



MINISTERO DELL'UNIVERSITÀ E DELLA RICERCA SCIENTIFICA  
ALTA FORMAZIONE ARTISTICA E MUSICALE  
CONSERVATORIO DI MUSICA "A. BOITO" – PARMA  
Biennio accademico sperimentale di II livello – A. A. 2008-2009

## STORIA DELLA MUSICA

prof. Giordano Montecchi

### **Les saisons du printemps. Stravinsky e la vita musicale a Parigi all'inizio del XX secolo** **Appunti su *Le sacre du printemps***

#### **Nota**

In questi appunti è adottata la grafia del cognome del compositore da lui stesso utilizzata e divenuta di uso internazionale: Stravinsky. Si fa eccezione solo nei riferimenti bibliografici dove è riportata la traslitterazione adottata dall'editore. In italiano la traslitterazione del cognome compositore abitualmente utilizzata è invece Stravinskij (Igor Fëdorovič Stravinskij). In cirillico, il nome completo del compositore è: Игорь Фёдорович Стравинский. Per gli altri nomi propri, titoli, vocaboli e altre espressioni si è utilizzata l'abituale traslitterazione italiana tranne nei casi di citazioni letterali da altre fonti, nel qual caso si è conservata la grafia utilizzata nella fonte citata.

Nelle *Chroniques de ma vie* (redatte verso il 1935) Igor Stravinsky riferisce di avere avuto la prima idea del *Sacre du printemps* mentre stava ultimando l'orchestrazione de *L'oiseau de feu*, dunque nella primavera del 1910:

Mentre a Pietroburgo stavo terminando le ultime pagine dell'*Oiseau de feu*, un giorno – in modo assolutamente inatteso, perché il mio spirito era allora occupato in cose del tutto differenti – intravvidi nella mia immaginazione lo spettacolo di un grande rito sacro pagano: i vecchi saggi, seduti in cerchio, che osservano la danza fino alla morte di una giovinetta che essi sacrificano per rendersi propizio il dio della primavera.<sup>35</sup>

(Stravinskij 1981: 32-3)

Nelle *Conversazioni* con Robert Craft, il direttore d'orchestra grande amico del compositore, Stravinsky fornisce un dettagliato resoconto

delle vicende che portarono alla realizzazione del capolavoro e al suo turbolento debutto. Le circostanze relative alla prima idea sono qui leggermente diverse rispetto alle *Chroniques*, in quanto il compositore accenna esplicitamente a un sogno. Riportiamo di seguito un ampio estratto del resoconto raccolto da Robert Craft.

L'idea di comporre *Le sacre du printemps* mi venne mentre stavo ancora lavorando all'*Uccello di fuoco*. Avevo sognato una scena di un rituale pagano in cui una vergine, scelta per il sacrificio, danzava da sola fino alla morte. Questa immagine non venne però accompagnata da nessuna idea musicale concreta, e dal momento che di lì a poco dovevo sentirmi totalmente preso da un'altra concezione puramente musicale che cominciò rapidamente a concretarsi in quello che ritenevo un *Konzertstück* per pianoforte e orchestra, mi misi a lavorare a questo pezzo. Avevo già parlato a Djagilev del *Sacre* prima che venisse a trovarmi a Losanna, alla fine di settembre del 1910, ma egli non sapeva ancora niente di *Petruška*, che era allora ciò che io chiamavo il *Konzertstück*, ritenendo che lo stile della parte pianistica facesse pensare alla marionetta russa. Ma Djagilev, sebbene possa essere rimasto scontento di non sentire musica per «riti pagani», ascoltò con piacere *Petruška* e mi incoraggiò a svilupparlo in un balletto prima di intraprendere la composizione del *Sacre du printemps*, e non mostrò alcun disappunto.

Nel luglio 1911, dopo le prime rappresentazioni di *Petruška*, partii per la proprietà di campagna della principessa Teniševa nei dintorni di Smolensk per incontrarmi con Nikolaj Roerich e progettare lo scenario del *Sacre du printemps*; Roerich conosceva bene la principessa, ed era impaziente di farmi vedere le sue collezioni di arte etnica russa. Partii dunque da Ustilug per Brest-Litovsk, dove scoprii che avrei dovuto attendere due giorni il primo treno che proseguisse per Smolensk. Corruppi perciò il macchinista di un treno merci perché mi lasciasse salire su un carro bestiame; dove, tuttavia, mi trovai solo con un toro! Questo toro era legato soltanto con una fune, e neppure in maniera molto rassicurante, e quando cominciò a farsi minaccioso e a sbavare mi barricai dietro la mia unica piccola valigia. Devo aver avuto un aspetto singolare a Smolensk, quando ebbe termine quella corrida e quando scesi con in mano il mio bagaglio costoso (o per lo meno non da vagabondo) e spazzolandomi abiti e cappello, ma devo anche aver dato l'impressione di chi si è alleggerito di un peso. La principessa Teniščev mi ospitò nella foresteria servita da domestici vestiti di belle uniformi bianche con cinture rosse e stivali neri. Mi misi al lavoro con Roerich e dopo pochi giorni il piano dell'azione e i titoli delle danze erano composti. Mentre

eravamo là, Roerich fece anche lo schizzo dei suoi famosi fondali di tipo polovtsiano, e disegnò i costumi ispirandosi ai costumi veri che si trovavano nella collezione della principessa. A quel tempo, per inciso, il titolo del balletto era *Vesna svjaščennaja: Primavera sacra*, o *Primavera santa*. *Le sacre du printemps*, il titolo datogli da Bakst, andava bene solamente in francese. In inglese, *The Coronation of Spring* è molto più vicino al mio intento originale di quanto non sia *The Rite of Spring*.

Cominciai ad avere idee tematiche del *Sacre du printemps* subito dopo essere tornato a Ustilug: i temi degli *Augures printaniers*, la prima danza che stavo per comporre. Ritornando in Svizzera in autunno, andai ad abitare con la mia famiglia in una pensione di Clarens e continuai a lavorare. Quasi tutto il *Sacre du printemps* fu scritto in una minuscola stanza di quella casa, in un piccolo studio lungo due metri e mezzo e largo altrettanto, il cui unico mobilio era costituito da un piccolo pianoforte verticale che suonavo sempre con la sordina (lavoro sempre al pianoforte mettendo la sordina), da un tavolo e da due sedie. Composi dagli *Augures printaniers* alla fine della mia prima parte e scrissi in seguito il Preludio iniziale. Era nelle mie intenzioni che il Preludio dovesse rappresentare il risveglio della natura, lo stridere, il rosicchiare, il dimenarsi di uccelli e bestie.

Le danze della seconda parte furono composte nell'ordine in cui compaiono nella partitura, e anche molto in fretta, fino alla *Danse sacrale*, che continuavo a suonare, ma che non sapevo, in un primo momento, come realizzare. La composizione di tutto il *Sacre* fu terminata, in uno stato di esaltazione e di spossatezza, all'inizio del 1912, e la maggior parte della strumentazione – lavoro soprattutto meccanico, perché quando compongo la musica compongo sempre anche la strumentazione – fu scritta in partitura entro la fine della primavera. Le pagine finali della *Danse sacrale* furono completate soltanto verso il 17 novembre; ricordo bene quel giorno, poiché avevo un terribile mal di denti che andai poi a farmi curare a Vevey. Dopo di che partii per Parigi e andai a suonare il *Sacre* a Debussy o meglio, con Debussy (nella mia trascrizione per due pianoforti).

Mi ero affrettato a finire il *Sacre* poiché volevo che Djagilev lo allestisse nella stagione 1912. Alla fine di gennaio andai a Berlino, dove allora si trovava il Balletto, per discuterne con lui la rappresentazione. Lo trovai molto turbato per lo stato di salute di Nižinskij, ma benché mi

parlasse di Nižinskij per ore intere, tutto ciò che disse riguardo al *Sacre* fu che non poteva assolutamente allestirlo per il 1912. Resosi conto del mio disappunto, cercò di consolarmi invitandomi ad accompagnare il Balletto nei suoi prossimi viaggi, cioè a Budapest, a Londra e a Venezia. Visitai con lui quelle città, che erano allora tutte e tre nuove per me, e tutte e tre mi divennero da allora molto care.

La vera ragione che mi fece accettare con tanta disinvoltura il rinvio dell'allestimento del *Sacre*, comunque, fu che avevo già cominciato a pensare alle *Noces*. In quell'incontro a Berlino, Djagilev mi aveva incoraggiato a impiegare un'orchestra enorme per il *Sacre*, promettendo che l'organico orchestrale del nostro Balletto sarebbe stato molto aumentato nella stagione successiva. Non sono sicuro che la mia orchestra sarebbe stata altrimenti così grande.

Che la prima rappresentazione del *Sacre du printemps* sia stata accompagnata da uno scandalo è un fatto notorio. Comunque, per quanto ciò possa sembrare strano, io stesso non mi aspettavo una simile esplosione. Le reazioni dei musicisti che venivano alle prove d'orchestra non la facevano certo presagire, e lo spettacolo scenico non appariva tale da dover far scoppiare una rivolta. I danzatori avevano provato per mesi e sapevano benissimo quel che facevano, anche se spesso quel che facevano non aveva niente a che vedere con la musica. «Conterò fino a quaranta mentre tu suoni, – mi diceva Nižinskij, – e vedremo dove ci incontreremo». Non arrivava a capire che, benché potessimo a un certo punto incontrarci, questo non voleva dire necessariamente che fossimo andati insieme durante il percorso. Anche i danzatori seguivano più la battuta di Nižinskij che quella della musica. Nižinskij contava in russo, naturalmente, e poiché i numeri russi oltre il dieci sono polisillabi – diciotto, per esempio, è *vosemnadcat'* – nei tempi veloci né lui né gli altri potevano tener dietro alla musica.

Fin dall'inizio della rappresentazione si sentirono moderate proteste contro la musica. Poi, quando il sipario si aprì sul gruppo di Lolite con gambe a X e lunghe trecce, che saltavano su e giù (*Danse des adolescentes*), la tempesta scoppiò. Dietro di me gridavano – Ta gueule –. Udii Florent Schmitt urlare: – Taisez-vous garces du seizième –; le «garces» del sedicesimo arrondissement erano, naturalmente, le signore più eleganti di Parigi. Comunque il tumulto continuava, e pochi

minuti dopo lasciai furioso la sala; ero rimasto fino ad allora seduto nelle prime file a destra vicino all'orchestra, e ricordo di aver sbattuto violentemente la porta. Non sono mai più stato arrabbiato come allora. Quella musica mi era talmente familiare! Mi piaceva molto e non potevo capire perché gente che non l'aveva ancora sentita volesse protestare in anticipo. Arrivai con furia dietro il palcoscenico, dove vidi Djagilev che faceva manovrare le luci in sala nell'ultimo sforzo di far tornare la calma in teatro. Per tutto il resto della rappresentazione stetti dietro le quinte vicino a Nižinskij reggendolo per le code del frac, mentre lui in piedi su una sedia urlava dei numeri ai danzatori, come un timoniere.

