

GRAZIELLA SEMINARA

Catania

## PER UNA DIDATTICA DELLA MUSICA DEL NOVECENTO: UN PERCORSO POSSIBILE

### 1. ARGOMENTO E OBIETTIVI

Non è forse azzardato sostenere che l'ascolto della musica del Novecento sia compromesso dal permanere di una profonda distanza 'estetica' tale da rendere tuttora ardua e problematica la comprensione di musiche che dovrebbero ormai essere considerate parte integrante della tradizione culturale europea. Al contrario, molte opere composte nel secolo XX sono ancora vissute, persino da un pubblico più avvertito e consapevole, come *étranges*: mantengono quel carattere "straniante" che è proprio delle nuove forme simboliche, come se non fossero state assimilate fino in fondo e non si fossero veramente affermate nell'orizzonte culturale collettivo.

Non è possibile in questa sede soffermarsi sulle ragioni più generali di questo fenomeno, in parte riconducibili alla crisi culturale della civiltà occidentale e al corrispondente affermarsi del post-modernismo con la sua eclettica contaminazione di stili e linguaggi e la rivendicazione della semplicità come valore;<sup>1</sup> a questi fattori si sovrappone la specificità della situazione italiana, contraddistinta dall'assenza pressoché totale di una politica culturale di sostegno alla musica del Novecento storico e a quella più recente.<sup>2</sup> Per questo, al di là

---

<sup>1</sup> Ne *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin. Una riflessione su musica colta e modernità*, un opuscolo pubblicato con un certo successo da Garzanti nel 1992, Alessandro Baricco si è fatto portavoce delle posizioni culturali del post-modernismo: ha additato la 'complessità' delle opere dell'avanguardia storica e di quella post-weberniana come sintomo di intellettualismo elitario e causa della loro incomprensibilità e ha dichiarato provocatoriamente che la musica d'arte non può abitare il mondo moderno, al quale sarebbe costitutivamente estranea proprio per la sua tensione etica e linguistica. Parafrasando Baricco, potremmo dire che è la complessità a non abitare più la modernità; e tuttavia bisogna riconquistarne il valore culturale, anche sul piano didattico, nella consapevolezza che il confronto con oggetti estetici 'complessi' costituisce un'esperienza intellettuale di insostituibile valore formativo. Sulle problematiche della comunicazione artistica, considerata da un punto di vista semiologico, e più in generale sul post-modernismo cfr. G. SCARPETTA, *L'impuro: letteratura, musica e poesia. Analisi della creatività contemporanea*, Milano, SugarCo, 1985; J.-J. NATTIEZ, *Musicologia generale e semiologia*, Torino, EDT, 1989; ID., *Il combattimento di Crono e Orfeo*, Torino, Einaudi, 2004.

<sup>2</sup> Mancano ad esempio istituzioni raffrontabili all'IRCAM, l'Institut de Recherche et Coördination Acoustique/Musique ideato nei primi anni Settanta da Pierre Boulez con il sostegno finanziario del Ministero francese della Cultura, con lo scopo di sostenere la ricerca scientifica e tecnologica in campo elettroacustico e di promuovere

delle battaglie culturali di fondo, è doveroso intraprendere una riflessione complessiva sulla ‘selezione dei contenuti’ e sulle ‘tecniche della loro trasmissione didattica’, che coinvolga quanti sono impegnati nei diversi luoghi di formazione e di ricerca. È bene che tale riflessione rifugga dalla costruzione di percorsi didattici di tipo analogico, concepiti sulla base dei possibili parallelismi tra le musiche proposte ai discenti e le esperienze artistiche coeve: percorsi di tal fatta eludono il riconoscimento della peculiarità dei codici artistici che si pretenderebbe di accostare e impediscono lo sviluppo di adeguate capacità di ascolto e di comprensione; più pertinente sarebbe il confronto – basato su un’indagine specificamente musicale – con opere concrete, a partire dalle quali si possono poi incrociare le altre arti, gli altri ‘saperi’, la Storia.<sup>3</sup>

