

La formalizzazione sonora della “Danse Sacrale” del *Sacre du printemps* di Stravinsky

Edmond Buharaja

1. *Le Sacre du printemps* — Quale versione?

«Dio! Come sarò felice quando la sentirò eseguita!»¹ [Stravinsky 1912, cit. in Yarustovsky 2000, ixb] scriveva il compositore de *Le Sacre du printemps* a Rimskij-Korsakov, nel 1912, mentre stava realizzando la musica di quel balletto che gli assicurerà un posto d'onore tra i più grandi musicisti di tutti i tempi e che lo farà diventare uno dei due padri spirituali di quell'avanguardia del dopoguerra in cerca di un nuovo mondo musicale.²

C'è una certa quantità di versioni del *Sacre du printemps*, dagli schizzi [Stravinsky 1969] fino all'ultima partitura licenziata, fatto che pone una seria discussione sulla scelta del testo da analizzare. La documentazione delle revisioni, non sempre esauriente, è stata effettuata da diversi studiosi.³ È stato notato che «alcune di queste varianti sono molto più intriganti, e che lo stesso Stravinsky non le ha mai utilizzate né nelle sue performance, né nelle registrazioni» [Cyr 1986, 157].

La musica del Novecento ha preferito usare valori metrici che scendevano al di sotto delle semiminime per unità di movimento. Visto che «la revisione del 1943 della *Danse Sacrale*» ha raddoppiato «il valore da semicrome a crome»,⁴ si è posta la domanda se ciò sia «stato fatto per facilitare la lettura (può fare questo la lettura)?» e se si credesse «che il valore della nota abbia relazioni con il carattere della musica» [Stravinsky-Craft 1959,

1 Tutte le traduzioni sono dell'autore di questo saggio.

2 L'avanguardia darmstadtiana ha affermato con convinzione: «Una generazione si definisce in rapporto ai propri “genitori”. Pare non si possa fare una scelta più significativa eleggendo Stravinsky e Webern come due punti di riferimento che hanno fornito alla maggior parte dei musicisti di questa generazione, la nostra, l'occasione di una specie di geodesia pratica...» [Boulez 1968c, 243-244].

3 Cfr.: Smalley [1969-1979]; Craft [1977; 1982]; Cyr [1982; 1986]. Per una storia più dettagliata sulle varie revisioni, versioni e le edizioni del *Sacre du printemps*, cfr. Toorn [1987, 40, Tab. 2].

4 In realtà, negli schizzi per il n. 147 della “Danse Sacrale” del taccuino databile dal 1912 fino al 1918, i valori sono già di crome. Cfr. 'Fig. 1' in Toorn [1987, 33].

19]. Il compositore non ha giudicato «interamente corretta l'assunzione di una evoluzione dalla pulsazione dalla minima, alla semiminima, alla croma» perché «[l]a musica contemporanea ha creato una gamma e varietà molto più grande di tempi e una gamma ritmica notevolmente più grande [...]» [ibid., 19-20]. L'unica spiegazione che si offre riguardo la scelta dei tempi-veloci o dei tempi-lenti oppure di figure musicali grandi o piccole è che tutto «dipende dalla musica», quindi, si può credere «in una relazione tra il carattere della [sua] musica e la specie dell'unità assunta per la pulsazione» [ibid., 20]. La trascrizione in valori raddoppiati avrebbe probabilmente facilitato la lettura della "Danse Sacrale", «[t]uttavia la leggibilità e i valori di note più grandi vanno insieme fino ad un certo punto» [ibid., 21]. Il compositore afferma che le stanghette sono, almeno per la sua musica, «più, molto di più che un semplice accento» [ibid.].

Nella riedizione del *Sacre du printemps* dei primi anni Venti, fu effettuata una revisione dell'autografo del 1913. Poi, nel febbraio del 1926, Stravinsky si mise alla direzione del suo capolavoro, occasione in cui realizzò degli aggiustamenti inclusi nell'edizione del 1929. Solo più in là, precisamente durante le *performances* negli Stati Uniti del 1940, il compositore applicò, specialmente all'"Evocation des Ancêtres" e alla "Danse Sacrale", sia delle ulteriori modifiche riguardanti la misurazione e il raddoppio del metro e dei valori ritmici, sia dei cambiamenti a livello di battute,⁵ riorchestrazione, di insiemi armonici, ecc. Il tutto, appare nella versione del 1943.

A questo dobbiamo aggiungere anche i vari tentativi di riscrittura, riguardanti soprattutto il ritornello della "Danse Sacrale":

Nel 1921 o 1922, Nicolas Slonimsky, allora segretario di Koussevitzky, ha rimisurato [*rebarred*] la "Danse sacrale" dopo che "ha realizzato che Koussevitzky era incapace di affrontarla con le complicazione [metriche] della partitura". Slonimsky lo ampliò, affermando: "Mi è venuto in mente che la situazione può essere rimediata combinando le stanghette adiacenti in modo da ridurre il *beat* di base a figure di ottavi". Egli citò un appunto di Bernstein speditogli nell'aprile del 1984: "Ogni volta che dirigo *Le Sacre...* (e sempre con la partitura di Koussi, con la tua ri-misurazione), ti ammiro, ti venero e ti onoro» [Manulkina 2017, 221].

5 Riguardo alla "Danse Sacrale", dalla versione originale del 1913 fino a quella del 1922 si notano i seguenti cambiamenti metrici: le seconde battute del R142 e R143, nonché la prima del R146, da 5/16 vengono divise in due rispettivamente di 2/16 e 3/16; l'intero R146 è stato modificato da 5/16, 4/16, 2/16, 4/16 in 2/16, 3/16, 2/8, 3/8; il secondo tempo della battuta precedente al R144 è allargato ad una croma; ecc.

Nonostante Stravinsky abbia continuato ad utilizzare in seguito proprio la versione del 1943, la maggioranza dei direttori d'orchestra e degli analisti lo ha, però, ignorato. Significativo in questa direzione è il comportamento di Forte [1973, 144], il quale, analizzando la "Danse Sacrale", usò inizialmente la versione del 1943, che «contiene dei significativi cambiamenti in dettaglio», per poi passare, nella sua analisi integrale della partitura di qualche anno appresso [id. 1978], alla versione del 1929.

Nella nostra analisi, ci basiamo proprio sulla partitura pubblicata nel 1929 [Stravinsky 2000], sulla trascrizione a quattro mani effettuata dal compositore nel 1913 [id. 1989] e pubblicata l'anno successivo,⁶ e sugli schizzi [id. 1969]. Va notato che, sebbene l'ultima pubblicazione indichi come periodo di realizzazione degli schizzi gli anni 1911-1913, «secondo Edwin Evans, la finale Danza Rituale della vittima scelta esisteva già in schizzi a questo stadio, essendo stata scritta nella primavera del 1910»⁷ [White 1948, 38-9].

2.1. Macroforma della "Danse sacrale".⁸

6 L'originale della *Riduzione per pianoforte a quattro mani*, è stato donato da Stravinsky a Misia Sert già nel 1913. Il manoscritto è stato riacquistato dal suo autore «a un'asta di Londra nel 1967» [Boucourechliev 1984, 78].

7 Decenni dopo, viene riaffermato: «L'esistenza degli schizzi almeno ad un anno prima è confermata da due lettere di Stravinsky a Roerich datate 2 luglio 1910, e 9 agosto 1919» [Toorn 1987, 139]. Per quanto riguarda gli schizzi vi sono, però, anche delle incongruenze. Cfr. Toorn [1987, 32].

8 In un certo senso, l'ultimo numero del balletto è in realtà l'idea centrale attorno alla quale gravitano tutte le altre scene. Com'è stato sottolineato in più riprese da vari studiosi, l'idea originale sarebbe stata di Roerich. «Nel 1910, Roerich scrisse una storia del balletto che aveva intitolato *Supreme Sacrifice*» e, in seguito, «quest'idea iniziale di Roerich diventò la "Danse Sacrale" nella seconda scena de *Le Sacre du Printemps*» [Nijinska, 1981, 448]. Con questa premessa, il "libretto" del *Secondo quadro (Il grande sacrificio)* scritto da Stravinsky e Nijinsky — «quello del programma che gli spettatori del 29 maggio 1913 tenevano in mano» il quale, «per quanto ne sappiamo, non è firmato» [Boucourechliev 1984, 71] — veniva stilato in questi termini: «Trascorso è il giorno, trascorsa la mezzanotte. Sulle colline stanno le pietre consacrate. Gli adolescenti compiono i loro mitici giochi e cercano la grande via. Si rende gloria e si acclama Colei che fu designata per essere consegnata agli Dei. Si chiamano gli Avi, testimoni venerabili. E i saggi antenati degli uomini contemplano il sacrificio. Così si sacrifica a Iarilo [Yarilo], il magnifico, il fiammeggiante» [ibid., 72]. Come si nota, tutto gira intorno al sacrificio come atto di culto mistico. In seguito, il libretto si arricchisce e subisce anche qualche variazione. Lo stesso Stravinsky, nel suo *synopsis* del 1914 spedito a Koussevitzky, scrive: «[...] La Scelta è colei che la Primavera deve consacrare, che deve restituire alla Primavera la forza che la gioventù ha ricevuto da questa. [...] E gli Antenati si sono raggruppati intorno alla Scelta, che inizia a danzare la Danza Sacrale. Quando è sul punto di cadere esausta, gli Antenati se ne accorgono, scivolano verso di lei come mostri predatori, in modo che non tocchi il suolo cadendo, la rimuovono e la sollevano verso il cielo. Il ciclo annuale delle forze che rinascono e che cadono di nuovo in seno della natura si realizza nei suoi ritmi essenziali» [in Taruskin 1996, 877-878]. Essendo l'ultima *synopsis* scritta sicuramente da Stravinsky, essa, nella nostra analisi, rimane privilegiata rispetto alle tre precedenti. Di queste ultime si fa riferimento: (i) nella lettera a Findeyzen (dicembre 1912), (ii) nella lettera di Roerich a Diaghilev (marzo 1913), (iii) nell'articolo di Ricciotto Canudo («Montjoie», mattina del 29 maggio 1913). La terza è stata negata a più riprese e per decenni dallo stesso Stravinsky [cfr. Bullard 1971/II, 4-9], nonostante la *synopsis* ivi inclusa sia quasi

Ansermet [2008, 372], con la premessa che «la “forma”, in Stravinsky, risulta [...] da una aggregazione di forme elementari, da una “composizione”, nel vero senso della parola, di forme senza soluzioni di continuità», deduce che «essa non ha dunque significato in sé, e ne consegue che la dimensione della profondità che conferisce all’*opera globale* il significato trascendente della forma [...] manca all’opera di Stravinsky», arrivando alla conclusione che: «La forma resta *esterna* al suo *contenuto*; essa ne compone i dati in base ad un ordine musicale, ma non deriva da essi, essendo stata progettata indipendentemente e in qualche modo anteriormente ad essi. L’opera *si organizza* in una forma, ma non è *organica*». Il giudizio di Ansermet ha un peso particolare, perché egli è stato un ottimo conoscitore del balletto ed ha contribuito a varie modifiche soprattutto della “Danse Sacrale”. Fatti, questi, evidenziati nella sua lettera al compositore spedita il 14 agosto 1922.⁹

Anche Kramer [1986, 175], partendo da un concetto di Stockhausen, parla di ‘moment form’,¹⁰ ossia di «sezioni autonome create da stasi interne oppure da processi che completano sé stessi entro il momento». Pertanto, non sostenuta da una logica progressiva, una tale “forma del momento” risulterebbe come «mosaico *di sembianza*; [come] sezioni indipendenti assemblate in ordine *apparentemente* arbitrario». Tali caratteristiche si evidenziano certamente nel *Sacre* e specialmente nella finale “Danse Sacrale”. Stravinsky, pur conservando una certa linearità tra le sezioni, ha cercato, tuttavia, di creare un movimento anche all’interno delle stasi, producendo delle discontinuità importanti riguardo allo sviluppo dell’idea centrale. Ci sono altresì degli

uguale al (i). Ci sarebbe anche il ‘programma’ dato a Pioch il 28 maggio 1913, dunque durante la prova generale del balletto, dove si evidenzia in linea generale il tracciato dell’opera, ma niente di più [cfr. Bullard 1971/II, 35]. In termini filosofici, «il tema de *Le Sacre* era nascita e morte, Eros e Thanatos, primitivo e violento, l’esperienza fondamentale di tutte le esistenze, al di là del contesto culturale» [Eksteins 1989, 39], e conseguentemente pura espressione di frenesia e di estasi che escludono la bellezza e la grazia individuale.

9 Tutte le articolazioni *pizz.* della “Danse Sacrale” del 1913 sono state modificate in *arco* e questo, pare, sotto la diretta richiesta di Ansermet [cfr. Cyr 1986, 170-171]. Riguardo alla datazione della missiva, altre fonti sostengono che *Erratumbblatt* a Stravinsky sia del 9 agosto 1922. Cfr. Toorn [1987, 42].

10 Per Stockhausen [1963, 200] un *gestalt* dinamico o statico e/o una struttura possono dar vita ad un *Moment* come *Formeinheit* (unità formale) di durata *ad libitum*, il quale può essere «riconoscibile attraverso il suo carattere personale ed inequivocabile». Si tratta, in fin dei conti, di elementi caratterizzanti di discontinuità che provocano all’ascolto deliberate interruzioni della coerenza secondo i principi di proporzionalità lineare tra i componenti costitutivi. Una tale operazione produce delle forme “chiuse” o “aperte”, corrispondenti a procedimenti compositivi in cui vengono interamente esaurite o meno le possibilità prestabilite. Cfr. Kramer [1978].

intertesti che, nonostante non funzionino come *Leitmotiv*, producono comunque dei nessi significativi nel quadro generale del capolavoro stravinskiano. Il cinetismo risultante dalle dissonanze armoniche non risolte, che accumulano tensioni aggressive, ingenera l'energia occorrente per superare le stasi, creando conseguentemente una certa aspettativa di progresso nella forma. Stravinsky non fa uso di passaggi a collegamento fra le sezioni, perciò è come se la musica precipitasse da una situazione all'altra in uno spazio-tempo fatto di discontinuità timbriche, armoniche e ritmiche, economizzando, tuttavia, un equilibrio formale. Nonostante la frammentarietà apparente della fattura, in Stravinsky, specialmente quello del *Sacre du printemps* e nelle sue parti ritmiche, c'è un forte principio di continuità di *beat/pulsazione*¹¹ che ordina la diversità di *texture* sotto lo stesso andamento in un flusso preciso e immutabile, che fa da fattore unificante.

Con queste premesse, le osservazioni di Ansermet e di Kramer vanno confrontate con le conclusioni raggiunte da una dettagliata analisi della struttura formale. Già ad un primo ascolto della "Danse Sacrale" si possono individuare dei *ritornelli* contrastati da *episodi*. Nella *Weltanschauung* stravinskiana, gli stessi rituali costituiscono i *refrain* di un rondò esistenziale, dove la quotidiana vita umana (dell'*Élue*) viene ridotta in una semplice ed episodica comparsa di fatti di importanza secondaria.

Nella partitura del *Sacre du printemps* si possono individuare in tutto tre categorie strutturali che aiutano l'ascolto attivo: (i) il *corale*, principalmente melodico e con metrica regolare, che rappresenta prevalentemente il mondo femminile; (ii) la *danza selvaggia*, principalmente allusiva del mondo maschile, con delle discontinuità metrico/ritmiche asimmetriche; (iii) l'*atmosfera processionale*,¹² con metrica regolare e in tempo lento, dove si sovrappongono diversi strati ritmici. Nella "Danse Sacrale", il ritornello e la coda appartengono interamente al gruppo (ii), invece gli episodi presentano caratteristiche sia del (ii) sia del (iii): il primo comunque più vicino al (ii), il secondo, invece, tendente al (iii). La parte lirica del (i) è, in questo finale, del tutto assente, né potrebbe essere diversamente. La spiegazione filosofica di questa realtà si potrebbe trovare nei

11 A più riprese è stato affermato dal formalista russo il principio della pulsazione metrica rigorosa durante la performance. «Che cosa ci colpisce di più in questo conflitto tra il ritmo ed il metro? È l'ossessione di una regolarità» [Stravinsky 1954, 27]. Cfr. (anche) Stravinsky-Craft [1959, 133-135].

12 Giustamente, vengono notate il «carattere plagale delle melodie — cioè, la loro applicazione sull'intervallo di quarta — in strutture diatoniche e la libertà ritmica dei temi e nelle loro frequenti qualità modali» [Boulangier 1926, 188].

ragionamenti di Adorno [2002, 151]:

Mediante gli *chocs* il singolo si accorge direttamente della propria nullità di fronte alla macchina gigantesca dell'intero sistema.¹³ [...] In Stravinsky non c'è né disposizione ansiosa né un io che opponga resistenza, ma si tiene per detto che gli *chocs* non permettono che qualcuno se ne impadronisca. Il soggetto musicale rinuncia a imporsi, e si accontenta di conformarsi agli scossoni, riflettendoli.¹⁴

La premessa filosofica par determinare anche la macrostruttura *in atto*, la quale, tramite i ritornelli, forza l'embriogenesi verso un destino assegnato già in partenza. Infatti, «il principio del rondò, il quale si manifesta in un insolito numero di forme, è praticamente l'elemento formale più caratteristico del *Sacre du printemps*, nonostante gli stessi episodi, come regola, siano *aperti* e non *chiusi*» [Yarustovsky 2000, x].

Va sottolineato che la forma in questione avrebbe avuto la sua origine proprio in Francia, da un genere chiamato *Rondeau*. Tuttavia, la teoria della forma accoglie una differenza tra il *rondeau* di matrice francese ed il *rondò* di stampo viennese: il primo è fatto di «“[R]efrain” e “couplets» con strutture più semplici e più corte; il secondo è costituito di «“[R]efrain” ed “episodi”» [Hepokoski-Darcy 2006, 391] più complessi e con strutture più estese.

