

ATTI
del Quinto Congresso
di Musica



G. BARBÈRA EDITORE - FIRENZE
1948

QUINTA SEDUTA

16 maggio 1948 - Ore 10,30

Presidente: ILDEBRANDO PIZZETTI

Problemi presenti del linguaggio musicale.

ALBERTO MANTELLI

Problemi di linguaggio nell'opera di Strawinsky.

Superate le esercitazioni di scuola, i primi segni di una sorgente coscienza stilistica appaiono in Strawinsky nei due poemi per orchestra *Scherzo fantastique* (1907-08) e *Feux d'artifice* (1908). Siamo appena sulla via di un'espressione autonoma; ma una scelta di gusto può dirsi compiuta. Ed essa è fuori delle molteplici correnti della tradizione musicale russa in atto nei primi anni del secolo: quella così detta nazionalistica dei Cinque; quella accademica e germanizzante di Glazunov; quella aristocraticamente mondana di Ciaikowsky; quella isolata, geniale e morbosa di Scriabin. Attraverso il movimento artistico e culturale formatosi a Pietroburgo intorno a Diaghilew — non ancora in quel tempo signore del balletto moderno, ma solo uomo di cultura — Strawinsky si accosta all'attualità europea; a quella allora più viva e più vistosa, il simbolismo, accompagnato ormai dalle sue degenerazioni verso un decorativismo estetico. E lo *Scherzo fantastique* si ispira alla *Vie des abeilles* del simbolista Maeterlinck.

Feux d'artifice, che lo segue tosto, segna un passo innanzi: i semi importati dall'Occidente hanno trovato il terreno propizio ad uno svolgimento che non può considerarsi quello di una cultura forzata e artificiosa. Nel suo intreccio di arabeschi sonori si annuncia un'attitudine tipica della personalità di Strawinsky: il portare la materia musicale ad un grado di tensione lirica, ad un'esaltazione irradiata di un accento estatico, di un senso religioso, attonito, solenne.

Con l'*Oiseau de feu* (1908-09) culmina e trova la sua più perfetta espressione questo primo momento dell'attività creatrice di Strawinsky. Ma la mirabile partitura scritta per la Compagnia ormai sorta di Diaghilew, pur nella sua indiscutibile riuscita, si trova an-

cora, per così dire, fuori di quello che è il vero mondo poetico di Strawinsky, non ancora rivela quello che è il suo autentico linguaggio musicale. Tutta un'epoca e tutto un gusto sembrano riassumersi in queste pagine sfavillanti e geniali. L'*Oiseau de feu* rappresenta la formula ideale e perfetta della partitura sfolgorante dove il virtuosismo tocca i suoi limiti ultimi.

Con questo lavoro Strawinsky acquisisce in ogni sua snodatura il linguaggio sonoro corrente nel primo decennio del secolo. Tra l'esasperato cromatismo del *Tristano*, in cui l'angoscia romantica si riflette in tutta la sua profondità, e quello inesorabile, intransigente e consequenziale verso cui sta avviandosi Schönberg, la pratica della dissonanza si indugia in un morbido compiacimento fonico, in un gioco che vellica i sensi e si svuota di impegno umano. Le ragioni interiori non si disgiungono da quelle della tecnica che ne è lo specchio. In questa congiuntura dello spirito europeo, in questa fase di slittamento estetico che affiora nelle lettere, nelle arti, nella musica, si manifesta — per quel che concerne la musica — il punto di flessione del linguaggio tonale. La dialettica tra consonanza e dissonanza — nel senso additato da quasi tre secoli di pratica compositiva e cioè nell'ambito della scala diatonica — si è esaurita attraverso la corrosione operata dal cromatismo.

Tra il 1910 e l'11 Strawinsky compone *Petruscka*. Tanto il linguaggio dell'*Oiseau de feu* trovava giustificazioni e precedenti nella pratica musicale europea da Strauss a Debussy, quanto quello di *Petruscka* appare sospeso sul vuoto, come privo di collegamenti col passato. Il principio della gravitazione dei sette suoni della scala maggiore-minore intorno ad un suono fondamentale, secondo la pratica del sistema tonale, non è più valido. Ma in senso, oserei dire, diametralmente opposto a quello risultante da una sempre più intensa applicazione del cromatismo.