Ricordo con maggior piacere la prima esecuzione in concerto del *Sacre* che avvenne l'anno successivo, un trionfo che i compositori raramente assaporano. Non sta a me dire se le acclamazioni dei giovani che riempivano il Casino de Paris significassero più che un semplice rovesciamento del verdetto formulato con cattive maniere l'anno precedente, ma a me sembrò molto di più. (Tra parentesi, Saint-Saëns, uomo basso e sottile – potevo vederlo bene – venne a questa esecuzione; non so chi fu a inventare la storia che, sí, era venuto alla *première*, ma se ne era andato via presto). Dirigevo ancora Monteux e questa volta la realizzazione musicale fu la migliore possibile. Monteux era piuttosto incerto sulla programmazione del *Sacre*, dato il precedente scandalo, ma nel frattempo aveva avuto un grande successo con una esecuzione di *Petruška*, ed era fiero del suo prestigio fra i musicisti d'*avant-garde*; anch'io pensavo che rispetto a *Petruška* *Le sacre* fosse più sinfonico, più pezzo da concerto. Mi lasci dire qui che Monteux, esempio quasi unico fra i direttori d'orchestra, non immiserì mai *Le sacre* né lo ridusse a pretesto di glorificazione personale, e continuò a dirigerlo per tutta la vita con la più grande fedeltà. Alla fine della *Danse sacrée* l'intero pubblico balzò in piedi ad applaudire. Andai sul palcoscenico ed abbracciai Monteux, che era un fiume di sudore; fu l'abbraccio più salato della mia vita. Numerosa folla travolse il palcoscenico. Fui issato su anonime spalle e portato in strada e di là fino a Place de la Trinité. Un poliziotto si introdusse a forza tra la folla per raggiungermi e per cercare di proteggermi, e fu proprio questo guardiano della legge che Djagilev scelse per raccontare in seguito la storia nella sua versione: «Il nostro piccolo Igor' pretende ora di essere scortato dalla polizia dopo i suoi concerti, come un pugile professionista». Djagilev era sempre invidioso in modo immaturo di tutti i successi che potevo riportare fuori dell'ambito del suo Balletto.

(Stravinsky-Craft 1977: 330-33)

La visione o il sogno di questo rito pagano certamente venne a Stravinsky anche su influenza di un consistente orientamento artistico e culturale che negli anni precedenti aveva preso piede in Russia. Fra artisti, scrittori e intellettuali si era andata sempre più radicando una concezione dell'arte e dell'identità russa che faceva perno sull'esaltazione delle radici tradizionali folkloriche e primitive in contrapposizione alle contemporanee correnti artistiche europee nelle quali si ravvisava una disumanizzazione crescente e una perdita di spontaneità e di spiritualità. In un saggio del 1908 intitolato *La poesia della magia e del sortilegio*, il poeta Aleksandr Blok contrapponeva la *kul'tura* degli intellettuali, razionalistica e accademica alla *stikhiya*, l'originaria spontaneità del popolo.

Il movimento più significativo e influente fu quello raccolto attorno alla rivista «Мир искусства» («Mir iskusstva»: Mondo dell'arte) fondata e diretta nel 1899 da Sergei Diaghilev in collaborazione col pittore e scenografo Leon Bakst e col pittore e scrittore Aleksandr Benois, due artisti che collaborarono successivamente ad alcune delle maggiori produzioni dei Ballets Russes di Diaghilev.

Fra gli aderenti al gruppo di «Mir iskusstva» c'era anche un altro pittore e studioso di folklore, Nikolaj Konstantinovič Roerich (1874-1947), grande amico di Diaghilev che fece presto conoscenza di Stravinsky e che giocò un ruolo essenziale nell'ideazione e nella progettazione del *Sacre*.

Nel 1909 Roerich aveva pubblicato su un periodico di ispirazione liberale un proclama intitolato *Gioia nell'arte* (*Radost iskusstvu*). In esso è contenuta una fantasticheria che già prelude allo scenario del futuro balletto:

Diamo un ultimo sguardo a una scena di vita dell'Età della pietra.

Un lago. Alla foce del fiume si erge una fila di case. La raffinatezza delle decorazioni non vi ricordano le case del Giappone o dell'India? Tutto è immerso in una meravigliosa iridescenza – le case, le selci, le pellicce, i recinti di vimini, i vasi, un corpo oscuro. I tetti dagli alti camini sono ricoperti da un ricco canniccio, infoltito con paglia, canne ingiallite, pelli e pellicce; le sommità sono fissate con forme ritagliate nel legno.

Agli angoli dei tetti sono appesi i trofei delle più nobili cacce. Un teschio biancastro allontana l'occhio del maligno.

I muri delle case sono coperti di ornamenti d'oro con sfumature rosse, bianche e nere. Focolari di ogni genere, sui quali sono disposti vasi; magnifici vasi a figure, marroni e grigio scuri. Sulle sponde del fiume, canoe scavate nel legno e reti. Le reti sono lunghe, intrecciate finemente. Le pelli presso i forni: orsi, lupi, linci, volpi, castori, zibellini e ermellini ...

Un giorno di festa. Il giorno in cui, da sempre, si celebrava la vittoria del sole primaverile, quando tutti si avviavano verso le foreste, inebriandosi a lungo al profumo degli alberi. Quando si intrecciavano odorose ghirlande di giovane verzura per ornare i corpi. Quando si danzavano balli veloci, quando ognuno desiderava riuscir gradito. Quando si suonavano corni e zampogne d'osso e di legno. Nella folla si confondono i tessuti, le pellicce, le ghirlande floreali. Le calzature di canna e pelli riccamente decorate si trascinano fianco a fianco. I ciondoli d'ambra, le gale, le collane di pietre e i talismani di smalto bianco splendono e scintillano nel khorovod.

La gente esultava. L'arte era nata in mezzo a loro. Sicuramente cantavano. E i loro canti si sentivano oltre il lago e in tutte le isole. Grandi falò formavano tremolanti chiazze gialle intorno a cui la folla ondeggiava in scure macchie. Le acque, agitate durante il giorno, erano divenute calme e blu cobalto. E, nel fervore dei festeggiamenti notturni le sagome delle canoe scivolavano velocemente sul lago.

(Cit. in Taruskin 2002: 19-20)



N. Roerich, *Idoli* (1901)



N. Roerich, *Antica fanciulla russa* (1910)

È difficile stabilire con certezza se la prima idea del balletto sia stata di Roerich o di Stravinsky. Certamente, anche se Stravinsky anni più tardi ha cercato di sminuirne il ruolo, il pittore ebbe un ruolo decisivo. Secondo Aleksandr Benois, Roerich era «totalmente assorto in visioni di vita preistorica, patriarcale e religiosa del tempo in cui le vaste, illimitate pianure della Russia e le rive dei laghi e dei fiumi erano popolate dai progenitori degli attuali abitanti». A testimoniare questo suo interesse sono anche i suoi dipinti (si vedano alcune riproduzioni nella pagina successiva) nei quali frequentissimi sono soggetti che poi si ritroveranno nel *Sacre*.



N. Roerich, *Consiglio degli anziani* (1902)

L'esaltazione delle tradizioni primitive come risorsa per l'arte russa del futuro era un tema assai diffuso. Maximilian Voloshin teorizzava un "nuovo barbarismo" e Leon Bakst nel 1909 scriveva:

La pittura del futuro richiede uno stile lapidario perché la nuova arte non può più tollerare la raffinatezza, essendone ormai satura. Gli elementi dell'arte recente [ad es. l'impressionismo, n.d.r.] sono stati l'aria, la luce del sole, il verde; gli elementi dell'arte del futuro saranno l'Uomo e la Pietra. La pittura del futuro scivolerà verso le profondità della rozzezza.

(Cit. in Taruskin 2002: 10)

Qualche anno dopo queste tendenze cominciarono a essere definite come "scitismo" (*skifstvo*) con riferimento agli Sciti, il popolo nomade di lingua iranica descritto da Erodoto e che, fra l'VIII e il VI sec. a. C., dominò le grandi steppe a nord del Mar Nero fino al Kazakistan. Raffigurati come una sorta di razza ancestrale e semi-umana gli Sciti erano mitizzati come incarnazione della brutalità primordiale, della forza fisica e della crudeltà verso i nemici.

Concretamente Roerich e Stravinsky lavorarono insieme al progetto del nuovo balletto, preoccupandosi di conferirgli grande esattezza e realismo dal punto di vista etnografico, perseguendo una scrupolosa autenticità nella rappresentazione di quei rituali di cui Roerich era appassionato studioso; una autenticità che era anche uno dei valori centrali del *neonazionalismo* al quale sia Roerich sia Stravinsky si sentivano particolarmente vicini. In pratica la festa immaginata da Roerich e il sacrificio immaginato o sognato da Stravinsky si fusero in un'unica rappresentazione. L'idea originaria non concerneva però la primavera, bensì era ambientata nella notte di *Kupala*, il solstizio d'estate nel quale in età arcaica venivano celebrati riti sacrificali (in realtà non si hanno notizie precise circa lo svolgersi di sacrifici umani), e che fu poi collegato alla festa cristiana di San Giovanni Battista. Durante tali cerimoniali i giovani eseguivano numerosi canti e danze dei quali il più tipico era il *khorovod*. Un'accurata descrizione del *khorovod* viene fornita da Vladimir Propp, il grande studioso del folklore slavo:

A differenza [...] dei canti eseguiti esclusivamente dalle voci, [i *khorovod*] si accompagnano a diversi movimenti del corpo. [...] I *khorovod* non possono essere considerati come una totalità omogenea per via dei diversi modi in cui vengono eseguiti. I *khorovod* ed i giochi all'aperto sono estremamente vari. Il *khorovod* può essere eseguito con diversi movimenti in circolo (in genere verso sinistra, *posolon'*, ovvero, nella direzione del movimento del sole), con o senza soste; si possono formare due cerchi, uno all'interno e uno all'esterno, che si muovono in direzione opposta. Mentre coloro che si muovono nel cerchio cantano, quelli che si trovano all'interno del cerchio (un giovane, o una ragazza, o una coppia) illustrano mimando ciò che si canta. I canti che accompagnano questi movimenti sono detti *krugovaya* ['a forma di cerchio']. Tuttavia, il coro può formare non solo un cerchio, ma anche una catena e può eseguire diversi movimenti in linea retta o secondo diverse formazioni lineari. [...] I partecipanti possono unirsi in coppie, muoversi in fila, lungo un asse, in colonne o in una spirale; inoltre, possono entrare e uscire dalla figura. Possono eseguire movimenti con le mani (battere le mani), con i piedi (pestare i piedi), o con tutto il corpo; tutto ciò deve andare a tempo con il canto. [...] In un gioco, il *khorovod* è spesso detto *gorod* (città). Uno dei partecipanti si pone dentro o fuori dalla 'città' e deve trovare l'ingresso, o infrangere il muro, ovvero spezzare la fila. [...] In diverse provincie il *khorovod* è 'a raduno'. Passando per le strade, i partecipanti al *khorovod* adunati in gruppo ingiungono alle ragazze ed ai ragazzi nelle case di unirsi a loro, richiamandoli con appositi canti. [...] Una ragazza invita un giovane e un giovane invita una ragazza. Essi si prendono sotto braccio formando così una catena che continua a crescere fino a che si raggiunge la piazza del villaggio o il luogo fuori dal villaggio dove il *khorovod* si riunisce.

