



CITTA' DI TORINO

con il contributo della

FONDAZIONE CRT

Cassa di Risparmio di Torino

sabato 9  
domenica 10 settembre 2000  
ore 17

Conservatorio  
Giuseppe Verdi

**Ensemble InterContemporain**  
**Patrick Davin,**  
*direttore*

settembre  
musica

XXIII edizione

---

sabato 9 settembre 2000  
ore 17

**Igor Stravinsky**  
(1882-1971)

Pastorale,  
romanza senza parole per voce e strumenti a fiato  
**Claudia Barainsky**, *soprano*

Ragtime,  
per orchestra da camera

Pribautki,  
canzoni scherzose per voce e sette strumenti

*Lo zio Armand*

*Il forno*

*Il colonnello*

*Il vecchio e la lepre*

**Oleg Bryjak**, *baritono*

Concertino per dodici strumenti

Due poesie di Konstantin Balmont per soprano e ensemble

*Il fiore*

*La colomba*

**Claudia Barainsky**, *soprano*

Tre liriche giapponesi per soprano e ensemble

*Akabito*

*Mazatsumi*

*Tsaraiuki*

**Claudia Barainsky**, *soprano*

Otto miniature strumentali per orchestra da camera

*Andantino*

*Vivace*

*Lento*

*Allegretto*

*Moderato alla breve*

*Tempo di marcia*

*Larghetto*

*Tempo di Tango*

Trois mouvements de Petruška, per pianoforte

*Danse russe*

*Chez Petruška*

*La semaine grasse*

**Dimitri Vassilakis**, *pianoforte*

*Renard*,

per voci e ensemble

Renard

**Leonid Bomstein**, *tenore*

Il gallo

**Valeriy Serkin**, *tenore*

Il montone

**Oleg Bryjak**, *baritono*

Il gatto

**Maxim Mikhailov**, *basso*

Sophie Cherrier,

Emmanuelle Ophèle, *flauti*

László Hadady,

Didier Pateau, *oboi*

Alain Damiens,

André Trouttet, *clarinetti*

Pascal Gallois,

Paul Riveaux, *fagotti*

Jens McManama,

Jean-Christophe Vervoitte, *corni*

Antoine Curé,

Jean-Jacques Gaudon, *trombe*

Jérôme Naulais,

Benny Sluchin, *tromboni*

Daniel Ciampolini, *percussioni*

Michel Cerutti, *cimbalom*

Jeanne-Marie Conquer,

Maryonne Le Dizès,

Hae-Sun Kang, *violini*

Christophe Desjardins, *viola*

Pierre Strauch, *violoncello*

Frédéric Stochl, *contrabbasso*

musicisti aggiunti:

Claire Talibart,

Abel Billard, *percussioni*

Antoine Tamestit, *viola*

Véronique Marin-Queyras, *violoncello*

I boiari le hanno mangiate,  
i loro cani sono arrivati.  
Sono arrivati i cani arrabbiati  
e la volpe hanno sbranato...  
*(parlando)*  
La favola vi ho detto,  
a me di burro un secchietto!

*Traduzione italiana di Cristina Moroni  
tratta dal volume "Stravinsky 1982"  
edito dall'Editrice Teatro alla Scala di Milano, 1982  
in occasione del centenario dalla nascita del compositore.*

---

domenica 10 settembre 2000  
ore 17

## **Igor Stravinsky**

(1882-1971)

Otetto per flauto, clarinetto,  
due fagotti, due trombe e  
due tromboni

*Sinfonia*

*Tema con variazioni*

*Finale*

Prima Suite  
per piccola orchestra

*Andante*

*Napolitana*

*Española*

*Balalaika*

Seconda Suite  
per piccola orchestra

*Marcia*

*Valzer*

*Polka*

*Galop*

Concerto in mi bemolle *Dumbarton Oaks*  
per piccola orchestra

*Tempo giusto*

*Allegretto*

*Con moto*

*L'Histoire du soldat*,  
suite per clarinetto, fagotto,  
cornetta, trombone, violino  
contrabbasso e percussioni

*La marcia del soldato*

*Il violino del soldato*

*Marcia reale*

*Il piccolo concerto*

*Tre danze : Tango, Valzer, Ragtime*

*La danza del diavolo*

*Corale*

*La marcia trionfale del diavolo*

Fondato nel 1976 da Pierre Boulez, **l'Ensemble InterContemporain** è concepito per essere uno strumento originale al servizio della musica del xx secolo. Formato da trentun solisti, ha avuto come direttore musicale David Robertson, sostituito da Johnathan Nott a partire dall'agosto 2000. Allo scopo di assicurare la diffusione della musica del nostro tempo, l'Ensemble si esibisce in circa settanta concerti a stagione sia in Francia che all'estero. Al di fuori dei concerti istituzionali, gli artisti hanno preso singolarmente l'iniziativa di creare numerose formazioni di musica da camera, delle quali curano anche la programmazione. Ricco di più di 1600 titoli, il repertorio dell'Ensemble rispecchia una politica molto attiva sul versante della composizione, grazie anche ai suoi rapporti privilegiati con l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM), ma comprende anche alcuni classici della prima metà del secolo, nonché le opere più significative scritte dopo il 1950. Dopo aver posto la sua sede alla Cité de la Musique nel 1995, l'Ensemble ha incrementato la sua azione di sensibilizzazione di tutto il pubblico nei confronti della creazione musicale organizzando degli ateliers, delle conferenze e delle prove aperte al pubblico. In collaborazione con il Conservatorio di Parigi, l'Ensemble dà vita a degli stages di formazione di giovani professionisti, strumentisti o compositori, desiderosi di approfondire la loro conoscenza del linguaggio musicale contemporaneo.

**Patrick Davin**, nato ad Amay (Belgio) nel 1962, ha studiato all'Accademia di musica di Amay, al Conservatoire Royal di Liegi e al Conservatorio di Tolone (pianoforte, violino, armonia, fuga, direzione d'orchestra). Per la direzione d'orchestra ha avuto come insegnanti Roger Rossel, René Defossez, Lucien Jean-Baptiste, Pierre Boulez e Péter Eötvös. Dal 1988 è docente di analisi musicale al Conservatoire Royal di Liegi, e dal 1993 è direttore stabile dell'Ensemble Musiques Nouvelles. Finalista al Concorso internazionale di Besançon nel 1992, è stato assistente di Sylvain Cambreling, Stanislav Srowaczewsky, Günther Herbig, Heinrich Schiff e Luciano Berio. Ha diretto numerose orchestre, tra cui l'Orchestra nazionale del Belgio, l'Orchestra de la Monnaie, l'Ensemble Modern, l'Orchestra della Radio di Stoccarda, il Klangforum di Vienna, l'Orchestra Nazionale di Lille, la Deutsche Kammerphilharmonie. Ha diretto in prima esecuzione opere di Philippe Boesmans, Murray Schafer, Michael Levinas, Conlon Nancarrow, Christian Wolff, Megumi Tanabe, Garrett List, Marco Stroppa.

Dal 1999 Davin è il direttore artistico del Festival d'estate di Bruxelles; si è anche dedicato all'opera lirica, dirigendo fra le

altre la ripresa di *La ronda* di Philippe Boesmans (regia di Luc Bondy) al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles e al Théâtre du Châtelet di Parigi.