Una schematizzazione formale della “Danse Sacrale” appartenente alla tipologia di rondò è riportata nella seguente Tab. 1:¹⁵

13 Va ricordato che «[l']orchestra richiesta era immensa, 120 strumenti con un'alta percentuale di percussioni, che possono produrre una formidabile eruzione di suono» [Eksteins 1989, 50]. Precisiamo che alla prima del 1913 erano stati convocati in tutto 99 strumentisti, probabilmente per lo spazio insufficiente del palcoscenico.

14 Boulez [1968a, 125], parlando della seconda parte della Coda (mm. 219–254), sembra che faccia eco alla conclusione del ragionamento filosofico di Adorno, sottolineando: «Mi permetto di insistere sul fatto importantissimo, a mio avviso, di questa ripartizione fissa dei valori all'interno del gruppo C, cioè il fenomeno ritmico che dà il suo aspetto essenziale alla fine di questa coda: un movimento palese, dialetticamente legato ad una immobilità sottintesa». In realtà, il filosofo della musica si è spinto molto più in avanti quando ha sottolineato la ristrettezza del ritmo in Stravinsky, al quale «[n]on solo manca la flessibilità espressiva e soggettiva del tempo musicale [...] costantemente irrigidito a cominciare dal *Sacre*, ma anche tutte le relazioni ritmiche connesse con la costruzione, con la compagine compositiva interiore e con il “ritmo complessivo” di tutta la forma», concludendo: «Il ritmo è accentuato, ma disgiunto dal contenuto musicale» [Adorno 2002, 149-150]. Infatti, nonostante la “Danse Sacrale” non sia altro che la *Totentanz* de *L'Élué*, la stessa protagonista, musicalmente parlando, non viene affatto rappresentata, ma subisce passivamente senza possibilità di appello l'accentuata violenza ritmica rappresentante della danza selvaggia appartenente al gruppo (ii).

15 Per Boulez [1968a, 116], dire che la “Danse Sacrale” è un rondò significa soltanto affermare «l'evidenza più pura ma anche più sommaria». Egli, dopo aver sottolineato il fatto che «questa forma *Rondò* (che, come si sa, con la forma *Variazione*, è tra le più flosce o, se si vuole, delle meno rigorose)», offre una lettura macroformale del numero finale del balletto in «due ritornelli, due strofe e una coda sul ritornello» che, come si vede dalla Tab. 1, è differente alla nostra interpretazione. Inoltre, Boulez non fa

Dissimmetrico rondò a sette parti							
A	B	A ¹	C	A ²	C ¹	A ³	(D)
I Rit.	I Ep.	II Rit.	II Ep.	III Rit.	III Ep.	IV Rit.	Coda
R142-148	R149-166	R167-173	R174-179	R180	R181-185	R186-191	R192-200
bb. 1-33	bb. 34-116	bb. 117-150	bb. 151-175	bb. 176-182	bb. 183-204	bb. 205-226	bb. 227-275
Re	Sol-Re-Fa	Reb	Sib	Re	Sib	La	La-Re
							

Tabella 1. Strutturazione formale della “Danse Sacrale” R142-200 (bb. 1-275) [Stravinsky 2000, 129-160].

Siamo di fronte ad un *dissimmetrico* rondò a sette parti¹⁶ con replica variata del secondo episodio — paradigma non contemplato finora in alcun trattato di analisi musicale.¹⁷ La formalizzazione stravinskiana in oggetto evade dai tre modelli, riconosciuti: (i) della simmetria tripartita ABA; (ii) della (dissimetria) pentapartita ABACA; (iii) della (dissimetria) eptapartita ABACADA o della sua variante maggiore, la simmetrica ABACABA.¹⁸

È evidente che l'intuizione di Stravinsky ha trascorso l'esperienza formale accumulata negli ultimi tre secoli, è ciò non semplicemente per lo spirito di rottura con il passato —

distinzione tra il *rondeau* francese e il rondò mitteleuropeo, quindi parla semplicemente di *refrains* e di *couplets*.

16 Partendo dal principio che «[i]l ritornello del rondò è sempre un inizio, mai una fine», si può affermare che «[c]iascuna rotazione è marcata da un'apertura simile, [...], solitamente concludendo o con una singola A (una mezza rotazione) o A + coda (una rotazione completa di coda)» [Hepokoski-Darcy 2006, 390b]. La “Danse Sacrale” appartiene proprio all'ultimo caso, perciò stiamo assegnando anche alla coda una lettera, completando lo schema: AB-A¹C-A²C¹-A³D. La teoria della forma parla di «rondò simmetrico a sette parti» [Hepokoski-Darcy 2006, 402], intendendo con l'espressione una catena sezionabile AB-AC-AB¹-A, con evidente conformità formale anche che si leggesse in modo retrogrado. La “Danse Sacrale” si presenterebbe, invece, nella tipologia unica: AB-AC-AC¹-AD, dunque formalmente non retrogradabile. Con questa premessa, abbiamo ideato l'espressione ‘*dissimmetrico* rondò a sette parti’ — non contando, dunque, la Coda (D) — struttura che, a nostro sapere, risulterebbe essere stata praticata solo nella scena finale del *Sacre du printemps*.

17 Nella teoria della forma si parla di rondò con «double-region couplet» [Caplin 2013, 661-664] in cui vengono «enfattizzate due regioni tonali» [ibid., 661]. Nonostante sia difficile generalizzare l'organizzazione di tale “strofa a doppia regione” «poiché Mozart impiega una varietà di possibilità formali», si nota una preferenza per cui «ciascuna delle due regioni si associ con una distinta unità tematica» [ibid.]. Come si vedrà in seguito, la formalizzazione che investe le tre sezioni CA²C¹ non rientra nelle deviazioni della norma ideate da Mozart e rispecchiate in qualche esempio beethoveniano.

18 Giustamente Caplin [2013, 643] afferma che «[l]'uso standardizzato delle lettere [...] è fallace in parecchi aspetti», poiché «potrebbe dirci qualcosa sul materiale motivico-melodico usato nelle parti, ma indica poco sulla loro funzione formale»; inoltre, «le lettere possono essere confuse con quelle rappresentative di altre forme, specialmente quella ternaria semplice (e la sua forma affine del minuetto)». Per questo motivo, nella Tab. 1, sotto le lettere maiuscole sono indicate anche le funzioni formali.

sia questo anche recente — che contraddistingue *Le Sacre du printemps*. È chiaro che egli non avrebbe potuto utilizzare i consueti schemi sopraindicati, e non solo per il forte richiamo, rispettivamente, all'*aria col da capo*, al *minuetto* barocco, al *rondeau* francese, al *rondò* classico e, infine, al *rondò-sonata* mitteleuropeo. Piuttosto, perché, nonostante il barricarsi a parole nella trincea della dottrina estetica del formalismo, Stravinsky — a maggior ragione quello del cosiddetto 'periodo russo' — è in primo luogo, e soprattutto, un compositore dell'espressione che definiremmo "genica", in cui tutti i procedimenti incisivi possono subire delle modificazioni nella trascrizione dei loro ripetitivi codici "genetici". Sta proprio qui la genialità che ha differenziato Stravinsky del 1913 da tutto il mondo musicale intorno a lui.

Correttamente Kostka [2016, 131] ha osservato che «[e]ntrambi i *rondò* a cinque- e a sette-parti si trovano nella musica post-tonale, ma i piani tonali tradizionali non sempre sono usati».¹⁹ "Danse Sacrale" si inserirebbe a pieno titolo in questa propensione del Novecento. La penultima riga della "Tab. 1" indica gli spostamenti del centro di polarizzazione delle varie sezioni in cui gli episodi — dislocati rispettivamente sul IV e VI grado — manifestano alcune familiarità con la teoria generale della forma;²⁰ nei ritornelli, invece, risaltano maggiori anomalie riguardanti la convergenza dei *pitch* indicativi: la ripetizione letterale del ritornello in A¹ si associa allo spostamento dell'accentramento di un semitono in giù; l'A² fa ritorno alle altezze del I ritornello, ma subisce mutazioni strutturali riducendosi in un breve gesto formale; A³ si trasferisce sul V grado subendo diverse manipolazioni e varie permutazioni delle cellule costituenti. Dunque, il riaffacciarsi della frequenza iniziale — un *re* — si prospetta solo all'ultima battuta della "Danse".

Molto particolare si dimostra la distribuzione circolare del valore quantitativo del *beat*: per i ritornelli e la coda, la pulsazione si dispone su 1/16; al Primo Episodio si adatta a 1/8; si assesta, invece, su 1/4 al Secondo e al Terzo. Quindi, semiograficamente parlando, gli episodi si riordinano in entità multiple del *mensural level* dei ritornelli. Dal

19 Kostka [2016, 131-133] menziona i *rondò* a cinque parti di Debussy ("Reflets dans l'eau", 1905), di Hindemith (*Streichquartett* 4, 1921), di Bartók ("Song of the Harvest", 1931), e quelli a sette parti di Debussy ("Interlude", 1916), di Prokofiev (terzo movimento della *Sonata* nr. 4 per pianoforte, 1914), di Schönberg (*Bläserquintett* op. 26, 1924), nuovamente di Bartók (il quattro mov. del *Concerto for Orchestra*, 1943), di Barber (*Capricorn Concerto*, 1944) e di altri. Di Stravinsky, invece, nessun accenno.

20 Cfr. Caplin [2013, 643-644].

punto di vista del *Kronos* assoluto, ossia dell'andamento, al di là dei distinti valori assegnati, il *beat* pulsante rimane immutato. Questa discrepanza temporale tra le sezioni crea l'alternarsi delle accelerazioni nei ritornelli e delle decelerazioni negli episodi. Né potrebbe succedere diversamente: nei primi è la giovane *L'Élué* a presentare la sua esasperata *Totentanz*, invece nei secondi è lei a subire il rituale macabro che si effettua con i ritmi doppiamente lenti degli Antenati. Ecco perché Stravinsky, alla conclusione dell'ultimo *synopsis*, ha sottolineato: «Il ciclo annuale delle forze che rinascono e che cadono di nuovo in seno della natura si realizza nei suoi ritmi essenziali» [Taruskin 1996, 878].

Basterebbero queste “anomalie” rispetto al rondò codificato nei vari manuali, a partire da quello di Koch [1964, 1271-1272] del 1802, per rendersi conto che la forma in Stravinsky non è un fatto a sé: essa non costituisce un contenitore prefabbricato disponibile ad ospitare passivamente qualsiasi contenuto musicale che vi venga messo dentro, ma è una conseguente trasmutazione sensibile del progredire della struttura. Con queste premesse, la forma nella “Danse Sacrale” non è altro se non l'espressione sonora di un regime parametrico del (f)atto musicale che ne costituisce il contenuto.

2.2.1. Primo & Secondo Ritornello (A & A').

La prima sezione della “Danse Sacrale” — nei termini della teoria tradizionale: *ritornello*, R142-148 (bb. 1-33) — è composta da tre «cellule ritmiche²¹ non periodiche»²² [Boucouchiev 1984, 109] e che Toorn [1992, 200] inserisce nel secondo tipo di sviluppo, che deriva «da un allungamento o un accorciamento dei periodi sincroni nelle successive ripetizioni, rafforzate a loro volta da mutazioni del metro».

Proponiamo nell'Es, 1, in una riscrittura paradigmatica, le frasi iniziali della “Danse Sacrale”, dunque, le cellule A e B di R142 (1+2+2 bb.) — che, con una permutazione, sono uguali a quelle del R143 (2+2+1 bb.) — e C, come alle prime due misure del R144:

21 Boulez [1968a, 74] precisa: «Quel che più colpisce l'ascoltatore del *Sacre* è la compattezza di quegli accordi ripetuti, di quelle cellule melodiche appena variate: proprio qui si manifesta al grado più elevato l'invenzione di Stravinsky».

22 Precisamente le cellule sono: A — bb. 1-2 (archi, raddoppiati da corni, oboi e corno inglese), B — bb. 3-4, e C — bb. 9-10. Anche Locanto [2014, 199] si inserisce in questa linea affermando che l'ultimo numero del *Rito primaverile* è «un grande *rondò* il cui *refrain* è costituito da un montaggio dei tre piccoli blocchi di materiale musicale, continuamente ripetuti in successioni variate, secondo la concezione ‘a blocchi’ della forma tipicamente stravinskiana».

The image displays three musical systems from Stravinsky's "Danse Sacrale".

- Cellula A:** Labeled "R142 [bb. 1-3]". It consists of three measures. The first measure has a treble clef with a triplet of eighth notes and a bass clef with a triplet of sixteenth notes. The second measure has a treble clef with a pair of eighth notes and a bass clef with a pair of sixteenth notes. The third measure has a treble clef with a triplet of eighth notes and a bass clef with a triplet of sixteenth notes. A vertical dashed line is positioned between the second and third measures.
- Cellula B:** Labeled "R142 [bb. 4-5]". It consists of two measures. The first measure has a treble clef with a pair of eighth notes and a bass clef with a pair of sixteenth notes. The second measure has a treble clef with a pair of eighth notes and a bass clef with a pair of sixteenth notes. A vertical dashed line is positioned between the first and second measures.
- Cellula C:** Labeled "R144 [bb. 11-12]". It consists of two measures. The first measure has a treble clef with a pair of eighth notes and a bass clef with a pair of sixteenth notes. The second measure has a treble clef with a pair of eighth notes and a bass clef with a pair of sixteenth notes. A vertical dashed line is positioned between the first and second measures.

Esempio 1. Stravinsky, "Danse Sacrale", R142, bb. 1-3, e 4-5, e R144, bb. 11-12 [Stravinsky 2000, 129, 130].

Come si evince, appunto, dall'Es. 1,²³ le prime due cellule hanno lo stesso “perno” armonico esacordale, di densità fissa, che si differenzia dalla terza che dimostra, invece, una densità mobile. Tuttavia, esse sono collegabili in quanto sono sottoinsiemi del *set* 7-19. Dal punto di vista ritmico, le ultime due cellule, nonostante la diversità metrica, concludono con la stessa figurazione (tre sedicesimi consecutivi). Per quanto riguarda il ritmo iniziale tutte tre possono essere definite anacrusiche, nonostante presentino sugli accenti forti dei colpi su mono-frequenze basse, eccezion fatta che per la B composta «da una “anacrusi del silenzio”» [Boucourechliev 1984, 109].

Messiaen [1998, 297] individua il «principio del “*crescente* e del *decescente* di un gruppo di valori su due note”» usato da Stravinsky proprio nella “Danse Sacrale” anticipando in questa maniera «anche il “carattere ritmico” [*personnages rythmique*]» della *Turungalila Symphonie*. Infatti, osservando la cellula A, notiamo l'alternanza metrica e

ritmica: 3/16  | 2/16  | 3/16  e — dunque, il primo valore rimane fisso a 1/16 mentre il secondo alterna il decrescente e il crescente oscillando da 1/8 a 1/16 per poi ripristinarsi su 1/8. Lo stesso procedimento si verifica anche sul perno che collega le altre cellule, così, alla cellula B — espressamente di 3/16  — la modifica viene applicata solo al secondo valore, diventato ora di 3/16.

Anche alla C — dispiegata in 3/16  — nonostante le due crome a cavallo della stanghetta non siano legate, le figure hanno un valore complessivo di 4/16. Dunque, si verifica un progressivo aumento del valore ritmico del secondo componente, mentre il

23 Poiché ci sono delle differenze di divisione metrica, di ritmi, di altezze, di densità e di note mancanti nella *Riduzione per pianoforte a quattro mani* dell'autore, del 1913 [Stravinsky 1989, 65], la nostra trascrizione dell'Es. 1 — come peraltro tutti gli esempi di quest'analisi — si conforma alla versione del 1929 [Stravinsky 2000, 129, 130]. Per esempio: (i) le bb. 2 e 3 della cellula A risultano parte di una sola battuta di ritmo complessivo 5/16; (ii) l'ultimo accordo della cellula A appare dimezzato in 1/16, mancanza sostituita da una pausa dello stesso valore; (iii) la *texture* delle frequenze alte della cellula C (il pentagramma superiore) è più densa; (iv) all'ultimo accordo della 'Cellula A' — e anche in tutte le sue ripetizioni — non è stato trascritto il *do*₅ che nella partitura, invece, c'è. Il *Set* 4-27 espresso in *normal form* [6,9,0,2] e arricchito da piccoli *cluster* o da altri accordi bitonali rimane una costante del balletto perché contiene al suo interno sia l'intervallo nevralgico del tritono [6,0], sia la quarta perfetta [9,2] che delinea il tetracordo, sia la seconda maggiore [0,2], che rappresenta due dei tre intervalli costituenti il tetracordo dorico. Nella tabella riassuntiva degli insiemi tetracordali nell'analisi del *Sacre du printemps* di Forte [1878, 20], il *set* 4-27 non risulta direttamente impiegato nella “Danse Sacrale”, ma rappresenta un *Subset* di tutti due gli accordi costituenti la 'Cellula A', cioè 6-Z28 e 6-Z42.

primo rimane invariato.

In realtà Messiaen [1995, 130], nella sua analisi, non mira a questi livelli di segmentazione, ma tratta le cellule come ipermisure, inglobandovi anche il pedale sulla frequenza bassa.²⁴ La cellula A è definita mobile, quindi soggetta ad aumenti e diminuzioni



nel tempo. Essa viene ritmicamente ridotta in A₈ (*Vijaya*) ^{A₈ (*Vijaya*)}, una tipologia, questa, non retrogradabile. La cellula B risulta non variabile nel tempo, incorniciata dall'accordo di settima di dominante sulla fondamentale *re*, ed è caratterizzata da una singolare *tenue enflée* con il primo accordo sospeso seguito da tre ritmi corti, espressa



B₇ (retrogrado di *deçi-tâla Çrimandana*)



schematicamente in B₇ ^{C₈ C₈}. La cellula, anzi, il “personaggio” C₈ ^{C₈}, valutata come politonale e polimodale, è come la A, dunque mobile.

Come si nota, le cellule B e C vengono demarcate diversamente da Messiaen: (i) si omette la pausa di 1/16 che precede in batture (R142,+4, e R144), e nello stesso tempo (ii) vi si ingloba la pausa della battuta successiva alla figurazione ritmica (R143, e R144+3).²⁵ Queste modifiche permettono a Messiaen di interpretare la C come un altro paradigma ritmico del personaggio B.

