

RAVENNA FESTIVAL

MEMBRO DELL'ASSOCIAZIONE EUROPEA DEI FESTIVAL DI MUSICA

LONDON SYMPHONY ORCHESTRA

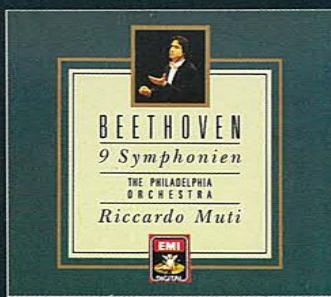
direttore

PIERRE BOULEZ



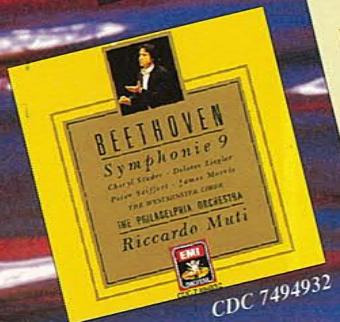
SANPAOLO
ISTITUTO BANCARIO
SAN PAOLO DI TORINO

EMI
CLASSICS



6 CD CDS
7494872

RICCARDO MUTI BEETHOVEN



PALAZZO MAURO DE ANDRÉ
Mercoledì 7 Luglio 1993 ore 21

LONDON SYMPHONY ORCHESTRA

direttore
PIERRE BOULEZ

IGOR FËDOROVIC STRAVINSKIJ (1882-1971)
Sinfonie di fiati

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)
Jeux
«poème dansé»

ANTON WEBERN (1883-1945)
Sei pezzi op. 6

Langsam

Bewegt

Mässig

Sehr Mässig

Sehr Langsam

Langsam (Adagio - Mosso - Moderato -
Assai moderato - Molto lento - Adagio)

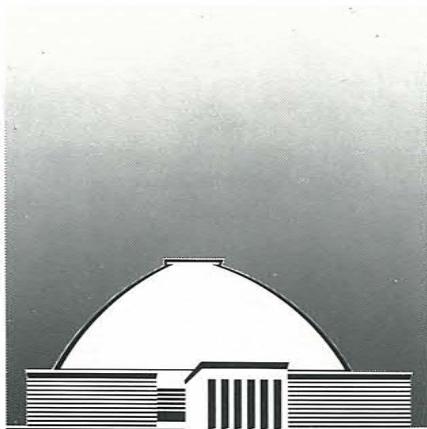
IGOR FËDOROVIC STRAVINSKIJ (1882-1971)
Le Sacre du printemps

L'ADORATION DE LA TERRE

Introduction - Les augures printaniers. Danses des adolescentes -
Jeu du rapt - Rondes printanières - Jeux des citées rivales -
Cortège du Sage - Le Sage - Danse de la terre

LE SACRIFICE

Introduction - Cercle mystérieux des adolescentes -
Glorification de l'élue - Evocation des ancêtres -
Action rituelle des ancêtres - Danse Sacrale (L'élue)



Palazzo Mauro De André

ARTE SPORT CULTURA

Realizzato a Ravenna, all'interno di un'area verde di oltre 100 mila mq, il Palazzo Mauro De André può ospitare incontri sportivi, eventi musicali e manifestazioni culturali, con una capienza che va da un minimo di 30 posti ad un massimo di 35.000.

La polifunzionalità della struttura, assicurata anche da un sistema di tribune mobili, permette la suddivisione degli spazi, sia interni che esterni, in zone modulari, destinate a mostre, spettacoli, fiere, convegni, riunioni di lavoro e corsi di formazione.

Ma non è solo una questione di spazi. Al Palazzo Mauro De André è possibile trovare un insieme di servizi di primissimo ordine.

La sala conferenze da 280 posti con le più moderne attrezzature di proiezione e traduzione simultanea, le sale per ufficio stampa,

segreteria e ricevimenti, il bar con il ristorante, l'ampio parcheggio sono solo alcune delle opportunità messe a disposizione dal Palazzo Mauro De André per offrire ai clienti il massimo del comfort e della professionalità e un prestigioso ritorno in termini di immagine.

Le manifestazioni di maggior richiamo realizzate al Palazzo Mauro De André sono certamente i Concerti diretti da Riccardo Muti e Claudio Abbado, l'Assemblea degli Industriali, il Festival dell'Unità, il Campionato di Pallavolo maschile e femminile serie A1, la Fiera Campionaria, i Concerti di Gino Paoli e Fabrizio De André, la Fiera del Turismo Religioso, il Blues Festival, gli Internazionali di Tennis, l'Inaugurazione dell'Anno Accademico Universitario.

In questo luogo arte, sport e cultura si intrecciano e generano incontro.

Studio Agir Ravenna



PIERRE BOULEZ

Pierre Boulez è nato a Montbrison in Francia. Studia piano molto presto e nel 1941 intraprende studi speciali di matematica a Lyon per preparare l'entrata alla Scuola Politecnica, spinto dal padre. Ma nel 1942 va a Parigi con l'intenzione di studiare musica e nel 1944 è ammesso alla classe di armonia di Olivier Messiaen. Nel 1945 studia contrappunto con Andrée Vaurabourg, composizione con Messiaen e la tecnica dodecafonica con René Leibowitz. Un anno dopo viene nominato Direttore di Musica della Renaud-Barrault Theatre Company. Nel 1954/55 Boulez organizza i Concerts du Petit Marigny che più tardi vengono riconosciuti come la serie Domaine Musical.