(cit. in Taruskin 2002: 31-2)

Nell'estate del 1911 Stravinsky si recò da Roerich a Talashkino nei dintorni di Smolensk e i due lavorarono alla progettazione del balletto. Sappiamo che inizialmente Stravinsky pensò di intitolarlo *Il grande sacrificio*, poi (probabilmente su influenza di Roerich) *La festività di primavera*. Infine il titolo divenne *Vesna svyashchennaya*, letteralmente "La primavera consacrata". La titolazione francese, leggermente diversa come significato letterale, divenne poi com'è noto *Le sacre du printemps*.

Il "piano dell'azione" venne redatto da Stravinsky, appena rientrato a Ustilug dove allora risiedeva. Ne troviamo la traccia nel quaderno degli schizzi (cfr. Stravinsky 1969) che riporta gli abbozzi della

composizione con i titoli degli episodi nell'ordine in cui vennero composti, una successione molto simile a quella rimasta definitiva. Tre sole sono le differenze rispetto al piano definitivo:

- 1) Il *Gioco del ratto* verrà spostato nella parte iniziale, subito dopo *Gli àuguri primaverili* (dunque il *Gioco del ratto* anche se in partitura figura prima è stato composto successivamente).
- 2) le quattro battute iniziali della *Danza della terra* verranno intitolate *Potseluy zemli* (*Il bacio della terra* oppure *L'adorazione della terra*). In partitura questo breve episodio è denominato anche *Le sage*, Il saggio.
- 3) prima dell'*Azione rituale degli antenati* verrà inserito il titolo *Invocazione degli antenati* (*Vzìvaniye k praottsam*).

(Parte I) [*Dudki* (*Zampogne*) [= *Introduction*]]

1. [*Gadaniya na prutikakh* (*La Predizione della bacchetta magica* [= *Les augures printaniers*])] <sup>62</sup>
2. *Khorovod* (*Danza cerimoniale* [= *Rondes printanières*]) <sup>63</sup>
3. *Igra v goroda* (*Gioco delle città* [= *Jeu des cités rivales*; cfr. la descrizione del *khorovod* di Propp]) <sup>64</sup>
4. *Idut-vedut* (*Arrivano! (Lo) conducono qui!* [= *Cortège du sage*])
5. *Igra umikaniya* (*Gioco del ratto* [= *Jeu du rapl*])
6. *Vìplyasìvaniye zemli* (*Danza della terra* [= *Danse de la terre*]) <sup>65</sup>

(Parte II)

7. *Khorovodì, tainiye igri* (*Danze cerimoniali, Giochi segreti* [= *Cercles mystérieux des adolescentes*])
8. *Velichaniye – dikaya plyaska* (*Amazoni*) (*Glorificazione – Danza selvaggia* [*Amazzoni*] [= *Glorification de l'élue*])
9. *Deystvo startsev* (*Atto rituale degli Anziani* [= *Action rituelle des ancêtres*])
10. *Plyaska soyashchennaya* (*Danza sacra* [= *Danse sacrale*])

(Taruskin 2002: 36)

Per quanto riguarda l'argomento si conoscono diverse successive stesure ad opera di Roerich e di Stravinsky. In esse Roerich fa ripetutamente riferimento al dio Yarilo, il dio del sole nell'antica tradizione pagana della Russia. A questo proposito è noto come in anni successivi Stravinsky abbia cercato di negare la sua adesione all'iniziale impostazione di Roerich caratterizzata da una attenta ricostruzione di tipo folklorico-antropologico, in forte sintonia con

l'esaltazione del primitivismo e delle delle tradizioni folkloriche che dominavano gli ambienti artistici e intellettuali della Russia e in particolare la cerchia di *Mir iskusstva*.

Su questa progressiva "rimozione" delle motivazioni originarie si sono fatte varie congetture. Di un certo interesse a questo proposito è il testo a firma di Stravinsky pubblicato un paio di settimane prima del debutto del balletto, il 13 maggio 1913, sulla rivista «Montjoie!» col titolo: *Ce que j'ai voulu exprimer dans "Le sacre du printemps"*.

Con il *Sacre du printemps* ho voluto esprimere la crescita sublime della natura che si rinnova: la crescita totale, panica, della linfa universale. [...]

Nel primo Quadro, degli Adolescenti si mostrano con una vecchia, vecchissima donna, di cui non si discerne né l'età né il secolo, che conosce i segreti della natura e che insegna ai suoi figli l'arte della Predizione. La donna corre, china sulla terra, mezzo donna, mezzo animale. Gli Adolescenti accanto a lei sono *Gli àuguri primaverili*, che scandiscono con il loro passo, sul posto, il ritmo della Primavera, la pulsazione della Primavera.

Nel frattempo, le Adolescenti giungono dal torrente. Formano un cerchio che si mischia al circolo dei ragazzi. Non sono esseri del tutto formati; il loro sesso è unico e doppio come quello di un albero. Si mescolano; ma nei loro ritmi si avverte il cataclisma dei gruppi che vanno formandosi. In effetti, si dividono a sinistra e a destra. E la forma si concretizza, sintesi dei ritmi; e la cosa che si forma produce un nuovo ritmo. I gruppi si separano ed entrano in lotta, dei messaggeri passano da una parte all'altra e litigano. Così si definiscono le forze nella lotta, cioè, attraverso il gioco.

Ma si ode l'arrivo di un corteo. È il Santo che arriva, il Saggio, il Pontefice, il più anziano del clan. Un grande terrore si impadronisce di ognuno. E il Saggio porge la benedizione alla Terra, steso sul ventre, a braccia e gambe distese, divenendo una sola cosa con il suolo. La sua benedizione è un segnale di sprigionamento ritmico. Tutti si coprono il capo e corrono in spirali, saltano senza sosta in gran numero, come le nuove energie della natura. È la Danza della Terra.

Il Secondo Quadro comincia con l'oscuro gioco delle Adolescenti. All'inizio un Preludio musicale è basato sul canto misterioso che accompagna le danze delle fanciulle. Le fanciulle tracciano con le loro danze in tondo i limiti entro cui, alla fine, l'Eletta sarà confinata, senza più poterne uscire. L'Eletta è colei che la Primavera deve consacrare, colei che deve restituire alla Primavera la forza che la giovinezza le ha sottratto.

Le fanciulle danzano intorno all'Eletta, immobile, una sorta di glorificazione. Segue poi la purificazione del suolo e l'Evocazione degli Antenati. E gli Antenati si riuniscono intorno all'Eletta, che comincia a danzare la Danza sacrificale.

Quando l'Eletta è sul punto di cadere sfinite, gli Antenati la scorgono e scivolano verso di lei come mostri rapaci perché cadendo non tocchi il suolo; e la sollevano e la tendono verso il cielo. Il ciclo annuale delle forze che rinascono e che ricadono in seno alla natura è compiuto nei suoi ritmi essenziali.

(Taruskin 2002: 40-41)

Questo testo, cui contribuì probabilmente lo stesso direttore della rivista, Ricciotto Canudo fu certamente approvato dallo stesso Stravinsky, il quale però negli anni successivi ha ripetutamente cercato di disconoscere questo articolo, sostenendo che esso era un sostanziale fraintendimento delle sue intenzioni. Si vedano nelle *Chroniques de ma vie* le affermazioni che il compositore farà, anni, dopo in merito a questa vicenda (cfr. Stravinskij 1981: 49).

Più che il programma di sala della prima al Théâtre de Champs Élysées, basato su un testo di Roerich, la stesura definitiva dell'argomento del balletto può essere considerato il testo esplicativo che Stravinsky redasse per la prima esecuzione concertistica della composizione avvenuta nel 1914, e che è riprodotto di seguito.

*Vesna svyashchennaya* [*La Primavera Consacrata*], è un'opera sia musicale che coreografica e comprende [due] scene della Russia pagana la cui unità è assicurata da un'unica idea predominante – il mistero del formidabile risveglio delle forze creative della primavera. Non esiste una vera e propria trama. Ma la continuità coreografica assume la forma seguente:

#### PRIMA PARTE: IL BACIO DELLA TERRA.

Si celebra la primavera. Gruppi di uomini sono sparsi tra i colli. Risuonano le zampogne. I ragazzi si dedicano alle divinazioni. Insieme a loro, un'anziana vegliarda. Ella conosce i segreti della natura e insegna a formulare le predizioni. Le fanciulle dal viso imbellettato [*shchegolikhhi*] giungono in fila dal fiume. Danzano la danza della primavera. Hanno inizio i giochi. Il gioco del rapimento. Eseguono il khorovod della primavera. Si dividono in due 'città'. Un campo passa all'altro. La processione sacra dell'anziano, il Decano dei Saggi, irrompe improvvisamente

nel gioco. Tremanti, tutti attendono il solenne gesto dell'Anziano, la benedizione della terra primaverile. L'Anziano esegue l'atto simbolico – IL BACIO DELLA TERRA. Tutti danzano calpestando selvaggiamente la terra [*vīplyasiivayut zembyu*]. Con la loro danza santificano la terra. Attraverso la danza si uniscono alla terra.

#### SECONDA PARTE: IL GRANDE SACRIFICIO.

Di notte, le fanciulle eseguono riti segreti, camminando in cerchi. Una delle fanciulle viene condannata al sacrificio. Per due volte il Fato la presceglie. Per due volte ricade nel cerchio dal quale non esiste scampo. Le fanciulle glorificano l'Eletta con una danza marziale. Fanno appello ai loro progenitori. L'Eletta viene consegnata agli Anziani, ai progenitori dell'umanità. Dinanzi agli Anziani si compie la solenne Danza Sacra – IL GRANDE SACRIFICIO.

(Taruskin 2002: 43)

Stravinsky si era accordato con l'Édition Russe de Musique, che per prima pubblicò la partitura nel 1921, affinché questa descrizione dell'argomento venisse pubblicata nelle successive edizioni a stampa della partitura. In realtà l'accordo andò disatteso e tale testo non è mai apparso nelle diverse edizioni della partitura da allora pubblicate.

Circa le fonti letterarie dalle quali Roerich e Stravinsky possono aver tratto ispirazione nell'immaginare lo scenario del balletto, la più importante di esse è certamente l'opera in tre volumi di Alexander Afanasyev, *L'attitudine poetica degli Slavi verso la natura* (1866-69), opera gigantesca cui avevano attinto numerosi musicisti e artisti, fra i quali, ripetutamente, Rimskij-Korsakov. Altro riferimento obbligato, come già accennato, era il Libro IV delle *Storie* di Erodoto – unica fonte di notizie sulle antiche popolazioni scite; inoltre è alquanto probabile che Roerich conoscesse la cosiddetta *Cronaca primitiva* (*Nachal'naya letopis*), un gruppo di manoscritti provenienti da un monastero di Kiev e redatti fra l'XI e il XII secolo.

