

ANALISI DI “PETRUSHKA” DI IGOR STRAVINSKIJ

Il balletto “**Petrushka**”, commissionato a Stravinskij da Sergej Djagilev nel 1910, appartiene al periodo della creatività stravinskiana comunemente definito “russo”. Tale definizione si riferisce anzitutto al fatto che i materiali sui quali si basano le composizioni di questo periodo sono in gran parte derivati dal folklore russo. Gli altri due “periodi” stravinskiani, secondo questa piuttosto semplicistica ma molto diffusa suddivisione, si rifarebbero a modelli tratti dalla tradizione occidentale (periodo “neoclassico”) e dal linguaggio seriale (periodo “seriale”).

A dire il vero, se la prevalenza dei materiali folklorici autoctoni nei lavori di questa prima fase creativa (1909-1919 ca.) non può essere messa in dubbio, altrettanto indiscutibili sono le “virate stilistiche” che caratterizzano i lavori importanti che la compongono, virate che riguardano anche lavori immediatamente successivi. Dai forti debiti alla tradizione russa tardoromantica e impressionista del primo balletto (**Oiseau de feu - 1909**) fino alle spigolose anticipazioni neoclassiche dell’**Histoire du soldat (1918)**, è un susseguirsi di partiture che paiono diversissime fra loro e che sembrano accomunate soprattutto da categorie linguistiche e strutturali interne, tipiche di uno “stile stravinskiano” che, a dispetto delle apparenze esteriori, le unisce al punto da mostrare una continuità intrinseca misconosciuta per molti decenni.

E’ possibile, anzi, affermare che tale capacità di elaborare i modelli di partenza secondo procedimenti personalissimi (riguardanti soprattutto l’organizzazione strutturale) che ne cancellano i lineamenti originali per inglobarli in una nuova realtà linguistica, costituisce la caratteristica più evidente dello stile di Stravinskij durante l’intero arco della sua parabola creativa. In particolare, nel periodo “russo” i procedimenti compositivi creano strutture linguisticamente autonome e personali, lontane anni luce dal cosiddetto “folklorismo di maniera”.

Il grande problema affrontato dal giovane Stravinskij (e risolto compiutamente nel **Sacre du printemps – 1913**) fu quello di conciliare la tradizione musicale russa con i nuovi indirizzi d’avanguardia europei, abbandonando definitivamente i modelli musicali derivati dalla tradizione sinfonica mitteleuropea. Problema di difficilissima risoluzione, che poteva essere risolto abilmente e in modo soddisfacente solo da un genio spregiudicato, disposto a fare “tabula rasa” dei luoghi comuni accademici; un genio dotato di una innata capacità di assimilare perfettamente una tradizione fino a farla totalmente sua per fonderla con le correnti “modernistiche” più radicali in uno stile personalissimo e innovativo.

Almeno fino al **Sacre**, però, questo intento è perseguito senza pervenire a una soluzione definitiva. In questo periodo di ricerca i “modelli” non sembrano sempre di provenienza omogenea (anche all’interno di un singolo lavoro) e la condotta musicale appare spesso fondata su una pluralità di tecniche fra loro anche contrastanti. Per restare a **Petrushka**, infatti, accanto al modalismo legato agli imprestiti folklorici derivati dalla tradizione, vi sono citazioni tratte da canzoncine da music-hall e da valzer di Lanner (sfacciatamente tonali e armonizzate nel modo più elementare possibile), zone bitonali fortemente dissonanti (come nel secondo quadro e nel finale), ritmi a volte irregolari e a volte regolarissimi, frasi asimmetriche e simmetriche. Persino il *diatonismo* quasi sempre imperante (considerato spesso come una peculiarità “antiromantica”) cede il posto, in alcuni passaggi, a un cromatismo che fa pensare ancora a Rimskij-Korsakov, o addirittura a Skryabin.

Eppure, a dispetto delle sue evidenti ambivalenze, **Petrushka** può essere considerato, come vedremo, un grande passo in avanti sulla strada della “sintesi” fra la tradizione folklorica e il modernismo della musica colta russa dell’epoca (sintesi che troverà la sua realizzazione più completa, come si è detto, solo nel **Sacre**).

