

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DOTTORATO DI RICERCA IN MUSICOLOGIA E BENI MUSICALI  
XXIV CICLO

Settore concorsuale di afferenza: 10/C1 - Teatro, Musica, Cinema, Televisione e Media Audiovisivi  
Settore Scientifico disciplinare: L-ART/07 - Musicologia e Storia della Musica

***Sleeping Princess* (1921) e *Baiser de la Fée* (1928): lesina e punteruolo  
di Stravinskij sulle musiche di Čajkovskij.**

dottorando:  
ELIA ANDREA CORAZZA

relatori:  
prof. LORIS AZZARONI  
prof. LORENZO GENNARO BIANCONI

coordinatore:  
prof. CESARE RUINI

correlatore:  
prof. RAFFAELE POZZI

Esame finale L-ART/07  
Musicologia e Storia della Musica  
anno 2012



## INDICE

<b>INTRODUZIONE</b> .....	<b>5</b>
Ringraziamenti .....	9
Nota sulla traslitterazione .....	10
Nota sulle date .....	13
<b>PARTE PRIMA: <i>The Sleeping Princess</i> (1921)</b> .....	<b>14</b>
Contenuti .....	14
Il balletto di fine Ottocento nell' <i>Impero russo</i> : note storiche e problematiche d'indagine.....	16
<b><i>La Belle au bois dormant</i> (1889) di P. I. Čajkovskij</b> .....	<b>19</b>
Il libretto .....	19
Le edizioni di riferimento. ....	21
Struttura del balletto .....	23
Caratteristiche musicali del balletto .....	27
<b>Testimonianze. Fedeltà storica o propaganda?</b> .....	<b>31</b>
<b>Studio delle fonti</b> .....	<b>48</b>
<i>Sleeping Princess</i> (1921): il manoscritto MS Thr 495 n. 95 (Houghton Library) e la riduzione Ziloti (Paul Sacher Stiftung) .....	49
<i>Le Mariage d'Aurore</i> (1922-1929): 2004TW-893 n. 3 e MS Thr 495 n. 101 .....	54
Possibile ricostruzione dei numeri costitutivi della <i>Sleeping Princess</i> (1921).....	61
Possibile ricostruzione dei numeri costitutivi del <i>Mariage d'Aurore</i> (1922-1929) .....	64
<b>"<i>L'Aurore se pique</i>", n. 9.</b> .....	<b>67</b>
Analisi e ricostruzione.....	67
<i>Sketch</i> preparatorio e versione definitiva .....	71
<b><i>La Variation de la Fée de Lilas</i> (orig. <i>Variation d'Aurore</i>), n. 15b.</b> .....	<b>76</b>
Collocazione del numero.....	76
Studio delle fonti: descrizione dell'inserito .....	76
Caratteristiche della trascrizione pianistica Ziloti (1889).....	77
Analisi dell'intervento di Stravinskij.....	78
Critica all'edizione Boosey & Hawkes .....	91
<b><i>L'Entr'acte</i> n. 18</b> .....	<b>93</b>
Collocazione del numero.....	93
Analisi dell'orchestrazione di Stravinskij (17 ottobre 1921).....	96
<b><i>La Danse russe, Coda del Pas de deux di Aurore et Désiré</i> n. 28</b> .....	<b>111</b>
Ipotesi di ricostruzione della partitura .....	117
<b>Il Presto del Finale n. 30</b> .....	<b>129</b>
Analisi dell'orchestrazione.....	132
Conclusioni .....	137
Note alla trascrizione .....	137
Ipotesi di ricostruzione della partitura .....	138
<b>PARTE SECONDA: <i>Le Baiser de la Fée</i> (1928)</b> .....	<b>144</b>
Igor Stravinskij, Ida Rubinstein, Aleksandr Benois, Bronislava Nijinska.....	144
La genesi del <i>Baiser</i> .....	146
Cronologia dei lavori di composizione e indagine sullo <i>Skizzenbuch VIII</i> .....	151
Recezione.....	158
<b>1. PRIMA SCENA, Prologo: <i>Berceuse dans la tempête</i></b> .....	<b>163</b>
<b>2. SECONDA SCENA: <i>Une fête au village</i></b> .....	<b>229</b>
<b>3. TERZA SCENA, <i>Au moulin</i></b> .....	<b>263</b>
<i>Pas de deux</i> .....	275
<b>4. QUARTA SCENA (Épilogue), <i>Berceuse des demeures éternelles</i></b> .....	<b>300</b>
<b>CONCLUSIONI</b> .....	<b>306</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>311</b>



## INTRODUZIONE

«In these works thought and instinct are inextricably wedded, as they should be. Perhaps it is just because the secret cannot be extracted that the fascination of Stravinsky's personality continues to hold us.» Aaron Copland, *Copland on Music*, New York, Da Capo Press, 1976, p. 93.

QUESTA DISSERTAZIONE NASCE grazie al consiglio del Professor Lorenzo Bianconi, allorché, agli inizi del mio percorso dottorale, discutemmo della mia passione per Stravinskij, dei miei studi di pianoforte, di composizione e di direzione d'orchestra, e della mia precedente tesi di laurea dal titolo *L'orchestrazione di pezzi pianistici di Maurice Ravel* (2008, relatrice: Professoressa Giuseppina La Face Bianconi). Il suggerimento di studiare il *Baiser de la Fée* (*Ballets de Mme Ida Rubinstein*, 1928), balletto di Stravinskij basato su pezzi pianistici e romanze di Čajkovskij, unì dunque tre aspetti: la necessità di approfondire l'indagine su di un brano che non era stato sufficientemente studiato dalla musicologia; la mia formazione; i miei gusti personali. L'intreccio di queste caratteristiche ha mantenuto vivo il mio entusiasmo durante tutta la ricerca.

Fin dall'inizio degli lavori emerse la necessità di estendere il campo di indagine alla *Sleeping Princess* (*Ballets russes*, 1921), seguendo un suggerimento dello stesso Stravinskij: «La mia personale associazione con le musiche di Čajkovskij iniziò nel 1921 quando, istigato da Djagilev, contribuì con due orchestrazioni al revival della *Bella addormentata*. [...] Il mio lavoro a questi numeri musicali, qualunque cosa io avessi pensato della loro musica, mi diede l'appetito di comporre il *Baiser de la Fée*.»<sup>1</sup> Nello stesso paragrafo il compositore dichiara (parzialmente, come vedremo subito) i suoi contributi alla *Sleeping Princess*: la *Variation de la fée de lilas* (orig. *Variation d'Aurore*, n. 15b), l'*Entr'acte* (n. 18), entrambi editi da Boosey & Hawkes nel 1981, e svela di aver apportato «alcuni cambiamenti all'orchestrazione originale di Čajkovskij nella *Danse russe* dell'ultimo atto». Un ulteriore dettaglio è aggiunto in uno scritto di Djagilev, nel quale l'impresario dice che Stravinskij «ha curato l'orchestrazione di alcuni numeri musicali che non si trovavano nella partitura (d'orchestra) [la parentesi è originale, *n.d.r.*], nella fattispecie quelli della *Variation d'Aurore*, nella scena nella foresta, dell'*Entr'acte* e del "presto" nel finale.»<sup>2</sup> Gli indizi svelarono dunque la presenza di due inediti contributi stravinskiani, che ho ricostruito nella presente dissertazione.

---

<sup>1</sup> Trad. da I. STRAVINSKY – R. CRAFT, *Expositions and Developments*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1959-1962, pp. 80-81.

<sup>2</sup> In trad. francese di Boris Kochno in *Serge Diaghilev, Notes biographiques inédites*, B. N. Opéra, Fonds Kochno, Pièce 122, edito in M. KAHANE, N. WILD, *Les Ballets Russes à l'Opéra*, Paris, Hazan-Bibliothèque Nationale, 1992, pp. 134-136.

Seguendo questa traccia, l'indagine sul *practicantato* di Stravinskij occorso alla *Sleeping Princess* mi condusse a studiare le fonti alla Houghton Library di Harvard e alla Paul Sacher Stiftung di Basilea, cercando i materiali effettivamente utilizzati da Stravinskij e Djagilev nel 1921. Alla Houghton Library rinvenni una partitura orchestrale manoscritta (Stravinsky Diaghilev Foundation Collection, MS Thr 495 n. 95, da qui in poi HTC), probabilmente giunta in Europa con Sergeev, *régisseur* del Teatro Mariinskij, emigrato in seguito alla Rivoluzione d'ottobre, recante annotazioni di Djagilev e Stravinskij, che fu probabilmente utilizzata in fase preliminare. Come ho verificato nella ricerca, questa partitura è intrinsecamente legata alla riduzione pianistica Ziloti (edizione Mackar, c1889, da qui in poi PSS) recante annotazioni degli stessi e ora ospitata presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea. Dal confronto di partitura HTC e riduzione pianistica PSS risultò chiaro che entrambe furono utilizzate da impresario e compositore e vennero reciprocamente adattate nei tagli e nelle integrazioni musicali: non solo la partitura venne ritoccata in base alle scelte operate sulla parte pianistica, ma la parte pianistica stessa venne modificata in base alle lacune della partitura. La partitura HTC riporta numerosi interventi inediti di Stravinskij, compresa la ri-orchestrazione del *Presto* del *Finale* menzionata da Djagilev, ma manca dell'*Entr'acte* e della *Danse russe* citate da Stravinskij. Il manoscritto autografo dell'*Entr'acte* giace ora alla Paul Sacher Stiftung di Basilea, e reca annotazioni manoscritte non di Stravinskij che ne testimoniano l'utilizzo durante gli allestimenti (*cues* per gli strumenti e indicazioni di apertura sipario). È di forma oblunga e il margine corto esterno reca segni di usura, ora restaurati. Tali segni di usura sono di circa 4-5 millimetri, e questa è esattamente la differenza in dimensioni tra il manoscritto e la partitura orchestrale HTC. È dunque probabile che questi fogli fossero inseriti proprio in HTC (III, tra p. 170 e 171), aperti e ruotati al momento opportuno, e in seguito ricollocati.

La necessità di localizzare la *Danse russe* (nella *Belle au bois dormant* non vi è nessuna *Danse russe*!) mi portò ad estendere nuovamente il campo d'indagine, cercando i materiali del *Mariage d'Aurore*, balletto della durata di 45 minuti, allestito tra il 1922 e il 1929. Dopo il disastro finanziario riportato con la *Sleeping Princess* al Teatro Alhambra di Londra, e avendo di conseguenza scenografie e costumi sotto sequestro per il debito contratto con Stoll, impresario del teatro, Djagilev decise di proporre dall'anno seguente una versione basata sui pezzi di maggior successo, principalmente tratti dall'ultimo atto della *Belle*, che potesse andare in scena assieme a un altro titolo, ritornando così alla formula collaudata in precedenza di proporre più balletti nella stessa serata. In due collezioni differenti ospitate nella Houghton Library (John Milton and Ruth Neils Ward Collection e Stravinsky-Diaghilev Foundation Collection) localizzai la partitura direttoriale del *Mariage* (2004TW-893 n.3) e le relative parti d'orchestra (MS Thr 495 n. 101). La partitura direttoriale (*conducteur*) è la riduzione pianistica Langer (c1889) opportunamente modificata con tagli, aggiunte, cambiamenti nell'ordine dei numeri. Il volume originale fu smembrato e nuovamente rilegato, e le parti espunte giacciono smembrate in 2004TW-893 n.2. Verificai la reciproca corrispondenza tra parti d'orchestra e *conducteur*: oltre ad avere gli stessi contenuti musicali, a p.ii del *conducteur* vi è stampigliato un elenco di 41 parti esattamente corrispondenti ai materiali d'orchestra. L'indagine comparata sui contenuti musicali mi permise di ricostruire l'ossatura musicale *variabile* del *Mariage*: come da tradizione, il balletto subì un'evoluzione nel corso degli anni (1922-1929), nonché fu oggetto di modifiche repentine in base alle necessità dei singoli spettacoli. Grazie alle numerose firme autografe degli orchestrali contenute nelle parti e recanti data e luogo, verificai che le parti d'orchestra furono effettivamente quelle utilizzate dai *Ballets russes* tra

il 1922 e il 1929, e non furono contaminate da apocrifi utilizzi successivi. Nel contempo, grazie allo studio delle annotazioni, ebbi modo di gettare uno sguardo sulla *performing practice* di questo balletto in seno ai *Ballets russes*, vedendo come un'orchestra dall'assetto non imponente (10.10.8.8.8, oppure 10.9.8.8.7, legni a 2, ottoni a 2, ma doppie percussioni), ricercasse vividezza nei contrasti, accentuando profondamente le dinamiche e le articolazioni. Accertai infine la presenza nelle parti d'orchestra delle modifiche presenti nella precedente partitura orchestrale della *Sleeping Princess* (1921), come la ri-orchestrazione del *Presto* del *Finale* n.30, presenti in HTC e riutilizzate nel *Mariage*. Localizzai la *Danse russe*, oltreché per le sue intrinseche caratteristiche musicali di ripetizione/amplificazione di una semplice melodia con accompagnamento in levare, nella *coda* del n. 28, come indicato nell'indice dei numeri da eseguire stampigliato a p. iii del *conducteur* del *Mariage*; le parti rivelarono delle modifiche nell'orchestrazione originale di Čajkovskij, volte ad aumentare e migliorare la resa sonora del numero. Pur mancando il manoscritto autografo di Stravinskij, alla luce di questa ricerca, pare ragionevole che nelle parti da me studiate giacciono proprio i *ritocchi* effettuati da Stravinskij sulle musiche di Čajkovskij, sia nella *Danse russe*, come dichiarato dal compositore stesso, sia nel *Presto* del *Finale*, come testimoniato da Djačilev. Entrambi i pezzi, inediti finora, sono editi nella presente dissertazione.

La ricerca sulla *Sleeping Princess* e sul *Mariage d'Aurore* si è rivelata fondamentale per la conseguente analisi del *Baiser de la Fée*, nella seconda parte di questa tesi, permettendomi non solo di valutare l'effettivo *praticantato* di Stravinskij sulle musiche di Čajkovskij, ma nel contempo costringendomi a riflettere sulle problematiche che il compositore affrontò durante la genesi di un'opera la cui parte centrale si basa sul balletto classico.

Per il *Baiser* il mio studio si è avvalso delle fonti rinvenute principalmente presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea: lo *Skizzenbuch VIII*, contenente gli appunti compositivi redatti da Stravinskij nell'estate del 1928, la parte pianistica autografa e il manoscritto orchestrale, più i carteggi e le rassegne stampa raccolte dallo stesso Stravinskij. Ho avuto modo di gettare luce sull'artigianato compositivo di Stravinskij sulle musiche di Čajkovskij, scoprendo appropriazioni di materiali che non erano state notate dall'esegesi musicologica. In particolar modo, nella prima scena, l'analisi ha rivelato dei collegamenti profondi non solo con la romanza *Ninnananna durante la tempesta* op. 54 n. 10, ma anche con *Čerevičikij*, con l'*incipit* della Prima Sinfonia *Sogni d'inverno*, tutti brani a soggetto "invernale" di Čajkovskij; al contempo l'analisi delle indicazioni metronomiche originali e dell'orchestrazione ha svelato strette analogie dell'*incipit* con le *Rondes printanières* del *Sacre du printemps* (1913), e conseguentemente con la danza rituale russa del *khorovod*. Nella seconda scena lo studio dello *Skizzenbuch VIII* ha svelato una maggior rapidità di stesura in un *continuity draft* che reca meno ripensamenti e più sicurezza di scrittura; ciò può essere spiegato dall'arrivo di un plico di partiture di Čajkovskij documentato in una lettera del 24 luglio 1928 a Païchadze, contenente peraltro gran parte delle musiche che Benois suggerì a Stravinskij in una precedente lettera del 12 dicembre 1927, con la quale convinse il compositore a lavorare al progetto. Alla maggior agevolezza compositiva riscontrata nella seconda scena corrisponde una costruzione formale più definita: una sorta di rondò per la scena d'insieme, seguito da una coda in forma di romanza nel momento in cui i protagonisti restano soli. Nella scena d'insieme, l'analisi delle derivazioni čajkovskiane mi ha portato a identificare un procedimento compositivo che ho definito come "contrappunto di citazioni", caratteristica originale stravinskiana. Nella terza scena, l'analisi di melodia,

armonia e forma musicale ha rivelato delle affinità di fondo tra il *Pas de deux* del *Baiser* e il *Pas d'action* n. 15 della *Belle au bois dormant*, numero limitrofo alla *Variation de la fée de lilas* (n. 15b) orchestrata da Stravinskij nel 1921. L'indagine sulla quarta scena, con il finale ciclico, ha svelato numerosi richiami con l'*Oiseau de feu* (1910) e *Apollon musagète* (1927-1928).

Il metodo d'indagine che ho prediletto è quello dell'analisi comparata, riferita non solo alle derivazioni degli oggetti citati dall'originale čajkovskiano, ma anche al confronto dei medesimi con eventuali precedenti stravinskiani. Dopo aver riconosciuto le derivazioni, ho documentato la storia dei brani citati a partire dal loro contesto di origine, per spiegarne il possibile significato originario nonché la recezione, e indagare se la ricontestualizzazione operata da Stravinskij nascondesse anche motivi non puramente musicali. Ciò avviene soprattutto nell'elaborazione delle romanze per voce e pianoforte, dove il testo letterario cantato, ovviamente mancante nel balletto, reca sovente affinità con l'azione coreografica in corso.

La comparazione è avvenuta secondo i parametri costitutivi degli oggetti sonori analizzati: melodia, armonia, ritmo, orchestrazione, indicazioni metronomiche, forma, ecc. Il duplice confronto (originale di Čajkovskij e trattamento di passaggi simili nell'opera precedente di Stravinskij) è servito a documentare il procedimento di appropriazione delle musiche di predecessore da parte del secondo. Ho cercato in tal modo di gettare luce sul significato della *ri-contestualizzazione* dei materiali operata da Stravinskij in seguito alla loro *de-contestualizzazione* ex-Čajkovskij.



## Ringraziamenti

OGNI TESI DOTTORALE si poggia sulla conoscenza maturata dalla comunità scientifica circa uno specifico argomento e si concretizza grazie alla collaborazione di molteplici persone in un contesto il quale ne permette il lavoro e la sopravvivenza. Numerosi sono coloro i quali mi hanno guidato, supportato e aiutato in questo percorso, rendendo possibile questa dissertazione; essi fanno parte del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna, del Dipartimento di Storie e Metodi per la Conservazione dei Beni Culturali di Ravenna, della Houghton Library dell'Università di Harvard a Cambridge (Massachusetts) e della Paul Sacher Stiftung di Basilea.

Desidero ringraziare i miei Tutors, Chiarissimi Professori Loris Azzaroni e Lorenzo Bianconi; il Correlatore, Chiarissimo Professor Raffaele Pozzi; il Direttore del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna, Chiarissima Professoressa Giuseppina La Face Bianconi; i Coordinatori del Dottorato di Ricerca in Musicologia e Beni Musicali che si sono avvicendati nel triennio dottorale, Chiarissimi Professori Marco Beghelli, Angelo Pompilio, Cesare Ruini; i Chiarissimi Professori del Collegio Docenti del Dottorato in Musicologia e Beni Musicali dell'Università di Bologna: Paolo Cecchi, Franco Alberto Gallo, Maurizio Giani, Paolo Gozza, Nicoletta Guidobaldi, Donatella Restani, Antonio Serravezza, Nico Staiti; il personale della Biblioteca del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna; lo staff della Houghton Library di Harvard, in particolare Andrea Cawelti, Irina Klyagin, Mary Haegert, e tutti gli addetti ai Public Services; lo staff della Loeb Music Library di Harvard; lo staff della Paul Sacher Stiftung di Basilea, in particolare il Dr. Ulrich Mösch; i Professori Federico Cortese, Lynn Garafola, Lowell Lindgren, Anne Shreffler, John Milton Ward (†2011), Roland John Wiley; le Signore Sofia Soloviy e Tatiana Baranova Monighetti.

Le parti di questa dissertazione sono state possibili grazie alla borsa di studio dottorale (2009-2011), alla borsa di studio Marco Polo concessa dall'Università di Bologna (2010), alla *Howard Rothschild Fellowship for Dance* (2011-2012) elargita dalla Houghton Library e alla borsa di studio donatami dalla Paul Sacher Stiftung (2011-2012).

Grazie, in fine e in principio, a Cristina Camilla.



## Nota sulla traslitterazione

IL TERMINE TRASLITTERAZIONE (*opp.* translitterazione, usato meno comunemente) deriva dal latino e nasce dall'unione di due vocaboli: *trans*: oltre, al di là, attraverso e *littera*: carattere, lettera dell'alfabeto, alfabeto. Il lemma significa dunque la trascrizione di parole (e dei caratteri che le costituiscono) in un sistema alfabetico diverso dall'originale. La traslitterazione dal russo verso il latino è detta *romanizzazione*.

Nel corso di questa tesi dottorale ho consultato fonti, edizioni e letteratura specifica redatta in russo antico (prima della riforma del 1918), in russo moderno, in inglese, in tedesco, in francese. La traslitterazione è usata nei nomi (di persone e luoghi), nei titoli di brani musicali e testi poetici, nelle indicazioni bibliografiche.

In merito alla romanizzazione delle parole e dei nomi dal russo ho adottato il sistema *scientifico*, coincidente con l'ISO 9 1968. La scelta è stata ponderata solo per via della maggior dimestichezza della comunità scientifica italiana nell'utilizzo di questo sistema.<sup>3</sup>

Per quanto riguarda le indicazioni bibliografiche, ho mantenuto esattamente la romanizzazione originale dei titoli attuata nelle diverse lingue di riferimento, per permettere in tal modo la rintracciabilità dei materiali consultati. Tale principio è stato adottato anche quando le risorse catalografiche (on-line) riportassero già una traslitterazione diversa da quella scientifica, come avviene per l'immenso patrimonio librario della Harvard University, catalogato sul sistema Hollis, che presenta i titoli cirillici nella loro traslitterazione redatta secondo lo standard voluto dalla American Library Association & Library of Congress.<sup>4</sup> In questi casi ho normalizzato la traslitterazione secondo quella scientifica, permettendo in tal modo la rintracciabilità dei testi anche fuori dagli Stati Uniti.

I sistemi di traslitterazione e trascrizione nei quali mi sono imbattuto nel corso della ricerca sono molteplici, e sono elencati di seguito. In tutti i casi sono risalito alla codifica cirillica originale, e poi ho traslitterato secondo lo standard ISO 9 1968.

1. Trascrizione IPA (International Phonemic Alphabet) finalizzata alla pronuncia. È un sistema alfabetico di notazione fonetica basato principalmente sull'alfabeto latino.
2. Iso 9 (1995): uno e un solo carattere latino per ciascun carattere cirillico, e viceversa uno e un solo carattere cirillico per ciascun carattere latino. Permette di rappresentare univocamente il testo originale e di fare una traslitterazione inversa

---

<sup>3</sup> A mio avviso resta comunque preferibile l'utilizzo del sistema più aggiornato, l'ISO 9 1995 perché è l'unico ad adottare un solo carattere nella romanizzazione di ciascun carattere cirillico. Esso permette la reversibilità della traslitterazione, anche nel caso che non si conosca la lingua di riferimento, particolare utile quando si ha a che fare con fonti delle quali non si conosce la provenienza, oppure fonti miste. In tal modo è possibile privilegiare la verificabilità e la rintracciabilità dei nomi e dei termini traslitterati. Tuttavia, vanno considerati due aspetti negativi di questo sistema: esso ovviamente non descrive la pronuncia dei caratteri nella lingua italiana; esso introduce l'uso di alcuni caratteri (š, ŭ, â, per la resa di ш, ю, я) che a tutt'oggi non sono usati (o poco usati) nella letteratura scientifica musicologica e slavista italiane.

<sup>4</sup> Lo standard di riferimento per la traslitterazione dal russo usato dalle biblioteche statunitensi è riportato in <<http://www.loc.gov/catdir/cpsa/romanization/russian.pdf>> (15 IV 2012)

anche se la lingua originale non è nota. (*E. g.*: Стравинский = Stravinskij; Дягилев = Dâgilev.)

3. Iso 9 (1968): uno e un solo carattere latino per ciascun carattere cirillico, e viceversa uno e un solo carattere cirillico per ciascun carattere latino, ad eccezione dei seguenti casi: х, щ, ю, я resi come ch, šč, ju, ja. (*E. g.*: Стравинский = Stravinskij; Дягилев = Djagilev.)
4. Traslitterazione scientifica (International Scholarly System): è puramente fonematica, cioè ogni carattere rappresenta un'unità di suono in una particolare lingua slava. (*E. g.*: Стравинский = Stravinskij; Дягилев = Djagilev.)
5. Traslitterazione inglese. (*E. g.*: Стравинский = Stravinsky; Дягилев = Diaghilev.)
6. Traslitterazione francese. (*E. g.*: Стравинский = Stravinski; Дягилев = Diaguilev.)
7. Traslitterazione tedesca. (*E. g.*: Стравинский = Strawinski; Дягилев = Djagilew.)
8. GOST 16876-71: è il sistema di translitterazione ufficiale del governo russo ed è basato anch'esso sulla translitterazione scientifica, ad eccetto di х = kh (per evitare la coincidenza del carattere cirillico х). (*E. g.*: Стравинский = Strawinski; Дягилев = Dyagilev.)

Alfabeto russo	Trascrizione IPA	Traslitte-razione scientifica	ISO 9 1995	ISO R 9 1968	Traslitte-razione inglese	Traslitte-razione tedesca	Traslitte-razione francese
А а	/a/	a	a	a	a	a	a
Б б	/b/	b	b	b	b	b	b
В в	/v/	v	v	v	v	w	w
Г г	/g/	g	g	g	g	g	g, gu
Д д	/d/	d	d	d	d	d	d
Е е	/je; e/	e	e	e	e	je; e	e; ie; ïe
Ё ё	/jo; o/	ë	ë	ë	e, yo	e	e
Ж ж	/ʒ/	ž	ž	ž	zh	sch	j
З з	/z/	z	z	z	z	s	s
И и	/i/	i	i	i	i	i	i
Й й	/j/	j	j	j	y	j	i
К к	/k/	k	k	k	k	k	k
Л л	/l/	l	l	l	l	l	l (ll)
М м	/m/	m	m	m	m	m	m
Н н	/n/	n	n	n	n	n	n
О о	/o/	o	o	o	o	o	o
П п	/p/	p	p	p	p	p	p
Р р	/R/	r	r	r	r	r	r
С с	/s/	s	s	s	s	s	s (ss)
Т т	/t/	t	t	t	t	t	t
У у	/u/	u	u	u	u	u	ou
Ф ф	/f/	f	f	f	f	f	f
Х х	/x/	ch	h	ch	kh	ch	kh
Ц ц	/ʦ/	c	c	c	ts	z	ts
Ч ч	/tʃ/	č	č	č	ch	tsch	tch
Ш ш	/ʃ/	š	š	š	sh	sch	ch
Щ щ	/ʃtʃ/	šč	š	šč	shch, sh	sch	chtch
Ъ ъ	-	”	”	”	-	-	-
Ы ы	/ɨ/	y	y	y	y	y	y
Ь ь	-	,	,	,	-	-	-
Э э	/ɛ/	è	è	è	e	e	e
Ю ю	/ju; u/	ju	û	ju	yu	ju	you
Я я	/ja; a/	ja	â	ja	ya	ja	ia, ya



## Nota sulle date

NELLA REDAZIONE DI QUESTA TESI DOTTORALE ho mantenuto la datazione nella sua forma originale così come riportata nelle fonti, specificando se si tratta di Vecchio Stile (abbreviato in V. S., calendario giuliano) oppure Nuovo Stile (N. S., calendario gregoriano). Nel corso della storia occidentale, il calendario giuliano venne rimpiazzato da quello gregoriano in momenti diversi da zona a zona. In particolar modo, se in Europa il calendario gregoriano cominciò ad essere progressivamente utilizzato dal 15 ottobre 1582, in Russia venne mantenuto fino al primo febbraio 1918, e ancora oggi in alcuni paesi la Chiesa Ortodossa celebra le proprie festività in accordo al calendario giuliano.

