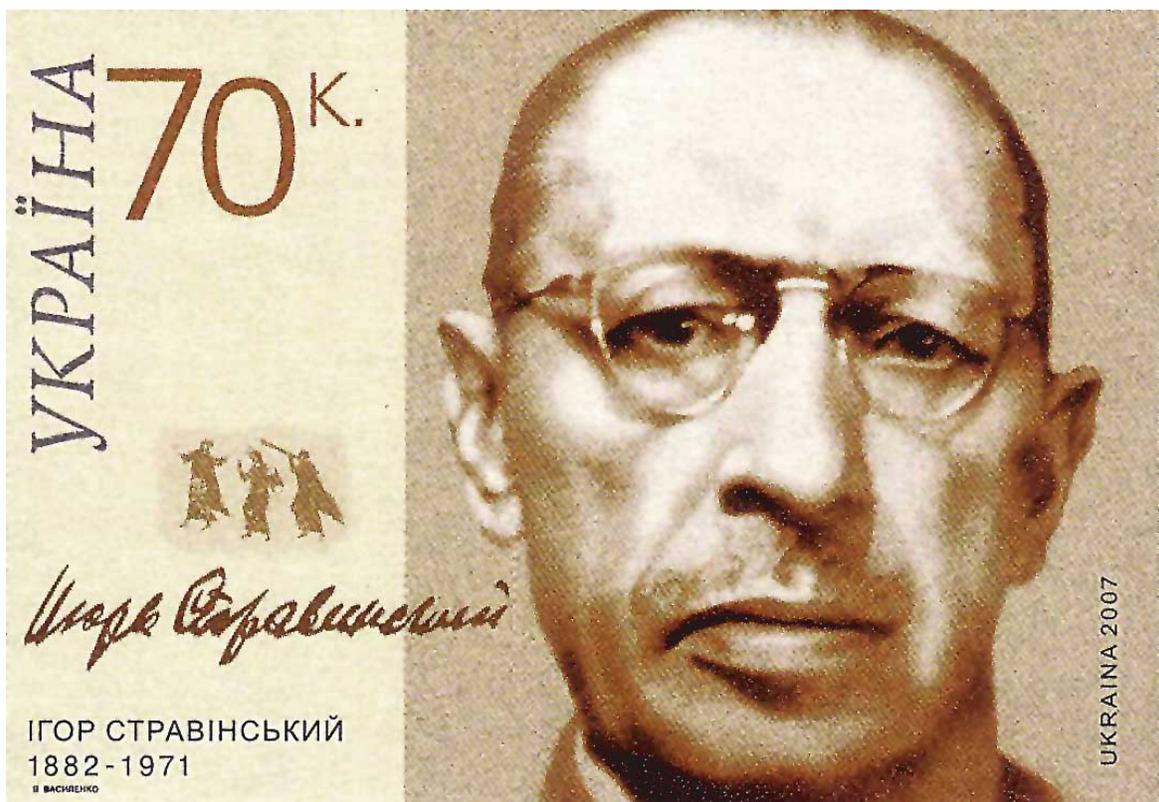
**Prima esecuzione:** Cambridge, Sanders Theatre, 13 gennaio 1944

**Edizione:** Associated Music Publishers, New York, 1944

Stravinsky si stabilì negli Stati Uniti nel 1939, dopo aver svolto un corso di poetica musicale alla Harvard University di Boston. Nel 1945 egli diventò cittadino americano e in quei primi anni di residenza nella nuova patria d'elezione scrisse varie composizioni di maggiore o minore qualità musicale, tra cui la trascrizione per coro misto e orchestra dell'inno nazionale americano *La bandiera stellata*, le *Danze concertanti* commissionategli dall'orchestra Werner Janssen di Los Angeles, l'ironico pezzo pianistico *Circus Polka*, le *Scènes de ballet*, un lavoro adattato all'orchestra jazz *Ebony Concert*, la *Sonata per due pianoforti* e i *Four Norwegian Moods*, che risalgono al 1942.

Quest'ultima composizione era stata concepita originariamente come musica di commento per un film sull'invasione nazista della Norvegia. Pur accettando di scrivere la musica per il film, Stravinsky rifiutò ogni compromesso con i sistemi dell'industria cinematografica, opponendosi a qualsiasi manomissione e arrangiamento della partitura. Egli stesso ricordando questo episodio nei «Colloqui» di Robert Craft così commentò: «Vogliono il mio nome, non la mia musica: mi sono stati offerti persino centomila dollari per imbottire di musica un film, e quando rifiutai, mi si disse che avrei potuto ricevere la stessa somma se ero disposto a permettere che qualcun'altro componesse la musica a nome mio».

Per questa ragione Stravinsky ritirò la sua musica e ne fece un pezzo autonomo, conosciuto anche come *Quatre pièces à la norvegienne* intitolati: *Introduzione, Canzone, Danza nuziale, Corteo*.



Il musicista si servì di motivi popolari norvegesi, tratti da una raccolta di musica folclorica della Norvegia trovata in un negozio di libri usati a Los Angeles: son pagine piacevolmente melodiche, che segnano oltre tutto il ritorno dopo due decenni, del compositore alla grande tematica del folclore, questa volta non di estrazione russa.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,  
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 7 dicembre 1980**

**IN MEMORIAM DYLAN THOMAS,  
«DIRGE CANONS AND SONG»**

**per tenore e strumenti**

**Musica:** Igor Stavinskij

**Testo:** Dylan Thomas

**Organico:** tenore, 2 violini, viola, violoncello, 4 tromboni

**Composizione:** febbraio - marzo 1954

**Prima esecuzione:** Hollywood, Philarmonic Auditorium, 20 settembre 1954

**Edizione:** Boosey & Hawkes, New York, 1954

La breve composizione *In memoriam Dylan Thomas* fu scritta nel 1954 per onorare la memoria del poeta Dylan Thomas, il quale morì tragicamente mentre era in viaggio per incontrare Stravinsky e sottoporgli il progetto di un libretto d'opera.

Come è indicato nel sottotitolo, il lavoro comprende due canoni funebri che inquadrano un canto su parole ricavate dai *Collected Poems* dello stesso Dylan Thomas.

Stravinsky si avvale dei due gruppi di quattro strumenti in modo organistico, come di due registri i cui timbri si alternano senza mai mescolarsi fra di loro.

Dal punto di vista tecnico, il brano, articolato nel Preludio, nel Postludio e nel Canto, ubbidisce al procedimento dodecafonico (è una cellula cromatica di cinque note diverse), che verrà poi adottato completamente nel lavoro successivo, il *Canticum Sacrum ad honorem Sancti Marci Nominis*, composto nel 1955 ed eseguito per la prima volta il 13 settembre 1956 nella Basilica di San Marco a Venezia, nel quadro del XIX Festival internazionale di musica contemporanea.

## DYLAN THOMAS



### **Testo**

Do not go gentle into that good night,  
Old age should burn and rave at close of day;  
Rage, rage against the dying of the light.  
Though wise men at their end know dark is right,  
Because their words had forked no lightning, they  
Do not go gentle into that good night.  
Good men, the last wave by, crying how bright  
Their frail deeds might have danced in a green bay,  
Rage, rage against the dying of the light.  
Wild men who caught and sang the sun in flight,  
And learn, too late, they grieved it on its way,  
Do not go gentle into that good night.

Grave men, near death, who see with blinding sight  
Blind eyes could blaze like meteors and be gay,  
Rage, rage against the dying of the light —  
And you, my father, there on the sad height,  
Curse, bless, me now with your fierce tears, I pray  
Do not go gentle into that good night.  
Rage, rage against the dying of the light.  
(Dylan Thomas)

Non entrare mansueto in quella notte buona,  
La vecchiezza dovrebbe ardere ribelle al finire del giorno;  
Lotta, lotta contro il morire della luce.  
Sebbene uomini saggi, al termine, sanno che le tenebre sono giuste,  
Poiché le loro parole non avevano suscitato alcun bagliore,  
Pure non entrano mansueti in quella notte buona.  
Uomini buoni, passata l'ultima onda, rimpiangendo quanto splendide  
Le loro fragili azioni avrebbero potuto danzare in una verde baia,  
Lottano, lottano contro il morire della luce.  
Gli uomini rudi che afferrarono e cantarono il sole in volo,  
E comprendono, troppo tardi, che lo patirono nel suo corso,  
Non entrano mansueti in quella notte buona.  
Uomini austeri, presso la morte, che con sguardo offuscato  
Vedono che occhi ciechi potrebbero ardere come meteore ed essere gai,  
Lottano, lottano contro il morire della luce -  
E tu, padre mio, là sulla triste vetta,  
Maledici, benedici me ora con le tue fiere lacrime, ti prego,  
Non entrare mansueto in quella notte buona  
Lotta, lotta, contro il morire della luce.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di  
Santa Cecilia,**

**Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 19 dicembre 1980**

## LE CHANT DU ROSSIGNOL

### Poema sinfonico in tre parti

**Musica:** Igor Stavinskij

1. Introduzione: Festa nel palazzo dell'imperatore della Cina - Presto
2. Canto dell'usignolo: I due usignoli
3. L'usignolo meccanico: Malattia e guarigione dell'imperatore della Cina

**Organico:** 2 flauti, 2 oboi (2 anche corno inglese), 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, triangolo, tamburo basco, tamburo militare, grancassa, piatti, tam-tam, celesta, pianoforte, 2 arpe, archi

**Composizione:** Morges, 4 aprile 1917

**Prima esecuzione:** Ginevra, 6 dicembre 1919

**Edizione:** Edition Russe de Musique, Parigi, 1921

Utilizza parti dell'opera "Le rossignol"

Nel 1908 Stravinsky cominciò a comporre la sua prima opera, *Le Rossignol*, tratta dalla celebre novella sull'usignolo e l'Imperatore della Cina di Hans Andersen e verseggiata in tre atti da S.N. Mitusov. Nel 1909 era pronto il primo atto, ma il lavoro si interruppe perché Diaghilew commissionò al musicista di scrivere *L'uccello di fuoco* per la stagione parigina dei Balletti Russi (25 giugno 1910). Seguirono poi *Petruska* (13 giugno 1911) e *Le Sacre du printemps* (29 maggio 1913), che impedirono al compositore di occuparsi del progetto del *Rossignol*, la cui partitura venne ripresa e completata del secondo e terzo atto tra il 1913 e il 1914.

In questa versione *Le Rossignol*, dopo il fallimento del Teatro Libero di Mosca, al quale inizialmente era destinato, venne presentato all'Opera di Parigi il 26 maggio 1914 sotto la direzione d'orchestra di Pierre Monteux e con la scenografia di Alexandre Benois, che tentò di evocare il paesaggio sontuosamente coloristico di una Cina leggendaria. L'autore non mancò di rendersi conto della diversità stilistica esistente fra il primo e gli altri atti: questi ultimi più vicini alla tecnica orchestrale già adottata

nella Sacre. Allora egli pensò bene di ricavarne nel 1917 un poema sinfonico in tre parti, *Le chant du rossignol*, e successivamente, su consiglio di Diaghilew, un balletto, che andò in scena il 2 febbraio 1920 all'Opera di Parigi con la coreografia di Massine, i costumi di Matisse e la direzione d'orchestra di Ansermet.

## **PIERRE MONTEUX**



Pure in questo caso ci fu un freddo successo di stima, che non si modificò poco dopo, nell'estate dello stesso anno, al Covent Garden di Londra.

Anche se la struttura dell'opera lirica *Le Rossignol* viene considerata più riuscita e attraente rispetto alla successiva trasposizione sul piano puramente strumentale, va detto che il poema sinfonico, realizzato utilizzando specialmente temi e invenzioni strumentali del secondo e del terzo atto, pone in evidenza i pregi della variopinta scrittura orchestrale stravinskiana, improntata ad un clima ricco di taglienti effetti sonori e dagli accenti di delicata féerie, con toni e impasti timbrici di sapore più slavo che cinese. Nel primo quadro (*Marche chinoise*) è descritto il fastoso ambiente della corte imperiale cinese, dove ci si prepara a ricevere degnamente l'usignolo vero, in carne e ossa.

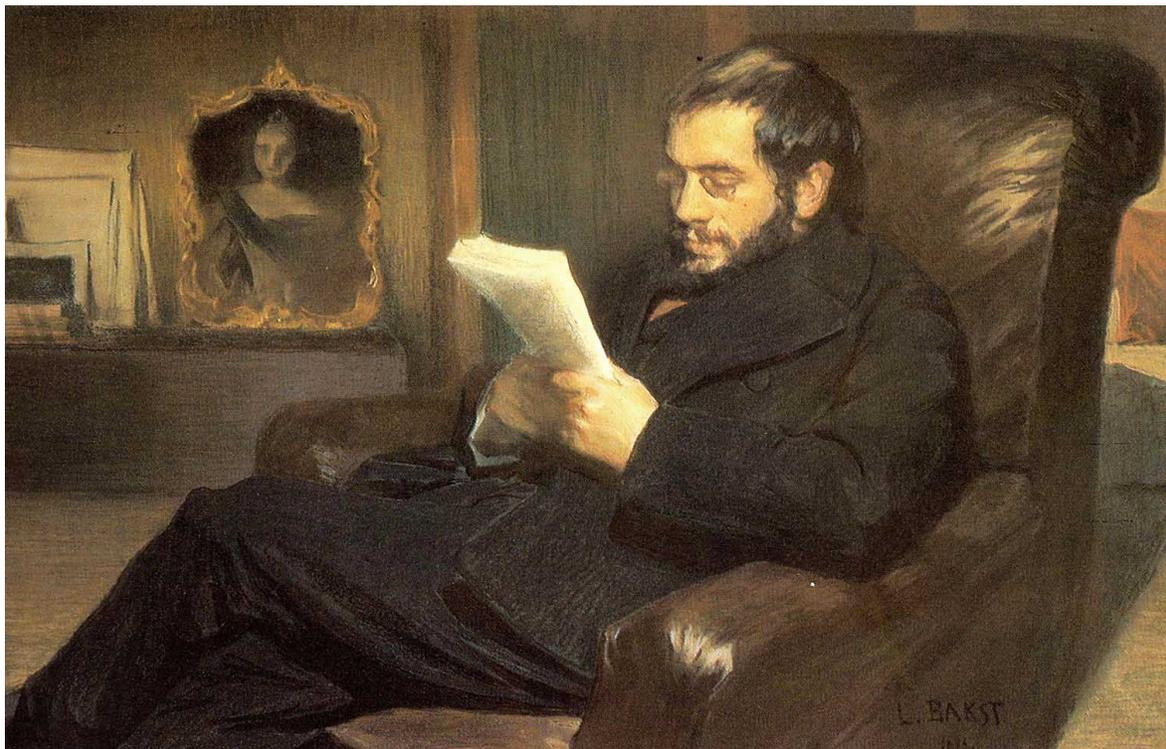
Un ritmo di marcia cinese sottolinea l'arrivo del vecchio imperatore. Nel secondo quadro (*Chant du rossignol*) l'usignolo canta stupendamente tanto da conquistare il cuore dell'imperatore, al quale però viene portato in dono dal Giappone uno stupefacente usignolo meccanico, che si slancia in una serie di trilli eleganti e virtuosi. L'imperatore mostra di preferire il cinguettante automa e licenzia il vero usignolo. Nel terzo quadro (*Jeu du rossignol mécanique*) è raffigurato l'imperatore agonizzante sul suo letto: ogni cura è inutile. Forse il canto dell'usignolo può compiere il miracolo, laddove non arriva la scienza: l'usignolo meccanico però resta muto, mentre quello vero con la sua melodiosa voce allontana la morte e rianima l'imperatore. Questi accoglie ironicamente con il saluto di «Buongiorno!» i cortigiani frastornati e già preparati al peggio.

Per gustare meglio il simbolismo magico di questa favola orientale, resa più preziosa e suggestiva dalla musica stravinskiana con i suoi ammiccamenti alla tessitura ritmica della *Sacre*, ci sembra opportuno riportare il testo della novella di Andersen, che dice così:

«Dovete sapere che nella Cina l'imperatore è cinese e che i cinesi sono tutti quelli che gli stanno d'intorno. Il palazzo dell'imperatore era il più splendido palazzo del mondo; era fatto tutto di porcellana preziosissima, ma così delicata, così fragile, che bisognava badar bene a quel che si faceva, anche soltanto nell'accostarvisi. Il giardino era pieno di magnifici fiori, e ai più preziosi il giardiniere aveva attaccato certi campanellini

d'argento, per modo che nessuno potesse passare senza osservarli. Sì, nel giardino dell'imperatore tutto era mirabilmente combinato; ed era un giardino immenso: nemmeno il giardiniere sapeva dove terminasse.

## **ALEXANDRE BENOIS**



Cammina, cammina, cammina, si arrivava ad una superba foresta, con alberi alti alti, e limpidi laghi; e la foresta si stendeva avanti sino al mare, azzurro e profondo, sì che i bastimenti, costeggiando, potevano passare sotto ai rami dei grandi alberi, che sporgevano sull'acqua. Tra quegli alberi, viveva un usignolo, il quale cantava così meravigliosamente, che persino il povero pescatore, con tante altre cose che aveva per il capo, quando usciva la notte a gettar le reti, non poteva fare a meno di fermarsi, immobile ad ascoltarlo.

L'imperatore però non sapeva di questo prodigio che viveva nel suo giardino; lo apprese da un libro che parlava della sua reggia.

Fu ordinato al Cavaliere d'Onore di cercare l'usignolo, ma dopo tante inutili ricerche ci si affidò ad una giovane sguattera che lo aveva ascoltato.

Guidati da lei, i cortigiani si recarono in pomposo corteo all'albero dell'usignolo. Per via udirono muggire una mucca.

"Oh - gridarono i paggi di corte. - Eccolo finalmente! E spiega una potenza meravigliosa davvero in così piccolo animale. Certo debbo averlo sentito un'altra volta".

Chiarito l'equivoco il cammino riprese. Ma ecco che si odono delle rane.