MATERIALE DI BASE

La *scala ottotonica*, mutuata dalla tradizione colta russa (Rimskij-Korsakov, Borodin, Mussorgskij), con la sua alternanza di toni interi e semitoni potrebbe essere considerata come una sintesi fra cromatismo e diatonismo. Impiegata già in alcuni lavori precedenti dello stesso Stravinskij (**Le faune et la bergère**, **Scherzo fantastique**, **Feux d'artifice**), essa viene utilizzata in **Petrushka** in maniera innovativa: la sovrapposizione verticale dei due tetracordi (a distanza di tritono) che la compongono origina la famosa “bitonalità” sulla quale si basano le sezioni del lavoro che fanno riferimento alla figura del protagonista. Come si può vedere, in tale scala sono contenute le due triadi maggiori con le quali sono costruiti i due motivi principali che si riferiscono al personaggio:

SCALA OTTOTONICA

Es. 1

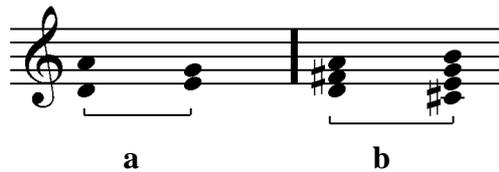
Es. 2

Non mancano, peraltro, casi in cui essa appare ancora impiegata in un modo più “tradizionale”:

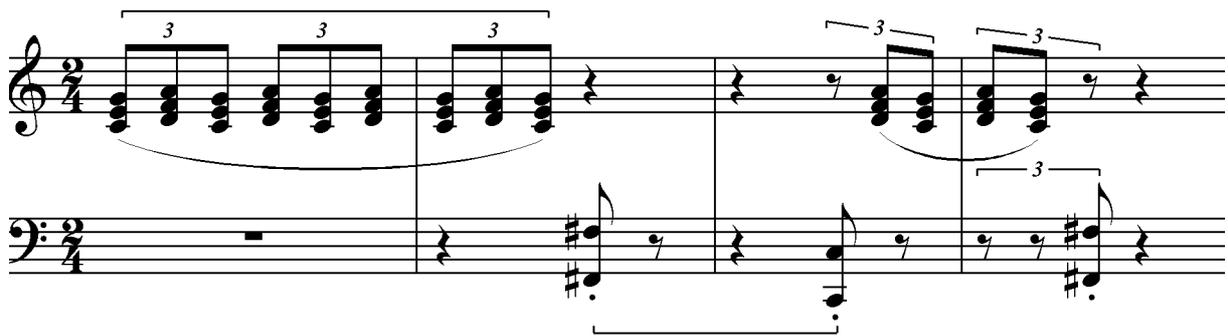
Es. 3

L'altro elemento principale, interamente *diatonico*, si basa sull'alternanza di due triadi a una *seconda maggiore* di distanza l'una dall'altra:

Esso viene impiegato come “sottofondo armonico”, una specie di bordone presente in molti episodi di carattere popolare nonché nelle scene che descrivono la confusione della folla durante la Fiera di Carnevale e potrebbe essere denominato “effetto armonica a bocca” per la sua somiglianza con il risultato fonico prodotto dall’alternanza di inspirazione ed espirazione in quello strumento musicale. Nella sua forma più semplice (a) comprende solo una quinta giusta e una terza minore (inizio del primo quadro) e nella sua forma più completa (b), nella Danza Russa del primo quadro, nel secondo e nel quarto, una triade maggiore alternata a una quadriade con settima minore, includendo in tal modo tutti i suoni di una scala diatonica:

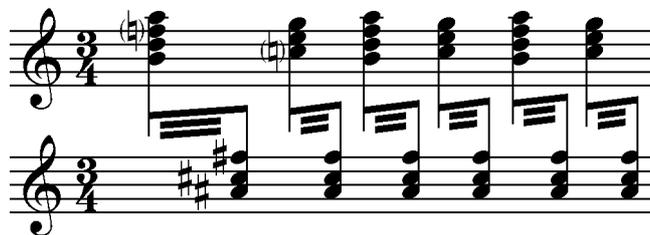


I due elementi fondamentali dei quali si è parlato (la bitonalità a distanza di tritono, derivata dalla scala ottotonica e l’alternanza dei due accordi a distanza di seconda appartenenti a una scala diatonica) si trovano spesso impiegati separatamente nel corso del lavoro e addirittura contrapposti in maniera evidentissima nel finale:



Es. 4

Le parti più interessanti, per la nostra indagine, sono però quelle dove Stravinskij opera una *sintesi* fra i due elementi, facendoli comparire non più contrapposti bensì fusi in un tutto inscindibile:



Es. 5

Da un'attento esame della partitura è possibile affermare che i due intervalli sui quali si basa l'intero balletto sono proprio quelli di *seconda maggiore* e di *tritono*. Non a caso, nella chiusa del finale, Stravinskij suggella il lavoro proprio con questi due intervalli:

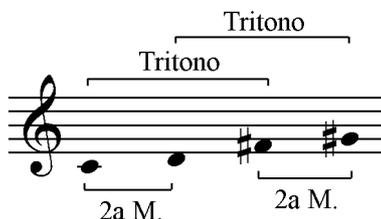


Es. 6

Questi rapporti intervallari si ritrovano anche nella macrostruttura: in **Petrushka** ci sono, infatti, tre suoni che assumono funzioni “tonicali” centripete durante l'intero lavoro. Essi sono il *re*, il *do* e il *fa#* (questi ultimi due, come si è detto, la maggior parte delle volte accoppiati fra loro):



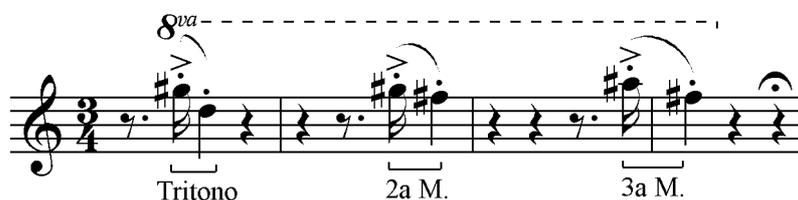
Il *re* è prevalente nella prima parte del primo quadro e all'inizio del quarto; il *do* nella Danza russa; la bitonalità *do-fa#* è tipica del secondo quadro, ma si ritrova anche in numerosi passaggi del terzo e del quarto, nonché in tutto il finale; si noti anche che all'inizio del terzo quadro assume funzione “tonicale” il *sol#*, che dista di una seconda maggiore dal *fa#* e di un tritono dal *re*, rendendo il modello simmetrico con una *terza maggiore* al centro:



Abbiamo dunque, a grandi linee:



Il fatto che gli unici intervalli possibili all'interno del modello di quattro note esposto sopra (escludendo i loro rivolti) siano quelli di seconda magg., di tritono e di terza magg. rende chiaro il significato quasi paradigmatico del seguente passo, immediatamente precedente la Danza russa:

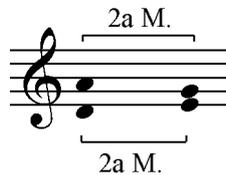


Es. 7

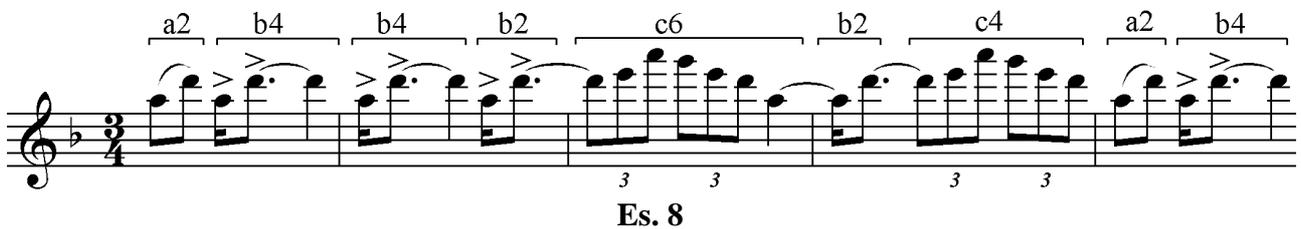
ANALISI DETTAGLIATA DELLA PRIMA PARTE DEL PRIMO QUADRO

(N.B. = in tutta questa analisi ci si riferirà alla versione orchestrale del 1911; la versione del 1947 presenta un'orchestrazione completamente diversa e parecchie varianti ritmico-metriche rispetto a quella originale).