Nei 10 anni successivi si occupa molto di analisi musicale, dando corsi a Darmstadt e alla Basle University e nello stesso tempo dirige. Nell'anno accademico 1962/63 è professore onorario alla Harvard University. Le sue differenti opinioni circa l'intervento statale nelle arti, abbracciate anche da André Malraux, portano Boulez in un esilio volontario dalla Francia per parecchi anni. Ritorna in Francia in trionfo nel 1974 quan-

do il governo francese sotto il Presidente Georges Pompidou decide di costruire un Centro di ricerca musicale nel Centro Georges Pompidou e invita Boulez per esserne il creatore e direttore. Da questo Istituto, conosciuto come IRCAM, nasce la creazione di un gruppo e permanente gruppo strumentale, l'Ensemble Intercontemporain, che Pierre Boulez dirige regolarmente in Francia come all'estero. Nel 1976 diviene Professore al Collège de France.

Nello stesso tempo, la fama di Pierre Boulez come musicista e il suo interesse nelle interpretazioni musicali lo segnalano all'attenzione di George Szell che lo porta negli Stati Uniti per la prima volta con la Cleveland Orchestra. Quasi simultaneamente Boulez riceve un invito dalla BBC Symphony Orchestra e nel 1969 diviene il suo principale Direttore. Nel 1971 succede a Leonard Bernstein come Direttore Musicale della New York Philharmonic. La sua posizione con le maggiori orchestre sinfoniche gli fa ottenere una fama internazionale come principale interprete della musica della Scuola Viennese, Berg, Webern e Schönberg, come pure la musica di Debussy e Ravel, Stravinskij e Wagner. In ultimo caso invitato a Bayreuth da condotto un'acclamata esecuzione di Parsifal e poi le celebrazioni per il centenario del Ring.

Le sue numerose composizioni sono largamente eseguite e fanno ormai parte del repertorio della musica d'oggi. Diffusissimi anche i suoi testi musicali.

LONDON SYMPHONY ORCHESTRA

La London Symphony Orchestra è stata fondata nel 1904 da 4 musicisti/strumentisti di ottoni che decisero di formare una propria orchestra, riunendosi in modo che ciascuno di loro ne trovasse beneficio. Così nacque la LSO, la prima orchestra nel Regno Unito dove i musicisti sono anche azionisti nella società.

Nei primi anni l'orchestra si è esibita in campo nazionale, principalmente a Londra con la direzione del primo direttore principale, il leggendario Hans Richter. Nel 1912 la LSO fu invitata a fare un tour in Nord America. Per un cambiamento improvviso di piani l'Orchestra partì con la compagnia SS Baltic, incredibile fortuna per l'orchestra che originariamente doveva partire nello sfortunato primo viaggio del Titanic!

Nel 1960 Monteux viene designato direttore principale dell'Orchestra. Nonostante fosse ottantenne, Monteux insistette per avere un contratto della durata di 25 anni con l'opzione di rinnovo! Alla sua morte nel 1964 la LSO scelse come direttore un giovane ungherese Istvan Kertesze, le molte registrazioni di quel periodo sono riconosciute come dei classici. Con il successore, André Previn, inizia per l'Orchestra un periodo felice.

Nel 1982 la decisione rivoluzionaria della LSO di scegliere come residenza fissa dell'Orchestra il Barbican Centre di Londra sembrò inizialmente problematica. Ma in quel periodo il centro celebrava i suoi 10 anni di esistenza e l'Orchestra vi stabiliva la sua preminenza sia in termini di esecuzioni che nell'originalità dei programmi e nella presentazione.

Nel 1987 la nomina di Leonard Bernstein quale presidente dell'Orchestra consolidò una relazione molto favorevole che diede luogo a numerosi eventi.

Molti famosi direttori ed artisti famosi quali Arturo Bendetti Michelangeli, Jessye Norman, Daniel Barenboim e Radu Lupu, per citarne solo alcuni, sono regolarmente ospiti dell'orchestra.

Recentemente la LSO è stata insignita del Royal Philharmonic Society Orchestral Award per l'eccellenza degli standard d'esecuzione e programmi innovativi e di grande importanza il riconoscimento dell'Arts Council of Great Britain.

Questo ulteriore riconoscimento ha permesso all'Orchestra di

nominare altri musicisti, all'interno dell'Orchestra, di continuare un'unica politica di commissionare i lavori e sviluppare un programma innovativo ed educativo così da avere una posizione di rilievo al centro della vita musicale della Gran Bretagna.