Se il cromatismo tendeva ad annullare il contrasto tra consonanza e dissonanza mediante un processo distruttivo del sistema tonale sostituendo i sette suoni diatonici coi dodici suoni cromatici — l'armonia di *Petruscka* è la prima più energica affermazione nella musica contemporanea della necessità di ristabilire un principio di gerarchia tra i suoni. Quel principio fondamentale di ogni discorso sonoro che consenta all'orecchio di afferrare degli antecedenti e dei conseguenti, di percepirlo secondo una prospettiva. Ad un processo di indifferenziazione si contrappone un'esigenza di differenziazione. Senza tuttavia fare un salto indietro e rifarsi ai canoni del sistema tonale; semplicemente affermando un criterio che è alla base del sistema tonale, ma che non si identifica con esso.

Attraverso una rapidissima maturazione interiore Strawinsky traccia la tagliente linea di demarcazione tra due epoche. Di là il Cavaliere Azzurro della favola, il bel Principe Igor che brandisce la fiammeggiante penna dell'Uccello di fuoco facendo crollare il sor-

tilegio del Mago Katscei e liberando la Principessa prigioniera. Di qua lo spettro di Petruscka che brandisce il pugno e fa una smorfia al Ciarlatano che lo contempla impietrito dal terrore nella solitudine agghiacciante della più triste sera di carnevale.

Sotto molti punti di vista *Petruscka* rappresenta un avvenimento fondamentale nell'evoluzione creatrice del suo autore. E' la conquista di quella quota che mette Strawinsky in una posizione di primissimo piano nella musica contemporanea. Per il suo significato spirituale e umano, che diviene fatto vivo e palpitante, che esce dal limbo delle intenzioni, proprio perchè in ogni suo aspetto, in ogni sua piega e sfumatura si concreta in una prepotente e impetuosa realtà sonora. Per l'evidenza con cui tale realtà sonora acquista un eminente diritto di cittadinanza in quel 1911 europeo. Per la risposta, infine, contenuta nelle sue pagine al problema che da un cinquantennio si veniva ponendo dal cromatismo romantico e postromantico al linguaggio musicale.

* * *

Sul fondamento di una personale e concreta esigenza di espressione, il fatto linguistico profondamente nuovo costituito dalla partitura di *Petruscka* si configura con l'importanza di un manifesto della nuova musica. (Su una sponda che sembra opposta, ma che in definitiva procede da esigenze non molto dissimili, attraverso un'evoluzione lenta, si sviluppa il fenomeno schönberghiano; che alcuni anni dopo — nel 1924 con la *Suite* per pianoforte — scoprirà la sua vera faccia e il suo punto di arrivo). Ma *Petruscka* — che è opera immune da ogni apriorismo tecnicistico nella sua schietta esplosione di sentimento e piena di germi dai quali molto del futuro strawinskiano prenderà vita — contiene ancora i suoi stessi tratti più aggressivi nei termini di una misura e, per così dire, di un'educazione che sono travolti con violenza dal *Sacre du printemps*.

La fase dell'esperienza spirituale e stilistica di Strawinsky, che ha inizio col *Sacre* e che segue col 2° e 3° atto del *Rossignol* e con le *Noces*, rivela qualche analogia col movimento pittorico *fauvista* — allora, per altro, già superato da nuovi eventi. Non si può spingere, in sede stilistica, questo parallelo oltre certi limiti che sono anche abbastanza ristretti nè si può instaurare un paragone tra una partitura quale è quella del *Sacre* e una tela, sia pure tra le più esplosive, della pittura *fauve* a causa dell'impostazione strettamente e limitatamente coloristica di quest'ultima. Considerando tuttavia lo scatenamento sonoro della musica strawinskiana di quegli anni, il suo carattere di violenta protesta contro la convenzione, l'esplosione di selvaggia vitalità che essa costituisce — mi vien fatto di pensare alla comparsa, al *Salon d'Automne*