In questa prospettiva si propone un possibile percorso didattico, basato sull’ascolto e l’analisi della sezione introduttiva e del primo quadro (*Les augures printaniers. Danses des adolescentes*) del *Sacre du printemps* di Igor Stravinskij. Non solo perché quest’opera va annoverata tra le grandi partiture del Novecento, ma anche perché presenta caratteristiche sonore immediatamente percepibili, che consentono anche all’ascoltatore non esperto di costruire con agio una propria ‘mappa mentale’ della composizione. Come ci ricorda Lorenzo Bianconi,

la forma musicale si configura infatti come una concrezione basata su una struttura discorsiva propria; ed è dotata, in linea di principio, di un elevato potere autoesplicativo, non esige cioè tassativamente che il destinatario ne possieda una cognizione tecnico-razionale per poterne intuire il senso. Sarà compito precipuo dell’analista – dunque del docente, in una situazione didattica – esplicitare in termini tecnici pertinenti tale concrezione, in rapporto sia alla norma storicamente data, sia alla sua specifica individuazione e funzionalità artistica; nonché indirizzare l’analisi e l’ascolto verso l’interpretazione critica del senso e del contenuto dell’opera d’arte musicale.<sup>4</sup>

---

la creazione musicale, la divulgazione della musica contemporanea (attraverso l’attività dell’*Ensemble intercontemporain*), l’attività pedagogica e la formazione di nuove figure professionali. Sull’IRCAM cfr. G. BORN, *Rationalizing Culture. Ircam, Boulez, and the Institutionalization of Musical Avant-Garde*, Berkeley, University of California Press, 1995.

<sup>3</sup> Su questo tipo di approccio si vedano i contributi di G. La Face Bianconi: *L’educazione musicale*, «Riforma e Didattica tra Formazione e Ricerca», X/4, 2006, pp. 35-37; «La trota» fra canto e suoni: aspetti della significazione musicale, «Il Saggiatore musicale», XII, 2005, pp. 77-123; *Le pedate di Pierrot. Comprensione musicale e didattica dell’ascolto*, in *Musikalische Bildung. Erfahrungen und Reflexionen / Educazione musicale. Esperienze e riflessioni*, a cura di F. Comploi, Brixen/Bressanone, Weger, 2005, pp. 40-60; *La linea e la rete. La costruzione della conoscenza in un Quartetto di Haydn*, in «Finché non splende in ciel notturna face». *Studi in memoria di Francesco Degrada*, a cura di C. Fertoni, E. Sala e C. Toscani, Milano, LED, 2009, pp. 225-250. Cfr. inoltre *Educazione musicale e Formazione*, a cura di G. La Face Bianconi e F. Frabboni, Milano, FrancoAngeli, 2008.

<sup>4</sup> L. BIANCONI, *La forma musicale come scuola dei sentimenti*, in *Educazione musicale e Formazione* cit., pp. 85-120: 106.

Ciò è tanto più vero nel caso del *Sacre* poiché il linguaggio musicale di Stravinskij, benché costruito sulla base di procedimenti di straordinaria complessità, si traduce in un decorso sonoro assolutamente comprensibile all'ascolto.<sup>5</sup> Le prime pagine dell'opera sono particolarmente adatte a un progetto pedagogico: esibiscono scelte ritmiche e timbriche e modalità di scrittura profondamente diverse, ma tali da restituire le novità del linguaggio di Stravinskij, e si prestano a una lettura stratificata, che – muovendo dall'icastica evidenza della configurazione sonora – può procedere per gradi verso considerazioni più ampie e approfondite, sino a lambire la dimensione ermeneutica.

Il percorso qui proposto si svilupperà pertanto come una riflessione a vasto raggio, articolata in una serie di suggerimenti che potranno di volta in volta essere declinati in approcci didattici differenziati, calibrati sugli stadi d'età e di competenza dei discenti; al di là delle specifiche considerazioni sull'*Introduction* del *Sacre* e sugli *Augures printaniers*, con questo percorso si intende altresì avanzare un'ipotesi di lavoro: la pratica dell'analisi anche di poche pagine di una partitura come occasione per sviluppare un discorso di più ampia portata sugli elementi costitutivi del linguaggio musicale e sui procedimenti del comporre.

Il percorso didattico è concepito in modo da poter venire declinato – attraverso opportune semplificazioni o approfondimenti – a gradi differenti di complessità in funzione dei livelli formativi dei destinatari.