IGOR FÈDOROVIC̄ STRAVINSKIJ
Sinfonie di fiati

Nella [...] estate del 1920 trascorsa in Bretagna, Stravinskij condusse a termine [...] le *Sinfonie di strumenti a fiato*. Il lavoro è dedicato alla memoria di Debussy. Esso fu scritto su richiesta della «Revue Musicale» diretta da Henry Prunières. Il *Corale* che conclude le *Sinfonie di strumenti a fiato* fu pubblicato in una riduzione pianistica nel supplemento di questa rivista intitolato *Le Tombeau de Debussy*. Quest'opera è una delle musiche più alte di Stravinskij, ma anche delle meno eseguite. La sua scarsa diffusione è dovuta probabilmente al suo carattere tutto interiore. Essa è scevra di tutte quelle lusinghe superficiali di ordine timbrico e dinamico che hanno contribuito a fare la fortuna di tante musiche di Stravinskij, anche se non ne rappresentavano degli aspetti essenziali. (Riferendo l'insuccesso delle *Symphonies d'instruments à vent* dirette da Kusevickij alla Queen's Hall di Londra, lo stesso Stravinskij scrive (*Cronache della mia vita*, pp. 146-47): «Non contavo, né potevo contare, su un successo immediato di quest'opera. Essa non ha quegli elementi che agiscono infallibilmente sull'ascoltatore medio e ai quali egli è abituato. Invano vi si cercherebbe uno slancio di passione o degli scoppi dinamici. È una cerimonia austera che si svolge in brevi litanie, tra diverse famiglie di strumenti omogenei. Sapevo benissimo che cantilene di clarinetti e di flauti, che riprendono spesso con grande dolcezza il loro dialogo liturgico e salmodiante, non avrebbero rappresentato un'attrattiva bastevole...».) Queste *Sinfonie* sono d'una ieratica austeriorità. Come dice André Schaeffner: «Sembra che trovandosi già sulla soglia dell'arte italiana, Stravinskij getti un ultimo sguardo verso la sontuosità bizantina». La disposizione del materiale tematico per blocchi e scompartimenti riporta all'*Histoire du Soldat*. Il lavoro, infatti, non è una *Sinfonia* nel senso classico del termine che suppone una organizzazione della materia sonora secondo lo spirito della forma di Sonata. Perciò il titolo non è *Sinfonia per strumenti a fiato*, ma *Sinfonie di strumenti a fiato*. Il termine di *Sinfonia* è usato qui nella sua stretta accezione etimologica che indica semplicemente che si tratta di un gruppo di fiati che «sinfonizzano», cioè suonano insieme. Il lavoro si svolge senza soluzione di continuità in tre diversi movimenti. Sono come delle brevi litanie che riecheggiano tra le diverse famiglie di strumenti omogenei. Melodie popolare-

sche e pastorali si alternano a passi tragici. Di grande intensità espressiva è soprattutto il *Corale* che risuona all'inizio delle *Sinfonie* e ne occupa poi le ultime cinquanta battute. Questo *Corale* consiste in una statica sequenza di gravi accordi, la cui struttura si riallaccia all'armonia della *Sagra* e del finale del *Rossignol* e il cui clima espressivo preannuncia certe pagine dell'*Edipus Rex* e della *Sinfonia di Salmi*. Le *Sinfonie di strumenti a fiato* costituiscono una ulteriore manifestazione della religiosità di Stravinskij. E sappiamo infatti che dovendo concretare il programma di sue musiche sacre che doveva inaugurare il XIX Festival veneziano, Stravinskij aveva pensato di includere nel programma da svolgere nella Basilica di San Marco, il *Corale* finale di queste *Sinfonie di strumenti a fiato* in guisa d'introduzione al *Canticum Sacrum ad Honorem Sancti Marci Nominis*.

Nel 1947, Stravinskij aveva dato una nuova versione delle *Sinfonie di strumenti a fiato*. Robert Craft paragona le due versioni, dandone una particolareggiata analisi strutturale e formale in *Avec Stravinskij*.

CLAUDE DEBUSSY
Jeux

Jeux, ultimo grande lavoro orchestrale di Debussy, fu scritto nel 1912 e conobbe la prima esecuzione il 15 maggio 1913 al Théâtre des Champs Elysées di Parigi come «Poème dansé» per la coreografia di Waslav Nijinsky. L'accoglienza fu tiepida e lo storico scandalo della prima del *Sacre* di Stravinskij verificatosi quindici giorni più tardi nello stesso luogo, contribuì a sospingere nell'ombra il balletto debussyano. Un transitorio interesse sembrò rinascere per caso nel decennio successivo alla Prima Guerra Mondiale, quando si affermarono le poetiche miranti a liricizzare fatti e aspetti della vita moderna. La trama coreografica di *Jeux*, impostata sopra una stilizzata partita di tennis con successiva ricerca di una palla smarrita fra le fronde di un parco avvolto dalle ombre del crepuscolo, sembrò, allora, anticipatrice degli assunti immaginifici di talune opere di Satie, Honegger, Milhaud e Hindemith. Si trattava però di accostamenti meramente epidermici. La sostanza musicale sfuggiva ancora alla comprensione della maggior

parte degli iniziati come a quella del pubblico. Soltanto in questi ultimi anni la partitura di *Jeux* ha subito un'inopinata rivalutazione da parte dell'avanguardia postweberniana. Questo soprattutto per il fatto che in essa, più che in qualsiasi altro suo lavoro, Debussy si allontana da ogni classico schema formale prefigurando quel tipo di articolazione strutturale basato sull'incessante variazione permutativa di capillari infrastrutture che caratterizza il tipo della nuova musica tendente ad oltrepassare anche il traguardo della organizzazione seriale. A questo riguardo è quanto mai indicativo che in uno dei primi saggi sulla musica elettronica alcune caratteristiche battute di *Jeux* venivano confrontate da Herbert Eimert con un brano elettronico strutturato in modo analogo per quanto concerne l'articolazione del tempo, del timbro e delle densità degli aggregati sonori. *Jeux* è infatti una delle prime composizioni in cui il concetto della pura e semplice densità delle aggregazioni sonore può trovare una applicazione al posto delle tradizionali categorie formali quali l'armonia o la polifonia.