Dal punto di vista storico archeologico, i riferimenti di Roerich e Stravinsky si possono ricondurre con estrema precisione alle tradizioni documentate nelle fonti, in particolare alle due festività che rispettivamente precedevano e seguivano il solstizio d'estate: *Semik*, la festa durante la quale si celebravano i riti della divinazione e della fertilità; e *Kupala* di cui già abbiamo fatto cenno (cfr. pag. 9). La festività di *Kupala* veniva abitualmente additata e condannata dai

successivi scrittori cristiani sia per i suoi riti cruenti che prevedevano il salto attraverso un cerchio di fuoco, sia soprattutto per il suo proverbiale carattere orgiastico e dissoluto. Ecco ad esempio cosa scrive in proposito l'*igumeno* (prioro) di Pskov nel 1505:

In questa santa notte [della festa di San Giovanni Battista, corrispondente all'antico *Kupala*], praticamente l'intero villaggio si riunisce nella campagna e si abbandona alla dissolutezza. Pestano sui tamburelli e urlano, e si esaltano sulle loro viole; le donne e le ragazze si dimenano tutto intorno e danzano, roteano gli occhi e dalle loro bocche escono ululati e guaiti ripugnanti e canti disgustosi, lasciando libero sfogo a ogni sorta di folle diavoleria e gironzolano tra salti e calpestii. Grandi sono le tentazioni per gli uomini ed i ragazzi che si corrompono vagando con aria sciocca in mezzo alle donne e alle ragazze; allo stesso modo corrono alla rovina le donne nell'empietà sfrenata degli uomini e le fanciulle nella seduzione.

(cit. in Taruskin 2002:50)

Analoghe scandalizzate descrizioni si ritrovano in altre fonti. Di particolare interesse sono alcuni passi della *Cronaca primitiva* che quasi certamente hanno fornito da base alla stesura dell'azione nei quali la festività di *Kupala* viene descritta in termini molto crudi:

I Radimichi, i Vyatichi e i Severi [antiche tribù russe, n.d.r.] [...] vivevano nelle foreste esattamente come animali, [...] non esistevano matrimoni fra loro, ma semplicemente giochi [*igri*] fra i villaggi. Quando la gente si riuniva per i giochi, per danzare e per tutti gli altri divertimenti diabolici, gli uomini usavano impadronirsi delle proprie mogli e ognuno prendeva qualunque donna con la quale fosse giunto a un accordo. In effetti, avevano anche due o tre mogli per ciascuno.

(cit. in Taruskin 2002: 50)

In questa descrizione si possono individuare alcuni dei momenti principali della prima parte del balletto: il *chorovod*, il gioco delle città e il gioco del ratto. Taruskin segnala altresì il fatto che questi momenti vengano descritti nella stessa successione in cui figurano nel quaderno degli schizzi preparatori del *Sacre*, corrispondente cioè all'ordine in cui essi vennero composti. È il segno che questa, fra le svariate altre fonti possibili, fu senz'altro conosciuta e consultata da Stravinsky e

Roerich. Praticamente l'intero scenario del *Sacre* può essere rintracciato nelle fonti. Esso fu dunque confezionato con scrupolosa e forse appassionata volontà di mettere in scena una ricostruzione di riti realmente esistiti nel passato. Osserva in proposito Taruskin:

Il fondamento del *Sacre du printemps* nella "realtà arcaica" è dunque di gran lunga più concreto di quanto si ritenga comunemente, e sicuramente più di quanto Stravinsky volle ammettere dopo la guerra. Quando i primi ammiratori esclamavano che l'opera era «non un balletto, grazie al cielo, bensì un rituale, un antico rito», erano nel giusto alla lettera, ben oltre quanto potessero immaginare.

(Taruskin 2002: 59)

Com'è intuibile l'idea di ricostruire fedelmente una realtà tradizionale non si limita allo scenario, ma concerne anche la componente musicale con un atteggiamento che rimanda all'antica passione slavofila della *mogučaja kučka*, il Gruppo dei Cinque. Nel *Sacre* sono utilizzate numerose melodie tradizionali, non tutte identificate, scelte non casualmente ma in modo appropriato, e per lo più appartenenti al genere dei canti folklorici cerimoniali e stagionali, dunque particolarmente attinenti al tema e al carattere del balletto.

Nel 1906 Yevgeniya Linyova aveva presentato i risultati di una prima raccolta di registrazioni fonografiche di canti tradizionali russi dove proprio questo tipo di canti occupava una posizione privilegiata. A parte questo primo emergere di documentazioni sonore di carattere etnomusicologico, a indirizzare Stravinsky in questa direzione era stato innanzitutto Nikolaj Rimskij-Korsakov che già aveva studiato, trascritto e ripetutamente utilizzato nelle sue composizioni questo tipo di canti per i quali nutriva un'autentica passione.

Secondo la testimonianza di Roerich, durante il soggiorno di Stravinsky a Talashkino, era presente un certo Sergej Kolosov, un cantore e suonatore di *gusli*, un antico strumento a corda della famiglia del salterio assai diffuso nella musica folklorica russa. Secondo Roerich, Kolosov cantò e suonò per i due illustri ospiti e Stravinsky si annotò parecchie melodie. Questo episodio fa riflettere circa la verosimile impossibilità di individuare precisi riscontri scritti per tutte le melodie folkloriche (certamente più di una dozzina) utilizzate da

Stravinsky nel *Sacre* (cfr. Taruskin 2002: 64). Tale impossibilità deriva innanzitutto dal fatto che Stravinsky ha senza dubbio avuto come prima fonte di ispirazione la tradizione orale: musiche con le quali è venuto a contatto direttamente in luoghi e momenti diversi, ascoltandole dalla viva voce di cantori o esecutori popolari, recependo in vario modo, memorizzando o annotando motivi musicali, canti o altro dei quali ben difficilmente si troverà traccia puntuale nelle fonti scritte. A ciò si aggiunga il fatto che, come risulta dal quaderno degli schizzi del *Sacre* (cfr. Stravinsky 1969), il compositore ha il più delle volte modificato e rielaborato i motivi presi in prestito dalle sue fonti, talvolta fino al punto di renderli difficilmente riconoscibili senza l'ausilio dei passaggi intermedi annotati negli schizzi.



Viktor Michajlovič Vasnecov, *Suonatori di gusli* (1899)

A proposito dei suoi rapporti con il folklore, Stravinsky ha rilasciato dichiarazioni piuttosto fuorvianti, come quella celebre contenuta nei suoi colloqui con Robert Craft e che conferma la sua giù ricordata volontà di sminuire o cancellare gli indizi circa i rapporti fra il *Sacre* e le tradizioni folkloriche:

La melodia iniziale del fagotto nel *Sacre du printemps* è l'unica melodia popolare presente in quel lavoro. Proveniva da un'antologia di musica folklorica lituana che avevo trovato a Varsavia, e non da Borodin o da Kjuj come alcuni critici hanno suggerito.

(Stravinsky-Craft 1977: 166)

L'antologia cui fa riferimento il compositore è l'imponente raccolta di Juszkiewicz, che comprende circa 1800 melodie lituane e che era stata pubblicata pochi anni prima della composizione del *Sacre* (cfr. Juszkiewicz 1900). A richiamare l'attenzione su questa raccolta è stato lo studioso Lawrence Morton, amico personale del compositore, rivelando che da quell'antologia Stravinsky aveva tratto non solo la melodia del fagotto ma varie altre melodie più o meno rielaborate. Nelle due pagine seguenti sono riportate le melodie che il compositore certamente ha preso da Juszkiewicz. L'esempio riproduce la tavola di raffronto pubblicata da Taruskin, dove le melodie originali sono affiancate alla loro rielaborazione come compare in partitura. Nelle trasformazioni apportate da Stravinsky si possono osservare innanzitutto le modificazioni del ritmo che tendono a rendere più complesse le formule utilizzate in partitura rispetto alla semplice linearità degli originali. Nel n. 1 ad esempio l'originario ritmo in 3/4 assume un andamento ritmico libero e fluttuante, proprio di un recitativo strumentale. Al contrario nel n. 4, le semplici formule ritmiche di partenza vengono rielaborate in un ritmo di tipo additivo che sembra sottolineare il carattere arcaico del motivo. L'accentuazione del carattere popolare si riscontra anche nelle modificazioni di carattere modale. Il n. 3 che in origine è in tonalità maggiore, sia negli schizzi sia in partitura scivola nel modo dorico, mentre nel n. 4 la melodia di partenza si trasforma in un motivo basato su una scala pentatonica anemitonica dal sapore decisamente arcaico (i semitoni dell'originale vengono sostituiti da intervalli di terza). Altro indice della tendenza di Stravinsky a "reinventare" il carattere etnico della musica può essere considerata l'aggiunta di numerose ornamentazioni melodiche (cfr n. 1 e n. 4) che rimandano alla prassi esecutiva vocale e strumentale tipica della tradizione orale.

①

N. 157

Tu, ma - nu se - se - ré - lé  
Se - se - lé guł - bu že - le! Kad no - ri  
var - ga varg - ti te - kek už bau - džiau - nin - ka.

②

N. 787

Kad aš é - jau par dva - ra, aš ti - ju - nuj  
"la - ba dić - na" ma ti ju - nas ko - ka.

③

N. 142

Tè - vu - žè - li ma - nu! Sen - gal - vè - li ma - nu!  
Lejs k ma - ne, tè - ve - li i dva - ra stu - žy - ti.

④

N. 249

O kad aš bu - vau jau - nas ne - ve - dės,  
aj! aj! aj! aj! - vis mer - ge - les my - lé - jau.

N. 271

O kad aš gè - riau, pa - si - gè - riau;  
i sta - kles sè - dau, pa - svi - rè - jau.

N. 409 (modello per le acciaccature)

Pa - si - sè - jau a - vi - žu pit - na tè - vu dir - ve - le;

## Introduzione alla Parte Prima

Fag. solo *ad lib.*

①

## Vesenniye gadaniya (Les Augures printaniers), [19]

Fag. *f*

Quaderno degli schizzi, p. 3

②

## Igra umikaniya (Jeu du rapd), 3 dopo [37]

Tromba piccola in re *f*

Quaderno degli schizzi, p. 7

cfr. 1 dopo [46]

③

## Veshniye Khorovodi (Rondes printanières), [48]

E♭ clar. *f*

Bass clar. (etc.)

Quaderno degli schizzi, p. 7. Zapevaniye khorovodnoye (Incantesimo del khorovod)

④

La dimensione ritmica è certamente un elemento preponderante del *Sacre* e nessuna analisi di questa composizione ha mai potuto prescindere dal segnalare questa centralità del momento ritmico, capace di dare origine a una inesauribile varietà di formulazioni e di strutture. Il più acuminato indagatore del *Sacre* sotto il profilo ritmico strutturale è stato certamente Pierre Boulez che a riguardo è intervenuto ripetutamente con alcuni saggi che restano fra i maggiori esempi delle letterature analitica novecentesca.

In termini molto generali nel *Sacre* si possono individuare varie tipologie o categorie ritmiche predominanti. La distinzione generale proposta da Boulez in *Pensare la musica oggi* secondo cui l'organizzazione ritmica del tempo può distinguersi fra un *temps lisse* (tempo liscio) e *temps strié* (tempo striato) può applicarsi anche al *Sacre* (la terminologia è ripresa dall'anatomia che distingue appunto fra muscolatura liscia e muscolatura striata). Per Boulez «nel tempo liscio si occupa il tempo senza contarlo». Così come la muscolatura liscia è propria dei muscoli involontari, il tempo liscio è uno spazio temporale che può essere interpretato soggettivamente, con un andamento di tipo recitativo, non inquadrabile in una scansione ritmica regolare e uniforme, e non riconducibile a una naturale suddivisione ciclica in battute. Al contrario, «nel tempo striato, si conta il tempo per occuparlo» (Boulez 1979: 94). Analogamente alla muscolatura striata che è in genere volontaria,<sup>1</sup> cioè obbedisce a comandi consapevoli, il tempo striato è dunque un tempo suddiviso e scandito in modo regolare, pulsante, reiterato secondo una precisa ciclicità ritmica che obbliga il compositore e gli esecutori a un sistematico lavoro di coordinamento e di controllo quantitativo.