**Claudia Barainsky** è nata a Berlino, dove ha compiuto gli studi di canto sotto la guida di Ingrid Figur, Dietrich Fischer-Dieskau e Aribert Reimann. È ospite regolare di diversi Festivals come le Berliner Festwochen, la Schubertiade Feldkirch, il Festival di Salisburgo, la biennale di Venezia, il Festival di Merano, il Wittener Tagen für Neue Kammermusik, il Kammermusikfestival di Kuhmo in Finlandia, e i Donaueschinger Musiktagen. Conosciuta per il suo talento multiforme sia nel repertorio classico che in quello contemporaneo, ha collaborato come solista con orchestre famose come la Filarmonica di Berlino, la Jugend Deutschen Philharmonie, l'Orchestra filarmonica delle Fiandre, il Klangforum Wien, l'Ensemble Modern. Ha cantato sotto la direzione, tra gli altri, di Gerd Albrecht, Michael Gielen, Vladimir Ashkenazy, Claus Peter Flor, Ingo Metzmacher e Giuseppe Sinopoli.

Ha debuttato nel repertorio operistico nel 1993 nel ruolo di Costanza allo Stadttheater di Berna, dove è anche stata Lulù nel 1994. Da allora si è esibita in tutta Europa in diverse parti, quali Blonde, Musetta, la Regina della Notte, Donna Klara in *Der Zwerg* di Zemlinsky, e in *Al gran sole carico d'amore* di Luigi Nono. Nella primavera del 2000 ha debuttato alla Carnegie Hall di New York, e farà parte del cast per la nuova produzione dell'*Anello del Nibelungo* a Bayreuth con la direzione di Sinopoli.

**Leonid Bomstein** è nato a San Pietroburgo nel 1967. Ha studiato all'Accademia Gnesin di Mosca con K. Lissovsky e N. Shilnikova. Nel 1993 ha iniziato la sua carriera di solista con la Compagnia Helikon di Mosca, con la quale ha successivamente interpretato il ruolo di Ernesto nel *Don Pasquale*; dal 1995 fa anche parte della Compagnia Stanislavsky & Nemirovich-Danchenko, con la quale ha debuttato come Rodolfo ne *La bohème*. Svolge inoltre un'intensa attività concertistica come solista, che lo ha portato in tournée in Canada, Israele, Spagna, Gran Bretagna, Polonia e USA, sia con il Coro della Sinagoga di Mosca che con l'Orchestra Filarmonica di Stato di Mosca. Dal 1998 fa parte della Compagnia dell'Opera del Bolshoi, con la quale si è esibito come Astrologo ne *Il gallo d'oro* di Rimskij-Korsakov e come Innocente nel *Boris Godunov* di Musorgskij, parte che gli è valsa un grande consenso di critica e di pubblico durante la tournée del Bolshoi a Londra.

**Oleg Bryjak** è nato in Kazakistan nel 1960. Dopo gli studi di canto all'Accademia musicale di Alma-Ata, ha cantato in nume-

rosi teatri in tutta l'USSR. Nel 1990 ha vinto il secondo premio al Concorso internazionale "Sylvia Gesty" a Stoccarda. Dal 1991 al 1996 ha fatto parte stabilmente del teatro di Karlsruhe, partecipando inoltre come ospite a numerose recite a Parigi, Stoccarda, Lipsia, Bonn, Wiesbaden, Berlino e tenendo concerti a Colonia, Amburgo, Bonn, Norimberga. Nella stagione 1996/97 è all'Opera di Düsseldorf, dove ha cantato nei ruoli di Albrecht, Jago, Rigoletto, Telramund, Klingsor, Leporello, Amonasro, Falstaff, e altri. Dal 1998 è invece alla Staatsoper di Vienna, dove ha già cantato nei ruoli più impegnativi del suo repertorio.

**Maxim Mikhailov** è nato a Mosca nel 1962 ed è figlio d'arte: il nonno Maxim Dormidontovich Mikhailov è stato una delle grandi glorie del Teatro Bolshoi, così come il padre Igor. Maxim Mikhailov si è diplomato in canto e in trombone all'Accademia Gnesin di Mosca, entrando poi a far parte della compagnia del Bolshoi. È stato fra i vincitori del Concorso Glinka e del Concorso Belvedere di Vienna. Tra il 1994 e il 1998 ha partecipato al Mozart Festival di Schönbrunn come Figaro ne *Le nozze di Figaro*, come Masetto nel *Don Giovanni*, come Sarastro nel *Flauto Magico* e come Osmino nel *Ratto dal Serraglio*.

Con la Netherlands Opera Company ha cantato in *Mazeppa* di Čajkovskij e ne *Il naso* di Šostakovič. Nel 1997 ha partecipato all'edizione in forma di concerto di *Guerra e pace* di Prokofiev alla Wiener Konzert Haus. Ha in seguito ricoperto tutti i ruoli più importanti del grande repertorio russo.

Ucraino di nascita, **Valeriy Serkin** ha studiato all'Accademia musicale di Mosca, diplomandosi nel 1991. Nello stesso anno ha ottenuto le parti di Almaviva (*Barbiere di Siviglia*), di Lenski (*Eugen Onegin*), e del Giovane gitano (*Aleko*). Nella stagione seguente ha debuttato alla Wiener Kammeroper nella parte di Dorvil (*La scala di seta*) e di Werther, mentre nel 1997 è stato ancora Lensky all'Opera di S. Francisco.

Nelle stagioni seguenti è stato ospite dei Teatri di Strasburgo, West Palm Beach, Bregenz, Innsbruck, Losanna, Parigi, mentre come solista di musica da camera si è esibito nelle più prestigiose sale da concerto di Roma, Amburgo, Amsterdam, Vienna, e via dicendo.

Dalla stagione 1999/2000 è membro stabile della compagnia della Deutsche Oper am Rhein, dove ha interpretato le parti di Tamino (*Flauto magico*), Belfiore (*La finta giardiniera*), Ernesto (*Don Pasquale*), Fenton (*Falstaff*), Cassio (*Otello*), e Don Ottavio (*Don Giovanni*), sia in Germania che all'estero.

**Dimitri Vassilakis** è nato nel 1967 ad Atene, dove ha iniziato gli studi musicali all'età di sette anni per poi proseguirli al Conservatorio di Parigi sotto la guida di Gérard Frémy. Dopo aver vinto numerosi premi sia come solista che come accompagnatore, si è esibito come solista in Europa (Festival di Salisburgo, Maggio Fiorentino), Africa del Nord, estremo Oriente, America. È entrato a far parte dell'Ensemble InterContemporain nel 1992. Il suo repertorio comprende, fra gli altri, titoli come *Concerto per piano* di György Ligeti, *Oiseaux exotiques* e *Un vitrail et des oiseaux* di Olivier Messiaen, la *Terza Sonata* di Pierre Boulez, *Eonta* ed *Evryali* di Iannis Xenakis, *Klavierstück IX* di Karlheinz Stockhausen. Di Pierre Boulez ha eseguito la prima rappresentazione di *Incises* nel 1995 e di *sur Incises* per tre pianoforti, tre percussioni e tre arpe nel 1998 a Edimburgo.

Opera del venticinquenne compositore, questa *Pastorale* (1907) è dedicata a Nadežda Rimskaja-Korsakova, figlia dell'amato e temuto maestro. Scritta in origine per voce e pianoforte, Stravinsky ne curò la versione per piccola orchestra nel 1923. Lavoro ben tornito ed equilibrato, questo brano ci trasporta nelle campagne russe dell'infanzia di Stravinsky, ma ci riconduce anche al fervido periodo degli studi musicali. Rimskij-Korsakov era un eccellente compositore e un insegnante esigente; assai sobrio nelle lodi, non nascondeva una certa diffidenza nei confronti di certe tendenze "moderniste" del vivace allievo. Stravinsky gli tributò probabilmente tutto il rispetto e la venerazione che si deve non solo ad un maestro, ma anche ad una figura che per lui in gioventù rimpiazzò almeno in parte quella del padre.