Rispetto a quello gregoriano, il calendario giuliano è *in anticipo* di dodici giorni nel diciannovesimo secolo e di tredici giorni nel ventesimo e ventunesimo secolo. Ad esempio: la data di nascita di Čajkovskij è il 25 aprile secondo il calendario giuliano [V. S.], mentre è il 7 maggio in accordo con quello gregoriano [N. S.]; lo stesso vale per la ricorrenza della morte: 25 ottobre [V. S.], oppure 6 novembre [N. S.]. Ciò va tenuto in particolare considerazione, poiché Čajkovskij per la datazione sia delle lettere sia della composizioni, quando si recava fuori dalla Russia, utilizzava spesso ma non sistematicamente entrambi i sistemi.

Inoltre, come testimoniano le fonti, la ricorrenza della scomparsa di Čajkovskij venne celebrata in maniera diversa dalle comunità russe sparpagliate in Europa e nel mondo. Ciò acquista significato in questa dissertazione: sia la *Sleeping Princess* (1921) sia il *Baiser de la Fée* (1928) sono pezzi celebrativi e hanno le rispettive *première* in novembre, “attorno” alla ricorrenza della morte del compositore: la *Sleeping Princess* il 2 novembre del 1921 al teatro Alhambra di Londra, il *Baiser de la Fée* il 27 novembre 1928 all’Opéra di Parigi. Come testimonia Stravinskij, egli scrisse quest’ultimo balletto appositamente per il trentacinquesimo anniversario della scomparsa del dedicatario: «Nel 1928 Ida Rubinstein mi commissionò la composizione di un balletto intero. Nel 1928 si celebrava il trentacinquesimo anniversario della morte di Čajkovskij —il giorno corrente<sup>5</sup> era commemorato nelle chiese russe di Parigi— e per questo io concepì la mia composizione come un omaggio al mio compatriota». <sup>6</sup>

Per evitare confusione nella datazione sia delle fonti sia di qualche caso di letteratura secondaria pubblicata prima del febbraio del 1918, ho dunque utilizzato le seguenti abbreviazioni:

[V. S.]: Vecchio Stile, per le date redatte secondo il calendario giuliano, come detto usato in Russia e nell’Impero Ottomano fino al 1 febbraio 1918.

[N. S.]: Nuovo Stile, per le date che seguono il calendario gregoriano.

---

<sup>5</sup> Lett.: “the actual day”. Credo sia interpretabile come Nuovo Stile.

<sup>6</sup> Trad. da I. STRAVINSKY – R. CRAFT, *Expositions and Developments*, Garden City (NY), Doubleday, 1962, p. 83.

## PARTE PRIMA: *The Sleeping Princess* (1921)

### Contenuti

QUESTO CAPITOLO DÀ alcune informazioni di base sul primo allestimento della *Belle au bois dormant* (*Спящая красавица*), balletto in un prologo e tre atti, op. 66, composto da Pëtr Il'ič Čajkovskij tra l'ottobre del 1888 e l'agosto del 1889 su libretto di Ivan Aleksandrovič Vsevoložskij (1835-1909) e Marius Petipa (1818-1910) basato sulla favola *La Belle au bois dormant* (1697) di Charles Perrault (1628-1703). Il balletto andò scena il 3 gennaio 1890 (il 15 secondo il calendario gregoriano in uso fuori dall'Impero russo<sup>7</sup>) al Teatro Mariinskij di Pietroburgo, diretto da Riccardo Drigo, con coreografie di Marius Petipa.

Tali informazioni sono indispensabili per comprendere le successive differenti *mises-en-scène* del balletto, prodotte da Djagilev con i *Ballets russes*. La prima fu *The Sleeping Princess*, e andò in scena a Londra al teatro Alhambra il 2 novembre 1921, con la direzione musicale di Gregor Fitelberg e Eugene Goossens. L'impresario desiderava proporre in Europa la musica di Čajkovskij, riscattandola dai pregiudizi nutriti nei suoi confronti dal pubblico francese e inglese. Scelse un balletto che non era mai stato eseguito fuori dalla Russia,<sup>8</sup> e volle allestirlo nella sua autentica tradizione esecutiva maturata al Mariinskij di Pietroburgo. Per fare ciò affidò la ricostruzione delle coreografie originali di Petipa a Sergeev, *régisieur* al Mariinskij emigrato dopo la Rivoluzione d'ottobre, il quale aveva portato con sé partiture e annotazioni coreografiche; si avvale nel contempo di Bronislava Nijinska per integrare alcune nuove coreografie. Djagilev ingaggiò Igor Stravinskij per orchestrare alcuni passaggi che erano stati espunti dalla partitura orchestrale, per la curatela delle battute di transizione tra i tagli e per l'adattamento di alcune parti musicali. La *Sleeping Princess* fu un insuccesso finanziario, il quale determinò il sequestro delle scenografie e dei costumi da parte del Teatro Alhambra di Londra.

L'anno seguente, l'impresario volle allestire *Le Mariage de la belle au bois dormant* (oppure *Mariage d'Aurore*, oppure ancora *Aurora's Wedding*), versione accorciata della precedente messinscena, della durata di circa 45 minuti. La *première* si tenne al Théâtre National de l'Opéra di Parigi in 18 maggio 1922. Dal 1922 al 1929 questo allestimento ebbe numerosissime repliche, e garantì la ripresa economica dei *Ballets russes*. Siccome le musiche del *Mariage* si basano principalmente sull'ultimo atto del precedente, sono dunque assenti sia la *Variation de la fée de lilas* sia l'*Entr'acte* riorchestrati da Stravinskij, ma vi sono

---

<sup>7</sup> Cfr. la precedente Nota sulle date.

<sup>8</sup> Vi fu un allestimento scaligero nella stagione del 1895-1896, del quale probabilmente Djagilev non era a conoscenza. Cfr.: M. PETIPA, *La bella dormiente, ballo fantastico in sette quadri e un prologo, musica di Tschaykovsky, messo in scena dal coreografo Giorgio Saracco. Teatro alla Scala, stagione di carnevale-quaresima 1895-1896*, Milano, Edoardo Sonzogno, 1896.

sia il suo adattamento della *Danse russe*, sia quello del *Presto* nel *Finale*, entrambi editi nella presente prima parte di dissertazione.

Vi fu infine un ulteriore unico allestimento dal nome *Le Mariage d'Aurore*, ambientato alla corte di Louis XIV *Le Roi Soleil*, realizzato con grande sfarzo di costumi e scenografie; venne eseguito a Versailles il 30 giugno 1923, nella *sala degli specchi*. Le musiche, suddivise in dieci parti, furono tratte da Rameau, Čajkovskij, Paisiello, Fauré, Cimarosa e Lully, e l'indagine di questa messinscena esula dagli obbiettivi della corrente indagine.



## Il balletto di fine Ottocento nell'*Impero russo*: note storiche e problematiche d'indagine

Nella Russia imperiale di fine Ottocento, il compositore di musica per balletto era subordinato al coreografo.<sup>9</sup> Era quest'ultimo, infatti, a modellare *ab origine* il libretto secondo le proprie esigenze espressive e la propria idea complessiva dello spettacolo. Egli decideva le danze in base ai ballerini solisti e al corpo di ballo a sua disposizione, al fine di sfruttare al meglio le loro peculiarità. Egli dava al compositore indicazioni circa la durata dei numeri, il loro andamento (*i. e.*: indicazione agogico/metronomica), e, talvolta, anche sommarie indicazioni di orchestrazione. Era il coreografo ad affrontare quello che era ritenuto il compito più difficile e prestigioso: immaginare le danze e, vista l'assenza di un efficace sistema di notazione, ricordarle e realizzarle. Colui che scriveva musica, dunque, doveva porsi a servizio delle idee del coreografo. Ciò avveniva non solo nelle fasi preliminari alla composizione del balletto, ma sovente anche a prove già iniziate: se il coreografo non era contento dei risultati che andava ottenendo (aveva calcolato male i tempi musicali, oppure non gli piaceva la musica composta) chiedeva al compositore di apportare modifiche *in itinere*, durante il corso delle prove; qualora il compositore non fosse presente, ci avrebbero pensato le altre maestranze del teatro: i compositori cosiddetti *specialisti*, che godevano di un incarico di lunga durata presso i Teatri imperiali e, in qualche caso, il direttore musicale.

Il coreografo aveva due ulteriori possibilità di agire direttamente sulla partitura: apportando i *tagli* e interpolando le *integrazioni*. I tagli avvenivano soprattutto se egli aveva necessità di ridurre la durata di una scena, oppure se, mutate le esigenze sceniche, la voleva sopprimere del tutto. Le integrazioni potevano essere scritte su richiesta del coreografo dal compositore delle musiche, potevano provenire da altri balletti, oppure potevano essere scritte dai compositori specialisti. In ultima istanza, tutto era deciso dal coreografo, che sceglieva le musiche in base ai tempi di azione scenica dei ballerini che intendeva o non intendeva utilizzare. Tagli, interpolazioni e *modifiche dell'ordine* dei numeri musicali avvenivano anche nel caso di nuovi allestimenti di balletti precedenti, e andavano a mutare sia la forma delle musiche stesse, sia la struttura complessiva del balletto. Queste caratteristiche determinano dei problemi metodologici per lo studioso, che discuterò a breve.

La collaborazione tra compositore subordinato e coreografo dominante era volta a raggiungere la massima aderenza tra gesto e musica. Quando ciò avveniva, il pubblico dei *ballettomani* definiva la musica *dansante*, altrimenti *triviale*. Dal punto di vista dell'evoluzione del genere, il predominio del coreografo sul compositore sancì la preminenza dell'elemento visivo su quello musicale. All'inverso, tale atteggiamento si rivelò quantomai proficuo per l'applicazione sistematica che il compositore ne fece nella sua concezione poetica: basandosi sulla storia da mimare, egli immagina una situazione specifica, e compone musiche con l'intento di ottenere maggiore aderenza possibile tra idea visiva e sostanza musicale. Come testimoniano le lettere intercorse tra Vsevoložskij

---

<sup>9</sup> Le informazioni qui riportate sono tratte da "Composer and Balletmaster" in R. J. WILEY, *Tchaikovsky's Ballets*, Oxford, Clarendon Press, 1985, pp. 1-10, cui si rimanda per un ulteriore approfondimento.

(direttore dei Teatri imperiali) e Petipa (coreografo), questo fu il *modus operandi* di Čajkovskij. Una ventina d'anni dopo, Djačilev colse l'importanza di tale disposizione, e teorizzò di unificare le intenzioni poetiche di librettista, compositore e coreografo nella stessa persona. La priorità dell'idea visiva sul resto è documentata anche dall'indagine del processo compositivo di Stravinskij per i suoi balletti del periodo russo e, con le dovute cautele, anche del periodo neoclassico.

Nei teatri imperiali di Pietroburgo l'autorità del coreografo era peraltro sancita dalla legge. Qualora la collaborazione avvenisse con un compositore non ritenuto specialista (e Čajkovskij *non* era ritenuto uno specialista), le sue mansioni erano stabilite contrattualmente, nero su bianco. Ecco alcune parti del contratto sottoscritto da Aleksandr Nikolaevič Serov (1820-1871) in occasione della sua prima collaborazione con il celebre coreografo Marius Petipa (1818-1910):<sup>10</sup>

La musica deve essere scritta conformemente al programma del balletto, e le sue melodie e motivi devono essere adeguate al carattere, all'ambientazione e all'azione del balletto. [...] Il compositore deve essere sempre presente a tutte le prove e, se necessario, sotto le indicazioni del coreografo che sta producendo il balletto, istituire i tagli oppure cambiare le melodie e aggiungere musica, e farlo senza protestare. [...] Il compositore deve essere presente alle prime prove d'orchestra per apportare prontamente eventuali cambiamenti di orchestrazione qualora fossero richiesti. [...] Il compositore non si opporrà se verrà deciso di commissionare musica in aggiunta a qualche altro compositore.

Di norma, il compositore che andava a integrare parti mancanti in musiche d'altrui fattura era per l'appunto uno di quelli ritenuti *specialisti* e godeva di un posto privilegiato nel teatro, come potevano essere, per il Mariinskij di fine Ottocento, Cesare Pugni (1802-1870) oppure Ludwig Minkus (1826-1917).

La precedenza del coreografo sul compositore influenzò profondamente la storia del balletto, e, come accennato poc'anzi, è tuttora alla base di alcune problematiche sull'esegesi e sulla filologia che lo studioso odierno deve necessariamente affrontare. In primo luogo, cosa descrive il nome con il quale è chiamato un balletto? Il suo primo allestimento? E da cosa è costituito il balletto stesso? Il libretto, la coreografia oppure la partitura? Se intercorrono cambiamenti tra le diverse messinscena, è lecito chiamarle ancora con lo stesso nome? Dove risiede la sostanza del balletto? Essa risiede nella sua sostanza musicale, nell'allestimento specifico, oppure nelle indicazioni coreografiche che, come è noto, in questa epoca sono particolarmente volatili? Nel balletto ottocentesco infatti non è sempre possibile dare una risposta univoca a tali quesiti: è necessaria un'indagine mirata dell'allestimento in oggetto, volta a individuarne le musiche effettivamente utilizzate, il cast di riferimento, i costumi e le scenografie, e, per quanto possibile, le indicazioni coreografiche ricostruibili dai materiali utilizzati durante le prove.

Per poter ricostruire le musiche effettivamente utilizzate in una data messinscena, risulta di fondamentale importanza l'indagine di due materiali: la riduzione pianistica e il *répétiteur*.

Di norma, la *riduzione pianistica* veniva redatta da un collaboratore sotto il diretto controllo del compositore man mano che la stesura della partitura orchestrale procedeva; in

---

<sup>10</sup> Riportato da WILEY, *Tchaikovsky's Ballets*, cit., p. 5.

qualche caso il trascrittore si basava sulla *particella*, la quale era sostanzialmente una copia minuta del compositore, redatta in forma di appunti oggetti di rimaneggiamenti estemporanei durante il corso delle prove; su questa il collaboratore poteva completare la versione pianistica prima che il lavoro di orchestrazione fosse ultimato, dunque prima che la partitura fosse disponibile. Come accadde per la *Belle au bois dormant*, la trascrizione per pianoforte di Ziloti venne pubblicata sul finire del 1889, qualche mese prima della *première* del balletto che ebbe luogo al teatro Mariinskij il 3 (15 N. S.<sup>11</sup>) gennaio 1890. L'edizione Ziloti è fondamentale perché è stata redatta dal pianista, che fu allievo di Čajkovskij, sotto l'accurato controllo del maestro. Essa venne ultimata prima che l'autore avesse terminato l'orchestrazione di tutto il balletto, e prontamente pubblicata, anche per sfruttare la pubblicità collegata al nuovo allestimento. Questo fatto, molto particolare, attribuisce grande valore alla riduzione pianistica, e sarà analizzato più approfonditamente nei paragrafi seguenti. Tra le altre edizioni significative, si rammenta l'edizione *semplificata* curata da Langer nel febbraio del 1890, redatta su richiesta dell'editore Jurgenson per dare maggiore popolarità al balletto, rendendolo accessibile anche ai dilettanti, e infine una redazione per *pianoforte a quattro mani*, voluta dall'autore per destinarla a esecutori professionisti, affidata dall'editore Jurgenson a Sergej Vasil'evič Rachmaninov (1873-1943), allora appena diciottenne, pubblicata nell'ottobre del 1891.

Il *répétiteur* consisteva in una riduzione per due violini, redatta dopo che la partitura completa era stata ultimata; questo tipo di riduzione era spesso approntato da un copista alle dipendenze del teatro; consisteva in uno spartito destinato agli addetti ai lavori, utilizzato durante le prove, il cui reperimento è di fondamentale importanza per la ricostruzione delle musiche che effettivamente furono utilizzate in una data messinscena. Esso poteva riportare annotazioni del coreografo e dei musicisti impegnati nel ruolo di *répétiteur*, i quali, per poter riprendere la musica nel punto richiesto dal *maestro di ballo*, spesso annotavano il nome del *passo* in corrispondenza alla musica di riferimento. In qualche raro caso, era il compositore stesso ad approntare il *répétiteur* e a inviarlo al coreografo prima del termine della partitura completa. Tale circostanza avvenne proprio per la *Belle au bois dormant*, e ci costringe a riconsiderare il processo creativo dell'autore in rapporto alle relative fasi di composizione.

Infine, sia la riduzione pianistica sia il *répétiteur* potevano essere utilizzati per ri-orchestrare le musiche qualora la partitura orchestrale fosse venuta a mancare oppure fosse cambiato l'organico a disposizione del Teatro. Siccome entrambi i materiali erano nelle mani del coreografo durante i lavori al balletto, essi sono una fonte documentaria basilare per conoscere tagli, interpolazioni, modifiche nell'ordine dei numeri, indicazioni agogiche (e spesso metronomiche) e altre annotazioni di varia natura.



---

<sup>11</sup> N. S.: *nuovo stile*, cioè in accordo con il calendario gregoriano. Cfr. la precedente Nota sulle date.

## *La Belle au bois dormant* (1889) di P. I. Čajkovskij

### Il libretto

L'IDEA DI ALLESTIRE UN BALLETO sulla favola della *Bella addormentata nel bosco* di Perrault fu di Ivan Aleksandrovič Vsevoložskij (1835-1909), cui Čajkovskij dedicò la partitura. Personaggio poco noto, Vsevoložskij fu uomo di grande cultura, ed ebbe un'importanza fondamentale nello sviluppo del Teatro in Russia. Personaggio dall'ingegno multiforme, Vsevoložskij, oltreché direttore dei Teatri Imperiali, fu diplomatico russo a Parigi, scenografo, costumista e librettista. Fu direttore dei Teatri imperiali di Pietroburgo (Mariinskij, Aleksandrinskij, Mikailovskij) dal 1886 fino al 1899; tratto saliente del suo operato fu la volontà di destinare le attività delle istituzioni teatrali all'educazione della società russa, senza distinzioni di età, professioni e reddito, e dunque non limitandole solo all'aristocrazia e ai ricchi, come era avvenuto fino ad allora. Vsevoložskij ottenne l'approvazione e l'appoggio dello Zar Alessandro III e poté aumentare gli stipendi degli artisti, licenziare il *compositore di corte* (ruolo ricoperto in precedenza da Minkus e Pugni), e avviare delle proficue collaborazioni con i compositori di maggior talento. Fu sempre sostenitore di Čajkovskij, ed è proprio a Vsevoložskij che dobbiamo le commissioni dei tre principali balletti čajkovskiani.<sup>12</sup> Nel 1888 commissionò il balletto *La bella addormentata nel bosco* a Čajkovskij, fornendogli uno scenario dettagliato e ambientando l'azione coreografica alla corte di Louis XIV *Le Roi Soleil*. Scrive infatti in una lettera al compositore datata 13 (25) maggio 1888:

«Sto iniziando la stesura di un libretto basato sulla favola della *Belle au bois dormant* di Perrault. Desidero una *mise-en-scène* nello stile di *Louis XIV*, che dovrebbe essere scritta nello spirito di Lully, Bach, Rameau, etc. Se quest'idea ti piace, ti andrebbe di scrivere la musica? Nell'ultimo atto ci saranno le quadriglie dei personaggi di tutte le favole di Perrault, tra i quali includeremo il *Gatto con gli stivali*, *Pollicino*, *Cenerentola*, *Barbablù*, etc.»

Vsevoložskij disegnò i costumi e supervisionò la realizzazione delle scenografie che, con fedeltà storica, dovevano essere ambientati alla corte di *Louis XIV*. Egli coinvolse nella stesura del libretto il coreografo Marius Petipa, il quale decise l'articolazione delle danze e la forma complessiva del balletto.

La trama della *Bella addormentata nel bosco* è riassunta di seguito; i nomi e la suddivisione in quadri sono tratti dal libretto redatto per la prima esecuzione italiana del balletto, avvenuta al Teatro alla Scala, 1895-1896.<sup>13</sup> Dopo l'esecuzione scaligera, della quale molto probabilmente né Djačilev né Stravinskij erano a conoscenza, il balletto sarà

---

<sup>12</sup> Nel caso dello *Schiaccianoci* (*The Nutcracker*, *Casse-noisette*, *Щелкунчик*, balletto fantastico in 2 atti e 3 scene, op. 71, 1891-1892) Vsevoložskij fornirà al compositore il libretto e disegnerà i costumi, come avvenne per la *Bella addormentata*.

<sup>13</sup> Cfr. M. PETIPA, *La bella dormiente, ballo fantastico in sette quadri e un prologo, musica di Tschajkovsky, messo in scena dal coreografo Giorgio Saracco*, Teatro alla Scala, stagione di carnevale-quaresima 1895-1896, Milano, Edoardo Sonzogno, 1896.

ripreso per la prima volta fuori dalla Russia nel 1921, proprio in occasione della *Sleeping Princess* di Djagilev.

PROLOGO: Il battesimo della Principessa Aurora

Festa di battesimo della Principessa Aurora. La Fata dei lillà è la madrina di Aurora. Catalabutte, gran cerimoniere del Re Florestano, si è dimenticato di invitare alla festa la Fata Carabossa; essa giunge adirata e lancia un incantesimo sulla piccola Aurora: la prima volta che essa si pungerà con un ago, si addormenterà per sempre. La Fata dei lillà lancia un contro-incantesimo: Aurora si addormenterà finché un principe innamorato non la bacerà sulla fronte.

QUADRO PRIMO: antro in mezzo ai monti, residenza della fata Carabossa, che scaglia maledizioni sul re Florestano, e trama il suo piano di vendetta.

QUADRO SECONDO: quattro principi innamorati gareggiano per conquistare la bella Aurora. Dal regno sono banditi tutti gli aghi. Carabosse con il fuso riesce a far pungere Aurora. Essa dopo una folle danza sviene addormentata. Compare la Fata dei lillà che dice: «Consolatevi, ella dorme e dormirà per cento anni. Ma acciò nulla sia variato alla sua felicità, voi dormirete con lei. Il suo risveglio sarà il segnale del vostro. Rientrate nel castello, io veglio alla vostra sicurezza». Tutto si addormenta.

QUADRO TERZO: il sonno della bella addormentata.

QUADRO QUARTO: la caccia del principe Desiderato. La Fata dei lillà è anche madrina del principe Desiderato. Egli è in età di sposarsi, ma non ama nessuna donna. La fata lo fa innamorare della principessa Aurora, mostrandogliela in un incantesimo. La fata lo conduce magicamente al castello dove tutti sono addormentati.

QUADRO QUINTO: Il castello della principessa Aurora. Il principe Desiderato e la Fata dei lillà entrano nel castello. Il principe bacia sulla fronte Aurora. L'incantesimo è rotto.

QUADRO SESTO: le nozze di Desiderato e Aurora. Corteggio dei racconti delle fate.

QUADRO SETTIMO: la gloria delle fate. Danza generale, apoteosi finale.



### Le edizioni di riferimento.

Il balletto circolò prima nella riduzione pianistica curata da Ziloti e redatta sotto il diretto controllo dell'autore: P. I. ČAJKOVSKIJ (TCHAIKOVSKY, PETER ILICH), *La Belle au bois dormant, ballet en trois actes précédés d'un prologue, op. 66, musique de Tschäikowsky; arrangement pour le piano par A. Ziloti*, Moscou, Jurgenson, 1889, Paris, Mackar & Noël, 1891. Successivamente venne redatta l'edizione pianistica "semplificata" curata da Langer, per lo stesso editore: P. I. ČAJKOVSKIJ (TCHAIKOVSKY, PETER ILICH), *La Belle au bois dormant, ballet en trois actes précédés d'un prologue, op. 66, musique de Tschäikowsky*, édition simplifiée par E. Langer, Moscou, Jurgenson, c1891.

Benché la partitura compaia nel catalogo delle pubblicazioni di Jurgenson del 1898, a tutt'oggi non sono stati ritrovati né le matrici per la stampa né esemplari dell'edizione. È probabile che l'editore l'abbia messa in catalogo, senza mai tuttavia produrne alcuna copia: all'epoca la via più comune per ottenere la partitura di un balletto era di acquistarne copia manoscritta direttamente da uno dei teatri dove il balletto stesso era stata allestito.

La prima edizione nota è stata stampata da Daniel Rahter ad Amburgo, basata sulla copia litografica del manoscritto di mano di un copista che si trovava al teatro Mariinskij di Pietroburgo. L'editore ne riprodusse una cinquantina di copie nel 1890.

Nell'ottobre del 1891 Jurgenson pubblicò la riduzione per pianoforte a quattro mani curata dall'appena diciottenne Sergej Vasil'evič Rachmaninov (1873-1943). Era stato lo stesso Čajkovskij a chiedere a Jurgenson di redigere una versione di questo tipo, che fosse redatta "in modo serio ed efficace, come si trattasse dell'arrangiamento di una sinfonia"; ma, in una lettera scritta dal compositore a Ziloti, suo allievo nonché maestro di Rachmaninov, Čajkovskij definì le bozze del giovane trascrittore "assolutamente senza coraggio, iniziativa e creatività [in corsivo nel testo, n.d.r.]", aggiungendo, in merito a una possibile correzione: "purtroppo ciò è impossibile; quello che è stato fatto non si può cancellare; ma almeno avremo qualcosa in più di quanto non abbiamo ora".<sup>14</sup>

Con la rivoluzione del 1917, la casa editrice Jurgenson fu nazionalizzata dal governo sovietico, e divenne casa editrice musicale di stato "Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo" (Государственное музыкальное издательство), conosciuta anche come Narkompros (Наркомпрос), Muzgiz (Музгиз), e Muzyka (Музыка). Sotto tale dicitura, a partire dagli anni 50, la casa editrice ripubblicò tutte le opere di Čajkovskij in forma di "opera omnia". Per poter accedere all'edizione a stampa della partitura della *Belle au bois dormant* bisogna dunque attendere fino al 1952, anno in cui la casa editrice di stato russa la pubblicò nel XII volume della collana *Polnoe Sobranie Sočinenij* (Полное Собрание Сочинений). Nel 2004 la casa editrice "Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo" venne privatizzata e riacquisì il suo nome originario Jurgenson.