È nota la predilezione di Stravinsky per questo tipo di organizzazione ritmica, riassumibile in una entusiastica annotazione che si può leggere proprio nel quaderno degli schizzi del *Sacre*: «Laddove c'è ritmo, c'è musica, così come laddove batte un polso c'è vita» (cit. in Taruskin 2002: 103).

Un autorevole studioso di Stravinsky, André Boucourechliev, nella sua monografia dedicata al compositore apparsa per l'editore Fayard nel 1982 e pubblicata in traduzione italiana nel 1984, individua proprio

---

<sup>1</sup> Com'è noto, a questa regola fa eccezione il muscolo cardiaco che è involontario ma striato.

nell'organizzazione ritmica il possibile fondamento dell'architettura formale del *Sacre du printemps*, definita come un «grande ritmo di forme». Lo studioso francese evidenzia nei diversi episodi del balletto tre tipologie di brani sostanzialmente in base al loro carattere ritmico:

- 1) *khorovod* (K): ritmicamente blando, caratterizzato da melodie distese, cantabili, modali, evocatrici dei canti prevalentemente femminili
- 2) danze (D): vi regna una ritmica martellante ma spesso metricamente irregolare, asimmetrica e discontinua
- 3) processioni (P): metrica regolare in tempo lento, spesso con accumulo progressivo di stratificazioni poliritmiche.

(Boucourechliev 1984: 85-86)

A proposito del *khorovod*, di particolare interesse è questo passo di Boucourechliev:

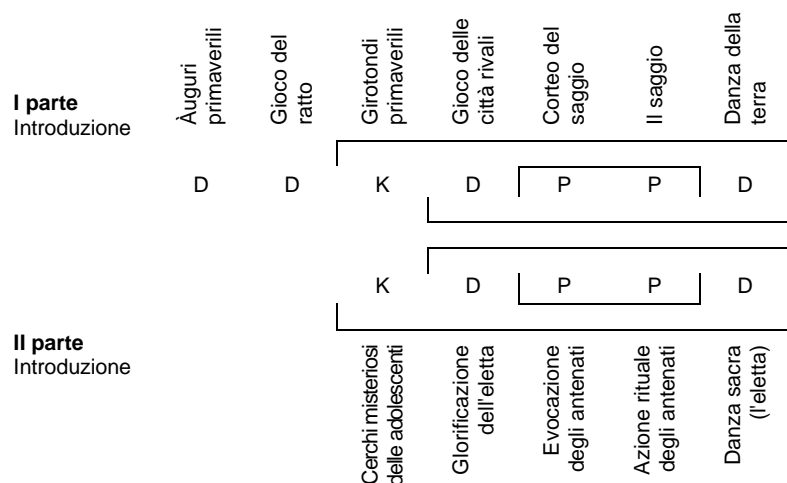
[Nel *khorovod*] si dispiega il fantasma stravinskiano di una Russia arcaica, il quale inventa le melopee potentemente evocatrici di quel mondo immaginario (ricordiamo che la tematica della *Sagra* prende ben poco in prestito dal folclore esistente; è il caso del tema del fagotto dell'«Introduzione», derivato – com'è noto – da una canzone non russa ma lituana, registrata al numero 157 della raccolta folklorica di Juškievič).

(Boucourechliev 1984: 86)

È lampante come l'opinione di Boucourechliev, anteriore alle approfondite recenti ricerche di studiosi come Richard Taruskin, Pieter van den Toorn e altri, diverga nettamente rispetto ad essi circa la questione del rapporto con la tradizione e l'utilizzo di materiali folklorici, risultando oggi alquanto datata oltre che infondata (a questo proposito, si confronti il passo di Taruskin citato a pag. 16 di questi appunti).

Indipendentemente da questo aspetto, resta indubbiamente interessante la proposta analitica di Boucourechliev del quale, nella pagina successiva riproduciamo uno schema in cui si evidenzia una possibile corrispondenza strutturale fra le due parti del balletto dal punto di vista della distribuzione simmetrica delle diverse tipologie ritmiche (Boucourechliev 1984: 86).

A. Boucourechliev, schema formale del *Sacre du Printemps*  
(K = *khorovod* – D = danza – P = processione)



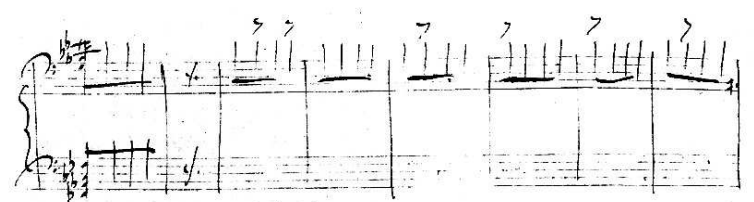
Senza alcuna pretesa di sistematicità, procediamo ora ad alcuni rilievi di tipo analitico riguardanti i diversi episodi del *Sacre*.

### Prima parte. Introduzione

Come già si è ricordato, il tema del fagotto risulta dall'elaborazione di una melodia lituana tratta dalla raccolta di Jushkievicz (cfr. gli esempi di Taruskin alle pag. 20-21). L'elaborazione trasforma il ritmo ternario della melodia originale in un recitativo strumentale che è un tipico esempio di *tempo liscio* secondo l'accezione di Boulez. Il brano si evolve verso un progressivo aumento di densità e di stratificazione contrappuntistica in cui si manifesta una crescente "striatura" del tempo, con ostinati sempre più frequenti che danno quindi luogo a una caratteristica sovrapposizione fra tempo liscio e tempo striato, fra ritmo libero e ritmo pulsante.

### Auguri primaverili

Rappresenta l'apoteosi del tempo striato, quindi del ritmo martellante che si impone qui con una forza e una violenza che certamente suscitavano un'impressione fortissima nel pubblico delle prime rappresentazioni. Il ritmo che si instaura fin dall'inizio si presenta come regolare e inesorabile nella sua scansione, il cui andamento viene però turbato per così dire dalla presenza di forti accentuazioni disposte irregolarmente. Ecco come Stravinsky annota negli schizzi le prime battute di questo episodio:



Sulla collocazione e sulla possibile interpretazione strutturale di questi accenti gli studiosi e gli analisti si sono cimentati innumerevoli volte. Resta al fondo, la sensazione che in questo disporre gli accenti Stravinsky giochi liberamente [?] con l'essenza stessa dei ritmi additivi propri delle tradizioni folkloriche. La combinazione di unità binarie e ternarie disposte nella griglia regolare delle battute e del tempo in 2/4 crea quegli inconfondibili spazzamenti, ritmicamente così sfuggenti e al tempo stesso seducenti per la loro energia propulsiva, che rimandano alla gestualità o meglio ancora alla sfrenata fisicità corporea delle danze ancestrali.

Riguardo alle prime otto battute Boulez procede a una preliminare classificazione dei moduli ritmici utilizzati da Stravinsky, individuandone quattro (a<sub>1</sub>-a<sub>2</sub>-b<sub>1</sub>-b<sub>2</sub>) tutti di eguale lunghezza, pari alle 4 crome della battuta:



Tuttavia, si è detto, è possibile interpretare quella disposizione irregolare degli accenti come il frutto di una sapiente combinazione di unità binarie e ternarie, a somiglianza di formule ritmiche assai diffuse nelle musiche di tradizione orale, tanto in Occidente, quanto in Oriente o in Africa. Si veda ad esempio questa ipotesi di articolazione ritmica di quelle otto battute riferita a un sistema ritmico additivo, cioè a una combinazione di unità binarie e ternarie suggerite dalla collocazione degli accenti stessi.



Non è infrequente nell'analisi di musiche in vario modo influenzate dal folklore e più in generale dalla tradizione orale, imbattersi in fraseggi e articolazioni ritmiche che all'occhio – o per meglio dire all'orecchio – di un musicista di formazione classica suonano come contrattempi, come ritmi "sincopati che contraddicono e creano una caratteristica tensione rispetto all'uniformità di un andamento percepito come "naturale". Queste articolazioni acquistano tutt'altro significato se ricondotte a un sistema ritmico di tipo additivo, basato su un altro tipo di "naturalità", cioè sui movimenti del corpo, ora più lenti ora più veloci, anziché sul frazionamento regolare e geometrizzante della battuta. Esempio tipico di questo tipo di organizzazione ritmica sono i cosiddetti "ritmi bulgari" caratteristici delle danze popolari dell'Est Europa (dai Balcani alla Russia, dal Danubio alla Grecia, al Medio Oriente). Sono ritmi che furono certamente familiari a Stravinsky, e dei quali si ritrovano numerosissime tracce nella musica del compositore, da *Petruška*, al *Sacre*, all'*Histoire du soldat*.

Questo tipo di organizzazione ritmica (cui com'è noto Béla Bartók ha dedicato anni di ricerche e di studi approfonditi e rivelatori) è strettamente connessa alla danza e si costruisce come una successione di "passi" veloci e passi lenti, dove il veloce vale 2 e il lento vale 3. Così il diffusissimo ritmo in sette della *rachenitsa* (*Ръченица*, *račenica*) si basa sulla successione 2+2+3 (nella nomenclatura anglosassone delle scuole di danza questo tipo di ritmo viene scandito come *quick-quick-slow*, ossia veloce-veloce-lento).