Subito dopo l'assaggio contenuto nella *Histoire du soldat* Stravinsky decide di assaporare con più calma in questo *Ragtime* (1918) le risorse della propria personale maniera di intendere l'allora nuovo e travolgente linguaggio jazz. Il brano è una carrellata piuttosto movimentata di stilemi tipici del genere, dal ritmo puntato d'apertura, a certi appoggi ritmici, fino addirittura a citazioni chiaramente timbriche nella sezione degli ottoni. Ma si tratta di riferimenti distanti e mediati: la scelta del cimbalom come ostinato concertante (spesso sostituito dal pianoforte) la dice già lunga sul tessuto timbrico del pezzo. Il tutto ha un aspetto assai discontinuo e frammentato rispetto al modello e una ciclicità un poco astratta dalla quale ogni improvvisatore rifuggirebbe. Nelle parole di Stravinsky questo brano risponde all'intenzione di portare in sala da concerto la musica da ballo più di moda "come nel passato i compositori avevano fatto con il minuetto, il valzer, la mazurka e così via". Questo avviene tuttavia grazie ad un'operazione piuttosto complessa che segue i procedimenti della scomposizione e della deformazione parodistica. Si potrebbe paragonare questo montaggio di brandelli di jazz ad un quadro cubista, che riunisce molteplici prospettive in una dimensione che non è in grado di (né vuole) comporle in un tutto sintetico, per offrire una visione della realtà forse un po' cerebrale, ma certo meno ingenua della percezione comune. L'effetto è anche quello di una distanza ironica e dissacrante, che non ha paura di prendere qualcosa che a tutti piace per stravolgerlo in base ai suoi stessi elementi, quasi a puntare il dito verso ciò che nessuno ama sentirsi ricordare: la banalità del gusto.

"La parola *Pribautki* indica una forma particolare di verso popolare russo, il cui corrispondente inglese più vicino è *lime-*

*rick* (poesiola nonsense). Significa “una storia”, poiché *pri* è la preposizione latina *pre* e *baut* deriva dall’infinito del verbo “dire” in russo antico. Le *pribautki* sono sempre brevi – di solito non più di cinque versi. Secondo la tradizione popolare derivano da un tipo di gioco nel quale qualcuno dice una parola, un altro vi aggiunge qualcosa, una terza e una quarta persona la ampliano e così via, molto velocemente”. Queste osservazioni di Stravinsky ci introducono nella ricca riserva dei brani più dichiaratamente “russo” del compositore, che conservò con cura nell’esilio europeo la memoria, più che del proprio passato, delle radici collettive del suo popolo. Più volte tornò ad attingere temi e suggestioni dalla raccolta di favole di Afanaseev o da quella di poesie di Kireevskij, che chiamò le “grandi navi da trasporto della lingua e della spiritualità russe”. Questo tuttavia non significa che Stravinsky utilizzi sempre materiale musicale proveniente dal patrimonio popolare russo: anzi, ed è il caso di queste “canzoni scherzose”, egli spesso inventa melodie di tono popolare con grande naturalezza proprio grazie alla capacità della sua facoltà creativa di “attingere ad una qualche memoria popolare inconscia”. Se la melodia del canto si muove su pochi gradi, tuttavia, non sfugge il trattamento estremamente avanzato e raffinato dell’accompagnamento strumentale, che non risparmia tocchi cromatici e passaggi politonali.

Il *Concertino* nacque nell’estate del 1920, poco dopo la stesura completa di *Pulcinella*, come brano per quartetto d’archi su commissione di Alfred Pochon, primo violino del quartetto Flonzaley. Fu poi arrangiato per dodici strumenti nel 1952, senza grandi modifiche. Si tratta di un unico movimento, pensato da Stravinsky come una forma libera di primo tempo di sonata, con un chiaro bitematismo e un certo ruolo concertante del primo violino. Di fatto egli intese questo schema classico come occasione per il suo tipico procedimento di scrittura a blocchi contrapposti, con una sezione vivace e nervosa, mobile e tesa ed un’altra più placida quasi in forma di cadenza per violino solo, un lungo nastro di note suonate a corde doppie, assai interessante. Una nota di cronaca: il quartetto committente, che aveva un repertorio quasi esclusivamente classico, lo suonò con così poca comprensione da meritarsi un fiasco clamoroso.

Dedicate alla madre e alla sorella, le *Due poesie di Konstantin Balmont* furono composte nel 1911, a ridosso di *Petruška*. Brevissime, queste due perle esplorano un mondo sonoro piuttosto originale, oscillante nell’indeterminazione tonale e modale della linea vocale, rilucente di attente colorazioni tim-

briche. La versione per voce e ensemble è del 1954. Scritte durante la stesura del *Sacre*, le *Tre liriche giapponesi* (1912-13) rappresentano una delle punte più avanzate dello sperimentalismo stravinskiano e anche una straordinaria testimonianza di ricettività da parte del compositore nei confronti del mondo musicale che, brulicante, si muoveva intorno a lui, prima di quella che qualcuno ha definito una definitiva chiusura all'interno del proprio personalissimo stile. È assai probabile infatti che dietro questi piccoli gioielli stia, oltre all'ardore creativo di quegli anni, anche la folgorante esperienza dell'ascolto del *Pierrot* di Schönberg e tutto il fermento linguistico che in quegli anni attraversa la musica francese e in particolare, ad esempio, la produzione di Maurice Ravel; non è forse un caso che a quest'ultimo sia dedicato il terzo brano e che l'intera raccolta sia stata eseguita in prima assoluta in un concerto della Société Musicale Indépendante di Parigi accanto ai *Trois poèmes de Mallarmé* (il progetto originale, tra l'altro, voleva anche l'esecuzione del *Pierrot lunaire*).

Nei ricordi di Stravinsky motivo occasionale dell'opera fu la lettura di un'antologia di liriche giapponesi, il cui stile egli associa volentieri a quello della pittura e delle incisioni del lontano paese orientale. Troviamo qui un ulteriore, prezioso elemento a monte di scelte stilistiche così originali: "La soluzione grafica dei problemi della prospettiva e dei volumi che mostra quell'arte mi stimolò a trovare qualcosa di analogo nella musica".

Una nota per ogni sillaba, niente ripetizioni, frasi molto asimmetriche, estrema concisione: questa la ricetta per le linee vocali, che vogliono mantenere la purezza del delicatissimo dettato poetico. Per le parti strumentali si percorre invece la strada di una ricerca timbrica estrema, che richiede agli esecutori non pochi "effetti" (pizzicati, armonici, colpi di lingua, ecc.). Così l'ascolto viene immediatamente avvolto in una sorta di rarefazione stupita nella quale si disegna, in pochi tratti, un mondo etereo, sospeso, ma profondo e sconosciuto.

Come si sa, Stravinsky fu un maestro nel riprendere, rimaneggiare, riarrangiare e riorchestrare brani già scritti, in qualche caso per allontanare lo spettro della scadenza dei diritti d'autore che, in questo modo, potevano essere recuperati. Ad esempio, i brevi pezzi facili per bambini intitolati *Le cinque dita*, terminati nel 1921, furono rimaneggiati nel 1962 per piccola orchestra e, con alcuni aggiustamenti (primo fra tutti, l'ordine dei brani), divennero le *Otto miniature strumentali*. Nati per esercitare la mano sulla tastiera utilizzando appena cin-

que tasti (uno per dito), questi brani (per bambini, in origine) recuperano quasi completamente le convenzioni tonali del Sette-Ottocento, ma non rinunciano ad alcuni procedimenti di elisione e sovrapposizione tipici dello stile stravinskiano. Dopo il bagno di musica pergolesiana utilizzata per *Pulcinella*, Stravinsky adotta qui le indicazioni di tempo (e anche qualche movenza di danza) italiane. L'unica intonazione russa, forse, echeggia nel triste *Lento*.