"Magnifico! - esclamò il Predicatore della Corte cinese. - Ora che lo sento, somiglia ad un campanellino di chiesa".

Ma finalmente l'usignolo incominciò a cantare tra la meraviglia dei dignitari che lo invitarono immediatamente a corte.

L'esibizione dell'uccellino ottenne il più grande successo e fu scritturato stabilmente. Ma un giorno l'Imperatore ricevette un pacco con la scritta "Usignuolo". Era un usignuolo meccanico dono dell'Imperatore del Giappone. La nuova meraviglia fece dimenticare l'uccello vivo che tornò alla sua foresta. Ma il meccanismo si guastò e non fu possibile ripararlo completamente. Dopo cinque anni l'Imperatore si ammalò gravemente, la Morte stava già seduta sul suo petto e oscuri fantasmi, simboli delle sue azioni buone e cattive, apparvero tra le cortine dell'alcova. Ma dalla finestra aperta l'usignuolo vivo incominciò a cantare. La Morte, che si era impossessata della corona, della spada e della bandiera dell'Imperatore, pur di far proseguire il canto dell'usignuolo, restituì uno alla volta tutti gli oggetti e scomparve.

"Devi rimanere sempre con me! - disse l'Imperatore. - Canterai come ti piace ed io farò a pezzi l'uccello meccanico".

"No davvero! - rispose l'usignuolo. - Esso ha fatto del suo meglio sin che ha potuto; conservalo come solevi fino ad ora. Io non posso fare il mio nido nel palazzo, per viverci sempre; lascia che ci venga quando ne sento desiderio: allora, la sera, mi poserò sul ramo accanto alla tua finestra e ti canterò qualche cosa, che ti farà lieto e pensoso insieme. Ti canterò di quelli che sono felici e di quelli che soffrono: ti canterò del bene e del male, ch'è intorno a te e ti rimane celato.

Il piccolo cantore vola per ogni dove, presso la capanna del povero pescatore e sul tetto del contadino, e conosce tutti coloro che vivono lontani da te e dalla Corte... ma mi devi promettere una cosa".

"Tutto quello che vuoi!" disse l'Imperatore.

"Di una cosa ti prego: non dire ad alcuno che hai un uccellino, il quale ti tiene informato di tutto: e a questo modo le cose andranno molto meglio".

E l'usignuolo volò via.

I valletti entrarono per dare un'occhiata all'Imperatore morto, e sì... altro che morto! L'Imperatore era là tranquillo, che li saluta: "Buongiorno, ragazzi!"».

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,  
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 25 aprile 1982**

## LE ROI DES ÉTOILES

### Cantata per coro maschile e orchestra

**Musica:** Igor Stavinskij

**Testo:** Konstantin Bal'mont, tradotto in francese da Michel Dimitri Calvocoressi

- Largo assai (Do maggiore)

**Organico:** coro maschile, 4 flauti, 4 oboi, 4 clarinetti, 4 fagotti, 8 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, percussioni, celesta, 2 arpe, archi

**Composizione:** Ustilug, 1911 - 1912

**Prima esecuzione:** Bruxelles, Institut National Belge de Radiodiffusion, 19 aprile 1939

**Edizione:** Jurgenson, Mosca, 1913

**Dedica:** Claude Debussy

*Il re delle stelle* ha una scarsa notorietà che deriva da obiettive difficoltà di esecuzione e da una quasi volontaria segregazione in cui la cantata su versi di Balmont è stata tenuta dal suo autore fino al dopoguerra.

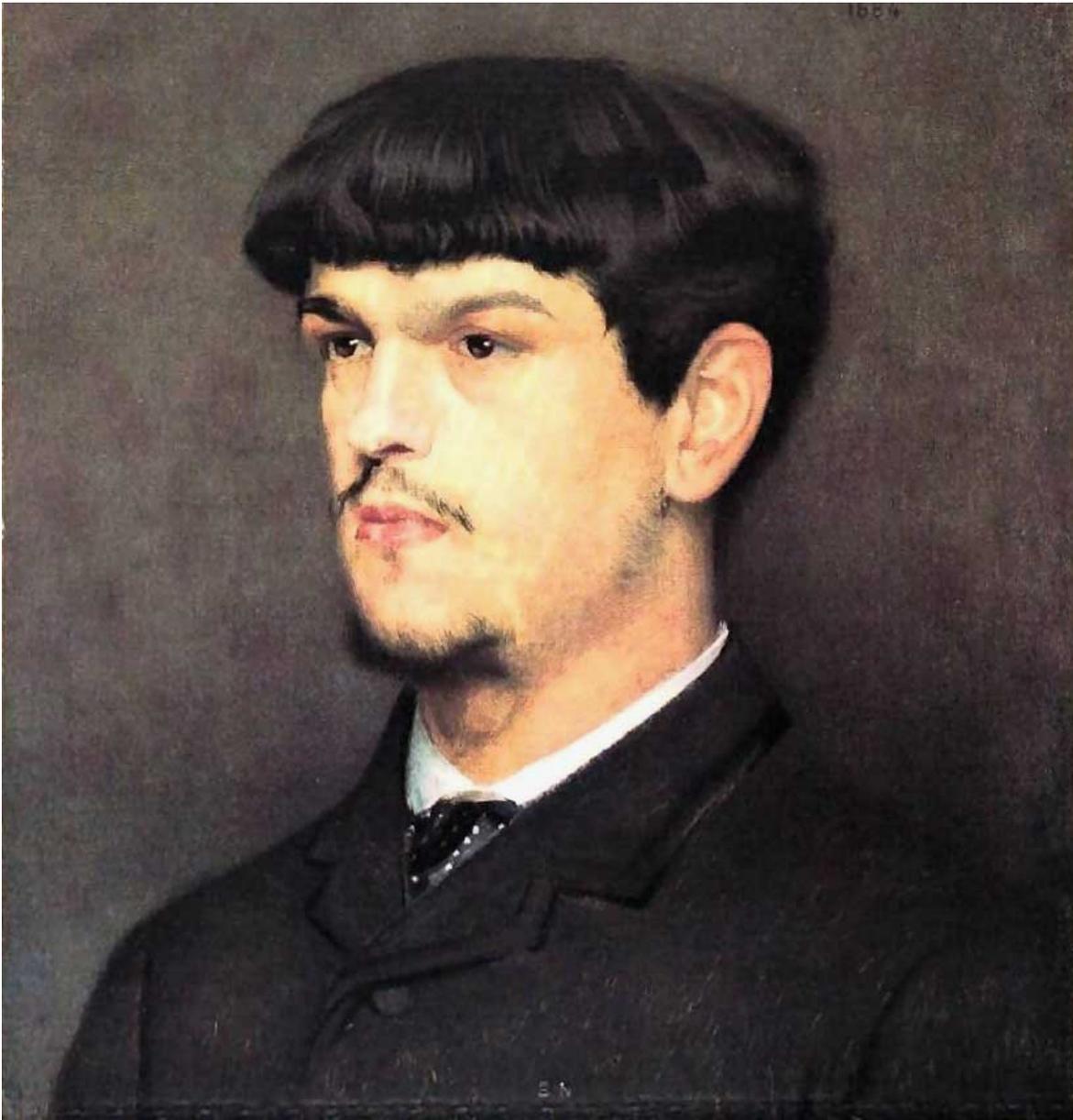
*Il re delle stelle* risale al periodo precedente *La sagra della primavera*; venne composto nel 1911 e dedicato a Debussy (la copia in possesso del maestro francese andò dispersa nella vendita ad uno sconosciuto, l'edizione Jurgenson del 1911 è rarissima, esistente la copia già in possesso dell'autore): a parte presunte esecuzioni a Bruxelles, che avrebbero avuto luogo nel 1914 secondo Milhaud e nel 1939 secondo Mantelli, l'ingresso della Cantata nel repertorio si deve all'esecuzione diretta da Robert Craft nel 1949 alla Carnegie Hall di New York e all'esecuzione dell'8 febbraio 1957 alla radio di Colonia. Strawinsky, nel 1935, affermava che *Il re delle stelle* non era mai stato eseguito (*Chroniques de ma vie*).

Intorno al *Re delle stelle*, i commentatori hanno toccato il problema di una dialettica nella creatività di Strawinsky: la Cantata lascia trasparire inequivocabilmente lo «sfondo religioso dell'arte di Strawinsky» (Vlad), e d'altro lato, ponendosi dialetticamente alla vigilia della *Sacre*, espone

un possibile incontro del compositore con Schönberg, rinviato di quarant'anni, al periodo delle opere seriali.

**Claudio Casini**

## **CLAUDE DEBUSSY**



## Testo

I suoi occhi son come le stelle,  
come i fuochi che arano il cielo.  
Il suo volto è come il sole  
quando giunge allo zenith.  
I colori luminosi del cielo,  
la porpora, l'azzurro, l'oro  
marezzano di luce l'abito  
che Egli indossa per rinascere fra noi.  
Intorno a Lui balena la folgore  
per il cielo sconvolto,  
denso di temporali.  
Sette cerchi di stelle lucenti  
circondano il suo capo luminoso.  
La sua luce batte le colline,  
fa nascere i fiori di primavera.  
«Custodite voi il Verbo?» ci chiese  
e noi tutti rispondemmo. «Sempre».  
«Io solo regno», disse Egli,  
Il tuono si fece udire più forte.  
«E' l'ora», disse Egli nella sua gloria,  
«le messi attendono. Amen».  
Noi andammo, fervidi e pii.  
La folgore tagliava le nubi.  
Sette cerchi di stelle lucenti  
segnavano il cammino verso il deserto.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia  
Nazionale di Santa Cecilia,  
Roma, Auditorio di via della Conciliazione: 11 febbraio 1973**

## MESSA

**per coro e strumenti a fiato**

**Musica:** Igor Stavinskij

1. Kyrie
2. Gloria
3. Credo
4. Sanctus
5. Benedictus
6. Agnus Dei

**Organico:** coro misto, 2 oboi, corno inglese, 2 fagotti, 2 trombe, 3 tromboni

**Composizione:** 1944 (Kyrie e Gloria), 1947 - Hollywood, 15 marzo 1948

**Prima esecuzione:** Milano, Teatro alla Scala, 27 ottobre 1948

**Edizione:** Boosey & Hawkes, New York, 1948

Stravinsky aveva pensato di scrivere una Messa sin dal 1926, quando si era avvicinato di nuovo alla Chiesa greco-ortodossa dalla quale era uscito prima ancora di terminare gli studi liceali. Ma questo progetto si realizzò soltanto nel 1948, dopo aver composto tra il 1926 e il 1934 i *Tre cori sacri* e nel 1930 la *Symphonie de Psalms*, considerata uno dei suoi capolavori non solo nel campo della musica religiosa. Però la *Messa*, che è stata eseguita per la prima volta il 27 ottobre 1948 al teatro alla Scala di Milano sotto la direzione di Ernest Ansermet, si richiama ai modi della liturgia della Chiesa cattolica romana e la ragione l'ha spiegata lo stesso Stravinsky nel libro di ricordi del musicista, curato da Robert Craft. «Perché ho composto una Messa cattolico-romana? - afferma Stravinsky - Semplicemente perché volevo che la mia Messa fosse usata liturgicamente, il che era francamente impossibile nella Chiesa russa, dal momento che la tradizione ortodossa bandisce qualsiasi strumento musicale dai propri servizi religiosi, e dal momento che io posso sopportare il canto senza accompagnamento solo nella musica armonicamente più primitiva. La mia Messa è stata sinora usata piuttosto

raramente nelle chiese cattoliche, ma ciò nonostante lo è stata. La mia Messa - continua Stravinsky - fu sollecitata in parte dalla lettura di alcune Messe di Mozart che avevo trovato in un negozio di musica usata di Los Angeles nel 1942 o nel 1943.

## **ROBERT CRAFT E IGOR STRAVINSKY**



Appena mi misi a suonare queste dolcezze peccaminose del periodo operistico rococò, seppi che avrei dovuto scrivere una Messa, una vera Messa. Tra parentesi, sentii per la prima volta la Messa di Guillaume de Machault un anno dopo che la mia era stata composta, per cui non fui influenzato nella mia Messa da alcuna musica "antica", né fui guidato da alcun esempio».

Lo stile della *Messa* è sobrio e asciutto, improntato ad un primitivismo di gusto volutamente medioevale, nel pieno rispetto dell'Ordinarium della messa cattolica.

Le stesse dissonanze, tipiche delle opere del periodo neo-classico dell'autore, non determinano toni drammatici e neutralizzano qualsiasi tensione armonica, quasi a sottolineare maggiormente il carattere della composizione.

Il discorso corale è rigorosamente sillabico e di colore ascetico: i solisti di canto, secondo le indicazioni della partitura stravinskiana sono esclusi e gli a solo sono affidati a singole voci che, solo a tratti, emergono dall'anonimato della massa corale. Il coro è sorretto da uno scarno complesso strumentale, formato da due oboi, corno inglese, due fagotti, due trombe e tre tromboni, che producono sonorità arcaiche.

Il *Kyrie* si articola in una diecina di episodi corali, cantati in modo piano e tranquillo e inframmezzati dall'accompagnamento degli strumenti.

Nel *Gloria* due voci si distaccano dal coro per intonare dei melismi, ai quali pochi lievissimi spostamenti degli accenti metrici e qualche lieve inflessione delle curve melodiche servono ad imprimere un'atmosfera di giubilo.

Il *Credo* costituisce la base architettonica della Messa: la ieratica sillabazione corale viene sostenuta dal grave incedere di misurati accordi che soltanto nella parte centrale acquistano un accento ritmico. Un *Amen* non accompagnato conclude questo brano centrale della composizione.

Il *Sanctus* si apre con melismi fioriti di due tenori punteggiati da alleluiatrici interventi del coro. Quindi quattro voci sole svolgono una fuga sulle parole «*pleni sunt coeli*».

Il *Benedictus* è inserito tra l'*Hosanna* e la sua ripresa finale che il coro intona in movimento più mosso.

L'*Agnus Dei* poggia su tre episodi corali a cappella introdotti e poi separati da un ritornello strumentale. La Messa si conclude in un clima di decantata purificazione, massima indicazione espressiva dell'ultimo Stravinsky.

## Testo

### KYRIE

Kyrie eleison.  
Christe eleison.  
Kyrie eleison.

### GLORIA

Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis.  
Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te.  
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.  
Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens. Domine, Fili  
Unigenite, Jesu Christe, Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.  
Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi,  
suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere  
nobis.  
Quoniam Tu solus sanctus, Tu solus altissimus, Tu solus Dominus.  
Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.

### CREDO

Credo in unum Deum, factorem coeli et terrae, visibilium omnium et  
invisibilium; et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei  
Unigenitum, et ex Patre natum ante omnia saecula, Deum de Deo, lumen  
de lumine, Deum verum de Deo vero, genitum, non factum,  
consubstantialem Patri, per quem omnia facta sunt; qui propter nos  
homines et propter nostram salutem descendit de coelis.  
Et incarnatus est de Spiritu Sancto, ex Maria Virgine et homo factus est.  
Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est.

Et resurrexit tertia die, secundum scripturas, et ascendit in coelum, sedet ad dexteram Patris; et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos, cujus regni non erit finis.

Credo in Spiritum Sanctum Dominum et vivificantem, qui ex Patre Filioque procedit, qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur, qui locutus est per Prophetas.

Confiteor unum baptisma, in remissionem peccatorum. Et expecto resurrectionem mortuorum, et vitam venturi saeculi. Amen.

## **SANCTUS**

Sanctus, Sanctus, Sanctus  
Dominus Deus Sabaoth.  
Pieni sunt coeli et terra gloria tua.  
Osanna in excelsis Deo.

## **BENEDICTUS**

Benedictus qui venit  
in nomine Domini.  
Osanna in excelsis Deo.

## **AGNUS DEI**

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,  
miserere nobis.  
Dona nobis pacem!

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia  
Nazionale di Santa Cecilia,  
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 8 aprile 1983**

## **MONUMENTUM PRO GESUALDO DA VENOSA AD CD ANNUM**

### **Tre madigali ricomposti per strumenti**

**Musica:** Igor Stavinskij

1. Asciugate i begli occhi
2. Ma tu cagion
3. Beltà poi che t'assenti

**Organico:** 2 oboi, 2 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, 2 violini, viola, violoncello

**Composizione:** marzo 1960

**Prima esecuzione:** Venezia, Palazzo Ducale, 27 settembre 1960

**Edizione:** Boosey & Hawkes, New York, 1960

La scoperta di Gesualdo rimane, dell'itinerario intellettuale stravinskiano, uno dei più felici approdi. A Strawinsky dobbiamo l'esempio di una lettura strutturale di impeccabile rigore. Inutile aggiungere che il suo orecchio miracoloso è stato il veicolo primo ad intendere la concezione armonica duttile (secondo un'intuizione straordinaria, legata all'uso di strumenti ad accordatura naturale, non temperata: gli stessi che il musicista aveva sperato di ritrovare nel castello di Gesualdo) di quell'inattualissima arte, postasi come sdegnoso baluardo della pratica antica contro le vie aperte dal Rinascimento.

Ciò che Strawinsky ha ammirato nel Principe è la capacità di proseguire, in termini di violenza impensabile prima, un ambito stilistico storicamente superato: esempio sublime, da accostare senza tema alla tarda attenzione sul contrappunto di Bach, fra il pacato dileggio dei «galanti».

Ovvio che, in questa ferma costanza, nella fede a principi immutabili, Strawinsky vedesse, riflessa in cultura diversa, la propria reazione ai «distruttori dell'intervallo», agli amati e avversi Stockhausen e Boulez. Lodò in Gesualdo la sottigliezza dello scavo nel materiale canonico, e la fiamma della passione mortale, schermata dall'impassibilità della

meditazione. (Qualcosa di analogo aveva segnalato un recensore antico, il padre Kircher.)

Di questo incontro, due sono i frutti: il completamento, per due voci, di testi pervenutici mutili, e il *Monumentum*. (Più esattamente, *Monumentum pro Gesualdo di Venosa ad CD annum, Three Madrigals Recomposed for Instruments*.)