Sull'edizione del 1952 si basa l'edizione Kalmus che la ristampò nel 1981, apponendovi alcune traduzioni in lingua inglese; il volume ha i seguenti riferimenti: P. I. ČAJKOVSKIJ, *Спящая красавица, La Belle au Bois Dormant, The Sleeping Beauty*, op.66 (1888-1889), Muzgiz, Moskva, 1952, ristampata da Kalmus nel 1981.

---

<sup>14</sup>I passaggi sono tratti da una lettera di Čajkovskij a Ziloti del 14 (26) giugno 1891.

Infine, l'editore Eulenburg ristampò la partitura in forma tascabile nel 1974, con l'aggiunta di traduzioni in inglese e tedesco: P. I. ČAJKOVSKIJ, *The Sleeping beauty, ballet, op. 66*, London, Ernst Eulenburg, 1974 (Edition Eulenburg n. 1355).

L'edizione critica del balletto a tutt'oggi (27 V 2012) non è stata redatta.



## Struttura del balletto

La struttura del balletto è riassunta nel seguente schema. Sono riportati i titoli tratti dalle edizioni correnti, in inglese (**grassetto**), utilizzati nelle ristampe Kalmus e nell'edizione Eulenburg, in francese (*corsivo*) e russo (cirillico), come compaiono nella prima edizione a stampa. Sono in evidenza i passaggi orchestrati o ritoccati da Igor Stravinskij nel 1921.<sup>15</sup>

	<b>Introduction</b> (Интродукция). Allegro vivo (76 bb.).
PROLOGUE	N. 1 <b>March</b> ( <i>Marche</i> . Марш) Moderato (147 bb.).
	N. 2 <b>Dancing Scene: Entrance of the Fairies</b> ( <i>Scène dansante: Entrée des Fées</i> . Сцена с танцами: Выход фей) Moderato con moto—Tempo di Valse (210 bb.)
	N. 3 <b>Pas de six:</b> Adagio — Andante (93 bb.). Var. I. <b>Candide</b> (Фея искренности). Allegro moderato (36 bb.). Var. II. <b>Coulante. The Fairy of Blooming Wheat</b> ( <i>Coulante. Fleur de Farine</i> . Фея цветущих колосьев). Allegro (35 bb.). Var. III. <b>Breadcrumb</b> ( <i>Miettes qui tombent</i> . Фея, рассыпающая хлебные крошки). Allegro moderato (41 bb.). Var. IV. <b>The Singing Canary</b> ( <i>Canari qui chante</i> . Фея-щебечущая канарейка). Moderato (25 bb.). Var. V. <b>Violante</b> (Фея пылких сильных страстей). Allegro molto vivace (76 bb.). Var. VI. <b>The Lilac Fairy</b> ( <i>La Fée des Lilas</i> . Фея сирени). Tempo di Valse (60 bb.). <b>Coda</b> (Кода). Allegro giusto (79 bb.)
	N. 4 <b>Finale</b> (Финал). Andante—Allegro vivo (293 bb.)
ACT I	N. 5 <b>Scene</b> ( <i>Scène</i> . Сцена). Allegro vivo (215 bb.)
	N. 6 <b>Waltz</b> ( <i>Valse</i> . Вальс) Allegro. Tempo di Valse (297 bb.)
	N. 7 <b>Scene</b> ( <i>Scène</i> . Сцена). Andante (71 bb.)
	N. 8 <b>Pas d'action:</b> (a) <b>Adagio</b> ["Rose Adagio"] Andante—Adagio maestoso (82 bb.)  (b) <b>Dances of the Maids of Honour and Pages</b> ( <i>Danse des demoiselles</i> )

<sup>15</sup> Lo schema è redatto integrando le informazioni tratte da <<http://www.tchaikovsky-research.net/en/Works/Ballets/TH013/index.html>> (12 V 2012).

		Allegro moderato (63 bb.)
		(c) <b>Aurora's Variation</b> ( <i>Variation d'Aurore</i> . Вариация Авроры) Allegro moderato (118 bb.)
		(d) <b>Coda</b> (Кода) Allegro giusto (179 bb.)
	<b>N. 9</b>	<b>Finale</b> (Финал). Allegro giusto (193 bb.)
<b>АКТ II</b>		<b>N. 10 Entr'acte and Scene</b> ( <i>Entr'acte et Scène</i> . Антракт и сцена) Allegro con spirito (79 bb.)
		<b>N. 11 Blind Man's Buff</b> ( <i>Colin-maillard</i> . Жмурки) Allegro vivo (56 bb.)
		<b>N. 12</b>
		(a) <b>Scene</b> ( <i>Scène</i> . Сцена). Moderato (17 bb.)
		(b) <b>Dance of the Duchesses</b> ( <i>Danse des duchesses</i> . Танец герцогинь) Moderato con moto. Tempo di Menuetto (24 bb.)
		(c) <b>Dances of the Baronesses</b> ( <i>Danse des baronesses</i> . Танец баронесс) Allegro moderato. Tempo di Gavotte (26 bb.)
		(d) <b>Dance of the Countesses</b> ( <i>Danse des comtesses</i> . Танец графинь) Allegro non troppo (26 bb.)
		(e) <b>Dance of the Marchionesses</b> ( <i>Danse des marquises</i> . Танец маркиз) Allegro non troppo (46 bb.)
		<b>N. 13 Farandole</b> (Фарандола)
	<b>Scene 1</b>	(a) <b>Scene</b> ( <i>Scène</i> . Сцена). Poco più vivo (16 bb.)
		(b) <b>Dance</b> ( <i>Danse</i> . Танец) Allegro non troppo. Tempo di Mazurka (76 bb.)
		<b>N. 14 Scene</b> ( <i>Scène</i> . Сцена). Allegro con spirito (133 bb.)
		<b>N. 15 Pas d'action:</b>
	<b>Scene of Aurora and Désiré</b> ( <i>Scène d'Aurore et de Désiré</i> . Сцена (a) Авроры и принца Дезире) Andante cantabile (167 bb.)	
	(b) <b>Aurora's Variation</b> ( <i>Variation d'Aurore</i> . Вариация Авроры) Allegro con moto (69 bb.)	
	(c) <b>Coda</b> (Кода). Presto (94 bb.)	
	<b>N. 16 Scene</b> ( <i>Scène</i> . Сцена). Allegro agitato (24 bb.)	
	<b>N. 17 Panorama</b> (Панорама). Andantino (78 bb.)	
<b>Scene 2</b>	<b>N. 18 Entr'acte</b> (Антракт). Andante sostenuto (78 bb.)	
	<b>N. 19 Symphonic Entr'acte: Sleep</b> ( <i>Entr'acte</i>	

*symphonique: Le sommeil.* Симфонический

антракт: Сон)

Andante misterioso (99 bb.)

**Scene** (*Scène.* Сцена)

Allegro vivace (44 bb.)

N. 20 **Finale** (Финал).

Allegro agitato (75 bb.)

### АКТ III

N. 21 **March** (*Marche.* Марш)

Allegro non troppo (109 bb.)

N. 22 **Polonaise** (*Polacca.* Полонез)

Allegro moderato e brillante (158 bb.)

N. 23 **Pas de quatre:**

Allegro non tanto (62 bb.).

Var. I. **The Gold Fairy** (*La Fée-Or.* Фея Золота). Allegro. Tempo di Valse (65 bb.).

Var. II. **The Silver Fairy** (*La Fée-Argent.* Фея Серебра). Allegro giusto (48 bb.).

Var. III. **The Sapphire Fairy** (*La Fée-Saphir.* Фея Сапфиров).

Vivacissimo (44 bb.).

Var. IV. **The Diamond Fairy** (*La Fée-Diamant.* Фея Диамант).

Vivace (52 bb.).

**Coda** (Кода). L'istesso tempo (49 bb.)

N. 24 **Pas de caractère:**

**Puss-in-Boots and the White Cat** (*Le chat botté et la chatte blanche.*

Кот в сапогах и Белая кошечка)

Allegro moderato (44 bb.)

N. 25 **Pas de quatre:**

Adagio (28 bb.).

Var. I. **Cinderella and Prince Fortuné** (*Cendrillon et le Prince Fortuné.* Золушка и принц Фортюне). Allegro. Tempo di Valse (56 bb.).

Var. II. **The Blue Bird and Princess Florine** (*L'oiseau Bleu et la Princesse Florine.* Синяя птица и принцесса Флорина). Andantino (25 bb.).

**Coda** (Кода). Presto (90 bb.)

N. 26 **Pas de caractère:**

**Little Red Riding-Hood and the Wolf** (*Chaperon rouge et le Loup.*

Красная Шапочка и Волк).

Allegro moderato (68 bb.)

**Cinderella and Prince Fortuné** (*Cendrillon et le Prince Fortuné.*

Золушка и принц Фортюне)

Allegro agitato (172 bb.)

N. 27 **Pas berrichon:**

**Tom Thumb, His Brothers, and the Ogre** (*Le petit poucet, ses frères et l'Ogre.* Мальчик-с-пальчик, его братья и Людоед)

Allegro vivo (75 bb.)

N. 28 **Pas de deux:**

**Aurora and Prince Désiré** (*Aurore et le Prince Désiré*. Аврора и принц Дезире)  
Allegretto (5 bb.)

(a) **Entrance** (*Entrée*. Выход).  
Allegro moderato (42 bb.)

(b) **Adagio**  
Andante non troppo (87 bb.)

Var. I. **Prince Désiré** (Принц Дезире). Vivace (59 bb.)

Var. II. **Aurora** (*Aurore*. Аврора). Andantino (56 bb.)

**Coda** (Кода). Allegro vivace (92 bb.)

N. 29 **Sarabande** (Сарабанда).  
Andante (48 bb.)

N. 30 **Finale** (Финал).  
Allegro brillante. Tempo di Mazurka (384 bb.)

**Apotheosis** (Apothéose. Апофеоз)  
Andante molto maestoso (68 bb.)

## Caratteristiche musicali del balletto

La *Belle au bois dormant* (*Spjaščaja krasavica*, balletto in un prologo e tre atti, op. 66, 1888-1889) rappresenta un momento di evoluzione del linguaggio musicale e dello stile di Čajkovskij. Maturando la tecnica già acquisita nel precedente *Lago dei cigni* (*Lebedinoe ozero*, balletto in 4 atti, 1875-1876), il compositore utilizza temi ricorrenti per definire i personaggi in scena, garantendo unitarietà drammatica e ciclicità musicale al balletto. I materiali melodici caratterizzano i personaggi cui si riferiscono, e vengono opportunamente variati nella sostanza e nell'ambientazione in base allo sviluppo psicologico dei protagonisti; il compositore applica lo stesso procedimento di variazione/evoluzione anche in merito all'orchestrazione. Čajkovskij inoltre articola la struttura profonda di prologo e atti attorno ad alcune tonalità cardine che mirano a garantire coerenza armonico/formale.<sup>16</sup>

Per quanto riguarda gli scopi della presente dissertazione, è bene notare come l'autore, nella *Belle au bois dormant*, caratterizzi il personaggio chiave della *Fata dei lillà* (*Lilac Fairy*, *La Fée des lilas*, *Фея сирени*) con un tema ricorrente, suscettibile di evoluzione-variazione. La *Fata dei lillà* è la fata buona che guida lo svolgimento del dramma, e compare ciclicamente nei punti nodali del balletto: inizio e fine del prologo, fine del primo atto, metà del secondo atto; il compositore riserva ad essa un tema ricorrente (cfr. Fig. 2, p. 28). Tale informazione è da tenere in particolare considerazione, poiché, intuendo l'importanza di tale personaggio non solo per via della sua ciclica presenza scenica, ma anche per la coerenza drammaturgica del balletto nella sua interezza, nella *Sleeping Princess* del 1921, Djagilev decise di reintegrare la *Variation d'Aurore* n. 15b, soppressa da Čajkovskij durante la prove del primo allestimento, ribattezzandola *Variation de la Fée de lilas*, affidandola dunque alla fata drammaturgicamente più importante. La documentazione e l'analisi dell'orchestrazione stravinskiana sarà oggetto di studio approfondito nei paragrafi seguenti.

Il tema della *Fata Carabossa*, personaggio negativo del balletto in contrapposizione a quello buono della *Fata dei lillà*, compare fin dalle prime battute dell'Introduzione. La *Fata Carabossa* è caratterizzata da un suo tema ricorrente costituito da un ritmo incisivo, da un'orchestrazione massiccia, dalla larga presenza di tritoni e da scalarità cromatica discendente al basso contrapposta a quella cromatica ascendente alla parte superiore (cfr. Fig. 2, p. 28). Come già dimostrato da WILEY, i temi della *Fata dei lillà* e di *Carabossa* sono i temi di base dai quali tutti gli altri possono essere derivati.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Per approfondire l'argomento, cfr. WILEY, *Tchaikovsky's Ballets*, cit., pp. 131 e sgg.

<sup>17</sup> Le derivazioni tematiche e l'evoluzione/variazione Čajkovskij applica al materiale musicale in rapporto al moto psicologico dei personaggi sono oggetto di studio approfondito in WILEY, *op. cit.* pp. 115-120.

**Allegro vivo**

Tutti *fff* Tuba, Timp.  
Vc. Cb.

Fig. 1: *Prologue*, bb. 1-2, il tema della *Fata Carabosse*.

**(Andantino)**

Fl.  
Cr. ingl.  
*p dolce espressivo*  
Archi

Fig. 2: *Prologue*, bb. 30-33, il tema della *Fata dei lillà*.

Oltre alla coerenza melodica e a quella tonale, Čajkovskij sfrutta l'orchestrazione come elemento ciclico, realizzando delle variazioni di un medesimo colore orchestrale per descrivere il mutamento della situazione scenica e psicologica della scena o del personaggio. È ciò che accade nel *tema del sonno* esposto al momento dell'addormentamento della protagonista (*Finale*, n. 9 bb. 151-156: *la Fée étend sa baguette... Tout le mond est pétrifié*, cfr. Fig. 3, p. 28) e ripreso immediatamente prima del suo risveglio (*Entr'acte symphonique: le sommeil*, n. 19, cfr. Fig. 4, p. 29). I due passaggi hanno dinamiche contrapposte: il primo in *ffff*, al culmine della tensione scenica e musicale al termine del primo atto; il secondo in *pp*, all'inizio della seconda scena del secondo atto. Tuttavia in entrambe le situazioni il compositore mantiene gli stessi tratti di orchestrazione (legni-ottoni su sfondo di archi acuti), utilizza pressoché uguali elementi melodic-armonici, e sfrutta medesimi modi d'attacco (archi in tremolato). Come vedremo in seguito, proprio il *tema del sonno* fornirà un determinante spunto di orchestrazione all'inizio del terzo quadro del *Baiser de la Fée* di Igor Stravinskij (1928).

*Tout le monde est pétrifié*  
(Andantino)

Fig. 3: Atto I, Finale, n. 9, bb. 149-157. Didascalia: *la Fée étend sa baguette ... Tout le monde est pétrifié.*

**Andante misterioso**  
VI. II  
*con sordini*

Fig. 4: Atto II, *Entr'acte symphonique: le sommeil*, n. 19, bb. 3-9.

Čajkovskij fu particolarmente preoccupato dell'orchestrazione, allorché andò a strumentare la partecella pianistica. Ciò è documentato in alcune lettere scritte a Nadežda Filaretovna von Meck: <sup>18</sup>

Quando la riduzione pianistica sarà pronta, te ne invierò immediatamente una copia, cara amica. Mi dispiace che non trascorrerai l'inverno a Pietroburgo e non sentirai il mio nuovo lavoro. Ho lavorato alla strumentazione con un amore e una cura particolari, e ho inventato delle combinazioni orchestrali del tutto nuove, che, spero, saranno molto belle e interessanti.

Soprattutto riguardo *Carabossa*, si trovano soluzioni orchestrali inconsuete, nelle quali il compositore, elaborando i contenuti tematici della fata, fa largo uso di andamenti sincopati, acciaccature, improvvisi silenzi, utilizza un'armonia resa dissonante dalla preponderanza di tritoni sia melodici sia armonici, e orchestra il passaggio con la famiglia dei legni e corni. La musica che ne scaturisce è *grottesca*, e mima le qualità zoppicanti, di deformità e bruttezza di *Carabossa* (cfr. Fig. 5), in contrapposizione alla *Fata dei lillà*, caratterizzata da un lungo e sinuoso tema affidato agli archi. Tale procedimento di

<sup>18</sup> Pubblicato in: I. I. ČAJKOVSKIJ, *Dnevnik P. I. Čajkovskogo*, Moskva-Petrograd, Gosizdat-Muzsektor, 1923, p. 242.

caratterizzazione *caricaturale* dei personaggi, del tutto nuovo nella *Belle au bois dormant*, sarà sviluppato ulteriormente nel successivo *Schiaccianoci*, dove il compositore giungerà a descrivere mimeticamente ciò che avviene nella scena fino a dare vita a vere e proprie *onomatopee*.

**L'istesso tempo (Allegro vivo)**  
(Carabosse parait)

Fl.  
Ob.  
Cr. i.  
Cl. a 2  
Cr.  
Fg.

*ff*

*ff*

Fig. 5: Čajkovskij, *La Belle au bois dormant* (1889), n. 4, *Finale*, bb. 37-45, *Carabosse parait*, riduzione pf.



## Testimonianze. Fedeltà storica o propaganda?

PER GLI SCOPI della presente dissertazione, è importante raccogliere le testimonianze di coloro che lavorarono nei *Ballets russes* alla *Sleeping Princess*, revival della *Belle au bois dormant* del 1921. Le intenzioni di Djagilev sono riportate in modo fedele da Grigoriev, suo assiduo collaboratore: l'impresario desiderava produrre un balletto che entrasse stabilmente in repertorio e che potesse «andare in scena per sempre». <sup>19</sup> La scelta ricadde sulla *Belle au bois dormant*, fino ad allora mai proposta in Occidente, e l'obbiettivo fu quello di ricostruire gli splendori della *première* tenutasi al Teatro Mariinskij di Pietroburgo il 3 (15) gennaio 1890. Di conseguenza, Djagilev ingaggiò Léon Bakst per disegnare circa un centinaio di costumi nonché le scenografie delle 5 scene complessive. Sempre secondo la testimonianza di Grigoriev fu Djagilev in prima persona a mettere mano alle musiche, come di consueto, studiando la partitura di Čajkovskij, tagliando ciò che riteneva noioso e conseguentemente coinvolgendo Stravinskij per l'orchestrazione di alcuni passaggi. Per la coreografia contattò Sergeev, in passato *régisseur* al Teatro Mariinskij, trasferitosi a Parigi in seguito alla Rivoluzione d'Ottobre, il quale aveva portato con sé i materiali sui quali aveva lavorato, *Belle au bois dormant* compresa. Infine l'impresario ingaggiò per i ruoli principali tutti ballerini che si erano formati nella tradizione del balletto imperiale russo e che erano emigrati a Parigi, come Vera Trefilova, Liubov Egorova, Olga Spessitzeva, Vladimirov, Anatol Vilzak; coinvolse infine due importanti personaggi che avevano lavorato nella prima messinscena: Carlotta Brianza, che nella *première* aveva interpretato il personaggio della principessa Aurora, ora nei panni di *Carabossa*, e il *Maestro* Cecchetti, nel 1890 *Carabosse* e ora in carico di guidare le prove del corpo di ballo. Cecchetti, anche se ormai troppo vecchio per danzare, si concesse nuovamente al pubblico in occasione del suo cinquantesimo anniversario del debutto come ballerino, interpretando di nuovo *Carabossa* nello spettacolo del 5 gennaio 1922. Grigoriev descrisse il risultato artistico come eccellente, tralasciando peraltro tutti quei particolari tecnici che contribuirono al mancato successo dell'allestimento che discuterò in seguito. Per converso, il *régisseur* individuò il motivo dell'insuccesso economico nel fatto che il pubblico inglese non fosse ancora in grado di apprezzare un balletto che occupasse un'intera serata, rendendo impossibile di mantenere alta l'affluenza nelle numerose recite programmate per rientrare nei costi di produzione. In conseguenza, Djagilev non riuscì ripagare il debito contratto nei confronti di Stoll, amministratore del Teatro Alhambra che ne aveva finanziato il progetto. Scenografie e costumi furono sequestrate, e fu quindi impedita la realizzazione della *Belle au bois dormant* a Parigi nella stagione successiva. Scosso dall'insuccesso, e senza dunque i materiali necessari, l'impresario dei *Ballets russes* propose comunque *Le mariage d'Aurore*, atto unico basato sull'ultimo atto del balletto, che riutilizzava costumi e scenografie tratte dal *Pavillon d'Armide*, andanto in scena nel 1922 assieme a *Renard* di Stravinskij, in occasione del centenario della nascita di Petipa. Con il *Mariage d'Aurore* Djagilev ottenne il successo sperato, ed ebbe modo di realizzare il sogno di un balletto che, come detto poc'anzi,

---

<sup>19</sup> Cfr.: S. L. GRIGORIEV, *The Diaghilev Ballet, 1909-1929*, translated and edited by Vera Bowen, Harmondsworth, Penguin Books, 1960, p. 176 e sgg.

«potesse andare in scena per sempre»: il *Mariage* fu infatti oggetto di numerose repliche e allestimenti dal 1922 al 1929, e andò in scena fino all'ultimo spettacolo con Djagilev in vita.

Benois, forse il maggiore esperto del periodo storico di ambientazione della *Belle au bois dormant*, benché fosse stato assiduo collaboratore di Djagilev fin dagli esordi, non prese parte all'allestimento del 1921 perché si trovava in Russia. Sebbene ritenesse questo balletto il più bello, non riuscì mai a lavorare alle decorazioni e ai costumi di una messinscena integrale della *Belle au bois dormant*.<sup>20</sup> Egli assistette tuttavia alla prima assoluta del Teatro Mariinskij e, nelle sue *Memorie*, ce ne restituisce una descrizione approfondita:<sup>21</sup>

Andai alla replica... e lasciai il teatro in uno stato emozionale piuttosto confuso, ma sentendo che avevo appena ascoltato qualcosa che avrei amato. Quando provo ad analizzare l'emozione che provai, mi sembra che semplicemente non potevo credere alla mia stessa gioia... Alla prima occasione buona vidi la *Bella addormentata* una seconda volta, e poi una terza e una quarta. Più ascoltavo la musica, più mi sembrava di scoprirne una grande e sempre più grande bellezza—una bellezza che non era compresa da tutti, ma che era in assoluta armonia con me, che mi riempiva di languore e di gioia celestiale.

Poco oltre, il celebre scenografo ci lascia un'azzeccata analisi del balletto e dell'allestimento dei *Ballets russes* del 1921, stilata a posteriori negli anni Quaranta. Questa testimonianza è oltremodo utile perché dimostra una totale condivisione di idee programmatiche con Djagilev e Stravinskij. Ai fini di questa dissertazione, inoltre, è utile rammentare che l'idea di comporre un balletto basato interamente su pezzi pianistici e romanze di Čajkovskij che soggiace alla nascita del *Baiser de la Fée* (1928), fu data a Stravinskij proprio da Benois, come discuterò in seguito.

La *Belle au bois dormant* andò in scena per la prima volta al teatro di Pietroburgo il 3 (15 N. S., *n.d.r.*) gennaio 1890. Da allora è sempre rimasta in repertorio e rimane a tutt'oggi la più grande conquista del balletto russo. Chi desidera dica pure che questo balletto non può essere considerato a tutti gli effetti *russo* perché l'argomento è tratto da una favola di Perrault, perché la musica è scritta da Čajkovskij, che tanti *giudici occidentali* rifiutano di ritenere tipicamente russo, perché le coreografie furono del *marsigliese* Petipa, perché i due personaggi principali furono impersonati dagli italiani, Brianza e Cecchetti. A dispetto di tutto ciò, il balletto della *Belle au bois dormant* è un risultato della cultura russa, o piuttosto di quella pietroburghese. Questa favola non sarebbe potuta andare in scena in nessuna altra parte al mondo come al Teatro Mariinskij. La coincidenza di diverse componenti dello stile di vita di quel periodo resero possibile questa riuscita: lo spirito aristocratico, intatto da ogni devianza democratica, che imperava in Russia sotto lo scettro di Alessandro III; l'atmosfera unica che

---

<sup>20</sup> «Even at the age of eighty, Benois still longed for the chance to design a production of *Sleeping Beauty*.» riporta J. E. KENNEDY in *Line of Succession: Three Productions of Tchaikovsky's 'Sleeping Beauty'*, in *Tchaikovsky and his World*, edited by Leslie Barney, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1998, p. 146. E continua: «If this were done properly, he told Serge Lifar, that is, without any compromises, "then we would stand spotless before Apollo" [...] Alas for Benois, his dream was never realized; there were several near misses, including a planned production at La Scala in 1953, but he never succeeded in designing a full-length version of his favourite ballet.»

<sup>21</sup> Questo passaggio e il successivo sono tradotti da A. BENOIS, *Reminiscences of the Russian Ballet*, translated by M. Britnieva, London, Putnam, 1941, pp. 121-132.

c'era alla Scuola di Teatro di Pietroburgo e le tradizioni che erano maturate di conseguenza; e, infine, il ringiovanimento di queste tradizioni che permise, in questa occasione, di ripulire il balletto dalla polvere della *routine* e di farlo apparire con tutta la freschezza di qualcosa di nuovo.

Il merito principale di questo trionfo di tradizioni risuscitate è di Vsevoložskij. [...] Fu sua l'idea di accostare due epoche diverse, separate da un centinaio d'anni. Secondo questa visione, Aurora si addormenta a metà del sedicesimo secolo e si risveglia al tempo della giovinezza di Louis XIV. Congiungendo due secoli, questo ponte dà al balletto uno *charme* poetico particolare. Vsevoložskij mise in pratica l'idea con grande sensibilità e secondo lo stile caratteristico dei giorni di Perrault stesso. L'epoca più lontana fu messa in scena in una specie di trasformazione fantastica, mentre il periodo storico di Perrault fu reso con realistica fedeltà. Čajkovskij fu incantato da questo problema e seguì questa idea con tutto il suo cuore; è per via di ciò che la musica della prima parte è lirica e libera nel carattere, mentre quella della seconda metà è più conforme allo stile classico. Ma questa seconda parte, anche se imita formalmente lo stile di Lully e Couperin, porta comunque il marchio dell'inventiva di Čajkovskij. [...]

Korovin spostò in avanti di ottant'anni l'epoca di ambientazione della prima parte del balletto, ottenendo il risultato che la corte di Florestano XXIV assomigliasse troppo a quella di Louis XIII. Questo dimostrò che il nostro eccellente artista e il direttore che gli permise tale libertà non erano riusciti ad apprezzare il sottile spirito del primo allestimento. Bakst tentò di rimediare a questo errore nella massinscena londinese della *Sleeping Princess* del 1922 di Djagilev, ma non ritornò senza compromessi alla prima versione e introdusse degli elementi troppo sofisticati—come era solito fare—e l'idea di partenza fu di nuovo indebolita e poco chiara. Sicuramente l'allestimento ne guadagnò in *grandeur*, ma, di nuovo, perse le sue profonde qualità poetiche.