In una famosa conferenza Stravinsky, prima di svelarci l'intimo decorso di pensieri dal quale scaturì *Petruška*, rifiuta con determinazione l'idea che una trascrizione pianistica costituisca l'adattamento di un brano ad uno strumento che avrebbe le qualità per "imitare" l'orchestra. Una trascrizione pianistica è, a tutti gli effetti, un pezzo per pianoforte che sfrutta le caratteristiche tipiche dello strumento e tutte le risorse tecniche del virtuoso. Non deve essere una "riduzione", ma un vero brano di repertorio. Questo avviene perché già nella mente del compositore le idee musicali nascono per lo più già tagliate e cucite addosso agli strumenti che egli ha deciso di utilizzare; è quindi un'assurdità pensare che il pianoforte, ad esempio, possa rendere adeguatamente idee concepite per un insieme strumentale. *Petruška*, in ogni caso, mostra già in partenza una spiccata vocazione alla trascrizione pianistica. Innanzi tutto perché l'idea germinale del brano è proprio, nel racconto di Stravinsky, quella di una marionetta animata "che esaspera la pazienza dell'orchestra con cascate diaboliche di arpeggi. L'orchestra, a sua volta, fa rappresaglia con minacciosi squilli di tromba"; si tratta, in altre parole, di un conflitto concertante tra pianoforte e orchestra. In secondo luogo, nella stesura definitiva del lavoro, il pianoforte svolge realmente un ruolo fondamentale e insostituibile. La trascrizione qui più che mai parte dall'interno e dall'origine stessa dell'invenzione musicale e Stravinsky stesso testimonia di essersi "appassionato moltissimo" nel realizzarla.

La storia patetica e surreale del burattino ipersensibile ma goffo, geloso del Moro aiutante benché stupido, assai più attraente agli occhi della Ballerina, inizia come se fosse un minuscolo ritaglio nella baraonda della Fiera di Carnevale, con tanto di folla, baracconi, organetti e danzatori. Solo il Burattinaio, quasi uno stregone, cattura l'attenzione degli astanti nel cerchio magico del suo teatrino, dove le marionette animate consumano un'inaspettata tragedia. Il Moro trafigge *Petruška* sotto gli occhi degli spettatori e, con la Ballerina, si dilegua tra la folla. *Petruška* muore nello smarrimento generale, ma il Burattinaio rassicura il suo pubblico mostrando il corpo di legno e gesso della sfortunata mario-

netta. Il Carnevale finisce all'imbrunire, ma l'ultima parola è del fantasma di Petruška che dal tetto del teatrino canzona tutti quanti.

La versione pianistica sceglie e riassume i momenti salienti della vicenda. La *Danza russa* costituisce la presentazione delle tre marionette appena richiamate in vita dal Burattinaio. La *Cella di Petruška* ci conduce direttamente nel cuore della ricca psicologia della marionetta protagonista. L'ultimo numero, *La Fiera dell'ultimo giorno di Carnevale* percorre in sintesi il precipitare degli eventi fino alla beffa ironica del fantasma, che lacera come un velo sottile tutta la trama emotiva della situazione.

Il tono burlesco e la smorfia straniante di maschere, marionette e buffoni ha un certo rilievo al passaggio del secolo, come dimostrano per lo meno il *Till Eulenspiegel* di R. Strauss e, ovviamente, il *Pierrot lunaire* di Schönberg, due opere che Stravinsky aveva certamente presenti. Fu Adorno a calcare la mano soprattutto sul paragone tra *Petruška* e *Pierrot*, per esemplificare i due orientamenti decisivi, per lui, della musica del Novecento. La sua simpatia va ovviamente all'opera di Schönberg, dove "tutto converge sulla soggettività solitaria che si riassorbe in se stessa" e dove "il soggetto, reso quasi trascendentale e liberato dagli irretimenti dell'empirico, si ritrova su un piano immaginario" condotto da una musica che "con la sicurezza di un naufrago, abbozza l'immagine di una speranza disperata". Niente esprime così lucidamente l'angosciosa situazione dell'uomo contemporaneo, schiacciato da un sistema opprimente, alla ricerca di una libertà negata in forme sempre più subdole di coercizione. Stravinsky, al contrario, propone una musica che "si mette dalla parte di quelli che deridono il maltrattato" così che l'immortalità del clown "acquista alla fine per la collettività il significato di una sinistra minaccia. La soggettività assume, in Stravinsky, l'aspetto della vittima". Anche riuscendo a prendere le distanze da questa acerima polemica frontale, è inevitabile rivisitare *Petruška* con un qualche sconcerto di fronte al paradosso, fin troppo familiare, di una vita ricca, travolgente e appassionata, ma che si rivela fatta soltanto di legno, gesso e movimenti meccanici, alla fine della quale ci aspetta (forse) un'immortalità inutile e beffarda.

*Renard* è la Volpe furba che per due volte convince l'ingenuo Gallo a scendere dall'alto trespolo per cadere direttamente nelle sue fauci, se non giungessero ogni volta soccorrevoli il Gatto e il Caprone a liberare l'amico. La prima volta Renard è travestito da suora e induce il Gallo a scendere per confessarsi e pentirsi della lussuria in cui vive frequentando il suo folto harem di galline. La seconda volta Renard promette al

Gallo un intero granaio pieno di granturco e lo trascina prigioniero nella sua tana, dove comincia a spennarlo. Il Gallo allora innalza al cielo una preghiera di commiato e sviene poco prima che i suoi amici giungano a salvarlo. Renard viene trascinato per la coda fuori dalla tana e strangolato, mentre il Gallo può infine danzare con Gatto e Caprone il giusto lieto fine delle favole.

Questa è la storia, di ascendenza popolare russa, rimaneggiata e adattata da Stravinsky e messa in forma di "libretto" da C.F. Ramuz. Il lavoro fu commissionato nel 1916 dalla principessa de Polignac, amica del compositore, che orientò decisamente la scelta strumentale verso una piccola orchestra variamente assortita e adatta ad un'esecuzione privata, ma fu eseguito solo nel 1922 dai Ballets Russes di Diaghilev. Queste le istruzioni di Stravinsky: "*Renard* deve essere recitato da pagliacci, danzatori o acrobati, possibilmente su una passerella con l'orchestra posta al di sotto. Se viene rappresentato in un teatro, dovrebbe essere dato fuori dal sipario. Gli orchestrali restano tutto il tempo sul palcoscenico. Entrano insieme accompagnati da una piccola marcia che serve da introduzione e allo stesso modo è trattata la loro uscita di scena. I protagonisti delle parti sono muti. I cantanti, due tenori e due bassi, sono in orchestra".

