



**Daniele Vineis**

## **MUSICA D'ARTE**

*Conferenze, ascolti e dibattiti sulla musica d'arte*

### **1. Le Sacre du Printemps Igor Strawinsky**

Da quando sono in pensione, mi sono sentito in dovere di offrire alla popolazione del paesino dove vivo, delle lezioni/conferenze divulgative rivolte ad un pubblico di non addetti ai lavori.

Questo il programma:

*La biblioteca di Mongrando propone alla popolazione, serate di conferenze e dibattiti sulla musica d'arte, in cui si ascolteranno e analizzeranno brani della tradizione classica e contemporanea per addentrarsi in modo semplice e divulgativo nelle tecniche del comporre musicale per apprezzare e comprendere meglio i grandi capolavori.*

*Le serate, a cadenza quindicinale, potranno essere un momento di aggregazione sociale (rivolto in particolare ai giovani) in cui offrire spunti storico-didattici per un graduale avvicinamento alla musica colta.*

*Ogni incontro avrà come centro l'ascolto e l'analisi di un grande capolavoro del passato o contemporaneo, intorno al quale si articoleranno riflessioni più generali sul mondo della musica d'oggi.*

- Igor Strawinsky "Le Sacre du Printemps"
- M. Ravel "Bolero" - D. Shostakovich "Sinfonia n. 7"
- J. S. Bach "L'arte delle Cantate"
- Steve Reich e Philip Glass "Il minimalismo americano"
- Josquin Desprez "Missa Pange Lingua"
- Arvo Pärt "La tecnica Tintinnabuli"
- Claudio Monteverdi "I Madrigali e l'Orfeo"
- AAVV "Sperimentazioni e nuove tendenze"
- Leonard Bernstein "I Musical"
- Gustav Mahler "Das Lied von der Erde"

Gli incontri sono iniziati e stanno avendo un notevole successo. Per questa ragione mi sono deciso a rendere partecipi di questa esperienza, anche se sotto forma di scritto, gli educatori che frequentano *Musicheria*.

Sono convinto che il taglio divulgativo di queste analisi possa essere di una qualche utilità per un approccio didattico primario nell'affrontare questi temi.

Spesso a scuola, abbiamo di fronte ragazzi il cui mondo musicale è lontanissimo dagli argomenti qui presentati, ma proprio per questo ritengo importante avvicinarli ai grandi capolavori.

## Perché musica d'arte?

Come definire ciò che comunemente chiamiamo “Musica Classica”?

Dal 1958 al 1972 Leonard Bernstein diresse con la New York Philharmonic Orchestra una serie di concerti-lezione per famiglie con bambini: *Young people's concerts*.

In uno di questi concerti Bernstein ha spiegato cosa intendesse per Musica Classica cercando quali termini fossero più corretti

- **Musica classica:** non va bene perché il termine definisce solo il cosiddetto periodo classico (1750-1800). “*Quasi tutti pensano di sapere che cosa sia la musica classica: qualsiasi musica che non sia jazz, o pop o folk. Ma non è così che si spiega che cos'è la musica classica. Non si può definire una parola per contrapposizione a quello che non è*”<sup>1</sup>.

- **Buona Musica:** non si può usare l'aggettivo buona per descrivere un solo tipo di musica perché vi è del buon jazz, pop, rock, folk ecc...

- **Musica seria:** ma cosa c'è di più serio di una danza di guerra africana o i canti di lavoro degli schiavi neri americani.

- **Musica colta:** significa che solo le persone intelligenti e acculturate possono capirla? Conosciamo tutti persone con pochissima cultura che amano i capolavori della musica classica.

- **Musica sinfonica:** il termine esclude tutto ciò che non è sinfonico come le sonate per pianoforte, i quartetti d'arco, i cori ecc...

- **Longhair Music:** (letteralmente con i capelli lunghi); “*il termine fu inventato dai musicisti jazz per definire tutta la musica che non era la loro. Ma ormai abbiamo visto molti musicisti jazz, pop e rock con i capelli lunghi, quindi credo che anche questa definizione non funzioni*”<sup>2</sup>.

- **Musica esatta:** è il termine che Bernstein individua più corretto per spiegare la musica classica perché si richiede agli esecutori di suonare esattamente ciò che è scritto.