Boulez [1968a, 117], pur seguendo la tipologia analitica di Messiaen, schematizza la propria lettura in un modo relativamente diverso.²⁶ Contando le semicrome all'interno della segmentazione di ciascuna cellula²⁷ propone una sintesi formale del primo ritornello (R142-

²⁴ L'esclusione del pedale dall'indagine ritmica si argomenta con il contrasto prodotto dalla differenza di registro tra la/e frequenza/e sull'accento forte con quelle sull'accento debole.

²⁵ La stessa procedura viene applicata a tutte le figure ritmiche. Messiaen ha usato per la sua analisi la prima pubblicazione della partitura del *Sacre du printemps*, realizzata nel 1921 per le Editions Russes, un'etichetta fondata nel 1909 da Serge Koussevitzky e sua moglie, rivolta a pubblicare e diffondere la nuova musica russa.

²⁶ *Stravinsky demeure* [Boulez 1968a], scritto nel 1951 ma pubblicato due anni dopo, rimane un esempio isolato nella produzione analitica di Boulez. La parzialità dell'indagine, focalizzata esclusivamente sulla ritmica, su dei frammenti e su qualche scena isolata, è stata oggetto di un aspro attacco a firma di De Schloezer [1995, 1084-1088].

²⁷ È evidente che Messiaen, e Boulez dopo, abbiano seguito il consiglio di Boulanger [1926, 183-184], la quale decenni prima aveva affermato: «La musica di Stravinsky suggerisce il vecchio sistema greco del ritmo il quale (invece di prendere, come facciamo, un'unità *maxima*, come la nota intera, tagliandola in varie divisioni più piccole, per esempio, minime, semiminime, crome, ecc.) prende un'unità minima e la moltiplica con ciascun numero dispari o pari, 3, 4, 5, 6, 7, ecc.» — e per la conferma di questa tesi, non approfondita per diverse decadi dagli studi analitici, vengono offerte appunto le prime battute della “Danse Sacrale” aggiungendo, pure, che essa «non è un esempio isolato; noi troviamo la stessa

148), e, vista la loro uguaglianza, anche del secondo (R167-173),²⁸ divisibili in due periodi.²⁹ Seguendo i principi di questa tecnica analitica, nella Tab. 2 vengono raccolte le strutture formali a partire dalle più piccole unità costituenti gli incisi:

Per	Fr.	Segmentazione	Rehearsal della Partitura	
			I Ritornello	II Ritornello
I	a	A ₃ A ₅ B ₇ (Γ ₁₅), A ₅ B ₇ A ₃ (Γ' ₁₅)	R142-143, bb. 1-10	R167-168, bb. 116-125
	a ¹	3 : 2+3 3+4 : 3		
	b	C ₈ A ₄ B ₇ (Γ ₁₁), C ₅ 3+3+2, 2+2+3+4, 3+2		
	a ²	A ₅ A ₄ B ₇ A ₃ (Γ ₁₉) 2+3 2+2 3+4 3	R145(+1), bb. 18-21	R170(+1), bb. 133-136
II	a ³	A ₅ B ₄ (Γ ₉), A ₂ B ₄ (Γ ₆), A ₃ A ₅ B ₄ (Γ ₁₂) 2+3 4 2 4 3 2+3 4	R146-147(+4), bb. 22-29	R171-172(+4), bb. 137-148
	b ¹	C ₅ C ₇ 2+3, 3+2+2	R147(+5)-148, bb. 30-33	172(+5)-173, bb. 145-148

Tabella 2. “Danse Sacrale”, I e II Rit., R142-148, e R167-185 (bb. 1-33, e 116-148) [Stravinsky 2000, 129-132, e 140-144].

Ia e Ia¹ sono due segmenti letteralmente uguali, fatta salva un'unica differenza: nella Γ'₁₅ (*Gamma*) all'A₃ iniziale è stata riservata l'ultima posizione. Nel Ib compare la cellula C che determina non solo l'inizio di questa frase,³⁰ ma anche la sua segmentazione interna che raccoglie all'interno di C₈ e C₅ l'ipermetrica Γ₁₁. La Γ₁₉ del Ia² fa da “ripresa” dinamica del primo periodo incorniciandolo in una forma circolare, realtà questa mancante al II il

procedura in moltissimi dei suoi temi [...]. Boulez, ancora più di Messiaen, ha cercato di evidenziare le strutture immanenti delle cellule, ma non si è interessato di indagare le intenzioni artistiche del compositore del *Sacre du printemps*, in cui il ritmo è solo una parte, seppur privilegiata, dell'intera espressione musicale. Il procedimento di Boulez rientrerebbe nella tipologia di analisi del *niveau neutre*. Tuttavia, «Stravinsky ha poi ammesso di non aver riconosciuto sé stesso nell'analisi di Messiaen del *Rituale*; a fortiori, egli non si è sentito a casa [propria] pure nell'analisi di Boulez» [Goldmann 2011, 91]. Il compositore ha affermato a più riprese che «le danze della seconda parte erano [...] composte molto velocemente, pure, fino alla Danse Sacrale, che potevo suonare ma non sapevo, all'inizio, come scrivere» [Stravinsky 1962, 141]. Dunque, niente calcoli fatti a tavolino e niente sistemi precostituiti.

28 Il secondo ritornello coincide in realtà col primo, trasportato di un semitono inferiore. È stato aggiunto, al secondo, solo un colpo di timpano nel battere della prima misura del R167, in sostituzione del clarinetto basso della prima battuta del R142. Nonostante la teoria generale della forma riconosca che il ritornello e le sue ripetizioni riaffermano la tonica, anche nel Settecento, per opera di C. P. E. Bach, si incontrano *rondeau* in cui qualche riapparizione del ritornello evade dal principio. Tuttavia questi sono casi molto isolati e apparsi in una fase in cui la codifica dei rapporti armonici tra le varie parti non era del tutto completata. Non sappiamo se Stravinsky avesse conoscenza di queste opere “anomale”, ma la sua “Danse Sacrale” è andata sicuramente in tale direzione.

29 Per Boulez [1968a, 117] gli accordi ripetuti dell'elemento A fungono da preparazione dell'elemento B, quindi si può dire «che gli elementi A e B formano un gruppo Γ»; in quest'ottica, egli sostiene che «il gruppo C interviene, per cambio di accordo, a equilibrare il gruppo Γ».

30 Abbiamo applicato qui il termine ‘frase’ visto che Boulez [1968a, 117] palesa, stranamente, un *lapsus* quando schematizza e sottolinea che «si possono distinguere due periodi nello sviluppo di questo ritmo [...]»; nella pagina seguente interpreta ed esemplifica ritmicamente, invece, tre periodi.

quale, conseguentemente, appare eliso.³¹

A R146 la situazione si intensifica: al posto dei precedenti “colpi secchi” alle frequenze basse (talvolta anche mancanti), si fa avanzare un nuovo motivo in intervallo di terza minore, che si oppone alla cellula B causandone l’elisione da 7 in 4 unità.

Il IIa³ registra tre ipermetriche Γ di valori variabili di 9, 6, e 12, in cui l’elisa B rimane essenzialmente costante; A, invece, dimostra una instabilità sistemica, raccogliendo al suo interno non solo unità semplici binarie o ternarie, ma anche binarie composte (2+2) e binarie miste (2+3), rispettivamente chiamate, nel linguaggio metrico classico, *spondeo* (– –) e *palimbacchio* o *baccheo rovesciato* (– – ◡).³²

La C si presenta quattro volte, affermando ipermetriche variabili di 8 e di 7 unità — chiamate rispettivamente *ipodocmio* (– ◡ – ◡ –) e *epitrito secondo* (– ◡ – –) — nonché due di 5. Tuttavia, diversamente dalle prime cellule A e B in monoblocchi isomorfici, la C si presenta in due blocchi di entità indipendenti e contrastanti, nonostante questi condividano l’isomorfismo ritmico così essenziale della “Danse Sacrale”. Le prime due apparizioni della C (Ib) inglobano le altre cellule; le ultime (IIb¹), invece, sviluppano un fraseggio autonomo che conclude i primi due ritornelli; da qui, la loro distinzione in ‘non cadenzali’ e ‘cadenzali’) [cfr. Boulez 1968a, 123]. Inoltre, come vedremo in seguito, nella C alberga la potenzialità della cellula generativa dell’intera *Totentanz* dell’*Élue*.

2.2.2. Primo Episodio.

Il *primo episodio*³³ si estende tra R149 e R166 (bb. 34-115). L’unità metrica di questa sezione è la croma, nonostante gli insiemi armonici si presentino ritmicamente in semicrome sovrapposte a suddivisioni in biscrome — segni retorici dei tremolanti “scossoni” di ansia e di terrore dell’*Élue* immobilizzata.³⁴

31 La scelta di interpretare la Γ_{19} come Ia² e non come prima frase del secondo periodo è stata determinata dal fatto che essa mantiene una *texture* pressoché uguale a quella del Ia e Ia¹.

32 Il ritmo *palimbacchio*, nell’etnomusicologia orientale, viene chiamato *türk aksağı*. Messiaen si rivolge, invece, alla terminologia della classica teoria indiana del ritmo.

33 Come detto precedentemente, Boulez non fa distinzione tra il *rondeau* francese e il *rondò* mitteleuropeo, perciò definisce le sezioni contrapposte ai ritornelli come «strofe» [Boulez 1968a, 118].

34 In più scene del balletto, inclusi anche gli episodi della “Danse Sacrale”, l’*Élue* appare paralizzata dal terrore. Queste stasi psicologiche si traducono musicalmente in un morboso ritmo armonico che determina la formalizzazione coreografica. «Durante la Danse Sacrale, precisamente quando la musica pare che indichi movimenti rapidi, la solista sta assolutamente in mezzo agli altri danzatori. Secondo le note stampate nella partitura di Stravinsky, la sua immobilità dura almeno dal [103] *fino a* [142]» [Järvinen 2013, 96].

Seguendo i cambiamenti armonici possiamo differenziare sei periodi, alle cellule dei quali, per non confonderle con quelle dei ritornelli, stiamo assegnando altre lettere (Tab. 3):

Per	Fr.	Segmentazione	Rehearsal della Partitura
I	a	D ₅ D ₄ D ₄ (ζ ₁₃), D ₃ (D ₅ elisa) D ₄ (ζ ₇), D ₅ D ₄ (ζ ₉) 3+2 2+2 2+2, 3 2+2 2+3 2+2	R149-150, bb. 34-46
	b	E ₂ D ₆ (Δ ₈), E ₄ D ₆ D ₄ (Δ ₁₄) 2+3+3 2+2 3+3 2+2	R151-152, bb. 47-55
	a ¹ .	D ₃ (D ₅ elisa) D ₄ (ζ ₇), D ₅ D ₄ (ζ ₉) 3 2+2 2+3 2+2	R153, bb. 56-62
II	a ²	D ₄ D ₅ (ζ ₉) 2+2 3+2	R154, bb. 63-66
	b ¹	D ₂ E ₂ D ₃ (Δ ₇) D ₅ E ₂ D ₂ D ₄ (Δ ₁₃) 2 2 3 3+2 2 2 2+2	R155-156, bb. 67-75
III	b ²	E ₄ D ₅ (Δ ₉) E ₃ D ₅ (Δ ₈) 2+2 2+3 3 2+3	R157-158, bb. 76-82
IV	a ³ / b ³	D ₅ D ₇ (ζ ₁₂), D ₇ (ζ ₇ eliso) / D ₃ (D ₅ elisa) E ₄ (Δ ₇) 3+2 2+3+2 2+2+3 3 4	R159-161, bb. 83-92
V	a ⁴	D ₆ D ₄ (ζ ₁₀), D ₃ (D ₅ elisa) D ₄ (ζ ₇) 3+3 2+2 3 2+2	R162, bb. 93-99
	b ⁴	E ₂ D ₆ (Δ ₈), E ₄ D ₆ (Δ ₁₀). (Ib eliso) 2 3+3 2+2 3+3	R163-164, bb. 100-6
VI	a	D ₅ D ₄ D ₄ (ζ ₁₃) D ₃ (D ₅ elisa) D ₅ (ζ ₈) 3+2 2+2 2+2 3 3+2	R165-166, bb. 107-115

Tabella 3. “Danse Sacrale”, I. Ep., R149-166 (bb. 34-115) [Stravinsky 2000, 133-140].

Dalla Tab. 3 si evincono due entità ipermetriche: ζ (*Zètta*) e Δ (*Delta*). La ζ di base si presenta in 9 unità (5+4): vi si trova per 3 volte. Tuttavia, nella stessa tipologia vanno inserite anche quelle elise, costituite di norma in 7 unità (3+4 o permutata in 4+3) che si manifestano per ben quattro volte, e quella di 8 (3+5) con una sola presenza. Con la ripetizione integrale o parziale di uno dei costituenti, l'entità ζ si affaccia una volta in 12 unità (5+2+5) e due in 13 (5+4+4).

L'ultima nota del motivo cromatico (E) che salta fuori a Ib si ribatte e si prolunga sulla figurazione ritmica successiva, fatta da singoli elementi (D), dando vita a delle iperstrutture di variabilità mobile, etichettate con Δ. Le ultime sono di evidente instabilità, tuttavia differenziabile, grosso modo, in tre tipologie: (i) Δ di base, normalmente di otto unità (2+6), presente per 3 volte; (ii) Δ con permutazione di componenti elisi e ripetuti che raggiungono le 7 unità (situazione complessa, che si verifica per due volte); (iii) Δ ampliata, attraverso ripetizioni parziali o integrali di uno o di tutti i componenti che compongono strutture di 9, 10, 13, e 14

unità, ciascuna con una sola apparizione. Di norma, Δ prende forma nelle seconde frasi, eccezion fatta che per il III, dove non è suddivisibile ulteriormente.

All'interno di ciascun periodo, l'armonia rimane quasi assolutamente fissa, e concretamente: un solo insieme nei periodi I, IV, e V, eccezion fatta del IV/b³, di due battute, in cui, conseguentemente ai movimenti contrari delle parti, si registrano diversi accordi di passaggio di sfondo tonale; due accordi si presentano al II e al VI, l'ultimo con l'aggiunta alla fine di un insieme che fa — diciamo — da “accordo modulante”³⁵; il più colorato risulta il periodo III, che, nonostante sia di solo sette misure, presenta quattro *set*, fatto che lo relega piuttosto ad un ruolo di transizione.

Va notato, infine, che V/b⁴ riprende in realtà I/b eliso dell'ultimo D₄ tanto da far pensare ad una sorta di ripresa che si estenderebbe anche all'ultimo periodo, dando al Primo Episodio un aspetto circolare.

Non possiamo non osservare che il VI Periodo rappresenterebbe una turbinante “danza ruotante”³⁶ espressa, musicalmente, da quintine su frequenze medio-alte cadenzate

35 Sembrerebbe fuori luogo l'uso del termine “accordo modulante”, ma siamo sostenuti nella nostra interpretazione dall'esistenza al basso del *si#* - al quale si sovrappongono *re#*, *fa#*, *la#*, *mi*, e *sol*, tracciando dunque un accordo di tredicesima sul settimo grado - che “risolve” sul *do#* (*reb*), che rappresenta il centro referenziale del secondo ritornello.

36 La “danza ruotante” esclusivamente maschile pare che sia caratterizzante della setta dei *darwish sufi* che fa capo a Jalāl al Dīn Rūmī (XIII sec.), ma come espressione sacra ha tradizioni documentate molto più antiche, essendo considerata come parte essenziale dell'esercizio mistico anche dell'Ebraismo, del Cristianesimo, del Buddismo e dell'Induismo. Basterebbe ricordare, a tal proposito, che la divinità schythiana Yarilo corrisponde a quella cristiana di San Giovanni Battista: questo il motivo per cui, in un primo progetto, *Il rituale primaverile* di Stravinsky si chiamava proprio *La notte di San Giovanni*, riprendendo dunque lo stesso *topic* de *La notte di San Giovanni sul Monte Calvo* di Musorgskij. La base del *Samâc* (in russo, *Semik*), nominata la danza dell'estasi, è il simbolismo cosmico della totalità, del coinvolgimento personale nell'esistenza eterna in un universo rotondo in cui tutto circola in cerchi, un movimento perfetto con una non-variabilità inviolabile dove non si può definire l'inizio, e, conseguentemente, neppure la fine. Il mondo antico della Schythia, che è il contesto storico del *Sacre du printemps*, era confinante con la Parthia (Persia), patria del fondatore dell'ordine dei ‘Dervisci Rotanti’. Pare che Stravinsky - dopo aver letto le raccolte di rituali di Alexander Afanasiev (pubblicate a Mosca tra il 1865 e il 1869) - abbia cercato di approfondire le sue ricerche anche nei contesti etnografici di quell'area geografica. Nella prima coreografia di Nijinsky, vengono chiaramente individuati gli elementi di «danza islamica Uzbeka» [Weir 2013, 122] abbandonati, però, fin dai tempi di Leonid Mjasin, che ricreò coreograficamente il balletto all'inizio degli anni Venti. Infatti, l'Uzbekistan di oggi sta entro i confini della Skythia antica, e da qui l'interesse di Stravinsky e Nijinsky per la cultura di quell'area in cui si evidenziano tre scuole di danza, principalmente femminili: di Bukhara, di Ferghana e Khorezm; nessuna di esse oggi è contraddistinta dal perpetuo movimento rotante. Molto probabilmente, con l'introduzione dell'islam, quell'affascinante movimento turbinante è stato trasferito al dominio esclusivo maschile. Tuttavia, la coreografia di Nijinsky sembra più vicina alle caratteristiche della prima scuola frammiste, in alcuni punti, con quelle dei dervisci ruotanti, il cui centro a Bukhara risale al 1300. Si può affermare che Nijinsky «era ‘Orientalizzato’ nel senso Saidiano attraverso le sue qualità misteriose e pericolose, ed aveva progettato di evocare un senso di ansia e di presagio nella reazione dello spettatore» [Weir 2013, 140].

dall'incalzante ritmo in due biscome. Segni evidenti, questi, delle convulsioni dell'*Élue* inorridita (Es. 2):

Esempio 2. “Danse Sacrale”, R165-166 (bb. 107-115) [Stravinsky 2000, 139-140].