Lo spettacolo non ebbe il successo sperato: anche se venne ripetuto per almeno 105 volte,<sup>22</sup> le repliche non bastarono a rientrare nei costi, e Djagilev scappò da Londra con un debito di undicimila sterline<sup>23</sup> nei confronti di Stoll, finanziatore della *Sleeping Princess* al Teatro Alhambra. Nel resoconto riportato da Cyril Beaumont, che assistette alle prove e a numerose repliche, le motivazioni di tale insuccesso sono addotte con lapidaria chiarezza:<sup>24</sup> «La prima rappresentazione avvenne in condizioni infelici. Il consueto numeroso personale addetto fu aumentato in grande misura per via delle esigenze di questo nuovo balletto, e, siccome l'intero palcoscenico era sempre interamente occupato per le prove della compagnia di ballo, fu impossibile per i macchinisti avere un numero sufficiente di prove per collaudare tutte i congegnosi macchinari annessi alle scenografie di una così grande produzione. Come risultato la prima notte fu segnata da un malfunzionamento dei macchinari proprio in due momenti cruciali per lo svolgimento della vicenda, un avvenimento serio e stressante per il responsabile nonché per i suoi collaboratori che per settimane avevano lavorato notte e giorno al fine di garantire l'agevole svolgimento delle danze così complicate. In secondo luogo, il balletto fu postposto per ben due volte, cosa che contribuì a scoraggiare gli entusiasti e creò un senso di insicurezza generale. In terza istanza, il balletto ricevette una brutta critica. Alcuni commentatori trovarono errori nella musica, nell'ambientazione e nella coreografia».

---

<sup>22</sup> 115 volte secondo Djagilev (cfr. sopra), 105 secondo Kochno, cfr.: B. KOCHNO, *Diaghilev and the Ballets Russes*, New York-Evanston, Harper & Row, 1970, p. 173.

<sup>23</sup> Assieme a un'analisi della recezione di pubblico e critica, i dati sono riportati da S. REIMER STICKLOR, *The Sleeping Princess: An Analysis of Her Failure to Charm*, «Dance Research», VIII, n. 1, Autumn 1975 - Winter 1976, pp. 18-22.

<sup>24</sup> Trad. da: C. W. BEAUMONT, R. SCHWABE, *The Sleeping Princess, Impressions of the Russian Ballet, 1921*, London, C. W. Beaumont, 1921, I, p. 7.

Anche Léon Bakst (1866-1924), che disegnò scene e costumi per l'allestimento londinese del 1921, assistette alla *prova di gala* del balletto tenutasi venerdì 2 gennaio 1890 (V. S.). Fu un evento che segnò la sua vita. Lo ricorda come di seguito:<sup>25</sup>

Secondo la tradizione, era d'obbligo passare per l'ufficio del coreografo [*régisseur*] prima di entrare in sala, già brulicante, dove lui—un vero pascià, con la sua barba bianca come Matusalemme e un kippah persiano sulla testa—stava fumando e bevendo la sua immancabile tazza di the in questo luogo dove si ritrovavano le stelle del canto e della danza; tutti adoravano colloquiare in questa vasta stanza.

Questa occasione mi è rimasta impressa per tutta la vita. Non ero nemmeno riuscito a togliermi le galosce e a scuotere via la neve dal mio colletto di pelliccia, che mi fermai, tornando indietro [...]

Devo entrare? Sto guardando in fondo alla stanza sontuosa, decorata con tappeti persiani, oltre le ballerine nei loro tutù fruscianti, a due figure che si stanno truccando nel centro, e, per via dei gesti rispettosi degli artisti, comprendo che vi sono delle personalità importanti.

Uno di loro—corpulento, con la schiena gobba, il naso aquilino, il sorriso ammiccante e affabile—indossa la *Stella di Vladimir* nella parte sinistra del suo abito blu, vicino al direttore dei Teatri Imperiali.

Quindi c'è qualcuno della famiglia imperiale,<sup>26</sup> pensai, orgoglioso di prendere parte a un consesso così brillante. L'altro gentiluomo era più basso, con i capelli e la barba bianchi, una faccia molto rosa, e un'aria amichevole e timida. Sembrava molto nervoso, ed era visibile quanto stesse facendo per mantenersi calmo.

Chi è colui? Tentai di attirare l'attenzione del mio vecchio amico, che finalmente mi notò (perché ero basso di statura), bloccato nella massa vaporosa di tutù fruscianti.

'Levuška, vieni qui così ti posso presentare alla nostra gloria, al nostro orgoglio, a Pëtr Il'ič Čajkovskij!'

Infuocato dall'emozione, nell'uniforme dell'École des Beaux-Arts, troppo piccola, ma con i guanti bianchi—che io credevo così *chic*—i capelli corti color di carota, probabilmente sembri comico. Emergendo spavaldamente dalla mia amichevole congrega, senza battere ciglio, per primo diedi la mano al celebre musicista.

'Voilà,' continuò il vecchio *régisseur* tra i sorrisi, 'questo giovanotto adora il teatro e sta già disegnando dei bozzetti. L'altro giorno, parlando della nostra *Bella addormentata* ad alcuni amici durante il the, egli ha improvvisato dei *décors* nel suo stile personale... dove sono?'

Li cercò invano nel cassetto della sua scrivania.

'Trovo la musica della *Belle au bois dormant* eccellente', esclamai con una voce rotta dall'emozione, nel mezzo di una sorpresa generale immediatamente seguita da uno scoppio di risa.

'Ah! Lei già conosce il mio balletto', si meravigliò Čajkovskij, ridendo, e diresse il suo sguardo interrogativo verso la barba patriarcale del coreografo. [...]

Indimenticabile *matinée*! Per tre ore ho vissuto in un sogno magico, intossicato dalle fate e dalle principesse, dagli splendidi castelli, straripanti d'oro, dalla magia della favola... Tutto il mio sentimento era in sintonia con quei ritmi, con i suoni radianti e freschi di quelle meravigliose melodie, già mie amiche.

Ma che ritorno a casa! Che fine crudele dell'incanto! Fuori, di nuovo la nebbia più densa dopo quella vista abbagliante; il freddo della neve era mordente; dal fiume Neva giungeva un vento glaciale; inutile la ricerca di una vettura, troppo costosa vicino al teatro, e, finalmente, a casa; la lampada a olio, triste e borghese, era appesa troppo in alto.

Ah! Che contrasto con il Teatro Mariinskij, tutto drappeggiato di tendaggi blu, riempito di splendidi ufficiali di guardia, di donne con abiti da sera scollati, una folla

<sup>25</sup> Trad. da L. BAKST, *Tchaikovsky aux Ballets Russes*, «Comoedia», XV, 3220, 19 X 1921, p. 1.

<sup>26</sup> In realtà era proprio l'Imperatore Alessandro III.

splendente, radiosa, profumata ed eterogenea, nella quale i completi rossi e i calzoni bianchi dei valletti di corte, così adatti, così blasonati di stelle imperiali, introducevano una nota solenne.

Quella sera, sono sicuro, la mia vocazione era stata decisa.

Il fatto che queste memorie vengano stampate a ridosso della première della *Sleeping Princess*, che si sarebbe tenuta al teatro Alhambra di Londra il 2 novembre 1921, è indice della volontà di pubblicizzare l'allestimento, dandone al contempo garanzia di "autenticità": Bakst testimonia di aver assistito alla première, di aver goduto delle bellissime musiche, dei costumi meravigliosi e delle eccezionali scenografie, e, non da ultimo, di essere stato "vecchio amico" di Petipa, con il quale condivideva le medesime origini ebraiche. Dai numerosi dettagli è possibile notare anche la grande ammirazione per l'impero russo e per l'aristocrazia: lo sfarzo, la lucentezza e la magia del teatro erano resi possibili dall'imperatore e dalle sue guardie. Vi è un collegamento visivo importante: l'imperatore è vestito di blu, ed è lo stesso colore dei drappaggi che addobbano il teatro. Nel testo, la magia del teatro è contrapposta alla *lampada a olio, triste e borghese*, che Bakst ritrova nella propria casa, una volta terminato lo spettacolo. Dunque, nell'allestimento del balletto del 1921 emergono non solo una volontà di fedeltà storica a più livelli (sia nella ricreazione dell'allestimento del 1889 sia nell'esecuzione delle scenografie e costumi che dovevano ricreare il periodo storico di ambientazione), ma anche un apprezzamento malinconico dell'Impero e della monarchia stessi (l'aderenza tra storia narrata e ambientazione fu ancora maggiore nel successivo *divertissement* che, con grande sfarzo di costumi e scenografie, venne eseguito proprio nella *sala degli specchi* di Versailles il 30 giugno 1923). La storia narrata nel balletto e la storia reale paiono dunque concorrere verso un fine comune: richiamare una vicinanza culturale tra la Francia monarchica e la Russia imperiale. Il tutto a beneficio della pubblicizzazione dell'evento. È necessario notare che forse furono proprio questi elementi a destare un certo "sospetto" da parte del pubblico inglese dell'epoca: sembra più chiara la scelta di Djagilev di eliminare l'*Apothéose* finale, con la quale si conclude il balletto nell'originale čajkovskiano, probabilmente per evitare una troppo evidente celebrazione della monarchia francese.

Un'ulteriore testimonianza importante è quella di Carlotta Brianza (1867-1930), che ricoprì il ruolo di Aurora nell'allestimento del 1889, e che interpretò in seguito il personaggio della Fata Carabossa nel 1921:<sup>27</sup>

Ricordo bene la prova generale. L'Imperatore Alessandro III era presente, con la famiglia imperiale al completo. Presero posto nel *parterre*, e nelle logge si sedettero gli artisti dell'opera, del teatro e del balletto. Alcuni di questi ultimi, che partecipavano alla *Belle au bois dormant*, apparvero nelle logge in costume, approfittando dei momenti nei quali non erano di scena. [...] Lo Zar non andò dietro le quinte, ma invitò come di consueto alcuni artisti nella sua loggia; in questa occasione egli personalmente ringraziò la *ballerina* per la sua prestazione.

---

<sup>27</sup> Riportato da WILEY, *Tchaikovsky's Ballets*, cit., p. 164.

Fondamentale è dunque la testimonianza di Djagilev, di seguito tradotta in italiano:<sup>28</sup>

La *Belle au bois dormant* di Čajkovskij fu allestita per la prima volta a Pietroburgo, il 10 novembre 1889. Stravinskij ha curato alcune modifiche del balletto quando l'ho messo in scena nel 1922 al teatro Alhambra di Londra. In particolar modo ha redatto l'orchestrazione di alcuni numeri musicali che non si trovavano nella partitura (d'orchestra), nella fattispecie quelli della *Variation d'Aurore*, nella scena nella foresta, dell'*Entr'acte* e del "presto" nel finale. Questi numeri non vennero mai eseguiti ai Teatri Imperiali.

In merito all'*Entr'acte*, mi hanno raccontato un incidente comico. Tra l'*Andantino* del *Panorama* [n. 17, n.d.r.] e l'*Andante* del secondo atto [n. 19, *Entr'acte symphonique (Le sommeil) et scène*, Andante misterioso, n.d.r.] si susseguivano tre pezzi, lunghi e lenti, uno dietro l'altro. Tutti erano consapevoli di questo errore, ma nessuno, nemmeno Vsevoložskij, ebbe il coraggio di dirlo a Čajkovskij. Tutti ne parlavano e cercavano il modo di dirglielo, ma senza decidersi a rendere noto all'autore il suo stesso errore. Allora, improvvisamente, accadde il seguente fatto: l'Imperatore Alessandro III, che, seduto di fianco a Čajkovskij, stava seguendo la prova generale del balletto, proprio durante l'*Entr'acte* fece uno sbadiglio e disse: "Direi che questo punto è un po' noioso, Čajkovskij". Questo fu sufficiente a far sì che l'*Entr'acte* venisse immediatamente tolto dal balletto e mai riportato nella partitura d'orchestra la quale, sia detto tra parentesi, non è stata ancora edita.

Ho replicato la *Belle au bois dormant* a Londra per ben 115 volte, sette, talvolta otto volte a settimana; a dispetto di ciò, questo balletto non ebbe mai un incontestabile successo, nonostante tutti gli eccellenti artisti che avevo ingaggiato. Nel ruolo della *Principessa Aurora* si alternavano cinque ballerine: la Spessivtzeva, la Trefilova, l'Egorova, la Lopoukhova, e allora giovanissima Nemchinova. La parte della *Fata Carabossa* fu interpretata da Carlotta Brianza, che trentatré anni prima aveva creato quella di *Aurora* a Pietroburgo. La prova generale fu disastrosa; i macchinari scenici, la crescita degli alberi del bosco incantato, non riuscirono; le trasformazioni del panorama vennero a mancare; i tulle si pietrificarono a metà strada verso le quinte. La prima rappresentazione è stata compromessa e le perdite di denaro che ne sono seguite sono state incalcolabili. Per la messa in scena di questo balletto, ho mandato in bancarotta la mia impresa teatrale all'estero. Questa disavventura mi è servita da lezione; in essa ci vedo un messaggio occulto, perché tutta la nostra vita è costellata da queste premonizioni: non devo occuparmi di ricostruire i trionfi degli anni passati.

Stravinskij mi aveva approntato per l'occasione un articolo dove esponeva il suo punto di vista entusiasta su Čajkovskij e sulla *Belle au bois dormant* in particolare.

Bisogna notare che aver lavorato a questo balletto ha avuto una grande influenza sulla successiva produzione artistica di Stravinskij. Tuttavia, i nostri tentativi di difendere il talento di Čajkovskij in Europa sono restati senza risultato. Né Čajkovskij, né lo stesso Glinka, saranno mai apprezzati in Europa. Nell'opera di Glinka si vuole vedere qualcosa a metà strada tra Rossini e Auber; ho portato a Parigi per ben due volte il primo atto di *Rousslan et Ludmilla* e ricordo bene l'impressione che produsse sul pubblico. In merito a Čajkovskij, non si vuole vedere in lui nulla oltre al patetismo tedesco. Tutti e due li ho fatti conoscere in Europa troppo tardi e, Čajkovskij, non come avrei desiderato.

Forse il dettaglio più importante che Djagilev fornisce è circa i contributi stravinskiani alla *Sleeping Princess*: oltre ai due numeri già noti ed editi da Boosey & Hawkes nel 1981, l'impresario attribuisce a Stravinskij il rifacimento del *Presto* nel *Finale*. Come discuterò più oltre, questo costituisce un indizio fondamentale per l'attribuzione delle modifiche all'orchestrazione originale di Čajkovskij che ho ricostruito consultando le fonti

---

<sup>28</sup> In trad. francese di Boris Kochno in *Serge Diaghilev, Notes biographiques inédites*, B. N. Opéra, Fonds Kochno, Pièce 122, edito in M. KAHANE, N. WILD, *Les Ballets Russes à l'Opéra*, Paris, Hazan-Bibliothèque Nationale, 1992, pp. 134-136.

ospitate presso la Houghton Library di Harvard a Cambridge (MA) e presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea.

Nello scritto di Djačgilev ci sono alcune imprecisioni circa le date. La prima è in merito alla *première* di Pietroburgo: Djačgilev, forse tratto in errore dalla volontà di celebrare l'anniversario della prima, la colloca erroneamente il 10 novembre, quando in realtà avvenne il 3 (15) gennaio 1890. La seconda riguarda l'anno della *Sleeping Princess*: durante il 1922 vi furono le innumerevoli repliche, ma in effetti la prima londinese ebbe luogo il 2 novembre del 1921. Fu il *Mariage d'Aurore*, versione accorciata, ad andare in scena a partire dal 1922.

Infine, due ulteriori annotazioni degne di approfondimento: innanzitutto Djačgilev riconosce l'influenza che il lavoro a questo allestimento ebbe sulla poetica di Igor Stravinskij; come vedremo sarà Stravinskij stesso ad ammettere che l'*appetito* di lavorare al *Baiser de la Fée* (1928) su musiche di Čajkovskij gli sovvenne proprio grazie al suo lavoro alla *Sleeping Princess* del 1921. Nello scritto di Djačgilev vi è poi la lamentela circa il fatto che i francesi non colgano il genio di Čajkovskij perché, ritiene, non volevano vedere in lui nulla oltre al *patetismo tedesco*. La questione è complessa: come noto Čajkovskij fu accusato perfino in patria dal *Gruppo dei cinque* (*Mogučaja kučka*, lett.: *Gruppetto forzuto*) di avere troppi debiti nei confronti dell'accademismo tedesco. A distanza di trent'anni la motivazione addotta al mancato successo delle musiche di Čajkovskij in Francia è la stessa: benché la trama fosse tratta da una favola di Perrault, benché le scene e i costumi fossero ambientati alla corte di *Louis XIV*, benché fossero state ricreate le coreografie originali di Petipa, benché, come documenterò a breve, l'intervento di Stravinskij fosse volto ad alleggerire i tratti più *tedeschi* dell'orchestrazione del predecessore, insomma, nonostante il collegamento culturale che fin dalla metà dell'Ottocento vi era tra Parigi e Pietroburgo (si ricordi che tutte le partiture erano edite nella doppia lingua: russo e francese, e il francese era la lingua usata dall'aristocrazia pietroburghese), Čajkovskij, per il pubblico francese risultava ancora *troppo tedesco!*

Le memorie di Djačgilev possono inoltre essere utili per indagare il perché dei tagli occorsi nell'allestimento pietroburghese del 1889, e, nel contempo, tentare di spiegare il motivo del loro ripristino nel 1921.

L'aneddoto riportato dall'impresario circa i numeri soppressi dovuti all'Imperatore Alessandro III *annoiato* è da prendere con le dovute cautele in quanto non documentabile scientificamente. Ha tuttavia contribuito ad aumentare il fascino della vicinanza tra Imperatore, Teatri Imperiali e compositore, attecchendo rapidamente su chi collaborò alla messinscena del 1921, Stravinskij *in primis*, che lo ricorderà più volte nei suoi scritti.

In merito alla collocazione dell'*Entr'acte* (n. 18), *Andante sostenuto*, Djačgilev coglie il problema musicale che viene a crearsi nel susseguirsi di tre brani dall'andamento simile: il n. 17, *Panorama*, consiste in un *Andantino* dove non vi è azione coreografica e il pubblico ammira la scena; con questo numero si conclude la prima scena del secondo atto, subito dopo che il *Principe Desiderato* ha visto l'immagine di *Aurora* creata dalla *Fata dei lillà* e l'ha scongiurata di fargliela conoscere. Nel successivo cambio di scena si passa dal castello del *Principe Desiderato*, in cui si è svolta l'azione fino a quel momento, al castello di *Aurora* dove tutti sono addormentati da cento anni. Il castello è invaso dalla vegetazione e *Desiderato* e la *Fata dei lillà* vi giungono su una navicella magica. Čajkovskij colmò il tempo impiegato dal cambio scenografico a scena chiusa con l'*Entr'acte* (n. 18), dove il violino solista esegue il *solo* in piedi di fronte al sipario. Alla riapertura del sipario, la scena rappresenta il castello dove

tutto dorme, al quale *Principe e Fata* giungono al termine del loro viaggio, *Andante misterioso, Entr'acte symphonique (Le sommeil) et scène* (n.19). Come sappiamo dalle numerose testimonianze, la *Belle au bois dormant* del Mariinskij venne allestita con un eccezionale sfarzo di *décors*, e anche i macchinari scenici e le attrezzature luminose furono curati con pari splendore: fu possibile realizzare il cambio di scena *a scena aperta*. Lo stupore che tale artificio suscitò negli spettatori (e nelle maestranze stesse) è documentato negli scritti di Benois, Petipa, e negli articoli di giornale apparsi immediatamente dopo la *première*.<sup>29</sup>

Mancando dunque la chiusura del sipario, anche la musica del n. 18 venne a perdere la sua funzione; non fu necessario aspettare la *prova di gala* per rendersene conto: la soppressione del *solo* era già stata ventilata da Vsevoložskij in un telegramma inviato a Čajkovskij il 27 dicembre 1889 (V. S.). Ecco ciò che il direttore dei Teatri Imperiali gli scrisse:<sup>30</sup>

La première del balletto sarà il 3, la prova di gala venerdì 2, e avremo la prova generale il 30. La tua presenza è desiderata, anche perché tutt'al più sarai d'accordo di tagliare il solo di Auer, che rallenta l'azione.

Auer era il violino solista dei Balletti Imperiali, il 'Solista di Sua Maestà'. Stravinskij lo ricorda fin dalla sua giovanile età:<sup>31</sup>

R. C. Vuole provare a ricordare quali strumentisti, cantanti, direttori d'orchestra l'hanno impressionata maggiormente durante gli anni di Pietroburgo?

I. S. Il primo a venirmi in mente è Leopold Auer, forse perché l'ho visto più di ogni altro esecutore, ma anche perché è sempre stato molto gentile con me. Auer era il 'Solista di Sua Maestà', il che significa che doveva suonare i *solo* del *Lago dei cigni* ai Balletti Imperiali. Mi ricordo che lo vedevo camminare nella buca del Mariinskij, suonare i *solo* di violino, eretto in piedi come se fosse in concerto, e poi andarsene. La tecnica di Auer era eccezionale, ma, come spesso accade ai virtuosi, era sprecata in musica di second'ordine, come i concerti di Vieuxtemps e Wieniavskij [che ricoprono il ruolo 'Solisti di Sua Maestà' prima di Auer, *n.d.r.*]. Egli è noto soprattutto per aver fatto del concerto per violino di Čajkovskij il più famoso in questo repertorio. Ad Auer piaceva discorrere dei 'segreti' della sua arte, e spesso si vantava che le sue ottave erano un po' stonate per 'aiutare il pubblico a rendersi conto che stava effettivamente suonando delle ottave'. I nostri rapporti sono sempre stati buoni, e ho continuato a incontrarlo anche in seguito nei miei viaggi all'estero—l'ultima volta nel 1925, quando siamo stati fotografati insieme a Fritz Kreisler, e abbiamo cenato con Furtwängler, da Arthur Sachs all'incrocio della sessantanovesima con la quinta strada.

In realtà, Stravinskij non menziona la *querelle* che si era creata tra Čajkovskij e Auer in merito al concerto per violino op. 35 (1878): non appena ultimato, il compositore lo dedicò al violinista, ma ritirò la dedica nel 1881, allorché Auer, di fronte alle difficoltà tecniche che l'esecuzione richiedeva, tacciò il concerto di ineseguibilità. Non solo, ma dopo lo scandalo, Čajkovskij ritirò pure la dedica che egli aveva fatto al violinista nella *Sérénade mélancolique* op. 26 (1871). Auer non suonò il concerto op. 35 fino a dopo la morte del compositore occorsa nel 1893, e anche in seguito sottopose le musiche a numerosi tagli nonché ad aggiustamenti tecnici. In merito alla messa in scena londinese della *Sleeping Princess* del

<sup>29</sup> Cfr. WILEY, *Tchaikovsky's Ballets*, cit., pp. 182-183.

<sup>30</sup> In WILEY, *op. cit.* p. 152.

<sup>31</sup> In I. STRAVINSKY – R. CRAFT, *Memories and Commentaries*, London, Faber & Faber, 2002, p. 55.

1921, risulta dunque chiara l'intenzione di ripristinare l'*Entr'acte* n. 18 per disporre della musica durante la chiusura del sipario, come avrebbe dovuto essere in origine. Tuttavia, come documentano le testimonianze citate in precedenza, a sipario chiuso i cambi scenici furono così rumorosi da compromettere l'effetto del pezzo.

Getterò luce ora sul motivo dell'altro importante taglio avvenuto in occasione della *première* (1889) della *Belle au bois dormant*: la *Variation d'Aurore* n. 15b. La soppressione fu voluta da Petipa, che sostituì il numero con la variazione della *Fata Dorata* (atto terzo, n. 23, var. I). La sostituzione dipese dalla richiesta di Carlotta Brianza, allora nella parte di *Aurora*, e che per la sua variazione avrebbe preferito la summenzionata musica.<sup>32</sup> Nel 1921 Djagilev decise di ripristinare la musica originale, e di far danzare il numero non ad *Aurora* (interpretato alternativamente da Olga Spessivtseva e Vera Trefilova) ma alla *Fata dei lillà* (danzato da Lydia Lopokova e Lydia Sokolova). Come di consuetudine, Djagilev cambiava l'assegnazione dei ruoli *in itinere*, soprattutto in base allo stato di forma fisica delle ballerine sottoposte allo stress di numerose recite. L'alternarsi di diverse danzatrici nello stesso ruolo, ma anche in parti diverse, era frequente. Dunque, molto probabilmente, Djagilev decise di ripristinare il numero 15b e di assegnarlo alla *Fata dei lillà* non per mettere in risalto le doti di una ballerina particolare, ma per recuperare un elemento ciclico nell'economia complessiva del balletto. Con la presenza scenica della *Fata dei lillà* infatti si conclude ogni atto, e il tema della *Variation d'Aurore* n. 15b è nel contempo strettamente derivabile da quello della summenzionata fata.

Analizzati dunque i motivi del ripristino dei pezzi espunti voluto da Djagilev, nonché documentati i ricordi dei suoi collaboratori, indagherò infine le testimonianze di Stravinskij. Il primo allestimento della *Belle au bois dormant* tenutosi al teatro Mariinskij di Pietroburgo nel 1889-1890 ha un posto privilegiato nei suoi ricordi: fu il primo balletto cui assistette, all'età di sette anni. Il compositore lo ricorda come segue:<sup>33</sup>

R.C. Si ricorda della prima volta che vide un balletto?

I. S. All'età di sette o otto anni, mi portarono a vedere la *Bella addormentata*. (Realizzo solo ora che ero più vecchio quando vidi l'opera *Una vita per lo Zar*.) Ero incantato dal balletto, ma ero stato preparato per quello che avrei visto, siccome il balletto era della massima importanza nella nostra cultura ed era un'attività a me familiare fin dalla primissima infanzia. Ero capace di identificare i passi e le posizioni di danza, e conoscevo la trama e la musica sempre molto in anticipo. Inoltre, Marius Petipa, il coreografo, era amico di mio padre, e l'ho incontrato personalmente molte volte. Di quello spettacolo ho mantenuto solo delle impressioni musicali, che mi sono ripetute in seguito. Ma so che ero eccitato dalla danza, e che ho applaudito con tutte le mie forze. Se potessi tornare indietro a quella notte settant'anni fa, lo farei soprattutto per soddisfare la mia curiosità sui tempi musicali, perché sono sempre interessato nei tempi in altri periodi storici.

Emerge dunque l'amore di Stravinskij per la danza classica, alla quale era avvezzo fin da bambino, e in particolare per la *Bella addormentata*. Un ulteriore dettaglio importante

---

<sup>32</sup> In WILEY, *Tchaikovsky's Ballets*, cit., p. 153.