## GESUALDO DA VENOSA



Esso affida agli strumenti (e con quale scelta: archi; due oboi e due fagotti; quattro corni; due trombe, due tromboni e un trombone basso) tre momenti sommi del madrigale: *Asciugate i begli occhi* e *Ma tu cagion*, dal quinto libro, *Beltà poi che t'assenti*, dal sesto. Attraverso le modificazioni stravinskiane (di registro, d'ottava) oltre le parche aggiunte, la civiltà del madrigale viene spostata verso quella dell'hoquetus, Gesualdo si riconosce in Machault.

Non si pensi a un mero adattamento delle linee vocali ad altrettante voci strumentali.

Le linee, invece, vengono coraggiosamente spezzate, e migrano dall'uno all'altro pentagramma.

Lo spazio originale si sdoppia in una frantumazione che ne ripercuote gli echi in prospettive ingannevoli.

La premessa a questo operare (che secondo l'autore è stato uno dei suoi più sottili *exploits*) si ritrova naturalmente nell'esempio carismatico di trascrizione moderna, la *Fuga ricercata* di Webern, dall'*Offerta musicale*.

Il divisionismo fonico, in Strawinsky, è meno scoperto, procede con cautela accortissima, e, per contro, suona più tagliente.

Agiscono, in queste sue trasposizioni, antiche seduzioni cubiste.

A grande distanza, sono i principi dell'amico Picasso, applicati, oltreché in proprio, ad esercizi ammirati ed ironici d'*après* Velàzquez, El Greco, Courbet.

**Mario Bortolotto**

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,  
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 20 novembre 1971**

## OTTO MINIATURE STRUMENTALI

### Arrangiamento di "Les cinq doigts" per pianoforte

**Musica:** Igor Stavinskij

1. Andantino (Do maggiore)
2. Vivace (La maggiore)
3. Lento (Re maggiore - minore)
4. Allegretto (Do maggiore)
5. Moderato alla breve (Mi minore)
6. Tempo di marcia (Si maggiore)
7. Larghetto (Mi minore)
8. Tempo di tango (Do maggiore)

**Organico:** 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, corno, 2 violini, 2 viole, 2 violoncelli

**Composizione:** 1962 circa

**Prima esecuzione:** Toronto, Massey Hall, 29 aprile 1962

**Edizione:** J. W. Chester, Londra, 1963

**Dedica:** Lawrence Morton

*Eight Instrumental Miniatures* sono una trascrizione di *Les Cinq Doigts*, otto pezzi facili per pianoforte composti da Strawinsky nel 1921. I pezzi si collocano agli esordi dello stile neoclassico, permeati ora di nostalgie settecentesche (siamo nell'area del Pulcinella) o ballettistiche franco-russe.

## **LAWRENCE MORTON E STRAWINSKY**



Nel 1962 Strawinsky ne trasse una versione per 15 strumenti ad uso delle sue apparizioni come direttore d'orchestra assieme a Robert Craft.

La versione orchestrale stuzzica l'estro combinatorio del compositore con brevi accenni a sviluppi canonici del materiale.

Mutata anche la successione dei pezzi, conclusi in ogni caso da una meccanizzazione di un ritmo di tango, una danza ridotta nella citazione strawinskiana ad *objet trouvé*, detrito di quotidianità contro i cui luoghi comuni la versione orchestrale si profonde in vari sberleffi.

**Gioacchino Lanza Tomasi**

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia  
Filarmonica Romana,  
Roma, Teatro Olimpico, 21 marzo 1991**

**PASTORALE, ROMANZA SENZA PAROLE  
PER SOPRANO E PIANOFORTE**

**Musica:** Igor Stavinskij

- Larghetto (Fa diesis maggiore)

**Organico:** soprano, pianoforte

**Composizione:** Ustilug, 1907

**Edizione:** Jurgenson, Mosca, 1910

**Dedica:** Nadejda Rimskaja-Korsakov



Scritta immediatamente dopo lo *Scherzo fantastico*, la *Pastorale* fu l'ultimo pezzo di Strawinski che conobbe Rimski-Korsakov.

E' una pagina molto semplice, di una squisita freschezza. E quale differenza nella realizzazione di questa composizione rispetto alle prime!

Una voce di soprano modula una melodia senza parole, un vocalizzo che sarà arricchito, dal punto di vista espressivo, dall'armonia e da un contrappunto di carattere agreste che non cessa di dialogare con essa nel modo più vivo e delicato.

I due canti sono condotti da una linea melodica che sembra imitare il suono di una cornamusa, mentre il fondamento tonale si fa sentire come un pedale ostinato; il loro procedere è stabilito in modo da insistere sulle note più sensibili dell'armonia, ritardando maliziosamente le soluzioni desiderate, senza tuttavia ingannarci con ambigue conclusioni.

Ne risultano contemporaneamente due effetti in apparenza contraddittori: la melodia si culla semplicemente, indifferente, come se fosse disinteressata a ciò che dice.

L'armonia, al contrario, si tende come una molla. La combinazione di questi due effetti è sorprendente; ogni volta che si ascolta la *Pastorale* si ha l'impressione di gustare del ghiaccio deliziosamente aromatizzato.

**Paul Collaer**

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,  
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 19 novembre 1968**

## PRIBAUTKI

### Canzoni scherzose per voce e orchestra da camera

**Musica:** Igor Stavinskij

**Testo:** popolare russo

1. Lo zio Armand - Moderato
2. Il forno - Allegro
3. Il colonnello - Allegretto
4. Il vecchio e la lepre - Lento

**Organico:** voce, flauto, oboe, corno inglese, clarinetto, violino, viola, violoncello, contrabbasso

**Composizione:** 1914

**Prima esecuzione:** Parigi, Salle Gaveau, maggio 1919

**Edizione:** A. Henn, Ginevra, 1917

**Dedica:** alla moglie

Pribautki, raccolta di filastrocche per soprano con accompagnamento di flauto, oboe, clarinetto, fagotto, violino, viola, violoncello e contrabbasso, fu composta nel 1914 e dedicata dal compositore alla moglie.

E' ovvio che in questa composizione il rapporto fra la musica e il testo comporti circostanze particolari.

Le parole «insensate» delle filastrocche non richiedono nessuna caratterizzazione musicale; adattandosi, piuttosto, a fare da supporto vocale al libero discorso delle strutture sonore.

Rispetto alla *Pastorale* per soprano e quattro strumenti - dove la voce affidava la propria melodia al suono inarticolato del vocalizzo - nel caso di *Pribautki* il compositore vuole garantirsi mezzi vocali a suono articolato: e questo è appunto il compito del testo verbale.

Da questa circostanza, alcuni studiosi dell'opera di Strawinski (Paul Collaer e Boris de Schlozer in particolare) hanno teorizzato una presunta indifferenza del compositore nei confronti di una qualsivoglia

drammatizzazione del rapporto parola-musica. Il che è vero nel caso specifico di *Pribautki* (ed era inevitabile che lo fosse).



Non lo è, invece, se l'esame si estende ad altri lavori con testo di Strawinski: *Perséphone*, *Oedipus rex* e *The Rake's Progress* stanno appunto a dimostrare come al compositore - sia pure con le soluzioni più imprevedibili - stia a cuore la necessità di far coincidere la componente musicale con quella poetica.

**Giovanni Ugolini**

**Testo**

L'oncle Armand

Console-toi, vieil oncle Armand;  
tu te fais bien trop de mauvais sang,  
laisse aller tout droit ta jument  
à l'auberge du Cheval Blanc:  
là est un joli vin clair,  
qui fait soleil dans le verre;  
le joli vin rend le coeur content:  
noie ton chagrin dedans.

Le four

Louise, viens vite,  
viens vite, ma fille:  
la pâte est levée...  
cours à la cuisine  
chercher la farine...  
Les canards commencent  
à souffler dans leurs mirlitons crevés.  
Voilà le coq qui leur répond  
et les poules qui tournent en rond.

Le colonel

Le colonel part pour la chasse,  
tire sur une bécasse, manque sa bécasse,  
tire sur une perdrix, la perdrix s'en fuit,  
tombe et casse son fusil;  
il appelle son chien  
son chien ne répond rien;

sa femme l'a reçu, sa femme l'a battu...  
Chassera jamais plus.  
Le vieux et le lièvre

Dans une ville en l'air,  
un vieux assis par terre.  
Et puis voilà que le vieux  
fait cuire sa soupe sans feu.  
Un lièvre sur la route  
lui demande sa soupe.  
Et le vieux a dit comme ça,  
au bossu de se tenir droit,  
au manchot d'étendre les bras,  
et au muet de parler plus bas.  
(versione francese di C. F. Ramuz)

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia  
Nazionale di Santa Cecilia,  
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 19 febbraio 1965**

## SCHERZO FANTASTIQUE OP. 3

**Musica:** Igor Stavinskij

- Con moto (Mi bemolle maggiore)

**Organico:** ottavino, 3 flauti, 2 oboi, corno inglese, 3 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, 2 trombe, tromba contralto, piatti, celesta, 3 arpe, archi

**Composizione:** Ustilug, giugno 1907 - marzo 1908

**Prima esecuzione:** San Pietroburgo, Sala Grande del Conservatorio, 6 febbraio 1909; Prima esecuzione come balletto: con il titolo "Les abeilles": Parigi, Théâtre de l'Opéra, 10 gennaio 1917 (versione non autorizzata dal compositore)

**Edizione:** Jurgenson, Mosca, 1914

**Dedica:** Aleksandr Siloti

Lo *Scherzo fantastique* appartiene alla prima attività compositiva di Stravinsky, tanto è vero che reca in calce alla partitura il numero 3 di opus, venendo dopo la *Sinfonia in Mi bemolle maggiore op. 1*, dedicata a Rimskij-Korsakov, e la suite per canto e orchestra *Le faune e la bergère*, ambedue le partiture eseguite il 27 aprile 1907 a Pietroburgo con un certo successo e tra gli elogi, ben più importanti, dello stesso Rimskij. Poco dopo Stravinsky cominciò a comporre, esattamente nel giugno del 1907, lo *Scherzo fantastique*, terminato nel marzo dell'anno successivo e presentato per la prima volta a Pietroburgo il 6 febbraio 1909. Lo *Scherzo* può definirsi un pezzo di musica a programma, ispirato al poema *La vie des abeilles* (La vita delle api) di Maurice Maeterlinck, un poeta che esercitò notevole fascino su tanti musicisti nei primi anni del Novecento per quel senso di simbolismo e di esotismo racchiuso nei suoi versi.

La descrizione della vita di un alveare fornì a Stravinsky la possibilità di avvicinarsi alla grande orchestra e percorrere i primi passi verso quella pulsante dimensione ritmica che esploderà di lì a qualche anno nella straordinaria *Sacre du printemps*, partitura originale nella struttura e geniale nei risultati espressivi. Come è stato giustamente avvertito, lo *Scherzo fantastique* risente in maniera fin troppo evidente dell'influenza di Cajkovskij, Debussy e Dukas, ma nello stesso tempo preannuncia certe morbidezze melodiche e certi squarci lirici che troveranno una più

precisa definizione nella berceuse dell'*Oiseau de feu*, il balletto con cui Stravinsky si impose all'attenzione della cultura musicale europea.

## **ALEKSANDR SILOTI**



Armonie dolci e suadenti e melodie carezzevoli e insinuanti caratterizzano la musica dello *Scherzo fantastique* dal principio alla fine, con un gusto orchestrale di squisita eleganza timbrica, specie nelle trovate e negli impasti degli strumentini e degli archi.

Si colgono passaggi di sonorità impressionistiche e non mancano fremiti di raffinata poesia descrittiva, in cui germoglia e si espande con chiarezza di linguaggio la personalità stravinskyana, pur senza toccare tuttavia, quella graffiante e incisiva forza di rappresentazione, tipica dei successivi e celebri capolavori orchestrali di questo multiforme compositore, il quale disse qualche anno più tardi: «Mi rendo conto adesso di aver preso qualcosa del "Volo del calabrone" di Rimskij-Korsakov, ma lo *Scherzo fantastique* deve più a Mendelssohn, mediato da Cajkovskij, di quanto non debba a Rimskij-Korsakov».

Una affermazione di umiltà, sincera e insolita, da parte di un artista orgoglioso di se stesso e delle proprie qualità di musicista "rivoluzionario" e controcorrente in un lungo arco di tempo del nostro secolo.

L'organico orchestrale dello *Scherzo fantastique* è formato dal flauto piccolo, tre flauti grandi, 2 oboi, corno inglese, 3 clarinetti e clarinetto basso, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, 2 trombe e tromba contralto, piatti, celesta, 3 arpe e archi.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,  
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 14 marzo 1987**

## SINFONIA DI SALMI

**per coro e orchestra**

**Musica:** Igor Stravinskij

**Testo:** Salmo XXXVIII, 13-14; Salmo XXXIX, 2-4; Salmo CL

1. Exaudi orationem meam - dal salmo XXXVIII, 13-14
2. Expectans expectavi Domine - dal salmo XXXIX, 2-4
3. Laudate Dominum - dal salmo CL

**Organico:** coro misto, 5 flauti (5 anche ottavino), 4 oboi, corno inglese, 3 fagotti, controfagotto, 4 corni, tromba piccola, 4 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, grancassa, 2 pianoforti, arpa, violoncelli, contrabbassi

**Composizione:** gennaio - agosto 1930 (revisione 1948)

**Prima esecuzione:** Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 13 dicembre 1930

**Edizione:** Édition Russe de Musique, Parigi 1930

**Dedica:** Boston Symphony Orchestra

La *Symphonie de Psaumes* (*Sinfonia di salmi*, 1930) di Stravinskij è, con l'*Oedipus rex* (1927), con *Apollon Musagète* (1928) e con la poetica e misconosciuta *Perséphone* (1934, su un testo di Andre Gide), uno dei capolavori, e per qualcuno il capolavoro, del suo periodo creativo chiamato genericamente neoclassico (che si era iniziato con il balletto cantato *Pulcinella*, 1919, e che poi si concluse con l'opera *The Rake's Progress*, 1951).

Parlando di Stravinskij il termine di "neoclassicità" serve a poco più che a una definizione di comodo e cronologica (i lavori, appunto, del trentennio tra il 1919 e il 1951), non avendo mai la sua musica maggiore nessuno dei manierismi dello stile mondano e internazionale neoclassico, né del ricercatamente semplice né dell'impersonalmente costruttivo (pur avendo voluto egli essere il vero musicista europeo cosmopolita dell'epoca e dettando legge come tale).

Dopo i grandi lavori ispirati al folklore russo e al suo fiabesco primitivismo e dopo la Prima Guerra Mondiale, dalla Russia Stravinskij si trasferì in Europa e con onnivora, strabiliante genialità fece propria,

assimilandola, la cultura europea, la musica soprattutto, dopo averla osservata, e ammirata, "dal di fuori", tutta insieme, facendo a meno di ogni criterio storico, di tutte le gerarchie cronologiche: e così procedendo creò, con un'unica, istintiva diffidenza verso il romanticismo tedesco. E tutto questo senza smarrire l'aristocratica raffinatezza del suo "oriente", né la austera sensibilità, che aveva nell'intimo del carattere, per il sacro, nelle forme autenticamente religiose, o mitiche, o rituali.

## **BOSTON SYMPHONY ORCHESTRA**



Dunque, un linguaggio, che vuole e sa essere ecumenico e atemporale, cattolico nel senso primo e vero, quindi greco e romano pagano, bizantino, latino-cristiano, rinascimentale, e poi anche barocco, e infine razionale, ironico e novecentesco, secondo le figure assolute delle epoche e senza la loro storia - un tale linguaggio, dunque, difficilmente può sembrarci espressione di un'accademica classicità e esso certamente non ha in sé niente di "neo", - di manieristico, di ripetuto. Anche perché, poi, con il potere che appartiene agli ingegni superiori e originali, Stravinskij la sua tradizione, la sua "classicità" esemplare se le crea egli stesso volta per volta e quindi la coerenza col passato è garantita, e l'ibrido stilistico, se mai capita, è secondario e occasionale.

Dunque, la *Symphonie de Psaumes* (composta per un'occasione pubblica solenne, il cinquantenario della Boston Symphony Orchestra) è un grande e serio lavoro, nato dal fervore religioso e concepito «a la gioire

de DIEU» (come è scritto nella partitura). La prima esecuzione a Boston, diretta da Serge Koussevitsky il 19 dicembre 1930, fu preceduta per pochi giorni dall'esecuzione europea, a Bruxelles, diretta da Ernest Ansermet (13 dicembre).

La parola "Sinfonia" del titolo rinnova il termine antico e rinascimentale che valeva "unione armonica di suoni e canti" e non rimanda in nessun modo all'idea del sinfonismo austro-tedesco. Infatti nella composizione di Stravinskij è assente ogni proposito di organizzazione di temi musicali e di sviluppo. Essa è quasi un grande polittico in tre pannelli, in cui la musica mira a una composta immobilità liturgica, mira, dunque, alla spazialità sottraendosi al tempo e alla storia, secondo il carattere intimo del genio del musicista, come ho detto.

I testi delle tre parti sono tratti dalla traduzione detta "vulgata" (in sostanza la traduzione della Bibbia in latino fatta da San Girolamo) che un tempo era obbligatoria per la chiesa di Roma: e sono i versetti 13 e 14 del Salmo 38 (39 nell'ebraico), i versetti 2, 3, 4 del Salmo 39 (40 nell'ebraico) e tutto il breve Salmo 150, l'ultimo del salterio. Le tre parti sono, secondo quanto ha chiarito il musicista (e anche quanto è evidente dall'estrema precisione espressiva della musica), un'implorazione, un ringraziamento, un inno di adorazione.