In pochi attimi di movimenti circolari, il soggetto danzante subisce una perdita dell'equilibrio, della percezione di stabilità, e l'ultima battuta dell'Es. 2 sta ad indicare proprio questo stato fisico. Di questi “scivoloni sull'orlo del precipizio”, nella “Danse Sacrale” se ne incontrano: (i) due in R151-152; (ii) due in R163-164; (iii) uno in R166; (iv) cinque in R177-178; (v) nove in R181-185. Dunque i primi tre, con un totale di cinque unità, appartengono al Primo Episodio, il (iv) al Secondo, il (v), invece, al Terzo. Oltre all'ordine crescente della comparsa di questi elementi retorici — una chiara evidenza del processo degenerativo in corso

— va osservata la loro presenza solo negli episodi, ossia nelle sezioni in cui *L'Élue* è passivamente sottomessa alla poderosa potenza del tragico rituale, e più precisamente: nei momenti in cui la vittima prescelta realizza di non poter evadere dai macabri artigli degli Antenati, personificazioni terrestri di *Thánatos* (Θάνατος) — in termini freudiani, della pulsazione della morte — che trionfa sull'*Eros* (Ἔρως) — segno, invece, del palpito basilare dell'esistenza. Ecco perché manca del tutto, nell'ultima scena del *Sacre du printemps*, l'espressione lirica del battito della vita, e tutto procede verso un fatale destino.³⁷

2.2.3. Secondo Episodio.

R174-185 (bb. 149-202) è la parte più articolata della “Danse Sacrale”. Esso è divisibile, in linea generale, in due sezioni — separate da una breve interpolazione del III Ritornello (A", R180, bb. 174-180) — che, secondo la nostra interpretazione, costituiscono due distinti episodi, seppur appartengano allo stesso modello paradigmatico.

Il secondo episodio — R174-9 (bb. 149-173) — si formalizza in due periodi, con la semiminima come valore di unità metrica:

Per	Fr	Fattori	Segmentazione	Rehearsal della Part.
I	i	loop di base ($\theta+\eta$ θ)	5+3 unità	R174, bb. 149-150
	ii	sovrapposizione del pedale (π) sul loop ($\theta+\eta$ θ) eliso al finale ($\theta+\eta$)	5+3+5 unità	R174(+3)-R175, bb. 151-153
	iii	motivo melodico con due incisi (α , β) sul loop variato e metricamente spostato	$\alpha-\alpha'$ (4+5) - β (5); permutato in $\alpha'' - \beta' - \alpha''$ (5+5+4)	R175(+1)-R176, bb. 154-155, e b. 156; R176(+2), bb. 157-159
II	iv	giustapposizione del variato π e α sovrapposte a $\theta+\eta$ in discordanza metrica	(3x2)+2 unità	R177, bb. 160-163
	v	(iv) con diversa organizzazione del π e aggiunta di α .	2+2+(2x2)+2 unità	R178, bb. 164-168
	vi	(v) con π e α raddoppiati all'ottava superiore	2+2+(2x2)+2 unità	R179, bb. 169-173

Tabella 4. “Danse Sacrale”, II Ep., R174-179 (bb. 149-173) [Stravinsky 2000, 144-149].

Visto che in questo Episodio della “Danse” c'è una discordanza tra l'adattamento per pianoforte a quattro mani [cfr. Stravinsky 1989, 73] e la partitura orchestrale [cfr.

³⁷ Nella lunga produzione del *Sacre du printemps* si incontrano anche delle differenti interpretazioni, tra cui spicca la lettura di Béjart [Stravinsky 1959], in cui si contrappongono *Thánatos* e *Eros*. Questa riscrittura ha determinato la presenza non di una *Élue*, ma di una coppia il cui amore va verso il sacrificio primaverile.

Stravinsky 2000, 144-145], offriamo, nell'Es. 3, la nostra trascrizione sovrapposta alla riduzione analitica del *loop* ipermetrico³⁸ che dà forma a I/i:

Esempio 3. Stravinsky, “Danse Sacrale”, R 147, bb. 149-150 [Stravinsky 2000, 144-145].

È evidente al semplice sguardo che il *loop* nell'ipermisura mista ha una struttura perfettamente circolare, a due livelli: nella macrostruttura $\theta+\eta+\theta$, in otto unità (3+2+3), e nella microstruttura θ , in cui le due entità laterali di tre unità non sono altro che la concentrazione in minima presenza (1+1+1) dei due elementi caratterizzanti.

1. Il primo di questi elementi, suddiviso in crome — sulle frequenze bassissime racchiuse nell'*ambitus* del tritono (PCI6) $mib_2-(mi_0-sib_1)-la_0$, e quasi sempre raddoppiate in ottava superiore — è affidato ai Cb. e ai Vc., rafforzati da Cfg., Tbn.i, Tuba, e T-t.
2. Il secondo, in terzine di crome sulle frequenze medio basse concentrate sulla quarta perfetta, è eseguito solo dall'*ensemble* dei Timpani su due frequenze, (fa_1 , e sib_1), spesso raddoppiate all'ottava superiore.

Il secondo elemento in terzine della θ , esteso a due unità ritmiche, costituisce un segmento indipendente (η), il quale determina le variazioni metriche che subisce l'intero

³⁸ Nella *Riduzione per pianoforte a quattro mani* dell'autore datata 1913 [Stravinsky 1989, 73] mancano: (i) il raddoppio all'ottava inferiore delle acciaccature quaduple all'inizio di ciascuna battuta; (ii) il raddoppio all'ottava inferiore del Cb. al mi_0 ; (iii) il raddoppio all'ottava superiore dei timpani; (iv) l'urto di seconda minore tra il timpano e i bassi. Quest'ultimo, però, è sicuramente conseguenza del fatto che i timpani grandi usati da Stravinsky non scendevano al di sotto del fa_1 . In realtà questa è la frequenza più bassa prodotta da questo strumento in tutto il *Sacre du printemps*. Molto significativa è la sua presenza in sole tre scene: “Jeu du Rapt” (R46), “Glorification de l'Élue” (R114-116), e “Danse Sacrale” (R152, R173-185), dunque in precisi momenti in cui si articola il destino fatale della protagonista. Come si nota, Stravinsky non ha lasciato niente al caso: persino la distribuzione delle frequenze del timpano si inserisce nel percorso espressivo del balletto, sebbene finora non vi siano approfondite indagini analitiche in questa direzione.

loop. Messiaen, parlando «dell'aumento e diminuzione di un valore su due note», ha aggiunto che «Stravinsky ha allargato questo principio nella Danza sacra del *Sacre du Printemps*, trasformandolo in *aumento e diminuzione di un gruppo di valori oltre alle due note*»³⁹ [Messiaen 1998, 310]. Questa tipologia di procedimento si verifica anche nelle ripetizioni del *loop* in cui θ rimane pressoché invariato, mentre subisce η .

Dal punto di vista delle altezze, se includessimo anche le acciaccature quaduple si costituirebbe un intero aggregato di 12 semitoni (PCS 12-1), ma giustamente gli analisti [cfr. Forte 1978, 121], attenendosi agli *Sketches* [Stravinsky 1969, es. 96], propongono una estromissione totale degli abbellimenti. Con questa premessa, il *loop* si riduce al *set* 5-7 che, secondo il vocabolario armonico indagato da Forte [1978, 21], oltre alla “Danse Sacrale”, risulterebbe utilizzato in ruoli minori solo nella sesta scena “Cortège du Sage”, e nell’undicesima “Glorification de l’Élué”, con chiaro riferimento retorico: la prima mette fine al “Jeux des Cités Rivalentes”, e la seconda immobilizza del tutto *L’Élué*, trasferendola in una inespressiva *trance* fino alla sua *Totentanz* finale.

Nonostante il *loop* non abbia una sfera scalare definita in modo unitario, le frequenze di appoggio dei suoi costituenti si dispongono proprio secondo la gerarchia tonale evidenziata con le linee tratteggiate. Risalta nell’Es. 3 la bitonalità polarizzata al *tritono mib-la* — stratificata: *mi-la* alle frequenze basse, mentre a quelle medio basse *mib-sib* — con l’ultima nota che fa da perno tra le contrastanti configurazioni delle prime due unità di θ , riflettendosi poi, di conseguenza, anche nel rapporto tra lo stesso θ con η .

Sulla ripetizione del *loop* ipermetrico (I/ii) si presenta, in levare, il pedale⁴⁰ raddoppiato in ottava (re_2-re_3) formalizzato in $\pi 5 + \pi 3 + \pi 5$ unità. Alla successiva ripetizione del *loop* (I/iii) emerge il motivo centrale del secondo episodio, fatto di due incisi con *voice leading* contrastanti — α discendente, β ascendente; tutti e due, comunque, raddoppiati all’ottava — disposti secondo la forma $\alpha-\alpha'-\beta$, subito permutata in $\alpha''-\beta'-\alpha''$. È evidente che essi si

39 Messiaen [1998, 310], dopo aver sottolineato che anche lui ha usato «coscientemente lo stesso processo» e di averlo fatto «in conformità delle leggi del teatro [note] sotto il nome di “*rhythmic characters*”», aggiunge: «Io ho capito la profezia della *crescita e decrescita di un gruppo di valori su due* usato da Stravinsky nella Danza sacra da *Le Sacre du Printemps*» [ibid., 348-348].

40 Il pedale mantenuto sul *re*, che rappresenta anche l’altezza principale della “Danse Sacrale”, si interrompe solo dagli interventi del motivo ripetuto: un procedimento, questo, che rimane una costante del secondo e del terzo episodio. Per Boulez [1968a, 119] il pedale funziona da «anacrusis», e, addirittura, vi si intravede «una specie di *Klangfarbenmelodie*, anche se a livello molto rudimentale, che include persino strumenti a percussione» [ibid., 120].

accomunano nel dominio scalare del WT_0 :⁴¹ α in *normal form* [8,10,0,2], e β in [2,4,6]. α' si ripropone in posizione metrica modificata, mentre all' α' si sovrappongono due trasformazioni del primo inciso: (a), affidato ai corni nell'registro acuto, con una *texture* omofonica sempre in WT_0 , ma con valori ritmici raddoppiati; (b), eseguito in posizione metrica forte dai violini e dai clarinetti nel loro registro medio, essenzialmente in terze minori che fanno intravedere la collezione ottatonica.

Tutto si sviluppa frammisto con il π che riempie gli spazi creati tra gli incisi, i quali si ripetono e si alternano variando senza sosta, causando, di conseguenza, delle modifiche al *loop*, finché i costituenti dell'ipermetro si organizzano diversamente: a cavallo del R176 (bb. 155-156) appare per due volte il complesso $\theta+\eta$ (3+2), che poi continua per cinque volte con η eliso (3+1). Disposto in questa maniera in battute di 5/4 e 4/4, il *loop* eliso si sposta metricamente in continuazione.⁴²

Al II Periodo la variabilità metrica si ferma stabilendosi sul 2/4. Tuttavia, le discordanze degli accenti ritmici delle parti proseguono ancor più di prima, evidenziando le proprie peculiarità poliritmiche: il pedale fissato in due unità appare per tutto il periodo in un contrattempo regolare;⁴³ il motivo presenta la permutazione degli incisi con β trasformato in modo irriconoscibile, tanto da sembrare parte del π , seguito ora dall' α che si riattiva con una armonizzazione a tre voci; il *loop*, invece, ritorna alla sua tipologia in cinque unità ($\theta+\eta$), quindi contrastando con i suoi spostamenti gli accenti già metricamente in contrattempo delle due parti sopraindicate.

La seconda frase, nonostante recuperi la precedente, presenta tuttavia delle modifiche relative alla sua sintassi. L'insieme delle tre ripetizioni consecutive del pedale del II/iv si spezza e così, dopo la prima battuta, si inserisce il motivo α , fatto che allarga il II/v di una

41 L'utilizzo della *Whole Tone-scale* alla parte melodica del secondo episodio evidenzia un riconosciuto debito di Stravinsky alla tradizione francese, e specialmente a Debussy.

42 Questo procedimento, molto probabilmente, è preso a prestito da Britten per il suo "Interlude IV" del *Peter Grimes* [Cf. Britten 1963, 349-365]. Il *loop* ipermetrico della *Passacaglia* in discussione è di undici unità inserite in tre battute di 4/4, che provocano ad ogni ripetizione lo spostamento in avanti di un tempo. Nel frattempo, il tema e le sue variazioni procedono esattamente secondo l'indicazione metrica, producendo, di conseguenza, una forte discordanza di accenti metrici tra le parti in causa. Ciò rappresenta l'effettiva "traduzione" in musica del momento drammatico dell'opera nel conflitto esistenziale tra il protagonista, il quale prosegue la sua corsa regolare, e la folla inferocita che si affretta a "saldare i conti" con l'estraneo intruso.

43 La Boulanger [1926, 191], che conosceva benissimo Stravinsky, ha affermato: «La sincope ha sempre affascinato Stravinsky». È evidente che la sincope si presenta in Stravinsky non come contraccollo manieristico, ma con una veste ben precisa di cosciente retorica musicale.

misura. La densità della *texture* aumenta con la sovrapposizione degli ottoni, producendo un aumento della potenza acustica. Anche nella terza frase si verifica il ripristino della precedente, ma l'*ambitus* s'incrementa per il raddoppio del π e dell' α all'ottava superiore, raggiungendo in questa maniera uno dei picchi massimi dell'intensità sonora di questa scena. Si può facilmente intuire che Stravinsky, pur disponendo di una gigantesca orchestra, economizza i suoi mezzi espressivi con una parsimonia esemplare, senza sprecare o consumare alcunché.

Va rimarcato, in tutto il II Periodo, l'urto del pedale re^3-re^4 con la seconda minore superiore mib^3-mib^4 : un'altra figura della retorica stravinskiana in cerca dell'espressione adatta alla disperazione che ha afferrato *L'Élué*, che non vede via di scampo. Non a caso, queste collisioni vengono sottolineate dagli "scivoloni sull'orlo di un precipizio" di cui abbiamo discusso più sopra.

2.2.4. Quarto Ritornello.

Il cortissimo frammento del R180 (bb. 174-180) funziona da III Ritornello, ed è ampio solo sette battute.⁴⁴ In realtà, più che di una vera e propria sezione, si tratta di un brevissimo accenno del *refrain*.⁴⁵ Questo fatto non ne sminuisce il valore strutturale circa la formalizzazione sonora, e questo per due motivi essenziali: (i) il rientro di questa sezione al centro delle polarità caratterizzanti il primo ritornello; (ii) il ritorno del *beat* a 1/16, cosa che crea quel senso circolare della forma che aiuta l'*ascolto attivo*.

Il primo dei suddetti argomenti è molto importante, poiché il centro di polarità iniziale, oltre alle trentatré battute del Ritornello di partenza ed alle sette del III, riapparirà solo all'ultima battuta della "Danse Sacrale", che sarà poi anche il finale del balletto. Va detto, inoltre, che la configurazione armonica conclusiva si esprimerà in un tetracordo (PCS 4-16), quindi anche con minore densità dal punto di vista della *texture* strutturale; il fatto

44 Boucourechliev [1984, 112], parlando di questo intervento del ritornello, si esprime: «Il "rondò" va in frantumi: il "secondo ritornello" è solo un inciso di sette battute nel "secondo couplet"». L'autore palesa un *lapsus*, perché se di ritornello si parlasse, sarebbe la terza e non la seconda apparizione.

45 È stato affermato che «[o]ccasionalmente, un *ritornello abbreviato* riporta solo la sezione A (o A') di un originale matrice ternaria, oppure un *ritornello incompleto* potrebbe non avere una PAC nella tonalità d'impianto» [Caplin 2013, 644]. Nonostante la "Danse Sacrale" sia inseribile nella musica post-tonale, più di qualche reminiscenza delle codifiche del *Common Practice Period* è ben visibile, sia per quanto riguarda il centro della polarizzazione armonica dei *refrain*, sia per la costituzione formale con un *ritornello abbreviato*, come dimostra proprio questa sezione che stiamo trattando.

accresce ancora di più il peso specifico del III ritornello all'interno della sostanza armonica di questa scena conclusiva. Come sempre, Stravinsky ha economizzato con molta cautela la conformazione del centro di polarità.

La nuova modellatura del III Ritornello porta un ulteriore sostegno alla tesi che la forma, in Stravinsky, non è un fatto esterno al contenuto musicale, ma è indissolubilmente legata al racconto che si accinge a narrare e/o a esprimere. La dinamicità strutturale dimostrata dalla “Danse Sacrale” evidenzia che Stravinsky, almeno quello dell'epoca dei *Ballets Russes*, aveva accolto con molta naturalezza tutta la portata storica della scuola di Rimsky Korsakov. La contrazione, alla terza riapparizione dell'elemento cardine della struttura a sette sezioni del rondò, va cercata non nel semplice compimento formale del genere musicale — che tuttavia Stravinsky ha sconvolto, dividendo il secondo episodio in due sezioni che funzionano autonomamente — ma nell'obiettivo finale di questa “Danse”. Al di là delle differenze interpretative dei vari coreografi (a partire da Nijinsky), musicalmente parlando, il ritornello rappresenta la forza virile della massa esplosiva, piena di una distruttiva violenza, che costringe *l'Élue* ad una disperata *Totentanz*. In questo preciso momento la vittima sacrificale sta per oltrepassare il suo punto di non ritorno; quindi, un ritornello più lungo sarebbe stato percepito come una prolissità superflua, una ridondanza che avrebbe rallentato il violento precipitare del rituale.

Il III *Refrain*, che Boulez [1968a, 120] definisce «un breve richiamo del ritornello»,⁴⁶ può essere così sintetizzato (Tab. 5):

Per.	Fr.	Segmentazione	Rehearsal della Part.
I	a	A ₃ A ₅ B ₇ (Γ ₁₅) 3 2+3 3+4	R180, bb. 174-8
	a'	A ₂ B ₄ (Γ ₆) 2 4	R180, bb. 179-180

Tabella 5. “Danse Sacrale”, III Rit., R180 (bb. 174-180) [Stravinsky 2000, 149].