C'è una scena, qui, e degli attori. C'è un'azione, c'è la musica e ci sono le voci che cantano. Ma *non* è un'opera: i cantanti siedono in orchestra, mentre sul palco si svolge un mimo. Non ci sono ruoli vocali: i personaggi sono identificati con impasti timbrici anche di più voci, in base alla necessità musicale. Qui la musica divorzia dalla parola e dalla voce per sposarsi con la scena, ma poi abbandona la scena per unirsi alla parola in base alla curiosa moralità estetica per cui "la musica si può accoppiare al gesto o alla parola – non a entrambi, altrimenti incorre nella bigamia". È la strada della modernità teatrale: poesia, musica, azione non convergono verso la perfetta illusione, il verosimile drammatico, l'identificazione palpitante dello spettatore, ma si combinano in modo vario aiutandosi e smentendosi ad ogni passo, con l'ironia e il lucido straniamento di chi sta giocando un gioco molto serio. L'Ottocento è finito, e con esso i drammi della passione e dell'onore, i conflitti tra cuore e ragion di Stato, la tensione religiosa, la sacralità mitica. I racconti popolari di animali, con la loro cristallina impersonalità, la loro snellezza e il loro significato così trasparente e irrilevante appaiono a Stravinsky la sana matrice di una musica finalmente autonoma, legislatrice, capace di costruirsi in base a regole proprie a partire da materiali elementari – per lo più desunti da modelli modali popolari – che risuonano, è vero, privati delle loro più naturali radici, ma appaiono d'un tratto ricollocati in un'atmosfera oggettiva,

distillata in un sapiente e moderno alambicco. Anche l'esotismo che si respira in questo brano non è mai imitazione o riproduzione di musiche alternative, ma compassata mediazione di ricercate sonorità in un'unica musica del tutto nuova, come accade con l'impiego "sperimentale" del cimbalom ungherese (spesso sostituito dal pianoforte), dal quale tecniche esecutive inconsuete estraggono i suoni più vari, che spolverano d'argento vivo il fondo sonoro. Il teatro è in questo gioco di differimenti molto più che in una supposta aderenza scenica: burla delle (buone) intenzioni, musica della mente.

Un lavoro denso e di perfetta trasparenza "neoclassica" come l'*Otetto*, composto tra la fine del 1922 e il maggio del 1923, costringe a riflessioni sul metodo compositivo e sulla poetica stravinskiani che vanno ben al di là dei tratti salienti di una specifica fase creativa, com'è questa, caratterizzata da un'abile riscrittura vitalizzante dei classici, propensa ora ad un'aggiornata ricostruzione formale e stilistica (come avviene qui), ora ad una deformazione caricaturale e grottesca dei modelli (valga come esempio, per tutti, il *Rake's Progress*).

Alcuni spunti biografici ci introducono nella complessa genesi di questo brano: secondo una testimonianza, in quel periodo Stravinsky era particolarmente attratto da Mozart, le cui Sinfonie avrebbe giudicato perfette, se solo avesse potuto eliminarne tutti gli sviluppi (!). Un primo elemento è, dunque, un marcato interesse per la forma-sonata, come mostra la *Sinfonia* d'apertura (che appare, per altri versi, una vera *Ouverture* alla francese). Nelle *Croniques*, inoltre, Stravinsky afferma di aver cominciato a scrivere la musica di questo brano senza sapere quali strumenti impiegare per la realizzazione sonora. Questo induce a pensare, come secondo elemento, ad una certa astrazione del pensiero musicale, dimostrata ampiamente dal tessuto rigorosamente contrappuntistico del lavoro, che sembra aver guardato, oltre e forse più che a Mozart, alla scrittura bachiana, per esempio, delle *Invenzioni*. Stravinsky stesso, infine, racconta di aver scelto l'organico dopo averlo ascoltato in sogno, senza ricordare la musica, ma con la decisa coscienza di voler scrivere "un pezzo d'insieme – non musica di scena come nell'*Histoire du Soldat*, ma una Sonata strumentale". Questo rinforza l'idea, ed è il terzo elemento, che il desiderio di affrontare un lavoro dichiaratamente strumentale sia stato all'origine dell'interesse per le forme e i metodi del classicismo (vedi il *Tema con variazioni*, con tanto di Valzer e di Fugato) ai quali, come sempre, Stravinsky attinge con la libertà di chi può permettersi di fondere gli spunti più diversi nel crogiolo del pro-

Sophie Cherrier,  
Emmanuelle Ophèle, *flauti*  
Didier Pateau, *oboe*  
Alain Damiens,  
André Trouttet, *clarinetti*  
Pascal Gallois,  
Paul Riveaux, *fagotti*  
Jens McManama,  
Jean-Christophe Vervoitte, *corni*  
Antoine Curé,  
Jean-Jacques Gaudon, *trombe*  
Jérôme Naulais,  
Benny Sluchin, *tromboni*  
Daniel Ciampolini,  
Michel Cerutti, *percussioni*  
Dimitri Vassilakis, *pianoforte*  
Jeanne-Marie Conquer,  
Maryonne Le Dizès,  
Hae-Sun Kang, *violini*  
Christophe Desjardins, *viola*  
Pierre Strauch, *violoncello*  
Frédéric Stochl, *contrabbasso*

musicisti aggiunti:

Shinya Hashimoto, *tuba*  
Virginie Descharmes, *violino*  
Antoine Tamestit,  
Erwan Richard, *viola*  
Véronique Marin-Queyras, *violoncello*  
Marc Marder, *contrabbasso*

Interesse strumentale, contrappunto, forma-sonata ci conducono direttamente ad una forte volontà costruttiva o, in altri termini, al grande problema, che è forse l'obiettivo finale di questo brano, della forma. Se c'è un'idea poetica centrale nell'articolo *Qualche idea sul mio "Ottetto"*, scritto immediatamente dopo la prima esecuzione, è forse proprio che la forma è principio al contempo compositivo e interpretativo di questa (e forse della) musica.

Sul piano compositivo, innanzitutto, Stravinsky dichiara che gli strumenti a fiato gli sembrano più adatti "per rendere una certa rigidità della forma" rispetto, ad esempio, agli archi, "che sono meno freddi e più vaghi" e questo perché "la differenza di volume di cui questi strumenti sono dotati rende più evidente l'architettura musicale". La dinamica dei volumi, con il *piano* e il *forte* come limiti estremi, viene giudicata uno dei due "elementi attivi" sui quali è basata "l'azione" del "testo musicale", l'altro elemento "essendo costituito dai movimenti nella loro reciproca connessione". Questa concezione fortemente architettonica, che conduce al ripudio di una composizione che ha come obiettivo un'emozionalità basata sulla *nuance*, non vuole essere una fredda alchimia di suoni, ma piuttosto affidarsi a dei "mezzi che siano di per se stessi emozionali" e che il compositore traduce "in pratica" grazie "all'eterogeneo giuoco di movimenti e volumi" che costituisce la "forza musicale della composizione e ne determina la forma". Una composizione musicale veramente basata sulla forma, inoltre, esclude qualunque processo di interpretazione, "pena il rischio di vanificare completamente il proprio significato". Fu forse il fiasco delle *Sinfonie per strumenti a fiato* a rendere Stravinsky particolarmente attento e preoccupato del ruolo dell'esecutore, ma assomiglia certo più ad una dichiarazione di principio che ad una semplice cautela preventiva la decisa affermazione che "interpretare un pezzo vuol dire eseguirne un ritratto, e invece quello che io chiedo è la realizzazione del pezzo stesso e non il suo ritratto". In modo ancor più perentorio la forma viene chiamata "il solo soggetto emozionale della composizione": solo l'autore, che crea la forma, ha il compito di "sfruttare le proprie idee da un punto di vista emotivo"; l'esecutore ha il solo compito di presentare la composizione "secondo quanto essa stessa, con la sua propria forma, gli prescrive".

Ecco dunque delineata una poetica per la quale il brano è nient'altro che un "oggetto musicale", un'opera "fondata su elementi oggettivi che sono autosufficienti". Anche l'emozione diviene un elemento interno alla musica e non una qualità del soggetto che suona o che ascolta. C'è una passione del distacco in queste idee, un'ascesi dell'oggetto che rifiuta implicazioni

troppo vaste e troppo eterogenee per esaltare la qualità del manufatto al di sopra di tutte le meschinità umane. La musica per Stravinsky, lo sappiamo, non “esprime”, non rigenera, non salva: al massimo si conquista il suo perfetto dominio separato nel vasto mondo.