Dopo una breve introduzione strumentale di segno asciutto e nervoso (oboi e fagotti, accordi strappati di tutta l'orchestra in Mi minore: il suono essenziale di un'inquietudine) il coro sostenuto dagli oboi mormora la preghiera («Exaudi orationem meam...») su una cellula di due note vicine (un intervallo di seconda minore): l'immagine incerta di una folla in una chiesa in penombra. Il tono dell'invocazione si innalza fino a diventare un grido di grande efficacia nel ricordo di un esilio perenne («Et peregrinus sicut patres mei»): si noti qui il potente effetto di angoscia e insieme di immobilità, dovuto alla tecnica esotica dell'eterofonia (un unico, breve disegno musicale enunciato da tutti gli strumenti in cellule sovrapposte e ritmicamente diverse).

Il secondo pannello è una "doppia fuga", di grande maestria contrappuntistica. Alla prima fuga solo strumentale, in Do minore, segue la seconda corale, sulle parole «Expectans expectavi Dominum et intendit», in Mi bemolle minore, che si sviluppa sulla prima fuga strumentale. Dopo l'esultanza dell'attesa di un «canticum novum», in

*fortissimo*, le voci si smorzano nell'espressione della speranza (ammirevole l'eco in *pianissimo* dell'inizio della fuga, nei violoncelli e contrabbassi e con una tromba acuta in sordina).



Il «canticum novum» s'inizia con l'*Alleluja* e si snoda dapprima nel forte contrasto tra una melodia iniziale a disegno circolare (simbolo musicale di spazialità) e un brano di entusiasmo quasi barbarico.

Poi, attraverso una progressiva diminuzione degli intervalli nel canto che ascende (per seste nei contralti e nei tenori e per gradi congiunti nei soprani e nei bassi), tutto si placa in una breve, bellissima melodia, anch'essa a cerchio, o meglio a spirale, che si estingue in un accordo luminoso e sereno di Do maggiore.

**Franco Serpa**

### **Testo**

I  
Exaudi orationem meam, Domine,  
et deprecationem meam:  
auribus percipe lacrymas meas.  
Ne sileas, quoniam advena ego sum  
apud te,  
et peregrinus, sicut omnes patres mei.  
Remitte mihi, ut refrigerer priusquam  
abeam,  
et amplius non ero.  
Psalmus XXXVIII 13,14 (vulgata)

II  
Expectans expectavi Dominum,  
et intendit mihi.  
Et exaudivit preces meas;  
et eduxit me de lacu miseriae,  
et de luto faecis.  
Et statuit supra petram pedes meos;  
et direxit gressus meos.  
Et immisit in os meum canticum  
novum,  
carmen Deo nostro.  
Videbunt multi et timebunt;

I  
Ascolta la mia preghiera, Signore,  
porgi l'orecchio al mio grido,  
non essere sordo alle mie lacrime,  
poiché io sono un forestiero,  
uno straniero come tutti i miei padri.  
Distogli il tuo sguardo, che io respiri,  
prima che me ne vada e più non sia.

II  
Ho sperato: ho sperato nel Signore  
ed egli su di me si è chinato,  
ha dato ascolto al mio grido.  
Mi ha tratto dalla fossa della morte,  
dal fango della palude;  
i miei piedi ha stabilito sulla roccia,  
ha reso sicuri i miei passi.  
Mi ha messo sulla bocca un canto  
nuovo,  
lode al nostro Dio.  
Molti vedranno e avranno timore  
e confideranno nel Signore.

et sperabunt in Domino.  
Psalmus XXXIX 1-4 (vulgata)

III  
Alleluja.  
Laudate Dominum in sanctis eius,  
Laudate eum in firmamento virtutis  
eius.  
Laudate eum in virtutibus eius,  
laudate eum secundum  
multitudinem magnitudini eius.  
Laudate eum in sono tubae,  
laudate eum in psalterio et cithara.  
Laudate eum in tympano et chori,  
laudate eum in chordis et organo.  
Laudate eum in cymbalis bene  
sonantibus,  
laudate eum in cymbalis jubilationis;  
omnis spiritus laudet Dominum.  
Alleluja.  
Psalmus CL (vulgata)

III  
Alleluja.  
Lodate il Signore nel suo santuario,  
lodatelo nel firmamento della sua  
potenza.  
Lodatelo per i suoi prodigi,  
lodatelo per la sua immensa  
grandezza.  
Lodatelo con squilli di tromba,  
lodatelo con arpa e cetra.  
Lodatelo con timpani e danza,  
lodatelo sulle corde e sui flauti.  
Lodatelo con cembali sonori,  
lodatelo con cembali squillanti;  
ogni vivente dia lode al Signore.  
Alleluja.  
(trad. da La Bibbia di Gerusalemme,  
Bologna, EDB, 1990)

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di  
Santa Cecilia,  
Roma, Auditorium Parco della Musica, 6 novembre 2010**

## SINFONIA IN DO

**Musica:** Igor Stravinskij

1. Moderato alla breve
2. Larghetto concertante
3. Allegretto
4. Largo. Tempo giusto, alla breve

**Organico:** 3 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, archi

**Composizione:** Parigi, autunno 1838 - Bedford, 19 agosto 1940

**Prima esecuzione:** Chicago, Orchestra Hall, 7 novembre 1940

**Edizione:** Schott, Magonza, 1948

**Dedica:** Orchestra Sinfonica di Chicago

Negli anni Venti e Trenta del secolo scorso, Igor Stravinskij divenne l'alfiere principale di un movimento musicale di natura, secondo alcuni, conservativa e restaurativa, che non si limitava a contestare i capisaldi del Romanticismo ottocentesco ma anche le contemporanee tendenze avanguardiste di origine viennese, quali l'atonalismo e la dodecafonia di Arnold Schönberg e dei suoi allievi Berg e Webern.

Il "neoclassicismo" del compositore russo, ormai definitivamente occidentalizzato, prese rapidamente piede in Europa suscitando consensi e imitazioni soprattutto in area francese ma finendo per influenzare compositori dalle tendenze più disparate (Hindemith e Bartók, Britten e Ravel), tutti - più o meno - sensibili a un qualche aspetto della nuova estetica stravinskiana - la quale, in ultima analisi, comportava: un ripristino della tonalità che attenuasse, del tutto o in parte, gli "eccessi" di gioventù, come il politonalismo e il polimodalismo dei grandi balletti russi degli anni Dieci; un ritorno alle forme della musica classica e barocca (Sonata, Rondo, Tema con variazioni, Fuga, eccetera) nonché ai generi praticati in quei periodi (Concerti solistici, Concerti grossi, Sinfonie, eccetera); un ripescaggio, addirittura, della mitologia greca nelle composizioni a soggetto (Opere, Balletti, Oratori) riallacciandosi con ciò a una pratica ormai abbandonata da tempo incalcolabile...

Ma, se questi - e solo questi - rimasero per lunghi anni i punti caratterizzanti delle strategie compositive di un vasto numero di epigoni "neoclassici", Stravinskij, dal canto suo, non si era mai limitato alla pura e semplice riproposta del passato preromantico.

## **ARNOLD SCHÖNBERG**



Egli aveva, piuttosto, riconiugato i vecchi stilemi con le proprie, irriducibili asimmetrie di compositore moderno, scomponendo i materiali più innocui e "regolari" della tradizione e passandoli al vaglio della grottesca lente deformante costituita dalla sua ritmica incessante e imprevedibile nella posizione degli accenti e nella durata dei raggruppamenti.

Così, la *Sinfonia in Do*, scritta fra l'Europa e gli Stati Uniti, nuova patria del compositore, a ridosso della Seconda Guerra Mondiale (1938-40), più di trent'anni dopo l'accademica *Sinfonia in Mi bemolle* che l'autore aveva dedicato in Russia al suo maestro Rimskij-Korsakov, appare a prima vista una struttura tradizionalissima in quattro movimenti, con la durata e l'organico (tuba a parte) di un'analogo pagina del primo Ottocento.

Eppure, l'anima stravinskiana si infila di continuo fra gli stilemi à la *Haydn* e à la *Beethoven* di cui la pagina è totalmente pervasa, sotto forma per esempio di un fraseggio irregolare, caratteristico dei movimenti estremi in forma sonata (*Moderato alla breve/I* e *Largo-Tempo giusto, alla breve/IV*) ma, soprattutto, dello Scherzo (*Allegretto/III*) che, secondo l'autore, conteneva alcune complessità di ordine metrico fra le più estreme di tutta la sua carriera compositiva...

Mentre nel secondo movimento, *Larghetto concertante*, che sempre Stravinskij descriveva come «simple, clear and tranquil», l'orchestra, priva di tromboni, tuba, timpani, uno dei corni e trombe, si presta a graziose e costanti ornamentazioni cui fa da contrasto la sezione di mezzo (Doppio movimento) decisamente più agitata.

Questo *Larghetto* e il successivo *Allegretto*, già menzionato, si susseguono senza soluzione di continuità come avviene, a volte, fra i movimenti interni delle composizioni di Beethoven, e un ulteriore criterio di collegamento fra i vari tempi della Sinfonia è dato da un identico "motto" che compare nel primo e nell'ultimo movimento conferendo un senso di "ciclicità" che richiama, piuttosto, pagine come la grande *Sinfonia D. 944* di Schubert.

L'amico di Stravinskij e direttore d'orchestra Ernest Ansermet non amava alla follia questa *Sinfonia in Do*, che reputava alquanto statica a livello di idee musicali, eppure sembra innegabile l'impronta personale che il

compositore russo, ormai naturalizzato francese, seppe imprimere sul terreno conosciuto della forma più acclamata in tutta la storia della musica strumentale.

## ORCHESTRA SINFONICA DI CHICAGO



Neoclassicismo, certo, ma soprattutto nel senso di una libera e geniale rivisitazione del passato (condizione questa assai diffusa nell'arte del XX secolo), senza accademismi e senza velleitari progetti di restaurazione fine a se stessi.

**Marco Ravasini**

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,  
Roma, Auditorium Parco della Musica, 22 marzo 2003**

## SINFONIA IN TRE MOVIMENTI

**Musica:** Igor Stavinskij

1. Metronomo = 160
2. Andante. Interlude: L'istesso tempo
3. Con moto

**Organico:** 3 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, grancassa, pianoforte, arpa, archi

**Composizione:** 1942 - 1945

**Prima esecuzione:** New York, Philharmonic Symphony Society, 24 gennaio 1946

**Edizione:** Associated Music Publishers, New York, 1946

**Dedica:** New York Philharmonic Symphony Society

Sulla denominazione di questa partitura lo stesso Stravinsky ebbe ad osservare: «Forse "Tre movimenti sinfonici" sarebbe un titolo più esatto» (*Dialogues*). Dedicata alla New York Philharmonic Symphony Society, la Sinfonia fu composta tra il 1942 e il 1945 e pubblicata dagli Associated Music Publishers di New York nel 1946. È il primo lavoro stravinskiano, fra quelli iniziati nel periodo bellico, la cui composizione sia andata oltre la durata della guerra. Esiste anche la tendenza a chiamarla "Sinfonia di guerra", ciò che accosterebbe questo lavoro, almeno sotto tale aspetto, ad alcune grandi partiture sinfoniche di Sostakovic.

Lo stesso Stravinsky ha dato qualche conforto, pur con molte reticenze, agli sforzi dei commentatori che hanno voluto individuare in questo o quel passo della *Sinfonia* echi degli eventi bellici. Così Stravinsky nei *Dialogues*: «Questo esprime e contemporaneamente non esprime i miei sentimenti [...] Ogni episodio della *Sinfonia* è legato nella mia immaginazione a un'impressione reale della guerra, per lo più di origine cinematografica».

André Boucourechliev ritiene che Stravinsky, con quelle parole, alluda a film e a documentati d'attualità ma anche al progetto cinematografico di Franz Werfel per il film su Lourdes, *The Song of Bernadette* di Henry King, dal momento che il compositore utilizzò nella Sinfonia alcune idee

musicali adottate, nel film, per la musica che accompagna l'apparizione della Vergine, l'unica che egli abbia composto per quel progetto.

## **STAVINSKIJ RITRATTO DA PICASSO**



Il proposito, infatti, fallì, come ogni altro suo progetto di musica per film. Nel citato passo dei *Dialogues*, Stravinsky conclude: «La *Sinfonia* non è "a programma". I compositori combinano delle note. Tutto qui. Come e in quale misura le cose del mondo ispirino la musica, non tocca a loro dirlo».

Tuttavia, alcuni passi dei *Dialogues* riescono a cavare di bocca all'autore alcune ammissioni relative all'incidenza di varie immagini cinematografiche di soggetto bellico sulla sua immaginazione musicale.

Il primo movimento, che non reca in occhiello alcuna indicazione di tempo ma soltanto il metronomo di 160 per il valore di un quarto, fu ispirato da un documentario sulla tattica della terra bruciata nella Cina invasa dai giapponesi; in particolare, l'episodio centrale, per clarinetto, pianoforte e archi, «fu concepito come una serie di conversazioni strumentali accompagnanti una scena in cui si mostrava il popolo cinese che raspava e scavava nei campi» (*Dialogues*).

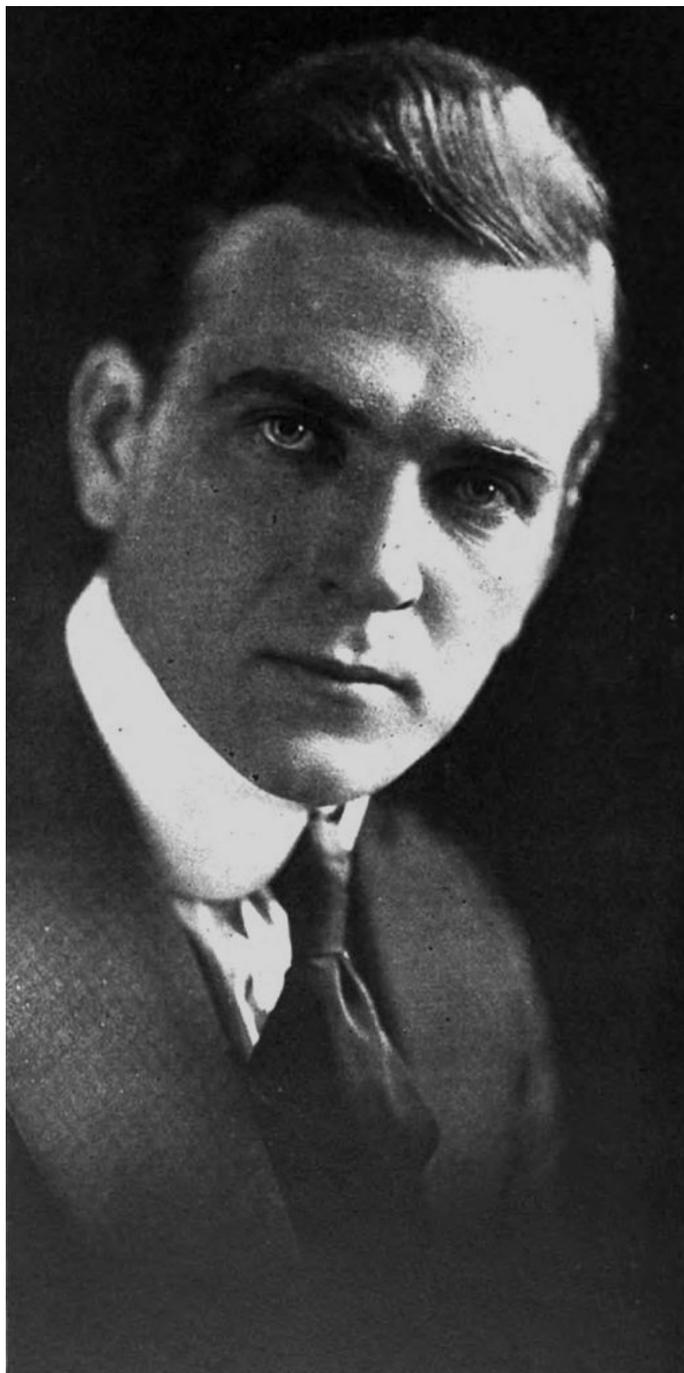
Il secondo movimento (*Andante; Interlude, l'istesso tempo*) utilizza il già ricordato progetto di musica d'accompagnamento per la scena dell'apparizione nel film di Werfel e King.

L'incipit del terzo movimento (*Con moto*) fu, almeno negli intenti iniziali, «una reazione musicale ai documentari e ai cinegiornali sui soldati marcianti al passo dell'oca»; l'ultima parte del movimento, dall'esposizione della fuga alla coda della *Sinfonia*, nacque «dal sorgere della forza degli Alleati» dopo aver abbattuto la macchina di guerra dei nazisti (*Dialogues*).

E tanto basta circa la questione, sempre difficile, dei rapporti tra l'ispirazione musicale e una "materia" esterna alla musica. Quanto al tono della composizione, inteso soprattutto come spirito animatore - ed è questo un aspetto molto più importante -, valga una notizia curiosa, ricordata da Eric Walter White nella sua monografia del 1966, sul compositore russo. Quando Stravinsky, nel 1957, compì settantacinque anni, Robert Craft lo intervistò ponendogli trentacinque domande. Esse furono poi inserite nel primo volume delle celebri *Conversations*, fatta eccezione, ed è strano, per una sola domanda, edita invece, come n. 19 nelle *Antworten auf 35 Fragen* riprodotte nel volume *Igor Stravinsky, Leben und Werk*, Atlantis Verlag, Zürich, ed. Schott, Mainz 1957.

La questione posta da Craft era collegata al giudizio di Wystan Hugh Auden (il grande poeta anglo-americano autore, insieme con Chester Kallman, del libretto per *The Rake's Progress*), il quale aveva definito Stravinsky, con scelta di campo, un artista apollineo.

## HENRY KING



La domanda estromessa dalle *Conversations* era se Stravinsky riconoscesse nella propria natura l'altro aspetto "nietzschiano", il dionisiaco. Craft stesso, da "intellettuale", suggerì al compositore una distribuzione di ruoli, esponendo che, ad esempio, Apollo prevalga in *Perséphone* e nella *Sinfonia in do*, Dioniso nel *Concerto per due pianoforti* e, appunto, nella *Sinfonia in tre movimenti*.