ANTON WEBERN
Sei pezzi op. 6

Secondo un diffuso pregiudizio, Webern sarebbe stato un intimaista per eccellenza, tutto chiuso in sé e intento a dare delicatissima espressione lirica ai moti più segreti del proprio animo. Sempre propenso a porre la sordina alle sonorità delle sue musiche e a rarefarle sino ai limiti del silenzio, alieno da ogni drammatica accensione. In realtà invece, Webern non è stato da meno dello Stravinskij della *Sagra* e degli espressionisti Schönberg e Berg, nell'esprimere, alla vigilia della Prima Guerra Mondiale, profetici presentimenti della tragedia che stava per abbattersi sull'umanità. I primi accenni ad una simile tematica si manifestano in alcune pagine cameristiche del 1909.

La catastrofe che, con allucinato passo marziale si avvicinava nel terzo dei *Cinque pezzi per quartetto d'archi* op. 5 scoppia con violenza inaudita al culmine dei *Sei pezzi per orchestra* op. 6 che Webern compone nella stesso 1909, dedicandole al suo «maestro e amico Arnold Schönberg». Il primo pezzo ha

carattere introduttivo. In lento movimento, flauto, tromba con sordina, corno, e successivamente viole, violoncelli, clarinetto e arpa intessono maglia per maglia, una delicata ragnatela di suoni. Si ha qui il primo esempio dello stile orchestrale di Webern che deriva dalla sua concezione architettonica della musica, basata come s'è detto sulla messa in gioco di sottili cellule strutturali. I vari strumenti s'incaricano di individuare queste cellule col loro specifico timbro. Ne nascono vere e proprie «melodie per timbri» che anticipano il relativo concetto teorico che Schönberg formulerà nel 1911 nel suo celebre *Trattato di armonia*. Lo stesso Schönberg ne aveva già dato un pratico esempio nel terzo dei *Cinque pezzi per orchestra* op. 16. La questione della precedenza non ha comunque che un'importanza relativa. Essenziale è invece il fatto che né in questi Pezzi, né in altri lavori futuri, Webern concepirà l'analisi timbrica cui verranno sottoposte le membrature della trama sonora, in funzione del raggiungimento di un risultato definibile come «puntigliista». Egli affermerà esplicitamente che il suo modo di strumentare non cerca di spezzare la continuità del discorso, ma al contrario di porre in luce la connessione dei motivi che lo compongono. È compito degli interpreti saldare un motivo all'altro come gli anelli di una catena. Nella trama iridescente del primo dei *Pezzi* op. 6 s'inseriscono con frasi di una continuità maggiore degli altri strumenti i corni e le trombe. Si afferma così fin dall'inizio la particolare importanza che gli ottoni assumeranno nel corso dell'intera opera. In questo primo brano essi non sembrano chiamare ancora alla guerra e alla distruzione. Risuonano come strumenti di montagna, i cui echi si perdono nell'atmosfera cristallina di un paesaggio alpestre evocato dai suoni sovraccuti degli archi, dai delicati tocchi della celesta e dell'arpa. Il riferimento al paesaggio di alta montagna non è gratuito o arbitrario. Webern amava sopra ogni cosa al mondo i monti tirolese.

Nel movimento mosso che segue, gli ottoni rivelano la loro natura di strumenti guerreschi. Accanto ai corni e alle trombe entrano ora tromboni e basso-tuba. Le trombe con sordina assumono, per la sola volta nell'opera di Webern un tono grottesco. Quasi come se facessero il verso al belato dei greggi. Ma le violente entrate di gran cassa, tam-tam e piatti, i ritmi di marcia che gli archi cominciano a scandire; gli striduli trilli dei clarinetti e delle stesse trombe: tutto ciò annulla immediatamente ogni assonanza onomatopeica. Se di greggi

si può parlare, sono greggi umane che forze demoniache sospingono al macello e allo sterminio della guerra.

Nel terzo pezzo la tragica marcia sembra che si sia allontanata. Non ne resta che una cupa eco nell'accordo pianissimo delle trombe sopra il quale una viola sola poggia una frase lamentosa, che il clarinetto continua col senso di un gesto carezzevole. Le poche note dei flauti, di un corno e di una tromba si perdono poi nella sottile atmosfera timbrica degli armonici del violino, della celesta e dell'arpa, che il delicato tintinnio di un «gioco di campanelli» rende più cristallina.