⁴⁶ Anche Forte [1978, 123], nonostante non avesse come obiettivo analitico la forma della “Danse Sacrale”, la definisce «breve ritorno (sei battute) della prima sezione del movimento», trattandola, quindi, come vero e proprio ritornello. *Lapsus* di Forte, perché le battute sono sette. Molto probabilmente, la fonte della confusione è stata la trascrizione a quattro mani dello stesso Stravinsky [1989, 75-76], che presenta una diversa misurazione.

Posizionato tra gli schiacciati, brutali ostinati dei *loop* degli Episodi che lo circondano, il III Ritornello riporta l'unità a 1/16, ma non riesce ad eccedere il semplice periodo. Si percepiscono solo due brevissime frasi, in cui si affacciano le prime cellule raccolte nell'ipermetrica Γ_{15} che, già alla successiva replica, subisce l'elisione riducendosi in un Γ_6 che segna, nello stesso tempo, la definitiva interruzione di questa sezione.

Come si nota, alla terza riapparizione del Ritornello manca del tutto la cellula C, componente che sarà ripresa in seguito con ben precise funzioni formali.

2.2.5. Terzo Episodio.

Alla sezione racchiusa tra R181 e R185 (bb. 181-202), funzionante da terzo episodio, il valore del *beat* si riporta a 1/4. Il contenuto musicale è divisibile in due periodi asimmetrici, suddivisibili rispettivamente in tre e due frasi di quattro battute ciascuna, eccezion fatta solo per I/ii che di misure ne contiene cinque. Il riassunto di questo Episodio viene esposto nella Tab. 6:

Per	Fr.	Fattori	Segmentazione	R. della Part.
I	i	riapparizione del π sincopato sul <i>loop</i> $\theta+\eta$ e discesa cromatica di accordi maggiori per tutto il III Episodio	4 x2 unità	R181, bb. 181-184
	ii	interferenze di imitazioni dell' α frammiste con π , più β finale, sovrapposti al <i>loop</i> , tutti con periodi distinti	2+1+2 bb.	R182, bb. 185-189
	iii	imitazioni dell' α seguite dal β sul <i>loop</i> di base	1+2+2 bb.	R183, bb. 191-194
II	iv	proposte e risposte dell' α a T5 sul <i>loop</i> di base	(3+2)+(4+2) un.	R184, bb. 195-198
	v	α con risposte spostate metricamente	(2+2)+(3+2) un.	R185, bb. 199-202

Tabella 6. "Danse Sacrale", III Ep., R181-185 (bb. 181-202) [Stravinsky 2000, 150-153].

In questa sezione, le diversità delle estensioni dei fattori sono portate al limite. Gli appoggi ritmici dei costituenti non combaciano né l'uno con l'altro, né con la divisione metrica, tanto è che al primo periodo la misura è fissata al "neutrale" 2/4, senza che questo abbia alcuna influenza sugli accenti. La parafrasia nella sovrapposizione delle parti non è altro che l'espressione idiomática, tradotta in neumi musicali, dell'afasia totale che domina il momento in cui ciascuno degli *attanti* in *trance* partecipa caoticamente alla *Danse macabre* dell'*Élue* che va verso il sacrificio rituale,

autodistruggendosi.

In questo *mélange* assai intricato del I/i, solo il pedale (π) conserva, e per tutta questa fase, la propria struttura $\theta+\eta$, ossia il ritmo irregolare (*àksak*) in 3+2 unità il quale, posto in battute binarie, potrà coincidere con gli accenti metrici unicamente a misure dispari, cioè ogni cinque. In contrattempo, insiste il ritmo sincopato del π sul *re* in tre ottave, a frequenze medio-alte. Come se non bastasse, Stravinsky fa intervenire un ulteriore elemento in un movimento cromatico essenzialmente discendente per accordi maggiori.⁴⁷ Viene raggiunta in questa maniera un'alta densità della *texture* fatta di variopinti *set* di frequenze.⁴⁸ Visto che Forte [1978, 124] non ha fornito un'analisi dettagliata di questa sezione, tentiamo nell'Es. 4 di evidenziare, a livello di *beat*,⁴⁹ l'integrale degli insiemi realizzata sulla nostra trascrizione, basata sull'edizione del 1929 [cfr. Stravinsky 2000, 150-153]:⁵⁰

47 Taruskin [1996, 824-825] ha indagato le somiglianze tra gli schizzi dell'“Akahito” (di *Trois poésies de la lyrique japonaise* del 1912-1913) con il Terzo Episodio della “Danse Sacrale” — tutt'e due composte contemporaneamente — in cui risultano dei movimenti paralleli che discendono cromaticamente formando *accordi di sesta*.

48 Forte [1978, 124], dopo aver fornito l'«Ex. 102» che riproduce «il primo schizzo del passaggio in Sketchbook p. 85» è convinto che «le componenti triadiche contemporaneamente al tema in toni interi furono evidentemente concepite come livelli separati». Con questa premessa, un'analisi dei *set* di questo passaggio andrebbe fatta isolando linearmente le parti. Tuttavia, in questa sede, noi realizzeremo un'indagine di PCS *beat to beat*.

49 Solo in R181 (bb. 181-182), R182 (b. 185), e R183 (b.190) abbiamo proposto due livelli di segmentazione, cioè di *beat* e di battuta.

50 Va notato che, nella nostra trascrizione, sono state omesse del tutto sia le acciaccature multiple alle frequenze estreme (dei Fl. e dell'Ott. e dei Vc. con i Cb.) sia i glissandi nei registri medio-bassi (dei Tbn.i), nonostante il loro ruolo assolutamente non ornamentale.

R181
b. 181

R182
b. 185

R183
b. 190

Esempio 4. “Danse Sacrale”, R181-185 (bb. 181-202) [Stravinsky 2000, 150-153].

The image shows a musical score for piano, divided into two systems. The first system, labeled R184 b. 195, contains measures 195 through 203. The second system, labeled R185 b. 199 and R186 b. 203, contains measures 199 through 203. The score is written for three staves: treble, middle, and bass. It features complex harmonic textures with many chords and intervals. Below the staves, there are numerous annotations in the form of brackets and numbers, representing set theory. These annotations are: 6-Z13, 6-Z43, 7-10, 6-Z40, 5-21, 6-Z43, 7-23, 7-Z38, 5-23, 7-30, 7-32, 7-10, 7-Z17, 5-27, 5-21, 6-Z13, 7-25, 6-15, 5-30, 7-21, and 6-30. The score also includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Esempio 4. (continuazione).

Come si può notare, i *set* sono moltissimi, ma non sembra che ci sia un ordinamento strutturale; quindi — come ha dedotto giustamente Forte [1978, 124] — detto ordinamento risulta «non relazionato con la struttura di base dell’opera». In termini quantitativi: gli insiemi di 3, 9, 4, e 8 unità sono adoperati raramente — rispettivamente 1, 1, 2, e 3 *Set* partecipanti. Mediamente presenti sono i pentacordi con 7 entità; frequenti risultano, altresì, gli esacordi e gli eptacordi, rispettivamente con ben 11 e 12 insiemi, alcuni impiegati più di una volta. Confrontando la nostra analisi con le evidenze realizzate da Forte [1978, 21-21], viene confermato che il 5-32 [0,1,4,6,9] sia il terzo in assoluto degli insiemi più impiegati in tutto il *Sacre*, precisamente in nove su quattordici numeri

del balletto.⁵¹ Statisticamente parlando, in questa sezione i *Set* 5-21, e 7-25 sono numerosi, con tre apparizioni, e il 5-27 si affaccia addirittura per quattro volte.

Va notato, pure, che i *Set* hanno spesso più di una nota in comune, e, quindi, gli iperinsiemi risultano di norma non maggiori alle 9 unità. Anche nei rarissimi casi in cui si supera questo limite, la somma degli insiemi — siano questi costitutivi di misure in metro 4/4 — non raggiungono mai l'aggregato dei dodici semitoni.

Al II/ii si riaffaccia (nelle frequenze medio-alte) l'inciso α metricamente spostato e frammisto con il π in contrattempo sincopato, questa volta procedendo in un *canone stretto* dato nel registro medio. Alla successiva replica, però, l'ordine *dux-comes* viene permutato. Va menzionato che il *consequente* si presenta sempre con l'abbassamento cromatico della sola prima nota. Al II/iii, il soggetto e la risposta si susseguono in posizioni metriche forti per poi dare subito spazio al secondo inciso, β , che realizza lo spostamento della parte melodica alla quarta superiore, mentre il *loop* prosegue senza variazioni di altezza. Nel II Periodo, l' α scambia il posto con π già ritmico; il soggetto e la sua risposta canonica *idem*. I componenti π -variabile e α -fisso (*soggetto*) vengono sistemati ora all'interno della battuta determinando la ricomparsa dei mutamenti metrici che evidenziano le sequenze 3+2, 4+2, 2+2, e 3+2. Anche nelle frasi ii e iii del I Periodo l' α e il π avevano prodotto le concatenazioni 2+4, 2+3, 2+3.

È arrivato, adesso, il momento di riprendere il concetto di Messiaen del "*personnages rythmique*", caratteri ritmici di diversi segmenti che subiscono variazioni di durata, e così: «Il gruppo in cui le durate crescono è un personaggio [carattere] che agisce, che muove un altro carattere. Il gruppo in cui le durate decrescono è un carattere che ha agito, che si è mosso dal precedente. Un terzo gruppo di durate che è ripetuto testualmente è un carattere immobile, che osserva il conflitto e lo discute con gli altri due senza intervenire» [Messiaen 1998, 310-311].

51 Forte [1978, 123] lo specifica come «armonia fondamentale 5-32», individuandolo, nella identica conformazione, in un punto abbastanza importante della "Danse Sacrale", cioè, proprio al primo tempo del R180 (b. 174), in cui termina il Secondo Episodio e incomincia il breve Terzo Ritornello. Riguardo alla partecipazione dei *set*, il primo in assoluto nel *Sacre du printemps* risulta essere il 5-31 [0,1,3,6,9], presente in 11 su 14 numeri del balletto, seguito dal 4-18 [0,1,4,7] presente in 10 numeri su 14. Va osservato che gli insiemi 5-31 e il 5-32 sono Rp-relati poiché condividono addirittura due *set* tetracordali, precisamente il sopra menzionato 4-18 e il 4-27, che in quest'ottica vengono giudicati come quasi identici. Nelle sue due analisi della "Danse Sacrale", Forte [1973, 144-166; 1978, 110-132] non ha notato che i vocaboli armonici più sfruttati dell'intero balletto siano in realtà anche collegati fortemente tra loro, fatto che potrebbe suggerire altre ipotesi di lavoro.

Nel terzo episodio della “Danse Sacrale”, l’elemento tendenzialmente allungabile nel tempo risulta l’ α , che grazie alle imitazioni canoniche è incline all’aumento delle sue due unità di base; chi si decrementa quantitativamente è il π , che scende drasticamente dalle tredici unità di partenza del R174(+2)-175 (bb. levare 151-153) [Stravinsky 2000, 145], oscillando in seguito essenzialmente tra due e quattro unità, senza perdere comunque la sua persistenza ossessiva;⁵² di carattere inerte dovrebbe essere considerato il *loop* che si mantiene, quasi stabilmente, sulle cinque unità, conservando saldamente anche le altezze e i loro timbri.

A rappresentare il primo dei “personaggi” sarebbero gli esecutori materiali del grande sacrificio, ossia la *Cité Rivale*; il secondo di tali personaggi, *L’Élué* con il suo esistenziale urlo/*Totentanz* a fiato corto; il terzo, lo spirito degli *Ancêtres* con i loro lugubri rituali imposti immutabilmente dai tempi primordiali. Ecco quindi gli attori della scena finale de *La Sacre du printemps*. Essi vengono contrappuntati proprio al Secondo, e soprattutto, al Terzo Episodio della “Danse Sacrale”, situazione resa ben manifesta dalla *texture* della scrittura musicale prodotta, genialmente, da Stravinsky.

2.2.6. Quarto Ritornello.

Nell’interpretazione degli analisti, R186-201 (bb. 203-275) della “Dance sacrale” viene individuata come *Coda*, divisibile in due parti:⁵³

- (i) R186–91 (bb. 203–26) «basata sulla preponderanza del gruppo Γ (A e B), con due apparizioni del gruppo C nella sua prima forma, non cadenzale» [Boulez 1968a, 123];
- (ii) R192–201 (bb. 227–75) «costruita solo sul gruppo C cadenzale, che comporta dei valori fissi [...]» [ibid.].

L’unità del *beat* rientra definitivamente a 1/16 ponendo fine, da un lato, alle oscillazioni nel valore ritmico e, d’altro canto, aumentando la fluttuazione di quello metrico. In tale ottica, il finale della “Danse Sacrale” rientrerebbe nelle caratteristiche paradigmatiche individuate nei tre ritornelli precedenti. Va sottolineato, però, che la

52 Boucourechliev [1984, 112] commenta: «Tuttavia Stravinsky non esiterà a riprendere il *re* ripetuto degli abbozzi, persino esagerando queste ripetizioni a fini che ci sembrano espressivi, “orgiastici”».

53 Boulez [1968a, 123] afferma: «La seconda strofa è seguita dalla coda che ritorna alla monoritmia dei ritornelli. Questa coda è in due parti».

parte in discussione, con le sue 72 battute, occuperebbe ben il 26% del totale della scena, realtà che sconvolgerebbe ulteriormente gli equilibri formali del *rondò*. Il fatto necessita di ragionamenti più approfonditi, che potrebbero orientare un'interpretazione divergente.

La prima e la terza apparizione del ritornello sono effettuate sul pedale ritmico del tono principale della «D-Scale»⁵⁴ [Berger 1963, 17], cioè della nota *re* principalmente nelle frequenze basse,⁵⁵ mentre la seconda sul *reb*. Tutta l'ultima parte, dal R186 fino alla quartultima battuta della “Danse Sacrale”, presenta un pedale ostinato sul *la* che, secondo la teoria tonale tradizionale, funzionerebbe da dominante.⁵⁶ Dunque, dal punto di vista armonico, la smentita del centro di polarità di partenza escluderebbe la funzione prevista per la Coda — un argomento questo, però, non troppo determinante poiché la poetica del *Sacre du printemps*, come quella delle opere contemporanee, procedeva già autonomamente da quanto stabilito dai manuali della teoria della forma.⁵⁷

Boucourechliev [1984, 112], nonostante affermi che la Coda della “Danse Sacrale” incomincia al R186,⁵⁸ pone subito dei seri dubbi affermando: «Questa coda è costruita su trasformazioni degli elementi A, B, C iniziali; comprende due parti e ha la funzione di una sorta di “terzo ritornello”⁵⁹ straordinariamente trasfigurato». In effetti, gli elementi

54 La terminologia utilizzata da Berger [1963, 17, 22, e 36] intende una organizzazione di *pitchs* che può mostrare caratteristiche moderne e nello stesso tempo arcaiche, sia tonali, sia modali.

55 Locanto [2014, 203] parla del «Re₁ al grave, preso di salto dalla mano sinistra, con gesto tipicamente tastieristico che ricorda vagamente la tecnica della mano sinistra nello *stride jazz*». Le reminiscenze jazzistiche in Stravinsky si evidenziano chiaramente in *Historie du soldat* (1918), in *Ragtime* (1918), e in *Piano-Rag-Music* (1919). In quest'ottica, i salti di cui stiamo parlando appartengono allo stile *staccato* di suonare il pianoforte, tecnica strumentale praticata da Stravinsky fin dall'infanzia. È stato sottolineato che «l'elemento pianistico in “Glorification” e “Danse Sacrificale” è cospicuo, e gli schizzi per queste danze sono indubbiamente preceduti da una quantità considerevole di improvvisazioni alla tastiera. (Stravinsky ha composto *The Rite* — e in realtà quasi tutta la sua musica — al piano)» [Toorn 1987, 34-35].

56 Moevs [1980, 103] sostiene che la tonalità di base del *Sacre* sia il Re minore. Altri si spingono ancora più in là: «[L]’affermazione enfatica del D [*re*] è una questione di sopravvivenza tonale; infatti, [proprio] come la vittima sacrificale, il D è progressivamente esaurito dalle forze intorno ad esso, fino a quando smette di esistere al numero 184. Esso ritorna come segnale tonale nel momento del collasso della vittima in esaurimento, ma questa cadenza finale posa sul D non più di quanto la vergine senza vita, il cui corpo viene improvvisamente sollevato dagli ‘Antenati’ senza toccare la terra. La tonalità è venerata al rito solo alla sua morte» [Chua 2007, 74-75].

57 Schönberg [1967, 185], per esempio, è molto chiaro quando osserva: «L’assunzione che essa [Coda] serva per stabilire la tonalità, è a mala pena giustificata; essa può a stento compensare il fallimento della stabilizzazione della tonalità nelle sezioni precedenti. Infatti, sarebbe difficile dare qualche altra ragione per l’aggiunta della coda oltre a quella che il compositore desidera dire qualcosa in più».

58 «La coda comincia su un accento di triplo forte (*fff*)» [Boucourechliev 1984, 112]. Questo si trova appunto sul tempo iniziale del R186 (b. 203) [cfr. Stravinsky 2000, 153].

59 Boucourechliev, evidentemente, non tratta come terzo ritornello la sezione di sette battute del R180.

melodici del gruppo Γ e gli interventi della cellula C ottengono quello che Boulez e Boucourechliev definiscono ‘prima parte della coda’, e configurano un vero e proprio ritornello che farebbe anche da contrappeso al minor peso specifico del tema primario affacciatosi brevemente al R180 (bb. 174-180), ossia all’apparizione “abortita” di tale tema in favore del ritorno paradigmatico della successiva sezione centrale, interpretato da noi come terzo episodio.