Obiettivi cognitivi generali del percorso didattico saranno:

- il riconoscimento della differenza tra ritmo e metro e tra ritmo libero e ritmo misurato;
- il riconoscimento della diversa qualità sonora di ciascuno strumento (timbro) e delle sue possibili trasformazioni (in conseguenza di precise modalità di attacco o dell'impiego in registri “inconsueti”);

---

<sup>5</sup> Sul *Sacre du printemps* cfr. P. BOULEZ, *Stravinsky rimane*, in *Note di apprendistato*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 73-133; R. CRAFT, “*The Rite of Spring*”. *Genesis of a Masterpiece*, in “*The Rite of Spring*”. *Sketches 1911-1913*, a cura di I. Stravinskij, F. Lesure e R. Craft, London, Boosey and Hawkes, 1969, pp. xv-xxv; A. FORTE, *The Harmonic Organization of “The Rite of Spring”*, New Haven, Yale University Press, 1978; *Igor Stravinskij*, “*Le sacre du printemps*”. *Dossier de presse*, a cura di F. Lesure, Genève, Editions Minkoff, 1980; il capitolo “La sagra della primavera” in A. BOUCOURECHLIEV, *Stravinsky*, Milano, Rusconi, 1984, pp. 68-113; P. VAN DEN TOORN, *La struttura ottatonica in Stravinskij*, in *Stravinskij*, a cura di G. Vinay, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 179-209; P. HILL, *Stravinsky. “The Rite of Spring”*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000; R. TARUSKIN, “*Le Sacre du printemps*”. *Le tradizioni russe, la sintesi di Stravinsky*, Milano, Ricordi, 2002 (trad. it. del capitolo “The Great fusion”, in *Stravinsky and the Russian Traditions*, Oxford, Oxford University Press, 1996, pp. 849-966). Cfr. inoltre *The Cambridge Companion to Stravinsky*, a cura di J. Cross, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

- il riconoscimento della differenza tra melodia e armonia, ovvero tra la dimensione orizzontale e verticale della musica;
- l'acquisizione delle nozioni di 'eterofonia' e 'polifonia' e dei concetti di 'omoritmia' e 'poliritmia';
- la consapevolezza della diversità tra musica d'arte e musica popolare.

*Obiettivi cognitivi specifici saranno:*

- il riconoscimento della novità del linguaggio musicale e della concezione formale di Stravinskij;
- la collocazione del compositore nella cultura e nell'arte europee dei primi anni del Novecento.

## 2. ATTIVITÀ

### *Attività 1 – Individuazione e analisi degli elementi costitutivi del linguaggio stravinskiano*

In prima istanza si proporrà un ascolto dell'Introduzione e del primo quadro del *Sacre*, chiedendo agli studenti di prendere in considerazione la dimensione ritmica.

L'*Introduction* si dispiega su un decorso ritmico libero e flessibile, del tutto privo di regolarità periodica, laddove *Les augures printaniers* (Gli auguri primaverili) presentano una scansione metrica rigida e inflessibile; tuttavia negli *Augures* la scansione uniforme delle crome è "sbilanciata" da una distribuzione irregolare degli accenti, che si pone in contrasto con lo scorrere inalterabile, e implacabile, del tempo scandito dalle crome. Si potrà così richiamare l'attenzione sulla differenza tra metro e ritmo e sulle loro molteplici possibilità di relazione; si potrà constatare la centralità del ritmo nel pensiero compositivo stravinskiano e si evidenzierà la volontà del musicista di riconquistarne la forza ipnotica. Con studenti dei corsi superiori si potrà vagliare l'influenza esercitata su Stravinskij da precise correnti intellettuali russe, che rifiutavano la razionalità e il materialismo del mondo occidentale (*kul'tura*) per ritrovare la spontaneità primigenia dell'uomo primitivo e la sua intima relazione con la natura (*stikhiya*).<sup>6</sup> A un livello ancor più avanzato si potrà riprendere la distinzione di Stravinskij – solle-

---

<sup>6</sup> Ci si riferisce in particolare al movimento culturale "Il mondo dell'Arte" (*Mir iskusstva*), che avrebbe ispirato l'estetica dei *Ballets russes* di Djagilev, alle tendenze neonazionaliste dello Scitismo che individuava negli sciti i mitici antenati del popolo russo, ai lavori di studiosi della storia letteraria russa come Alexander Afanasiev, a poeti interessati alle componenti magiche e rituali della tradizione popolare come Alexander Blok e Sergej Gorodetskij, autore della raccolta poetica *Yar'* (1906), ispirata al culto pagano del dio 'sole' e ai riti legati al sopraggiungere della primavera.

citata dalle riflessioni di Pierre Suvčinskij – tra ‘tempo psicologico’ e ‘tempo ontologico’.<sup>7</sup>

Un secondo ascolto sarà finalizzato all’esame della scrittura strumentale di Stravinskij, che determina la specifica sonorità dei due brani osservati.

