

**LA  
RASSEGNA  
MUSICALE**

NUMERO UNO, ANNO DICIASSETTESIMO  
GENNAIO 1947



EDIZIONI DELLA BUSSOLA

# LA POSIZIONE DI STRAWINSKY NELLA MUSICA MODERNA

Alberto Mantelli

\*

Nel numero 7 della rivista parigina « Les Temps Modernes » (aprile 1946) René Leibowitz, critico e compositore francese, espone una revisione molto cruda e molto radicale dei valori creativi musicali dell'opera di Igor Strawinsky (« *I. S. ou le choix de la misère musicale* ») (1). L'articolo è in sostanza la proiezione di uno dei due punti di vista delineatisi in questi ultimi tempi a Parigi intorno all'autore del *Sacre du Printemps* via via che i recenti lavori del maestro sono giunti in Europa. Punti di vista così opposti e contrastanti da provocare una vera e propria disputa, tanto violenta in qualche sala da concerto, da richiedere l'intervento della forza pubblica.

La revisione dei valori musicali strawinskiani che il Leibowitz disegna nel suo articolo è fondata sul presupposto che la logica evoluzione del linguaggio musicale, dal trapasso dalla modalità alla tonalità nel sec. XVI fino agli ultimi decenni dell'Ottocento, postuli in modo inequivocabile — sulle soglie del Novecento — l'evasione dai secolari vincoli tonali. La successione, in altre parole, della scala cromatica alla scala diatonica. E' noto come la scala diatonica implichi un complesso di rapporti tra i suoni che la compongono, che costituisce appunto il fondamento del sistema tonale e la base dei due valori fonici capitali di tale sistema: la « tensione dissonante » e la « distensione consonante ». Ora, afferma il Leibowitz, « il dualismo consonanza-dissonanza avrebbe dovuto un giorno venir

---

(1) Il presente articolo è stato redatto esclusivamente sulla scorta del saggio citato del Leibowitz, senza cioè poter prendere visione delle considerazioni generali alle quali il critico francese spesso si richiama, contenute in un suo precedente saggio (*Prolegomènes à la musique contemporaine*) comparso sui numeri 1 e 2 di « Les Temps Modernes » e che non mi è riuscito di consultare.

meno ». Wagner perviene ai limiti di questo evento; senza però raggiungerlo e senza superare così simile dualismo. Si trattava però, alla fine dell'Ottocento, di un passo in avanti del linguaggio musicale ormai inevitabile e che si poteva dire implicito proprio nei tratti più avanzati della scrittura wagneriana. Infrante le barriere del sistema tonale, superato il dualismo consonanza-disonanza, non più la scala diatonica chiusa nel rigido complesso di rapporti correnti fra i suoni che la compongono, ma la scala cromatica doveva divenire la base del nuovo linguaggio sonoro. Il musicista che ha intuito con maggiore lucidità questo evento e che con la sua opera lo ha posto in atto è Arnold Schönberg. « A partire dal 1908 invero — scrive il Leibowitz — il maestro viennese comprese che il sistema tonale doveva cedere sotto la spinta di tutti gli elementi che si erano liberati in seguito ad un uso logico della scala cromatica ».

Questa è una traiettoria secondo la quale si è sviluppato negli ultimi decenni il linguaggio dei suoni e che noi oggi identifichiamo valendoci di quella indiscutibile testimonianza d'arte e di linguaggio costituita dall'opera di musicisti quali Schönberg, Berg, Webern, Dallapiccola e via dicendo. Non solo, ma per quel che che mi concerne ritengo che si possa anche affermare che l'avvenire del linguaggio musicale sia fuori dei termini e dei vincoli della tonalità, intendendo con ciò quel complesso di rapporti derivanti dalle reciproche relazioni che legano fra di loro i suoni della scala diatonica, e che il futuro della musica debba gettare le sue basi sui dodici suoni della scala cromatica. Di proposito non voglio adoperare un qualche termine che definisca e caratterizzi la nuova musica, la cui esistenza nessuno può in buona fede negare. Anche se il termine « dodecafonìa » abbia ormai molti buoni titoli di legittimità (1).

---

(1) Voglio però respingere un altro termine che oggi accade spesso di udire e di leggere: « atonalità ». Termine troppo pericoloso appunto perchè valido solo in un'accezione molto restrittiva, e nella quale in realtà non lo si contiene, di musica che non pratica il concetto tradizionale di tonalità. Ma negare il concetto tradizionale di tonalità non significa negare l'esistenza di una forza sonora centripeta, di un valore, oggi ancora mal definibile, che agglutini intorno a sè nello spazio sonoro le componenti del discorso musicale. E un simile valore se non può identificarsi col concetto tradizionale di tonalità, vi si sostituisce tuttavia fondandosi su un principio più generale, ma non antitetico, come quell'*alfa privato* di « atonalità » potrebbe lasciar intendere.