La forma musicale non può essere trattata come semplice rappresentazione schematica di varie sezioni ordinate sintatticamente in una griglia prefabbricata, ma va dedotta analiticamente indagando il processo formale che viene applicato sull’asse del tempo musicale dall’interazione dei vari componenti della *texture*. Con questa premessa, verifichiamo che in questa sezione partecipano tutte e tre le cellule, A, B, e C,⁶⁰ costituenti il Ritornello. Inoltre, la diversificazione del centro della polarità di R186 da quello di R180 — come, peraltro, anche la divergenza che tra i poli dell’ultimo segmento con le sezioni circostanti, etichettate come Secondo e Terzo Episodio — orientano l’interpretazione del frammento compreso tra R186 e R191, molto ordinato dal punto di vista formale, come Quarto Ritornello, strutturato in una compagine circolare con un’evidente ripresa dinamica. La struttura formale di questa sezione è schematizzata nel riassunto paradigmatico della Tab. 7:

Per	Segmentazione					R. della Part.
I	a	a'	a	a'	a''	R186-188, bb. 203-213
	A ₅ B ₄ (Γ_9)	A ₂ B ₄ (Γ_6)	: A ₅ B ₄ (Γ_9) :	A ₂ B ₄ (Γ_6)	A ₅ (Γ_5 elisa)	
II	a	b	a''	b		R189, bb. 214-218
	A ₅ B ₄ (Γ_9)	C ₅ ;	A ₅ (Γ_5 elisa)	C ₅		
III	a		a	a'		R190-191, bb. 219-226
	A ₅ B ₄ (Γ_9)		: A ₅ B ₄ (Γ_9) :	A ₂ B ₄ (Γ_6)		

Tabella 7. “Danse Sacrale”, IV Rit., R186-191 (bb. 203-226) [Stravinsky 2000, 153-156].

60 Boulez [1968a, 123] fa distinzione tra il «gruppo C sotto la sua prima forma, non cadenzale», e il «gruppo C cadenzale», che compaiono rispettivamente in quelle che vengono chiamate *prima* e *seconda parte* della Coda. Va tenuto presente che il ‘C non cadenzale’ appare come una delle cellule costituenti il IV Ritornello, tutte tre ordinate sintatticamente secondo una dialettica che crea una struttura formale chiusa, in cui nessuna di esse, se non teniamo conto del cambiamento del registro, va oltre alla ripetizione letterale. Il ‘C cadenzale’, invece, con le ostinate ripetizioni variate che alterano la struttura da tre fino ad otto unità, compone da solo l’ultima sezione, ed è proprio questo suo uso esclusivo l’argomento più convincente a farci interpretare tale porzione finale come vera e propria Coda.

L'intero Quarto Ritornello, con le sue 24 battute divise in tre periodi, è di poco più lungo delle 21 misure del periodo iniziale del Primo (nonché del Secondo) *Refrain*, che ne conta solo due. Per rendere più evidenti gli elementi che determinano questa differente segmentazione, la Tab. 7 è stata disposta diversamente dalle precedenti. Già alla prima lettura osserviamo che:

- i. il I è l'unico periodo che presenta tutti e cinque i segmenti costituenti;
- ii. in Γ , la cellula B conserva il valore fisso, mentre la A è mobile e oscilla tra due e cinque unità;
- iii. in Γ elisa viene a mancare la B. La A, invece, propone la sua maggiore estensione;
- iv. il primo e il terzo segmento sono in comune a tutti e tre periodi, eccezion fatta per II/a" in cui la Γ si presenta elisa;
- v. il quinto segmento di Ia appare eliso, mentre nei successivi periodi è del tutto assente;
- vi. risulta soppresso anche il secondo segmento del III;⁶¹
- vii. la C appare sempre come un'entità fissa e a sé stante, che offre contenuto solo ai segmenti pari del II.⁶²

La Γ , rappresenta, dunque, l'oggetto che rende periodico sia l'intero ritornello finale, sia la sua segmentazione, il tutto formalizzato in una struttura paradigmatica. Presentandosi in tre modalità — (a) in nove, (a') in sei, e (a'') elisa in cinque unità, quest'ultima con B sottratto — essa risulta la struttura più dinamica di questa sezione. Tuttavia, in confronto ai primi due ritornelli, in cui appariva in 6, 9, 11, 12, 15, e 19, l'ipermetria in questione si delinea più ripetitiva e molto meno dinamica nella sua disposizione, chiaro segno retorico dell'esaurimento che sta pervadendo *l'Élue*. Essa si sta adagiando in un movimento meccanico sempre meno vitale. D'ora in poi, la parte musicale che la personifica perderà per sempre gli slanci caratterizzanti la disperata opposizione contro il rituale assegnato; *l'Élue* sta per trasmutare alla sua finale metamorfosi al puro stato di *trance* psicologica, insensibile alla brutalità violenta del mondo esterno. Ed è qui che, formalmente parlando, incomincia la Coda vera e propria.

61 Anche il registro del III Periodo si modifica innalzandosi di un'ottava rispetto al periodo precedente.

62 Il registro del II Periodo si innalza di un'ottava rispetto al periodo precedente.

2.2.7. Coda.

Il passaggio tra le ultime due sezioni della “Danse Sacrale” avviene alla R192 (b. 227) senza che ci sia una tangibile discontinuità di qualche dato parametrico. È qui che la ‘C cadenzale’ presenta caratteristiche tali che la differenziano in modo evidente dal ritornello.⁶³ Boulez [1968a, 123-124] ha esemplificato in una riduzione ritmica e metrica i suoi due periodi e la loro segmentazione, rispettando le indicazioni che offrono i *Rehearsal* della partitura. Il rendiconto di ciò è sintetizzato nella Tab. 8:⁶⁴

Per	Frase, Segmenti () e unità ()			Rehearsal della Part.
I	1. C ₅ C' ₅ C ₆	2. C' ₅ C' ₅ C' ₆ C' ₅ C' ₈	3. C ₅ C' ₆	R192-195, bb. 227-247
II	1. C ₅ C ₆ C ₇ C ₈ C ₅ C ₈	2. C ₁₄ (6+8) C ₁₄ (6+8)	3. C ₅	R196-201, bb. 248-275

Tabella 8. “Danse Sacrale”, Coda, R192-201 (bb. 227-275) [Stravinsky 2000, 150-153].

Schematizzando in questa maniera sembrerebbe, però, che tutti i segmenti siano sostanzialmente gli stessi, e che le loro variazioni siano solo quantitative escludendo, quindi, il versante qualitativo. Questa semplificazione non rende pienamente merito al testo musicale che, soprattutto nel I Periodo, è composto in realtà di elementi motivici contrastanti nonostante la loro provenienza — come vedremo in seguito — da una sola cellula generatrice.

La Tab. 9 contiene la segmentazione della Coda secondo la nostra interpretazione:

Per	Frase, Segmenti () e unità ()			R. della Part.
I	a. C ₅ B ₅ (Ω ₁₀) C ₆ B ₅ (Ω ₁₁)	b. B ₅ B ₆ B ₅ B ₈	c. C ₅ B ₆ (Ω ₁₁)	R192-195, bb. 227-247
	2+3 2+3 3+3 2+3	2+3 3+3 2+3 3+3+2	2+3 3+3	
II	a. C ₅ C ₆ C ₇ C ₈ C ₅ C ₈	b. C ₆ C ₈ C ₆ C ₈	c. C ₇ (allargato)	R196-201, bb. 248-275
	2+3 3+3 3+4 3+3+2 2+3 3+3+2	: 3+3 3+3+2 :	5+2+5+5(+10)+3	

Tabella 9. “Danse Sacrale”, Coda, R192-201 (bb. 227-275) [Stravinsky 2000, 150-153].

Dal raffronto delle Tabelle 8 e 9 si nota che c'è una differenza sostanziale per quanto riguarda i componenti motivici: nell'ultima si evince l'esistenza di un'entità facente parte

63 Dall'analisi effettuata alla R192 (bb. 228-8) si comprende come la scelta di Boulez [1968a, 124, Es. 30] parta dalla conformità della struttura metrica che risulta segmentabile in 2+3 unità. Non trovando piena concordanza a livello, diciamo, melodico, egli le distingue come C₅ e C'₅.

64 Al II/3 è stato aggiunto: «Ingrandito» [Boulez 1968a, 124].

dell'asse paradigmatico della cellula B, che non solo caratterizza il primo periodo ma influenza, altresì, un diverso fraseggio. A livello macroformale, cioè di periodi, non vi sono divergenze tra le due interpretazioni, ma queste si rendono distanti sul piano microformale, ossia nelle successive suddivisioni. Le entità C e B si correlano in iperstrutture etichettate Ω , in cui la prima subisce delle piccole variazioni. Dalla Tab. 9 si distingue la struttura circolare del primo periodo, con Ω_{11} che fa da ripresa e in cui viene omesso, però, il primo segmento (Ω_{10}). Contrariamente a tutte quelle ai suoi lati, nella frase centrale è solo la B che partecipa con due unità paradigmatiche, l'ultima delle quali subisce espansioni variazionali da sei a otto unità.⁶⁵

Le schematizzazioni del secondo periodo in tutte due le tabelle risultano, invece, pressoché uguali. Qui sono solo i paradigmi della cellula C a strutturare le segmentazioni. Le prime due frasi appaiono composte da coppie di segmenti ripetitivi, ma con una differenza: in Ib la replica è letterale, in Ia, invece, essa contiene solo le entità laterali di cinque e otto unità, omettendo, quindi, quelle centrali di sei e di sette. È interessante notare che il primo segmento di quest'ultima presenta un graduale accrescimento quantitativo, che si traduce in progressiva estensione dell'ansimante *trance* del *personnages rythmique* caratterizzante *l'Élue*.

È importante osservare anche la metamorfosi finale del motivo alle frequenze basse che, con la sua dialettica trasformatrice, ha fatto sia da complemento ritmico, sia da contrappunto a tutti i ritornelli. Nella Coda, esso evade da quelle funzioni, proseguendo autonomamente in una condotta sempre più marcatamente diadica ed in contrasto con le strutture *àksak* delle cellule motiviche sovrastanti, finché, tra R198+2 e R200 (bb. 259-271), la sua ostinata binarietà fa sprofondare la danza macabra verso la soluzione finale delle ultime quattro battute. Queste ultime, dopo l'iniziale di 5/16, si fermano sul 3/4 — unità metrica questa che, da un lato, ripristina quella del Secondo e Terzo Episodio, dall'altro divarica nel tempo assoluto i suoi costituenti tanto

65 Le trasformazioni relative alla cellula B elisa della Coda (R192-195, bb.229-247) riguardano: (i) l'*ambitus*, che diventa un'entità variabile per l'ampliamento strutturale scalare in orbita ottatonica; (ii) il motivo, che diventa diatonico come conseguenza dell'(i); (iii) l'estensione, che riguarda anche il parametro temporale per l'inserimento di pause di 1/16 tra le frequenze; (iv) il complemento ritmico degli interventi contrappuntistici nelle frequenze basse, che crea degli insiemi quantitativamente variabili che inglobano le cellule A e B e che diviene quindi etichettabile — riferendosi sempre alla terminologia bouleziana — come Γ (talvolta questa, come alla fine del I, in piccola porzione di cinque unità).

da porre degli interrogativi analitici. Boulez [1968a, 124 – Es. 30, ultimo pentagramma], dopo aver offerto la sua riduzione ritmica, non va oltre la valutazione che il suo «ingrandimento non avviene soltanto nel ritmo ma anche nella figura melodica che costituisce il gruppo C» [ibid., 125].

Forte [1978, 128], invece, esprime apertamente il dilemma interpretativo di quest'ultima frase della "Danse Sacrale", sottolineando: «In qualche modo, questo [IIc] è tra i passaggi più intricati. Nello specifico, è quasi impossibile stabilire quale dovrà essere intesa [come] la voce superiore principale. Nella versione per due pianoforti, la voce più alta al R201 è *sol-do-mi-fa*, una continuazione del *pattern* precedente. Tuttavia, nella partitura completa le cediglie separate della sezione predominante dei primi violini indicano che la voce più alta sia *sol-do-mi-do*. Questo movimento viene poi completato con il *fa#* nella misura seguente, formando l'insieme 4-Z29, un *set* familiare nel *Sacre du printemps*». L'analista non si spinge ulteriormente, e quindi decide di trattare le entità armoniche verticali come *set* a sé, indagando pure i loro collegamenti con i precedenti frammenti.

La preoccupazione di Forte sulle conformazioni melodiche lineari viene causata dal dispiegamento isoritmico di due accordi — Do Magg. e Sib min. Infatti, la loro distribuzione tra i violini lascia dei dubbi, ma nei fiati la situazione è ben chiara: i flauti, ivi compresi gli ottavini, articolano chiaramente il primo accordo spezzato, mentre gli oboi, insieme al corno inglese e ai clarinetti (escluso quello basso), scandiscono l'arpeggio del secondo. Nella sua trascrizione a tre pentagrammi, Forte [1878, 129, Es. 106] tratta la voce più alta dei violini separatamente dai flauti, nonostante essi siano all'unisono. In questa maniera, all'avvio del 201+1 (b. 273), viene riferito al pentagramma superiore l'insieme *fa₄*, *sol₄*, e *fa#₅*, trasferendo il *sol₅* al *set* del secondo pentagramma, una scelta questa dettata molto probabilmente dal fattore ritmico.

Va sottolineato, però, che nel trillo superiore del corno inglese sul *fa₄*, i due valori ritmici costituenti (x e q) hanno la legatura di valore, invece nel tremolo dei primi violini sul *sol₄*, e *fa#₅* essi non sono legati, fatto che potrebbe indicare una diversa interpretazione. Eseguito dinamicamente in *p*, simultaneamente alla conclusione in *fff* del *tutti* orchestrale, questo gesto musicale fatto di deboli *trilli* e *tremoli* — un chiaro

segno retorico della terminale fibrillazione della vittima prescelta (*l'Élue*) — va considerato un'entità a sé. Con questa premessa, la nostra trascrizione del R201 [Es. 5, ultimo pentagramma] distingue il primo *set* 7-19⁶⁶ — che funziona da conclusione del C₇, — dal secondo 3-1 — un *subset* del 6-Z42 iniziale — uno stato transitorio di quest'insieme prima del crollo finale.

Ciononostante, melodicamente parlando, il *fa*₅ fa da perno tra le due collezioni *sol*₄-*do*₅-*mi*₅-*fa*₅ e la successiva *fa*₅-[*sol*₅-*sol*₅#]-*la*₅ — quest'ultima indicata (sempre all'ultimo pentagramma dell'Es. 5) con la linea tratteggiata. Il passaggio, nella nostra interpretazione, si dimostra, se vogliamo, di un particolare valore semantico all'interno della scena finale del *Sacre du printemps*.

3. La struttura generativa della “Danse Sacrale.”

Per rendere più chiaro l'intricato complesso compositivo, frutto di un sopraffino procedimento omogeneizzante, presentiamo nell'Es. 5 il riassunto di tutti i componenti motivici che caratterizzano ciascuna sezione della “Danse Sacrale” desumendo, conseguentemente, anche la struttura formale.

Ad un primo sguardo, si nota una sostanziale differenza: le cellule motiviche dei ritornelli e della Coda sono tutte acefale, poste su pedali ritmici tetici; il Primo Episodio è interamente tetico; tutti e due gli incisi del Secondo e del Terzo Episodio, invece, sono anacrusici su un *loop* basato, però, su accenti forti. Dunque: l'intero *corpus* dei *patterns* ritmico-armonici di tutta la “Danse Sacrale” è tetico e produce, di conseguenza, quel tono minaccioso, di morbosa, violenta natura e di ossessiva energia negativa, che spinge verso la macabra *Totentanz*, soluzione finale del rituale; su questi *patterns*, ben

66 In Forte [1978, 129, es. 106], il *Set* in questione risulta stranamente 8-18 presentando, rispetto al nostro 7-19, un *la*₄ in più che non esiste nella partitura. L'errore di Forte sarà dovuto, con ogni probabilità, a una svista circa quel *la*₄ che appare nella parte della Tr. B.[assa] (traspositore [in] Mib), che in realtà suona il *do*. Lo stesso *lapsus* si verifica anche nel pentagramma superiore a cavallo della stessa battuta con la successiva, in cui l'ascesa cromatica della voce inferiore, eseguita dal Fl. contralto ([in] Sol), è stata riportata senza che si effettuasse il trasporto alla quarta inferiore, un passaggio questo, come peraltro tutta la penultima battuta della “Danse Sacrale”, non trattato analiticamente da Forte. Va pure detto che i due flauti, nonostante partano distanziati di una settima maggiore, non sempre esprimono nel loro movimento parallelo in ritmo irregolare lo stesso intervallo, combaciando, per esempio, nell'ottava perfetta alle seconde, quarte, e settime note, producendo un aggregato completo di dodici semitoni. Il *set* 4-6 alla fine della penultima battuta — poco usato nel *Sacre du printemps* — non figura registrato da Forte [1978, 20] tra i tetracordi usati nella “Danse Sacrale”.

disciplinati nella loro irrazionale distribuzione interna, emergono motivi e incisi ripetuti incessantemente con piccole variazioni e, talvolta, anche con delle primitive imitazioni che, con la loro ciclicità assillante, riescono a esprimere delle montature periodizzate, nonostante la complessa disposizione delle unità costituenti. Queste ultime con i loro ritmi iniziali *acefali* (nei Ritornelli) — segno retorico dell'ansia e dello *shock* — *tetici* (al Primo Episodio) posti in un contesto ritmico irregolare (la quintina) — indicatore di precipitazione emotiva — e *anacrusici* (il Secondo e Terzo Episodio) — espressione della disperazione — presentano gli attori che, nel loro percorso generativo, agiscono concretamente e decisamente sul senso del testo musicale.

R142 (bb. 1-2) Cellula A

R144 (bb. 11-12) C non cadenzale

R142+2 (bb. 3-4) Cellula B

R146 (bb. 22-23) Cellula A'

R145 (b. 16) C' non cadenzale

R151 (b. 47) motivo E

R148-1 (bb. 30-31) C cadenzale

R189+2 (b. 216) C non cadenzale

R148+1 (bb. 32-33) C' cadenzale

R175+1 (b. 154) inciso α

R186 (bb. 203-204) cellule A e B (elisa)

R176 (b. 156) inciso β

R192 (b. 227-230)

R196+2 (bb. 250-251)

R197+2 (bb. 254-256)

R201 (bb. 272-275)

Esempio 5. La struttura generativa della “Danse Sacrale”, R142-201 (bb. 1-275) [Stravinsky 2000, 129-160].