Numerosissime sono le formule ritmiche e le danze che scaturiscono dalla combinazione di queste unità. Ritmi in 9, in 11, in 13 sono piuttosto diffusi. Meno consuete nell'Est Europa (ma largamente diffuse in Medio Oriente e in India), sono formule composite più elaborate. Un esempio è la danza bulgara denominata *sedi donka* (*Седи Донка*) la cui formula ritmica in 25 *beats* risulta dalla somma di tre segmenti (7+7+11) disposti nel modo seguente:

7	7	11
3 + 2 + 2	3 + 2 + 2	2 + 2 + 3 + 2 + 2
slow quick quick	slow quick quick	quick quick slow quick quick

Nell'antologia audio, oltre a una *rachenitsa* è presente anche un esempio di danza *sedi donka*. Altro esempio paradigmatico di questa diversa concezione del ritmo, è senza dubbio il *ragtime*, un genere che non a caso fu particolarmente caro a Stravinsky e che è emblematico per quanto riguarda il ritmo sincopato. Come vari studiosi di musica afroamericana hanno suggerito il fraseggio del *ragtime* rivela la sua ascendenza movimenti di danza della tradizione orale, proprio in virtù della sua articolazione che ben si presta a essere interpretata come una successione di unità binarie (veloce) e ternarie (lento). Un esempio interessante ce lo fornisce Charles Hamm nel suo libro dedicato alla musica degli Stati Uniti. Nella consueta scansione in 2/4 (*two steps*), *Original Rags* (1899) di Scott Joplin si presenta come un abile gioco di sincopi che sposta sistematicamente gli accenti dalla loro naturale collocazione:

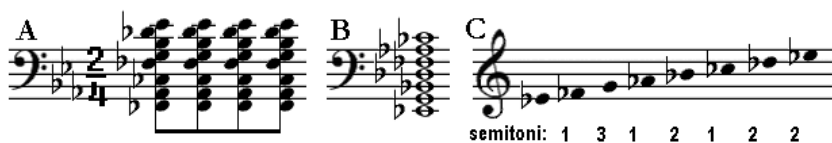


Tuttavia la stessa frase può essere interpretata come il regolare susseguirsi di due formule ritmiche di eguale struttura e durata pari a 16 semicrome ciascuna:



(Hamm 1990: 471-72)

Abbinato all'inedita e travolgente energia cinetica del ritmo, altrettanto inaudito e sconvolgente dovette risultare al pubblico dell'epoca l'impatto sonoro di questo episodio – impatto armonico e insieme timbrico – che presenta la ripetizione incessante (circa 280 volte) di un accordo di sette note armonicamente multiplo, privo di una precisa identità tonale e interpretabile in molti modi. Stravinsky lo definisce "accordo *tolčok*", traducibile come "accordo-impulso" oppure "accordo-motore" (cfr. Boucourechliev 1984: 93). L'esempio seguente mostra la disposizione dell'accordo in partitura (A), affiancato dalla sua disposizione per terze sovrapposte (B). Vi risulta evidente la sovrapposizione di una quadriade di settima di dominante e di una triade maggiore con la fondamentale a distanza di semitono (rispettivamente mib e fab). Se si cerca di ricondurre questo accordo a un contesto modale, le sette note che lo compongono appartengono a un modo frigio alterato (C) corrispondente al *maqam hijaz* della musica turca e araba, ovvero al modo *ahava rabboh* della musica ebraica.



In virtù del suo squisito sapore esotico questo modulo *hijaz* è utilizzato molto frequentemente nella musica balcanica e dell'Est Europa, spesso abbinato alle danze in ritmo bulgaro. Va detto però che inflessioni modali di questo genere non si riscontrano in nessun passo del *Sacre*. La cosa non stupisce in quanto questo modo (caratterizzato dall'inconfondibile tetracordo iniziale che si apre con una seconda minore seguita da una seconda aumentata), dalle Rapsodie ungheresi di Liszt, all'*Aida* di Verdi, dal celebre *Bacchanale* di *Samson et Dalila*

di Camille Saint-Saëns alle innumerevoli tziganerie che costellano la letteratura musicale dal Settecento in avanti, è l'emblema stesso dell'esotismo più inflazionato, un gusto musicale rispetto al quale Stravinsky si è sempre tenuto rigorosamente a distanza.

Alle otto rivoluzionarie battute iniziali degli *Auguri*, fanno seguito (n. 14 della partitura) quattro battute molto significative, sia sotto il profilo ritmico sia per quanto riguarda la dimensione verticale e, non da ultimo, per quanto riguarda la concezione formale complessiva del *Sacre*. Per un attimo, con un effetto di taglio netto e assolutamente imprevedibile, la pesantezza dell'accordo ripetuto e le asimmetrie degli accenti lasciano il posto a una leggerezza e a una regolarità da meccanismo a orologeria, con tre linee melodiche assolutamente concordi nello scandire il ritmo binario, ma decisamente divergenti sul piano armonico. Al mib (dorico) del corno inglese, si sovrappongono i fagotti e i violoncelli con i loro arpeggi che disegnano un curioso pendolo armonico. Giocando sul cromatismo do/si e sol/sol# gli arpeggi alternano le triadi di do maggiore/mi minore (fagotti) e mi maggiore/do maggiore (violoncelli) in un quadretto politonale di squisita fattura (nell'esempio che segue i suoni del corno inglese vanno trasposti una quinta sotto).



mi b							
do magg	mi min	do magg	mi min	do magg	mi min	do magg	mi min
mi maggiore		do maggiore		mi maggiore		do maggiore	

In realtà, a parte l'aggiunta del do, le note utilizzate in questo episodio sono esattamente le stesse dell'accordo *tolčok* e suonano come una

breve e luminosa esemplificazione melodico-contrappuntistica di quel denso agglomerato verticale.

Da segnalare, dopo alcuni fugaci preannunci, l'entrata al n. 19 (fagotti) del motivo di derivazione folklorica corrispondente al n. 2 degli esempi riprodotti alle pagg. 19-20 di questi appunti. Inoltre, cinque battute dopo il n. 28 le quattro trombe anticipano brevemente il motivo di *khorovod* che ritornerà poi nei *Girotondi primaverili*.

### **Gioco del ratto**

Alla terza battuta dopo il n. 37 flauti, clarinetto e tromba piccola intonano un rapinoso motivo di derivazione folklorica (n. 3 degli esempi di pagg. 19-20), alquanto rielaborato soprattutto nell'articolazione ritmica. Anche in questo brano, secondo l'analisi di Boulez condivisa da Boucourechliev, la dimensione ritmica impone la sua logica. La pagina si svolge infatti come una sorta di confronto-scontro fra due elementi ritmici antagonisti: una materia ritmica elementare, intesa come brutta successione di colpi e una figura ritmica più strutturata corrispondente al motivo folklorico suddetto. L'episodio vede il progressivo cedimento del ritmo strutturato "sconfitto" dalla prepotenza del ritmo più elementare.

### **Girotondi primaverili**

Anche in questo brano la dialettica ritmica rappresenta il carattere dominante nonché il generatore dello svolgimento formale. Si può concordare con Boucourechliev quando afferma che l'unità organica del *Sacre*, più che dal tradizionale sviluppo motivico (completamente assente in questa composizione) è fondata sulla coerenza con la quale Stravinsky utilizza dall'inizio alla fine, applicandoli nei diversi episodi, gli stessi procedimenti ritmici (Boucourechliev: 102), quali ad esempio la contrapposizione – o talvolta la sovrapposizione – fra un ritmo semplice e iterativo e un ritmo più articolato. In genere questa dialettica viene sottoposta a "rotture" improvvise e talvolta brutali del decorso musicale che sono l'elemento formale più caratteristico e ricorrente dell'intera composizione, la quale di conseguenza risulta formata da un susseguirsi di blocchi giustapposti.

Ripetute e violente interruzioni sono presenti anche nelle *Ronde primaverili*. L'apertura è affidata legni con un motivo di schietta derivazione folklorica (n. 4 degli esempi a pagg. 19-20). L'episodio successivo che inizia al n. 49 è caratterizzato da un'intensa figura ritmica in ostinato.



Essa si basa sulla triplice ripetizione di un accordo di mib dorico con 7a e 9a aggiunte. La triplice ripetizione prefigura l'incipit del motivo che compare due battute dopo il n. 50 per poi esplodere letteralmente al n. 53. Si tratta dello stesso motivo di *khorovod* che già si era ascoltato negli *Auguri*, cinque battute dopo 28. L'individuazione della fonte di questo motivo non è così immediata come per gli esempi precedenti. Taruskin ritiene che esso potrebbe derivare, così come altri elementi motivici presenti nei *Girotondi primaverili*, da una melodia pubblicata da Rimskij-Korsakov nella sua raccolta *Sbornik russkikh narodnikh pesen* (Antologia di canzoni popolari russe), edita a San Pietroburgo nel 1877. La canzone, riprodotta nella pagina seguente, si intitola *Nuka-kumushka* (Vieni comare) ed è una *semituskaya*, ossia una melodia che veniva cantata in occasione della festa di *Semik* (cfr. a pag. 14 di questi appunti).

In effetti nel quaderno degli schizzi è annotata questa melodia (lettera a. dell'esempio riprodotto alla pagina seguente) dalla quale Stravinsky potrebbe avere preso spunto per alcuni materiali melodici dei *Girotondi primaverili*. Tuttavia il motivo vero e proprio del *khorovod* (cfr. lettera c. alla pag. seguente) ha un profilo melodico la cui parentela con quella canzone resta piuttosto dubbia.

50.

Нука, кумушка, мы покумимся.<sup>9)</sup>Hört, Gevatterin, laßt uns Viens, commère, viens, nous  
Gevatterinnen sein. bavarderons bien.

Come oh crouny mine, let us have a good time.

Allegretto.

Canto.

Ну - ка, ку - муш - ка, мы по - ку - мим - ся, Ай - лю  
Hört, Ge - vatt' - rin, laßt uns Ge - vatt' - rin - nen sein, Ei - ßu  
Viens, com - mè - re, - viens, nous ba - var - de - rons bien, Tra - de  
Come oh cro - ny - mine, let - us have a good time, Lol - li,

Piano.

Fine.

ли, лю - ли мы по - ку - мим - ся. Мы по -  
li, ßu - li, uns Ge - vatt' - rin - nen sein. Woll'n Ge -  
ri de - ra, nous ba - var - de - rons bien. Tous deux  
lol - li lo, let - us have a good time. We shall

(Taruskin 2002: 79)

a. La melodia originaria (dal quaderno degli schizzi, p. 8).

b. *Le sacre du printemps*, 7 dopo [49]

c. *Le sacre du printemps*, [51], trasposto.

d. *Le sacre du printemps*, 1 dopo [54] (Vivo), trasposto.

(Taruskin 2002: 80)

*Gioco delle città rivali*

Ancora una volta, come nel *Gioco del ratto*, si ha a che fare con il conflitto di due entità ritmiche contrastanti che suddividono fittamente l'episodio in brevi segmenti. A gareggiare fra loro sono un ritmo martellante e uniforme (in pratica nel corso del brano l'unico valore ritmico utilizzato è la croma), contrapposto a una figura più articolata, ancora una volta di derivazione folklorica, affidata ai corni. Sul finire dell'episodio (n. 64), questa figura ritmico melodica, viene contrappuntata dalle tube con un ostinato apertamente dissonante che si prolunga poi nel movimento successivo (è l'unico caso di un episodio posto in continuità con il successivo, mentre tutti gli altri sono separati da una doppia barra e comunque da una netta cesura).

legni archi

tube

(Taruskin 2002: 122)

*Processione del saggio*

Proseguendo senza interruzione lo svolgimento musicale dell'episodio precedente, questa sezione si apre con un fitto ostinato ritmico su cui si snoda un'evoluzione a due voci del contrappunto dissonante già iniziato in precedenza e affidato ora a tube e corni. Tutto il brano è potentemente imperniato sulla relazione di tritono sol#/re, relazione che caratterizza anche il contemporaneo ostinato ritmico.

corni

tube

Nel loro insieme, la sonorità metallica, la scansione poderosa e l'insistere del tritono richiamano alla mente la scena dell'incoronazione del I atto del *Boris Godunov* di Musorgskij. Su questo meccanismo dal passo ritmicamente costante e immutabile, il brano raggiunge al n. 70 uno dei culmini di stratificazione poliritmica di tutto il *Sacre*.