Nel quarto pezzo ritornano ritmi e strumenti guerreschi. Anzi, espellono fin dall'inizio ogni altro ritmo, ogni altro timbro. La percussione scandirà per tutto il pezzo i quattro quarti, la stereotipa formula da marcia. Qualche lieve sfasamento ritmico varrà solo ad esasperarne l'ossessionante uniformità, trasformandola quasi in un tic nervoso. Accompagna questa marcia un cupo suono di campane, per il quale il compositore chiede un timbro profondo, ma un'altezza indistinta, a sottolineare quasi che il significato di quei rintocchi oltrepassa l'ambito puramente musicale. E sopra questa spietata trama ritmica restano i soli fiati a intonare la più spaventosa musica militare che mai abbia risuonato. Si è parlato di questo pezzo come di una «pecie di marcia funebre». Ma è un pezzo che denuncia ogni marcia come «funebre». Un pezzo che sembra aprire uno squarcio profetico sulla spaventosa sciagura che stava, allora, per abbattersi sull'umanità. Non è questo il solo pezzo scritto nel periodo del più grasso e ottimistico benessere in cui si può ravvisare il vaticinio della fine di questo periodo per opera della guerra mondiale. Si sa che la profezia di quel cataclisma si trova formulata nelle liriche di poeti espressionisti tedeschi quali Heym e Trakl. L'atmosfera di barbarie e di tragica violenza si riscontra anche nelle musiche di Schönberg, Berg, Stravinskij e Bartók. Ma nessun'opera poetica o musicale arriva a suggerire il sentimento dell'orrore e dello spavento con la disperata intensità del quarto pezzo dell'op. 6 di Webern. Ed è stupefacente che a raggiungere questo vertice di esasperata drammaticità sia stato proprio il compositore portato per natura ad esternare la più schiva e delicata vena lirica. Nel quinto pezzo si assiste a qualcosa che suona come la liquidazione della banda militare che s'era scatenata nel pezzo precedente. Gli ottoni vengono come inghiottiti dalle abissali voragini sonore che si aprono tra le note più basse di contrabbassi o controfagotti e le note sovraccute dei violini. Le stesse

trombe vengono per così dire esorcizzate e fatte suonare come se fossero campanelli, insieme con i veri campanelli, arpa, celesta e triangolo. Finché tutto si congela in quella specie di ghiacciaio sonoro in cui il pezzo finisce per irretirsi.

Il ricordo di quanto era accaduto nei pezzi precedenti sembra suscitare il brivido di raccapriccio che i trilli degli archi sul ponticello suggeriscono all'inizio del sesto pezzo. Poi gradatamente si rasserenà e si purifica fino a raggiungere la cristallina trasparenza del primo pezzo. In questa rarefatta atmosfera da estreme altitudini, un violino solo porta un'ultima nota di soggettività umana. Poi non sembrano restare che suoni della natura, la cui oggettività è ignara di ogni motivo umano. Accordi della celesta sospesi come file di ghiaccioli sopra il tenebroso, ma carezzevole vortice formato da tre note dell'arpa e avvolti nel bucolico tintinnio di campanelli il cui suono si estingue in lontananza.

IGOR FËDOROVIC̄ STRAVINSKIJ
Le Sacre du printemps

Immediatamente dopo aver finito *Il Re delle stelle* Stravinskij si accinse [...] alla composizione della *Sagra della primavera*. La prima esecuzione ebbe luogo il 28 maggio 1913 al Théâtre des Champs-Elysées di Parigi con la coreografia di Waslaw Nijinsky e segnò il più memorabile scandalo che la storia della musica abbia mai registrato. Si dice che i fischi e le urla di protesta del pubblico fossero stati tali da sommersere completamente i suoni dell'orchestra. E pensare che si tratta dei suoni più fragorosi che un compositore sia mai riuscito a trarre da un'orchestra. Eppure [...] la *Sagra* doveva diventare una delle opere più celebrate di tutta la moderna letteratura musicale. Lo scandalo della prima esecuzione parigina fece apparire Stravinskij come il rivoluzionario per eccellenza; come il sovvertitore anarchico di tutti i più inveterati canoni estetici e grammaticali. Ma non doveva passare che poco tempo e invece dell'appellativo di «rivoluzionario», egli si sarebbe visto attribuire quelli di «classico» e addirittura di «reazionario». E questo sia in senso laudativo che spregiativo. Ripensando a quella prima esecuzione del lontano 1913, bisogna dire però che la reazione del pubblico, preso alla sprovvista, non appare

inspiegabile. Non s'era mai udita una musica come questa che sembrava sfidare ogni inveterato concetto di bellezza, armonia, sonorità ed espressione. Mai s'era udita musica più brutale, più selvaggia, più aggressiva, dalle apparenze più caotiche. Musica che s'abbatte sull'ascoltatore, con la violenza d'un cataclisma, come una forza scatenata della natura. *La Sagra della primavera* è l'esatto contrario di tante «Primavere» sdolcinate cui ci avevano abituato innumerevoli musicisti, pittori e letterati. Questa è una primavera vista dal di dentro; dalle stesse viscere della terra che si contorcono negli spasimi della riproduzione, sprigionando oscure forze telluriche. Stravinskij stesso precisa: «J'ai voulu peindre la montée du printemps, la sublime montée de la nature qui se renouvelle». Per realizzare quest'assunto immaginifico; per rendere la barbara crudeltà dei riti con cui i russi pagani solevano celebrare l'avvento della primavera e che culminavano nel sacrificio di una vergine; per suggerire il senso di sbigottimento che quell'umanità primitiva prova davanti ai misteri della natura; per concretare tutti questi intenti immaginifici il compositore radunò un complesso di forze orchestrali invero colossale. E a questa compagine affidò la realizzazione di una materia sonora in cui si esaltano e si esasperano tutti i caratteri formali che si erano andati delineando in *Petruška*: emancipazione della dissonanza; allargamento e, a tratti, superamento del tradizionale spazio tonale mediante i procedimenti della poliarmonia, polimodalità e politonalità; scatenamento di primordiali forze ritmiche. Nel loro taglio estrinseco questi *Quadri della Russia pagana*, come suona il sottotitolo, si dividono in due parti che alla loro volta si articolano rispettivamente in sette e in sei tempi. Nel suo insieme dunque il lavoro si presenta come una vasta *Suite* in tredici movimenti. Un fagotto solo nel suo vitreo registro sovraccuto apre la *Sagra* con un tema lituano, che ricorda però anche certe melopee dei pastori dei Carpazi e perfino talune melodie tibetane. Come le prime tre note dell'*Oberon* di Weber sembravano aprire le porte del mondo romantico, così questi acerbi suoni trasportano di colpo nelle ataviche lontanane d'un mondo preistorico. Gli arpeggi, i trilli e tremoli dei legni evocano il crepitare delle linfe, il fremito che pervade tutta la natura che sboccia e germoglia. Nel secondo brano entra in scena l'uomo; gli adolescenti ballano la danza degli *Auguri primaverili*. Qui forse per la prima volta nella storia della musica il ritmo assume un ruolo di primo piano nel discorso sonoro, sino al punto di assorbire a tratti