Nell’*Introduction* predomina il timbro “nasale” di strumenti – impiegati come soli – della famiglia dei ‘legni’ (fagotto, corno inglese, clarinetto piccolo, oboe); gli *Augures* invece hanno inizio con l’impiego percussivo degli archi, che produce una sonorità dal carattere aggressivo e barbarico svincolata da qualsivoglia alone romantico. Si presenterà il ricorso ai fiati (e in particolare al fagotto, strumento ad ancia doppia qui utilizzato in un registro insolitamente acuto) come una scelta finalizzata a restituire il suono delle antiche zampogne impiegate nella musica popolare slava, le *Dudki*,<sup>8</sup> e si renderà nota l’intenzione del compositore di concepire l’Introduzione del *Sacre* come una sorta di “raffigurazione” sonora del risveglio della natura in primavera, così com’era vissuto presso le popolazioni contadine della Russia arcaica.<sup>9</sup> Queste considerazioni consentiranno di introdurre il soggetto del balletto, l’evocazione di un antico rito pagano volto ad esorcizzare la ‘morte’ della stagione invernale e a propiziare, con il ritorno della primavera, il rinnovarsi della fecondità della terra.

Un ascolto ulteriore, sempre condotto con l’ausilio della partitura, consentirà di confrontare le diverse modalità di scrittura messe in atto da Stravinskij in questi brani iniziali del *Sacre*. Nell’Introduzione la progressiva sovrapposizione dei diversi temi esposti dai singoli strumenti a fiato dà luogo a una polifonia di tipo ‘primitivo’, generata da una semplice sovrapposizione di melodie che procedono in modo indipendente, senza relazione reciproca; per contro negli *Au-*

<sup>7</sup> Cfr. I. STRAVINSKIJ, *Poetica della musica* (1942), Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1987; P. SUVČINSKIJ, *Stravinskij da vicino e da lontano*, in *Stravinskij*, a cura di G. Vinay, cit., pp. 25-61.

<sup>8</sup> «L’introduzione orchestrale crea un brulicare di zampogne»: così Stravinskij nella più antica sinossi narrativa del *Sacre*, pubblicata nella «*Russkaya Muzikal’naya gazeta*» il 20 gennaio 1913; la traduzione italiana si legge in TARUSKIN, “*Le Sacre du printemps*” cit., p. 37. In un quaderno di abbozzi dello scenario del balletto Stravinskij aveva intitolato *Dudki* l’intera introduzione.

<sup>9</sup> Stravinskij asserì di esser ricorso all’uso dei fiati per restituire musicalmente «la crescita sublime della natura che si rinnova»; così nello scritto *Ce que j’ai voulu exprimer dans “Le sacre du printemps”* edito il 29 maggio 1913 sulla rivista «*Montjoie*» (I/8, p. 1 sg.), dedicata all’arte d’avanguardia e diretta da Ricciotto Canudo. In un’analisi della partitura del *Sacre*, pubblicata nel 1999 nella «*Nuova Rivista musicale italiana*» e ora ripresa e ampliata in R. VLAD, *Architettura di un capolavoro. Analisi della “Sagra della primavera” di Igor Stravinsky* (Milano, BMG Ricordi, 2005), Roman Vlad sostiene che nell’*Introduction* la ricorrenza dei numeri 2, 3 e 5 nei raggruppamenti di crome rimanda alla serie di Fibonacci, che si approssima alla sezione aurea e si riscontra nei processi di crescita organica di molte forme naturali: si da concorrere all’evocazione stravinskiana della germinazione delle piante con il disciogliersi del gelo invernale. Sulla sezione aurea cfr. M. LIVIO, *La sezione aurea*, Milano, Rizzoli, 2003.

*gures* non è possibile discernere singole linee polifoniche, poiché l'orchestra si rapprende in accordi massicci che procedono tutti sul medesimo ritmo. Si potrà perciò constatare la differenza tra linearità e verticalità musicale, tra melodia e armonia; e si introdurranno da un lato le nozioni di 'omofonia', 'polifonia' e parimenti di 'eterofonia',<sup>10</sup> dall'altro i concetti di 'omoritmia' e 'poliritmia'.<sup>11</sup>

*Attività 2 – Individuazione e analisi dei tratti stilistici del "Sacre"*

Dopo uno sguardo al ritmo, al timbro e alla tessitura dell'*incipit* del *Sacre*, si potrà procedere all'individuazione delle peculiarità dello stile compositivo di Stravinskij che costituiscono la ragione della sua radicale rottura con la tradizione.