Tra il 1914 e il 1917 Stravinsky scrisse in due riprese un gruppo di otto pezzi facili per pianoforte a quattro mani, cinque dei quali espressamente dedicati ai figli, Theodore e Mika, ormai avviati ai rudimenti dell'arte pianistica. Questi brani furono poi orchestrati varie volte tra il 1917 e il 1925 e composti a formare le *Suites per piccola orchestra n.1 e n.2*, utilizzate in seguito per parecchi balletti da diversi coreografi in tutto il mondo. La *Suite n.2*, composta per prima (nel 1921), fu commissionata da un teatro di varietà di Parigi come musica di accompagnamento per uno spettacolo di scenette. Racconta Stravinsky che, dopo le prime recite, la sua musica fu rimaneggiata, semplificata e pasticciata dalla “pietosa banda” del teatro, che eliminò alcuni strumenti e ne sostituì altri fino a rendere il risultato “irricognoscibile”. E commenta: “Era una buona lezione...”.

Dumbarton Oaks, Washington, D.C. era il luogo di residenza dei coniugi Woods Bliss, noti mecenati e promotori di eventi mondani e musicali, committenti di questo brillante e gradevolissimo *Concerto in mi bemolle*, inteso a celebrare il loro trentesimo anniversario di nozze, nel 1938. Pare che Stravinsky abbia reso loro visita durante la stesura della musica, ammirando i magnifici giardini della casa e traendo forse da quelli ispirazione per la disposizione architettonica del brano. L'esecuzione avvenne proprio nella casa di Dumbarton Oaks l'8 maggio 1938 sotto la direzione di Nadia Boulanger, invitata espressamente al posto del compositore che in quel periodo era purtroppo costretto ad una cura contro la tubercolosi.

La chiave del brano è nell'ammissione dello stesso Stravinsky di aver voluto scrivere “un piccolo concerto sullo stile dei *Concerti Brandeburghesi*”, cosa da subito evidente, dato che l'inciso iniziale (che funge poi da tema o, meglio, da “Tutti” nelle riprese di smalto barocco) è tolto di peso dal Terzo concerto bachiano, così come l'idea di un fugato che spunta d'improvviso nel cuore del primo movimento. Il secondo movimento è una costellazione di incisi puntiformi appena contraddetti da timide inserzioni del flauto e poi bloccati da una sezione più ampia e distesa che lascia in eredità alla ripresa un filo melodico, ancora tessuto dal flauto, che cuce disinvoltamente gli incisi iniziali fino alla coda conclusiva. Nel terzo movimento un andamento inizialmente marziale si complica progressiva-

mente in un tessuto polifonico sempre più denso nel quale emerge ancora un fugato. Un improvviso tassello cantabile, precipitato da chissà dove, spazza tutto il rigore accumulato fin qui, che però non tarda a tornare nella decisa e vigorosa ripresa.

Come altri lavori “neoclassici” di Stravinsky, anche questo ricevette un'accoglienza ostile proprio in ambienti colti, sconcerati dalla disinvoltura con cui egli trattava la grande musica del passato, senza vergognarsi di prendere a prestito il materiale adatto alle sue esigenze per poi impiegarlo nei modi più vari. Leibowitz parlò in questo caso di “prestito insolente di un tema di Bach”, andando ad ingrossare le file di coloro che poco a poco fecero sì che Stravinsky volgesse le spalle all'Europa e guardasse agli Stati Uniti come nuova patria d'elezione in cui trovare più facilmente consenso e appoggi.

1918 significa guerra, distruzioni, devastazioni. Intere nazioni in ginocchio, milioni di morti sui campi di battaglia, economie e società dissanguate. Le arti languono, mancano mezzi finanziari, iniziativa imprenditoriale, una vita pubblica tranquilla. Le esecuzioni musicali si diradano, le case editrici non pagano i diritti d'autore. Per un emigrato russo, la Rivoluzione significa anche confisca dei beni, perdita delle rendite e scelta forzata tra un militante rientro in patria e un esilio pratico e ideologico nell'Europa decadente e capitalista. Che fare? Per Stravinsky, esule nella neutrale Svizzera, la scelta è semplice: scrivere – insieme al fidato amico e librettista Ramuz – uno spettacolo di facile allestimento, con pochi attori e una manciata di esecutori, che possa facilmente girare non solo nei teatri, ma anche in qualunque sala, o addirittura nelle piazze e nei crocicchi di tutta la Svizzera. L'argomento avrà a che fare naturalmente con la guerra, coi soldati che tornano a casa, con l'uomo che desidera amore e fortuna ma non cessa mai di combattere il Male, e – perché no? – con la situazione personale del compositore, esule senza patria, artista in una cultura estranea. Ed ecco *L'Histoire du Soldat*, collage di spunti narrativi tratti da Afanaseev e rimontati in una storia avvincente, di sapore decisamente faustiano.

Nell'allestimento completo, la musica è all'inizio soprattutto musica di scena, con numeri ripetuti che si alternano alle battute del Narratore, del Diavolo e del Soldato e si incastrano tra gli episodi; al culmine della vicenda, però, la musica assume la conduzione del dramma e lo porta a termine in base ai propri ritmi e articolazioni. Nella suite da concerto, invece, i numeri musicali compaiono una sola volta senza ripetizioni in un ordine che ripercorre, per sommi capi, la vicenda.

Un Soldato in licenza torna al villaggio natio (*Marcia del Sol-*

*dato*), ma prima di giungere a destinazione si ferma presso un ruscello a riposare e a suonare il suo violino (*Il violino del Soldato*). Qui viene avvicinato dal Diavolo che, sotto mentite spoglie (vecchio con acchiappafarfalla), offre al Soldato un libro magico in cambio del violino e di tre giorni di lezioni per imparare a suonare. Quando giunge al villaggio, però, il Soldato scopre che sono trascorsi non tre giorni, ma tre anni (il patto col diavolo comporta la perdita del tempo e della musica): la madre non lo riconosce più, la fidanzata ha sposato un altro. Il Soldato si imbatte nuovamente nel Diavolo (questa volta è un mercante di bestiame) e si adira con lui, ma questo gli mostra come il libro magico può fargli ottenere ogni ricchezza e fortuna. Nauseato dalla ricchezza, il Soldato incontra una vecchia mezzana (sempre il Diavolo) che gli offre, tra le altre merci, il violino, che ora però il Soldato non è più in grado di suonare; egli allora, esasperato, straccia il libro e spezza l'incantesimo. Viene l'ora della rivalsa: il Soldato giunge in un'altra città, il cui re darà la principessa in sposa a chi saprà guarirla dalla misteriosa malattia che la affligge. A corte (*Marcia Reale*) il Soldato ritrova il Diavolo travestito da virtuoso di violino, ma questa volta lo batte giocando a carte, lo fa ubriacare, e recupera finalmente il suo violino (*Piccolo concerto*). Suonando *Tre danze* (*Tango, Valzer, Ragtime*) egli risveglia la principessa, che si mette a danzare. Quando riappare il Diavolo (nelle sue reali sembianze), il Soldato lo mette fuori gioco costringendolo ad un ballo forsennato, fino allo sfinimento (*Danza del Diavolo*); può così finalmente abbracciare la principessa (*Corale*). Il Diavolo non si dà per vinto e decreta che i due, ormai sposi, non possono uscire dal regno. La principessa, però, convince il Soldato a condurla al villaggio per fare la conoscenza della madre. Così, appena varcato il confine, il Soldato cade nuovamente in potere del Diavolo, che lo trascina con sé (*Marcia trionfale del Diavolo*).