nel suo gorgo vorticoso tutti gli elementi melodici e armonici. Così avviene infatti nella frase iniziale di questi *Cerchi misteriosi degli adolescenti* dove un complesso, muscoloso accordo viene ripetuto ostinatamente con una violenta, asimmetrica articolazione ritmica, dapprima per otto, poi per nove e infine per ben trentacinque battute. Quest'accordo si può analizzare decomponendolo in un accordo perfetto di fa bemolle maggiore e in un accordo di settima di mi bemolle: ed è come se dall'accostamento di tali eterogenei poli armonici scaturissero dei veri e propri corti circuiti, delle deflagrazioni, al cui calore il tessuto sonoro si fonde per rapprendersi in una unità plastica. Le forze di propulsione armonica, melodica e tonale vi si annullano. L'opaca, inerte materia che ne nasce serve solo a dar corpo al ritmo. Questo, col suo formidabile dinamismo, rimpiazza ogni altro elemento discorsivo. Segue *Il giuoco del ratto*, in cui l'orchestra si scatena in una corsa da togliere il respiro. Nei *Cortei primaverili* la corsa si placa in una grave processione. Il tema degli *Auguri* si dispiega melodicamente. Dieci anni più tardi Puccini trasporterà di peso questo spunto tematico nell'aria *Tu che di gel sei cinta* della sua *Turandot*. Beninteso dopo averlo privato delle più graffianti asprezze armoniche. Il motivo vertiginoso del *Giuoco del ratto* riappare poi in forma più violenta e massiccia nel *Giuoco delle città rivali*. Con un assordante clangore di tube, timpani, grancasse e tam-tam, s'incammina il *Corteo del saggio* che «adora la terra» per placarne le forze oscure. Nella *Danza della Terra* è poi come se la terra stessa si scuotesse in frenetiche convulsioni. Qui di nuovo è il ritmo che regna sovrano. La seconda parte della *Sagra* s'inizia con una *Introduzione* dalle sonorità glaciali, da notte polare. Nei freddi armonici degli archi e negli echi dei corni si fa luce un tema d'un singolare, astrale lirismo. Questo tema si dispiega nei *Cerchi misteriosi degli adolescenti*. La raffinatissima ruvidezza dell'accompagnamento gli conferisce un sapore crudo che lo rende ancor più trepido e struggente. A questo momento di intenerimento lirico seguono tre danze di crescente violenza: *La glorificazione dell'eletta*, che Stravinskij aveva pensato originariamente come una selvaggia cavalcata di Amazzoni; l'*Evocazione* e l'*Azione rituale degli Antenati*. Il lavoro si conclude con la *Danza sacrale dell'eletta*, cioè della vittima designata a danzare fino all'esaurimento letale per propiziare il rinnovellarsi della primavera. Qui il furore ritmico raggiunge l'apice del più orgiastico parossismo.