*La vera differenza è che quando un compositore scrive un pezzo di quella che è comunemente chiamata musica classica, mette per iscritto esattamente le note che vuole, per gli strumenti o le voci che vuole, [...]E scrive anche tutte le indicazioni che gli vengono in mente per dire, con la maggior precisione possibile, quanto veloce o lento, forte o piano deve essere un movimento, e migliaia di altre cose per aiutarli a interpretare esattamente le note che ha pensato*<sup>3</sup>.

Ma io intendo allargare il campo anche a tutte quelle forme musicali che comprendono ampi spazi di improvvisazione e non fanno uso della scrittura musicale quindi la chiamerò MUSICA D'ARTE.

## Le Sacre du Printemps

*Le opere d'arte non si fanno, le opere d'arte accadono, e la Sagra è un'opera d'arte.*

Il titolo *Sagra della primavera* italianizza il titolo francese *Sacre du Printemps* ma più giusto sarebbe *Rituale della primavera* come in inglese *The rite of spring* o il titolo originale in russo che è *La primavera consacrata*.

Alcuni anni fa la Rai commissionò un sondaggio rivolto al pubblico in cui si chiedeva quale composizione fosse più rappresentativa del XX secolo. Vinse con grande distacco il *Sacre du Printemps*.

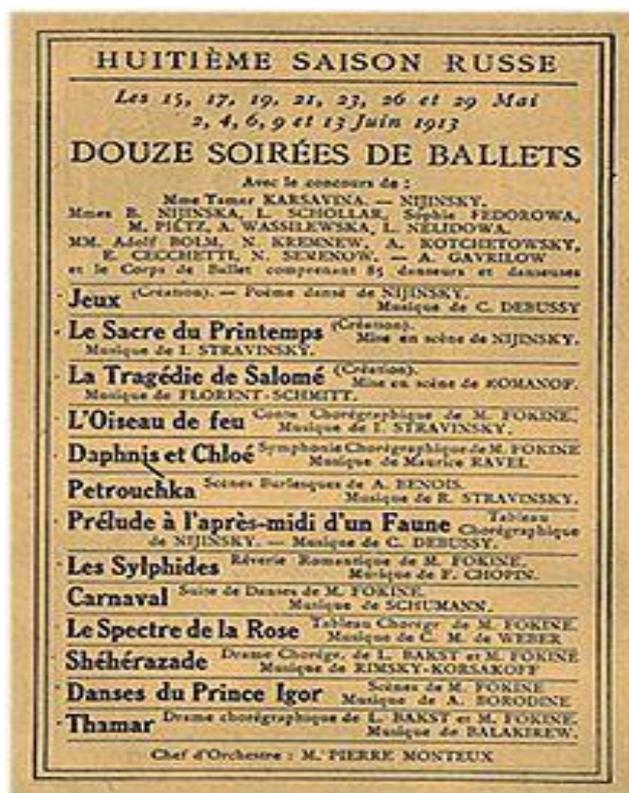
---

<sup>1</sup>Leonard Bernstein, *Giocare con la musica*, 2007 p.125

<sup>2</sup>*Ibid.*, p.126

<sup>3</sup>*Ibid.*, p.127

Questo è il manifesto dei Ballets Russes di Djagilev della stagione maggio-giugno del 1913 al *Théâtre des Champs-Élysées* a Parigi



Il teatro parigino era stato costruito 2 mesi prima (inaugurato il 2 aprile 1913). Era un teatro nuovo, destinato a spettacoli innovativi (d'avanguardia) in contrasto con l'*Opera* o lo *Chatelet* (teatri della borghesia Parigina).

### **La Sera del 29 maggio 1913**

Il programma della serata era il terzo spettacolo di stagione dei Ballets Russes di Djagilev e comprendeva: *Les Sylphides* di Chopin orchestrate da Strawinsky - *Le Sacre du printemps* - le *Danze polovesiane dal Principe Igor* di Borodine e *Le Spectre de la rose* di Weber.

Interpreti principali erano Nizinskij (ballerino e coreografo) e Tamara Karsavina (famosissima étoile). Finisce il balletto su *Les Sylphides*. Tamara Karsavina esce più volte ad accogliere gli applausi. Silenzio. Inizia il *Sacre*.

(Link audio: *inizio del Sacre Du Printemps*)

<https://drive.google.com/file/d/1pAMkrYYP3ftmBcdV45Ado0FDImD8uZx/view?usp=sharing>

Inizia con un do sovracuto al fagotto. Non era mai stata usata una nota così acuta al fagotto. Camille Saint-Saens, presente in sala, chiese al vicino, che era il giovane compositore italiano Gianfrancesco Malipiero «ma che razza di strumento è?» - «un fagotto maestro» - «non è possibile» si alzò e uscì dalla sala.