<sup>33</sup> In I. STRAVINSKY – R. CRAFT, *Memories and Commentaries*, London, Faber & Faber, 2002, pp. 27-28.

riguarda la “curiosità sui tempi musicali”: come egli dichiarò, essi hanno sempre rappresentato un elemento fondamentale della sua poetica. L’argomento è complesso e sarà affrontato dettagliatamente nell’analisi dei *Baiser de la Fée*, nel quale Stravinskij utilizzò indicazioni metronomiche coincidenti a quelle maturate nella prassi esecutiva di Čajkovskij, che non le indicò in partitura ma che erano presenti nei materiali d’uso. Stravinskij esplicò il suo legame profondo con le musiche di Čajkovskij nella seguente lettera aperta, pubblicata dal *Times* il 18 ottobre 1921, a ridosso della *première* della *Sleeping Princess*.<sup>34</sup>

Mi dà grande gioia sapere che stai producendo la *Belle au bois dormant*, il capolavoro del nostro grande e amato Čajkovskij. Sono felice per due motivi. In primo luogo, è una gioia personale, perché ritengo questo lavoro l’espressione più autentica di quella parte della nostra vita russa che chiamiamo il ‘periodo di Pietroburgo’: esso è impresso nella mia memoria assieme alla visione mattutina della slitta imperiale di Alessandro III, il gigante Imperatore, del suo enorme cocchiere, e la gioia immensa che mi aspettava la sera stessa, durante la rappresentazione della *Belle au bois dormant*.

Inoltre, è una grande soddisfazione per me come musicista vedere prodotto un lavoro con un soggetto così significativo per il nostro tempo, in cui tante persone, che non sono né semplici, né *naïve*, né spontanee, cercano nell’arte semplicità, ‘povertà’, e spontaneità. Čajkovskij nella sua intima natura possedeva questi tre doni al massimo grado. Questo è il motivo per il quale egli non abbia mai avuto paura di lasciarsi andare, mentre i puritani, sia i *raffinés* che gli accademici, erano scandalizzati dal linguaggio schietto, libero da artificio, della sua musica.

Čajkovskij aveva il dono della *melodia*, centro di gravità di ogni sinfonia, opera o balletto da lui composto. Mi è del tutto indifferente che la qualità della sua melodia fosse qualche volta incostante. La realtà fu che egli era un creatore di *melodia*, il che è un dono estremamente raro e prezioso. Tra di noi, anche Glinka lo aveva; e, quegli altri, non allo stesso grado...

Ed ecco qualcosa che non è tedesco. I tedeschi hanno fabbricato e fabbricano musica con dei temi e dei *leitmotive* [sic.] che sostituiscono le melodie. La musica di Čajkovskij, che non sembra a tutti specificatamente russa, è spesso più profondamente russa di quella che, da lungo tempo, ha ricevuto la comoda etichetta di musica pittoresca moscovita.

Questa musica è russa tanto quanto i versi di Puškin, il canto di Glinka o i ritratti di Kiprenskij. Anche se non coltivava particolarmente nella sua arte “l’anima del contadino [lett.: *paysanne*] russo”, Čajkovskij attingeva inconsciamente alle vere sorgenti popolari della nostra razza. E quanto furono importanti le sue preferenze per la musica antica e per quella dei suoi tempi. Egli adorava Mozart, Couperin, Glinka, Bizet: ecco che ciò non lascia alcun dubbio sul suo buon gusto. Che cosa strana! Ogni volta che un musicista russo viene influenzato dalla sua cultura latino-slavonica e vede chiaramente il confine che c’è tra l’austro-cattolico Mozart rivolto verso Beaumarchais, e il germanico-protestante Beethoven incline a Goethe, il risultato è rimarchevole...

L’esempio più convincente del grande potere creativo di Čajkovskij è senza ombra di dubbio il balletto della *Belle au bois dormant*. Questo uomo di cultura, con la sua conoscenza delle canzoni popolari e dell’antica musica francese, non aveva bisogno di avventurarsi in ricerche archeologiche per presentare il tempo di *Louis XIV*; egli ricreò le caratteristiche di quell’epoca con il suo personale linguaggio musicale, preferendo i vivi anacronismi *pastiches* artefatti: qualità precipua dei soli grandi artigiani [lett.: *travailleurs*]. Ho appena riletto la partitura del balletto: ne ho orchestrato qualche pezzo, che giaceva senza strumentazione e mai eseguito. Ho trascorso alcune giornate di grande piacere nel riscoprire sempre la medesima sensazione di freschezza d’invenzione, di ingegnosità e di potenza [espressiva]. E io auguro

---

<sup>34</sup>I. STRAVINSKY, *The Sleeping Beauty*, «Times», 18 X 1921, ristampato in E. W. WHITE, *Stravinsky: the composer and his works*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1979, pp. 573-574.

vivamente che quest'opera sia sentita dal tuo pubblico di tutti i paesi come avviene per me, musicista russo. Ti auguro ogni bene.

Parigi, 10 X 1921

Igor Stravinsky

Come rilevato da Taruskin,<sup>35</sup> questa *lettera aperta* scritta da Stravinskij a Djagilev in occasione della *première* londinese ebbe principalmente lo scopo di pubblicizzare l'evento, preparando il pubblico dei *ballettomani* francesi e inglesi al revival delle musiche di Čajkovskij; in tale intento propagandistico è simile all'articolo di Léon Bakst citato in precedenza. In particolar modo, ciò che Stravinskij vuole ottenere è il riconoscimento da parte del pubblico di Čajkovskij come uno tra i più grandi e genuini compositori russi: non gli appartenenti al *Mogučaja kučka*, che non sono menzionati nello scritto. Per ottenere ciò Stravinskij rimarca il forte legame che c'è tra lui, Djagilev e Čajkovskij: l'essere russi riconoscendosi nell'ormai tramontato Impero Russo. Discute lo *stile*, inteso come *buon gusto*, e rimarca l'importanza del contatto con la musica dei tempi passati, preferendo l'*austro-cattolico* Mozart al *germanico-protestante* Beethoven: «Čajkovskij attingeva inconsciamente alle vere sorgenti popolari della nostra razza. E quanto furono importanti le sue preferenze per la musica antica e per quella dei suoi tempi. Egli adorava Mozart, Couperin, Glinka, Bizet: ecco che ciò non lascia alcun dubbio sul suo buon gusto. Che cosa strana! Ogni volta che un musicista russo viene influenzato dalla sua cultura latino-slavonica e vede chiaramente il confine che c'è tra l'austro-cattolico Mozart rivolto verso Beaumarchais, e il germanico-protestante Beethoven incline a Goethe, il risultato è rimarchevole». Stravinskij manipola abilmente il lettore indicando i nomi di alcuni compositori: russi, francesi, e Mozart, che giace come punto di contatto con le caratteristiche *tedesche* che il pubblico francese e inglese tanto detestava in Čajkovskij.

L'anno seguente, in occasione della prima esecuzione del *Mariage d'Aurore*, versione accorciata della *Sleeping Princess* che assieme al *Renard* di Stravinskij si tenne il 18 maggio 1922 al Théâtre National de l'Opéra di Parigi celebrando il centenario della nascita di Petipa, il compositore fece pubblicare il seguente scritto:<sup>36</sup>

#### ČAJKOVSKIJ SECONDO STRAVINSKIJ

È passato del tempo da quando ho avuto l'occasione di dichiarare pubblicamente il mio amore per l'arte di Čajkovskij. I commenti che tale scritto ha provocato hanno messo in dubbio la mia sincerità, e hanno dato ad intendere che io avevo agito per via della mia amicizia con i *Ballets russes* che stavano allestendo una delle opere più importanti di quel maestro, LA BELLE AU BOIS DORMANT. Desidero insistere sul fatto che io mi sono sempre sentito in comunione con lo spirito che anima l'arte di Čajkovskij, oppure, se si preferisce, con il significato della sua arte. L'amore che ho potuto nutrire per il BORIS GODUNOV o per una sinfonia di Borodin e la stima che ne mantengo, non significano la mia adesione al *Gruppo dei cinque*, e dunque è

<sup>35</sup> R. TARUSKIN, *Stravinsky and the Russian traditions*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1996, p. 1532 e sgg.

<sup>36</sup> I. STRAVINSKY, *Une lettre de Stravinsky sur Tchaïkovsky*, «Le Figaro», 18 V 1922, in F. LESURE (a cura di), *Stravinsky. Etudes et témoignages présentés et réunis par François Lesure*, Paris, Lattès, 1982, pp. 239-240. Ho consultato il dattiloscritto originale e la copia minuta di Stravinskij presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea.

sbagliato vedere in me un loro continuatore. Io mi sento molto più vicino alla tradizione fondata da Glinka, Dargominskij e Čajkovskij. Perché lo “spirito russo” dei *Cinque* si è manifestato soprattutto in opposizione al convenzionale “spirito italiano” che regnava a quel tempo in Russia e che, pittorescamente, ha colpito l’immaginario del pubblico straniero. Ma quell’epoca è tramontata, l’opposizione allo “spirito italiano” non ha più ragion d’essere, e troviamo un sapore del tutto nuovo in quelle opere dove si è manifestata la natura russa senza quel bisogno d’opposizione e senza l’aiuto del pittoresco che oggi mi sembra esso stesso un tratto del tutto convenzionale.

Čajkovskij porta un cilindro con camicia russa e cintura, mentre i *Cinque* si sono vestiti con panni di boiardo, che da allora non sono più stati usati. Si lamenta a Čajkovskij di essere germanico. Scherziamo?

Lo possiamo confondere con il grande pianista Anton Rubinstein? Čajkovskij non è forse prima di tutto un melodista, a differenza dei tedeschi (che confondono la melodia con il tema) e la sua melodia non è forse più russa nella sua essenza che i valzer di Sadko o di Shéhérazade? Gli si lamenta di essere volgare. Ritengo che volgare sia soprattutto ciò che non è nel posto che gli spetta. E, l’arte di Čajkovskij, senza alcuna pretesa, non può proprio avere questo difetto. Le canzoni dei lavoratori e il profumo dei salotti del 1882 presenti qua e là mi sembrano più ridicoli che altro. Il suo patetismo è per lui una necessità naturale che taluni possono non amare, ma che non riguarda tutta la sua opera.

Qualche anno fa si apprezzava la musica russa come una musica negra. Nessun critico ne ha mai parlato come musica “selvaggia e raffinata”. Al giorno d’oggi il pittoresco dei *Cinque* è stato abbandonato. Bisogna farla finita. Le decorazioni russe non sono per forza dei tappeti d’oriente. E la musica russa ci può parlare di altre cose oltre la Russia di prima di Pietro il Grande. Quelli che non riescono a superare questo preconetto e a discostarsi dalle nozioni convenute diverranno fatalmente dei “pompieri”.

Igor Stravinskij  
Parigi, maggio 1922

La *première* e lo scritto di Stravinskij riceveranno una recensione piuttosto piccata da parte di E. Vuillermoz. Egli infatti elogiò Djagilev: «Si cet homme n’existait pas, il faudrait l’inventer. Ce nomade est un grand bienfaiteur de l’art français». Di *Renard* apprezzò soprattutto la direzione musicale di Ansermet: «Tant de minutie dans l’écriture de cette partition, tant de travail surhumain pour Ansermet, chef d’orchestre prestigieux et inimitable.» Criticò pesantemente sia la coreografia, che, secondo lui, non permetteva di comprendere la trama: «les pantomimes du Chat et du Bouc sont inexplicables» sia Stravinskij: «Il y a là un parti pris d’illogisme si net qu’il doit obéir à une logique secrète que je n’aperçois pas. De cette formule si heureuse du ballet chanté, Strawinsky n’a tiré pour les pauvres profanes qu’une lourde bouffonnerie, obscure et indiscrètement prolongée.» Giunge a recensire così l’intervento di Stravinskij citato precedentemente: «Je ne le crois pas très doué non plus pour le métier de critique musical. Son plaidoyer en faveur du génie de Tchaïkovsky n’est pas très solide ni très convaincant. Toutes les considérations ethniques ou historiques de la terre ne nous empêcheront pas de trouver que Moussorgsky, Borodine, Rimsky... et Strawinsky nous ont apporté des réalisations plus originales, plus belles et plus « russes » que celles de l’auteur de la *Symphonie pathétique*. La partition

agréable, facile, mais très sagement internationale de *la Belle au Bois Dormant* nous fa démontré une fois de plus avec évidence».<sup>37</sup>

Stravinskij non riuscì dunque a dissuadere parte della critica francese dai preconcetti maturati sulle musiche di Čajkovskij, né tantomeno a farsi collocare nella tradizione di quest'ultimo: agli occhi dei francesi del tempo, Stravinskij restò un russo alla maniera del *Gruppo dei cinque*. Come vedremo in seguito, la composizione del *Baiser de la Fée* (1928), con la dedica a Čajkovskij, i contenuti musicali e la trama dell'azione coreografica, saranno volti a sancire la linea di continuità che Stravinskij volle dimostrare tra sé stesso e Čajkovskij.

Sulla stessa linea di pensiero, nel 1935 Stravinskij ricordò come segue la collaborazione con i *Ballets russes* per l'allestimento čajkovskiano, in uno scritto dai toni meno accesi:<sup>38</sup>

Con l'avvicinarsi dell'autunno [del 1921, *n.d.r.*] ho dovuto interrompere temporaneamente il lavoro per dedicarmi interamente alla *Belle au bois dormant*, che sarebbe andata in scena molto presto. Appena completai il lavoro andai a Londra.

Lì assistetti, prodotto da Djagilev, al capolavoro di Čajkovskij e Petipa. Djagilev vi aveva lavorato appassionatamente e con amore, e aveva ancora una volta dato prova della sua grande conoscenza dell'arte del balletto. Aveva investito tutta la sua anima e tutte le sue forze in questo balletto, e nel modo più disinteressato, perché qui non fu in discussione la sua reputazione di pioniere delle nuove forme che fanno facile presa sul pubblico. Nel proporre qualcosa di classico e aulico egli dimostrò la grandezza e la libertà del suo intelletto, assieme alla qualità di saper apprezzare non solo i valori di oggi ma anche, e questa è una rarissima virtù, di riconoscere le qualità del periodo che immediatamente ci precede.

È stata una vera gioia prendere parte a questa creazione, non solo per l'amore che nutro nei confronti di Čajkovskij, ma anche per via della mia profonda ammirazione del *balletto classico*, che, nella sua essenza profonda, cioè nella bellezza della sua *ordonnance* e nell'aristocratica austerità delle sue forme, corrisponde così strettamente alla mia concezione dell'arte. È per questo che, nella danza classica, io noto il trionfo dello studio calcolato sul vago, della regola sull'arbitrio, dell'ordine sul disordine. Io stesso mi sono confrontato con l'eterno conflitto che c'è nell'arte tra l'*apollineo* e il *dionisiaco*. Quest'ultimo richiede che l'*estasi* sia la meta finale—come dire, perdere sé stessi—laddove l'arte richiede soprattutto la piena consapevolezza dell'artista. Dunque non ci può essere dubbio sulla mia scelta tra i due. E il mio grande apprezzamento del valore del balletto classico non è solo per via del mio gusto personale, ma perché lo vedo come espressione perfetta del principio apollineo.

La prima rappresentazione della *Belle au bois dormant*, le sontuose scenografie create da Léon Bakst, ebbe un immediato successo, e il pubblico vi partecipò numeroso. Sfortunatamente, le ingenti somme investite nella messinscena costrinsero la direzione del teatro a riproporlo per mesi, finché alla fine non vi furono abbastanza spettatori per riempire la sala, e fu giocoforza ritirarlo. Ma l'ultimo spettacolo, come seppi in seguito, fu un clamoroso trionfo; il pubblico non se ne voleva andare, e ci furono notevoli difficoltà nello svuotare il teatro.

Stravinskij riconobbe l'importanza del contatto con le musiche di Čajkovskij a più

---

<sup>37</sup> E. VUILLERMOZ, *Les Premières. Theatre de l'Opera: Ballets russes*, 20 V 1922. Ho consultato il regesto presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea, Igor Strawinsky Sammlung, e non è stato possibile individuarne la provenienza.

<sup>38</sup> I. STRAVINSKY, *An autobiography*, New York, Simon & Schuster, 1936, pp. 98-100.

riprese, rimarcando quanto fosse stato determinante il suo lavoro di editore/orchestratore nel balletto del 1921, e il cambio di estetica che ne scaturì come conseguenza. Il seguente passo venne scritto dal compositore nel 1959, quasi trent'anni dopo l'allestimento, ed è fondamentale per tracciare una linea di continuità tra la sua produzione *neoclassica* e le musiche (russe) di Čajkovskij: <sup>39</sup>

Djagilev riportò sulle scene il *Pas de deux* della *Bella addormentata*, credo, nel 1912, aveva come ballerini Nijinskij e la Karsavina, e i quattro brevi brani proposti furono un immediato successo. Di sicuro, la riscoperta di Čajkovskij sarebbe stata difficile se iniziata solo da un *Pas de deux*, ma mi ricordo che io stesso fui deliziato—e sorpreso di esserlo—dalla musica. Per coincidenza, i numeri musicali del *Pas de deux* sono gli stessi che andai a riorchestrare per il *Ballet Theatre*, anche se nel 1941 lavorai basandomi solo su una riduzione pianistica, e sulla mia povera memoria; ho dovuto inventarmi quello che non riuscivo a ricordare delle scelte strumentali che Čajkovskij aveva fatto. Questa strumentazione era stata commissionata da un orchestra le cui fila erano state ridotte dalla guerra.

La mia personale associazione con la musica di Čajkovskij iniziò nel 1921 quando, istigato da Djagilev, contribuì con due orchestrazioni del *revival* della *Bella addormentata*. Čajkovskij aveva istituito alcuni tagli dopo la prima rappresentazione, alcuni dei quali suggeriti dallo Zar Alessandro III in persona. I numeri soppressi non furono mantenuti nella partitura d'orchestra, e per questo Djagilev mi chiese di strumentarli basandomi sulla riduzione pianistica. Essi sono la *Variation d'Aurore* dell'atto II:



e l'*Entr'acte symphonique* che precede il *Finale* del secondo atto:



Inoltre, implementai alcuni cambiamenti nell'orchestrazione originale di Čajkovskij nella *Danse russe* dell'ultimo atto. L'*Entr'acte symphonique* era una sequenza onirica danzata di fronte al sipario chiuso. Lo Zar la considerava noiosa, e io ero d'accordo con lo Zar, ma Djagilev aveva bisogno del brano per necessità scenografiche. Il mio lavoro a questi numeri musicali, qualunque cosa io avessi pensato della loro musica, mi diede l'appetito di comporre il *Baiser de la Fée*.

Lo scritto appena citato è inoltre fondamentale per gli obiettivi della presente ricerca: in esso Stravinskij non solo stabilisce un collegamento tra il suo *apprendistato* compositivo sulle musiche di Čajkovskij occorso nel 1921 e la successiva composizione del *Baiser*, ma dichiara anche la propria paternità sulle orchestrazioni della *Variation de la fée de lilas* (orig. *Variation d'Aurore*, n. 15b), l'*Entr'acte* (n. 18), entrambi editi da Boosey & Hawkes nel 1981, e soprattutto svela di aver apportato «alcuni cambiamenti all'orchestrazione originale di Čajkovskij nella *Danse russe* dell'ultimo atto», inedita, che ho ricostruito nelle

<sup>39</sup> I. STRAVINSKY - R. CRAFT, *Expositions and Developments*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1959, pp. 80-81.

prossime pagine dopo aver localizzato i materiali d'orchestra del *Mariage d'Aurore* (1922-1929) presso la Houghton Library di Harvard (Cambridge, MA).

Per Stravinskij l'opera di Čajkovskij è anche un elemento di contatto con Djagilev: i due (russi) sono accomunati dall'amore per le musiche del compatriota e dal malinconico ricordo dello splendore della vita artistica nella Russia zarista di fine Ottocento. Nell'articolo "The Diaghilev I Knew" pubblicato in *Atlantic Monthly* nel novembre del 1953, mai apparso in traduzione italiana e a tutt'oggi poco noto, Igor Stravinskij raccoglie alcune idee sull'allestimento del 1921, sull'importanza che tale "svolta" verso il balletto classico ebbe per Djagilev e per i *Ballets russes*, e infine sull'amore e sulla passione che l'impresario nutriva per la *Bella addormentata* e per le musiche di Čajkovskij.<sup>40</sup>

[...] Egli dunque ingaggiò la celeberrima Olga Spessivtzeva nel ruolo principale della *Sleeping Princess* che produsse a Londra. Egli vedeva in lei la pura incarnazione della danza classica. Contemporaneamente scriverò l'affascinante Danilova e George Balanchine, che egli riconobbe immediatamente come un grande coreografo, il quale, negli anni seguenti, diede vita a molti balletti. [...]

Se qualcuno mi chiedesse quale musica interessasse di più Djagilev, io risponderei, senza parlare della mia (la quantità di mie musiche che egli produsse parla da sola), che egli amò soprattutto la vecchia musica italiana e quella di Gounod e di Čajkovskij. Egli adorava le musiche di Gounod e di Čajkovskij. [...]

Non tentò a lungo di produrre i balletti di Čajkovskij, nonostante adorasse la sua musica, soprattutto perché il cosiddetto pubblico dell'avanguardia di Parigi—che lui sentiva andasse preso in considerazione—ritenne quel compositore, per ragioni ancora a me misteriose, disgraziato e biasimevole. Ma egli [Djagilev] non fece alcuna concessione al cosiddetto grande pubblico. Al contrario, spesso godeva di stupirli e sconvolgerli. [...]

L'occasione in cui vidi Djagilev all'apice del suo entusiasmo fu quando—sentendo che era finalmente arrivato il momento in cui avrebbe potuto portare al pubblico un compositore che non cessò mai di amare—egli produsse a Londra, con uno splendore senza precedenti, il balletto di Čajkovskij *La Belle au bois dormant*. Non l'avevo mai visto lavorare con tale ardore e amore! Dopo una lunga e faticosa preparazione, nella quale io stesso ebbi un ruolo attivo, il balletto veniva finalmente prodotto con un cast di eccellenza, con le stelle più applaudite dei *Balletti imperiali*, e con le magnifiche scenografie e costumi disegnati da Léon Bakst. Ma vi fu una catastrofe. Alla fine del secondo atto, quando i danzatori dovevano giacere nel sonno, una foresta incantata, con alberi e fogliame, avrebbe dovuto crescere piano piano dal terreno e nascondere lo sfondo. A Pietroburgo questo era preparato meravigliosamente, grazie alla perfezione delle macchine sceniche e alle manovalanze estremamente competenti. Al teatro Alhambra di Londra, tuttavia, tutta l'attrezzatura era molto più primitiva. Così, all'inizio di questa scena, il pubblico sentì di colpo un gran baccano, come se qualcosa si fosse rotto, le macchine sceniche si fermarono, e infine tutto l'atto era completamente rovinato.

Questa circostanza sfortunata senza ombra di dubbio contribuì all'insuccesso dello spettacolo. Djagilev era disperato. La stessa notte, probabilmente per aver lavorato così duramente e con così grande profusione di energie, ebbe un crollo nervoso. Pianse come un bambino, e nessuno di noi che gli eravamo vicino riuscì a consolarlo. Con la sua solita superstizione, in questo incidente egli vide un cattivo presagio e sembrò che perdesse tutta la fiducia nella sua nuova creazione, alla quale aveva dato così tanto della sua anima e delle sue energie. [...]

Djagilev morì e fu sepolto a Venezia. Ebbe la fortuna di finire i suoi ultimi giorni in un paese che, dopo il proprio, aveva amato più di ogni altro al mondo, e in una città che preferiva su tutte le altre. Secondo quanto dissero le persone che erano con lui durante gli ultimi

---

<sup>40</sup> I. STRAVINSKY, *The Diaghilev I knew*, «Atlantic Monthly», trad. M. de Acosta, CXCII, n. 5, Nov. 1953, pp. 33-36.

momenti, egli cadde nel delirio provocato dalla febbre e improvvisamente cominciò a cantare. Erano melodie di Čajkovskij. Anche nel delirio, e sulla soglia dell'eternità, egli inconsciamente richiamò ciò che aveva amato di più e che mai cessò di amare.

Con questo scritto Stravinskij volle probabilmente portare tributo all'amico che venne a mancare senza che i due si fossero riconciliati. Nel 1928, per via di una questione di diritti di esecuzione legata ad *Apollon Musagète*, e per la collaborazione avvenuta con la compagnia di ballo di Ida Rubinstein con il *Baiser de la Fée*, sia i rapporti di lavoro sia l'amicizia tra Stravinskij e Džagilev si ruppero irrimediabilmente. Stravinskij pubblicò il summenzionato articolo agli inizi degli anni Cinquanta, vivendo nella condizione di esule/esiliato da circa trent'anni: con la Rivoluzione d'Ottobre era tramontato l'Impero Russo e i possedimenti della famiglia Stravinskij erano stati espropriati. Stravinskij forse sentì la necessità di riannodare i legami con chi aveva scoperto i suoi talenti da giovane, permettendogli di raggiungere un successo internazionale.

La parola chiave dello scritto sulla quale porre particolare attenzione è "inconsciamente", *unconsciously*: «egli inconsciamente richiamò ciò che aveva amato di più e che mai cessò di amare». Questa parola può rappresentare un segnale con il quale Stravinskij innanzitutto svela la sua idea profonda di una comunanza forte che egli sente tra Džagilev e Čajkovskij. Il termine è usato anche nella *lettera aperta* che Stravinskij scrisse a Džagilev a favore del *revival* della *Belle au bois dormant* (i. e.: *Sleeping princess*), pubblicata dal *Times* il 18 ottobre 1921, citata poco sopra: «Anche se non coltivava particolarmente nella sua arte "l'anima del contadino [lett.: *paysanne*] russo", Čajkovskij attingeva *inconsciamente* [corsivo mio] alle vere sorgenti popolari della nostra razza». L'importanza che Stravinskij in persona dava all'*inconscio*, e dei sogni come veicolo di accesso all'*inconscio*, è peraltro riconosciuta in numerosi suoi altri scritti. I sogni spesso gli fornirono soluzioni a svariati problemi musicali (e non solo) cui era sottoposto. Stravinskij ce ne lasciò diretta testimonianza in molti periodi della sua attività compositiva, tra i quali basti ricordare: l'intuizione del soggetto del *Sacre du printemps* gli giunse in sogno, nel 1910, mentre stava ultimando la partitura dell'*Oiseau de feu*,<sup>41</sup> e, in merito all'elaborazione che sempre nel *Sacre* egli fece delle melodie popolari, egli scrisse: «If any of these pieces *sounds* [corsivo originale] like aboriginal folk music, it may be because my powers of fabrication were able to tap some *unconscious* [corsivo mio] 'folk' memory». Taruskin ha ripetutamente dimostrato come ci si possa fidare solo parzialmente di ciò che Stravinskij abbia scritto su di sé, tuttavia Craft ribadì l'importanza del *sogno*, inteso come veicolo fondamentale di accesso all'*inconscio*, nel artigianato compositivo di Stravinskij.<sup>42</sup> Inoltre, in merito al periodo Neoclassico, l'attività onirica gioca un ruolo riconosciuto dall'autore nell'avviare la composizione dell'*Octuor* (1922): pur non ricordandosi nulla della musica, Stravinskij vide in sogno l'organico composto da otto strumentisti (fagotti, tromboni, trombe, un flauto e un clarinetto).<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Cfr.: I. STRAVINSKY, *An autobiography*, New York, Simon & Schuster, 1936, p. 47.