### Il saggio

[*Il bacio della terra, L'adorazione della terra*]

Queste quattro battute erano l'introduzione alla *Danza della terra* e sono poi state titolate come episodio autonomo concluso da un accordo *ppp* dei soli archi. Tenuto conto anche dei suoni armonici, esso comprende dieci note, abbracciando un totale cromatico da si a lab. In genere, per la sua sonorità particolarissima e la sua ardua interpretazione in termini armonici, questo accordo viene definito dai commentatori enigmatico, irrealistico ecc. Questo stesso accordo, nella riduzione pianistica a quattro mani, viene ridotto a sole sette note. L'esempio che segue mette a confronto le due versioni.

Le due versioni dell'accordo de *Il saggio* e scale di riferimento  
 versione a dieci note (partitura)      vers. a sette note (trascriz. a 4 mani dell'autore)

Questo complesso armonico viene quasi inevitabilmente interpretato come accordo politonale. Nella sua versione pianistica a sette note sono individuabili tre triadi perfette (do min, lab magg, si min). Più

interessante è forse constatare come l'eliminazione di tre note abbia conservato una caratteristica dell'accordo di partenza, almeno dal punto di vista di una possibile scala di riferimento, ossia l'esclusiva presenza di intervalli di 2a minore e di 3a minore. Nella versione a sette note infatti l'accordo individua una disposizione scalare formata da tre piccoli *cluster*, cioè tre blocchi cromatici che si possono disporre simmetricamente a una distanza di 3a minore.

### Danza della terra

Da ogni punto di vista l'episodio conclusivo della prima parte del *Sacre*, è uno dei momenti culminanti dell'intera composizione, non solo per quanto riguarda la complessità della scrittura, l'interazione e la stratificazione delle strutture ritmiche, ma anche per le modalità con cui Stravinsky si avvale del materiale folklorico. Tutta questa pagina scaturisce infatti secondo Taruskin da un lungo e complesso processo di assimilazione e rielaborazione di due fonti melodiche appuntate nel quaderno degli schizzi ma non esattamente identificabili. Il processo è tale che, nonostante all'ascolto non si percepisca alcun esplicito riferimento motivico, nondimeno la partitura svela una struttura armonica e intervallare ampiamente collegata al materiale di partenza. Le indagini e l'analisi di Taruskin sono a questo riguardo troppo vaste e complesse per essere sintetizzate in questa sede. Basti dire che nella *Danza della terra* emerge quell'aspetto cruciale che verrà ancor meglio in luce nella seconda parte del *Sacre* e che, secondo Taruskin, costituisce il nocciolo dell'originalità e della grandezza di Stravinsky: la trasfigurazione della materia prima folklorica all'interno di una ricerca compositiva estremamente avanzata e coerente nei suoi propositi di sperimentare soluzioni nuove.

## Seconda parte

### Introduzione

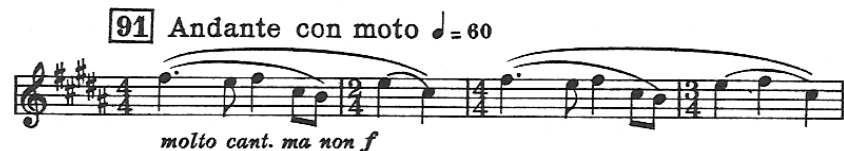
Si tratta della pagina più squisitamente cromatica e coloristica ("impressionista" per usare un termine improprio) del *Sacre*. Anche qui, pur nella scansione rallentata (*Largo*) si è in presenza di quel dualismo ritmico che già si è rilevato altrove e che contrappone pesanti e inarticolati impulsi ritmici verticali a figurazioni ritmiche articolate orizzontalmente con carattere di ostinato. Compare qui uno dei motivi più suggestivi e cantabili del *Sacre*. Si tratta di un tema dal carattere di *khorovod* esposto per la prima volta da violini e violoncelli a due prima di 82 e che si fa progressivamente sempre più evidente: a 83 (fl contralto e vl solo), 84 (4 viole sole) e a 89 (corni) ogni volta con un'armonizzazione fortemente cromatica che contrasta vivacemente col carattere decisamente arcaico e folklorico della melodia costruita su sole quattro note (la-sol-mi-re nella sua prima apparizione).



### Cerchi misteriosi delle adolescenti

Il nuovo episodio si apre con quello stesso tema di *khorovod* con cui si è conclusa l'*Introduzione*, inizialmente affidato questa volta a sei viole sole.

*khorovod* – tema A



Già in precedenza si era visto un tema passare da un episodio all'altro e anche allora si trattava un motivo di *khorovod*: quello dell'*Introduzione* alla prima parte che ritorna poi nei *Girotondi primaverili* (cfr. pag. 29). In effetti sono questi gli unici due casi nel *Sacre* di un "tema" che passa da un episodio a un'altro.

Boucourechliev associa questo tema (A) di apertura a un altro motivo di *khorovod* (B) che caratterizza i *Cerchi misteriosi* e che fa la sua comparsa cinque battute dopo 93 nel flauto contralto solo.

*khorovod* – tema B



Lo studioso francese considera infatti entrambi i motivi A e B come due diverse elaborazioni di una medesima fonte melodica annotata da Stravinsky nei suoi schizzi nel modo seguente:



(Taruskin 2002: 84)

Boucourechliev riconduce questa melodia alla canzone popolare intitolata *Utuška*, Anatroccolo (vedi alla pag. seguente), e proveniente ancora una volta dalla raccolta di canzoni popolari di Rimskij-Korsakov (Boucourechliev 1984: 106).

A differenza di Boucourechliev, Taruskin ritiene invece che la fonte della melodia annotata da Stravinsky nel quaderno degli schizzi non sia individuabile con certezza. Quell'appunto è certamente l'abbozzo del tema B, ma restano dubbi circa la sua fonte originaria.



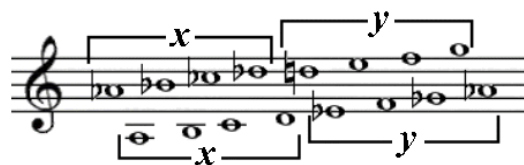
stagionali) e avendo quindi adottato o reinventato un insieme di temi e motivi il cui ambito melodico era limitato più o meno ai suoni del tetracordo minore (tono-semitono-tono), Stravinsky fu indotto a fondare con notevole coerenza il linguaggio armonico del balletto sulla suddivisione – fino ad allora molto rara – del gruppo ottatonico in due tetracordi minori a distanza di tritono.

(Taruskin 2002:117)

In effetti, come si osserva nell'esempio seguente, la scala ottatonica (detta anche octofonica o "a toni alterni"), che solitamente viene ricondotta a una successione di terze minori (e dunque a un'armonia di tipo diminuito), può essere considerata come la successione di due tetracordi minori (o per meglio dire dorici) disposti a distanza di tritono. Taruskin sostiene con abbondanza di esemplificazioni che questa suddivisione in due tetracordi (indicati nell'esempio seguente con le lettere *x* e *y*) è una vera e propria *Grundgestalt*, cioè è la forma fondamentale del linguaggio del *Sacre*. Una presenza secondo Taruskin analiticamente "necessaria. Infatti,

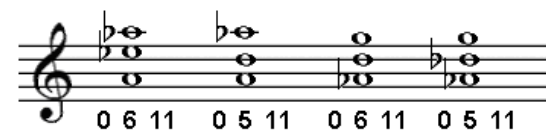
sebbene nessuna armonia di superficie, nessun tema, nessuna progressione, nessuna tonalità possano ritenersi fattori unificanti del *Sacre* nella sua interezza, la sua coerenza e integrità tonale sono invece assolutamente evidenti anche all'orecchio più ingenuo.

(Taruskin 2002: 120)



È proprio nella *Glorificazione dell'eletta* che emerge con maggiore chiarezza quello che Taruskin definisce "l'accordo fonte del *Sacre*", ossia un accordo di tre suoni riconducibile alla scala ottatonica. Questo accordo è formato dalle note estreme del tetracordo superiore e dalla nota più bassa del tetracordo inferiore (0 6 11). Ma ne esiste anche una forma invertita formata dalle note estreme del tetracordo inferiore e da quella più acuta del tetracordo superiore (0 5 11).

Con riferimento all'esempio precedente, le due coppie di accordi che derivano dalle due scale sono i seguenti:



Con Taruskin concorda anche Allen Forte che nel suo saggio *The Harmonic Organization of 'The Rite of Spring'* (Forte 1978) considera questo accordo come la sintesi delle «very special relations» che governano l'armonia del *Sacre* (cfr. Taruskin 2002: 121). Allen Forte inoltre individua la presenza di questi accordi in tutte le armonie principali del *Sacre*, sia nei complessi di 4-5 note, sia negli agglomerati più complessi di sette-otto elementi.

Nella *Glorificazione dell'eletta* questo accordo è largamente presente nel tessuto armonico del brano, come evidenziato dall'esempio che segue. Alla lettera a) è riprodotto, così come sintetizzato nella partecella, uno dei numerosi glissandi cromatici presenti nel brano. Come si vede la condotta parallela delle voci ripropone sistematicamente gli intervalli dell'accordo del tipo 0 6 11.

(cfr. *Glorificazione dell'eletta*, n. 107)

a. *Le sacre du printemps*, partecella, p. 51 (seconda battuta, soli flauti)



(Taruskin 2002: 125)

Un altro passo armonicamente assai esemplificativo è quello fra i nn. 109 e 110.

b. *Le sacre du printemps*, [109] e 1 prima di [110],

(Taruskin 2002: 125)

A riprova della presenza ubiqua di questo materiale armonico riprendiamo per un momenti i due accordi o, se si vuole, poli-accordi (entrambi di sette suoni) di cui ci siamo occupati in precedenza: l'accordo *tolčok* degli *Àuguri* (v. pag. 27) e quello cosiddetto del "bacio della terra" nell'episodio del *Saggio* (v. pag.33).

Come si vede nell'esempio seguente, con i sette suoni del complesso accordale degli *Àuguri* si formano tre accordi di questo tipo, mentre con i sette suoni del "bacio della terra" se ne formano quattro.

È forse il caso di ricordare che l'accordo 0 6 11, è divenuto da lungo tempo di uso abituale nella prassi jazzistica ed è di fatto uno stilema tipico del *voicing* cioè della disposizione accordale, in particolare nella pratica dell'accompagnamento e dell'improvvisazione pianistica. Questo accordo di tre suoni viene in genere usato come forma ellittica in luogo di complessi accordali di cinque o più suoni. Le funzioni più

comuni sono di tipo dominante: come sintesi dell'accordo di 7/9 aumentata, oppure dell'accordo di 13a:

uso dell'accordo 0 6 11 nella prassi armonica jazzistica

L'aspetto più affascinante e significativo del linguaggio del *Sacre*, sempre seguendo l'analisi di Taruskin, è però la già menzionata abilità con la quale Stravinsky coniuga elementi melodici e armonici basati sul tetracordo dorico (o minore che dir si voglia), ossia su uno dei pilastri su cui si reggono molte musiche di tradizione orale, convertendoli in elementi costitutivi di un lessico decisamente "modernista", basato sulla scala ottatonica.

Uno dei passi già presi in considerazione mostra con chiarezza un esempio di come può configurarsi l'organizzazione di questi elementi. Si tratta dell'episodio inserito nel *Gioco delle città rivali* che inizia al n. 64 e già riprodotto a pag. 32 in trascrizione pianistica.