Quella che vi sto raccontando è la storia del più straordinario insuccesso – successo della storia della musica.

Il 29 maggio 1913 in realtà c'è stata una occasione unica di mettere a confronto la modernità con il pubblico normale. Le cronache di quella prima esecuzione concordano sul fatto che come scrisse il

giovane Malipiero (invitato da Casella) sintetizza in: "GRANDE GAZZARRA".

Infatti tutti concordarono che della musica capirono abbastanza poco, non tanto perché non poterono capirla ma perché non poterono sentirla.

Già dall'introduzione, alle prime note acute del fagotto, si sollevarono mormorii che diventarono presto risate e battute; all'inizio erano solo casi isolati, ma all'alzarsi del sipario con *Gli auguri primaverili*, si propagarono a gran parte del pubblico; per reazione un'altra parte dei presenti, di opinione contraria, si espresse con urla e insulti creando in poco tempo un baccano infernale.

Le due fazioni tradizionali del pubblico parigino (i benpensanti legati alla tradizione e le avanguardie amanti delle novità) trovarono terreno fertile per scontrarsi.

C'era il pubblico delle grandissime occasioni: Poulenc, Debussy, Ravel, Casella, Pizzetti, Saint-Saens, Malipiero, Gabriele D'annunzio, Jean Cocteau ecc... Questi sostenevano lo spettacolo che il pubblico di borghesi contestava pesantemente.

Stravinskij così ricorda:

*Lasciai il mio posto non appena iniziarono i rumori pesanti...e andai nel retroscena dove mi misi alle spalle di Nižinskij che, seduto su una sedia dietro le quinte di destra, appena invisibile al pubblico, gridava dei numeri ai danzatori". Ovviamente "i poveri ballerini non sentivano niente a causa del tumulto della sala e del loro calpestio. Io ero costretto a tenere per il vestito Nižinskij, fuori de sé dalla rabbia, e in procinto di balzare in scena, da un momento all'altro, per fare uno scandalo. Djagilev, per far cessare il fracasso, dava ordine agli elettricisti, ora di accendere, ora di spegnere la luce nella sala.*<sup>4</sup>

Monteux (il direttore d'orchestra) rimase fermo al suo posto e diresse l'orchestra senza mai interrompere.

Ricorda Stravinskij:

*L'immagine del dorso di Monteux è oggi più vivida nella mia mente di quella dello stesso palcoscenico. Egli si ergeva manifestamente impervio e snervato come un cocodrillo. Mi pare ancora quasi incredibile che abbia potuto effettivamente trascinare l'orchestra sino alla fine*<sup>5</sup>.

Il chiasso durò fino a metà della seconda parte; la *Dance Sacrale* finale si svolse in una calma accettabile. I danzatori e il direttore d'orchestra furono chiamati più volte sul palco.

Al termine della rappresentazione Stravinskij, Djagilev e Nižinskij, si recarono al ristorante tutti e tre "eccitati, adirati, disgustati e... felici". L'unico commento di Djagilev fu "*Esattamente quello che volevo*" da cui trapelava una notevole soddisfazione; egli aveva infatti capito subito le grandi prospettive pubblicitarie nate dall'esito della serata.

Una curiosità: Stravinsky si è molto lamentato delle incompetenze musicali di Nizinskij:

*Personalmente ero sconcertato dal fatto che Nizinskij ignorasse i rudimenti musicali. Non capì mai i metri musicali e non ebbe mai un senso molto esatto del tempo.... Non voglio dire che avesse poca immaginazione creativa, al contrario, ne aveva persino troppa. Il fatto è semplicemente che non conosceva la musica e che perciò il suo concetto dei rapporti fra danza e musica era rudimentale... Riteneva che la coreografia dovesse riaccentuare la pulsazione mediante una coordinazione costante. In effetti questo riduceva la danza a un doppiopiede ritmico della musica e ne faceva un'imitazione. La coreografia, come io la concepisco, deve realizzare la sua forma propria, una forma indipendente da quella musicale anche se commisurata all'unità musicale*<sup>6</sup>.

## Il balletto originale

Si narra che Strawinsky avrebbe visto in sogno una giovinetta che danzava, fino all'esaurimento, davanti a un gruppo di favolosi vecchioni.