<sup>42</sup> Si veda: R. CRAFT, *The Rite of Spring*, Genesis of a Masterpiece in I. STRAVINSKIJ, *The Rite of Spring, Sketches 1911-1913*, London, Boosey & Hawkes, 1969, pp. XVI-XXV.

<sup>43</sup> I. STRAVINSKY – R. CRAFT, *Dialogues*, London, Faber & Faber, 1982, pp. 39-40: «The *Octuor* began with a dream in which I saw myself in a small room surrounded by a small group of instrumentalists playing a very attractive music. [...] I looked again and saw that they were playing bassoons, trombones, trumpets, a flute, and a clarinet. I awoke from this little concert in a state of great delight and anticipation and the next morning I began to compose the *Octuor*».

Dunque, nel 1962, Stravinskij esplicitò l'importanza dei sogni e dichiarò come essi fossero «l'apparato digestivo della mia psiche». <sup>44</sup>

Vista l'importanza del *sogno* come veicolo di accesso all'*inconscio* è possibile asserire che Stravinskij abbia voluto manifestare una comunanza "spirituale" con Djagilev, nonché il perpetuarsi di una tradizione musicale che congiunse entrambi a Čajkovskij. In tal senso, la collaborazione con la Rubinstein fu probabilmente vista da Djagilev come doppio "tradimento", non solo "materiale", ma soprattutto "ideologico-musicale": Stravinskij continuava il lavoro alle musiche di Čajkovskij senza l'impresario, colui il quale aveva fatto nascere il progetto con grande coinvolgimento personale e dispendio economico. Vista la prematura e improvvisa scomparsa di Djagilev, i due non si riconciliarono in vita, e, forse anche per questo, Stravinskij lasciò disposizioni di essere seppellito vicino all'impresario, nell'isola di San Michele a Venezia.



---

<sup>44</sup> In I. STRAVINSKY – R. CRAFT, *Expositions and Developments*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1959, pp. 135 n. 1: «My dreams are my psychological digestive system».

## Studio delle fonti

NEI PARAGRAFI SEGUENTI analizzo nel dettaglio l'intervento di Stravinskij alla partitura della *Belle au bois dormant* di Čajkovskij, ripresa da Djačilev con i *Ballets russes* nel 1921.

La ricerca è iniziata seguendo *in primis* le testimonianze di Stravinskij e di Djačilev, citate integralmente in precedenza. Stravinskij scrisse: «La mia personale associazione con le musiche di Čajkovskij iniziò nel 1921 quando, istigato da Djačilev, contribuì con due orchestrazioni al *revival* della *Bella addormentata*. [...] Esse sono la *Variation d'Aurore* dell'atto II [...] e l'*Entr'acte symphonique* che precede il *Finale* del secondo atto [...] Inoltre, implementai alcuni cambiamenti all'orchestrazione originale di Čajkovskij nella *Danse russe* dell'ultimo atto». <sup>45</sup> Djačilev fornì a sua volta un ulteriore importante dettaglio: «[Stravinskij] ha curato l'orchestrazione di alcuni numeri musicali che non si trovavano nella partitura (d'orchestra) [la parentesi è originale, *n.d.r.*], nella fattispecie quelli della *Variation d'Aurore*, nella scena nella foresta, dell'*Entr'acte* e del "presto" nel finale.» <sup>46</sup> Sia la *Variation d'Aurore*, n. 15b (rinominata *Variation de la fée de lilas*) sia l'*Entr'acte* furono editi nel 1981 da Boosey & Hawkes. <sup>47</sup> Tuttavia, la *Danse russe* menzionata da Stravinskij, e il *Presto* del *Finale* attribuitogli da Djačilev erano inediti e mancoano del manoscritto autografo. Basandomi sulle informazioni a me note, per poter ricostruire le due parti mancanti, ho studiato, contestualizzato e confrontato le fonti manoscritte relative agli allestimenti della *Sleeping Princess* (1921) e del *Mariage d'Aurore* (1922-1929) che ho rinvenuto presso la Houghton Library (Harvard University, Cambridge, MA) e presso la Paul Sacher Stiftung (Basilea).

---

<sup>45</sup> Trad. da I. STRAVINSKY – R. CRAFT, *Expositions and Developments*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1959, pp. 80-81.

<sup>46</sup> In trad. francese di Boris Kočno in *Serge Diaghilev, Notes biographiques inédites*, B. N. Opéra, Fonds Kočno, Pièce 122, edito in M. KAHANE, N. WILD, *Les Ballets Russes à l'Opéra*, Paris, Hazan-Bibliothèque Nationale, 1992, pp. 134-136.

<sup>47</sup> TCHAIKOVSKY – STRAVINSKY, *Two movements from "The Sleeping Beauty"*, Boosey & Hawkes, London, 1981.

*Sleeping Princess* (1921): il manoscritto MS Thr 495 n. 95 (Houghton Library) e la riduzione Ziloti (Paul Sacher Stiftung)

Presso la Houghton Library ho rinvenuto una partitura orchestrale manoscritta in 4 volumi (Stravinsky Diaghilev Foundation Collection, MS Thr 495 n. 95,<sup>48</sup> d'ora in poi abbreviata in HTC), recante annotazioni di Djagilev, Stravinskij e autore ignoto, che fu utilizzata in fase preliminare e probabilmente durante le prove d'orchestra e qualche spettacolo. Non è stato possibile tracciare la provenienza dei volumi. È probabile che siano stati redatti da un copista operante al teatro Mariinskij di Pietroburgo negli ultimi anni dell'Ottocento.<sup>49</sup> È possibile che i volumi siano giunti nella mani di Djagilev tramite Nikolai Sergeev (1876-1941), ballerino e *régisseur* presso i Teatri Imperiali, tra i materiali che portò con sé quando emigrò dalla Russia nel 1918 in seguito alla Rivoluzione d'Ottobre.<sup>50</sup> Dal 1969 la collezione di tutte le annotazioni coreografiche e delle musiche possedute da Sergeev si trova presso la Houghton Library.<sup>51</sup>

La partitura manca effettivamente delle parti che Djagilev chiese a Stravinskij di riorchestrare, e, rispetto alla partitura della *Belle au bois dormant* a tutt'oggi edita, reca differenze sostanziali nel *Pas de deux* di *Aurore et Désiré* n.28 (IV, pp. 209-258) e nell'*Apothéose* finale che è mancante. Le annotazioni manoscritte consistono in: tagli, indicazioni direttoriali (*cues* per strumenti e richiami gestuali come *battre à 3*, ecc.), annotazioni per il copista (ad es.: I, pp. 223-225: *A la place de ces deux pages copiez la musique commençante par la 3me mesure de la page 11 et terminant pour la 4me mesure de la page 13*). Vi

---

<sup>48</sup> TCHAIKOVSKY, PETER ILICH, *La belle au bois dormant* orchestral score, manuscript, undated, Stravinsky-Diaghilev Foundation Collection, MS Thr 495 (95), Harvard Theatre Collection, Harvard University, Cambridge, MA. I quattro volumi manoscritti sono accessibili in linea (5 II 2011):

<<http://nrs.harvard.edu/urn-3:FHCL.HOUGH:2626631>>

<<http://nrs.harvard.edu/urn-3:FHCL.HOUGH:2626632>>

<<http://nrs.harvard.edu/urn-3:FHCL.HOUGH:2626633>>

<<http://nrs.harvard.edu/urn-3:FHCL.HOUGH:2626634>>

Materiali collegati alla produzione oggetto di studio esaminati diffusamente per la corrente ricerca fanno parte delle seguenti collezioni della Houghton Library: John Milton and Ruth Neils Ward Collection, Ruth Neils and John M. Ward Collection of Opera Scores, Stravinsky-Diaghilev Foundation collection, Parmenia Migel papers, Stravinsky-Diaghilev Foundation research files, S. L. Grigoriev papers, Lubov Tchemicheva papers, George Balanchine archive, Howard D. Rothschild collection on Ballets Russes of Serge Diaghilev, Nikolai Sergeev dance notations and music scores for ballets.

<sup>49</sup> Per via delle restrittive norme in vigore al Teatro Mariinskij (2012), non ho potuto consultare in prima persona le copie manoscritte dell'archivio, né avere accesso alle riproduzioni digitali. Ho tuttavia sottoposto le scansioni digitali di HTC al direttore degli archivi musicali del Teatro Mariinskij, Maria Ščerbakova, la quale ha confermato che si tratta di un copista operante presso il teatro tra il 1880 e il 1920 circa. Gli stessi contenuti musicali di HTC possono peraltro suggerire questa provenienza.

<sup>50</sup> Cfr.: R. BUCKLE, *Diaghilev*, first American ed., New York, Atheneum, 1979, p. 387: «Luckily Nicolas Sergeev, a former dancer and ballet-master of the Mariinsky, was living in Paris; and he possessed notes and notation of several Peripa ballets, including *The Sleeping Beauty*.». Cfr. altresì R. TARUSKIN, *Stravinsky and the Russian traditions*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1996, p. 1521, il quale probabilmente si rifa a R. J. WILEY, *Tchaikovsky's ballets*, Oxford, Clarendon Press, 1985, p. 151.

<sup>51</sup> Cfr. la collezione: *Sergeev, Nikolai, 1876-1951. Nikolai Sergeev dance notations and music scores for ballets: MS Thr 245*, Harvard Theatre Collection, Houghton Library, Harvard College Library, Harvard University <<http://nrs.harvard.edu/urn-3:FHCL.Hough:hough01987>> (20 IX 2010).

sono alcune modifiche ed aggiunte di note, direttamente apposte a matita, che possono essere di Stravinskij (cfr. I, p. 169, *Fl* e *Clar.* sono chiaramente di mano di Stravinskij; I, pp. 192-196, le note aggiunte e le modifiche sono probabilmente dello stesso). Vi sono alcune parti stampigliate, riportanti poche battute atte a suturare i tagli apportati. Esse non sono autografe di Stravinskij, ma contengono le musiche composte da Stravinskij, come emerge dal confronto con alcuni manoscritti rinvenuti presso la Paul Sacher Stiftung e dalle fonti d'archivio della Houghton Library. Si trovano: I, pp. 210, 5bb. di congiunzione prima dell'Andante (*La fée des lilas sort sa cachette*) del Finale n. 4; II, p. 201bis, 4 bb. di congiunzione e prima b. (*L'Aurore se pique*) del Finale n. 9; III, p. 41 bis, 4bb. di congiunzione prima della n. 12b *Danse des duchesses*.

I volumi contengono le copie manoscritte rilegate successivamente della *Variation de la fée di lilas* (III, pp. 135bis-142bis) e del *Presto* del *Finale* (IV, pp. 311-314), non autografe di Stravinskij, ma a lui attribuibili. I volumi tuttavia mancano dell'*Entr'acte*, che dovrebbe essere inserito in III, tra p. 170 e p. 171, e non recano alcuna modifica nella *Danse russe* (*Coda* del *Pas de deux* di *Aurore* e *Désiré* n. 28 in IV, pp. 240-258), la cui orchestrazione corrisponde all'originale čajkovskiano. La grafia delle inserzioni contenute in HTC appartiene a un copista tuttora non identificato operante nei *Ballets russes*, il cui nome non compare nel "quaderno" *Спящая красавица*<sup>52</sup> di Djagilev in cui sono annotati i nomi delle persone che lavorarono all'allestimento della *Sleeping Princess*.

Per la contestualizzazione dei 4 voll. HTC è risultata indispensabile l'analisi comparata della riduzione pianistica Ziloti (*La Belle au bois dormant*, 1889; edita in Francia e Belgio da Machar & Noël, 1891; da qui in poi abbreviata in PSS) che Stravinskij e Djagilev utilizzarono in sede di progettazione del balletto nella primavera del 1921 allorché si trovavano in Spagna.<sup>53</sup> Dopo la morte di Djagilev, il volume appartenne a Serge Lifar, e fu

---

<sup>52</sup> Cfr.: Rothschild, Howard D., collector. *Howard D. Rothschild collection on Ballets Russes of Serge Diaghilev: Manuscripts and objects* (MS Thr 414.1), Harvard Theatre Collection, Houghton Library, Harvard College Library, Harvard University, <<http://nrs.harvard.edu/urn-3:FHCL:Hough:h01975>> (20 IX 2010). L'indicazione catalografica è la seguente: (66) DIAGHILEV, SERGE, 1872-1929. Спящая красавица [Spaishchaia krasavitsa]: autograph manuscript, undated. 1 notebook in 1 folder. Written in ink and pencil in Russian and French, Full list of cast of characters and performers, scene by scene, for the 1921 production of Sleeping Princess at Alhambra Theatre, London, England. Il quaderno consta di 24 pagine, è di fabbricazione italiana, ed è interamente annotato da Djagilev in russo e in francese. È articolato come segue: pp. 1-4, in russo, vi è una lista preliminare di ruoli coinvolti nei primi 3 atti; pp. 7-13, in russo, vi è una seconda versione riveduta riguardante tutti e 5 gli atti, comprensivi di tutti i *divertissements*: 202 comparse, 8 famose ballerine nei ruoli delle fate: Egorova, Dubroskaja, Chernyševa, Nižinskaja, Nemchinova, Sokolova, Lopukhova e Brianza nel ruolo di Carabosse; e 7 importanti ballerini, alcuni dei quali in ruoli minori: Idzikovskij, Voitsikovskij, Slavinskij, Vilzak, Patrikeev (Dolin), Kremnev e Vladimirov. Non sono riportati i nomi di chi ha interpretato il ruolo di *Aurora* e quello del *Re Florestano*; pp. 15-17, in francese, una lista dei personaggi, senza i nomi cui sono attribuiti; pp. 19-21, in russo, alcune modifiche nelle liste degli atti 4 e 5; p. 5, p. 18, p. 2-24, appunti vari.

<sup>53</sup> L'edizione è: P. I. ČAJKOVSKIJ (TCHAIKOVSKY, PETER ILICH), *La belle au bois dormant*, ballet en trois actes précédés d'un prologue, op. 66, musique de Tschaiĥowsky; arrangement pour le piano par A. Ziloti, Paris, Mackar & Noël, [1891], Moskva, Jurgenson [1889]; la copia recante le annotazioni autografe oggetto d'indagine è ČAJKOVSKIJ, PETR IL'ĪČ, *La belle au bois dormant* (Orch; 1888-1889), Klavierauszug (Musikdruck mit hss. Eintragungen von Igor Strawinsky, Serge Diaghilev, Serge Lifar und fremder hand), Igor Strawinsky Sammlung, Paul Sacher Stiftung. Fu questa la copia che compositore e impresario utilizzarono durante la preparazione dell'allestimento, cfr.: R. BUCKLE, *Diaghilev*, first American ed., New York, Atheneum, 1979, p. 379: «The other enthusiasm of the moment was Tchaikovsky. Stravinsky and Diaghilev

venduto all'asta da Sotheby's il 9 maggio 1984.<sup>54</sup> Da allora è custodito alla Paul Sacher Stiftung di Basilea. Prima dell'asta, il libro subì una rilegatura che ne tagliò parte dei margini, compromettendo la lettura di qualche annotazione.<sup>55</sup> È accompagnato da due fogli separati, uno contenente l'*Entrée des chats*, una riduzione pianistica manoscritta che integra 10 battute presenti nella partitura d'orchestra (HTC) ma mancanti nella riduzione pianistica (PSS) da inserire all'inizio del n. 23 (PSS p. 168, n. 24 dell'ed. corrente). L'edizione reca una difformità nella numerazione dei pezzi musicali: l'*Entr'acte symphonique et scène* e il seguente *Final* sono numerati come n. 19a e n. 19b, mentre nell'edizione corrente essi sono il n. 19 e il n. 20. In HTC, per converso, il n. 20 *Entr'acte symphonique et scène* è preceduto dal n. 17 *Panorama*, ed i nn. 18 e 19 sono mancanti. Il volume contiene annotazioni di Djagilev, Stravinskij, Lifar e altri. I tagli sono apportati in almeno tre strati successivi: il primo intervento è di Djagilev e Stravinskij, e va probabilmente dalla primavera del 1921 fino alle prove dell'allestimento della *Sleeping Princess*. Il secondo strato di annotazioni e tagli va a sovrapporsi ai precedenti, ai quali aggiunge rimandi; fu probabilmente apportato da Djagilev allorché pianificò i numeri costitutivi del successivo *Mariage d'Aurore* (1922-1929), e riguarda soprattutto i pezzi a cominciare dall'*Entr'acte symphonique et scène* n. 19a e il susseguente Atto III. L'ultimo strato probabilmente fu apportato da Lifar, sempre in fase di studio, per i suoi allestimenti degli anni Trenta.<sup>56</sup>

Ho verificato la corrispondenza tra il primo strato di annotazioni di PSS e la partitura HTC, nonché il processo di reciproco adattamento intercorso tra entrambe le partiture: non solo la partitura d'orchestra è stata ritoccata in base alle annotazioni preventive stilate sulla parte pianistica, ma quest'ultima è stata modificata in base alle differenze presenti nella partitura d'orchestra. Ciò è particolarmente significativo nel *Pas de deux* di *Aurore et Désire* n. 27 [n. 28], oggetto di rimaneggiamenti di parte di Djagilev, ed essenzialmente diverso nella veste orchestrale. In HTC manca la variazione di *Désiré*, la quale venne probabilmente sostituita dal n. 12d "Comtesses". La *coda*, identificata come la *Danse russe* cui Stravinskij si riferì nel suo scritto autobiografico, per via delle sue sonorità roboanti, fu probabilmente rimossa come pezzo finale del *pas de deux*, e posta al suo inizio. Tuttavia non è chiaro se ciò avvenne fin dalla *Sleeping Princess* (1921), oppure con il *Mariage d'Aurore* (dal 1922 in poi). In entrambi i casi, la *Danse russe* venne danzata con nuove coreografie di Bronislava Nijinska che intitolò il pezzo come "Innocent Ivan and his

---

played over and over, on the upright piano in the hall of the Alfonso XIII [in Spagna, durante l'aprile del 1921, n.d.r.], the score of *The Sleeping Beauty*».

<sup>54</sup> Cfr. SOTHEBY PARKE BERNET, *Ballet Material and Manuscripts from the Serge Lifar Collection: Wednesday 9th May 1984 at 10.30 am and 2.30 pm*, London, Sotheby Parke Bernet & Co., 1984, lotto n. 227 TCHAIKOVSKY (PIOTR IL'YICH) PIANO SCORE OF "THE SLEEPING PRINCESS", EXTENSIVELY ANNOTATED BY DIAGHILEV, STRAVINSKY AND OTHERS.

<sup>55</sup> È possibile che la rilegatura precedente sia ora custodita in 2004TW-893 n. 2 (Houghton Library). Sul titolo, essa reca numerose annotazioni che confermano i differenti strati di annotazioni contenuti in PSS: [segue penna nera] *Le mariage d'Aurore, Partition d'orchestre*. [segue penna verde] *Arrangement de Stravinsky, 1922, Serge Lifar, Divertissement a l'Opéra 1932*. [segue penna blu] *Londres, 1921-2 [sovrascritto con 1922], (aux Ballets Russes de Diaghilev)*. [segue matita] *Arrangement de Stravinsky, Serge Lifar, moi Divertissement a l'Opera de Paris*.

<sup>56</sup> 10 giugno 1932, *Divertissement*, Opéra de Paris, Musique : P. I. Tchaïkovsky, Chorégraphie : S. Lifar, inspiré de Petipa; Solistes : Mlles Cérés, Barban, Gélot, Hughetti, Didion, Simoni, Lamballe, Bos, MM Lifar, Duprez, Serry, Ritz, Peretti, Ponti, Efimoff, Domansky, Pelletier, Mouradoff. Orchestre dirigé par J. E. Szyfer.

brothers”.<sup>57</sup> L’allestimento della *Sleeping Princess* prevede inoltre l’inserzione di alcuni numeri tratti dall’*Schiaccianoci*: la *Danse arabe (Le café)* n. 12b e la *Danse chinoise (Le thé)* n. 12c; essi vennero eseguiti in quest’ordine prima della summenzionata *Coda (Danse russe)*. Inoltre, nel prologo, la variazione della *Fata confetto* (n. 14, var. II) sostituì la variazione della *Fata dei lillà* (n. 3, var. VI).<sup>58</sup> La struttura del *Grand pas de deux* è ricostruibile da PSS e ha probabilmente questa forma:

CODA (*Danse russe*)  
Allegretto. (trasposto in Sol maggiore)  
(b) ADAGIO  
n. 12 d) *Comtesses (Désiré)*  
VAR. II. (Aurore)

In HTC non vi è traccia dell’*Entr’acte* orchestrato da Stravinskij. Il manoscritto autografo originale è ospitato presso la Paul Sacher Stiftung, Sammlung Paul Sacher.<sup>59</sup> Il manoscritto consta di 17 pagine marchiate “LIMONAIRE BAYONNE”. Ha annotazioni manoscritte non di Stravinskij<sup>60</sup> che ne testimoniano l’utilizzo durante gli allestimenti (*cues* per gli strumenti e indicazioni di apertura sipario). Nel retro dell’ultima pagina vi è un’annotazione di mano di Stravinskij, a matita e quasi del tutto cancellata, indicante il numero di parti: «Parties - 5 - 4 - 3 - 2 - 2; 1 Solo violon». L’indicazione è probabilmente destinata al copista e ci dà informazioni preziose sull’organico richiesto per il numero, che è presumibilmente ridotto rispetto alla piena compagine utilizzata nel resto del balletto. Il manoscritto è di forma oblunga e il margine corto esterno reca segni di usura, ora restaurati. Tali segni di usura sono di circa 4-5 millimetri, esattamente la differenza in dimensioni tra il manoscritto (26.7 x 34.7 cm) e la partitura orchestrale HTC (27 x 34.2 cm). È dunque

---

<sup>57</sup> Ciò è confermato Beaumont in C. W. BEAUMONT, *Bookseller at the Ballet: Memoirs 1891 to 1929*. C. W. Beaumont, London, 1975, p. 274: «Diaghilev refused to permit Prince Charming and Princess Aurora to dance to a certain boisterous melody which occurs after the *grand pas de deux*. This melody was certainly not suited to a classical *pas de deux*, and Nijinska used it for a character number, ‘*Innocent Ivan and his Brothers*’, based on a Russian folk dance measures, whose vigour and animation invariably ‘brought down the house’» nonché da quanto riportato da Buckle in R. BUCKLE, *Diaghilev*, first American ed., New York, Atheneum, 1979, p. 388: «The coda of the *Grand pas de deux* would become a character dance for Innocent Ivan and his brothers».

<sup>58</sup> Cfr. C. W. BEAUMONT, *Bookseller at the Ballet: Memoirs 1891 to 1929*. C. W. Beaumont, London, 1975, p. 274: «Diaghilev also eliminated those dances which are feeble, for instance, ‘*Cinderella*’, and replaced them with others such as the ‘*Dance of the Sugar Plum Fairy*’ from *Casse Noisette*. He also took the melodies of the ‘*Danse Arabe*’ and ‘*Danse Chinoise*’ from the same ballet, and commissioned Nijinska to devise new dances to them». Cfr. anche: R. BUCKLE, *Diaghilev*, first American ed., New York, Atheneum, 1979, p. 388: «The Sugar Plum Fairy’s dance from *Casse-Noisette* was to be substituted for the Lilac Fairy’s variation in the Prelude. New Fairy Tale visitors in the last act were to be devised to the inserted number of the *Danse Arabe* and the *Danse Chinoise* from *Casse-Noisette*, the former specifically for Dalbaicin». In realtà, in PSS pare che la variazione della *Fata confetto* sia semplicemente eseguita dopo la variazione della *Fata dei lillà*; è la seguente coda del n. 3 a essere tagliata.

<sup>59</sup> *La belle au bois dormant. Akt 2. Nr. 18, Entr’acte* (Vl, Orch; 1921), Bearbeitung von *Dornröschen: Spjaščaja krasavica* (Orch; 1888-1889). *Akt 2, Nr. 18, Entr’acte* / Petr Il’ič Čajkovskij - Partitur (Reinschrift von Igor Strawinsky mit Dirigiereintragungen von fremder Hand), *Sammlung Paul Sacher*, microfilm n. 483-0314.

<sup>60</sup> È probabile che tali annotazioni siano di Goossens oppure Fitelberg, i direttori d’orchestra che si alternarono alla conduzione delle numerose repliche.

probabile che questi fogli fossero inseriti proprio in HTC (III, tra p. 170 e 171), aperti e ruotati al momento opportuno, e in seguito ricollocati. Il manoscritto venne donato a Paul Sacher nel 1986 in occasione delle celebrazioni per il suo ottantesimo compleanno assieme ad una copia della riduzione pianistica Ziloti (appartenuta a Alfred Dorel), recante qualche annotazione manoscritta.<sup>61</sup>

Sempre su fogli pentagrammati “LIMONAIRE BAYONNE” vi sono alcuni frammenti copiati da Stravinskij come esercizio di scrittura, ripiegati nel mezzo e inseriti in una busta annotata in autografo: «Quelques fragments de la part. d’orch. du ballet du Tschaiikovsky “La Belle au bois dormant” copi  par moi». <sup>62</sup>   possibile che Stravinskij abbia effettuato tali “esercizi” proprio dalla copia HTC poich  le copie iniziano sempre ad inizio pagina HTC, e presentano alcuni dettagli presenti in HTC e non in altre edizioni.<sup>63</sup> Stravinskij “condensa” la partitura copiata riducendo di sovente la parte degli archi a trascrizione pianistica, utilizz  numerosi segni di ritornello (e, qualora nel ritornello vi fossero note diverse, esse furono indicate a penna rossa), ed economizzando la scrittura indicando i raddoppi con parole (e. g.: “col Fl in 8 bassa”, ecc.). I numeri sono disposti in questo ordine:

Atto 1, n. 7, <i>Apparition de l’Aurore</i>	bb. 18-51	HTC, II, pp. 116-122;
Prologo, n. 3, <i>Pas de Six</i> . Adagio	bb. 10-18	HTC, I, pp. 87-88;
Prologo, n. 3, <i>Pas de Six</i> . Variation 1 ( <i>Candide</i> )	bb. 1-fine.	HTC, I, pp. 105-107.

---

<sup>61</sup> Le annotazioni manoscritte sono di autore ignoto, non sono pertinenti l’allestimento del 1921. Nella coda del *Grand pas de deux* recano l’indicazione “Cossack Dance”.