In primo luogo si comunicherà che il tema enunciato dal fagotto solo, con il quale si apre l'opera, è citazione di una melodia lituana;<sup>12</sup> e che il tema delle trombe che compare nella parte finale degli *Augures* (ai numeri 28 e 29 della partitura) proviene da un *kehorovod*, un tipico canto rituale russo accompagnato da danze in circolo. Si potrà allora informare del fatto che il *Sacre* è intessuto di citazioni – più o meno trasformate e più o meno nascoste – di melodie popolari, desunte da tradizioni etniche diverse (russa bielorusa lituana) ma tutte appartenenti alla tipologia dei 'canti cerimoniali', legati agli antichi riti della fertilità. Si potrà così evidenziare il legame tra il soggetto dell'opera e il radicamento della partitura nella tradizione musicale folklorica e si potrà ribadire come lo

---

<sup>10</sup> In verità l'eterofonia è praticata più avanti nell'*Action rituelle des ancêtres*: la melodia etnica ripresa da Stravinskij è accompagnata da una sua variante sulla scorta delle prassi eterofoniche proprie della tradizione popolare russa.

<sup>11</sup> Se la distinzione tra linearità e verticalità è essenziale in un approccio consapevole all'ascolto, l'acquisizione delle nozioni di 'eterofonia' e 'polifonia' nonché di quelle di 'omoritmia' e 'poliritmia' permette agli studenti di discernere tra diverse modalità di sovrapposizione dei suoni; sarebbe bene inoltre soffermarsi sulla nozione di 'armonia', spiegandone l'implicita logica compositiva e riconducendola al percorso storico della musica d'arte europea. Può esser utile a tal proposito L. AZZARONI, *Canone infinito. Lineamenti di teoria della musica*, Bologna, CLUEB, 2001.

<sup>12</sup> Stravinskij riprese questa melodia dall'imponente raccolta *Melodje ludowe litewskie*, pubblicata nel 1900 dall'Accademia di Scienze di Cracovia sulla base dei materiali riuniti dal sacerdote polacco Anton Juszkiewicz. Fu lo stesso musicista a dichiarare la derivazione lituana della melodia, preoccupandosi di presentare questa citazione come la sola del *Sacre*: egli infatti intendeva nascondere la radice folklorica della sua opera e per la stessa ragione cercò di ridimensionare il contributo di Roerich alla predisposizione dello scenario del balletto. Solo di recente, grazie alla scoperta di una serie di schizzi, si è potuta identificare l'ascendenza di molti dei temi impiegati da Stravinskij: «Alcuni dei prestiti musicali si svelano solo esaminando il quaderno degli schizzi, in quanto subirono profonde trasformazioni nel corso del processo compositivo: un'altra ragione per cui l'individuazione dei motivi popolari nel *Sacre* non potrà mai essere esauriente» (TARUSKIN, *Le sacre du printemps* cit., p. 64).

stesso scenario del balletto fosse stato predisposto da Stravinskij – in collaborazione con il pittore Nikolai Roerich – su salde basi storiche ed etnologiche. Si potrà anche tentare un riscontro tra le citazioni e le corrispondenti melodie originali: da un lato se ne evidenzierà il comune carattere arcaico, dato dal ristretto ambito melodico e dalla mancanza di alterazioni; dall'altro si potranno accertare gli interventi messi in atto dal compositore sul materiale popolare di partenza, che viene profondamente modificato e talora reso irriconoscibile.

In secondo luogo si orienterà l'attenzione su un tratto stilistico comune ai due brani: nell'Introduzione le diverse linee del tessuto polifonico sono caratterizzate dalla ripetizione incessante dei rispettivi temi; anche negli *Augures* assistiamo alla replica di una figura melodica di quattro note, anticipata nell'*Introduction*, e riascoltiamo per ben 280 volte l'accordo iniziale, sempre scandito dagli archi. Il riscontro di tale ossessiva ripetitività consentirà di indagare sul procedimento dell'«ostinato», estraneo al linguaggio colto del periodo classico-romantico e derivato piuttosto dalla tradizione etnica; se ne potrà inoltre raccontare la rilevanza nella ricerca musicale di compositori come Stravinskij o Bartók, che intendevano emanciparsi dal sistema tonale. Come ha opportunamente sottolineato Georges Starobinski, «la proliferazione dell'ostinato folklorico o primitivista è stato il segno di una rottura; esso ha rappresentato uno dei momenti più significativi dell'incontro tra arcaismo e modernità, comparabile per importanza all'interesse che alcuni pittori dell'epoca, in particolare Picasso, hanno rivolto all'arte negra e alle maschere africanex».<sup>13</sup>