Il Primo Quadro si apre con il “bordone” del quale si è parlato, affidato ai clarinetti e ai corni:

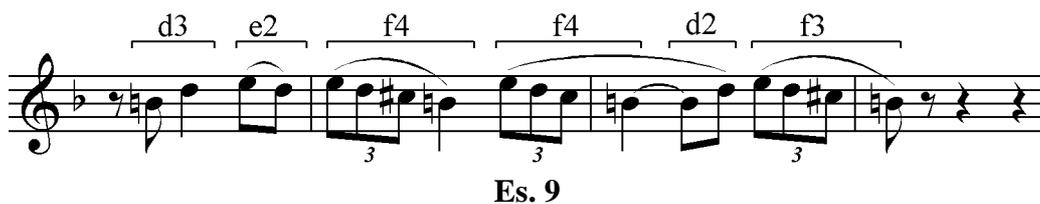


L'armatura di chiave (che presenta un *sib*) definisce il carattere modale di questa introduzione, costruita in gran parte sulla scala minore di *re*. I temi utilizzati (come spesso accade in Stravinskij, è difficile stabilire quali siano dell'autore e quali appartengano alla tradizione folklorica) hanno tutti un chiaro carattere popolare. Nelle prime 5 battute le note impiegate, sia nella parte melodica del flauto che in quella del substrato sonoro, sono solo quattro = re-mi-sol-la. La parte del flauto (dove prevale l'intervallo di *quarta giusta* che, come vedremo, assumerà una certa importanza in questa prima parte del quadro) è di grande interesse in quanto si basa sulla tecnica (già sperimentata da Stravinskij a partire da **Feux d'Artifice** e sviluppata ai massimi livelli nel **Sacre**) della ipostatizzazione di piccole “tessere” caratteristiche (configurazione “a mosaico”). Questa tecnica di costruzione, del tutto nuova nella musica “colta” dell'epoca, si basa sulla ripetizione in sequenza di brevi frammenti combinati linearmente fra loro (permutazione), in modo da creare un senso di asimmetria a dispetto, in questo caso, dell'indicazione metrica costante (3/4):



Come si vede, le “tessere” assumono durate diversificate, con ripetizioni a volte anche letterali (l'ultima battuta delle cinque è infatti uguale alla prima). Pierre Boulez ha dimostrato, nelle sue analisi del **Sacre**, che in questi casi è presente una “logica” che tende a creare degli equilibri strutturali all'interno dell'asimmetria generale. Questo tipo di tecnica è qui (e in buona parte del lavoro) funzionale per creare il senso di confusione presente alla Fiera durante la quale si svolge la vicenda.

A partire da 1 compaiono altre due note (si nat. e do#), dapprima nella parte dei violoncelli. Questa “frase di risposta” è costruita secondo gli stessi principi sopra esposti:



L'introduzione del sib e del do nat. (due batt, prima di 2) comporta un ampliamento del "bordone" verso il basso, includendo così il totale diatonico escluso il fa:



Tre battute prima di 4 cessa il disegno dei bassi e resta solo quello superiore, rinforzato progressivamente (in crescendo ed accelerando) dal terzo oboe e dalle trombe.. Quest'ultimo ci offre l'occasione di osservare ancora la tecnica che abbiamo definita "a tessere" applicata a un tema di sapore folklorico:

Example 13 consists of three staves of music. The first staff has chords A7, A7, A6, B8, A7, and A5. The second staff has chords C5, C8, A6, B6, A6, and B6. The third staff has chords C8, A6, B5, B5, and B5. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and changing time signatures.

Es. 13

Si noti che questa tecnica costringe Stravinskij, in questo caso, ad adoperare frequenti cambiamenti metrici (*multimetria*). Anche questa è un tipo di condotta ritmica relativamente nuova nella musica "colta" (non però in quella popolare) che giungerà al massimo grado di complessità nel **Sacre**.

Al numero 5 il tema folklorico viene esposto dall'intera orchestra nel suo metro originale (2/4), armonizzato con triadi parallele in contrappunto (spesso per moto contrario) fra loro. E' l'apoteosi del *diatonismo*, ma l'armonizzazione è tutt'altro che banale e, soprattutto, anche qui troviamo ampliamenti basati su ripetizioni di lunghezza diversa, sempre realizzati grazie alla tecnica della quale si è parlato:

Example 14 consists of two staves of music. The first staff has chords A8, A4, B6, A2, and B6. The second staff has chords B6 and C9. The music features complex rhythmic patterns, including changing time signatures.