Al centro della sintesi esemplificativa si trova proprio la cellula ‘C non cadenzale’ (R144, bb. 11-12), dispiegata inizialmente in due battute asimmetriche. Tale cellula viene strutturata addirittura su quattro livelli: (i) l’embrionale pedale ritmico sul centro della polarità armonica ($re_0|re_1$); (ii) il monodico motivo melodico-ritmico in terza maggiore sulle frequenze acute ($fa_5|fa_6-la_5|la_6$); (iii) il contrappunto nelle frequenze medio basse della quinta lineare discendente con il *tritono* configurato sia nell’*ambitus*, sia nell’alternanza delle fondamentali armoniche (v. Tab. 10); (iv) l’armonizzazione immobile, in densità fissa (*set* 4-14). Tutti i livelli procedono isoricmicamente, eccezion fatta solo per (i).

quinta lineare (in ottatonica incompleta)	<i>fa</i>	<i>mib/ re#</i>	<i>re</i>	<i>do</i>	<i>si</i>
armonizzazione della quinta lineare	Fa Magg.	Si Magg.	Re Magg.	Lab Magg.	Si Magg.

Tabella 10. Cellula ‘C non cadenzale’, “Danse Sacrale”, R144 (bb. 11-12) [Stravinsky 2000, 130].

Ci sono, dunque, gli ingredienti sufficienti per poter inquadrare la germinazione delle strutture minime che, con le loro trasformazioni, daranno vita a ciascuna sezione della “Danse”. I primi cinque pentagrammi dell’Es. 5 evidenziano i tre assi paradigmatici appartenenti rispettivamente alle cellule A, C, e B, già evidenziate all’analisi del Primo (e Secondo) Ritornello. Nonostante le loro apparenti diversità, esse trovano la struttura originare concentrata proprio nella ‘C non cadenzale’. Più in concreto:

- A (R142, bb. 1-2) presenta per due volte consecutive, ma in una differente veste armonica (6-Z28, e 6Z42), la prima battuta di C; per quanto riguarda il valore del *Beat*, il secondo battito della battuta iniziale di A appare dimezzato di valore. La dialettica tra i ritmi binari e ternari costituisce la caratteristica fondamentale della *Totentanz dell’Élue*.
- B (142+2, bb. 3-4) perde il pedale ritmico embrionale e, con armonie prese in prestito da A, concentra la ritmica della seconda battuta di C, evidenziando un motivo tratto dal contrappunto della quinta lineare (le note accerchiate).

Nel suo concentrato melodico-ritmico, la C (R144, bb. 11-12) presenta due salti:

- a) la terza minore (evidenziata con la linea spezzata) nella prima battuta — e sarà proprio questo intervallo a dar vita al contrappunto di A' (R146, bb. 22-23). Posizionato nelle frequenze basse, il motivo del pedale ritmico embrionale contrappunterà inoltre, tutti i ritornelli e la Coda;
- b) la terza maggiore nella seconda battuta — un'imitazione tonale del precedente salto — che, estrapolata da C (il rettangolo del R145, b. 16), darà vita a C e a C' cadenzale (rispettivamente R148, bb. 30-31, e 32-33), che verranno investiti a pieno titolo nella Coda.

La terza maggiore si presenta in più parti della “Danse Sacrale”:

- innanzitutto, essa costituisce l'*ambitus* della cellula B (R142+2, bb. 3-4), comprendendo al suo interno anche il salto discendente in terza minore che ne caratterizza il profilo melodico;
- essa incornicia, altresì, gli incisi α (R175+1, b. 154) e β (R176, b. 156) — il primo, inverso sotto il pedale del *re*; il secondo, a partire proprio da pedale — facendoli rientrare, di conseguenza, sull'asse paradigmatico di C;
- nella forma originale *fa-la* (evidenziata con la linea tratteggiata all'ultimo pentagramma dell'Es. 5) — questa volta “scivolando”, però, attraverso note di passaggio (*sol* e *sol#*) e scale quasi ottatoniche — essa verrà esaltata come l'estremo sforzo/respiro prima del collasso finale de *L'Élue* nella battuta conclusiva della “Danse” (R201, levare batt. 273-4). Il fatto assegna un forte spessore semantico a questo intervallo.

La C produce, con la sua dinamicità, il proprio asse paradigmatico. Asse che, dopo i primi tre pentagrammi dell'Es. 5, ingloba al suo interno anche quelli appartenenti alle altre cellule elise e trasformate (R186, bb. 203-204). Già alla seconda apparizione — segnata come C' non cadenzale (R145, b. 16) — la cellula generatrice si è contratta entro una battuta in metro quinario (*àksak*). La struttura ritmica quinarica caratterizza anche l'inciso α (R175+1, b. 154), evidenziato con la parentesi quadra tratteggiata. La stessa quantità ritmica, ma disposta in metro binario, è stata assegnata al motivo E (R151, b. 47) in una quintina che propone, proprio all'inizio, al pari del C' non

cadenzale, una nota ribattuta per tre volte.

L'Es. 5 evidenzia, dunque, la potenza trasformatrice della tecnica compositiva di Stravinsky a partire da C non cadenzale. Tutti i componenti prestano e si fanno prestare i propri essenziali parametri melodico-ritmici e di *texture*. Siamo di fronte ad un vero e proprio esempio di *Fortspinnung* (*sviluppo continuo*; il termine fu ideato da Fischer [1915, 24-84] per etichettare il particolare potenziamento di un'entità motivica che include singole o intrecciate tecniche di ripetizione semplice o variata, progressioni, sequenze, trasposizioni, persino cambi di intervalli che producono omogeneità formali in strutture periodiche, senza presentare reali formule di chiusura).

La C' non cadenzale R145 (b. 16) — una sintesi, come abbiamo già sottolineato, della C non cadenzale del R144 (bb. 11-12) — con la sua dinamicità e compiutezza diventa il fulcro di nuove ramificazioni. Essa apparirà pure trasportata alla quarta inferiore (R189+2, b. 216), e di notevole rilevanza per quanto riguarda il progredire del racconto musicale saranno proprio le sue trasmutazioni. Innanzitutto, la sua componente più essenziale, ossia la *texture* caratterizzata melodicamente dal salto ascendente di terza maggiore (evidenziata dal rettangolo), costituisce l'elemento cardine delle C e C' cadenzali (R148, bb. 30-31, e 32-33). Tale componente è ritmicamente complementare alle frequenze basse dal pedale che, tratteggiando la terza minore, fa anche da voce contrappuntistica. Queste due apparizioni della C cadenzale troveranno la massima preponderanza nella Coda, prima in nuclei iperstrutturali segnati Ω (dal R192, b. 227), quindi da sole (dal R197, b. 254), in entità variabili per estensione dell'*ambitus* e della quantità ritmica.

È così che l'*Élue* della Coda — musicalmente parlando — si auto-distrugge. In altri termini: si annienta, non sacrificandosi.

4. Conclusioni.

Oggi, essendo alle spalle l'epoca di Stravinsky e di Schönberg,⁶⁷ mi sento di affermare che le partiture del *Rituale⁶⁸ della primavera⁶⁹* e della *Turangalîla Symphonie* — prodotte tutt'e due nell'ambito culturale francese — sono le più grandi del ventesimo secolo, paragonabili — in termini di impegno orchestrale — alla Nona Sinfonia di Beethoven.⁷⁰

Diviso in due parti,⁷¹ questo manifesto dei principi estetici del *fauvisme*⁷² mette in scena dei rituali pagani dell'Eurasia centrale, e sarà quest'ultima il contesto non solo storico, ma anche il *continuum* da dove verrà preso a prestito il materiale musicale che, nel laboratorio stravinskiano,⁷³ si formalizzerà come *sviluppo senza elaborazione*. In altri termini, come variazione di una melodia ripetuta e arricchita di volta in volta con nuovi elementi che modificano la densità del tessuto orchestrale e che fanno diventare

67 Il *Leader* dell'avanguardia darmstadtiana è estremamente acuto nel sottolineare: «Così, in rapporto a Schönberg, Stravinsky, anche se si serve di un vocabolario senza alcuna utilità, di una morfologia sprovvista di qualsiasi conseguenza, di una sintassi praticamente inesistente, ci porta, secondo noi, una poetica di bellezza sconvolgente» [Boulez 1968b, 221].

68 Il termine francese *sacre* non corrisponde in italiano a "sagra", ma a "rituale". Dobbiamo tener presente che per le filosofie dell'Oriente le stagioni hanno la loro simbologia, e più precisamente: l'estate — di conservazione e di maturazione; l'autunno — di distruzione o di cambiamenti che portano verso la fine; l'inverno — di pace e di serenità; la primavera — invece, di creazione, quindi di rinascita. È con queste premesse che il rituale di quest'ultima veniva celebrato immolando un membro — normalmente una giovane — della tribù, un sacrificio offerto al dio solare Yarilo portatore di primavera e di fertilità.

69 L'opinione generale è che Stravinsky sia «innanzitutto il compositore del *Sacre du printemps*, *Pétrouchka*, *Renard*, *Noces* e *Chant du rossignol*» che «formano una costellazione di cui non si nega l'importanza, ma il loro polo d'attrazione rimane sempre questo *Sacre* ieri scandaloso, oggi pretesto di quali disegni animati!» [Boulez 1968a, 73]. Anche Taruskin [2013, 270] sottolinea: «*Il Rituale* non è semplicemente un brano di musica. Esso si è generato, molto consapevolmente, come un *Gesamtkunstwerk*, [...]». È chiaro che per Taruskin *Le Sacre du printemps* sia la realizzazione del motto di Diaghilev il quale «nella sortita wagneriana verso l'arte finale [...] sosteneva che il balletto conteneva in sé stesso tutte le altre forme dell'arte» [Eksteins 1989, 24]. Va notato l'atteggiamento ambiguo di Schönberg [2008, 575-6], il quale, nonostante la premessa «che quando Stravinskij mi piace sono sempre disposto a lodarlo», afferma solo che *Petruška* gli «sia piaciuto molto. In alcune parti addirittura moltissimo», non menzioni mai *Le Sacre du printemps*.

70 Dopo il successo del luglio 1929, «*The Times* afferma che *The Rite* è per ventesimo secolo ciò che la *Nona* di Beethoven era per il diciannovesimo» [White 1948, 48].

71 La prima parte *L'Adoration de la Terre* (*L'Adorazione della terra*) contiene l'*Introduzione* e sette episodi, mentre la seconda *Le Sacrifice* (*Il sacrificio*) ne contiene sei inclusa l'*Introduzione*. La durata totale del balletto è inferiore ai trentacinque minuti.

72 «Tutto sommato, il *Sacre* è ancora una "œuvre fauve", una opera *fauve* organizzata» [Cocteau 1918, 64].

73 Il compositore del *Sacre du printemps* afferma: «Hanno fatto di me un rivoluzionario mio malgrado. [...] Se bastasse rompere un'abitudine per meritare la taccia di rivoluzionario, ogni musicista che abbia qualche cosa da dire, e che esce, per dirla, dalla convenzione stabilita, dovrebbe esser considerato tale. [...] la rivoluzione implica una rottura di equilibrio. Chi dice rivoluzione, dice caos provvisorio. Ora l'arte è il contrario del caos [...]» [Stravinsky 1954, 12-13].

il *Sacre* «un vero catalogo di nuove sonorità» [Forte 1978, 19].

La panteista eredità schythiana, con il suo mondo ancestrale e guerriero, con la barbarie primitiva⁷⁴ delle sue azioni, con i suoi usi e tradizioni così particolari, affascina l'intellettuale russo dei primi decenni del Ventesimo secolo, offrendo il *topos* a numerose opere *fauviste* e *futuriste* frammischiate ai principi dell'*acmeismo*. La portata storica e filosofica del “sacrificio primaverile”, ad appena un anno dalla Prima Guerra Mondiale,⁷⁵ si scontrò frontalmente con i gusti del pubblico francese, abituato al “velato” stile impressionista pieno di luci e colori: fu subito scandalo.⁷⁶

L'imponente impiego delle permutazioni e/o delle variazioni più che delle progressioni e/o delle elaborazioni sono, in fin dei conti, l'impronta peculiare della tecnica compositiva che marchia in modo esemplare il balletto. In tutto il *Sacre du printemps* si nota una discontinuità prodotta dal principio stravinskiano di caratterizzare ogni episodio con materiale nuovo, togliendo in questa maniera le ‘garanzie formali oggettive’ che aiutano ad organizzare l'universo musicale.

74 È stato notato giustamente che «in segreto, i russi primitivi sono simili agli antichi germani di Wagner (la scenografia de *Le Sacre* ricorda quella della *Walkiria*), e wagneriana è quella configurazione della monumentalità mitica e della nervosità ipertesa che Thomas Mann ha rilevato nel saggio su Wagner del 1933» [Adorno 2002, 155], riferendosi così al *Leiden und Grösse Richard Wagner* [Mann 1953]. Anche Debussy, la stessa sera della prima del *Sacre du printemps*, asseriva che l'opera è «straordinariamente selvaggia [...] primitiva con tutte le convenienze moderne» [Lesure 1987, 270].

75 Il compositore ha affermato: «Non dimentichiamo che *Pétrouchka*, *Le Sacre du printemps* e *Le Rossignol* sono apparse in un'epoca che fu contrassegnata da profondi cambiamenti, i quali hanno spostato più cose e turbato molti intelletti» [Stravinsky 1954, 11]. In questo contesto, *Petruška* e la *Sacre* «hanno in comune il nucleo, il sacrificio inumano alla collettività: sacrificio senza tragicità» [Adorno 2002, 141]. Altri precisano: «Il *Sacre* non è il risveglio erotico della primavera [...]. Il *Sacre* è soprattutto celebrazione musicale e coreutica della morte, di un giudizio implacabile, di una catastrofe rituale, la manifestazione di una legge, di un ordine ancestrale che non si può infrangere ([...]; la “Danse Sacrale” la dice lunga)» [Suvčinskij 1992, 48].

76 Dopo lo scandalo della prima, Diaghilev, Stravinsky e Nijinsky andarono ad un ristorante al Bois de Boulogne. L'unico commento del fondatore dei *Ballets Russes* fu: «Esattamente quello che volevo!» [Stravinsky-Craft 1959, 48]. Con lo scandalo, la pubblicità era garantita al massimo livello. Il ruolo della vittima scelta nella prima del *Sacre du printemps* era stata affidata a Marie Piltz, quello del saggio anziano a Varontsov, mentre la direzione dell'orchestra a Pierre Monteux. La critica musicale apprezzò i protagonisti precisando: «La signorina Piltz, che abbiamo notato in *L'Oiseau de Feu*, performa la “Dance Sacrale” con dolorosa e tragica passione, e le *grotesquerie* studiate dei suoi movimenti non inferiscono sulla sua graziosità, che è infinita. Noi dobbiamo ammirare la compostezza e lo straordinario coraggio di questa giovane in gamba, che sembra addirittura non accorgersi della sala infuriata e che dimostra una precisione meravigliosa nella sua interpretazione dei ritmi molto complicati. Quest'elogio può essere condiviso equamente col Sig. Pierre Monteux, l'abile ed infaticabile direttore d'orchestra degli spettacoli russi. Abbastanza a proprio agio tra difficoltà inaudite, egli potrà vantarsi d'ora in poi di aver portato a termine la performance della più formidabile partitura che esista, e questa è la gloria che eguaglia quella dei grandi nomi che finiscono con “er” e “isch” che sono così orgogliosi nel dirigere la “Pastorale” (sinfonia) a memoria» [Schmitt 1913, 2].

Ansermet [2008, 372] aveva ipotizzato che la formalizzazione dell'universo sonoro in Stravinsky non fosse altro che «un'aggregazione di forme elementari, [...] senza soluzioni di continuità» in cui manca la «dimensione della profondità», e, conseguentemente, anche il «significato trascendente della forma». Kramer [1986, 175], da un'altra ottica, non aveva percepito la logica progressiva della struttura formale di Stravinsky, riducendola in un semplice assemblaggio di attimi, una specie di mosaico fatto di autonome e disgiunte sezioni chiuse, sintatticamente ordinate in modo «*apparentemente* arbitrario».

In un altro contesto, ragionando nel 1920 sugli errori coreutici nell'interpretazione di questo capolavoro del Novecento, Stravinsky aveva già ammonito: «Ma nota bene che questa idea [germinale del *Sacre*, ossia il *topic*] mi è venuta dalla musica e non la musica dall'idea. Ho scritto un'opera architettonica, non aneddótica. Ed è un errore considerarla da quest'[ultimo] punto [di vista], opposto al senso dell'opera stessa» [in Bullard 1971/I, 2].⁷⁷ In quest'ottica, solo analizzando tutte le entità dell'intero impianto architettonico del fatto musicale, e dopo aver indagato i nessi strutturali tra loro, si potrebbe afferrare il significato vero e proprio dell'opera. Gli schizzi musicali realizzati a cavallo degli anni '10 hanno proiettato, da un lato, il contenuto espressivo del *Sacre du printemps* e, dall'altro, ne hanno prodotto una formalizzazione sonora che ha evaso i canoni prescritti e/o conosciuti andando in cerca di nuovi significati trascendenti della forma. Percorso, questo, che vede la “Danse Sacrale” come un apice della *téchne* compositiva forse ancor oggi da superare.