---

<sup>4</sup>Igor Strawinsky e Robert Craft, *Colloqui con Stravinsky*, 1977, p. 29

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 29

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 118

Questo sogno divenne il quadro finale della sagra, la “*Danza dell'Eletta*”. Quadro che venne musicato quasi tre anni prima del resto del lavoro (nel 1910).

Solo più tardi Stravinsky si rese conto del simbolo di questa immagine: la primavera che scioglie le fonti della vita, congelata nel lungo irrigidimento invernale.

*Ma quale straordinaria primavera, quanto diversa dalla convenzionale gentilezza attribuita a questa stagione, [...] nulla di arcadico né di pastorale, ma la disperata solitudine della natura disabitata dall'uomo. [...] Russia pagana e preistorica.*<sup>7</sup>

Qui nessun colore tenero e rosato, nessun cinguettio d'uccelli. La natura è un mistero estraneo e paurosamente ostile, per questi uomini primitivi. Una primavera lontana dalle immagini da cartolina immaginate dal romanticismo, ma

*Nuda natura, triste ottusità di fenomeni fisici, passaggio da una glaciale immobilità, che è morte, al movimento, che è vita. La fanciulla Eletta, nella sua danza vorticoso, e i vecchioni, nella loro fissità invernale*<sup>8</sup>.

Questa è una storia di ritualità sia sulla scena che dalla parte della musica.

Le *Sacre du printemps* non ha un intreccio vero e proprio; il sottotitolo, *Quadri della Russia pagana*, indica il susseguirsi di scene di ambientazione arcaica senza trama.

Nicholas Roerich (scenografo e costumista) disse: "...il mio scopo è presentare un certo numero di scene che manifestano la gioia terrena e il trionfo celestiale secondo la sensibilità degli slavi."

Questo è il programma di sala del 29 maggio 1913:

- *Quadro primo (L'adorazione della terra)*. Primavera. La terra è ricoperta di fiori. La terra è ricoperta di erba. Una grande gioia regna sulla terra. Gli uomini si abbandonano alla danza e, secondo il rituale, interrogano l'avvenire. L'antenato di tutti i saggi prende personalmente parte alla glorificazione della Primavera. Viene guidato a unirsi alla terra rigogliosa e orgogliosa. Tutti danzano come in estasi.

1. Introduzione (Introduction)
2. Gli auguri primaverili – danze delle adolescenti (Danses des Adolescentes)
3. Gioco del rapimento (Jeu du rapt)
4. Danze primaverili (Rondes Printanières)
5. Gioco delle tribù rivali (Jeux des Cités Rivales)
6. Corteo del saggio (Cortège du Sage)
7. Il Saggio (Le Sage)
8. Danza della terra (Danse de la terre)

- *Quadro secondo (Il sacrificio)*. 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 accompagnata agli Dei. Si chiamano gli avi venerabili a testimoni. E i saggi antenati degli uomini completano il sacrificio. Così si sacrifica l'Eletta a Jarilo (Dio della fertilità, della giovinezza, della forza e della primavera nella mitologia slava), il magnifico, il fiammeggiante.

9. Introduzione (Introduction)
10. Cerchi misteriosi delle adolescenti ( Cercles Mystérieux des Adolescentes)
11. Glorificazione dell'Eletta (Glorification de l'Elue)
12. Evocazione degli antenati (Evocation des Ancêtres)
13. Azione rituale degli antenati (Action Rituelle des Ancêtres)

---

<sup>7</sup>Massimo Mila, *Compagno Stravinsky*, 1983, p.12

<sup>8</sup>*Ib.*, p. 12

## 14. Danza sacrificale (Danse Sacrale)

Vediamo insieme la ricostruzione storica fatta nel 2013 a Parigi *Théâtre des Champs-Élysées* in occasione dei 100 anni dalla prima. Con la coreografia originale di Vaslav Nijinsky ricostruita da Millicent Hodson.