La risposta di Stravinsky fu tipica del suo modo di reagire: egli riconobbe la presenza simultanea di Apollo e di Dioniso in tutte le sue opere.

Per esempio, la prima parte di *Orpheus* la riteneva apollinea, l'ultima dionisiaca. Sappiamo che Stravinsky non poté mai leggere il penetrante libro di Giannotto Bastianelli scritto nel 1925-1927 ma pubblicato soltanto nel 1978, in cui il nostro geniale filosofo della musica aveva ascritto la musica stravinskiana al dominio di un'altra divinità tutelare, l'ironico e mercuriale Hermes (*Il nuovo dio della musica*, a cura di Marcello de Angelis, Einaudi, Torino 1978, pp. 134 e 168).

La *Sinfonia in tre movimenti* muove da una concezione politonale, ed è arduo stabilire la tonalità di partenza: i motivi, del resto potentemente plastici, non sono però colorati, come altrove in Stravinsky, dalla *fausse note obligée*, ma devono la loro prevalenza tonale a un'architettura sovrapposizione di blocchi.

Il primo movimento si apre con un gesto amplissimo: prima una scala ascendente, fortissimo, e poi un disegno, sempre ascendente, a gradini. In questa sezione di apertura a piena orchestra, il pianoforte è trattato come uno strumento orchestrale, ma assume funzione solistica nella sezione successiva (doppio movimento), mentre l'orchestra si ripartisce in piccoli gruppi dialoganti secondo lo stile del concertino.

Nella scrittura politonale emergono due linee contrastanti (per cui si può parlare, a un certo punto, di bitonalità) che si combattono con asprezza anche sotto l'aspetto timbrico, e il contrasto vede protagonisti soprattutto gli ottoni e gli archi.

La battaglia, che assume una fisionomia concertante, ci fa ricordare un passo delle *Expositions*, in cui Stravinsky dichiara che nel 1942, anno iniziale del lavoro compositivo, egli progettava questo lavoro come un *Concerto per orchestra*.

Il termine assume rilievo se osserviamo che la parola latina "concertare" ha il significato originario di "combattere", "gareggiare".

## **WYSTAN HUGH AUDEN**



Nel secondo movimento, l'arpa subentra al pianoforte come strumento concertante. L'orchestra, dopo l'esuberanza barbarica di suono che ha connotato il movimento precedente, si alleggerisce, lasciando tacere tutti gli ottoni (tranne tre corni) e la percussione. Boucourechliev definisce questo *Andante* «una pura delizia coreografica, dolcemente italianizzante nelle fioriture del [primo] flauto».

Qui l'autore abbandona la concezione politonale o bitonale, e lascia dilatare la propria musica in un rasserenato Re maggiore/minore.

Dopo un esitante interludio di 7 battute, il fulminante incipit del terzo movimento parte con un motivo in Do maggiore campato su un'armonia di Mi bemolle maggiore; l'energia incontenibile e il ritorno alla bitonalità è come un omaggio ricordo alla *Sacre du printemps*.

Centro di gravità del movimento è una fuga, che passando attraverso un climax di nodi armonici sempre più complessi si chiude in fortissimo nella tonalità di Re bemolle maggiore.

È stato scritto che in questa fuga e attraverso le reminiscenze della *Sacre* Stravinsky ha inteso affidare alla propria musica il compito di narrare se stessa e la propria avventura di provocazione e di libertà creativa.

**Quirino Principe**

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,  
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 1 maggio 1993**

## SINFONIA PER STRUMENTI A FIATO

**Musica:** Igor Stavinskij

1. Due melodie popolari russe
2. Pastorale
3. Danza selvaggia
4. Corale

**Organico:** 3 flauti (3 anche ottavino), flauto contralto, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti contralti, 3 fagotti, (3 anche controfagotto), 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba

**Composizione:** Garches 20 novembre 1920 (revisione 1947)

**Prima esecuzione:** Londra, Queen's Hall, 10 giugno 1921

**Edizione:** Boosey & Hawkes, New York, 1952

**Dedica:** Claude Debussy

È comunemente noto come le opere di Igor Stravinsky possano essere suddivise in periodi tra loro differenti in base allo stile compositivo adottato per la loro composizione. Al primo periodo detto "russo" (1909-1918) ne segue infatti uno definito "neoclassico" (1919-1950 circa), ed a questo infine un terzo, quello "seriale" tra gli anni Cinquanta e Sessanta che conclude il cammino del maestro russo scomparso nel 1971. Se le composizioni che cadono all'interno di questi periodi incarnano in modo compiuto lo spirito della scelta stilistica fatta dall'autore, quelle invece scritte in un momento di transizione e che fungono da cerniera fra due distinti momenti del percorso stravinskyano sono spesso caratterizzate da fenomeni di ibridazione in cui si vede il nuovo e contemporaneamente si ascolta il vecchio. Ciò accade, per esempio, nelle *Symphonies d'instruments à vent* (*Sinfonie di strumenti a fiato*) in cui coesistono alcuni aspetti del linguaggio neoclassico con altri provenienti da quello russo.

Scritte nel 1920 in memoria di Claude Debussy (e poi riviste in piccoli aspetti marginali nel 1947), le *Symphonies* elaborano materiali musicali precedenti a quella data, materiali che Stravinsky aveva solo appuntato, ma ai quali non era mai riuscito a dare una struttura organica e compiuta.

**CLAUDE DEBUSSY**



La richiesta da parte della "Revue musicale" di avere dal compositore un brano che commemorasse Debussy, scomparso nel 1918, fornì l'occasione a Stravinsky di metter ordine fra i suoi schizzi musicali. L'opera che ne nacque risentì comunque di questa sua origine frammentaria dovuta alla provenienza da brevi suggestioni melodiche, da idee musicali allo stato di abbozzo; ciò che però permise all'autore di trasformarle in un lavoro nel complesso equilibrato e significativo fu proprio il sistema unitario con il quale le trattò in fase realizzativa.

Cosa c'è dunque di "russo" nelle *Symphonies*? Possiamo individuarlo nell'andamento diatonico dei temi, nel loro ondeggiare in una bitonalità modale; nella semplice brevità degli incisi melodici, nel loro riproporsi identici a se stessi o variati con parsimonia, senza un vero sviluppo, quasi come dei *non sense*, dei giochi, dei rompicapo sonori. Ed ancora nella ritmica fatta di ghirigori metrici su misure complesse separate spesso da larghe pause. Eredità queste di un gusto popolare e liturgico russo che Stravinsky aveva rivisitato in *Renard* del 1916, nelle *Noces* del 1917, ed in alcune brevi liriche come *Pribaoutki* del 1914 e le *Quattro canzoni russe* del 1919, eredità mai dimenticate dal compositore, e che in tanti modi, più o meno evidenti e diretti, riappaiono in molti dei suoi lavori successivi.

Cosa c'è allora di "neoclassico"? Sicuramente già il titolo. Il termine *Symphonies* non ha assolutamente nulla a che vedere con la Sinfonia intesa quale genere musicale (per intenderci dalla scuola di Mannheim in poi), bensì si riallaccia alla definizione di "fare musica insieme" nella cui accezione in età rinascimentale si usava la parola "Sinfonia" (per esempio a Venezia con Giovanni Gabrieli nella seconda metà del 1500). Una rivisitazione quindi dell'antico in chiave moderna caratteristica dello stile "neoclassico", ed a cui si affianca la scelta anti-ottocentesca, anti-romantica, e da qui anti-espressiva di escludere dall'organico gli archi per far posto ad un'ampia famiglia di fiati che va dal flauto alla tuba. Una ricerca quindi di timbri, di sonorità che altre volte riapparirà nel periodo neoclassico dell'autore - per esempio nell'*Ottetto* per strumenti a fiato del 1923, o nella *Messa* del 1948 - e che nelle *Symphonies d'instruments à vent* troviamo per la prima volta, non senza debito nei confronti comunque della "russa" *Sacre du printemps* del 1913.



Articolate in quattro episodi - *Due melodie popolari russe, Pastorale, Danza selvaggia, Corale* - le *Symphonies* non diedero a Stravinsky delle grandi soddisfazioni in termini di consenso di pubblico, ma il compositore se lo aspettava, tanto che ebbe a scrivere: «Io non contavo, e infatti non ne avevo la possibilità, su un successo immediato di questo lavoro. Manca di quegli elementi che senza ombra di dubbio soddisfano l'ascoltatore abituale, o ai quali è avvezzo. È inutile cercare in esso un tono appassionato o una brillantezza dinamica. È un rituale austero che si dispiega come una serie di brevi litanie tra differenti gruppi di strumenti omogenei. [...] Questa musica non mira a "piacere" a un uditorio, né a suscitare le sue passioni. Nondimeno, speravo che sarebbe stato gradito

ad alcune persone nelle quali una ricettività puramente musicale superasse il desiderio di soddisfare le loro brame sentimentali».

**Giancarlo Moretti**

## **TANGO**

### **Versione per orchestra**

**Musica:** Igor Stravinskij

**Organico:** 4 clarinetti, clarinetto basso, 4 trombe, 3 tromboni, chitarra, 3 violini, viola, violoncello, contrabbasso

Composizione: 1953

**Prima esecuzione:** Los Angeles, Philharmonic Auditorium, 18 ottobre 1953

**Edizione:** Mercury Music Co., New York, 1954

Arrangiamento della versione originale per pianoforte (1940)

La dimensione ritmica è il Dna di ogni invenzione stravinskiana, il che rende il suo modello anche estetico decisamente nostro, nel tempo in cui il Tempo modella e quasi ossessiona la musica insieme alla vita.

E ritmo come splendido esercizio di stile è anche il *Tango* che venne composto nel 1940 a Hollywood, poco dopo aver scelto l'America come patria. «Alcuni compongono al pianoforte, altri direttamente sulla pagina. Lei comporrà al pianoforte», aveva predetto il maestro Rimskij-Korsakov in Russia. E in ogni musica di Stravinskij ritroviamo la tastiera in controluce. Se di *Petruska* lo stesso Igor produsse una trascrizione per pianoforte, *Tango* nacque come pezzo pianistico poi strumentato. La prima versione è di Felix Gunther e debutta nel luglio del '41 diretta da Benny Goodman. La seconda - Stravinskij non lasciò mai nulla di intentato per i suoi diritti d'autore - viene stesa nel 1953 allargando ulteriormente lo strumentale in zona fiati: tre violini, chitarra, viola, violoncello, contrabbasso, quattro clarinetti, clarinetto basso, quattro trombe, tre tromboni. In questa versione, eseguita per la prima volta da

Robert Craft il 18 ottobre 1953, la pulsazione è ancora più netta, inquieta e sexy.

Ritmicamente, *Tango* è anche un piccolo grande virtuosismo: il quattro/quarti pulsa inalterato dall'inizio alla fine.

## **NIKOLAJ RIMSKIJ-KORSAKOV**



Il tempo è isocrono, eppure, "dentro", tutto si muove, nulla è uguale. Un unico motivo di otto battute viene riproposto cinque volte con poche varianti.

Un trio centrale fa da turning point per una ripresa alla breve del tema. Il gioco delle irregolarità è tutto di sincopi, ritardi, pause, altezze, emissioni diverse. La scuola? Il jazz, naturalmente.

*Tango* s'intreccia cronologicamente alle *Danses Concertantes* e al delizioso *Circus Polka* "per un giovane elefante" (1942), all'*Ebony Concerto* cucito nel '45 a misura di Woody Herman, alla *Carriera di un libertino* e alla nuova strumentazione di *Petruska* (1947). Come in *Ragtime*, *Dumbarton Oaks* (1938), le stesse *Danses Concertantes* e *Circus Polka*, suona la corda giocosa di Stravinskij.

*Tango* è il lungo naso di Igor che sente salire dalla California il vento caldo e profumato del Sudamerica.

**Carlo Maria Cella**

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,  
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 14 maggio 2000**

## TRES SACRAE CANTIONES

**Musica:** Gesualdo da Venosa

**Rielaborazione:** Igor Stravinskij

1. Da pacem Domine
2. Assumpta est Maria
3. Illumina nos

**Organico:** voce, orchestra

**Composizione:** 1956 - 1959

**Edizione:** Boosey & Hawkes, New York, 1960

Sostituzione di parti perdute (sesto e basso)

Negli ultimi anni di vita, Igor Stravinskij fu affascinato da Carlo Gesualdo da Venosa, la cui selezionatissima produzione di Madrigali profani e musica sacra veniva solo allora riscoperta come uno dei punti di arrivo più originali e geniali della plurisecolare storia della polifonia, per il cromatismo esasperato (è stato detto che non si troverà più nulla di simile nei duecentocinquanta anni successivi, fino all'arrivo di Richard Wagner), per le audaci successioni di accordi, per gli ampi e imprevedibili salti della scrittura melodica: uno stile personalissimo, che non aveva eguali all'epoca, e che dava alla sua musica un'espressività tormentata, contorta, angosciata. Stravinskij spinse la sua ammirazione fino a cimentarsi con due trascrizioni-ricreazioni direttamente con Gesualdo: nacquero così il *Monumentum pro Gesualdo da Venosa*, consistente nella rielaborazione per soli strumenti di tre Madrigali del compositore napoletano, e le *Sacrae Cantiones*. Quest'ultima opera - cui mise mano nel 1956, portandola a termine solo dopo lunghe pause nel settembre 1959 - consiste nel completamento di tre *Sacrae Cantiones* a sei voci di Gesualdo, la cui originalità è evidenziata fin dal frontespizio della stampa del 1603, dove si legge "singulari artificio compositae".

Il lavoro di Stravinskij consiste nella realizzazione delle parti del *Bassus* e del *Sextus* - quelle originali erano infatti andate perdute - del Mottetto "pro pace" *Da pacem Domine*, dell'antifona per la festa dell'Assunzione *Assumpta est Maria* e dell'antifona *Illumina nos*.



Nel completare questi pezzi sacri - che sono meno audaci e moderni dei suoi Madrigali profani e si concentrano soprattutto su complessi procedimenti contrappuntistici - Stravinskij ha aggiunto alcune dissonanze, indubbiamente giustificate dallo stile di Gesualdo, ma i suoi interventi non rispondono a criteri meramente filologici: "Le mie parti - ha scritto - non sono un tentativo di ricostruzione. Vi sono dentro io quanto Gesualdo".

**Mauro Mariani**

## Testo

### **DA PACEM DOMINE**

Da Pacem Domine  
in diebus nostris  
quia non est alius  
qui pugnet prò nobis  
nisi tu Deus noster.

### **ASSUMPTA EST MARIA**

Assumpta est Maria in caelum:  
gaudent angeli laudantes  
benedicunt Dominum.

### **ILLUMINA NOS**

Illumina nos, misericordiarum Deus,  
septiformi paracliti gratia  
ut per eam a delictorum tenebris,  
liberati vitae gloria perfruamur.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di  
Santa Cecilia,  
Roma, Auditorium parco della Musica, 3 dicembre 2004**

## LE OPERE TEATRALI

### MAVRA

di Igor Stravinskij (1882-1971)

libretto di Boris Kochno, dal poema *La casetta di Kolomna* di Aleksandr Puškin

Opera buffa in un atto

*Prima:*

Parigi, Opéra, 3 giugno 1922

*Personaggi:*

Paraša (S); la madre (A); la vicina (Ms); l'ussaro, poi sotto le false vesti della cuoca Mavra (T)

*Mavra* venne originariamente concepita nella primavera del 1921, al Savoy Hotel di Londra, come un'operina che fungesse da prologo alla 'riesumazione' da parte di Diaghilev della *Bella addormentata nel bosco* di Cajkovskij, a cui Stravinskij contribuì riorchestrando due numeri. Boris Kochno racconta di aver cercato con Stravinskij, tra i classici russi, una sceneggiatura con pochi personaggi, scegliendo infine il poema satirico di Puškin *La casetta di Kolomna*.

Stravinskij e Kochno elaborarono insieme, a Londra, l'ordine di successione dei numeri, dopo di che il compositore russo si ritirò ad Anglet, in attesa che si concludesse la stesura del libretto. Nelle parole del compositore, « *Mavra è cajkovskijana sia per il periodo sia per lo stile (...) ma la dedica a Cajkovskij era anche un gesto propagandistico. Volevo mostrare una Russia diversa ai miei colleghi non russi, specialmente a quelli francesi, i quali erano, a mio parere, saturi dell'orientalismo da ente turistico del gruppo dei Cinque*». *Mavra* è infatti dedicata «alla memoria di Puškin, Glinka e Cajkovskij» e raccoglie l'eredità della musica colta russa dell'Ottocento (mentre con *Les Noces*, *Pribautki* e *Renard* aveva assunto come punto di partenza la musica popolare russa), anche se Stravinskij pare qui rivolgersi più a

Glinka che a Cajkovskij - a quest'ultimo avrebbe dedicato, sei anni dopo, un ampio ed esplicito tributo personale con il balletto *Le baiser de la fée*.

*Mavra* segna un momento fondamentale e nevralgico - oltre che controverso - nell'evoluzione del linguaggio compositivo di Stravinskij, nel quale si delineano i tratti fondamentali della poetica 'neoclassica' (intesa soprattutto come 'musica al quadrato', nel suo trarre spunto da musiche preesistenti), pur concludendo virtualmente il suo periodo russo. Secondo Ansermet con *Mavra* assistiamo alla messa in atto di un processo di 'riduzione' da parte di Stravinskij, che «nella povertà trova la salute» e dà l'avvio ad una nuova fase in cui «la musica si spoglia di tutto ciò che l'aveva irrigidita».

### **FOTO DI SCENA**



Con il suo balletto *Pulcinella* Stravinskij aveva del resto già individuato un percorso (fatto di 'sguardi all'indietro') che gli consentiva di adattare e trasformare sulla base delle proprie esigenze creative linguaggi e convenzioni stilistiche appartenenti alla storia della musica, da lui intesa come repertorio pressoché illimitato di possibilità, di risorse compositive suscettibili di essere utilizzate con disinvoltà quanto appassionata voracità ed attitudine 'predatoria'.