Il tema folklorico dei legni e il tema delle tube individuano ciascuno un proprio tetracordo (contrassegnati con le lettere *x* e *y*) la cui fondamentale è a distanza di tritono (sol#-re) e la cui somma produce per l'appunto una scala ottatonica.

### ***Evocazione degli antenati – Azione rituale degli antenati***

Il carattere dei due movimenti che conducono alla conclusione viene sintetizzato efficacemente da Boucourechliev in questi termini:

Discontinuità metrica che sostiene una ritmica verticale, continuità metrica e ricchezza ritmica interna alla polifonia caratterizzano in modo contrapposto l'*Evocazione* e l'*Azione rituale degli antenati*, che hanno carattere *processionale* [cfr. lo schema a pag. 23, n.d.r.]: tappe di relativa stabilità tra la ritmica decentrata della *Glorificazione* e quella della *Danza sacrale* che la seguirà. Quest'ultima costituirà da sola una sorta di somma dei principali aspetti dell'opera: continuità-discontinuità, ritmica orizzontale-ritmica verticale, metrica stabile-metrica variabile, e infine costanti armoniche.

(Boucourechliev 1984: 108)

A proposito dell'*Azione rituale* Taruskin osserva come essa, insieme ai *Cerchi misteriosi delle adolescenti*, sia il brano per il quale Stravinsky ha redatto la maggior quantità di schizzi preparatori (cfr Taruskin 2002: 87). Per questa pagina il compositore ha svolto un lungo lavoro di elaborazione a partire da melodie di sicura origine folklorica ma non identificabili con certezza. Probabilmente qui Stravinsky ha operato una sorta di collage fra numerosi canti aventi la stessa struttura modale e molti tratti melodici comuni. Taruskin sottolinea come le melodie utilizzate appartengano al genere dei canti denominati *vesnyanka*, ossia canti primaverili destinati a specifiche "azioni rituali". Una volta di più, conclude lo studioso americano, Stravinsky dimostra qui estrema attenzione – uno scrupolo di natura "neonazionalista" – nel ricercare materiali che possano convalidare l'autenticità di questa rappresentazione delle tradizioni dell'antica Russia pagana (cfr. Taruskin 2002: 97).

### ***Danza sacra (l'eletta)***

Data l'enorme complessità e ricchezza del brano conclusivo, ci limiteremo qui a una schematica osservazione di carattere formale desunta da Boucourechliev. Dei diversi tipi di organizzazioni ritmiche che si fronteggiano nel *Sacre*, la Danza sacra rappresenta l'apoteosi del

contrasto fra l'elemento ritmico puramente verticale e le figurazioni orizzontali. Boucourechliev segnala come l'architettura complessiva di questo movimento corrisponda grosso modo a quella di un rondò. In un crescendo di concitazione, si susseguono, intercalati a tre *couplet*, quattro ritornelli che, strada facendo, vedono progressivamente disgregarsi la loro fisionomia originaria (Boucourechliev 1984: 108-13). Forniamo di seguito le indicazioni per individuare in partitura i momenti corrispondenti alla descrizione di Boucourechliev. Il *timing* fa riferimento alla registrazione diretta da Leonard Bernstein inclusa nell'antologia audio.

n°	142	149	167	174	180	181	186
	Rit. I	Couplet I	Rit. II	Couplet II	Rit. III	Couplet III	Rit. IV
tempo	00:00	00:28	02:00	02:27	03:04	03:12	03:37

### ***Conclusione***

La fortuna del *Sacre du printemps* e del suo autore, dopo un così burrascoso esordio parigino il 29 maggio 1913, l'evoluzione imprevedibile e tragica della storia europea, le profonde trasformazioni intervenute nel linguaggio musicale nei primi decenni del Novecento, furono alcuni degli elementi che contribuirono a far sì che Stravinsky cercasse in ogni modo di dissimulare il fatto che il *Sacre* scaturì da un iniziale e convinto entusiasmo nazionalistico suo e di Nikolaj Roerich. Taruskin riporta invece alla luce il forte radicamento nella tradizione popolare e arcaica, il ponderoso lavoro di ricerca e di preparazione di questa composizione passata alla storia per essere un caposaldo del modernismo e dell'avanguardia.

In quegli anni, non solo Stravinsky ma molti altri compositori (Béla Bartók in primis) stavano trasformando irreversibilmente il rapporto con la musica folklorica: da oggetto di un'affettività sentimentale e romantica qual'era in precedenza, essa viene ora considerata, studiata e analizzata come fonte di elementi stilistici e compositivi.

*Le sacre du printemps*, noto per la sua totale mancanza di "compassione" – o per meglio dire, di qualunque disposizione "psicologica" nei confronti dell'espressione folclorica – rappresentò una svolta importante nell'ambito di questo percorso; un percorso che condusse infine [Stravinsky] al rigoroso modernismo estetico del periodo neoclassico. Per realizzare questo cambiamento, per raggiungere il grado di astrazione desiderato, fu necessario che le fonti, sia musicali che etnologiche, fossero *cachées* [nascoste, n.d.r.], ovvero non esposte con compiacimento com'era usuale in passato.

(Taruskin 2002: 133-34)

Ma il *Sacre* corrisponde anche alla presa di coscienza definitiva da parte di Stravinsky del suo radicale intento di distaccarsi dalla *kul'tura* (cfr. a pag. 6), cioè dall'accademia e in particolare dal modello compositivo "teutonico", ponendosi dunque sulla medesima strada di quel pioniere geniale e incompreso che era stato Modest Musorgskij. L'eresia del *Sacre* consiste nel suo negare la forma architettonica. Alla logica del "processo", Stravinsky sostituisce una logica della staticità, costruendo consapevolmente un organismo tutto giocato sull'accostamento di grandi blocchi. L'incapacità di governare la grande forma e i suoi processi, il timore della debolezza dello sviluppo formale e della staticità era una vera ossessione per molti compositori russi (Čajkovskij primo fra tutti). Ma ciononostante Stravinsky è sufficientemente maturo per progettare la propria alternativa.

In una lettera alla madre del 29 marzo 1912 scrive:

Musechka! [mi scrivi] che non sei d'accordo con il mio atteggiamento negativo verso l'attività di Glazunov e di altre colonne portanti dell'accademismo. Sinceramente li rinnego. [...] Riguardo all'accademismo [...] ritengo di non poter fare nulla di meglio che urlare continuamente con tutta la voce che ho in corpo che questo è un male necessario [...], in modo che il bene possa splendere più chiaramente. Tuttavia, quanto a sottomettermi ad esso o riconoscermi qualcosa di prezioso, non potrò mai.

(Taruskin 2002: 142)

Stravinsky stava elevando a principio estetico la *drobnost*, ossia la pura somma delle parti, una qualità che in precedenza era stata considerata, esteticamente parlando, un grave difetto e contro la quale

molti compositori avevano combattuto strenuamente, percependola come un loro limite artistico.

Guidato da questo principio, Stravinsky compì sforzi risoluti – riconoscibili negli avvincenti particolari del quaderno degli schizzi del *Sacre* – per debellare il sinfonismo, lo sviluppo, la transizione, ovunque si affacciasse il pericolo di una loro riemersione [...].

D'ora innanzi la musica di Stravinsky non si sarebbe più conformata ai criteri normativi tradizionalmente ritenuti essenziali per un discorso musicale coerente. Non si avrebbe più avuto sviluppo armonico, né elaborazione tematica o motivica, né scorrevoli transizioni. La musica di Stravinsky non sarebbe più stata musica "di processo" ma musica "di stato", che trae la sua coerenza e il suo slancio dall'interazione calcolata tra uniformità "immobili" e repentine discontinuità.

Un solo processo sarebbe sopravvissuto, quello di accumulazione, principio che per eccellenza governa il *Sacre*: entrambe le parti del balletto sono interamente strutturate in questa maniera, aprendosi in modo calmo e lento e costruendo passo dopo passo il parossismo conclusivo.

(Taruskin 2002: 143)

In una parola, il *Sacre* compie una straordinaria opera di sintesi fra "nazionale" e "moderno". Ma questa geniale apertura stravinskiana non poté avere seguito.

Ironia della sorte, sebbene il *Sacre* fosse un'opera proto-russa sotto ogni aspetto, con essa Stravinsky abbandonò per sempre la Russia – o, per dirla com'era solito il compositore negli anni successivi, «perse» la Russia per sempre [...]: non c'era posto per un simile compositore nella comunità musicale denazionalizzata e antimodernista dell'epoca in cui Stravinsky si trovò ad operare. La sua emigrazione spirituale cominciò dunque, paradossalmente, con un'opera radicata nella sua terra natia più di qualunque altra composta fino ad allora da lui stesso o da chiunque altro.

(Taruskin 2002: 156)

## Riferimenti bibliografici

- Igor Stravinskij,  
*Cronache della mia vita*, Feltrinelli, 1981.
- Igor' Stravinsky e Robert Craft,  
*Colloqui con Stravinsky*, Torino, Einaudi, 1977.
- Richard Taruskin,  
*Le sacre du printemps. Le tradizioni russe. La sintesi di Stravinsky*, Milano-Roma, Ricordi-Accademia di Santa Cecilia, 2002.
- Anton Juskiewicz,  
*Melodje ludowe litewskie*, Cracovia, Accademia delle Scienze, 1900
- Igor Stravinsky,  
*The Rite of Spring: Sketches 1911-1913*, New York, Boosey & Hawkes, 1969
- Pierre Boulez,  
*Pensare la musica oggi*, Torino, Einaudi, 1979
- André Boucourechliev,  
*Stravinsky*, Milano, Rusconi, 1984
- Charles Hamm,  
*La musica degli Stati Uniti*, Milano, Ricordi-Unicopli, 1990, 2 voll
- Allen Forte,  
*The Harmonic Organization of 'The Rite of Spring'*, Yale, Yale University Press, 1978.

Si riportano di seguito le denominazioni in lingua italiana e francese (con i relativi numeri di pagina) delle diverse sezioni del *Sacre du printemps* per poterle più agevolmente localizzare nella partitura riprodotta nel file: Stravinsky\_The\_Rite\_of\_Spring\_full\_score.pdf  
[le denominazioni dei vari movimenti riportate in partitura sono unicamente in cirillico, tuttavia nei segnalibri del file sono state inserite le denominazioni in lingua italiana]

### Prima parte

L'adorazione della Terra	L'adoration de la Terre	
Introduzione	Introduction	1
Gli àuguri primaverili	Les Augures printaniers	12
Gioco del ratto	Jeu du rapt	32
Ronde primaverili	Rondes printanières	45
Gioco delle città rivali	Jeu des cités rivales	54
Processione del saggio	Cortège du sage	69
Adorazione della terra [Il Saggio]	Adoration de la Terre [Le Sage]	74
Danza della Terra	Danse de la Terre	74

### Seconda parte

Il sacrificio	Le sacrifice	
Introduzione	Introduction	86
Cerchi misteriosi delle adolescenti	Cercles mystérieux des adolescents	96
Glorificazione dell'eletta	Glorification de l'élue	102
Evocazione degli antenati	Evocation des ancêtres	115
Azione rituale degli antenati	Action rituelle des ancêtres	119
Danza sacra (L'eletta)	Danse sacrée (L'élue)	129