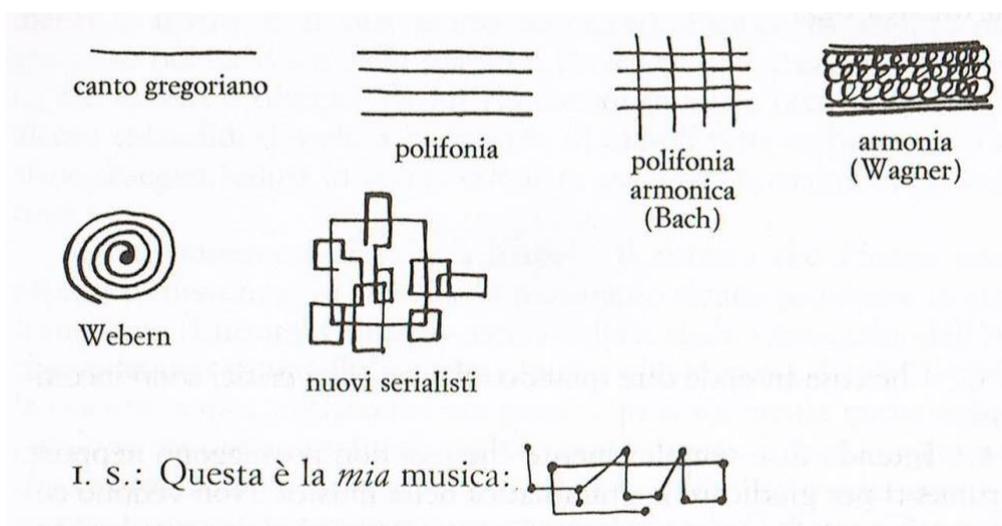
(Link Video: *ricostruzione storica Parigi 2013*)  
<https://www.youtube.com/watch?v=YOZmIYgYzG4&t=538s>

L'anno seguente (1914) al Casinò de Paris Pierre Monteux diresse la versione da concerto. Noi la conosciamo come brano sinfonico e come tale è vissuto ancora oggi dalla maggior parte del pubblico, quasi non ricordando più che era nata come balletto. È da questa versione esclusivamente orchestrale che inizierò l'analisi di come è costruita la Sagra.

### Analisi

Robert Craft in una intervista a Stravinsky gli chiese “*Come esprimerebbe graficamente la sua musica?*”<sup>9</sup>

Questa la sua risposta:



La sagra irruppe nel mondo della musica con una forza d'urto senza precedenti.

Fu una rivoluzione in tre campi: melodico, ritmico e armonico.

L'orchestrazione è imponente, pare che sia passato un acido che abbia bruciato ogni superficialità, ogni lusso inessenziale.

5 flauti, 5 oboi, 5 clarinetti 5 fagotti  
8 corni, 5 trombe, 3 tromboni, 2 tube  
5 percussionisti con molte percussioni  
archi organico raddoppiato.

È una mastodontica orchestra dai timbri puri ed opachi, senza fremiti, senza vibrazioni, che non fanno appello a nessun compiacimento sensuale.

I temi sono brevi, semplici e diatonici. Vi è un diatonismo arcaico che ricorda l'antica musica folclorica russa.

<sup>9</sup>Igor Stravinsky e Robert Craft, *Colloqui con Stravinsky*, 1977, p. 76

Secondo Roman Vlad<sup>10</sup> la cellula ritmica che è alla base di tutta la Sagra, deriva da un canto famosissimo il “canto dei batteggieri del Volga” che lui stesso ha trascritto per orchestra

(Link audio: *Volga Volga orchestrato da Stravinsky*)

[https://drive.google.com/file/d/19-TTukvfluFb\\_AKsxKITDoXaybxmncK7/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/19-TTukvfluFb_AKsxKITDoXaybxmncK7/view?usp=sharing)



(Link audio: *incipit Volga Volga rivisitato nella Sagra*)

<https://drive.google.com/file/d/10HEs28jdY6oxfHMwTHzagnbFogAUi2rU/view?usp=sharing>

Vlad parte da queste tre note e dalle loro varie inversioni e permutazioni per giustificare molti passi della sagra:



Nella *Sagra* non incontriamo solo la scala ottotonica (molto usata dal suo maestro Rimsky-Korsakov) ma anche scale *pentatoniche* – *eptatoniche* – *cromatiche*

La violenta impressione di asprezza e aggressività che sconcertò i primi ascoltatori nel 1913 è dovuta non solo al ritmo, ma anche all'uso di nuovi e particolarissimi procedimenti armonici derivati dalle scale. L'uso della scala ottotonica permette a Stravinsky di ottenere risultati armonici molto interessanti ed inusuali:

<sup>10</sup>Roman Vlad, *Architettura di un capolavoro*, 2005

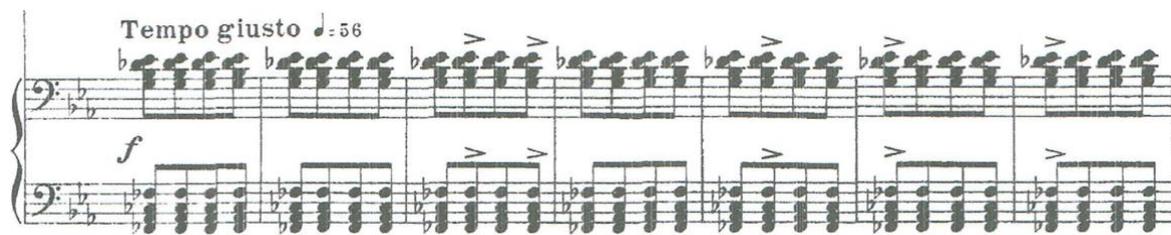


- Ascoltiamo l'Introduzione della seconda parte "Il sacrificio". Questi accordi derivano dalla scala ottotonica e tutte le discese e salite dei legni che sentirete sono basati sulla scala ottotonica.

(Link video: *Introduzione II parte "Il sacrificio"*)

[https://drive.google.com/file/d/1fcOE8gmGS\\_-xOZHfYnS1mhjIUXxH4fcp/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1fcOE8gmGS_-xOZHfYnS1mhjIUXxH4fcp/view?usp=sharing)

Altro modo di costruire accordi ed armonie è l'uso della politonalità. Cioè la sovrapposizione di accordi di tonalità diverse (per esempio il famoso attacco degli Auguri primaverili).



Trasformazione enarmonica



Molti studiosi hanno ricercato elementi concretamente folklorici nei temi della Sagra.

Il musicologo Richard Taruskin ha individuato diversi motivi popolari russi e ucraini, ma probabilmente Stravinskij aveva dimenticato l'origine di queste melodie a tal punto che erano entrate a far parte della sua memoria inconscia.

L'unica melodia popolare autentica, riconosciuta da Stravinsky, è la melodia iniziale del fagotto. Questa proviene da un'antologia di musiche lituane del polacco Antoni Juskiewicz.

(Link audio: *Melodia Lituana*)

<https://drive.google.com/file/d/1GX2H12hHB9xzZskCrXuHqmGD6W7Q4QTm/view?usp=sharing>



Da questa melodia Stravinsky costruisce l'introduzione alla prima parte (L'adorazione della terra)<sup>11</sup>

Vi prego di notare la grande varietà ritmica dei valori messi in gioco, e la melodia è strettamente legata al ritmo.<sup>12</sup>

Valori unitari

Divisioni

<sup>11</sup>Pierre Boulez, *Note di apprendistato*, p. 79

<sup>12</sup>*Ibidem*, p. 80

Ascoltiamo l'Introduzione alla prima parte:

(Link video - introduzione I parte "Adorazione della terra")

<https://drive.google.com/file/d/1-wsvTGFrgSPgeUwjOjEvvTkMLzwmRz-4/view?usp=sharing>

## Variazione ritmica con aggiunta o sottrazione di note

Altro modo usato da Stravinsky per costruire le melodie è la **variazione ritmica con aggiunta o sottrazione di note**.

Come si può vedere dall'esempio sottostante la prima frase è ripetuta identica con l'aggiunta di una nota (Fa#); stessa cosa per la seconda frase



(Link video: "Cerchi misteriosi degli adolescenti")

[https://drive.google.com/file/d/1dIbf8ksenbrA\\_06t4gtCMRhIDZvMt\\_6j/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1dIbf8ksenbrA_06t4gtCMRhIDZvMt_6j/view?usp=sharing)

Un altro esempio tratto dal *Gioco del rapimento* (Jeu du rapt)

A handwritten musical score for a piece in 2/4 time, divided into five sections labeled A I through A V. The score includes treble and bass clefs. Handwritten annotations in blue ink provide details: '10 Crome' and '20 Crome' above the first two sections; '24 Crome' above the third; '6 Crome' and '12 Crome' above the fourth and fifth. Section A I is marked 'Comando A' and 'comando A'. Section A II includes sub-sections 'a eliso', 'b', 'b aumentato', and 'c desinza'. Section A III is 'A III variato' and 'retrogrado ritmico'. Section A IV is 'A IV i gruppi A contengono i gruppi B'. Section A V is 'A V idem'. The score shows various rhythmic patterns and groupings of notes, with some notes marked with '3' or '2' indicating triplets or pairs.