<sup>62</sup> In SOTHEBY PARKE BERNET, *Ballet Material and Manuscripts from the Serge Lifar Collection: Wednesday 9th May 1984 at 10.30 am and 2.30 pm*, London, Sotheby Parke Bernet & Co., 1984, lotto n. 227, Robert Craft scrive: «As an exercise in Tchaikovskyan style Stravinsky copied full scores or parts of the “Variation of Candide”, the “Pas de Six”, and the “Apparition de l’Aurore”. La localizzazione dei manoscritti à la seguente:  AJKOVSKIJ, PETR IL’I , *Spja čaja krasavica* (Orch; 1888-1889): Prolog. Nr. 3, Pas de Six. Adagio *D rnroschen* - Particell (Abschrift 1922; Fragment) [1 S.]; Prolog. Nr. 3, Pas de Six. Variation 1 - Partitur (Abschrift 1922) [1 S.]; Akt 1. Nr. 7, Apparition de l’aurore - Partitur (Abschrift 1922 mit Eintragungen; unvollst ndig) [4 S.], microfilm n. 122-1031, Paul Sacher Stiftung.

<sup>63</sup> Ad es., nella Variation I (*Candide*), il crescendo dell’oboe di b. 31   riportato in Stravinskij e in HTC, ma non nella partitura edita da Eulenburg, che lo mette al clarinetto.

*Le Mariage d'Aurore* (1922-1929): 2004TW-893 n. 3 e MS Thr 495 n. 101

L'analisi della *Danse russe* (coda del *pas de deux* n. 28) contenuta in HTC (IV, pp. 240-258) non ha rivelato tuttavia modifiche nell'orchestrazione originale di Čajkovskij. È stato dunque necessario estendere il campo di indagine al *Mariage d'Aurore*, versione accorciata del precedente balletto, della durata di circa 45 minuti, allestito dai *Ballets russes* tra il 1922 e il 1929. Siccome il *Mariage* fu basato essenzialmente sull'ultimo atto della *Sleeping Princess* (e la *Danse russe* fa parte di questo), intuì che eventuali modifiche all'orchestrazione originale apportate da Stravinskij potessero essere ivi confluite: non vi è ragione per la quale Djagilev avesse voluto ripristinare l'originale čajkovskiano in seguito all'intervento di Stravinskij. Ho localizzato il *conducteur* (partitura direttoriale) e le relative parti d'orchestra in due collezioni differenti della Houghton Library. Il *conducteur* fa parte della "John Milton and Ruth Neils Ward Collection" (2004TW-893 n. 3).<sup>64</sup> Le parti d'orchestra sono nella "Stravinsky-Diaghilev Foundation Collection" (MS Thr 495 n. 101, boxes 1-3).<sup>65</sup> I materiali furono acquistati dal collezionista Robert. L. B. Tobin nel 1977, e dall'antiquario Lucien Goldschmidt nel 1969; dalla morte di Djagilev (1929) appartennero alla biblioteca di Serge Lifar. Il *conducteur* consiste nell'edizione "semplificata" Langer (c1890), le cui pagine sono state smembrate e riassemblate in nuova legatura. Le parti espunte, assieme ai resti della precedente copertina, giacciono in 2004TW-893 n.2.<sup>66</sup> Le pagine sono interamente rinumerate a matita blu. I numeri musicali sono organizzati con degli indici in nastro adesivo telato. Sono presenti inserti tratti dallo *Schiaccianoci*, fogli ripiegati e rilegati, pagine incollate a nascondere la musica soppressa dai tagli, e un gran numero di annotazioni in diverse lingue (francese, inglese, russo) indicanti i passi coreografici e i ballerini. La partitura così confezionata reca moltissimi strati di annotazioni, di numerose mani, attribuibili al coreografo e ai direttori d'orchestra che si avvicendarono nei numerosi allestimenti. Come di sovente avveniva, la riduzione pianistica fu utilizzata dal direttore d'orchestra durante le prove e gli spettacoli. Le annotazioni sono sia musicali sia

---

<sup>64</sup> P. I. ČAJKOVSKIJ (TCHAIKOVSKY, PETER ILICH), *La belle au bois dormant*, ballet en trois actes précédés d'un prologue, op. 66, musique de Tschaiĥowsky, édition simplifiée par E. Langer, Mosca, Jurgenson, c1890. Nel catalogo Hollis (<<http://hollis.harvard.edu>> 8 IV 2012) la descrizione dell'oggetto studiato è: «1 piano score (pp. 3-4, 39-44, 137-138, 141-142, 17-30, 93-94, 97-100, 143-146, 149-185); Numerous pages crossed out, papered over, passages deleted; performance annotations on nearly every page in a variety of hands including Diaghilev's and possibly Stravinsky's; pasted inside front cover: printed instrumentation list filled in ms.; on front flyleaf, a ms. table of contents in blue pencil; Serge Lifar's ownership stamps occasionally throughout. Ms. inserts for the finale, Danse des comtesses, Danse des marquises, Danse chinoise, Danse de la fée dragée, and a fanfare, laid or sewn in».

<sup>65</sup> La descrizione catalografica contenuta in Hollis è: «(101) TCHAIKOVSKY, PETER ILICH, 1840-1893. Le mariage d'Aurore instrumental parts : manuscript, undated. 41 volumes in 41 folders. Score of Sleeping beauty reorchestrated for the 1921 Ballets Russes production. Contains extensive pencil annotations.» Il catalogo della collezione "Stravinsky-Diaghilev Foundation" è accessibile on-line su <<http://nrs.harvard.edu/urn-3:FHCL.Hough:h01892>> (8 IV 2012).

<sup>66</sup> La descrizione catalografica contenuta in Hollis è: «1 piano score (5-16, 31-38, 45-92, 101-136, 139-140 p.); 28 cm. Labelled in green ink in Serge Lifar's hand, and in pencil in Serge Diaghilev's hand, on front cover: Arrangement de Stravinsky, Londres, 1921-2. Le mariage d'Aurore (aux Ballets Russes de Diaghilev). Serge Lifar, moi divertissement, a l'Opera de Paris. Divertissement, a l'Opéra, 1932. Partition d'orchestre [sic]».

performative: tagli, modifiche alle note e ai contenuti musicali, *cues* per gli strumenti, indicazioni direttoriali (gestuali come *battre à...*, agogiche, metronomiche), nomi di ballerine, indicazioni cautelative (attendere l'entrata o l'uscita), ecc. A sancire la corrispondenza tra *conducteur* e materiali d'orchestra rinvenuti, a p. ii vi è una lista dei materiali d'orchestra riportante 41 parti (Tavola 1). I numeri apposti vicino ai nomi degli strumenti corrispondono alla numerazione delle 41 parti d'orchestra rinvenute in MS Thr 495 (Theatre Collection, Stravinsky-Diaghilev Foundation Collection), n. 101 (boxes 1-3), discusse più oltre.

Premier violon: 1.2.3.4.5.	5
Deuxième violon: 6.7.8.9.10.	5
Alto: 11.12.13.14	4
Violoncelle: 15.16.17.18.	4
Contrebasse: 19.20.21.22	4
Flûte: 23	1
Petite flûte: 24	1
Hautbois: 25	1
Cor anglais: 26	1
Clarinete: 27	1
Clarinete basse: 28	1
Basson: 29	1
Cors: 30.31.	2
Pistons: 32.	1
Trompettes: 33.	1
Trombone: 34.35.	1
Tuba: 36.	1
Timbales: 37.	1
Batterie: 38.39.	2
Celesta: 40.	1
Harpes: 41.	1

/41

Tavola 1: *Mariage d'Aurore, conducteur*, 2004TW-893 n. 3, p. ii: lista delle parti d'orchestra.

Il numero di parti permette inoltre di trarre alcune considerazioni sulle dimensioni massime dell'orchestra richiesta per il *Mariage*: 10 violini primi, 10 (oppure 9) violini secondi, 8 viole, 8 (oppure 7) violoncelli, 8 (oppure 7) contrabbassi; legni a 2, piccolo, corno inglese, clarinetto basso,<sup>67</sup> 4 corni, 2 pistoni, 2 trombe, 3 tromboni e tuba, 2 percussionisti, 1 celesta.<sup>68</sup> Si constata una presenza più omogenea degli archi gravi.

<sup>67</sup> Il clarinetto basso è richiesto solo per i numeri tratti dallo *Schiaccianoci: Danza della Fata confetto* (Var. II del *Pas de deux* n. 14) e *Danza cinese*, n. 12c.

<sup>68</sup> La celesta è richiesta solo per la *Danza della Fata confetto* (Var. II del *Pas de deux* n. 14).

A p. iii dello stesso libro è stampigliato l'indice dei numeri costitutivi, con il numero di pagina dell'edizione Langer utilizzata nel volume.

1 Introduction		p. 3
2 Polacca		p. 137
3 Pas de 6		18
4 Variations	II	23
	III	24
	V	26
	VI	28
5 Fei Dragée		27 (bleu)
6 Scène		93
7 Duchesses		94
8 Farandole		98
	(2 fois)	
9 Fanfare		40
10 pas de trois		143
11 Chaperon rouge		158
12 Pas de quatre		
	(oiseau bleu)	152
	(adagio, variations I et II. Coda)	
13 Chinoise		59 (bleu)
14 Coda		172
	(Danse russe)	
15 Pas de deux		162-164
16 Comtesses		98
17 Variation II		170
18 Final		175

Tavola 2: *Mariage d'Aurore, conducteur*, 2004TW-893 n. 3, p. iii: lista dei brani costitutivi.

L'indice è fondamentale per l'identificazione della *Danse russe*: essa non fu chiamata così da Čajkovskij, ma, per via delle sue caratteristiche musicali, veniva nominata in questo modo dagli addetti ai lavori. L'indice dunque fornisce la prova determinante per la corretta localizzazione della *Danse russe* come la *coda* del *pas de deux* di *Aurore et Désiré* n. 28.

Le parti d'orchestra contenute in MS Thr 495 n. 101, boxes 1-3, corrispondono in quantità nonché nella numerazione progressiva riportata in 2004TW-893 n. 3, p. ii (Tavola 1, p. 55). Ho verificato la reciproca corrispondenza tra i contenuti musicali di *conducteur* e parti d'orchestra, ulteriore conferma del fatto che i materiali siano intrinsecamente legati. L'indagine sulle parti d'orchestra in sé ha permesso di verificare inoltre che i materiali siano quelli effettivamente utilizzati nei numerosi allestimenti del *Mariage d'Aurore* intercorsi dal 1922 al 1929, e non contaminati da utilizzi postumi. Ciò è indicato dalle numerosissime annotazioni di mano dei professori d'orchestra riportanti la coppia di nomi (leggio), il luogo e la data d'esecuzione,<sup>69</sup> tutti corrispondenti agli allestimenti dei *Ballets russes*.<sup>70</sup> Dalla

<sup>69</sup> Tali annotazioni si trovano in numerosissime parti e sono di sovente apposte all'inizio oppure alla fine del volume. Segnalo in particolar modo la parte dell'arpa (MS Thr 495 n. 101, box III, n. 41), nella quale

costituzione fisica delle parti esse paiono essere state redatte smembrando i numeri utilizzati nel precedente allestimento della *Sleeping Princess* (1921), la cui fascicolazione a sua volta pare essere di fattura mariinskiana: ciò è indicato dai titoli utilizzati (*La Belle au bois dormant*) e dalla paginazione dei numeri. Vi sono infine alcune parti interamente ricopiate (*Deuxième violon*, parte n. 10; *Alto*, n. 14), le quali testimoniano il solidificarsi di una versione tra le tante possibili.

La ricostruzione dei contenuti musicali è problematica per la natura stessa dell'allestimento, ed è in linea con la tradizione performativa del balletto: potevano intercorrere delle modifiche contingenti al singolo spettacolo (dipendenti, ad es., dai ballerini principali), all'allestimento (in relazione agli altri balletti eseguiti nella stessa serata); è testimoniata inoltre un'evoluzione del *Mariage in sé* tra il 1922 e il 1929. Non ha senso dunque parlare del *Mariage* come avente una "forma musicale fissa" nel senso odierno del termine; è per converso possibile tentare la ricostruzione di specifici allestimenti, con margini d'errore più o meno ampi, oppure fornire un'idea generale di base suscettibile di variazioni contingenti o pianificate a medio-lungo termine. È possibile tuttavia ipotizzare che la costituzione delle parti d'orchestra abbia rappresentato perlomeno un'idea iniziale, eventualmente da rimodellare, ma nell'ordine di esecuzione previsto in principio da Djagilev: non vi sarebbe ragione altrimenti di rilegare le parti fin dall'inizio in una sequenza errata (e ciò è ulteriormente verificato dalle due parti ricopiate *ex novo* citate poco sopra). Parti e *conducteur* testimoniano l'intercorrere di numerosi tagli, e soprattutto la presenza massiccia di salti e spostamenti nell'ordine dei numeri. Oltre alla "lista dei brani" riportata a p. iii del *conducteur* citata in precedenza, compare inserito in alcune parti un foglio redatto in forma di copia carbone, recante un'ulteriore sequenza di brani (cfr. Tavola 3). Una possibile ricostruzione dei numeri del *Mariage* redatta secondo l'analisi comparata di parti e *conducteur*, nonché la sequenza dei numeri così come rilegati in principio si trovano a fine capitolo: "Possibile ricostruzione dei numeri costitutivi del *Mariage d'Aurore* (1922-1929)", p. 64 e sgg.

---

sono annotate il maggior numero di esecuzioni, alcune delle quali riporto qui di seguito: «Exposition Colonial Marseille 29/7 1922 Ida [illeggibile] | Kursaal d'Ostende 6/8/1922 H. Bernard | Theatre des Galeries 1922 Mme M Piron | Theatre Royal d'Anvers 10-1922 F. Bernard 1925 | Emilia Gottard 29-10-22 - Forum Liège | Fêtes des Narcisses à Montreust. Juin 1923 | Grand Theatre de Berne en octobre 1923 | tournée Hollande Mai 1924 | [indecifrabile] 1924 | Hivegand Rosiher, Grusse Volksoper Berlin 9-17 Oktober 1924. | Elizabeth Hüller, Gr. Volksoper, Berlin, Oct 1924. | [illeggibile], Breslau 27-31 October 1924 | C. Pillner, Cöln, 13-16 Nov 24 | [illeggibile], Hamburg Staatsoper, Nov. 1924. | Pan 14/1/29 Casino Municipal Harpe Erard | Baguel Garte, Teatro Liceo 1925 Barcelona | [illeggibile], [illeggibile] (Hamburger) Opernhaus 1927 | Juliette Craps, Palais des Beaux Arts, Bruxelles, Mai 1928. | H. Leclercq Harpe-Chromatique Pleyel. Théâtre Royal de Liège. Mai 1928 | Suzanne Bon [...] Casino Montecarlo». La parte della Celesta (n. 40): «Coven Garden Summer 1929 | H. Greenbaum, Londres, 1927 | L. Gras, Bruxelles Mai 1928 Palais des beaux arts | P. J. Willoughby London June 1928. | F. Rodriguez Ribé, G. F. L., 7 5 25, Barcelona». Vi sono annotazioni di date luoghi e nomi in tutte le parti, le quali sembrano dunque confermare che i materiali furono usati dalla prima rappresentazione (Théâtre National de l'Opéra, Paris, 18 maggio 1922), all'ultima (Covent Garden, London, 26 luglio 1929).

<sup>70</sup> Cfr. ad es.: M. AUCLAIR - M. BASTIEN, *Chronologie des spectacles des Ballets russes*, in M. AUCLAIR - P. VIDAL (sous la direction de), *Les ballets russes*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, c2009, pp. 249-294.

Le Mariage d'Aurore		
page	---	
1	N. 22	Polacca 3/4
	"3	Pas de six. C.
	"12	Scène. C
		Fève Dragè
	"13	Farandole
		Fanfare
34	N. 23	Pas de quatre
48	"26	Chaperon Rouge 2/4
43	"25	Adagio
		Chinoise
64	N. 28	---
59	" 28	<u>bis</u>
67	N. 30	Finale
		---

Tavola 3: lista di brani, redatta su foglio sparso, contenuta in qualche parte di MS Thr 495 n. 101.

Il numero delle parti testimonia la dimensione della compagine orchestrale, che era agile e non imponente: 10 violini primi, 10 (oppure 9) violini secondi, 8 viole, 8 violoncelli, 8 (oppure 7) contrabbassi, legni e ottoni a due, doppie percussioni. L'indagine sulle annotazioni apportate sulle parti suggerisce una vividezza di contrasti ottenuta dall'accentuazione delle dinamiche e delle articolazioni (in particolar modo, le dinamiche di ottoni e percussioni sono spesso aumentate, e non ridotte). Da parti e partitura direttoriale sono ricostruibili numerose informazioni sulla *performing practice* relative ai tempi (annotazioni metronomiche e gestuali, e modifiche nell'andamento e nell'indicazione di tempo), alle articolazioni, al fraseggio, alla sincronizzazione con il palcoscenico, ecc.

Il *Presto* nel *Finale* n.30 reca differenze rispetto all'originale di Čajkovskij, e corrisponde esattamente a quello contenuto nella partitura d'orchestra utilizzata nella *Sleeping Princess* (1921, MS Thr 495 n. 95), discussa in precedenza. Djagilev lo attribuì a Stravinskij. Il brano è ricostruito nella corrente dissertazione.

Basata sulle parti d'orchestra, la ricostruzione della *Danse russe* (i. e.: *Coda* del *Pas de deux* di *Aurore et Désiré* n.28) ha rivelato delle modifiche rispetto all'orchestrazione originale di Čajkovskij, atte a migliorarne la resa sonora. Questa versione confluì nel *Mariage d'Aurore* dall'allestimento della *Sleeping Princess*. Stravinskij ne riconobbe la paternità nello scritto citato in precedenza. Il pezzo è ricostruito nella presente dissertazione.

I principali interventi di Stravinskij alla partitura della *Belle au bois dormant* sono i seguenti:

1. “*L’Aurore se pique*”, transizione prima del n. 9 e prima battuta del n. 9, 5 bb. Fonti: HTC (II, p. 201bis e p. 216) e PSS (pp. 82 e 85).
2. *Variation de la Fée de Lilas*, (orig. *Variation d’Aurore*), n. 15b, 53 bb. Fonti: HTC (III, pp. 135bis-142bis) e PSS (p. 122-123).
3. *Entr’acte*, n. 18, 78 bb. Ms. autografo.<sup>71</sup>
4. *Danse russe* (Coda del *Pas de deux* di *Aurore et Désiré* n. 28), n. 27, 92 bb. Fonti: 2004TW-893 n. 3 (John Milton and Ruth Neils Ward Collection, Houghton Library, Harvard University, Cambridge, MA) e parti d’orchestra MS Thr 495 n. 101, boxes 1-3 (Stravinsky-Diaghilev Foundation Collection, *ibidem*).
5. *Presto del Finale*, n. 30, 33 battute. Fonti: HTC (IV, pp. 311-314), 2004TW-893 n. 3 e MS Thr 495 n. 101, Houghton Library.

Le 5 battute dell’*Aurore se pique*, inedite, sono state analizzate e confrontate con la copia di una pagina di appunti manoscritti autografi di Stravinskij, tuttora non localizzata, ma probabilmente ospitata presso la Bibliothèque Nationale de France. È emerso che la bozza manoscritta di Stravinskij rappresenta uno stadio di lavorazione precedente rispetto alla copia inserita in HTC (4 bb. di congiunzione e prima b. del Finale n. 9). L’analisi è servita per valutare il lavoro di composizione che Stravinskij attua nel suturare un lungo taglio prima del n. 9, *Finale* (immediatamente dopo che *Aurora* si è punta con il fuso).

Lo studio della *Variation de la Fée de Lilas*, n. 15b, è stato indispensabile per analizzare l’approccio creativo di Stravinskij nei confronti della partitura čajkovskiana. La copia manoscritta della *Variation de la Fée de Lilas* presente in HTC (III, pp. 135bis-142bis) contiene un numero maggiore di informazioni musicali rispetto alla copia pubblicata da Boosey & Hawkes nel 1981.<sup>72</sup> Ho analizzato l’intervento stravinskiano contestualizzandolo con i brani limitrofi e confrontandolo *a posteriori* con la stesura originale di Čajkovskij.<sup>73</sup> È emerso un complessivo alleggerimento dell’orchestrazione ottenuto dall’utilizzo di una compagine orchestrale meno massiccia, in cui gli sfondi sono alleggeriti e dove spiccano con maggior frequenza episodi solisti. Vi è una maggior perizia artigianale nella scrittura: articolazioni più complesse e arcate più raffinate, un utilizzo tecnicamente più avanzato della compagine degli archi (corde doppie, triple e quadruple), una precisione maggiore nelle indicazioni destinate alle percussioni (specifica del tipo di battente, cura nell’indicare le durate del suono), un’umentata trasparenza sonora con l’alleggerimento dei raddoppi, quasi sempre assenti in Stravinskij, e grazie alla quasi totale

---

<sup>71</sup> Il ms. originale si trova presso la Paul Sacher Stiftung: ČAJKOVSKIJ, PETR IL’IČ / STRAVINSKY, IGOR, *La belle au bois dormant. Akt 2. Nr. 18, Entr’acte* (VI, Orch; 1921), Bearbeitung von *Dornröschen: Spjaščaja krasavica* (Orch; 1888-1889). *Akt 2, Nr. 18, Entr’acte* / Petr Il’ič Čajkovskij - Partitur (Reinschrift von Igor Strawinsky mit Dirigiereintragungen von fremder Hand) [17 S.] *Sammlung Paul Sacher*, Paul Sacher Stiftung. Una copia fotostatica del ms. si trova presso la Houghton Library di Harvard, *George Balanchine Archive*.

<sup>72</sup> TCHAIKOVSKY – STRAVINSKY, *Two movements from “The sleeping beauty”*, Boosey & Hawkes, London, 1981.

<sup>73</sup> Pubblicata in pubblicata in P. I. ČAJKOVSKIJ, *Спящая красавица, La Belle au Bois Dormant, The Sleeping Beauty*, op. 66 (1888-1889), Muzgiz, Moskva, 1952.

soppressione dei raddoppi d'ottava, il cui effetto è riservato sono per alcuni specifici passaggi. Il suono di Stravinskij è profondamente diverso rispetto al predecessore, ed è più vicino agli stilemi francesi di inizio Novecento, peraltro con molti tratti in comune alla ricerca sonora attuata da Ravel (arcate asimmetriche *in primis*). Nella *Variation de la Fée de Lilas*, numero interamente riorchestrato, è emerso un voluto contrasto stilistico rispetto alle musiche del predecessore. Sulla base degli scritti redatti da Stravinskij e sulle intenzioni di Djagilev, riportate nei capitoli precedenti, ho potuto constatare una probabile volontà di *attualizzare* il suono di Čajkovskij per renderlo più fruibile al pubblico francese e inglese.

Per converso, l'indagine sull'*Entr'acte* (n.18) ha denotato un approccio diverso rispetto al numero precedente: l'orchestrazione di Stravinskij risulta più vicina all'originale, forse anche per via delle caratteristiche melodico/polifoniche del pezzo in sé che traspasiano dalla trascrizione Ziloti e che lasciano effettivamente ridotti margini di scelta nella orchestrazione del *solo* tradizionale nel balletto mariinskiano.

Ho ricostruito la *Danse russe* (Coda del *Pas de deux* di *Aurore et Désiré* n.28) e il *Presto* del *Finale* n.30, fino ad oggi inediti. Come discusso in precedenza, i pezzi mancano del manoscritto autografo, tuttavia Stravinskij stesso attesta la paternità della *Danse russe*, mentre il *Presto* gli è stato attribuito da Djagilev. La *Danse russe* è stata localizzata grazie al volume 2004TW-893 n.3 (John Milton and Ruth Neils Ward Collection, Houghton Library) e ricostruita dalle parti d'orchestra contenute in MS Thr 495 n.101, boxes 1-3 (Stravinsky-Diaghilev Foundation Collection, Houghton Library). Il *Presto* del *Finale* n.30 è stato ricostruito dalla partitura della *Sleeping Princess* (HTC, IV, pp. 311-314), nonché dalle parti d'orchestra MS Thr 495.<sup>74</sup> In entrambi i numeri l'intervento di Stravinskij è atto a migliorare l'orchestrazione di Čajkovskij, ed è principalmente volto a ricalibrare il bilanciamento tra ottoni e archi, chiarificando le linee melodiche costitutive e garantendo un miglior effetto dinamico complessivo.

---

<sup>74</sup> Dallo studio dei materiali di ricerca ospitati negli archivi della Houghton Library sono emerse molte prove che testimoniarono svariati tentativi di localizzazione degli inserti stravinskiani nell'allestimento della *Sleeping Princess* del 1921. Nei Parmenia Migel Papers vi sono infatti numerose lettere intercorse tra la studiosa, Boosey & Hawkes e Robert Craft, i quali riuscirono nella ricostruzione della *Variation de la Fée de lilas* e dell'*Entr'acte* per le celebrazioni del centenario della nascita di Stravinskij nel 1982. Il *Presto* fu localizzato probabilmente da Vittorio Rieti: tra i suoi appunti contenuti nella Collezione Ward affiorarono delle fotocopie dell'inserto di HTC attribuito a Stravinskij, che mi furono donate dal Dr. Ward nel 2010. La localizzazione e la conseguente ricostruzione della *Danse russe* è infine frutto della mia ricerca.

## Possibile ricostruzione dei numeri costitutivi della *Sleeping Princess* (1921)

N. B.: La seguente ricostruzione è basata sull'analisi comparata di HTC e PSS. Ho indicato con la dicitura "HTC ←" le modifiche apportate a PSS che sono state determinate da HTC, di solito per via delle lacune di HTC stessa. PSS è una fonte contaminata da numerosi strati di annotazioni: oltre all'utilizzo fattone da Djagilev e Stravinskij allorché decisero i tagli (Madrid, Hotel Alfonso XIII <sup>75</sup>), vi sono annotazioni occorse in corso di allestimento, possibili annotazioni postume di Djagilev per la pianificazione del *Mariage d'Aurore* (1922-1929) e, infine, dall'utilizzo fattone da Serge Lifar nel 1932 per il *Divertissement* sul *Mariage*. Alcuni punti restano tutt'ora da chiarire (come lo spostamento della *Danse russe* prima del *Grand pas de deux*, e l'inserzione nel suddetto di *Comtesses* prima della variazione di Aurora; entrambi sono documentati in PSS, ma non in HTC).

<b>INTRODUCTION</b>		[alcuni tagli]
<b>PROLOGUE</b>		
n. 1	Marche	[alcuni tagli e modifiche]
n. 2	Scène dansante	
n. 3	Pas de six	
	<del>Introduction</del>	
	Var. I.	
	Var. II.	
	Var. III	
	Var. IV.	
	Var. V.	[HTC ←] [alcuni tagli]
	Var. VI.	
	<del>Fée Dragée</del>	da <i>Casse-noisette</i> [n. 14, Var. II]
	<del>Coda</del>	
n. 4	Final	[alcuni tagli; prima dell'Andante ( <i>La Fée des Lilas sort sa cachette.</i> ) inserzione modulante Strav. e sg. trasp. in Fa magg.
<b>ACTE I</b>		
n. 5	Scène	[tagli e inserzioni]
	HTC Variation I assente in PSS	
n. 6	Valse	[tagli]
n. 7	Scène	[tagli]
n. 8	Pas d'action	
	a. Adagio	
	b. Danse des demoiselles d'honneur et des pages	[tagli]
	c. Variation d'Aurore	[tagli]
	d. Coda bb. 89-91	[intercollade I. S. - HTC]
n. 9	Final	[taglio <i>Andante con moto</i> fino a <i>Grave</i> (bb. 69-85) perché mancante in HTC ←]
<b>ACTE II</b>		
n. 10	Entr'acte et Scène	

<sup>75</sup> Cfr. BUCKLE, *Diaghilev*, cit., p. 379, citato per esteso in precedenza.