Es. 14

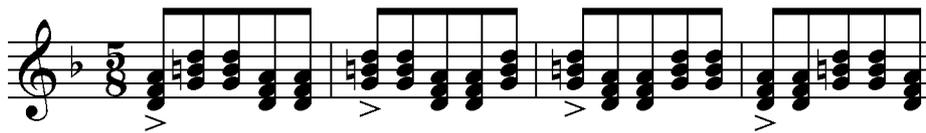
Al numero 6 il tema viene imitato (questa volta si tratta di un canone "tradizionale") alla quarta superiore. L'imitazione introduce il *mib*, che viene però neutralizzato con l'accordo dei corni e delle trombe tre battute prima di 7.

Le sorprese riprendono al numero 7: il pedale di *sib* al basso, sovrapponendosi ai disegni superiori (chiaramente con centro modale *mi*), genera già una situazione bitonale basata sul *tritono*. Si noti che le note "salienti" di questa introduzione (*re*, *mi* e *sib*) riproducono, allo specchio, le relazioni intervallari "macrostrutturali" delle quali abbiamo già parlato:

Example 15 shows a single staff of music with two intervals labeled "2a M. Tritono". The first interval is between G and D# (a major second and a tritone), and the second interval is between D# and A (a major second and a tritone).

Da 7 a 8 un altro elemento d'interesse è la *multimetria* che fa di questo passaggio un precursore del **Sacre** (anche il tipo di scrittura ricorda alcuni passi del balletto immediatamente successivo). Il tema “russo” esposto nell'es. 13 è ancora presente in maniera frammentaria nelle parti degli archi e dei flauti.

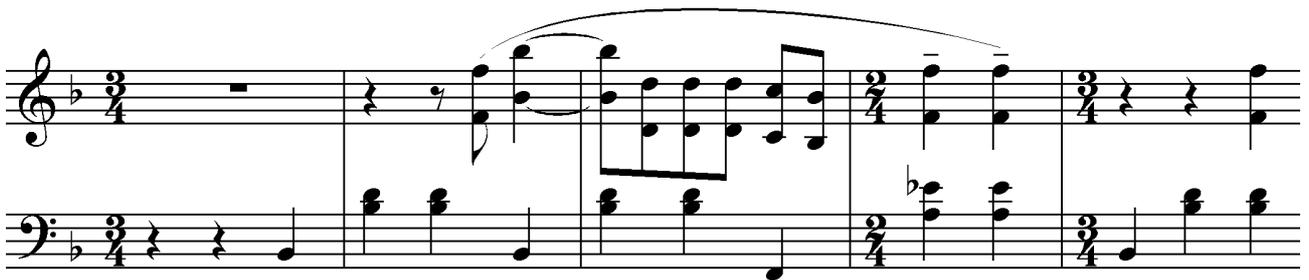
Le prime quattro battute di 8 presentano un'altra *polimetria* (nascosta) tipicamente stravinskiana (ritmo di due in battuta di 5/8, con accenti che marcano il battere). Vengono alternate due triadi a distanza di una *quarta giusta*, con riferimento all'intervallo prevalente nel tema d'apertura:



Es. 15

Seguono quattro battute di ripresa del tema di apertura, strumentato in maniera nuova e con una disposizione delle “tessere” ancora diversa (a2-b4-c6-b2-b4-b4-b2).

Al numero 9 torna la bitonalità *sib-mi* con il tema “russo” ancora più frammentato (stavolta la strumentazione è invertita rispetto al n. 7: i ribattuti sono affidati ai fiati e i frammenti tematici agli archi). Subito dopo viene accennato dai legni (secondo il procedimento già attuato al n. 2) il “tema dell'organetto” che sarà impiegato nella parte centrale di questa introduzione:

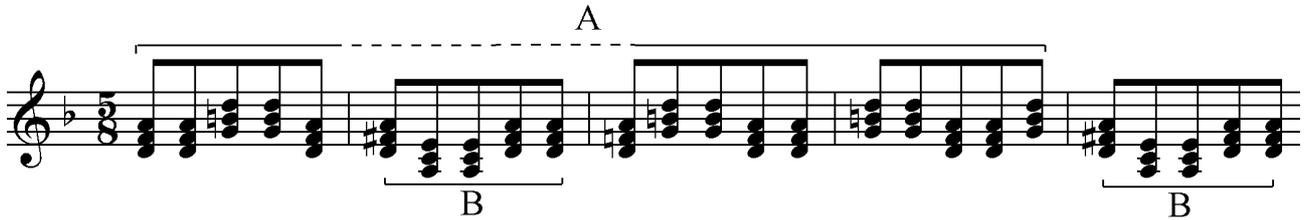


Es. 16

Finora i diversi “episodi” di questa introduzione sono stati accostati “a blocchi”, con nette cesure fra una situazione e l'altra. In questo passo invece (così come al n. 12 e subito prima del n. 17) il passaggio avviene secondo una tecnica che potremmo definire di “dissolvenza incrociata”: i vari personaggi che attirano l'attenzione della folla emergono a poco a poco dalla confusione generale e altrettanto gradualmente scompaiono nel rutilare festoso. L'effetto è ottenuto facendo cominciare un episodio mentre il precedente non si è ancora concluso.

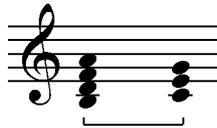
A partire dal n. 10 appare ormai evidente che la tecnica “a tessere” è impiegata non solo per la costituzione dei singoli episodi ma anche (a un livello superiore) per la loro concatenazione. Come si vedrà nel prospetto che conclude questa analisi, ogni episodio posto in sequenza può avere volta a volta una disposizione e una durata diversa, quest'ultima dipendente a sua volta dalla disposizione e durata delle “tessere” che lo costituiscono, come in un gioco di “scatole cinesi”. Questi procedimenti sostituiranno d'ora in avanti, nella musica di Stravinskij, quelli di *sviluppo*, di *elaborazione tematica e motivica* e di *transizione* tipici della tradizione musicale mitteleuropea.

Al numero 10 si ha dunque una ripresa abbreviata dell'episodio del n. 7 (stavolta con il suo basso "naturale", ossia il *mi*: la bitonalità è evitata). Al n. 11 c'è invece una ripresa variata (che comporta un leggero allungamento) dell'episodio già incontrato al n. 8. Il metro è sempre quello di 5/8 ma il ritmo di due è spezzato dall'inserzione di altre due triadi sempre a distanza di quarta giusta fra loro:

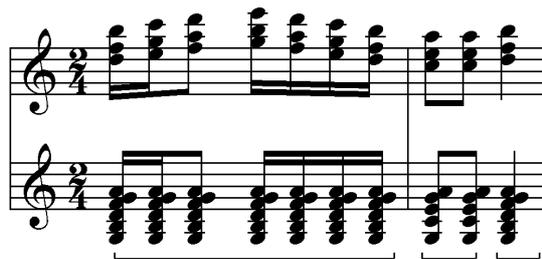


Es. 17

Tre battute prima di 12 compare ancora il tema di apertura (strumentato in modo ancora differente e nel quale le "tessere" sono così disposte: b2-b4-b4-b2-c6-b2-b4-b2), il quale si dissolve a 12 mentre inizia la parte centrale ("Meno mosso"), incentrata sui due motivi "da organetto" e sul "motivo del carillon". L'armatura di chiave cambia (*sib* e *mib*); se è vero che qui ci troviamo in *sib* maggiore, occorre precisare che le parti chiaramente "tonali" di *Petrushka* hanno il più delle volte valore onomatopeico e caricaturale. Sono infatti generalmente citazioni di temi preesistenti che vengono inserite per la loro funzionalità scenica (una situazione identica si ritroverà alla fine delle *Variationen* su tema di Wedekind inserite nella *Lulu* di Berg). In questo caso due danzatrici ballano sui motivi provenienti rispettivamente da un organetto e da un carillon. Del linguaggio tonale Stravinskij recupera però soltanto lo "scheletro": le uniche due funzioni impiegate sono infatti quelle di tonica e di settima di dominante, le quali hanno fra l'altro un forte legame con l'elemento fondamentale basato sull'alternanza diatonica delle triadi del quale si è parlato:



Tale legame sarà esplicitato nella Danza russa:



Es. 18

Il carattere iperrealistico e onomatopeico di queste pagine è confermato da alcuni particolari strumentali: il flauto e l'ottavino che, a partire da 12, imitano il cigolio dell'organetto; la celesta che (suonata a quattro mani) da 15 imita il ronzio meccanico del carillon... fino all'estrema raffinatezza della parte dei clarinetti nell'esposizione del primo tema dell'organetto: il primo clarinetto non suona il do acuto, come se all'organetto malandato mancasse il dente per produrre tale nota!