(Link video: frammento da "Jeu du rapt" gioco del rapimento)  
<https://drive.google.com/file/d/1KjE-kbk4plB1zmX8kcaAKALkXYSPfAo9/view?usp=sharing>

## Il Ritmo come elemento Melodico

Fin da un primo ascolto si può notare che La Sagra ha l'aspetto di un doppio crescendo ritmico, dall'inizio alla fine di ognuna delle due parti.

1° parte (adorazione della terra): dalla lenta e calma introduzione alla violenza ritmica della Danza della terra

2° parte (il sacrificio): dal Largo dell'introduzione al parossismo ritmico della Danza Sacrificale.

Stravinsky adotta varie tecniche di composizione di ritmi:

- 1) Temi ritmici basati su accenti irregolari
- 2) Temi ritmici basati su metri diversi
- 3) Polimetria verticale

### 1) Temi ritmici basati su accenti irregolari

Presento qui una riduzione didattica della *Danza delle adolescenti* che ho utilizzato moltissime volte in contesti di animazione musicale (punti piccoli = piano // punti grandi = forte)

The image displays ten rows of rhythmic notation, each row containing six boxes. Each box contains a sequence of notes represented by stems and dots. The dots are either filled (forte) or hollow (piano). The notation is designed to illustrate irregular accents and dynamics. The first row is marked with a '5' and a bar line. The second row is marked with a '4' and a bar line. The third row is marked with a '12' and a bar line. The final row consists of two boxes.

Aiutati da questo schema, possiamo accompagnare l'ascolto battendo le mani solo con le dita quando le note sono piccole e con tutta la mano quando son grandi.

(Link audio: per attività didattica su “Auguri primaverili - Danza delle adolescenti”)  
<https://drive.google.com/file/d/1ko9EAkWH3nc5sS0YYCmta1-c3wHrgKRW/view?usp=sharing>

(Link video: “Auguri primaverili - Danza delle adolescenti”)  
[https://drive.google.com/file/d/1v\\_XMwBz4ptdQMy7U4htsZ0fZXEDuuyH6/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1v_XMwBz4ptdQMy7U4htsZ0fZXEDuuyH6/view?usp=sharing)

Altro esempio di accenti irregolari su una base poliritmica lo troviamo nella *Danza della terra* dove vi è la sovrapposizione delle quartine dei timpani sulle terzine della grancassa.

In questo esempio Stravinsky utilizza la scala per toni interi e accordi per quarte discendenti

(Link video: “Danza della terra”)

<https://drive.google.com/file/d/1KPEjT0FDO8hKWy0GP3X0U4vWenJhKADC/view?usp=sharing>

## 2) Temi ritmici basati su metri diversi

Nella *Glorificazione dell'Eletta* troviamo l'incredibile alternanza di metri costantemente cangianti: dopo un accordo *fff* ripetuto 11 volte: 5/8-5/8-9/8-5/8-7/8-3/8-4/8-7/4-3/4-7/4 ecc...

(Link video: “Glorificazione dell'Eletta”)

<https://drive.google.com/file/d/1ncystintfTFBb5xGfvG56Iwrgb16ipjE/view?usp=sharing>