Queste considerazioni potranno condurci a valutare i modi con cui la musica di Stravinskij prende le distanze dal linguaggio musicale tradizionale: in entrambe le sezioni inaugurali del *Sacre* il musicista procede non sulla base di un 'discorso' organicamente svolto da un principio a una fine ma per 'somma di parti', accostate con un metodo simile a quello del montaggio cinematografico. Si potrà in tal modo spiegare la differenza tra una 'musica di processo', fondata sullo sviluppo e orientata verso un fine, e una 'musica di stato', che è priva di direzione e si fonda sulla frammentazione e la discontinuità. In più si noterà come ciascun quadro del balletto si presenti come un blocco statico, dotato di materiale proprio, e come i diversi 'oggetti sonori' (motivi e accordi) che lo compongono non siano soggetti ad alcun intervento di trasformazione ma vengano semplicemente proposti, accatastati, cristallizzati attraverso la ripetizione ostinata e infine messi da parte. Si cercherà altresì di chiarire il senso di un procedimento di immediata riconoscibilità percettiva, strettamente legato a questa peculiare costruzione della forma: il progressivo accumulo di 'informazione', che Stravinskij mette in atto con il riempimento crescente della tessitura orchestrale e l'accrescimento dell'intensità sino a raggiungere un culmine parossistico al quale segue sempre un'improvvisa frattura, una crepa sonora. Da

---

<sup>13</sup> Cfr. G. STAROBINSKI, *L'ostinato dans l'œuvre d'Alban Berg. Formes et fonctions*, Paris, Lang, 2001, p. 5 (mia traduzione).

questa massa negativa, che irrompe come una sorta di ‘grado zero’ della scrittura, il musicista riprende ogni volta il suo percorso, consegnando all’ascoltatore informazioni del tutto nuove – come nel passaggio dall’*Introduction* agli *Augures printaniers* e in quello dagli *Augures* al quadro successivo, *Jeu du rapt* – o riprendendo le informazioni precedenti per sovrapporvi altro materiale tematico.<sup>14</sup>

Lavorando con studenti del liceo e dell’università si mostrerà infine come una tale concezione formale determini una nuova organizzazione del tempo musicale: nel suo ‘non procedere’, nella sua fissità, la musica di Stravinskij sembra sottrarsi al tempo, per attingere la dimensione archetipica propria del mito e del rito.<sup>15</sup> Si potrà allora fare riferimento alla concezione stravinskiana dell’arte come costruzione di un ordine sovra-temporale, affrancato dall’urto della Storia; e si coglierà in tale idea della musica l’influenza della grande tradizione culturale russa ma anche un riflesso della vicenda esistenziale del musicista, segnata dal doloroso sradicamento dalla terra d’origine.<sup>16</sup>

In aggiunta, con studenti in possesso di avanzate competenze tecniche si potrà affrontare il nodo linguistico centrale del *Sacre*: l’impiego della scala ottatonica, che possiede alcuni dei requisiti della tonalità (primo tra tutti la presenza di ‘centri’ sonori che agiscono come potenti poli di attrazione) e che consente al musicista di spostarsi agevolmente tra sistemi sonori diversi (tonale, modale ed esatonale).

A questo punto si potrà recuperare la dimensione storica del *Sacre* e si potranno ricostruire le vicende dei *Ballets russes* promossi da Sergej Djagilev nella Parigi del primo Novecento, magari proponendo la visione della versione originaria del balletto che – con il sottotitolo *Tableaux de la Russie païenne en deux parties* – andò in scena al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi il 29 maggio 1913 con la scenografia di Roerich e la coreografia di Vaslav Nijinski (ne esiste una versione in DVD, prodotta nel 2009 dalla casa discografica BelAir Classiques). Si potrà raccontare lo scandalo di quella *première* e – con studenti liceali e universitari – si cercherà di commentarlo, non senza evidenziare come scaturisse proprio dalla contestazione che con il *Sacre* Stravinskij muoveva all’intero passato musicale.

---

<sup>14</sup> Negli *Augures printaniers* il decorso musicale è infranto per ben due volte ed entrambi i *climax* sono raggiunti – rispettivamente a chiusura dei numeri 21 e 30 della partitura – alla fine di una travolgente amplificazione sonora e testurale. Dopo la prima acme Stravinskij introduce nuovi temi: quello del *khorovod* e un secondo tema che – enunciato dal clarinetto solista alla fine nel numero 23 della partitura – invaderà tutta la parte conclusiva degli *Augures*.