E' interessante ricordare a coloro che spendono con troppa disinvoltura la parola « atonalità » che cosa di essa ne pensava, fin dal 1921, Schönberg; il quale la respinge come un termine assurdo e privo di significato affermando la legittimità del concetto di tonalità inteso in un senso estensivo rispetto a quello limitato dell'uso comune e tradizionale. « Un pezzo di musica dovrà sempre essere tonale almeno in quanto tra suono e suono deve esistere un legame per mezzo

Quale che possa essere l'insegna sotto cui sarà posta la nuova musica del nostro secolo, ritengo in ogni caso che questa musica ne costituisca il fenomeno musicale più imponente, più legittimo e più carico di futuro. Con che mi pare di condividere il punto di vista generale dal quale prende le mosse il Leibowitz. Ma la valutazione del momento in cui è venuto a trovarsi il linguaggio musicale al principio del Novecento, deve essere fatta muovendo da un punto di vista più ampio e meno vincolato a quella che in definitiva oggi ancora è da considerarsi una soluzione piuttosto che la soluzione di una crisi (anche se, dentro di noi, il Leibowitz, io e molti altri si ritenga invece di essere di fronte *alla soluzione*). Ora, la crisi del linguaggio musicale che si delinea tra l'Ottocento e il Novecento risiede principalmente in quel senso di consunto, di meccanicamente automatico che era venuta assumendo la sintassi tonale, soprattutto nel suo congegno più tipico, la cadenza *dominante-tonica* nelle sue varie manifestazioni sempre più complesse e in quel suono della scala diatonica che vi era coinvolto e sempre più complesse e in quel suono della scala diatonica che vi era coinvolto e sempre più ne risentiva il peso della schiavitù: la *settima* attratta per una fatalità sempre più meccanica a slittare sulla tonica. E la storia della musica moderna è la storia delle evasioni (o dei tentativi di evasione?) da tali vincoli. Ma non — si badi — dell'evasione più radicale dalla tonalità, cioè quella schönberghiana, che della storia della musica moderna non è che un aspetto; anche se possa apparire oggi, nel 1946, il più legittimo, il più fondato e il più ricco di prospettive future.

Nel saggio citato il Leibowitz misura la musica di Strawinsky col metro offertogli dalla soluzione apportata da Schönberg al problema che si è proposto a tutti i musicisti spiritualmente coscienti e validi del nostro tempo. Muovendo cioè dal presupposto che il solo passo storicamente legittimo spettante al linguaggio musicale sul principio del Novecento sia l'evasione dalla tonalità e la sostituzione della *base scala diatonica* con la *base scala cromatica*. E gli è facile allora mettere in stato di accusa Strawinsky in quegli stessi

del quale i suoni posti uno accanto all'altro producono un insieme percepibile come tale. La tonalità poi può essere forse non avvertibile nè dimostrabile, questi legami essere oscuri e di difficile comprensione, addirittura incomprensibili... Nè è stata esaminata la questione se il modo come convergono questi nuovi suoni non sia proprio la tonalità di una serie dodecafonica». A. SCHÖNBERG. *Harmonielehre*, Vienna, 1921, pag. 488).

suoi atteggiamenti, in quelle stesse sue opere che, sotto un altro punto di vista apparvero, e tuttora appaiono, più audacemente novatrici.

La notissima aggregazione armonica di *Petruschka* (accordo perfetto di do maggiore — do, mi sol — più accordo perfetto di fa diesis maggiore — fa diesis, la diesis, do diesis) per il fatto di non trarre la sua origine da un impiego integrale della scala cromatica, per il suo inserirsi in un discorso musicale fondamentalmente diatonico appare al Leibowitz un atteggiamento di compromesso, il sintomo di una mancanza di volontà di collocarsi entro l'irrevocabile processo di negazione della tonalità. Così si dica dell'altra aggregazione similmente nota del *Sacre du Printemps* (es. 1, a), l'accordo così detto degli auguri primaverili,

ES. 1.