del 1905, del gruppo di pittori che il critico Vauxcelles qualificò *fauves*, cioè belve; e soprattutto di pensare, più che alla pittura in sè stessa, alla scossa che essa suscitò: per cui quella sala fu considerata appunto una gabbia di belve. Ripeto che una partitura come il *Sacre* non sostiene che un fuggitivo accostamento con una tela *fauve*, anche perchè in essa confluisce — per certi suoi tratti e in modo forse neanche cosciente — una corrente di gusto che agì molto più nel profondo che non il *fauvismo* nella cultura e nell'arte europea del primo Novecento: cioè l'espressionismo. In ogni caso il *Sacre* rappresenta uno scatenamento di forze interiori che scuotono la materia sonora e vi fanno violenza — noncuranti dei dati di una tradizione secolare, contro questi stessi dati — sotto la spinta di un'exasperata volontà di espressione.

La pesante e monumentale stabilità armonica di questa musica non autorizza a scorgere nel *Sacre* un ritorno ad una stabilità tonale prewagneriana. Gli aspetti di questo lavoro non concludono un ritorno alla tonalità — dopo le oscillazioni che successivamente a Wagner parvero toccare un punto estremo con Debussy e con Schönberg — ma soltanto affermano l'esigenza costruttiva del nuovo discorso sonoro: che si condensa in blocchi governati da attrazioni armoniche equivalenti, ma non identiche alle attrazioni armoniche tonali.

Più chiara, più schematica, meno convulsa e agitata nella sua scrittura, la partitura di *Noces* è una conseguenza delle premesse poste in alcuni tratti di *Petruscka* e nel *Sacre*.

* * *

A partire da questo momento e fino ad oggi le opere di Strawinsky si sono susseguite con un succedersi di atteggiamenti caratterizzati da una sorta di duplice aspetto.

Uno più vistoso, più facile ad afferrarsi e a ritenersi, secondo il quale il musicista è parso cedere all'arbitrio dei più imprevedibili e repentini cambiamenti di stile, in opere anche vicinissime nel tempo, maturate addirittura negli stessi mesi. Per cui il problema stilistico di Strawinsky, il problema medesimo della sua personalità — attraverso un manifestarsi così incoerente e sconcertante — ha assunto per molti l'aspetto di un enigma.

E un altro, meno vistoso bensì, ma non meno evidente a chiunque voglia darsi la pena di andare oltre alcuni tratti esteriori secondo i quali — di opera in opera — si è venuta precisando l'invenzione musicale di Strawinsky; per cui, dietro una molteplicità di atteggiamenti che sembrano contraddirsi, emerge il segno inconfondibile di una personalità e di uno stile estremamente singolari e incisi in una serratissima unità di linguaggio.

In realtà questa che potrebbe chiamarsi l'avventura stilistica di Strawinsky, avvalorata anche dall'equazione *arte uguale mestiere* che egli spesso si compiace di proclamare — non coincide con una discontinuità e un'incoerenza spirituale, ma costituisce un aspetto del fenomeno creativo strawinskiano; che è governato da una saldissima e unitaria continuità di vocazioni interiori.

* * *

Nella fase, per così dire, di gagliarda crescita dell'evoluzione creatrice di Strawinsky, di successive e potenti affermazioni della sua personalità, culminanti con le *Noces*, è naturale che il musicista tenesse lontano da sé il passato musicale cui si opponeva, per una spontanea contrapposizione di gusto, la sua opera. Questo rifiuto del passato investiva non solo i dati della tradizione immediatamente precedente — cioè il debussismo da un lato e le ultime ripercussioni dell'epoca musicale romantica dall'altro — ma i dati stessi della civiltà musicale moderna.

Ma, a partire da ora, attraverso un singolare processo di saltuarie assimilazioni, il linguaggio di Strawinsky assume progressivamente gli elementi della tradizione musicale europea; non tanto rinunciando alle caratteristiche più evidenti della posizione presa in opere quali *Petruscka*, il *Sacre* o le *Noces*, quanto forzando a piegarsi secondo tali caratteristiche certe locuzioni che, sorgenti dal passato, sollecitano e accendono la sua fantasia.