Così, in *Mavra*, materiali sonori estremamente variegati, nei quali si fondono motivi russi, tzigani (seppure di maniera), ragtime ed altro

ancora, vengono calati in cornici individuabili come arie, duetti e quartetti, ovvero gli stereotipi dell'opera buffa italiana e del melodramma russo ottocentesco (inaugurato da Glinka - i cui modelli erano Rossini, Donizetti e Bellini - e proseguito da Cajkovskij), dei quali si mantiene, se pur parodiandola in una sorta di ironica e sarcastica rifrazione, l'impronta inequivocabilmente belcantistica, contrapposta ad una trama orchestrale affatto atipica e dirompente, segnata da aspri impasti strumentali - Casella ha parlato di una «sonorità quasi sempre feroce e truce» - ai limiti del grottesco (grazie anche al nettissimo sbilanciamento timbrico dovuto alla preponderanza degli strumenti a fiato: 23 su 34). La vicenda narrata da Puškin ne *La casetta di Kolomna* è, in senso stretto, un semplice aneddoto, che si regge interamente sul *coup de théâtre*; l'opera viene suddivisa in tredici 'numeri', che si susseguono uno dopo l'altro senza soluzione di continuità, e quindi con la sostanziale abolizione dei recitativi.

### **Brano popolare russo ma con influssi jazzistici**

Stravinskij ha dedicato *Mavra* "alla memoria di Puskin, Glinka e Cajkovskij".

Nei suoi ricordi spiega l'occasione di questa dedica.

L'estetica popolareggiante del fortunato circolo di compositori passato alla storia come Gruppo dei Cinque (al quale un tempo era appartenuto anche Rimskij-Korsakov) gli andava sempre meno a genio. Glinka, Cajkovskij e soprattutto Puskin, invece, appartenevano, secondo Stravinskij, a quella "serie di personalità fuori dal comune che seppe fondere lo spirito occidentale con elementi specificatamente russi".

Per quanto riguarda la musica dell'opera, si può certamente parlare di spirito "occidentale" ma di un Occidente in qualche modo "selvaggio".

L'influsso del jazz americano è innegabile.

La sonorità è "dura"; gli archi hanno una parte poco importante e l'accompagnamento orchestrale nel canto è pieno di accenti inaspettati, "piccanti".

Le melodie ricordano sovente il folclore russo "cittadino", vale a dire i brani cantati o suonati non da contadini ma da musicanti nelle osterie cittadine.

*Mavra* è molto apprezzata dai musicologi.

Nel 1928 grazie all'interessamento di Otto Klemperer, l'opera giunse

sulle scene della Kroll Oper di Berlino, nel 1955 conquistò la Scala di Milano. Nel 1965, infine, arrivò a San Pietroburgo.

## **FOTO DI SCENA**



## La trama

Paraša è intenta a ricamare in un salotto borghese. L'ussaro Vasilij si affaccia alla finestra e Paraša intona una malinconica canzone, di carattere inequivocabilmente russo, in cui si lamenta della sua prolungata assenza. Vasilij le risponde con la 'Canzone gitana dell'ussaro', ed il suo canto s'intreccia con quello di Paraša, trasformandosi in un breve duetto d'amore fino a quando l'ussaro si allontana, lasciando l'innamorata terminare la sua aria. Fa il suo ingresso la madre di Paraša, che si lamenta per la mancanza di una domestica dopo la morte della vecchia cuoca Fyokla.

La madre manda Paraša a cercare una nuova domestica ed intanto s'intrattiene in chiacchiere con una vicina. Paraša fa ritorno a casa assieme ad una robusta ragazza che presenta come la nuova cuoca, mentre d'altri non si tratta se non dell'ussaro travestito, a cui è stato affibbiato il nome di Mavra; i quattro esprimono la loro contentezza e cantano le lodi della scomparsa Fyokla. Dopo che la vicina si è allontanata e la madre è salita per prepararsi ad uscire, i due innamorati, finalmente soli, intonano il loro duetto; poi Paraša si allontana anch'ella, insieme alla madre. Rimasta sola in casa, Mavra ne approfitta per radersi, ma viene sorpresa nell'assai poco femminile incombenza dall'inopinato ritorno di Paraša e della madre, che perde i sensi, riprendendoli in tempo per vedere Mavra che, dopo aver cantato un'aria alquanto frettolosa, fugge dalla finestra, mentre la figlia grida: «Vasilij, Vasilij!».

La prima rappresentazione di *Mavra* fu un insuccesso clamoroso e Stravinskij, che ne ebbe un'amarezza senza confronti nella sua pur lunga e contrastata carriera compositiva, si ostinò in più occasioni nel difendere le sue posizioni estetiche, dimostrando l'importanza che attribuiva a questo lavoro tutt'altro che marginale nell'ambito della sua produzione.

*Mavra* rappresenta, analogamente al testo di Puškin, prescelto proprio in virtù delle sue caratteristiche affatto convenzionali ed aneddotiche, un vero e proprio esercizio di stile, nel quale il compositore ritorna alla tradizione dopo averla accuratamente svuotata di significato, riducendola allo status di archetipo, dopo aver disseminato il testo musicale di scarti improvvisi e deviazioni, e dopo aver mandato in cortocircuito le norme stilistiche assunte a modello, in una serratissima e vertiginosa poetica dei contrasti. Stravinskij smonta e rimonta a modo suo il meccanismo

dell'opera buffa individuandone l'elemento fondante, strutturale, nell'artificio retorico della parodia (che di volta in volta assume nella composizione accenti e soluzioni tecniche diverse).

## **FOTO DI SCENA**



Il compositore oggettivizza la musica, straniandola dalla sua funzione drammaturgica, creando un contrasto irresistibile sia tra il materiale musicale ed il soggetto trattato che, ad esempio, tra la linea vocale, fluida e gradevole, e l'accompagnamento, caratterizzato da un andamento meccanico ma nello stesso tempo 'sghebo' ed intermittente; o ancora, tra le attese ritmiche ed armoniche suggerite dalle melodie e le effettive soluzioni adottate nella scrittura orchestrale.

## OEDIPUS REX

di Igor Stravinskij (1882-1971)

libretto di Jean Cocteau, nella traduzione in latino di Jean Danielou

Opera-oratorio in due atti

*Prima:*

Parigi, Théâtre Sarah Bernhardt, 30 maggio 1927

*Personaggi:*

Oedipe (T), Jocaste (Ms), Créon (Bar), Tirésias (B), il pastore (T), il messaggero (Bar); coro di tebani

Dopo la composizione di *Mavra*, opera buffa «in memoria di Cajkovskij, Glinka e Puškin», Stravinskij torna al teatro con *Oedipus rex*, scritto in collaborazione con l' *enfant terrible* della cultura francese tra le due guerre, Jean Cocteau. La brusca virata di Stravinskij verso il neoclassicismo si manifestò nel modo più radicale in questa particolarissima rilettura della tragedia di Sofocle, un testo che peraltro lo aveva impressionato fin da ragazzo. Molti 'compagni di strada' di Stravinskij rimasero sconcertati da questo esito, non tanto per il fatto che si rivolgesse ad un soggetto classico, cosa non nuova, ma per il tipo di poetica che veniva proposta attraverso di esso. Stravinskij e Cocteau presentavano un teatro ormai completamente anti-rappresentativo, in una variante assolutamente originale rispetto agli analoghi tentativi della drammaturgia contemporanea, dai formalisti russi a Brecht.

Il primo elemento del teatro drammatico ad essere messo in discussione fu quello fondamentale, ossia la lingua. L'adattamento di Sofocle preparato da Cocteau venne infatti tradotto in latino da Jean Danielou, e poi musicato in questa lingua da Stravinskij. Il solo fatto di presentare una vicenda in latino, e per di più colma di arcaismi, indicava la volontà di frapporre tra il mito ed il pubblico moderno una netta separazione, accentuata ancor più dalla presenza di un narratore che illustra in francese, con compassato distacco, gli avvenimenti rappresentati. Una lunga didascalia in partitura spiega come le due scene debbano essere concepite senza profondità, ed i personaggi addobbati in modo tale da muovere liberamente solo testa e braccia. I personaggi non dialogano mai

effettivamente tra loro, ma piuttosto espongono le proprie parole, quasi presentassero la parte della vicenda che li riguarda, e non un dramma vissuto.

## FOTO DI SCENA



Questa disumanizzazione dei caratteri stabilisce una gerarchia di prospettiva, per cui lo spettatore assiste, per così dire, al racconto del racconto del mito. Poiché il registro dell'opera non ha affatto intenzioni ironiche o parodistiche, ma assolutamente tragiche, si può forse pensare che *Oedipus* pretendesse un approccio così radicalmente nuovo per il teatro d'opera da impedire al pubblico parigino, ed anche a molti accaniti sostenitori dell'avanguardia musicale, di comprendere appieno il valore di questa breve opera. Tuttavia oggi bisogna riconoscere che molte tendenze della cultura del dopoguerra, in particolare ciò che passa sotto l'etichetta di postmoderno, hanno avuto proprio in questa concezione estetica buona parte delle loro radici, soprattutto per l'idea, così chiaramente espressa in *Oedipus*, che solo attraverso la mediazione culturale un'opera d'arte ha valore per l'uomo moderno.

## Lingua classica in veste moderna

Nel 1925 Stravinskij lesse un libro su San Francesco d'Assisi, da cui apprese che Francesco riteneva il linguaggio popolare inadatto alla preghiera.

Quando si rivolgeva a Dio, egli usava il francese, imparato dalla madre. Stravinskij cercò allora una lingua lontana da quella di ogni giorno ed ebbe l'idea di un grande lavoro teatrale su testo latino.

Questa lingua possedeva qualcosa di "nobile" proprio perché non era più "viva", non era più parlata dal popolo.

Stravinskij chiese all'amico Jean Cocteau una versione moderna dell'*Edipo re* di Sofocle, che Cocteau scrisse in francese e che venne tradotta in latino da Jean Daniélou (amico di Cocteau).

Cocteau suggerì a Stravinskij di introdurre un narratore con il compito di informare il pubblico sul contenuto dell'azione nella lingua del paese dove sarebbe stata eseguita l'opera (ma, nella prassi, quasi sempre in francese).

Il contrasto fra la lingua morta e la lingua viva conferisce alla composizione una tensione particolare.

## Cocteau e la musica

Jean Cocteau (1889-1963) aveva molti amici fra i compositori francesi o viventi in Francia. Fra l'altro, egli è l'autore della sceneggiatura per il contestatissimo balletto *Parade*, composto da Erik Satie nel 1918.

Nel medesimo anno pubblicò una raccolta di aforismi ironici e pieni di spirito, *Le coq et Arlequin*, dove era esposta per così dire la *Weltanschauung* della più recente generazione di compositori francesi, i membri del futuro Gruppo dei Sei (Honegger, Milhaud e Poulenc).

Un po' più tardi scrisse una versione moderna di *Antigone*, che venne musicata da Arthur Honegger e che piacque molto a Stravinskij.

Cocteau stabilì ben presto un rapporto stretto con i Ballets Russes di Diaghilev, e fu testimone della prima esecuzione di *Le Sage du printemps* (1913).

È l'autore di alcuni ritratti caratteristici, tracciati con humor, di Satie, Diaghilev e Stravinskij.

Con il libretto di *Oedipus rex* ebbe meno fortuna.

Il suo primo abbozzo non piacque al musicista.

"Era proprio ciò che non volevo", ricordò più tardi Stravinskij, "un dramma musicale in una prosa spaventosamente armoniosa". Cocteau rielaborò il testo con disponibilità e pazienza, finché il compositore fu contento. Ma i due artisti non collaborarono mai più.

## **FOTO DI SCENA**



### **Emozioni congelate**

Atteggiamento: è la parola-chiave per definire la musica di *Oedipus rex*.

Lo stesso Stravinskij scriveva nella sua *Chronique de ma vie* (1936): "Più considero la questione, e più il problema dell'atteggiamento che deve assumere una composizione musicale diventa per me decisivo".

Senza un "ordine" non può esistere nessuna opera artistica. Un compositore può creare un tale "ordine" richiamando in vita antichi modelli formali e creando nuovi rapporti con gli elementi tradizionali. Fu questa la base concettuale delle correnti neoclassiche sorte negli anni

Venti. *Oedipus rex* è un'opera paradigmatica del neoclassicismo, lo dimostra la sua suddivisione in "numeri" (arie ecc.). Lokaste ha una grande "scena" in stile italiano che per la melodia ricorda fortemente lo stile di Donizetti e del primo Verdi.

La parte di Oedipus è particolarmente ricca di colorature, nella tradizione della musica europea antica. Soltanto nell'ultima breve aria il *ducts* si fa più semplice.

Qui Oedipus si libera, per così dire, di ogni sfarzo regale. Le armonie e le tonalità di questa breve scena possono essere spiegate anche storicamente.

Nelle note più basse si percepisce l'accordo di Re minore (nel XVIII sec. il Re minore era spesso usato in scene passionali e tenebrose: vedi la discesa all'inferno del protagonista nel *Don Giovanni* di Mozart).

Nelle note più acute fiammeggia un accordo di Re maggiore (la tonalità della luce).

"Lux facta est" è infatti l'ultima frase di Oedipus. La linea melodica del canto "si muove" in Si minore (tonalità definita, a quanto pare a partire da Beethoven, la tonalità del suicidio).

Particolarmente energica e potente è l'aria tripartita di Kreon, che comincia con un motivo di tre note discendenti ricavato dall'accordo di Do maggiore accompagnato da trombe.

Anche questa scelta può essere spiegata storicamente: Kreon comunica al popolo la voce del dio, e il suono deve quindi essere chiaro e maestoso.

La musica di *Oedipus rex*, è in genere, "dura" e balenante.

A dominare sono i fiati, mentre gli archi hanno una parte molto meno ampia.

Inoltre Stravinskij fa un largo uso delle percussioni ed inserisce anche le note più basse del pianoforte.

Non vi è una battuta sentimentale o "romantica". Le passioni dei personaggi risultano per così dire "congelate", nascoste dietro antiche formule musicali.

## La trama

### Atto primo

Nella piazza di Tebe, la folla chiede con angoscia ad Edipo ("Caedit nos pestis, Theba pestis moritur") di salvare la città dalla peste, così come in precedenza l'aveva liberata dalla Sfinge. L'oracolo, dice Creonte ("Respondit deus"), sostiene che la città è colpevole di ospitare l'assassino del vecchio re Laio. Visto che ogni ricerca è vana, Edipo manda a chiamare il veggente cieco Tiresia. Il loro confronto ("Dicere non possum, dicere non licet") si trasforma in aspro dissidio: Tiresia, provocato nell'amor proprio, dichiara che l'assassino del re è il re. Un coro esultante ("Gloria, gloria, gloria") saluta l'ingresso di Giocasta.

### FOTO DI SCENA



## Atto secondo

Giocasta rimprovera al marito di urlare nel mezzo di una città malata ("Nonn'erubescite, reges"). Giocasta cerca di rassicurare il consorte, sostenendo che non c'è da fidarsi degli oracoli; anche di Laio, dice, predissero che sarebbe stato ucciso dal figlio, ed invece morì ad un trivio della strada per mano di un forestiero. Mentre il coro ripete ossessivamente la parola «trivium», Edipo comincia a dubitare, ricordando come egli stesso, prima di arrivare a Tebe, avesse ucciso ad un trivio un vecchio. In un duetto agitato i due coniugi esprimono la loro ansia crescente. La tragedia precipita su Edipo: un messaggero porta da Corinto la notizia della morte del re Polibio ("Mortuus est Polybius"), rivelando allo stesso tempo ad Edipo che in realtà egli era solo un figlio adottivo del re deceduto. Infine le parole del vecchio pastore ("Oportebat tacere, nunquam loqui") non lasciano più dubbi ad Edipo sull'atroce verità: senza saperlo, egli ha ucciso il padre e si è congiunto con la madre. Il messaggero dà notizia della tragica fine di Giocasta ("Divum Jocastae caput mortuum"), mentre il coro rende omaggio all'infelice destino dell'accecato Edipo.

La definizione di Opera-Oratorio non deve trarre in inganno sulla natura di *Oedipus rex*, che è un'opera, sebbene certamente lontana dai consueti schemi melodrammatici; il termine Oratorio è aggiunto soltanto per sottolineare il carattere epico ed antirappresentativo di questo teatro.

L'azione è ripartita nei due atti attraverso arie, cori e scene, che con le loro nette cesure musicali alludono alle forme chiuse dell'opera. Stravinskij non concentra nel pezzo chiuso l'espressione emotiva, principio caratteristico dell'opera italiana, bensì ne sfrutta l'involucro formale per costruire il meccanismo drammaturgico, come si può osservare nella scena fondamentale dell'opera, il duetto all'inizio del secondo atto tra Edipo e Giocasta ("Nonn'erubescite, reges").

Quello che in Sofocle era un terribile dialogo, che scivolava su un piano inclinato verso il precipizio dell'inevitabile catastrofe, in Stravinskij diventa una fredda sovrapposizione di nude circostanze, resa forse in modo altrettanto efficace ma con procedimento opposto. La cognizione del dolore di Edipo, che qualunque altro operista avrebbe probabilmente cercato di rappresentare attraverso un crescente accumulo di tensione musicale, viene concepita viceversa da Stravinskij bloccando il flusso del

tempo in una struttura formale a vista, addirittura inserendo dei ritornelli di singole sezioni.

Questo principio di stilizzazione si ripercuote anche nello stile vocale e strumentale: i personaggi oscillano da una declamazione ritmica, allusiva ad una sorta di prosodia arcaicizzante, ad una vocalità modellata su stili settecenteschi.