Es. 19

Al numero 13 compare il secondo tema dell'organetto, in 2/4 (questa volta non si tratta di un tema russo, bensì della citazione letterale di una canzoncina francese). Tre battute prima di 14 i

fagotti e le viole espongono una figurazione cromatica “ansimante” che si sovrappone alla tessitura. Al numero 14, altra *polimetria* palese: gli oboi e i violini primi entrano, in 3/4, con il tema d’apertura e la battuta dopo l’ottavino, i violini secondi e i violoncelli (pizzicati) sempre in 3/4 con un frammento dal tema “russo”, mentre il resto dell’orchestra continua a suonare la fine del tema dell’organetto in 2/4. Questi sono, per così dire, i “commenti” della folla a ciò che è appena apparso in scena.

Tale scrittura “a strati” si va ulteriormente infittendo da 15 a 17: al tema dell’organetto si sovrappone quello del carillon (nei campanelli); quest’ultimo è ripetuto due volte (la seconda volta inizia quando la prima non è ancora terminata, una battuta prima di 16). Questo fatto comporta, a partire da una battuta dopo 16, una sovrapposizione fra il metro binario del secondo tema dell’organetto e quello ternario del carillon, con conseguente *polimetria* nascosta. Il richiamo alla famosa scena “polimetrica” del Don Giovanni mozartiano è inevitabile: anche qui le sovrapposizioni metriche nascono dall’esigenza di mostrare sulla scena situazioni diversificate che avvengono simultaneamente (una caratteristica, fra l’altro, tipica della drammaturgia dei Ballets Russes di Djagilev). Non solo: quattro battute prima di 17 entrano ancora, anch’essi sovrapposti fra loro, i due temi principali della parte precedente e, come nel citato passo mozartiano, la confusione generata dalla stratificazione progressiva degli eventi sonori porta a un punto culminante che sfocia in una improvvisa interruzione (in questo caso si tratta della ripresa immediata della prima parte di questa introduzione).

Dal n. 17 in poi, dunque, si ripresentano le situazioni già viste: fino a 18 l’episodio del n. 7, stavolta allungato e con ulteriori modifiche nella strumentazione (il basso è prima *mi* e subito dopo *sib*: la bitonalità è qui particolarmente sottolineata); al n. 18 c’è la ripresa vera e propria dell’inizio (la strumentazione è ancora diversa e manca la risposta dei violoncelli, con conseguente ulteriore abbreviazione dell’episodio); al n. 19 appare il tema folklorico in 7/8 anch’esso abbreviato (7 battute in luogo delle 17 della prima esposizione); dal n. 20 al n. 24 la musica è identica a quella che va dal n. 5 al n. 9, il che ci porta a definire “tradizionale” la forma generale (*A-B-A'*) di questa introduzione.

Dal n. 24 al n. 27 c’è una reiterazione (sempre “a blocchi”) dei due episodi apparsi rispettivamente al n. 7 e al n. 8, con una intensificazione progressiva che sfocia, al n. 27, nell’ultima presentazione del tema iniziale, con una orchestrazione sfavillante che raggiunge il suo acme al n. 29.

Al n. 28 si trova nei bassi il “motivo dei violoncelli” che era stato escluso al n. 18. La sua “elaborazione” è costruita chiaramente sulla scala ottotonica:



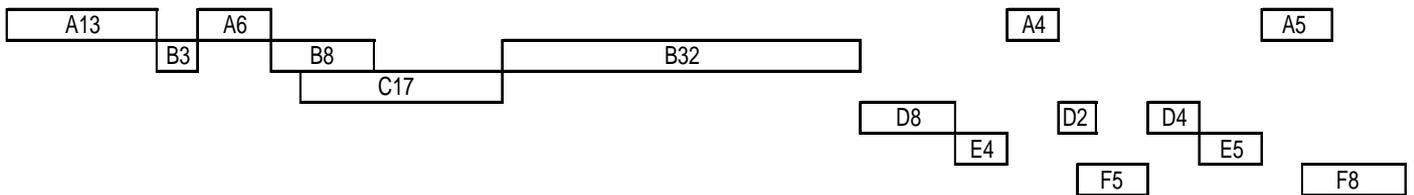
Es. 20

Resta da dire che anche nella fine di questa introduzione si ha una sovrapposizione di situazioni: i timpani e i due tamburi iniziano a suonare le loro quartine di sedicesimi prima del punto culminante del brano (sul secondo quarto della battuta precedente il n. 29) e restano poi soli (la folla