Può essere stato facile — male ascoltando certe opere di Strawinsky — accusarlo di tradimento contro se stesso e contro la musica e ritenerlo caduto nella trappola del neoclassicismo. Per esempio — guardando in superficie a lavori come il *Concerto* per pianoforte e orchestra del 1923-24 o la *Sonata* per pianoforte, si è potuto dire che essi non erano altro che «del Bach con le note sbagliate», che essi si riducevano ad un'imitazione truccata di certi illustri modelli del passato; ad un partito preso in cui cultura e presunzione tecnica soffocavano la musica in un'abile esibizione di mestiere. In realtà a queste pretese contaminazioni Strawinsky non è giunto con un trapasso improvviso, capriccioso ed arbitrario, e attraverso sollecitazioni incoerenti e di ordine intellettualistico; ma dietro la spinta di legittime e spontanee ragioni interiori.

Dal 1911 al 1914 Strawinsky aveva progressivamente ridotto le sue permanenze in Russia, fino a eleggere — dopo lo scoppio della guerra — la Svizzera come luogo di soggiorno. E le *Noces* composte in Svizzera, costituiscono una sorta di grandioso, emozionante e nostalgico saluto alla Russia. Sulle rive del lago di Ginevra — mentre il lavoro di *Noces* procede e si avvia al termine — la musica occidentale prende a battere all'orecchio di Strawinsky,

la civiltà musicale europea comincia a porsi davanti a lui come un'immensa realtà di cultura.

Ma non sono già le ombre di Bach, di Haendel, di Rossini, di Weber a proiettarsi nello spirito di lui mentre ancora sta salendo la grande ondata della musica di *Noces*; ben altro materiale, e ben altrimenti fecondo nel suo anonimato, attrae ora il musicista. Esso è costituito dalla musica popolare: non quella però, come il melos russo o iberico, sopravvissuta attraverso i secoli e rimasta estranea allo svolgimento della musica coltivata; ma quella che della musica coltivata non è che la mutevole volgarizzazione; la riduzione ai suoi termini più semplici e comprensibili e che si manifesta in specie attraverso gli schemi della danza e della canzone.

Dopo la giovanile, transitoria promiscuità con l'Occidente di Wagner, di Strauss, di Debussy, propria delle opere precedenti *Petruscka*, Strawinsky si accosta alla civiltà musicale europea attraverso questo prodotto di schematizzazione che è la musica volgare. Dove in seno al più trito luogo comune si accendono scintille di fortuite, insospettate genuinità espressive.

Strawinsky è colpito e attratto dall'immediatezza della qualità sonora di questa musica, dalla sua spontaneità discorsiva, da tutto ciò che in essa vi è di diretto, di non coltivato. Al culmine di una civiltà, in questi suoi rozzi sottoprodotti, egli afferra quella fresca e originaria vibrazione di vita che aveva colto nel secolare patrimonio del melos russo. Sono composizioni in cui l'eloquio musicale si schematizza in espressioni sonore semplificate, ridotte alla loro più cruda essenzialità; e la cui più vera ed autentica vita consiste nelle avventurose realizzazioni della loro effimera esistenza. Piccole, casuali, rabberciate orchestre; accordature approssimative degli strumenti; esecuzione imperfetta di note. L'orecchio di Strawinsky — che aveva stillato le complessità e le sottigliezze armoniche di *Petruscka*, del *Sacre*, del *Rossignol* — ritrova, nella fortuità di certi incontri dissonanti di questa musica leggera gettata allo sbaraglio nelle fiere, nei balli pubblici, nella strada, l'invito a inoltrarsi in un campo nuovo, più incisivo della dissonanza, inteso fuori dei canoni della tradizione tonale. Sono falsi bassi su cui il resto della musica posa a forza, senza aderire a senza far corpo armonico; note intermedie che stonano ostinatamente con un'insistenza penetrante; intere melodie che sembrano cacciate a forza in un contesto estraneo, come se l'esecutore abbia letto male nel suo quaderno o dimenticato le battute di pausa.

L'opera fondamentale che segna il consolidarsi in Strawinsky dell'interesse europeo ora descritto è l'*Histoire du soldat*. La liberazione dai termini più vincolanti della tonalità che, nelle opere del così detto periodo russo, si effettuava attraverso una spregiudicata interpretazione armonica di elementi melodici estranei ad

ogni caratterizzazione tonale, si effettua ora attraverso una deformazione di elementi che la civiltà tonale stessa offre al musicista.