The diagram shows three musical examples labeled 'a.', 'b.', and 'c.' on a single staff. Example 'a.' shows a chord with notes G, Bb, D, F, Ab, C. Example 'b.' shows a chord with notes G, Bb, D, F, Ab, C and arrows indicating movement. Example 'c.' shows a chord with notes G, Bb, D, F, Ab, C and arrows indicating movement.

che non esce affatto dai termini della tonalità, sia che lo si interpreti (es. 1, b) quale un'aggregazione costituita dall'accordo perfetto di tonica di mi bemolle maggiore più le sue tre appoggiature superiori (fa bem., la bem., do bem.) e più l'appoggiatura inferiore del mi (re bemolle), sia che lo si interpreti (es. 1, c) come un accordo di dominante di la bemolle maggiore. Nell'uno e nell'altro caso è ancora la successione di intervalli di terza in cui tale aggregazione viene ad inserirsi; quella successione di terze, cardine dell'armonia tonale, che è insufficiente a spiegare qualsiasi accordo contenuto entro lo spazio sonoro dei dodici suoni della scala cromatica e che, a un certo momento, proprio per tale ragione, si propose di sostituire con la successione di quarte, capace invece di contenere un accordo di dodici suoni.

Il Leibowitz, che attribuisce un significato extratonale a tali accordi, rileva che non hanno una ragione d'essere nel contesto complessivo del linguaggio stravinskiano. « Questi accordi restano degli automi, non hanno vita propria, quella vita che avrebbero potuto acquistare se fossero stati creati e impiegati muovendo decisamente dalla scala cromatica e dalle sue funzioni. Poichè in definitiva: solo la scala cromatica può giustificare simili accordi, mentre le "spie-

gazioni tonali” rimangono incoerenti». (Sia detto incidentalmente, ma non vedo che cosa vi sia di incoerente nella « spiegazione tonale » dell'accordo, per esempio, degli *auguri primaverili*).

Ora, è proprio questo voler situare Strawinsky mezzo dentro e mezzo fuori dal sistema tonale che mette il musicista in una via senza uscita, in una posizione contraddittoria; posizione che il Leibowitz pone in rilievo. Ma in realtà Strawinsky non ha mai messo piede fuori del sistema tonale nel senso inteso dal Leibowitz; è il Leibowitz che ve lo caccia con delle interpretazioni estensive e in certo modo arbitrarie. Dopo di che non gli è difficile registrare delle contraddizioni nel linguaggio strawinskiano. Non è però Strawinsky a essersi messo negli impicci; bensì il Leibowitz stesso che senza volerlo ve lo ha posto.

Tipico esempio di interpretazione arbitraria del linguaggio strawinskiano mi sembra quella che sopravvaluta il valore di promessa non mantenuta che sarebbe implicito, secondo il Leibowitz, nello *Scherzo fantastico op. 3*. Il Leibowitz attribuisce un grande peso alle prime battute del lavoro dove sei brevi figurazioni cromatiche, che si susseguono simmetricamente nei violini e nelle viole, generano, con le sei note finali tenute progressivamente fino a che risulti un accordo, un accordo di sei suoni: i sei suoni della scala per toni interi.



Sono enunciate dunque in queste prime battute dello *Scherzo fantastico* i due tipi di successione di suoni antitetici alla scala diatonica: la scala cromatica cioè o per semitoni uguali e la scala esatonale o per toni interi uguali. Negatrici entrambi del sistema di attrazioni della scala diatonica. Ma da ciò è lecito trarre la conseguenza di una cosciente presa di posizione antitonale dello Strawinsky di quegli anni? Si sa che Strawinsky aveva « scoperto » qualche anno prima Debussy da un lato e Dukas dall'altro e che era tutto impregnato del cromatismo wagneriano e di quello del suo maestro Rimsky-Korsakoff. E' pertanto meno legittimo sottolineare come una precorritrice presa di posizione anti-tonale un passo che venti anni

prima era normale sotto la penna di Debussy. E più rettamente collocerei l'atteggiamento sottolineato dal Leibowitz nello *Scherzo fantastico* come uno dei residui di passato dai quali Strawinsky si libererà in modo radicale solo con *Petruschka*. Quei residui di incertezza tonale caratteristici della condizione in cui Wagner aveva lasciato il linguaggio sonoro, e caratteristici ancora del linguaggio debussiano (1).

Quale è dunque la condizione del linguaggio musicale — che più addietro ho indicato come uno stato di crisi — esistente all'atto dell'apparizione di Strawinsky? Un progressivo svalorizzarsi della funzione accentratrice e costruttiva della tonalità, come sintomo di insoddisfazione nei confronti del consueto e abitudinario meccanismo tonale.