Dato il carattere di questo lavoro, non c'è da stupirsi che il pubblico non ne abbia afferrato il senso fin dalla prima esecuzione e si sia ribellato alla sua feroce violenza, scambiata per una intenzionale e oltraggiosa provocazione al buon senso musicale. Si dice pure che la coreografia di Nijinsky sia stata inadeguata e abbia contribuito ad irritare la gente. Fatto sta che la potenza di questa musica è tale che nessuna realizzazione scenica riuscirà mai ad adeguarsi ad essa e sembrerà sempre insufficiente. In realtà la musica della *Sagra* trascende di gran lunga il suo iniziale assunto scenico e anche quello traslato che riguarda il terrore panico, provato dall'umanità in cospetto delle ignote forze della natura che la sovrastano. Pur riferendosi al più lontano mondo passato, essa sembra presagire l'immediato, tragico futuro. Nel 1913 forse nessun profeta di sciagure poteva prevedere la misura in cui le forze della barbarie che sembravano domate da secoli, si sarebbero scatenate sul mondo. Nella *Sagra* invece sembra che la catastrofe imminente trovi già un riflesso anticipato. Più ancora che Petruska questo capolavoro sembra confermare le segrete virtù profetiche delle grandi opere d'arte. In Petruska il tragico simbolo dell'annichilimento dei valori individuali nella società di massa era attutito dall'apparenza di giuoco. Qui esso si presenta nel modo più diretto e con sanguinosa crudeltà. A rendere più tragica l'abdicazione del soggetto davanti alla collettività è il motivo del volontario autoannientamento, della autoestinzione. Ad una considerazione superficiale potrà apparire strano che per stringere i nodi tra i significati più profondi, più intrinseci della sua musica e il proprio tempo esistenziale; per ancorare questa musica ad un presente e più ancora per proiettarla in un prossimo futuro, profeticamente vaticinato, Stravinskij invece che avvicinare, abbia allontanato al massimo gli estrinseci assunti immaginifici e i pretesti simbolici di quelle musiche da ogni apparenza attuale, confinandoli nell'irrealtà d'una fiaba marionettistica o addirittura nell'archeologico passato remoto d'una evocazione preistorica. Il paradosso insito in un simile modo di procedere non era che apparente: il paradosso reale ed infinitamente tragico era nella determinazione dei fatti che stavano per accadere e della situazione dell'esistente che stava per verificarsi e che l'artista inconsapevolmente presentiva e preannunciava nella sua opera. Paradosso tragico perché era, in effetti, il «progresso» della civiltà scientifico-tecnologica che propiziava il drammatico irrompere delle sopite forze di una oscura, primi-

genia barbarie. Ed era l'umanesimo positivista che stava per ingenerare il dramma della sopraffazione, da parte della collettività, di quell'individualità umana sulla quale antichità classica e cristianesimo avevano, sebbene in diverso modo, incentrato e fatto convergere ogni valore morale e ogni motivo di civiltà. I millenni di questa civiltà vengono messi tra parentesi dalla insorgente, nuova barbarie la cui identità con la barbarie antichissima viene esplicitata appunto dai simboli e dai gesti del grande balletto archeologico di Roehrich e Stravinskij. C'è chi interpreta tutta quanta l'opera di Stravinskij alla luce (in questo caso sarebbe meglio dire all'ombra) di una negatività che, oltrepassando il campo dei valori della fede rivelata, viene ad investire ugualmente l'intero ambito dell'umanesimo illuminista. Ci riferiamo con ciò all'interpretazione estremista dell'Adorno, di cui abbiamo già rilevato in altri nostri scritti taluni discutibili assunti e certe inaccettabili conclusioni. Tra queste ultime è quella che assegna ai membri della cerchia schönberghiana viennese l'esclusivo ruolo di oppositori alla negatività del mondo moderno, mentre a Stravinskij viene imputata una sua presunta «identificazione» con l'istanza distruttrice e regressiva. Da un simile modo di vedere noi dissentiamo in pieno. Con questo non intendiamo però revocare in dubbio l'interpretazione filosofica che l'Adorno dà del ruolo peculiare svolto da Schönberg e dai suoi due discepoli nel mondo della cultura contemporanea: vogliamo negare soltanto l'antitesi che l'autore della *Filosofia della nuova musica* pretende instaurare tra questo ruolo e quello espletato da Stravinskij. Secondo noi non si può sostenere affatto come fa l'Adorno, che l'arte di Stravinskij «prende il partito» regressivo delle forze negative cercando di «esorcizzarle» mediante l'identificazione con esse. Se in un certo momento quest'arte si è immedesimata in una situazione tragicamente negativa, essa l'ha fatto per poter esprimere questa situazione e riscattarla così sul piano di una pura realtà estetica. In ogni caso bisogna dire che, comunque si voglia interpretare *La Sagra della primavera*, le sue implicazioni s'iscrivono in un ambito ideale talmente vasto che qualsiasi visione scenica non può che limitarne e restringerne l'orizzonte significativo. A riprova di ciò sta il fatto che un solo anno dopo la disastrosa «prima» teatrale la *Sagra* fu eseguita in un concerto conseguendo un successo travolgente. Il lavoro fu dato ancora in teatro e tra le sue migliori realizzazioni coreografiche va annoverata quella che Aurel Milloss

diede a suo tempo al Teatro dell'Opera di Roma. Ma il vero posto della *Sagra* è restato nelle sale da concerto, come musica assoluta che non ha bisogno di nessun complemento visivo. Può valere per essa quello che Stravinskij scrisse a proposito di un altro suo lavoro: «Il ruolo di questa musica è molto più delicato: è la musica stessa che s'incarica di precisare ciò che né il gesto, né la parola sono capaci di fare. e, bastando a se stessa, essa canta, rimpiazzando l'invisibile con i propri suoni».