## **FOTO DI SCENA**



Edipo è l'unico personaggio a cui è consentito di travalicare questi stretti limiti espressivi, mostrando i propri stati d'animo in una varietà di modi che va dal canto melismatico, con cui risponde alla folla impaurita, alla linea agitata eppure espansa con cui mette a parte Giocasta delle sue paure, al puro e semplice 'urlato' con cui insulta Tiresia.

Il coro, costituito di sole voci maschili, ha da parte sua un grande rilievo. Gli atti sono incorniciati dagli interventi del coro: tutto accade sotto gli occhi dei tebani, dalla cui sofferenza ha origine il dramma.

Il loro commento accompagna la parola di ogni personaggio ed integra il racconto dei fatti, sintetizzato negli elementi essenziali della tragedia.

Tutta la dolorosa scena finale è affidata al coro, che racconta il luttuoso epilogo della vicenda immobilizzato in una sorta di tragico rondò, scandito dall'ossessiva frase del messaggero "Divum Jocastae caput mortuum".

L'orchestra è l'espressione sonora del processo di 'oggettivazione' della drammaturgia. Nell'atteggiamento compositivo di Stravinskij non v'è traccia di sviluppo tematico, né tanto meno di 'psicologia' musicale.

La tonalità è affermata come un principio 'artificiale', di cui si può tener conto come si vuole; l'orchestra è disarticolata in colori asciutti, separati per famiglie, con frequenti interventi solistici.

I ritmi sono per lo più secchi e nervosi, e spesso si combinano in percussioni di timbri, con un effetto quasi da impersonale meccanismo, come nell'impasto di timpano, arpa e pianoforte che accompagna la perorazione iniziale del coro, o in certi ostinati strumentali come quello del corno sulle parole del messaggero.

## THE RAKE'S PROGRESS

di Igor Stravinskij (1882-1971)

libretto di Wystan Hugh Auden e Chester Kallman

(La carriera di un libertino) Favola in tre atti

*Prima:*

Venezia, Teatro La Fenice, 11 settembre 1951

*Personaggi:*

Trulove (B); Anne, sua figlia (S); Tom Rakewell (T); Nick Shadow (Bar); Mother Goose (Ms); Baba la turca (Ms); Sellem, venditore all'incanto (T); il guardiano del manicomio (B); prostitute, ragazzi, servi, cittadini, folla, pazzi

Sulla genesi del *Libertino*, tutto ha raccontato e copiosamente documentato lo stesso Stravinskij: nei suoi *Dialoghi* con Robert Craft egli ricorda che nel 1947, visitando a Chicago una mostra proveniente da Londra, nella quale figurava un ciclo di otto incisioni settecentesche di argomento moralistico di William Hogarth, intitolato *La carriera di un libertino*, il compositore decise immediatamente che quello sarebbe stato un ottimo spunto per il genere di soggetto d'opera che già aveva in mente.

Mentre cercava di individuare un librettista adatto allo scopo, l'amico Aldous Huxley lo convinse a 'scrivere' Auden, nonostante Stravinskij non avesse mai letto niente di suo se non la sceneggiatura del film *Night Train*. Questi fu ospitato a Hollywood dal compositore, e nel giro di una settimana i due si accordarono su tutti gli aspetti del libretto: intreccio, personaggi, linguaggio e stile.

Nessun dubbio da parte del compositore, nemmeno sul fatto di musicare un libretto in una lingua, l'inglese, alla quale egli era pervenuto molto tardi, cioè da quando si era trasferito - solo dieci anni prima - in America. Ed al ritmo di un atto all'anno, a due mani con l'amico e collaboratore Kallman, Auden fece pervenire il lavoro che Stravinskij modificò in diversi punti, ma sostanzialmente accettò e musicò con entusiasmo.

La 'prima' di questa «favola», che è uno dei capolavori del Novecento più rappresentati in tutto il mondo, avvenne al teatro La Fenice di Venezia, nel quadro di una collaborazione tra il Festival internazionale di musica contemporanea della Biennale ed il Teatro alla Scala (che ospitò lo spettacolo nella stagione successiva): con un'ottima compagnia di canto, protagonisti Robert Rounseville (Tom Rakewell), Elisabeth Schwarzkopf (Anne) e Otakar Kraus (Nick Shadow), orchestra e coro del teatro milanese furono diretti dallo stesso Stravinskij, in una serata che fu accolta trionfalmente dal pubblico e con molte cautele da parte della critica.

### **FOTO DI SCENA**



### **L'ispirazione: una storia illustrata di critica sociale**

Chi vive nel vizio, la pagherà amaramente. Il pittore ed incisore inglese William Hogarth (1697-1764) ammoniva i pii cittadini di Londra con questa morale molto semplice, espressa nelle sue serie di immagini. In una di esse Hogarth racconta la sorte d'un libertino. Il contenuto del suo lavoro si può riassumere così: Tom Rakewell, un bravo giovane, alla morte del padre riceve una cospicua eredità, e promette all'amata, Sarah Young, di sposarla presto.

Diventato ricco, però, comincia a sperperare il denaro.

Dapprima si reca in un bordello.

Poi, oppresso dai debiti, è costretto a rubare e viene catturato. Ma Sarah paga la cauzione.

Per tornare ricco, Tom sposa una vecchia, brutta ma danarosa. Sarah tenta invano di impedire le nozze.

Ancora spero di denaro: il libertino dilapida ancora una volta tutti i suoi averi.

Le ultime stazioni della sua decadenza sono in carcere ed il manicomio.

### **Compositore e librettista**

Igor Stravinskij, che dal 1939 viveva negli Stati Uniti, fu attratto dai lavori di Hogarth nel 1947, in occasione di una mostra a Chicago, ed ebbe subito l'idea di scrivere un'opera su questo soggetto. Seguendo il consiglio del suo amico e vicino di Hollywood, T.S. Eliot, scelse come librettista Wystan Hugh Auden (1907-73).

Auden aveva studiato ad Oxford ed apparteneva ad un circolo di poeti radicali di sinistra.

Nel 1935 sposò la figlia di Thomas Man, Erika.

Combattè contro il fascismo nella guerra civile spagnola. Durante la seconda guerra mondiale fu aviatore. Dal 1956 insegnò poesia ad Oxford.

Stravinskij rimase impressionato dal suo virtuosismo poetico e dalle sue doti d'improvvisatore.

Dopo essersi incontrati ad Hollywood su iniziativa di Stravinskij i due decisero di intraprendere una collaborazione.

Più tardi Stravinskij pubblicò una parte del carteggio con Auden nel suo libro *Memories and Commentaries*.

Il lavoro in comune fu prodigo di soddisfazioni sia per il compositore sia per il poeta.

Piano piano i due cominciarono a trasformare la storia, ed alla fine ne venne fuori un'originale combinazione di motivi sui miti di *Faust* e *Don Giovanni*.

In questo senso, molto eloquenti sono i nomi. Anne, per esempio, fa pensare immediatamente alla Donna Anna del *Don Giovanni* di Mozart. Nick Shadow, il diavolo, non proviene da Hogarth, ed è un personaggio nuovo..... a metà strada tra Mefistofele e Leporello.

Del resto, fu Auden a suggerire che l'eredità non dovesse provenire dal padre di Tom bensì da uno zio sconosciuto ed un po' misterioso.

La vecchia brutta diventò Baba la Turca, un fenomeno da baraccone. Per finire più rapidamente il lavoro, Auden chiese aiuto di Chester Kallman, che tra l'altro scrisse per esteso tutto il testo della scena dell'asta pubblica.

## **FOTO DI SCENA**



### **Un'opera classica?**

"The end of a trend" (la fine di una moda) - disse una volta Stravinskij a proposito della sua opera. Con *The Rake's Progress* aveva termine un'importante "tendenza" della musica del XX sec.. Negli anni Cinquanta i giovani compositori presero le distanze dal neoclassicismo, e ben presto anche il vecchio Stravinskij sorprese il mondo musicale con una drastica svolta stilistica. Ma di tutto questo in quel capolavoro del neoclassicismo che è *The Rake's Progress* non vi è ancora traccia.

Il breve preludio (dominato dagli ottoni) suona come una toccata dell'*Orfeo* di Monteverdi, alcune melodie ricordano la musica inglese dell'età barocca (Purcel), altre il mondo delle opere tragiche di Gluck.

Anche in questo caso non mancano ritmi jazzistici (si pensi che la musica

della scena del bordello riprende il coro allegro e frivolo dei nani di *Biancaneve* di Walt Disney).

La parentela più stretta è però con alcune opere mozartiane.

La grande "scena" di Anne (atto primo) è chiaramente costruita sul modello mozartiano e presenta una struttura classica (recitativo, aria lenta, breve recitativo, aria veloce ed energica con un tema della melodia basato sull'accordo perfetto).

Le scene sono chiaramente suddivise in recitativi ed arie, duetti ecc. - tutto nello spirito dell'*opera seria* del XVIII sec.. "Dramma musicale ed opera lirica sono cose ben distinte", disse Stravinskij, "ed io personalmente mi sono dedicato alla seconda per tutta la vita".

Classico è anche il criterio in base a cui sono state scelte le tonalità. La prima scena è in La maggiore (in Mozart la tonalità dell'amore); e così pure le ultime battute dell'ultima scena (in manicomio Tom ricorda il suo amore) e l'epilogo.

La grande scena di Anne finisce in Do maggiore (e su un Do acuto), dunque nella tonalità della "purezza" mozartiana - si pensi, per esempio, alla grande aria in Do maggiore di Konstanze "martern aller arten" (Mozart - *Die entführung aus dem Serail*).

L'orchestrazione è magistrale e conferisce all'opera un fascino particolare. Originalissimi sono, per esempio, i rapidi interventi della tromba nel corso della scena dell'asta pubblica.

Desolati, tragici, mortiferi risuonano violoncelli e contrabbassi nel preludio della successiva scena del cimitero.

Perfino il suono argentino del cembalo classico-barocco è sempre in evidenza nei recitativi (per la prima volta quando compare il diavolo), sia per separare nettamente le varie parti dell'opera sia per evocare un'atmosfera mozartiana.

### **Ultima stazione: Venezia**

Viaggiando in battello da Venezia a Murano, lungo il percorso si può scorgere l'isola di San Michele. È forse il più bel cimitero del mondo. Vi si trova la tomba di Igor Stravinskij. Non si sa se fosse un suo espresso desiderio, o abbia deciso la vedova, ma una cosa è certa: il compositore amava molto Venezia, e la città ebbe una parte importante nella sua vita.

Egli partecipò più volte ai festival locali, e compose il *Canticum sacrum*

per coro (1955) per la basilica di San Marco.

Non da ultimo, è a Venezia che ebbe luogo - e con grande successo - la "prima" di *The Rake's Progress*, e questo nonostante si fossero candidati molti grandi teatri dell'opera (Metropolitan, Scala, Covent Garden).

Ma la scelta di Stravinskij cadde su un teatro di dimensioni minori perché la sua era un'opera da camera. La sontuosa sala barocca del Teatro La Fenice era ideale per quest'opera suddivisa in "numeri", antiquata e moderna al tempo stesso.

La prima rappresentazione fu un evento sociale, un appuntamento del "mondo elegante", come all'epoca d'oro dell'opera lirica.

## **FOTO DI SCENA**



## Stravinskij ed il diavolo

Non esiste forse nessun altro compositore che abbia un interesse forte come quello di Stravinskij per la figura del diavolo.

Già il mago del balletto *Petruska* ha qualcosa di diabolico. Nell'*Histoire du soldat* il diavolo lotta per avere l'anima del soldato.

Nick Shadow si accontenta d'una maledizione e del monito (nell'epilogo) che il demonio non dorme mai. Stravinskij immaginò per l'ultima volta il diavolo in *The Flood*.

Il lavoro composto nel 1962, all'inizio era stato concepito per la televisione.

Vi si narra, sulla storia della Bibbia, la creazione del mondo, la cacciata dal paradiso terrestre ed il diluvio. È molto interessante notare che Stravinskij immaginò la figura di Satana come il principio di una trasformazione totale dei colori chiari in quelli scuri e viceversa.

Purtroppo l'idea non fu mai realizzata.

## La trama

### Atto primo

*Scena prima.* In Inghilterra nel XVIII secolo, nel giardino della casa di campagna dei Trulove.

Anne Trulove e Tom Rakewell si scambiano tenere parole d'amore, ma sono interrotti dal sopraggiungere di Trulove, padre della fanciulla, che intende offrire al futuro genero un lavoro come contabile ("The woods are green"). Ma ben altre sono le aspirazioni del giovane, che dapprima rifiuta l'offerta e poi espone la sua scanzonata filosofia di vita ("Since it is not by merit"). A smorzare le preoccupazioni di Trulove giunge uno sconosciuto, tale Nick Shadow: ha l'incarico di comunicare a Rakewell che la morte di un vecchio zio ha fatto di lui un uomo ricco, e che ora dovrà recarsi a Londra in sua compagnia per l'eredità. L'annuncio viene accolto con comprensibile entusiasmo (quartetto "I wished but once"). Rakewell e Anne si lasciano con un affettuoso 'arrivederci' ("Farewell, farewell"), mentre Shadow dichiara che per la sua ricompensa attenderà un anno ed un giorno. Segue un ulteriore congedo tra Rakewell, Anne e Trulove ("Laughter and light").

*Scena seconda. Nel bordello di Mother Goose, a Londra.*

Prostitute e ragazzi elevano un canto in onore di Venere e Marte ("With air commanding and weapon handy"). Shadow ha condotto qui Rakewell per fargli conoscere i piaceri della vita, e lo ha nel frattempo istruito sul reale significato di concetti quali la bellezza, il piacere e l'amore; cosicché, quando la tenutaria si rivolge al giovane per saggiare la sua preparazione alla vita, questi risponde perfettamente.

**BOZZETTO**



Il parlare dell'amore tuttavia ingenera in lui un sentimento di nostalgia per Anne. Ora vorrebbe andarsene: è tardi, un orologio batte l'una, ma con un solo gesto Shadow fa ritornare le lancette sulla mezzanotte, affermando che il tempo è loro e bisogna divertirsi. Rakewell si rivolge ad Amore affinché accolga la sua tristezza (cavatina "Love, too frequently betrayed"): le prostitute vorrebbero consolarlo a modo loro, ma è Mother Goose a rivendicare i propri diritti di anzianità sulle altre e ad allontanarsi con lui.

*Scena terza. Notte di luna piena, nel giardino di Trulove.*

Anne confida alla notte la propria disperazione per il mancato ritorno di Rakewell; il padre interviene per richiamarla, ma ella ha ormai deciso di andare a cercarlo, ed invoca la luna di guidarla nel suo cammino (aria e cabaletta "Quietly, night, O find him and caress... I go, I go to him").

**Atto secondo**

*Scena prima. La camera da letto nella casa di Rakewell, in un elegante quartiere di Londra.*

Rakewell lamenta la propria condizione di uomo annoiato e vacuo, anche se conduce una vita brillante ("Vary the song, O London, change!"). Irrompe allora Shadow che, mostrandogli il ritratto di Baba la turca, una orrenda donna da circo con tanto di barba nera, irretisce completamente l'amico con le sue argomentazioni e lo piega alla sua folle volontà di fargliela prendere in moglie (aria di Shadow "In youth the panting slave"). Una sinistra risata dei due suggella l'accordo: Rakewell sposerà Baba, liberandosi così in un colpo solo sia della passione sia della ragione, i tiranni che gli impediscono di essere un uomo libero (duetto "My tale shall be told").

*Scena seconda. La strada di fronte alla casa di Rakewell.*

È autunno, di sera. Anne non sa se entrare nell'appartamento di Rakewell ("Although the heart for love dare everything"); quindi si mette in disparte per lasciar passare una processione di servi, che incedono tenendo sollevata una portantina; appare Rakewell che, imbarazzato dalla presenza della fanciulla, tenta di convincerla di tornare a casa contro la sua volontà (duetto "Anne, here!"). Si sente la voce di Baba che, bloccata

nella portantina, da cui non riesce a scendere, reclama le attenzioni del marito. Rakewell confessa ad Anne che quella è la sua sposa, e tranquillizza Baba dicendole che la donna che gli sta parlando non è altro che una lattaia, venuta a reclamare un antico debito (terzetto "Could it then"). Richiamata intanto dai servitori, sopraggiunge la folla ad acclamare Baba; la donna, per compiacere il suo pubblico, si toglie il velo che copriva la sua folta barba nera.

### **FOTO DI SCENA**



#### ***Scena terza. Nella camera di Rakewell.***

Scene di vita domestica: Baba continua a parlare ("As I was saying"), irritando Rakewell, che la respinge in malo modo, convinto ormai che solo il sonno possa costituire un rimedio alla sua infelicità. Mentre Rakewell è addormentato e sognante (Pantomima), giunge Shadow con una strana macchina che tramuta la pietra in fette di pane, e quando Rakewell gli racconta di aver sognato una macchina simile, gliela mostra. Rakewell grida al miracolo ed è raggianti perché ora, costruendo altre macchine simili, potrà debellare la fame e la povertà e

guadagnarsi così la gratitudine della gente (duetto "Thanks to this excellent device").

### **Atto terzo**

#### *Scena prima. Nella camera di Rakewell a Londra.*

Un gruppo di borghesi - tra i quali è anche Anne, sempre invano alla ricerca di Rakewell - s'è dato convegno nell'appartamento del libertino, dove un banditore, Sellem, si appresta a mettere all'asta tutti i beni accumulati da Rakewell nella sua smania di ricchezza ("Who hears me, knows me"). Tra i vari oggetti - animali, vegetali e minerali - vi è pure Baba, celata da una grossa parrucca. Una volta 'scoperchiata', la donna è pronta a riprendere il discorso interrotto nella scena precedente ("Sold, annoyed!"). Dalla strada si odono le voci scanzonate di Rakewell e Shadow cantare «Mogli vecchie in vendita». Prima di decidere di far ritorno al circo, Baba rassicura Anne sull'amore di Rakewell ("You love him").