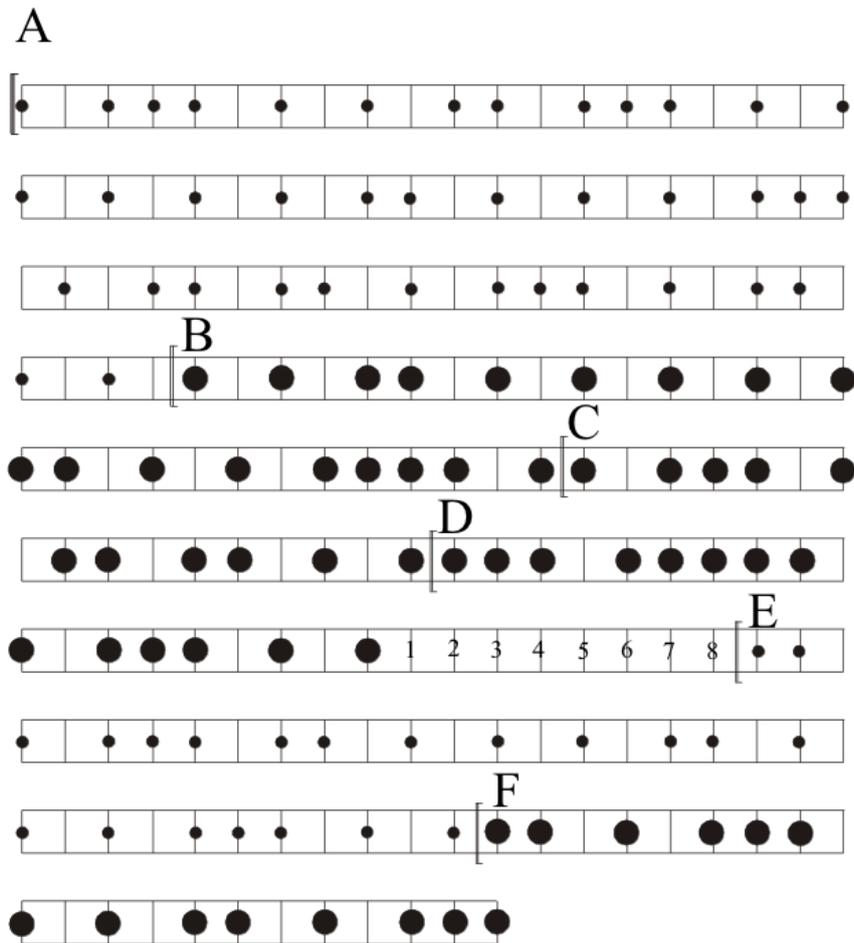
Dal punto di vista dell'irregolarità metrica il brano più complesso e difficile da eseguire di tutta l'opera è la *Danza sacrificale* finale, dove vi è un rapido concatenarsi di battute di valore diverso:

3/16, 2/16, 3/16, 3/16, 2/8, 2/16, 3/16, 3/16, 2/8, ecc.

(Link video: “Danza sacrificale”)

[https://drive.google.com/file/d/1MLxcmUfaAL\\_JjfSNvvGIzeCn2Td2FiRQ/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1MLxcmUfaAL_JjfSNvvGIzeCn2Td2FiRQ/view?usp=sharing)

Una riduzione semplificata a scopo didattico vi permetterà di capire meglio questa irregolarità metrica seguendo con il battito delle mani il seguente esempio (punti piccoli = piano // punti grandi = forte).



(Link audio: *per attività didattica su "Danza sacrificale"*)

<https://drive.google.com/file/d/1YzDmKVOR8m6w7D1cZJjAxXMm7CXSuSTP/view?usp=sharing>

#### 4) Polimetria verticale

Stravinsky utilizza la variazione metrica anche sovrapponendo i metri attraverso la Polimetria verticale. Per esempio in questo momento del Corteo del saggio dove una parte dell'orchestra suona un tempo in 4 mentre un'altra sezione si sovrappone con un tempo in 6

(Link video: *"Corteo del saggio"*)

<https://drive.google.com/file/d/1yUaOFdREK7OUy5ikoRn5Sn35FZ5-eGdY/view?usp=sharing>

#### Conclusione

Come disse André Schaeffner: *"la sola forma di sviluppo nel Sacre appare completamente ritmica e si esercita per eliminazione o per amplificazione metrica"*.

Il contrasto ottenuto dal continuo alternarsi di ritmi differenti, di ritmi simmetrici e asimmetrici, nonché dagli spostamenti degli accenti, conferisce al lavoro, e soprattutto alla *Danza sacrificale*, un carattere parossistico irresistibile, mettendo così in rilievo il vero e proprio valore espressivo che assume qui l'elemento ritmico.

Ascoltiamo integralmente la *Danza sacrificale* finale

La forma è quasi un rondò: A – B – A – C – A – coda

(Link video: “*Danza sacrificale*”)

<https://drive.google.com/file/d/12lUsbEqDCbRzpMxnCj-DBIDx4O9IU1YK/view?usp=sharing>

### ***Bibliografia dei testi citati***

Bernstein L. (2007), *Giocare con la musica*, Excelsior 1881, Milano

Boulez P. (1968), *Note di apprendistato*, Einaudi, Torino

Mila M. (1983), *Compagno Stravinsky*, Einaudi, Torino

Stravinsky I. Craft R. (1977), *Colloqui con Stravinsky*, Einaudi, Torino

Vlad R. (1973), *Stravinsky*, Einaudi, Torino

Vlad R. (2005), *Architettura di un capolavoro*, Ricordi, Milano