<sup>15</sup> Questa peculiare visione del ruolo del tempo in musica sembra quasi legittimare *ante quem* l’idea di Claude Lévi-Strauss che – come la mitologia – la musica sia un sistema significante in grado di «sopprimere il tempo», di «infliggergli una smentita»; cfr. C. LÉVI-STRAUSS, *Il crudo e il cotto*, Milano, Il Saggiatore, 1966, p. 32.

<sup>16</sup> Cfr. a tal proposito STRAVINSKIJ, *Poetica della musica* cit.

Si potrà anche proporre una collaborazione con il docente di lingua e letteratura inglese per confrontare il *Sacre* con il poema di Thomas Eliot *The Waste Land*, composto dallo scrittore anglo-americano nel 1921 e concepito anche alla luce della conoscenza dell'opera stravinskiana. Si proverà a verificare possibili affinità tra i procedimenti letterari di Eliot e quelli di Stravinskij e si cercherà di 'interpretare' il capovolgimento del sostrato mitico del *Sacre* messo in atto da Eliot nel poema: il tema del risveglio della natura non è più associato all'immagine della rinascita della vita ma viene rovesciato nell'impotenza e nella morte e l'immagine della 'terra desolata' si fa cifra poetica della crisi del mondo moderno e di un'esperienza esistenziale sradicata dai cicli della natura.<sup>17</sup>

### 3. CONCLUSIONI

Ho inteso concepire questo percorso come proposta di una serie di nuclei tematici che richiedono per la loro trasmissione un ulteriore impegno di elaborazione – da parte dei docenti – di specifici strumenti didattici da calibrare sulle competenze degli studenti.

Ho inoltre cercato di dimostrare come l'analisi di poche pagine di partitura possa costituire un'occasione per sviluppare un discorso più generale sui diversi parametri del suono e sui procedimenti del comporre; e che possa aiutare a comprendere un artista sul quale sembra ancora gravare l'ipoteca posta da Adorno in *Filosofia della musica moderna*:<sup>18</sup> la sua interpretazione di Stravinskij quale latore di una 'restaurazione' linguistica contrapposta alla rivoluzione schönbergiana, e presentata come resa rinunciataria allo *status quo*, non rende giustizia al musicista russo e alla modernità della sua ricerca compositiva.

Per questo vorrei concludere citando una dichiarazione di Stravinskij sui Quartetti di Beethoven contenuta in *Themes and Conclusions*, una raccolta di scritti pubblicata da Robert Craft un anno dopo la morte del compositore:

La mia ulteriore, personale convinzione è che i Quartetti sono una carta dei diritti umani, perpetuamente sediziosa nel senso platonico della sovversività dell'arte. ... Un alto concetto di libertà è incorporato nei Quartetti, includendo e oltrepassando al tempo stesso ciò che Beethoven stesso intendeva quando scrisse al principe Galitzin che questa musica poteva «aiutare l'umanità sofferente».<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Sui rapporti tra Eliot e Stravinskij cfr. *T. S. Eliot's Orchestra. Critical Essays on Poetry and Music*, a cura di J. X. Cooper, New York, Garland, 2000.

<sup>18</sup> Cfr. T. W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna* (1949), Torino, Einaudi, 1959.

<sup>19</sup> I. STRAVINSKY, *Themes and Conclusions*, London, Faber and Faber, 1972, p. 147; la traduzione italiana di questo passo si legge in *Introduzione alla filosofia della musica*, a cura di C. Migliaccio, Torino, UTET, 2009, p. 238. Altri scritti di Stravinskij si leggono in *Conversations with Igor Stravinsky*, New York, Doubleday, 1959; *Memoires and Commentaries*, New York, Doubleday, 1960; *Expositions and Developments*, New York, Doubleday, 1963. Questi tre testi sono presenti in traduzione italiana in *Colloqui con Stravinsky*, Torino, Einaudi, 1977.

Stravinskij aveva vissuto il trauma dello sradicamento dalla terra d'origine e anche per questa sua esperienza esistenziale – oltre che per il profondo legame con la grande tradizione culturale russa – concepiva l'arte come costruzione di un ordine sovra-temporale, che fosse sottratto all'urto della Storia. Ma egli investiva la musica anche di una fondamentale funzione umanistica: la considerava uno spazio di libertà, una dimensione in cui poter preservare la dignità e l'integrità dell'uomo.