Con la sua caratteristica stilizzazione timbrica (due strumenti per ogni famiglia, che coprono l'intera gamma dall'acuto al grave, più le percussioni), il suo pungente linguaggio politonale, l'ambientazione straniata e la coraggiosa parodia di stili musicali d'uso (la marcia militare, danze varie, il jazz) e di brani autorevoli e consacrati (il corale luterano *Ein feste Burg*), l'*Histoire du Soldat* si presentò come un'esperienza musicale nuova ed attraente che fece scuola a molti ed esercitò un'influenza durevole. Quest'opera dissacrante e destrutturante, che smonta e rimonta musica di consumo per guadagnare un'astrazione lucida dalla quale riguardare il gioco della vita come una favola surreale, con molte prospettive e nessuna unità, ha fatto parlare di uno Stravinsky "cubista" alla ribalta dopo il grande periodo "russo" delle opere basate su un mate-

riale ampiamente consonante con il suo *humus* culturale originario. Non bisogna però dimenticare, al di là della necessità di tracciare riferimenti periodizzanti, che lo stile stravinskiano mostra una disinvoltura e una destrezza costanti nel manipolare materiali preesistenti dai quali sortire i risultati più diversi, si tratti di melodie di sapore spiccatamente russo, di musica di consumo, di arie d'opera del settecento italiano o di serie dodecafoniche. Sia stata la condizione dell'esule privo di radici, così ben riflessa nell'*Histoire*, o una gigantesca consapevolezza delle svolte artistiche del tempo, certo è che Stravinsky seppe proporre un rapporto coi generi e col patrimonio musicale del tutto privo di gerarchie culturali e di venerazione per la tradizione storica, intesa nel duplice senso di patrimonio da recuperare filologicamente e di successione di stadi di uno sviluppo unitario, che attende una logica continuazione nel presente. Al contrario, egli si mosse a tutto campo negli spazi della musica a lui nota con la libertà disillusa e sincretica e con l'intelligenza ironica e un poco cinica dell'artigiano post-moderno, che nella sua attrezzatissima bottega rimonta pazientemente, secondo il suo estro, i pezzi di una storia e di una civiltà a brandelli.

**Pietro Mussino**

prio personalissimo stile.

Pribautki

*Lo zio Armand*

Consolati, vecchio zio Armand,  
ti preoccupi troppo.  
Fa' correre la tua puledra  
alla locanda del Cavallo Bianco.  
Là troverai un vino bianco che,  
come un sole liquido,  
riscalda il cuore  
e annega il male.

*Il forno*

Louise, vieni qua,  
vieni, svelta, figlia mia.  
La pasta è lievitata.  
Corri in cucina, cara,  
la farina costa.  
Le anatre cominciano a soffiare  
nei loro minuscoli flauti.  
Il gallo risponde,  
e le galline corrono, corrono intorno.

*Il colonnello*

Il colonnello va a caccia.  
Spara a una beccaccia, ma la perde.  
Spara a una pernice, ma quella vola via.  
Cade e rompe il fucile.  
Chiama il suo cane, ma quello non risponde.  
Sua moglie ha preso il cane.  
Sua moglie ha picchiato il cane.  
Il colonnello non caccerà mai più.

*Il vecchio e la lepre*

In una città nell'aria  
un vecchio siede in terra,  
e lì cuoce, senza fuoco, la sua zuppa.  
Passa di lì una lepre  
e chiede della zuppa.  
Così risponde il vecchio:  
il gobbo si drizzerà  
il monco stenderà le braccia  
e il muto, piano, parlerà.

*(Trad. di Pietro Mussino dalla versione inglese di Sonia Toubin)*

Due poesie di Konstantin Balmont

*Il fiore*

Il non-ti-scordar-di-me fiorisce  
solo per te, amore mio, per te,  
accanto ad un ruscello dischiudono  
i suoi petali un tenero blu.  
E poi, di notte, quando le stelle  
risplendono e ti guardano dall'alto,  
quando l'alba vince l'ultima stella della notte,  
questa sparendo sembra dire: "Sarai mia?"

Il non-ti-scordar-di-me fiorisce,  
teneri occhi così dolci e blu,  
mi senti, amabil fiore?  
Ascolta la sua voce!

*La colomba*

Sul davanzale, la rosa  
e là sul tetto, la colomba.  
Le vedi ora, guarda!  
La colomba vola alla rosa,  
lei bianca, rosso il fiore,  
rosso e bianco stanno insieme  
bianco e rosso insieme s'amano.  
Ma vola via poi la colomba.  
Oh mia bella colomba bianca,  
tu dimentichi il mio davanzale,  
oh mia bella colomba bianca,  
ritorna qui un istante!

*(Trad. di Pietro Mussino dalla versione inglese di Robert Craft)*

Tre liriche giapponesi

*Akabito*

Ho fiori di bianco,  
vieni a vedere dove crescono nel mio giardino.  
Ma nevicata,  
e non riconosco più i miei fiori tra la neve.

### *Mazatsumi*

La primavera è giunta.  
Pezzi di ghiaccio si liberano  
e vanno alla deriva. Si sfaldano spumeggiando  
e giocano nella corrente: si sciolgono contenti,  
come fossero i primi fiori che portano  
la nuova che la primavera è giunta.

### *Tsaraiuki*

Che cosa luccica così bianco laggiù?  
Diresti che son solo nuvolette  
in mezzo alle colline.  
I ciliegi sono in fiore;  
sei qui, amata primavera!

*(Trad. di Pietro Mussino dalla versione inglese di Robert Burness)*

### *Renard*

Favola. Rappresentazione allegra con canto e musica.  
Parole e musica di Igor Stravinsky.

### *Marcia*

*al suono della quale gli attori entrano in scena*

### **Il gallo**

Dov'è, dov'è, dov'è, dov'è?  
Portatemelo qua!  
Io lo schiaccerò sotto i piedi,  
lo farò a pezzi con la scure!  
Portatemelo qua!  
Io lo schiaccerò sotto i piedi,  
lo farò a pezzi con la scure!  
Dov'è, dov'è, dov'è, dov'è?  
Portatemelo qua!  
Al più presto portatemelo qua!  
Dov'è, dov'è, dov'è, dov'è, dov'è, dov'è?  
Qui c'è il nostro coltellino, qui c'è il nostro coltellino,  
e qui c'è anche la cordicella,  
e qui lo sgozzeremo, e qui lo impiccheremo.

Sto seduto sul mio bastone,  
custodisco la mia casa,  
canto la mia canzone.

*(Arriva la volpe vestita da frate)*

Buongiorno, dolce figlio, caro gallo!  
Scendi a terra, figlio mio, e confessati!  
Io vengo da deserti lontani, senza mangiare, senza bere...

### **Il gallo**

*(in collera)*

Guarda un po' la volpe!

### **La volpe**

*(continua)*

...molte privazioni ho sopportato,  
perchè volevo confessare te, figlio caro.

### **Il gallo**

*(con foga)*

Oh, madre mia, volpicina!  
Io non ho digiunato, non ho pregato:  
vieni un'altra volta.

### **La volpe**

Oh, figlio mio, caro gallo!  
Te ne stai seduto su un alto albero,  
e pensi pensieri non buoni, maledetti;  
voi avete un sacco di mogli:  
chi ha dieci mogli,  
chi ne ha addirittura venti,  
col tempo c'è chi arriva a quaranta!  
Dovunque vi troviate, vi azzuffate per le vostre mogli,  
come se fossero delle concubine.  
Scendi a terra, figlio mio, e confessati,  
e non morrai in peccato.

*Il gallo si prepara al "salto mortale". Salta.*

*La volpe afferra il gallo e corre per la scena tenendolo sotto il braccio.*

*Il gallo si difende disperatamente:*

### **Il gallo**

La volpe mi porta via, la volpe porta via il gallo,  
per rive scoscese, per alte montagne,  
in terre straniere, per alte montagne,  
in terre straniere, in paese lontani,  
ai confini del mondo, nel trentesimo reame,

nel tredicesimo stato.  
Gatto e montone, la volpe vuole mangiarmi!  
Gatto e montone, la volpe vuole mangiare il gallo!  
Gatto e montone, venite a liberarmi!