* * *

E' indubbio che il fenomeno creativo strawinskiano — a partire da questo momento — sembri fondarsi su di un presupposto che è ai limiti dell'intellettualismo. Venuto a contatto con la civiltà musicale europea, i prodotti di questa civiltà non cesseranno di convergere su di lui, di attrarlo verso l'orbita di questa o di quella cristallizzazione stilistica precisatasi nella storia. Contemporaneamente però — e come in senso contrario — agisce in Strawinsky una costante forza che si oppone ai dati di un ciclo creativo e linguistico concluso e da cui egli si sente estraneo. Una forza in virtù della quale ogni pagina strawinskiana si libra molto al di sopra di un piano di imitazione, di un significato di rifacimento accademico; e rappresenta una netta presa di posizione attuale, una indiscutibile acquisizione di stile.

A questo proposito mi sembra importante notare come i riferimenti al passato — che con molta facilità si individuano in quasi tutte le sue opere dall'*Histoire du soldat* fino ad oggi — non costituiscano mai, neanche in un senso puramente formale, l'elemento stilistico che unifica e stringe intorno a sé la pagina di musica. Essi possono apparire più o meno vistosi, come subitanee comparse di locuzioni ben note e lontane da noi; ma in realtà restano in secondo piano e sono soverchiati da quella rete di nuovi nessi musicali in cui egli li inserisce e dove assumono un significato e una vitalità recisi dal passato e profondamente radicati nel presente. Sono suggestioni che si susseguono, che si sovrappongono e si intrecciano spesso nella stessa opera e che risultano inserite in un tessuto sonoro che le assorbe, le livella, le spersonalizza e le trasforma in vocaboli e in locuzioni recanti il suggello inequivocabile di una nuova, grande, potente personalità. La stessa capricciosa infedeltà per cui Strawinsky passa da Bach a Rossini, da Haendel a Ciaikowsky, da Beethoven a Delibes non può non far pensare quanto egli sia intimamente estraneo alle svariate cause stilistiche che sembra di volta in volta abbracciare e far proprie.

Di fronte a questo aspetto del processo creativo strawinskiano si è indotti a ricercare in virtù di quale impulso interiore il musicista suscita sulla pagina ora questo ora quello schema formale divelto dal passato. Dichiara Strawinsky nella sua *Poétique musicale*: « Il vero creatore è quegli che sa trovare degli elementi degni di nota intorno a sé, nelle cose più comuni e più umili. Egli è sollecitato da cose conosciute, che si ritrovano ad ogni piè sospinto. Il minimo accidente lo trattiene e guida il suo operare. Se il dito scivola, ne terrà conto; se sarà necessario, saprà trarre

profitto dall'elemento impreveduto suscitato da uno sbaglio. Un compositore preludia come un animale scava. Noi scaviamo in cerca del nostro piacere, guidati dal nostro fiuto, e improvvisamente incontriamo un ostacolo sconosciuto. Ne riceviamo una scossa, un urto, e questo urto feconda il nostro potere creatore».

Naturalmente le « cose più comuni e più umili » cui accenna Strawinsky sono quelle locuzioni, quelle formule che gli vengono sotto le dita durante l'operazione del preludiare al pianoforte (è noto come egli usi comporre al pianoforte). Che le sue dita vadano ora a Bach, ora a Haendel, ora a Beethoven, ora a Ciaikowsky, ciò non è altro forse che la prima, originaria, oscura proiezione per analogia di uno stato d'animo che si viene enucleando, che viene prendendo forma.

Questa fuggevole esplorazione nella fase iniziale dell'atto creativo strawinskiano, pone in rilievo la convergenza in esso di quegli elementi di spontaneità e di riflessione, di istinto e di cultura che nel loro reciproco atteggiarsi e reagire caratterizzano la personalità del musicista. Non tanto nel senso per cui il momento della creazione artistica si fraziona necessariamente in impulsi istintivi e in impulsi riflessivi; quanto e soprattutto nel senso dell'esistenza in Strawinsky e nel suo atto creativo di una componente di ordine intellettuale. In fondo, quello *scavare* stando al pianoforte di cui egli parla è sì uno scavare in sè stesso, è sì un interrogare la propria interiorità; ma attraverso una sorta di *falso scopo* costituito da una qualche formulazione musicale emergente dal passato.