Ammessa come condizione inderogabile dell'espressione musicale l'esistenza necessaria di punti di riferimento intorno ai quali in un modo qualsiasi si organizza la materia sonora — che nel sistema tonale tradizionale è la tonica su cui convergono, spinti da variabili impulsi attrattivi, gli altri sei suoni della scala diatonica — il linguaggio strawinskiano, a partire da *Petruska* e dal *Sacre du Printemps*, è caratterizzato dalla più vigorosa affermazione di un centro intorno al quale gravita la sua costruzione sonora. Alla musica di quegli anni che slittava verso una sempre più intensa disgregazione di quelle forze che avrebbero dovuto tenerla stretta intorno ad un centro, fino a che non avesse urtato contro la compattezza dei dodici suoni della scala cromatica, Strawinsky oppone l'esigenza di affermare nel suo discorso sonoro dei centri di attrazione, dei « poli sonori », per servirsi di un termine da lui stesso proposto. « Non è tanto la tonalità propriamente detta che ci interessa quanto ciò che potrebbe definirsi la polarità del suono, di un intervallo o anche di

(1) A proposito del quale, la posizione di Debussy per quanto possa apparire tonalmente antitetica rimane pur sempre compresa nei termini di quella condizione in cui il linguaggio musicale era venuto a trovarsi tra l'Ottocento e il Novecento: progressivo svalorizzarsi della funzione accentratrice della tonalità. Ciò che non significava rivolta contro la tonalità, ma istintiva elusione, entro la tonalità di quanto di più obbligato, di più convenzionale e di più consueto era implicito nel meccanismo tonale, nell'automatismo delle attrazioni contenute nella scala diatonica. A questo processo partecipa pure Schönberg accelerando con le opere della sua giovinezza il progressivo disfacimento tonale; e dalle sabbie mobili dell'incertezza tonale si trarrà fuori il giorno in cui il suo discorso sonoro comincerà a costruirsi senza più compromessi, senza più residui di lembi di passato, sul terreno duro e consistente della scala di dodici suoni. Quando cioè l'intervallo tra il settimo e l'ottavo grado della scala diatonica avrà cessato di esistere mercè la sostituzione della scala diatonica con la scala cromatica costituita non più di intervalli differenziati, ma di intervalli uguali.

un complesso sonoro.... Non sarebbe pensabile una costruzione musicale priva di elementi di attrazione che fan parte di ogni organismo sonoro e sono legati alla sua psicologia.... Poichè qualsiasi musica non consiste in altro che in una successione di slanci e di riposi, è facile rendersi conto che l'avvicinamento e l'allontanamento dei poli di attrazione, costituiscono, in qualche modo, il respiro della musica » (1).

La base su cui Strawinski imposta il suo discorso sonoro è ancora genericamente la scala diatonica nella quale però egli elude il passaggio di semitono tra il settimo e l'ottavo grado, tratto squisitamente distintivo del sistema tonale tradizionale e che attraverso un uso secolare ne era divenuto il punto debole, il *tic* fastidioso e intollerabile nella sua meccanicità cadenzante. La struttura sintattica entro la quale si era sviluppata la musica a partire dal Seicento e che sulle soglie del Novecento si dimostrava esaurita e stretta in una rete ormai intollerabile di convenzioni e di luoghi comuni; quella struttura sintattica che opponeva alla libertà di creazione e di invenzione del musicista la rigidità propria di un fenomeno giunto al termine del proprio ciclo evolutivo, viene superata da Strawinsky che ne mantiene in vita il solo principio rimasto inalterato e vitale attraverso i secoli: il principio della polarità coordinatrice di tutti i suoni dello spazio sonoro intorno a un suono o a un gruppo di suoni. Ed ecco il linguaggio musicale strawinskiano restar tonale in un senso che non è più quello determinato dalla tradizione; in quanto si estende da un lato con l'assumere locuzioni modali che derivano a lui dal melos russo legato al formulario medioevale della liturgia ortodossa, e da un altro lato con l'accogliere il concetto della dissonanza quale valore autonomo e libero dal vincolo che la legava indissolubilmente a risolversi in una consonanza, ad essere cioè un valore transitorio e non indipendente.