Roman Vlad

(Le note su *Sinfonie di fatti* e *Le Sacre du printemps* sono tratte da Stravinsky, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1973)

LONDON SYMPHONY ORCHESTRA

<i>Principal Conductor</i>	<i>Violin</i>	<i>Flauto piccolo</i>	Nigel Gomm
Michael Tilson Thomas	Paul Silverthorne	Francis Nolan	Anne McAneney
<i>Principal Guestconductor</i>	<i>Principal</i>	<i>Principal</i>	
Sir Colin Davis CBE	Brian Clarke	<i>Oboe</i>	<i>Tromboni</i>
<i>Conductor Laureate</i>	<i>Co-Principal</i>	Roy Carter	Ian Boustield
Andre Previn	Peter Norriss*	& Kieron Moore	<i>Principal</i>
<i>Associate Principal</i>	<i>Sub-Principal</i>	<i>Principals</i>	Eric Crees
<i>Guestconductor</i>	Karen Bradley	John Lawley*	<i>Co-Principal</i>
Kent Nagano	Duff Burns	Nicky Holland	David Stewart
<i>Associate Conductor</i>	Richard Holuum	<i>Corno inglese</i>	Roger Harvey
Richard Hickox	Jonathan Welch	Christine Pendrill	<i>Tuba</i>
<i>Associate Composer</i>	Gina Zagni	<i>Principal</i>	Patrick Harrild
Colin Matthews	David Hume	<i>Clarinetti</i>	<i>Principal</i>
<i>Primi violin</i>	Caroline O'Neill	Andrew Marriner	James Anderson
Alexander Barantschik	Heather Birks	& Nicholas Rodwell	<i>Timpani</i>
<i>Leader</i>		<i>Principals</i>	Kurt - Hans Goedicke
Lennox Mackenzie	<i>Violoncello</i>	Damaris Wollen	<i>Principal</i>
<i>Sub-Leader</i>	Timothy Walden	John Stenhouse	Simon Carrington
Nigel Broadbent	<i>Quest Principal</i>	Ruth McDowall	<i>Co-Principal</i>
<i>Sub-Principal</i>	Rod McGrath	<i>Clarinetto in mi bemolle</i>	<i>Percussioni</i>
Michael Humphrey	<i>Co-Principal</i>	Nicholas Rodwell	Neil Percy
Adrian Adlam	Ray Adams	<i>Principal</i>	<i>Principal</i>
Robin Brightman*	<i>Sub-Principal</i>		Simon Carrington
Elizabeth Greaves	Jennifer Brown	<i>Clarinetto Basso</i>	<i>Co-Principal</i>
Claire Parfitt	Mary Bergin	John Stenhouse	Ray Northcott
Colin Renwick	Noel Bradshaw		Jeremy Corrines
Robert Retallick	Keith Glossop	<i>Fagotti</i>	Christopher Thomas
Cyril Reuben	Hilary Jones	Martin Gatt	<i>Arpe</i>
Ian Rhodes	Francis Saunders	& Robert Bourton	Osian Ellis
Michael Spencer	Marie - Volcy Pelietler	<i>Principals</i>	<i>Principal</i>
Elizabeth Suh		Nicholas Hunka	Karen Vaughan
Sylvain Vasseur	<i>Contrabbassi</i>	Joanna Graham	<i>Co-Principal</i>
Hilary Jane Parker	Thomas Martin	David Chatterton	<i>Celesta</i>
<i>Secondi Violini</i>	<i>Principal</i>	<i>Corni</i>	John Alley
Janice Graham	Colin Paris*	Hugh Seenan	Terry Morton
<i>Principal</i>	<i>Co-Principal</i>	& Timothy Jones	<i>Personnel Manager</i>
Neil Watson	Nicholas Worters	<i>Principals</i>	
<i>Co-Principal</i>	<i>Sub-Principal</i>	Richard Clews	Graham Chambers
Ian McDonough	Patrick Laurence*	William Haskins	<i>Archiviste</i>
<i>Sub-Principal</i>	Gerald Newson*	Jonathan Lipton*	
William Brown	Matthew Gibson	Antony Copus	LSO Board Member*
Robert Clark	Jonathan Vaughan	Laurence Davies	
Norman Clarke*	Axel Bouchaux	Andrew Fletcher	
Geoffrey Creese		John Peskett	
David Coodall	<i>Flauti</i>	<i>Trombe</i>	
Belinda McFarlane	Paul Edmund - Davies	Maurice Murphy	
Joyce Nixon	& Michael Cox	& Rod Franks	
Andrew Pollock*	<i>Principals</i>	<i>Principals</i>	
Paul Robson	Martin Parry	Malcolm Hall	
Stephen Rowlinson	Francis Nolan		
Celeste Rush	Jillian Carter		

***Un buon
consiglio
per le tue
necessità
bancarie!***

a Ravenna

rivolgiti alla

**BANCA
COMMERCIALE
ITALIANA**

Filiale:

Piazza XX Settembre, 7 - tel. 0544-547111

Agenzia di città n. 1:

Via Ravegnana, 217/b - tel. 0544-403123

EDITION PIERRE BOULEZ



and
BARTOK

The Miraculous Mandarin

4 Orchestral Pieces

3 Village Scenes

SMK 45837

BERIO

Ritorno degli Snovidenia •
Chemins II & IV • Corale • Points
on the Curve to Find

SK 45862

MAHLER

Das Klagende Lied

SK 45841

STRAVINSKY

The Firebird • Pulcinella Suite •
Scherzo Fantastique

SMK 45843

DEBUSSY

Pelleas et Mélisande (Complete)
Söderstrom • Minton • Shirley •
McIntyre • Ward

SMK 47265

IN PREPARATION

SCHOENBERG

Moses und Aaron (SM2K 48456)
Gurre-Lieder (SM2K 48459)
Die Jakobsleiter (SMK 48462)
Serenade etc. (SMK 48463)
Die Glückliche Hand (SMK 48464)
Suite Op. 29-Verklärte Nacht:
(SMK 48465)
Pierrot Lunaire-Erwartung
(SMK 48466)