Questa sollecitazione di ordine culturale non costituisce l'inserirsi di un fattore raziocinante, destinato a inaridire ogni sorgente di vita nella sua musica; ma rappresenta il manifestarsi di un'attitudine psicologica e morale tipica di Strawinsky. Questo pudore del musicista, questo non volersi scoprire, questo mettere avanti valori di intelligenza e di mestiere, è un modo proprio della sua emozione. Ed è un atteggiamento che affiora in specie nei due aspetti estremi del suo mondo poetico: la gaiezza frizzante, la luminosa esplosione di una vitalità pura, quasi fisica e animalesca da una parte; e una severa, assorta, tragica serietà dall'altra. Quegli aspetti estremi che si identificano con la gioia sonora — pura frenesia motoria, magnifici virtuosismi timbrici, sensuali compiacimenti melodici — di certe pagine dell'*Otetto*, dell'*Apollon Musagète*, del *Capriccio*, di *Jeu de cartes*; e, oppostamente, con le voci trascendenti e solenni, come ripercosse in vastissimi spazi, di certe pagine del *Sacre*, di *Noces*, dell'*Oedipus rex*, della *Sinfonia dei Salmi*, della recente *Terza sinfonia*.

* * *

A questo punto mi pare che intorno al problema stilistico di Strawinsky sia possibile formulare due constatazioni fondamentali.

In primo luogo che gli aspetti intellettualistici e di cultura del suo processo creativo costituiscono un modo del suo più genuino e profondo sentire, una condizione legittima che feconda e suscita la sua emozione.

In secondo luogo che le vicende apparentemente contraddittorie e arbitrarie che sembrano averlo sospinto attraverso avventurosi e ingiustificati rifacimenti stilistici di un passato cui non è dato risorgere non sono altro che un momento del suo processo creativo; un momento che nelle sue molteplici oggettivazioni viene assorbito da un valore che lo annulla e che è il linguaggio nel quale tutta la materia sonora messa in opera dal musicista si trasfigura e si concreta in un significato poetico nuovo e autonomo. Questo linguaggio rappresenta una delle più esplicite prese di posizione nella crisi linguistica che la musica ha attraversato tra la fine dell'Ottocento e il principio del Novecento.

ANTONIO VERETTI

Il problema del linguaggio nella musica moderna.

Vi sono due modi di impostare la problematica del linguaggio nella musica moderna: 1) - dal punto di vista filologico e formale; 2) - dal punto di vista espressivo e intuitivo. Io propendo per la seconda impostazione; o meglio, ritengo che i due punti di vista debbano integrarsi vicendevolmente, tenendo però sempre presente la funzione di *dominante* esplicita dai fattori espressivi ed umani rispetto a quelli formali e tecnici che da essa sola ricevono una loro giustificazione, una loro validità artistica. Ove il rapporto tra i due fattori sia posto nei termini di una loro antidialettica parità, o peggio, ove si rovesci l'accento sui secondi, la realtà dell'arte ci diverrà inafferrabile. Le esigenze di una impostazione del problema linguistico musicale che, pur senza sottovalutare l'importanza dei dati formali, ponga l'accento sui dati espressivi, si fa più acuto per la musica contemporanea, se si pensa che dinanzi ad essa l'ascoltatore medio si sente come disorientato. A lui sembra che i musicisti parlino un linguaggio sconosciuto, strano, che evochino immagini e sentimenti di cui egli non sa penetrare il significato, tanto gli appaiono distanti ed estranei alle figure ed agli affetti che popolano il suo mondo, non diciamo abituale, ma anzi dilatato ed amplificato dalle proprie esperienze artistiche.

Un'impressione analoga la riceve dalla poesia, pittura e scultura moderne; fors' anche dall'architettura; se la destinazione pratica di quest'ultima non attenuasse il suo smarrimento: una casa, per quanto inconsueta, resta pur sempre una dimora umana.