*Arrivano il gatto e il montone:*

Ehi, comare, colombella!  
Quella carne l'hai avuta a buon mercato;  
non ce la daresti?  
O forse non sai che Ermak dalla fame è quasi morto  
e a te toccherà la stessa sorte?

*La volpe lascia il gallo e corre via in fretta*

### **Il gallo, il gatto e il montone**

*danzano:*

Che bravate faceva la volpe, e come se ne vantava!  
Era che aveva, era che aveva, era che aveva  
dentini aguzzi e tutto mordeva.  
Uscì il gallo dal cortile, a passeggiare...  
Le gallinelle variopinte lo vollero accompagnare...  
All'improvviso viene fuori la volpicina,  
all'improvviso viene fuori la Rossa,  
mette la coda fra le gambe,  
saluta rispettosamente il gallo:  
"Dove te ne vai così bighellonando?  
Qui la volpe sta aspettando il suo pranzo"  
"Non mangiarmi, volpicina!  
Non mangiarmi, Rossa!  
Non ti bastano le gallinelle variopinte?"  
"Non voglio altra carne,  
se non quella del gallo!"  
Prese la volpe il gallo per il fianco,  
lo portò lontano, oltre il ceppo, oltre il tronco,  
oltre la bianca betulla...

### **Il gatto e il montone**

*si allontanano*

Chiama il gallo, chiama il gallo...  
le galline non lo sentono.

### **Il gallo**

*si arrampica sul suo trespolo e  
ci si installa comodamente:*

Sto seduto sul mio bastone,  
custodisco la mia casa,  
canto la mia canzone.

*Arriva la volpe. Si toglie il vestito da frate:*  
Chicchirichì, galletto cresta d'oro,  
testolina ricciuta, barbetta di seta,  
guarda dalla finestrina.

Dalla finestrina non ci guardo.

Ti darò un pisellino.

Io non voglio un pisellino.  
Il gallo mangia la polenta  
e alla volpe non dà ascolto.  
Galletto, gallettino, io ho una grande casa:  
in ogni suo angolino di grano c'è un misurino:  
vieni a mangiare!  
Non ho fame!  
Chicchirichì, galletto cresta d'oro,  
barbetta di seta!  
Guarda dalla finestrina, ti darò una focaccina.

Io non voglio una focaccina.  
Il gallo non è così sciocco,  
non riuscirai a mangiargli la coda.

Oh gallo, galletto,  
scendi più in basso,  
e poi ancora fino a terra,  
porterò la tua anima in cielo!

*Il gallo si prepara al "salto mortale".*

*Il primo tenore grida : "Non rompere il digiuno, volpe!"*

*Il gallo salta. La volpe lo afferra.*

*Il secondo tenore (molto in fretta): "Per qualcuno sarà mangiar di grasso, ma a noi fa bene!"*

*La volpe corre per la scena tenendo  
il gallo sotto il braccio.*

*Il gallo si difende:*

La volpe mi porta via, la volpe porta via il gallo,  
per rive scoscese, per alte montagne,  
in terre straniere, in paesi lontani,  
ai confini del mondo, nel trentesimo reame,  
nel tredicesimo stato.  
Gatto e montone, la volpe vuole mangiarmi!

Gatto e montone, la volpe vuole mangiare il gallo!  
Gatto e montone, venite a liberarmi!

*La volpe porta il gallo in un angolo e lo spennna.*

### **Il gallo**

*si lamenta:*

Oh tu volpe, volpicina, innocente sorellina!

A casa mia, da mio padre offrono

le frittelle con il burro,

stanno aspettando una tua visita:

là non è come qui:

pasticcini con la polenta.

Ricordati Signore di Sidor e di Makar, del Terzo Zachar,

delle tre Matrène, di Luca e di Pietro, dello zio Miroed,

della vecchia Bel'matka, di Tjusa

e di Katjusa, della nonna Matrjusa...

*Il gallo sviene.*

*Arrivano il gatto e il montone. Col gusli suonano  
una piacevole canzone alla volpe:*

Tuc, tuc, dolce gusli, cordicelle di montone...

Tuc, tuc... si ubriacava quella corda, tuc, tuc...

si ubriacava, l'altra invece raccontava,

tuc, tuc, dolce gusli, cordicelle di montone...

Tuc, tuc... È a casa la volpe Ivanovna?

Tuc, tuc, è nel suo nido dorato,

con i suoi piccoli bambini?

Tuc, tuc, dolce gusli, cordicelle di montone...

Tuc, tuc, la prima figlia sembra uno spaventapasseri,

e la seconda è anche più brutta,

la terza spaventa la gente

e la quarta non sa fare niente.

Tuc, tuc, dolce gusli, cordicelle di montone...

Tuc, tuc... si ubriacava quella corda, tuc, tuc...

si ubriacava, l'altra invece raccontava,

tuc, tuc, dolce gusli, cordicelle di montone...

Tuc, tuc... È a casa la volpe Ivanovna?

### **La volpe**

*mostra la punta del naso:*

Chi è che canta questa canzone?

Chi sta chiamando la volpe?

### **Il gatto e il montone**

Arrivano le belve sui calcagni,

portano la falce sulle spalle,

vogliono tagliare la testa alla volpe.

*Le belve brandiscono la falce. La volpe è terrorizzata:*

Ah, voi, occhietti miei, miei cari,  
che cosa avete fatto?  
Abbiamo guardato, e guardato  
perchè le belve non mangiassero la volpe.  
Ah voi zampine, zampine mie, mie care,  
che cosa avete fatto?  
Abbiamo corso, e corso,  
perchè le belve non prendessero la volpe.  
E tu, mia coda, a che cosa sei servita?  
Io mi sono impigliata nei ceppi,  
nei cespugli e nei tronchi,  
perchè le belve ti prendessero e ti sbranassero.  
*La volpe inferocita agita la coda e le grida (primo tenore):*  
*“Ah, canaglia, che le belve ti mangino!”*  
*Le belve afferrano la coda della volpe, la trascinano fuori*  
*e la soffocano. (I due tenori e i due bassi gridano*  
*a squarciagola). La volpe muore.*

### **Il gallo, il gatto e il montone**

*danzano:*

Volpe, volpicina! Perchè non vivi più?  
Io temevo la malattia, ma la malattia non è il giudice,  
il giudice è il gioco dei dadi.  
I figli della sorte vogliono volare,  
vogliono volare oltre la città di Ivan.  
Così scrivono una lettera e la mandano alla volpe:  
volpe, volpicina, vai all'acquetta,  
sulla strada i lupi macinano i piselli.  
I bambini della volpe l'hanno detto alla volpe,  
lei è caduta dalla stufa e si è rotta le reni,  
tam, tam, tam, taratam, taratam,  
si è cotta sulla paletta.  
Il contadino ha cantato la canzone...  
Tam, tam, tam, taratam nell'orto di cavoli,  
Tam, tam, tam, taratam, taratam, taratam, taratam,  
si è mangiato tre ceste di frittelle,  
tre falò di pasticcini,  
una montagna di noci marine,  
un mare di focaccine,  
una dispensa di pesciolini,  
un mucchio di gelatina,  
e un mestolo di zuppa di cavoli.  
Signore, pietà!  
Sul cavallino c'è Danilo, sulla panca Flor,  
sulla stufa la sentenza.  
Sulla stufa, le focacce, bollenti come pece,  
preparate per i boiari.