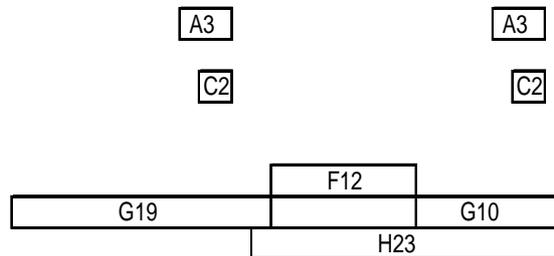
ammutilisce di colpo) due battute dopo. Il brano si conclude su un *fa*# (nota che, come si è detto, costituisce uno dei centri “tonicali” di tutto il lavoro).

Ecco infine un prospetto che ci mostra la tecnica “a tessere” impiegata nella concatenazione dei vari episodi di questa introduzione. Le lettere alfabetiche si riferiscono agli episodi, già analizzati singolarmente, che si presentano nel corso del lavoro. I numeri si riferiscono alle battute impiegate volta a volta per ciascun episodio. Occorre sottolineare che, a causa dei frequenti cambi di metro, le battute non hanno tutte la stessa lunghezza; ciò significa che le proporzioni fra le durate dei vari episodi sono solo approssimative.

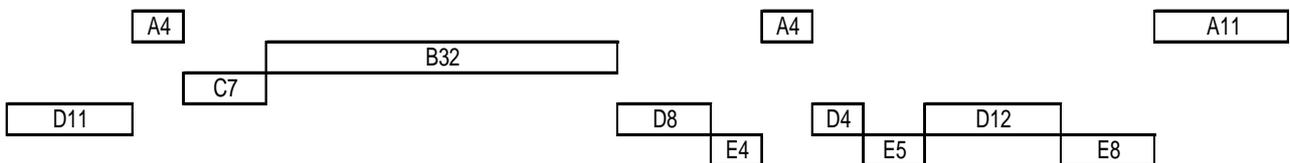
Parte A (dal n. 1 al n. 12)



Parte B (dal n. 13 al n. 16)



Parte A¹ (dal n. 17 al n. 29)



In **Petrushka** risulta palese lo sforzo compiuto dall'autore per integrare fra loro gli eterogenei materiali di partenza secondo direttive linguistiche del tutto nuove e personali, basate sul rifiuto dei metodi tradizionali di elaborazione sui quali si era fondata la musica colta occidentale (soprattutto quella germanica) nelle epoche precedenti. La parte che abbiamo esaminato nei dettagli è, da questo punto di vista, uno dei momenti più significativi dell'intero lavoro. Tuttavia, accanto a queste zone ve ne sono altre, nel corso del balletto, dove le ambivalenze appaiono ancora molto evidenti: spesso il genere fantastico/cromatico e quello folklorico/diatonico appaiono ancora separati fra loro (sia pure non nel modo quasi didascalico in cui lo erano nell'**Oiseau de feu**) e anche dal punto di vista della strutturazione metrico-ritmica si trovano (soprattutto nel quarto quadro) lunghi episodi costruiti in modo piuttosto tradizionale. Alla luce di queste considerazioni potremmo dunque considerare **Petrushka** un lavoro di passaggio verso l'unificazione assoluta compiuta nel **Sacre**.

Occorre però specificare che le antinomie non completamente risolte di **Petrushka**, la sua mancanza di quella compattezza tipica del grande affresco successivo, sono perfettamente funzionali da un lato alla concezione drammatica dei "Ballets Russes" di Djagilev (sovrapposizione simultanea di eventi diversi in unità sceniche giustapposte e forte contrapposizione di immagini, spesso accostate violentemente), dall'altro al soggetto del lavoro (antitesi fra le due nature, umana e di marionetta, del protagonista; fra la cornice carnevalesca e la vita interiore dei burattini; fra il grottesco e il sentimentale; fra il burlesco e il vero e proprio dramma).

MARIO TOTARO (2008)