Questo mi pare il modo più prossimo al vero di inquadrare per sommi capi Strawinsky nella fase critica dell'evoluzione del linguaggio musicale determinatasi fra l'Ottocento e il Novecento. Se ora si tiene ferma tale precisazione, non ha ragione di essere l'affermazione del Leibowitz secondo cui Strawinsky si sarebbe avviato verso la soluzione schönberghiana — verso cioè un'accettazione della scala dei dodici suoni cromatici come fondamento del proprio linguaggio — per poi contraddirsi nei suoi stessi lavori armonicamente più audaci,

(1) I. STRAWINSKY, *Poétique musicale*, Parigi, 1945, pag. 58.

quale ad esempio il *Sacre du printemps*, con dei tradimenti tonali che saranno poi particolarmente palesi nelle opere successive al 1924. Si viene così a creare — come già ho rilevato in principio — una contraddizione fittizia in seno al linguaggio sonoro di Strawinsky, e in nome di questa contraddizione che non esiste si fa di lui un musicista di limitata consistenza creativa, disperatamente avvinghiato ai più stanchi luoghi comuni di una tradizione giunta al suo punto di esaurimento.

Quale possa essere la sorte serbata nel futuro al linguaggio tonale nei confronti del linguaggio dodecafonico, tanto profondo è stato il rinnovamento espressivo realizzato da Strawinsky in opere quali ad esempio il *Sacre*, *Noces* e *l'Histoire du Soldat*, con tanto vigore creativo egli ha nettato la sua strada dal frusto formulario armonico tradizionale, che il giorno in cui egli ha ritenuto di accostarsi ad una sintassi apparentemente ritagliata su una tradizione in precedenza respinta; proprio questa sintassi ha saputo assimilare con una libertà di movenze, con una vigilanza di spirito da produrre delle creature vive e non dei manichini inerti, dei calchi privi di vita.

A prescindere ora dalla validità o meno delle considerazioni generali del Leibowitz e a quelle stesse che si riferiscono all'uno o all'altro lavoro di Strawinsky, l'aspetto più debole del suo punto di vista consiste proprio nell'affrontare la personalità creatrice del musicista muovendo da un apriorismo dottrinale che impedisce una serena e distaccata rettitudine di giudizio. E' il caso ad esempio del *Sacre du Printemps*, lavoro valido, secondo il Leibowitz, « per alcuni tratti compositivi che, in un modo o nell'altro, da vicino o da lontano, partecipano dei problemi polifonici nuovi impostati con un'acutezza senza precedenti da Arnold Schönberg e dalla sua scuola fin dal 1906-1908 »; ma che per altro, « in quanto la coscienza di Strawinsky si rifiuta di approfondire tali problemi », si presenta « come un'opera sterile — per il fatto che invece di essere un *manifesto della musica moderna* essa si aggrappa a delle nozioni e a un mondo sonoro sorpassato ».

Quand'anche si voglia ammettere — e ho già dichiarato di esservi disposto — che la più legittima parabola dell'evoluzione del linguaggio musicale si continui, nel nostro secolo, con l'opera di Schönberg e della sua scuola, e che pertanto da essa rimanga fuori l'opera di Strawinsky, pensabile come una prosecuzione del linguag-

gio tonale — sia pur riformato e temporaneamente riabilitato —; ciò non autorizza punto a contestare tutti i valori creativi contenuti nell'opera strawinskiana.

Dato — e concesso, oppure non concesso, come si vuol meglio — che il *Sacre du Printemps*, ad esempio, sia un'opera senza avvenire, un'opera che chiude un'epoca di cui è segnata la fine, anzichè aprire un'epoca che sorge; questo fatto non diminuisce di nulla, assolutamente di nulla il suo valore. In sede filologica si potrà discutere quanto si vuole sulla genesi armonica di un accordo; si potrà contestare a Strawinsky di aver composto gli episodi del suo lavoro con scarso senso costruttivo musicale; si potrà rilevare che l'asimmetria ritmica del discorso del *Sacre* è meno legittima in senso assoluto per non accompagnarsi ad un'asimmetria tematica e armonica; si potrà infine discutere sull'organico numerosissimo dell'orchestra di tale lavoro e considerarlo un ultimo contraccolpo dell'orchestra wagneriana. Questi ed altri problemi relativi alla scrittura del *Sacre du Printemps* possono divenire oggetto di discussione; ma con ciò non si esce dai confini della filologia finchè tali valori compositivi vengono considerati isolatamente e non posti in relazione con le ragioni creative che hanno indotto il musicista a praticarli.

Non solo, ma sempre e limitatamente al *Sacre du Printemps* — per restare ancorati ad un'opera fondamentale del nostro musicista e sulla quale il Leibowitz insiste in modo particolare — il linguaggio posto in opera da Strawinsky non può essere a mio vedere considerato il frutto di un arbitrio antistorico, la testimonianza di un artista che abbia eluso il problema espressivo apertosi nella storia della musica sulle soglie del Novecento e che, in un'irresponsabile arcadia, abbia lasciato senza risposta i più impellenti interrogativi dello spirito.