### Bibliografia

- T. W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna* (1949), Torino, Einaudi, 1959.
- L. AZZARONI, *Canone infinito. Lineamenti di teoria della musica*, Bologna, CLUEB, 2001.
- A. BARICCO, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin. Una riflessione su musica colta e modernità*, Milano, Garzanti, 1992.
- L. BIANCONI, *La forma musicale come scuola dei sentimenti*, in *Educazione musicale e Formazione*, a cura di G. La Face Bianconi e F. Frabboni, Milano, FrancoAngeli, 2008, pp. 85-120.
- G. BORN, *Rationalizing Culture. Ircam, Boulez, and the Institutionalization of Musical Avant-Garde*, Berkeley, University of California Press, 1985.
- A. BOUCOURECHLIEV, *Stravinsky*, Milano, Rusconi, 1984.
- P. BOULEZ, *Stravinsky rimane*, in *Note di apprendistato*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 73-133.
- R. CRAFT, "The Rite of Spring". *Genesis of a Masterpiece*, in "The Rite of Spring". *Sketches 1911-1913*, a cura di I. Stravinskij, F. Lesure e R. Craft, London, Boosey and Hawkes, 1969, pp. XV-XXV.
- A. FORTE, *The Harmonic Organization of "The Rite of Spring"*, New Haven, Yale University Press, 1978.
- P. HILL, *Stravinsky. "The Rite of Spring"*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- G. LA FACE BIANCONI, *L'educazione musicale*, «Riforma e Didattica tra Formazione e Ricerca», X/4, 2006, pp. 35-37.
- EAD., "La trota" fra canto e suoni: aspetti della significazione musicale, «Il Saggiatore musicale», XII, 2005, pp. 77-123.
- EAD., *Le pedate di Pierrot. Comprensione musicale e didattica dell'ascolto*, in *Musikalische Bildung. Erfahrungen und Reflexionen / Educazione musicale. Esperienze e riflessioni*, a cura di F. Comploi, Brixen/Bressanone, Weger, 2005, pp. 40-60.

- EAD., *La linea e la rete. La costruzione della conoscenza in un Quartetto di Haydn*, in «*Finché non splende in ciel notturna face*». *Studi in memoria di Francesco Degrada*, a cura di C. Fertoni, E. Sala e C. Toscani, Milano, LED, 2009, pp. 225-250.
- Igor Stravinskij, «*Le sacre du printemps*». *Dossier de presse*, a cura di F. Lesure, Genève, Editions Minkoff, 1980.
- C. LÉVI-STRAUSS, *Il crudo e il cotto* (1964), Milano, Il Saggiatore, 1966.
- M. LIVIO, *La sezione aurea*, Milano, Rizzoli, 2003.
- J.-J. NATTIEZ, *Musicologia generale e semiologia*, Torino, EDT, 1989.
- ID., *Il combattimento di Crono e Orfeo*, Torino, Einaudi, 2004.
- G. SCARPETTA, *L'impuro: letteratura, musica e poesia. Analisi della creatività contemporanea*, Milano, SugarCo, 1985.
- P. SUVČINSKIJ, *Stravinskij da vicino e da lontano*, in *Stravinskij*, a cura di G. Vinay, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 25-61.
- G. STAROBINSKI, *L'ostinato dans l'œuvre d'Alban Berg. Formes et fonctions*, Paris, Lang, 2001.
- I. STRAVINSKIJ, *Ce que j'ai voulu exprimer dans "Le sacre du printemps"*, «Montjoie», I/8, 1913, p. 1 sg.
- ID., *Poetica della musica* (1942), Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1987.
- ID., *Colloqui con Stravinsky*, Torino, Einaudi, 1977.
- ID., *Themes and Conclusions*, London, Faber and Faber, 1972.
- R. TARUSKIN, «*Le Sacre du printemps*». *Le tradizioni russe, la sintesi di Stravinsky*, Milano, Ricordi, 2002 (trad. it. del capitolo "The Great fusion", in *Stravinsky and the Russian Traditions*, Oxford, Oxford University Press, 1996, pp. 849-966).
- The Cambridge Companion to Stravinsky*, a cura di J. Cross, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- T. S. Eliot's *Orchestra. Critical Essays on Poetry and Music*, a cura di J. X. Cooper, New York, Garland, 2000.
- P. C. VAN DEN TOORN, *La struttura ottatonica in Stravinskij*, in *Stravinskij*, a cura di G. Vinay, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 179-209.
- R. VLAD, *Architettura di un capolavoro. Analisi della "Sagra della primavera" di Igor Stravinsky*, Milano, BMG Ricordi, 2005.