Le Sacre du printemps, con il suo simbolismo del macabro sacrificio primaverile, sembra predire il futuro prossimo che imperverserà in tutta l'Europa. La perpetua e ciclica violenza del rituale processionale — ossia, il *refrain* dell'imponente mondo dei vecchi — si contrappone all'esistenza, in termini di sopravvivenza, di una debole e

⁷⁷ Per l'importanza di questa affermazione, riportiamo anche in originale: «Mais considérez bien que cette idée vient de la musique et non la musique de cette idée. J'ai écrit un oeuvre architectonique et non anecdotique. Et ce fut l'erreur de l'avoir considérée de ce point opposé au sens mê de l'oeuvre» [in Bullard 1971/I, 2-3]. Sottolineando il formalismo del suo ideale estetico, il compositore punta al principio architettonico che mette in risalto il valore aggiunto della sua opera anche in confronto con l'avanguardia del dopoguerra. Stravinsky riconosce che i controlli del tempo al movimento centrale de *Le marteau sans maître* «sono un'importante innovazione», e anche «le libere-ma-co-ordinate cadenze in *Zeitmasse* di Stockhausen [...] sono pure una innovazione di grande valore» [Stravinsky-Craft 1959, 122-3], ma egli lamenta il fatto che i giovani compositori, in generale, hanno contribuito così poco da non veder ancora alcun avanzamento rispetto a *Le Sacre du printemps*.

indifesa donna rapita — *L'Élue* destinata ad essere sacrificata in onore al dio solare Yarilo — costretta a compiere il suo estremo e disperato gesto autodistruttivo. In questo contesto narrativo, Stravinsky formalizza la sua espressione musicale in un rondò di stampo viennese, che evade però dai principi ordinari poiché realizza quel *dissimetrico* paradigma a sette parti — ABA'CA"CA" — più Coda — allora non contemplato nei manuali di forma musicale. A questa inconsueta struttura formale risponde un altrettanto inusuale piano armonico che comunque presenta l'affermazione dell'iniziale, indicativo *pitch* proprio all'ultima battuta della "Danse Sacrale". Al di là delle modifiche subite, il valore quantitativo del *beat*, ossia la sua pulsazione, rimane tuttavia invariato, costituendo di per sé un fattore unificante. Si può quindi parlare del *Kronos* come entità assoluta impiegata in funzione strutturale.

Il "racconto"⁷⁸ simbolista del balletto⁷⁹ è interrotto da danze che rinviano alla natura piena di misteri e violenza, e l'ultimo episodio "Danza sacrificale", non è altro che la dionisiaca (*bacchica*) conclusione ritualistica di un destino fatale. Dei quattordici episodi, cinque appartengono alla furiosa parte dinamica del balletto⁸⁰ e rappresentano uno dei filoni del linguaggio musicale che pervade il *Sacre*: la virile forza ritmica dei giovani «chiassosi ed esplosivi» [Yarustovsky 2000, ix]. Le altre due

78 Nella nota del programma a Koussevitzky del febbraio 1914, Stravinsky sottolinea che la sua «*Vesna sviashchennaia* è un'opera musico-coreografica. Essa rappresenta la Russia pagana ed è unificata da una singola idea: il grande mistero ed impeto della forza creativa della Primavera. Il pezzo non ha una trama [...]» [cit. in Toorn 1987, 26].

79 Il compositore, parlando del *Sacre*, afferma che l'idea di lavorare con Nižinskij (Nijinsky) lo turbava poiché «la sua ignoranza delle più elementari nozioni di musica era palese» [Stravinskij 1981, 41]. Riguardo al fallimento della *prima*, il compositore così si espresse: «L'impressione generale, che ho avuto allora e tuttora conservo, di quella coreografia è l'incoscienza con cui venne composta da Nižinskij. Risultava nettamente la sua incapacità di assimilare le idee innovatrici che costituivano il "credo" di Diaghilev e che da questi gli erano ostinatamente e con fatica inculcate» (ibid., 47-48). Da allora Nižinskij fu accusato più volte di essere, con la sua coreografia, la causa dei disordini scoppiati il 29 maggio del 1913 — «solitamente citati come "la battaglia del *Sacre*» [Boulangier 1926, 178]. Il coreografo, nei suoi diari, diede la sua versione dei fatti: «Stravinsky è un bravo scrittore di musica, ma non si ispira alla vita. Invento soggetti che non hanno unico scopo. Non amo i soggetti senza scopo. Ho cercato spesso di fargli capire cosa sia uno scopo, ma lui pensava che fossi uno stupido moccioso, perciò parlava con Diaghilev, che approvava tutti i suoi progetti. [...] Diaghilev avrebbe voluto strangolarlo più di una volta, solo che Stravinskij è furbo. Diaghilev non può vivere senza Stravinsky e Stravinsky non può vivere senza Diaghilev. Loro due si intendono benissimo. Stravinsky sa tenere testa a Diaghilev» [Nijinsky 2000, 89-90].

80 Tre delle scene dinamiche si trovano nella prima parte (3. "Jeu du Rapt", 5. "Jeux des Cités Rivalentes", e 8. "Danse de la Terre") e due nella seconda (11. "Glorification de l'Élue", e il finale 14. "Danse Sacrale (L'Élue)"). Sembra che ci sia un ordine ben preciso nel loro susseguirsi, risultante della somma del primo numero (3) con quello successivo, ottenendo: 3+5=8, 3+8=11, e 3+11=14. Va notato, inoltre, che le prime tre si posizionano secondo la serie di Fibonacci.

costanti sono il melodioso lirismo femminile e il «misterioso, severo mondo dei vecchi, con il suo peculiare arcaismo armonico e con i suoi minacciosi timbri “cupi” e il suo ritmo misurato» [*ibid.*]. Nella relazione tra i primi due gruppi in contrapposizione con il terzo consiste la durezza drammatica del conflitto. Nelle prime decadi del Novecento «[n]on pochi brani giocavano la loro trasgressione con *topics* che rappresentavano la violenza contro le donne: *Salome* di Strauss, *Le Sacre du printemps* di Stravinsky, *Lulu* di Berg, e *Mörder, Hoffnung der Frauen* (*Assassini, speranza delle donne*) di Hindemith vengono immediatamente in mente» [McClary 2015, 28].

Notando il ruolo storico di *Le Sacre du printemps*, si potrebbe asserire che essa non è tanto un inizio quanto un epilogo: tutto quanto composto in seguito da Stravinsky costituirà, sempre di più, una profonda reazione al capolavoro del 1913.⁸¹

81 Il primo ad orientare questa tesi sembra essere stato Cocteau [1918, 39], quando afferma: «Ciascuna opera nuova [...] è un esempio di rinuncia». In questa linea si inserisce anche De Schloezer [1929].

BIBLIOGRAFIA:

- ADORNO TH. W. (2002), *Filosofia della musica moderna*. A. Serravezza (intr.), L. Rognoni (sagg.), e G. Manzoni (tr.), Piccola Biblioteca Einaudi, Torino. (ed. or. ID., *Philosophie der neuen Music*, J. C. B. Mohr, Tübingen, 1949).
- ANSERMET E. (2008), *I fondamenti della musica nella coscienza dell'uomo*, A. M. Ferrero (tr.), Campanotto Editore, Udine. (ed. orig. ID., *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, J.-C. Piguet (nuova ed. riv.), R.-M. Faller-Fauconnet, C. Calme, L. Klopfenstein e F. Wieder (coll.), Les Éditions de la Baconnière, Boundry, Suisse, 1987).
- BERGER A. (1963, Autumn-Winter), *Problems of Pitch Organisation in Stravinsky*, «Perspective of New Music», 2/1, pp. 11-42. (ripubb. in B. Boretz and E. T. Cone (eds.), *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, 123-153, Norton, New York, 1968).
- BOUCOURECHLIEV A. (1984), *Stravinsky*, Lorenzo Pellizzari (tr.), Rusconi, Milano. (ed. orig.: ID., *Igor Stravinsky*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1982).
- BOULANGER N. (1926, 2 april) *Stravinsky*, «The Rice Institute Pamphlet», XIII/2, pp.178-195 (The Rice Institute, Houston, Texas).
- BOULEZ P. (1968a), *Stravinsky rimane*, in ID. 1968d, pp. 73-133. (ed. orig. ID., "Stravinsky demeure", «Musique russe» 1, PUF, Paris 1953).
- BOULEZ P. (1968b), *Traiettorie: Ravel, Stravinsky, Schönberg*, in ID., 1968d, pp. 213-232. (ed. orig. ID., «Counterpoint», 1949/6).
- BOULEZ P. (1968c), *Di una congiunzione – in tre frammenti*, in ID., 1968d, pp 243-245. (ed. orig. nel libretto del CD *Domaine musical* contenente *Canticum Sacrum* di Stravinsky, 1957).
- BOULEZ P. (1968d), *Note di apprendistato*, L. B. Savarini (tr.), Einaudi Editore, Torino. (ed. or. ID., *Relevés d'apprenti*, P. Thévenin (cur.), Editions du Seuil, Paris, 1966).
- BRITTEN B. (1963), *Peter Grimes. An Opera in three Acts and a Prologue derived from the poem of Georg Crabbe op. 33*, Montagu Slater (words), Boosey & Hawkes London.
- BULLARD T. (1971), *The First Performance of Igor Stravinsky's Sacre du Printemps*, vol. I, PhD diss., Eastman School of Music, University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan – London (3 voll.).
- CAPLIN W. E. (2013), *Analyzing Classical Form. An Approach for the Classroom*, Oxford University Press, Oxford – New York.
- CHUA D. K.L. (2007), *Rioting with Stravinsky: a Particular Analysis of the Rite of Spring*, «Music Analysis» 26/i-ii, pp. 59-109.
- COCTEAU J. (1918), *Le Coq et l'Arlequin*, Editions de la Sirène, Paris.
- CRAFT R. (1969), "The Rite of Spring: Genesis of a Masterpiece." In Igor Stravinsky, *The Rite of Springs: Sketches 1911-1913*, Boosey & Hawkes, London.
- CRAFT R. (1977, September), 'Le Sacre du printemps,' *The Revisions*, «Tempo» 122, pp. 2-8.

- CRAFT R. (ed.) (1982), *Le Sacre du printemps: A Chronology of the Revisions*, in *Stravinsky: Selected Correspondence*, vol. 1., pp. 398-408, New York.
- CYR L. (1982), *Le Sacre du printemps: Petite histoire d'une grande partition*, in F. Lesure (ed.), *Stravinsky: Études et témoignages*, Editions Jean-Claude Lattes, Paris.
- CYR L. (1986), *Writing The Rite Right*, in Jann Pasler (ed.), *Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist*, pp. 157-173, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London.
- LESURE F. (1987), *Debussy Letters*, R. Nicols (tr.), Harvard University Press, Cambridge, MA.
- DE SCHLOEZER B. (1929), *Igor Stravinsky*, C. Aveline, Paris.
- DE SCHLOEZER B. (1995, juin), *Retour à Descartes*, «La nouvelle Revue Française», 30, pp. 1084-1088. (parution 02/06/1955).
- EKSTEINS M. (1989), *Rites of Springs. The Great War and the Birth of the Modern Age*, Houghton, Boston – New York.
- FISCHER W. (1915), *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, «Studien zur Musikwissenschaft», 3, pp. 24-84 [Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Osterreich (ed.), Vienna].
- FORTE A. (1973), *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press, New Haven – London.
- FORTE A. (1978), *The Harmonic Organization of The Rite of Springs*, Yale University Press, New Haven – London.
- GOLDMAN J. (2011), *The Musical Language of Pierre Boulez: Writings and Compositions*, Cambridge University Press, Cambridge.
- HEPOKOSKI J. – DARCY W. (2006), *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford University Press, Oxford – New York.
- JÄRVINEN H. (2013), *"They Never Dance": The Choreography of Le Sacre du Printemps, 1913*, «AVANT», IV/3, pp. 67-108.
- KOSTKA S. (2013), *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, Fourth Edition, Routledge, London – New York. (ed. orig. ID., *Ibid.*, Pearson Education 2012, 2006, 1999).
- KRAMER J. D. (1986) *Discontinuity and Proportion in the Music of Stravinsky*, in Jann Pasler (ed.), *Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist*, pp. 174-194, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London.
- KRAMER J. D. (1978, April) *Moment Form in Twentieth Century Music*, «Musical Quarterly», 64, pp. 177-194.
- LOCANTO M. (2014), «*Il ne faut pas mépriser les doigts*». *La tastiera, la 'mano acculturata' e il 'Sacre du Printemps'*, in A. Maltese (cur. di redazione informatica e impaginazione), *Cento Primavera. Ferocità e feracità del Sacre du Printemps*, pp. 165-213, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- MANN, TH. (1953), *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, in ID., *Nobiltà dello spirito. Saggi critici*, vol. X, B. Arzeni – L. Mazzucchetti (tr.), Mondadori, Milano. (ed. orig. ID.,

- Leiden und Grösse Richard Wagner*, S. Fischer Verlag, Berlin, 1933).
- MANULKINA O. (2017), *Leonard Bernstein's 1959 Triumph in the Soviet Union*, in S. NEFF, M. CARR, G. HORLACHER, J. Reef J. (eds.), *The Rite of Springs at 100*, S. Walsh (for.), pp. 219-236, Indiana University Press, Bloomington, Indiana. (ed. orig. Hawkes & Son, 1912, 1921; Boosey & Hawkes, 1962; Boosey & Hawkes, 1965).
- MCCLARY S. (2015), *The lure of the Sublime: revisiting the modernist project*, in E. E. Guldbrandsen and J. Johnson (eds.), *Transformation of Musical Modernism*, pp. 21-35, Cambridge University Press, Cambridge.
- MESSIAEN O. (1995), *Le Personages Rhythmique*, vol. II, (*Traité de rythme, de couleur, et d'Ornithologie*), Alphonse Leduc, Paris.
- MESSIAEN O. (1998), *Traité de rythme, de couleur, et d'Ornithologie*, in M. Baggech (tr.), *An English Translation of Olivier Messiaens's "Traité de rythme, de couleur, et d'Ornithologie"*, vol. I, A Document Submitted to the Graduate Faculty of the School of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts, UMI Number: 9914415, The University of Oklahoma Graduate College, Norman, Oklahoma.
- MOEVS R. (1980), *Review of Allen Forte, The Harmonic Organization of the 'Rite of Spring'*, «Journal of Music Theory», 24/i, pp. 97-107.
- NIJINSKA B. (1981), *Early Memoirs*, I. Nijinska e J. Rawlinson (trs. & eds.), Holt, Rinehart & Winston, New York.
- NIJINSKY [NIŽINSKY], V. (2000), *Diari. Versione integrale*, Maurizia Calusio (tr.), Adelphi, Milano.
- SCHMITT F. (1913, June 4), *Les Premières: Les Sacres du Printemps de M. Igor Stravinsky au Théâtre des Champs Elysée*, «La France», LII/154, 2. (ristamp. in T. Bullard, 1971, vol. II, pp. 94-99).
- SCHÖNBERG A. (1967), *Fundamentals of Musical Composition*, G. Strang and L. Stein (eds.), Faber and Faber, London.
- SCHÖNBERG A. (2008), *Osservazioni su Stravinskij*, in ID., *Stile e pensiero. Scritti su musica e società*, A. M. Morazzoni (cur.), N. Schönberg Nono (premesse), P. Cavallotti – F.
- SMALLEY R. (1969–1979, Winter), *The Sketchbook of "The Rite of Spring"*, «Tempo» 91, pp. 2-13.
- STOCKHAUSEN K. (1963), *Momentform: Neue Zusammenhänge zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment*, in ID., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 1: *Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens*, von D. Schnebel (hrsg.), pp. 189-210, DuMont Schauberg, Köln.
- STRAVINSKY I. (1912), *Lettera a A. M. Rimsky-Korsakov*, Clarens, conservata in MS Dept. El Istituto per il Teatro di Leningrad, Section B, Division VIII, Nr. 532.
- STRAVINSKY I. (1971), *Les deux Sacre du Printemps*, «Comoedia» [1920, 11 December], M. Georges-Michel (reporter). (ristamp. in T. Bullard, 1971, vol. III, pp. 2-3).
- STRAVINSKY I. (1954), *Poetica della musica*, L. Curci (tr.), Edizioni Curci, Milano. (ed. orig. ID.,

- Poétique musicale: sous forme de six leçons*, Roland-Manuel (coll.), Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1942).
- STRAVINSKY I. (1959), *Sacre du printemps*, M. Béjart (chorégraphie), P. Caille (décors et costumes), «Le Ballet du XX^e siècle», Orchestre National de Belgique, Leitung von André Vandernoot (dir. d'orch.), T. Bari e G. Casado (i due *élue*), Bruxelles.
- STRAVINSKY I. (1969), *The Rite of Springs Sketches 1911-1913: facsimile reproductions from the Autographs* [from the private collection of A. Meyer], F. Lesure (pref.), R. Craft (commentary to the sketches), Boosey & Hawkes, [London].
- STRAVINSKY I. (1981), *Cronache della mia vita*, A. Mantelli (tr.). Feltrinelli, Milano.(ed. orig. ID., *Chroniques de ma vie*, W. Nuvel (coll.), Denoël, Paris, 1935-1936, 2 voll.).
- STRAVINSKY I. (1989), *The Rite of the Spring. Arranged [for four hand] by the composer*, Dover Publication, Mineola, NY. (ed. orig. C. G. Röder, Leipzig; Editions Russes de Musique, Berlin, n.d. [1914]).
- STRAVINSKY I. (2000), *The Rite of Springs*, Dover Publications, Mineola, NY.
- STRAVINSKY I. – CRAFT R. (1959), *Conversations with Igor Stravinsky*, Doubleday & Company, Garden City, NY.
- STRAVINSKY I. – CRAFT R. (1962), *Expositions and Developments*, Doubleday, New York.
- SUVČINSKIJ P. (1992), *Stravinsky da vicino e da lontano*, in G. Vinay (cur.) 1992, pp. 25–61.
- TARUSKIN R. (1996), *Stravinsky and the Russian Tradition. A Biography of the Works Through Mavra*, vol. I, University of California Press, Berkeley – Los Angeles, California.
- TARUSKIN R. (2013), *Resisting The Rite*, «AVANT», IV/3, pp. 269-306.
- TOORN P. C. VAN DEN (1987), *Stravinsky and the Rite of Spring: The Beginings of musical Language*, University of California Press, Berkeley.
- TOORN P. C. VAN DEN (1992), *La struttura ottatonica in Stravinskij*, in G. Vinay (cur.) 1992, pp. 179–209. (ed. orig. ID., *Octatonic Pitch Structure in Stravinsky*, in Jann Pasler (ed.), *Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist*, pp. 130–56, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London, 1986).
- VINAY G. (cur., 1992), *Stravinskij*, Il Mulino, Bologna.
- YARUSTOVSKY B. M. (2000), *Foreword*, in I. Stravinsky 2000, pp. viia-xib.
- WEIR L. (2013), *Primitive Rituals, Contemporary Aftershock: Evocations of the Orientalist 'Other' in four productions of Le Sacre du printemps*, «AVANT» IV/3, pp. 109-143.
- WHITE E. W. (1948), *Stravinsky. A critical Survey*, Philosophical Library, New York.