#### *Scena seconda. Cimitero, in una notte senza stelle.*

Un anno ed un giorno sono ormai trascorsi e Shadow reclama i propri diritti. In cambio dei suoi servigi egli non vuole denaro, ma l'anima di Rakewell: gli lascia tuttavia un'estrema possibilità di salvezza, indovinare cioè le tre carte che ora estrarrà da un mazzo. Con l'aiuto dell'amore di Anne, sua regina di cuori, Rakewell vince. Prima di sprofondare nel ghiaccio e nel fuoco Shadow, con un ultimo gesto di magia, toglie a Rakewell la ragione (duetto "Well, then... My heart is wild with fear").

#### *Scena terza*

Nel manicomio, Rakewell invita le ombre degli eroi ad esultare con lui per l'imminente arrivo di Venere, in visita al suo Adone ("Prepare yourselves, heroic shades"); un gruppo di pazzi lo motteggia ("Madmen's words are all untrue" e "Leave all love and hope behind"). Arriva Anne, ed il guardiano del manicomio la avvisa che Rakewell risponde solo se è chiamato Adone, e che a sua volta si rivolgerà a lei chiamandola Venere. Dopo averle chiesto perdono dei suoi peccati ("In a foolish dream"), Adone/Rakewell chiede ad Anne/Venere di cantare una canzone per addormentarlo: la ninna-nanna di Anne ottiene l'effetto

desiderato ("Gently, little boat"). Il guardiano fa ora entrare Trulove, che invita la figlia a venir via con lui, giacché la bella favola d'amore è finita (duettino "Every wearied body must"). Risvegliatosi, Rakewell chiede dove sia finita la sua Venere, ma i pazzi gli dicono che non c'è stata nessuna Venere in manicomio. Infine, sentendo la morte appressarsi, invita Orfeo ad intonare il canto del cigno e prega le ninfe ed i pastori di compiangere Adone morente ("Where art thou, Venus?").

## **FOTO DI SCENA**



### *Epilogo*

Richiamati da Shadow, che ferma con un gesto la calata del sipario, tutti i protagonisti appaiono alla ribalta per affermare la morale, ossia che il diavolo trova lavoro per tutti gli oziosi ("Good people, just a moment").

I numerosi scritti critici dedicati al *Libertino* nel corso degli anni documentano, nella loro disuguaglianza di vedute, la sua vitalità e modernità, oltre che il convivere in esso di sfaccettature stilistiche non univocamente interpretabili.

L'opera è stata paragonata a *Così fan tutte* per la sua geometria strutturale - e di tipicamente mozartiano possiede anche l'organico, con i fiati 'a due', ed il taglio a numeri chiusi -; a *Don Giovanni*, *Faust* e *Dama di picche* per l'argomento e per le assonanze di carattere dei personaggi (Rakewell/Don Giovanni/Faust; Anne/Margherita; Shadow/Leporello/Commendatore/Mefistofele); a *Falstaff* per la leggerezza del tono musicale.

Stili, forme, generi, personaggi, strumentazione e vocalità: tutti gli aspetti del *Libertino* sembrano insomma profilarsi come referenti musicali aggiornati di un complesso di aspetti proprio della più autentica tradizione operistica, e non a caso proprio quest'opera suggella e conclude la lunga fase cosiddetta 'neoclassica' del musicista russo, che si era iniziata attorno al 1920 con la composizione del balletto con canto in un atto *Pulcinella*. Eppure sembra quanto meno limitativo leggere quest'opera solo come un raffinato, ironico e virtuosistico esercizio di neoclassicismo novecentesco, escludendone i caratteri di autenticità e novità: che sono riscontrabili in primo luogo nella musica, che è sì organizzata nel rispetto di tutti i *topoi* melodrammatici (dalla cavatina alla cabaletta, dall'aria col *da capo* al concertato in forma di rondò), ma al tempo stesso mantiene una cifra ritmica di costante irregolarità metrica, e quindi peculiare alla scrittura stravinskiana *tout court*, nonché un continuo e persistente elemento armonico 'di disturbo', ossia estraneo al sistema tonale di riferimento.

Caratteri di autenticità e novità sono inoltre riscontrabili in sede drammaturgica, ove si consideri - come ha sapientemente suggerito Carl Dahlhaus - che nel *Libertino* manca completamente quella vera sostanza dialogica che costituisce la premessa portante del 'dramma' secondo le norme dell'estetica tradizionale.

Secondo il musicologo tedesco, «il fatto che non sia percepibile una 'logica' dell'azione, della connessione tra le scene, non è un difetto che pesi sull'opera, ma rappresenta un principio strutturale mediante il quale il tema dell'azione si esprime nella sua struttura formale».

Lo schema fiabesco suggerito dal libretto di Auden non è dunque altro che un veicolo - persino virtuosistico - di effetti teatrali.

Nel suo distacco, nella sua assoluta e ricercata inespressività, Stravinskij rivendica e realizza nel *Libertino*, assai più compiutamente che nei suoi precedenti cimenti operistici, un teatro artificiale e ‘metateatrale’, nel quale i procedimenti tecnico-stilistici non sono in funzione del senso drammatico dell’opera, bensì ove l’azione drammatica rivela un andamento la cui giustificazione risiede in quegli stessi procedimenti.

## **FOTO DI SCENA**



## LE ROSSIGNOL

di Igor Stravinskij (1882-1971)

libretto proprio e di Stepan Mitusov

Fiaba musicale in tre atti

*Prima:*

Parigi, Opéra, 26 maggio 1914

*Personaggi:*

il pescatore (T), l'usignolo (S), la piccola cuoca (S), il ciambellano (B), il bonzo (B), l'imperatore della Cina (Bar), la Morte (A), i messi giapponesi (T, T, B); cortigiani, spettri.

*«Le rossignol prova forse soltanto che avevo ragione nel comporre balletti mentre non ero ancora pronto per scrivere un'opera, nonostante ne esistesse già qualche germe come nell'idea del duetto maschile (tra il ciambellano ed il bonzo), che avrei sviluppato in seguito in Renard, Oedipus, nel Canticum sacrum ed in Threni e la figura in sedicesimi dell'interludio del pescatore alla fine del primo atto, che è puro Baiser de la fée ».* Con queste parole l'anziano Stravinskij giudicò, con un pizzico di civetteria, la sua prima opera, che fu composta interamente in Russia tra il 1907 ed il '14. In realtà, dopo aver finito il primo atto nel 1908, Stravinskij riprese in mano il libretto solo nel '13 in vista di una rappresentazione al Teatro Libero di Mosca, che però non ebbe luogo a causa del fallimento del teatro stesso.

La 'prima' dell'opera a Parigi, dopo quanto era successo per la *Sagre du printemps*, - ricorda Stravinskij - «fu un insuccesso, solo nel senso che non riuscì a creare uno scandalo». L'idea dell'opera nacque dunque in un periodo in cui il giovane Stravinskij gravitava ancora nell'orbita del maestro Rimskij-Korsakov, al cui modello di fiaba operistica va evidentemente riferita anche la scelta del soggetto. Stravinskij, assieme all'amico Matusov, elaborò infatti una delle più note 'fiabe artistiche' di Andersen, mantenendo sostanzialmente intatta la struttura drammaturgica già delineata nel racconto.

## Occulto canto d'uccelli

Non solo l'azione, ma sotto certi aspetti anche la musica di questa breve opera ricorda fortemente le opere fiabe di Rimskij-Korsakov, il maestro di Stravinskij.

## FOTO DI SCENA



Ma sono presenti anche le tracce dell'impressionismo, soprattutto il linguaggio musicale di Debussy. Tuttavia, la *Marcia cinese* (inizio del secondo atto) con i suoi colori ruvidi tradisce già il tocco di un maestro originale. Un soprano di coloratura (posto in orchestra) presta la sua voce all'usignolo, il quale, sulla scena, può essere visualizzato con la massima libertà.

Un particolare fascino possiede l'assolo dell'usignolo artificiale, altamente virtuosistico, ma dal carattere rigido e meccanico.

Dopo la prima rappresentazione l'opera conquistò le scene di tutto il mondo. Soltanto in Russia si dovette aspettare la *perestrojka* perché natura e potere si riconciliassero - almeno sulle scene.

## La trama

### Atto primo

Sul margine di un bosco in riva al mare, un pescatore (rappresentato sulla scena da un mimo mentre il cantante si trova in orchestra) aspetta l'alba, ricordando il canto dell'usignolo che alleviava i suoi affanni. All'improvviso si ode la voce meravigliosa dell'usignolo (anch'essa proveniente dall'orchestra). Nella radura arrivano i cortigiani dell'Imperatore della Cina, guidati da una giovane cuoca che conosce il luogo dove risuona l'incantevole voce dell'uccello. Gli ottusi dignitari scambiano il canto dell'usignolo prima col muggito di una mucca poi col gracidare delle rane, finché la cuoca non indica loro il piccolo animale a lungo cercato. Il ciambellano invita l'usignolo a palazzo, affinché allieti le orecchie dell'Imperatore.

### Atto secondo

La corte è in subbuglio per preparare la grande festa (coro 'delle correnti d'aria'). L'Imperatore fa il suo ingresso, al suono di una solenne marcia, assiso sul baldacchino e preceduto dal corteo dei dignitari. Ad un cenno del sovrano, l'usignolo si esibisce destando l'ammirazione generale e soprattutto delle frivole dame, che tentano goffamente di imitarne l'abilità per mettersi in mostra. L'usignolo, di suo, si dichiara già abbastanza ricompensato dalle lacrime di commozione dell'Imperatore. Entrano anche i messi dell'Imperatore del Giappone, che ha inviato in dono al sovrano vicino un usignolo meccanico. Mentre si esibisce la macchina, il vero usignolo scompare senza farsi notare. Offeso dalla sua fuga, l'Imperatore lo bandisce dal regno.

### Atto terzo

In una notte di luna, l'Imperatore giace a letto gravemente ammalato: la Morte già gli sta vicino. L'Imperatore, spaventato dagli spettri del suo passato, chiede a gran voce della musica; l'usignolo accorre per confortare l'Imperatore morente con il suo canto, che desta meraviglia persino nella Morte. Essa insiste per ascoltare ancora la voce dell'uccellino, ma in cambio questi le chiede di restituire la corona e la spada all'Imperatore. L'Imperatore dunque guarisce, e vorrebbe tenere vicino a sé l'usignolo, come se fosse il più alto dei dignitari. Ma

l'usignolo declina gentilmente come aveva fatto in precedenza, promettendo però di tornare tutte le notti a cantare per lui.

Al mattino i cortigiani rimangono stupefatti vedendo il sovrano perfettamente sano, mentre la voce del pescatore commenta in lontananza il canto degli uccelli: «Ascoltateli: con la loro voce vi parla lo spirito del cielo».

## **FOTO DI SCENA**



Al contrario di ciò che accade nella favola di Andersen, in cui la semplicità del canto dell'usignolo si contrappone all'artificioso fasto della corte, nell'opera di Stravinskij la drammaturgia musicale appare rovesciata: è la prodigiosa abilità belcantistica dell'usignolo a stagliarsi sullo sfondo del registro basso o popolare dell'ambiente che lo circonda.

L'effetto di sorpresa, che in Andersen è provocato dall'ingresso del 'naturale' canto dell'usignolo in un ambiente ormai totalmente artificioso, viene raggiunto invece in Stravinskij dal carattere 'meraviglioso', non comune, della voce dell'usignolo, che solo nella finzione teatrale è frutto di ingenuo talento.

In realtà le parti più ‘rozze’ della musica sono proprio quelle riservate a raffigurare l’ambiente pomposo della corte imperiale.

Questa opposta prospettiva drammaturgica si presta particolarmente bene ad una trasposizione musicale, si intende per consentire il dispiegarsi dell’elegante virtuosismo vocale della protagonista, che ha il suo momento culminante nella canzone del secondo atto ("Ah, joie, emplis mon coeur").

A questo si contrappone lo stile popolare ruvido ma sincero della giovane cuoca, la vuota pomposità del ciambellano e l’accento persino comico del bonzo, con il suo continuo intercalare «Tsing-Pé!».

L’insegnamento di Rimskij-Korsakov è certamente avvertibile in *Rossignol*, in particolare nell’estatico canto iniziale del pescatore ("Porté au vent, tombant au loin") o nella simbologia negativa legata all’uccello meccanico, genialmente rappresentato con un assolo di oboe.

Tuttavia la personalità di Stravinskij è qui già sviluppata a sufficienza per permettere di disseccare il retaggio del debussismo e dell’operismo russo della sua formazione nello stile asciutto ed a tratti tagliente dei cinquanta minuti dell’opera.

Certe angolosità del ritmo e certi timbri strumentali hanno un sapore cubista, così come l’intonazione qua e là ‘selvaggia’ dell’espressione popolarisca prefigura il piglio *fauve* delle *Noces*.

Quest’opera di transizione indica come il linguaggio successivo di Stravinskij si sviluppi in realtà dalla maturazione di germogli contenuti nelle stesse radici russe del suo stile.

## RENARD

### Histoire burlesque

**Musica:** Igor Stravinskij

**Testo:** Charles-Ferdinand Ramuz

**Prima rappresentazione:** Parigi, Opéra 2 giugno 1922

**Personaggi:** Il gallo (T), La volpe (T), La capra (B), Il gatto (B)

*Renard* fu commissionata da Winnaretta Singer, vedova del principe Edmond de Polignac, secondo la quale, dopo Wagner e Richard Strauss, era venuto il momento di tornare ad opere per piccoli *ensemble*. La principessa suggerì a Stravinskij di scriverne una per l'Opéra di Parigi.

### FOTO DI SCENA



Stravinskij propose *Renard*, un'idea che aveva in testa da tempo (il duetto per il gatto e la capra, in effetti, l'aveva scritto alcuni anni prima in Svizzera, mentre lavorava a *Les Noces*).

Preso dall'entusiasmo per questo nuovo lavoro, il compositore abbandonò temporaneamente la stesura delle *Noces*, ormai in dirittura d'arrivo.

L'amicizia di Stravinskij con Charles-Ferdinand Ramuz era ormai di vecchia data, ed in tre anni i due collaborarono ai testi delle *Noces* e dell'*Histoire du soldat*.

Ramuz tradusse inoltre in francese il *Renard*, che Stravinskij aveva scritto in russo.

La traduzione richiese un'infinità di tempo e di energie, perché Stravinskij era molto attento al rapporto tra suoni verbali e musica.

*Renard* fu messa in scena nel 1922 per la compagnia di Diaghilev da Bronislava Nijinskaja, sorella del celebre ballerino e coreografo Vaclav Nijinsky, con scene di Michail Larionov, e la prima dovette attendere il completamento di *Mavra*.

In una nota alla partitura, Stravinskij scrisse: “*Il lavoro è interpretato da pagliacci, ballerini, acrobati, preferibilmente su un palco davanti all'orchestra. Se rappresentata a teatro, va suonata davanti al sipario. Gli attori restano sempre in scena. Entrano al suono di una marcetta che funge da introduzione, ed escono allo stesso modo. Gli attori non parlano. I cantanti (due tenori e due bassi) stanno in mezzo all'orchestra*”.

L'orchestra da camera è composta da quattro legni (flauto/ottavino, oboe/corno inglese, clarinetto/clarinetto in Mi bemolle, fagotto), due corni, una tromba, percussioni, quintetto d'archi ed un *cimbalom*. Quest'ultimo strumento, in particolare, incantò Stravinskij quando lo sentì suonare per la prima volta in un caffè a Ginevra, al punto di comprarsene uno per imparare a suonarlo

## La trama

### Parte I

Una piccola, pomposa marcia col *da capo* introduce il brioso *Allegro* dei quattro cantanti che si coalizzano contro il nemico: La volpe.

## BOZZETTO



Il gallo si agita sul suo trespolo, introdotto da un glissando ascendente e spezzato dal *cimbalom*. Descrive la sua vita in una triste canzone quando, su un nuovo arpeggio di *cimbalom*, entra la volpe travestita da suora, che chiede al gallo di scendere a confessargli i suoi peccati.

Il gallo la riconosce e si rifiuta.

La volpe ci riprova, e ricorda al gallo i suoi scandalosi comportamenti di poligamo con un tale effetto che lo stupido pennuto cade dal trespolo con un fragoroso suono di piatti e tamburi.

La volpe lo cattura subito, ed il gallo lancia grida acute per chiamare in aiuto il gatto e la capra. Questi arrivano e costringono la volpe alla fuga, per poi celebrare col gallo una danza di trionfo.

## Parte II

La seconda parte ha inizio con il gallo che si arrampica soddisfatto sul trespolo, sempre accompagnato dallo stesso accordo di *cimbalom*, e riprende la triste canzone che la volpe interrompe di nuovo, questa volta senza travestimenti.

La volpe non demorde, e con parole di adulazione ed allettanti promesse cerca di convincere il gallo a scendere, ricorrendo perfino - forse in un nuovo tentativo di camuffarsi - ad una voce di basso.

Lo sciocco volatile resiste un po', ma finisce per saltar giù di nuovo, con un fragoroso colpo di grancassa.

La volpe gli salta addosso e questa volta il gallo se la vede brutta, perché il gatto e la capra impiegano un bel po' di tempo a venire in suo aiuto.

La volpe comincia a spennarlo, ed il gallo disperato canta alla volpe un'aria in tempo *Moderato*, invocando pietà. Poi, quando ha capito che tutto è ormai perduto, il gallo prega per la felicità di tutti i suoi cari e tira le cuoia.

Entrano il gatto e la capra, cantando allegri un gioioso *Scherzando* ed accompagnandosi alla *guzla* (un violino a corda singola, usato nella musica popolare balcanica).

Si fingono ben disposti nei riguardi della volpe, che riescono a distrarre insinuando che la sua compagna la tradisce; poi, approfittando della sua distrazione, la strangolano.

I quattro cantanti lanciano sette grida di trionfo, gli attori danzano di gioia e chiedono al pubblico di dimostrare la propria eventuale soddisfazione.

Risuona la marcia di apertura, e gli interpreti escono di scena.

## **FOTO DI SCENA**