- n. 11 ~~Colin maillard~~
- n. 12 a. Scène  
b. Danse des duchesses  
c. Danse des baronnes  
d. Danse des comtesses  
e. Danse des marquises [taglio bb. 38-45 HTC ←]
- n. 13 Farandole  
a. Scène  
b. Danse [HTC, rit. *plus vite*]
- ~~Fanfare en Si♯~~ [prob. *Mariage*, no HTC]
- n. 14 Scène [tagli]
- n. 15 a. Pas d'action  
b. Variation d'Aurore *Fée Lilas*, orch. Strav. [tagli]  
c. Coda [tagli]
- n. 16 ~~Scène~~
- n. 17 Panorama [taglio ultime 3 bb., HTC ←]
- n. 18 Entr'acte orch. Strav.

[HTC manca dei nn. 18 e 19; il n. 20 *Entr'acte symphonique et scène* corrisponde al n. 19 PSS]

- n. 19 a. Entr'acte symphonique et scène  
b. Final

### ACTE III

- n. 20 Marche [tagli]
- n. 21 Polacca [tagli]
- n. 22 Pas de quatre  
Var. I. (Valse) [tagliata, manca in HTC ←]  
Var. II. Polka (Argent) [rinominata Var. I, HTC ←]  
Var. III. [5/4] Saphir [tagliata, manca in HTC ←]  
Var. IV. Diamant [rinominata Var. II, HTC ←]  
Coda
- n. 23 Pas de caractère [inserita p. ms., 10 bb., HTC ←]

→ HTC n. 26 bis, ~~Cendrillon et Fortuné~~ [inserzione]

- n. 24 Pas de quatre  
Adagio  
Var. I (Cendrillon et Fortuné) [tagli bb. 47-54, HTC ←]  
Var. II (Oiseau Bleu et Florisse)  
coda [tagli]
- n. 25 Pas de caractère (Chaperon rouge et le Loup.)
- n. 26 Pas berrichon (~~Barbe bleue~~)

→ HTC n. 26 bis, ~~Cendrillon et Fortuné~~ [eseguito prima]

Danse Arabe (café) [*Casse-noisette*, n. 12b]

Danse Chinoise (thé) [*Casse-noisette*, n. 12c]

- n. 27, coda Danse russe [orch. Strav.; coreog. *Prince Ivan & b. B.*]
- n. 27 Pas de deux.  
[4 bb. iniziali] [trasp. in Sol magg.]

	<del>a. Entrée</del>	[tagliata, HTC ←]
	b. Adagio	[taglio 'Tempo I']
	<del>Var. I (Désiré)</del>	[tagliata, HTC ←]
	<i>Comtesses</i>	[i. e.: 12 d., forse <i>Mariage o Divertiss.</i> ]
	Var. II (Aurore)	[tagli bb. 44-47, 51-58, 63-64]
	<del>oda</del>	[eseguita prima]
n. 28	Sarabande	[tagli]
n. 29	Final	[tagli, <i>Presto</i> orch. Strav.]
	<del>Apothéose</del>	[tagliata]

## Possibile ricostruzione dei numeri costitutivi del *Mariage d'Aurore* (1922-1929)

Numeri costitutivi del *Mariage d'Aurore* (1922) così come compaiono nella legatura originale delle parti d'orchestra contenute in MS Thr 495 n. 101, boxes 1-3 (Stravinsky-Diaghilev Foundation Collection, Houghton Library, Harvard University, Cambridge, MA). La ricostruzione non tiene in considerazione i tagli e i rimandi successivi. Tra parentesi quadre è indicata la numerazione tradizionale.

<i>Introduction</i>	[bb. 1-27]	
[n. 4 <i>Final</i> ]	[232-fine]	
[n. 22] <i>Polacca</i>	[1-21;103-fine]	N.B.: orig. in Sol+, prob. transp. in La+
[n. 3] <i>Pas de six</i>	a) <i>Introduction (Adagio)</i>	
	b) <i>Adagio</i>	
	<i>Allegro vivo</i>	
[n. 3] <i>Variations</i>	I	
	II	
	III	
	IV	
	V	
	VI	
[n. 14]	b) <i>Danse de la Fée Dragée</i>	[dallo <i>Schiaccianoci</i> ]
[n. 12]	a) <i>Scène</i>	
[n. 12]	b) <i>Danse des Duchesses</i>	
	d) <i>Danse des Comtesses</i>	
	c) <i>Danse des Marquises</i>	
[n. 13] <i>Fanfare</i>	<i>Farandole</i> [a) b)]	Ripetizione opzionale di b) [ <i>plus vite!</i> ]
[n. 23] <i>Pas de quatre</i>	<i>Pas de trois</i>	[compositore sconosciuto]
	<i>Allegro non tanto</i>	
	Var. I	
	Var. II	
	<del>Var. III</del>	
	<del>Var. IV</del>	
	Coda	
[n. 24] <i>Chat botté</i>		
[n. 25] <i>Pas de deux (Oiseau Bleu)</i>	<i>Adagio</i>	
	Var. I	
	Var. II	
	Coda	
[n. 26] <i>Pas de caractère: Chaperon rouge</i>		
[n. 12 b] <i>Danse Arabe</i>		[dallo <i>Schiaccianoci</i> ]
[n. 12c] <i>Danse chinoise</i>		[dallo <i>Schiaccianoci</i> ]
[n. 27] <i>Pas Berrichon</i>		
[n. 28] Coda ( <i>Danse russe</i> )		orch. Stravinsky da <i>Sleeping Princess</i> 1921
[n. 28 (bis)] <i>Pas de deux</i>	<i>Allegretto</i>	[trasp. da Re+ a Sol+ come in HTC]
	b) <i>Adagio (Andante non troppo)</i>	
	<del>Var. I</del>	
	Var II	
[n. 30] <i>Final</i>	<i>Presto</i>	orch. Stravinsky da <i>Sleeping Princess</i> 1921

Possibilità esecutive dei numeri costitutivi del *Mariage d'Aurore* (1922), ricostruite in seguito all'analisi comparata della partitura direttoriale 2004TW-893 n.3 (John Milton and Ruth Neils Ward Collection, Houghton Library, Harvard University, Cambridge, MA) e delle parti d'orchestra MS Thr 495 n. 101, boxes 1-3 (Stravinsky-Diaghilev Foundation Collection, *ibidem*). Tra parentesi quadre è indicata la numerazione tradizionale, in rosso sono marcati i brani come compaiono nella lista inserita in alcune parti d'orchestra (forse una delle ultime versioni, cfr. Tavola 3 a p. 58). Le indicazioni metronomiche sono riportate come indicate nel *conducteur*; ove assenti, l'indicazione gestuale è stata ricostruita in base a quanto indicato nelle parti d'orchestra.

1 <i>Introduction</i>	[bb. 1-27]	opzionale	♩ (♩)
[n. 4 <i>Final</i> ]	[232-end]	opzionale	♩ - ♩
2 [n. 22] <i>Polacca</i>	[1-21;103-end]	orig. in Sol+, poss. transp. in La+	♩ =116
3 [n. 3] <i>Pas de six</i>	a) <i>Introduction</i> ( <del><i>Adagio</i></del> <i>Andante</i> )		♩ =66
	b) <i>Adagio</i> ( <i>Andante</i> )		♩ =60
	<i>Allegro vivo</i>	→ vai a [n. 12] ↓	♩ =132
4 [n. 3] <i>Variations</i>	II	opzionale	♩ =144
	III	opzionale	♩ =72-80
	IV	opzionale [vers. preced.]	♩ =120
	V	opzionale	♩
	VI	opzionale	♩ - ♩
5 [n. 14] b) <i>Danse de la Fée Dragée</i>		opzionale [da <i>Schiaccianoci</i> ] → vai a [n. 13] ↓	♩ =120
6 [n. 12] a) <i>Scène</i>		[6-7 possono sostituire 4, prima di 5)]	♩ =88
7 [n. 12] b) <i>Danse des Duchesses</i>		→ vai a <i>Dragée</i> ↑	♩ =66
8 [n. 13] <i>Farandole</i> [a) b)]		ripetizione opzionale di b)	♩
9 <i>Fanfare</i>		opzionale	♩
10 [n. 23 <i>Pas de quatre</i> ] <i>Pas de trois</i>			
	<i>Allegro non tanto</i>		♩ =72
	Var. I	opzionale [vers. preced.]	Var. II ↓ ♩
	Var. II	opzionale [vers. preced.]	Var. I ↑ ?
	<del>Var. III</del>		
	<del>Var. IV</del>		
	Coda	opzionale [vers. preced.]	♩

11 [n. 26 a)]	<i>Chaperon rouge</i>		♩=96
12 [n. 25]	<i>Pas de deux (Oiseau Bleu)</i>		
		<i>Adagio</i>	♩=104
	Var. I		♩ - ♩
	Var. II		♩=120
	Coda		♩=112
13 [n. 12c]	<i>Danse chinoise</i>	[da <i>Schiaccianoci</i> ]	
14 [n. 28]	Coda ( <i>Danse russe</i> )	orch. Stravinskij da <i>Sleeping Princess</i> 1921	♩
15 [n. 28 (bis)]	<i>Pas de deux</i>		
	<i>Allegretto</i>	[trasp. da Re+ a Sol+]	♩
	<del>a) <i>Entrée</i></del>		
	b) <i>Adagio</i> ( <i>Andante non troppo</i> )	[→ vai a Var II opp. <i>Comtesses</i> opp. <i>Final</i> ↓]	♩=48
	Var. I	[vers. preced., opzionale]	
	Var II	[vers. preced.] → vai a <i>Final</i> ↓	♩
16 [12 d)]	<i>Comtesses</i>	[opzionale]	
17 [n. 28 (bis)]	Var. II ( <i>Aurore</i> )	[se non eseguita prima]	♩
18 [n. 30]	<i>Final</i>		♩=76
	<i>Presto</i>	orch. Stravinskij da <i>S. P.</i> 1921	♩



## “L’Aurore se pique”, n. 9.

### Analisi e ricostruzione.

L’inserto è contenuto in HTC, II, p. 201bis, e consiste di 5 battute di musica composte da Stravinskij, necessarie a suturare un lungo taglio di circa un centinaio di battute che intercorre dal n. 8 (coda, *Poco più mosso*, HTC, II, p. 200) al Finale n. 9 (“*Aurore s’est piquée par le fuseau*”, HTC, II, p. 216). La musica accompagna l’azione verso il momento in cui *Aurora*, nel giorno di festa in cui avrebbe dovuto scegliere il proprio marito tra quattro principi spasimanti, si punge con il fuso della *Fata Carabossa*: «Tutto a un tratto Aurora scorge una vecchia che col suo fuso sembra battere il tempo dei suoi passi leggeri. Ella s’impadronisce della connocchia che impugna come uno scettro e come strumento di lavoro a vicenda e prova nuovo piacere a provocare l’ammirazione dei suoi quattro spasimanti. Ma, a un tratto, le sue danze sono interrotte, ella guarda la sua mano ferita dal fuso intriso di sangue. Nel suo terrore non è più una danza ch’ella eseguisce, ma una follia vertiginosa s’impadronisce di lei. Ella si precipita a destra e a sinistra, finalmente cade al suolo inanimata». <sup>76</sup>

Il primo materiale studiato è la fotografia del manoscritto di Stravinskij. <sup>77</sup> Vi sono le seguenti scritte in cirillico di mano di Stravinskij:

Борису Кохно  
на память отъ  
И. Стравинского  
Ноябрь 1921

A Boris Kochno  
in ricordo  
di I. Stravinskij,  
novembre 1921

Vi è inoltre una piccola annotazione vicino alla parte dei timpani, b. 5: поправиль (popravil", *corretto*) e un’annotazione in francese di cui riesco a decodificare quanto segue:

*Ces mesures... pour la... par moi, I Stravinsk... oct 1921.*

In questo abbozzo sono presenti alcune particolarità e alcuni errori, i quali testimoniano lo stadio preliminare del manoscritto elencati qui di seguito:

- A. b. 3: tromba seconda, errore di trasporto.
- B. b. 2-4: parte fagotto mancante.

---

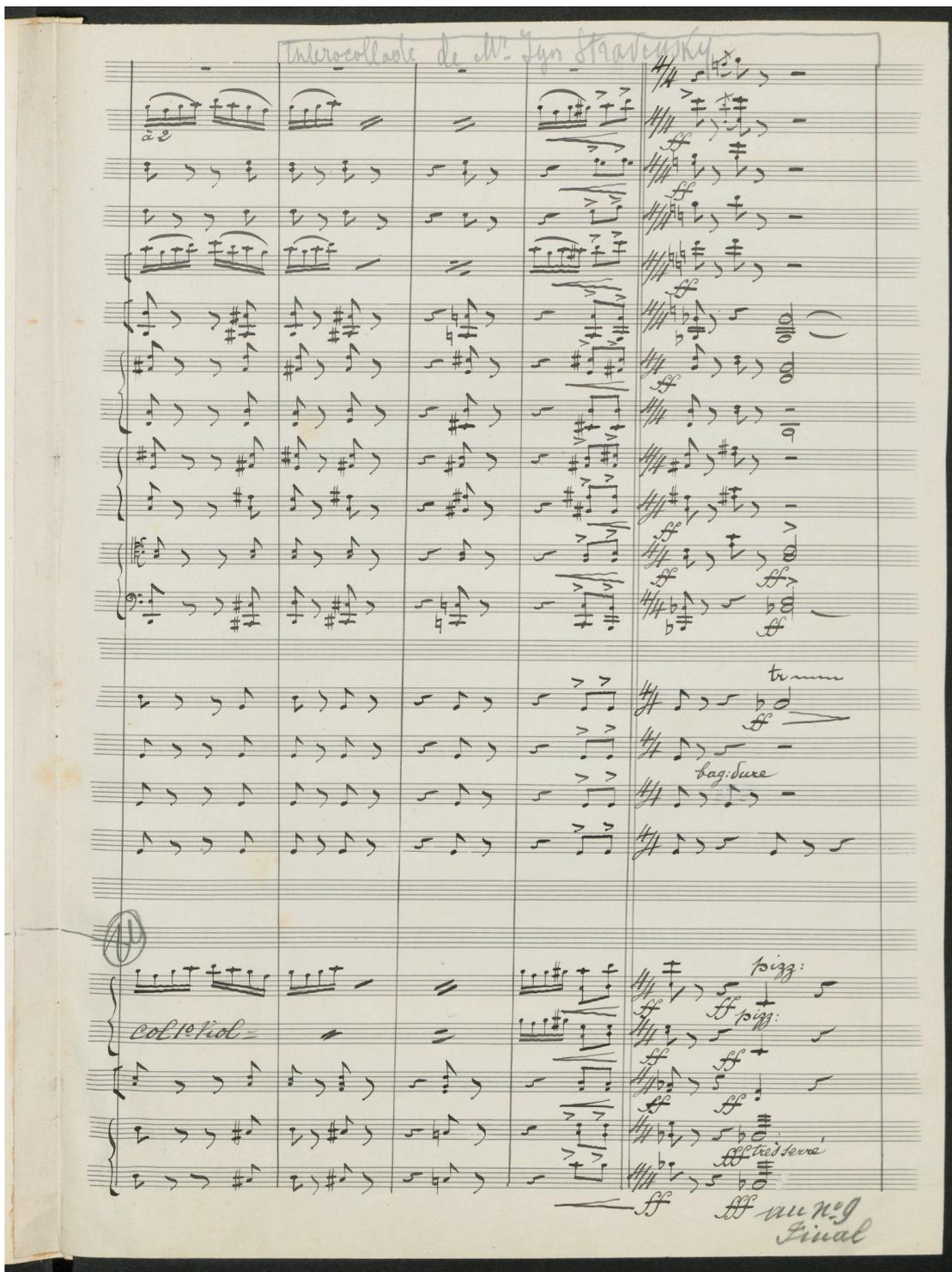
<sup>76</sup> In: M. ПЕТИПА, *La bella dormiente, ballo fantastico in sette quadri e un prologo, musica di Tschaykovsky, messo in scena dal coreografo Giorgio Saracco*, Teatro alla Scala, stagione di carnevale-quaresima 1895-1896, Milano, Edoardo Sonzogno, 1896, p. 16.

<sup>77</sup> Rinvenuta in: Ms Thr 495 (258), *Parmenia Migel Papers*, Stravinsky-Diaghilev Foundation Collection, 1912-1989, Harvard Theatre Collection, Houghton Library, Harvard College Library.

- C. b. 4: oboe, ultimo ottavo, note mancanti.
- D. b. 5: cambio di accollatura: le parti sono spostate per via dello sdoppiamento della parte dei flauti.
- E. b. 5: legature di violini primi, viole, violoncelli e bassi senza motivazione, indice del fatto che si tratti di una redazione anteriore alle 4 battute precedenti, fatta copiando pari pari Čajkovskij.

In particolar modo, l'errore E (legature di valore incoerenti) è indice del fatto che Stravinskij abbia prima composto la battuta n. 5, battuta di arrivo, attenendosi all'originale di Čajkovskij, e poi, a ritroso, abbia colmato le battute mancanti. Il manoscritto di Stravinskij è una bozza i cui errori ci permettono di stabilire l'ordine con il quale il compositore lavorò: iniziò scrivendo la battuta di arrivo, la n. 5, identica all'originale di Čajkovskij, poi compose le battute dalla n. 1 alla n. 4. Dopo averle ultimate, anche la battuta di arrivo venne ri-composta, per adattarsi con continuità alle quattro battute precedenti. La dimenticanza di completare le tre battute dei fagotti, lasciate in bianco, è forse indice della fretta con la quale Stravinskij dovette provvedere alla composizione di questo brano, nell'ottobre del 1921.

Il materiale è stato poi confrontato con la copia definitiva contenuta in HTC, II, p. 201bis e p. 216 (Fig. 6 e Fig. 7). Come si può notare, in alto vi un'annotazione a matita, molto probabilmente di mano di Djagilev, recante la scritta: *intercollade de M<sup>r</sup> Igor Stravinsky*. Le trascrizioni dello sketch preparatorio e della versione definitiva sono riportate di seguito (Fig. 8 e Fig. 9).



Harvard University – Houghton Library / Migel, Parmenia, collector. Stravinsky-Diaghilev Foundation collection, 1912–1989. MS Thr 495 (95). (Tchaikovsky, Peter Ilich, 1840–1893. *La belle au bois dormant* orchestral score : manuscript, undated. v. 2.) Harvard Theater Collection, Harvard University, Cambridge, Mass.

Fig. 6: P. I. ČAJKOVSKIJ (TCHAIKOVSKY, PETER ILICH), *La belle au bois dormant* orchestral score, manuscript, undated, II, Stravinsky-Diaghilev Foundation Collection, MS Thr 495 (95), Harvard Theatre Collection, Harvard University, Cambridge, Mass, p. 201bis. Si noti l'incollatura sul bordo sinistro.  
 <<http://ids.lib.harvard.edu/ids/view/12223937>> (29 V 2012)

*Allegro giusto* **№ 9. Finale.**

*vli*

Piccolo

Flûtes 1. 2.

Oboë 1. 2.

Cor Anglais

Clarinette Bb

Bassons 1. 2.

Cors en Fa 1. 2.

Trombones 1. 2. 3.

Trumpets in Bb 1. 2. 3.

Cymbales H. C.

Gr. Caisse, Cymb.

Tam-tam.

Harpe

Violons 1. 2.

Viola

Violoncelles

Contrabasso

*Allegro giusto*

Harvard University – Houghton Library / Migel, Parmenia, collector. Stravinsky–Diaghilev Foundation collection, 1912–1989. MS Thr 495 (95). (Tchaikovsky, Peter Ilich, 1840–1893. *La belle au bois dormant* orchestral score : manuscript, undated. v. 2.) Harvard Theater Collection, Harvard University, Cambridge, Mass.

Fig. 7: P. I. ČAJKOVSKIJ (TCHAIKOVSKY, PETER ILICH), *La belle au bois dormant* orchestral score, manuscript, undated, II, Stravinsky-Diaghilev Foundation Collection, MS Thr 495 (95), Harvard Theatre Collection, Harvard University, Cambridge, Mass. p. 216, dopo il taglio di 15 pagine.  
<http://ids.lib.harvard.edu/ids/view/12223954> (29 V 2012)

*Sketch* preparatorio e versione definitiva

# La Belle au bois dormant

Cajkovskij

Stravinskij  
(X/1921)

L'Aurore se pique  
All' giusto n. 9  
"Final"  
8<sup>mo</sup>---

(Poco più mosso)

Piccolo

Flauti 1.2

Oboi 1.2

Corno Inglese

Clarinetto in Si♭

Fagotti 1.2

Corni in Fa 1.2

Corni in Fa 3.4

Pistoni in Si♭ 1.2

Trombe in Si♭ 1.2

Tromboni 1.2

Trombone 3. Tuba

Timpani

Tamburino

Grancassa e Piatti

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Bacch. dure

Piatti

ff

copia del manoscritto MS Thr 495 (258) Houghton Theatre Collection

Fig. 8: trascrizione dello sketch preparatorio di Stravinskij per il raccordo "L'Aurore se pique", 5 bb., n. 9 Final, primo atto.



Le differenze tra la bozza preparatoria e la versione definitiva sono elencate nel seguente schema:

- A. b. 4: aggiunta di forcelle di crescendo ai fiati e agli archi.
- B. b. 4: cr. ingl. non LA LA, ma LA SI.
- C. bb. 2-4: integrate batt. mancanti fagotto, cfr. parti trombone 3 e tuba
- D. b. 5: modificata parte fagotto (*aggancio*).
- E. b. 4: aggiunta parte tamburino e piatti.
- F. b. 5: modificata la parte dei piatti, aggiunta indicazione *bacch. dure*.
- G. b. 4-5: esplicitata la parte dei contrabbassi.
- H. b. 5: aggiunto *ff* e *fff* ai contrabbassi.
- I. b. 4: aggiunta accenti ai violoncelli e contrabbassi.
- J. b. 5: ottavino trasposto giù di un'ottava.
- K. b. 5: flauti: modifica note del secondo quarto.
- L. b. 5: oboi: modifica note del secondo quarto.
- M. b. 5: corno inglese: modifica note del secondo quarto.
- N. b. 5: clarinetti: modifica note del primo e secondo quarto.
- O. b. 4: ottoni: aggiunta accenti, e alcuni crescendo.
- P. b. 5: tutti: aggiunto *ff* in battere.
- Q. b. 5: seconda tromba in  $si\flat$ : aggiunta nota in battere.
- R. b. 5: seconda parte: tromboni 1.2.3. tuba: aggiunte dinamiche.
- S. b. 5: prima parte: aggiunto battere al timpani; seconda parte: aggiunti diminuendo e dinamica al timpano, tolta indicazione *bacchette dure*, probabilmente riferitasi ai piatti.
- T. b. 5: modifica note di arrivo degli archi. Aggiunta pizzicato nella seconda parte della battuta (assente sia in Čajkovskij che nel ms di Stravinskij).
- U. b. 5: aggiunta indicazione *fff* a violoncelli e contrabbassi. Aggiunta indicazione *très serré* ai violoncelli.
- V. b. 6: soppressa, in quanto rimpiazzata direttamente dopo il taglio dall'originale čajkovskiano.
- W. Nota bene: le parti mancanti di fagotti, tamburo, grancassa e piatti, mancando loro un'esplicita indicazione di pausa, possono essere dedotte.

Tutte le note di misura 5 differiscono dalla partitura originale di Čajkovskij, e mancano nella bozza preparatoria di Stravinskij, la quale riportava fedelmente la versione čajkovskiana. Non è possibile sapere dunque se la b. 5 sia stata redatta da Stravinskij, oppure da un copista che agiva sotto la sua supervisione.

Questo breve inserto dà alcune informazioni importanti sul processo compositivo di Stravinskij. Come detto, in primo luogo il compositore copiò il punto di arrivo (b. 5), immediatamente dopo il taglio (n. 9 *Final*, “*L'Aurore se pique*”, atto I). Ciò chiarificò le note di arrivo, nonché l'organico da utilizzare. Mantenne sia l'orchestrazione originale sia le figure musicali, attingendo alle ultime quattro battute della sezione precedente. La motivazione del taglio fu quella di modulare dalla tonalità di Re maggiore (intesa come cadenza sospesa di Sol maggiore, tonalità di impianto del pezzo) verso l'accordo di Do maggiore con settima al basso (ipotetica dominante di Fa). È da intendersi modulazione ‘verso l'accordo’ e non ‘verso la tonalità’ per via del fatto che, in questo caso, l'accordo al

quale si giunge (Do maggiore con settima al basso, con carattere dominatico) non garantisce la conferma di alcuna tonalità, non risolvendo secondo consuetudine, ma lascia tuttavia trasparire, per via di ciò che segue, una ipotetica tonalità di Sol minore. Il punto di arrivo è infatti un passaggio modulante caratterizzato da armonie instabili (*Aurore s'est piquée par le fuseau*). Stabilito il taglio, al fine di suturare le due parti Stravinskij modulò sfruttando la discesa cromatica del basso, muovendo le parti il meno possibile, secondo ciò che potremmo chiamare il “metodo della via più breve”. Ove possibile, Stravinskij utilizzò le *corde vuote* degli archi (b. 1-2-3 viole; b. 5 tutti gli archi eccetto contrabbassi). Le armonie che dunque scaturirono dall'utilizzo della *via più breve* e dallo scivolamento cromatico del basso sono:

b. 3: settima di terza specie ( $\overset{S_7}{D^7}$ ) (triade diminuita con settima minore, detta anche *tetrade wagneriana*);

b. 4, prima verticalità: accordo di cinque suoni basato sulla precedente tetrade (triade diminuita, settima minore, nona minore);

b. 4, seconda verticalità: nona di dominante.

L'armonia di b. 4, generatasi incidentalmente per via del moto delle parti, non pare caratteristica del vocabolario di armonico di Čajkovskij, e, come tale, rappresenta una particolarità del passaggio in cui può emergere la mano del trascrittore. Ulteriore tratto originale rispetto al predecessore, Stravinskij va ad aggiungere una poderosa sincope proprio nella terza battuta dell'inserto, volta a sottolineare il momento drammatico verso cui l'azione va precipitando, e maggiormente efficace in quanto rompe inaspettatamente la regolarità ritmica che fino ad allora era stata mantenuta.



## La *Variation de la Fée de Lilas* (orig. *Variation d'Aurore*), n. 15b.

### Collocazione del numero.

IL RIPRISTINO DELLA *VARIATION D'AURORE* n. 15b e la sua attribuzione alla *Fée de lilas* sono frutto di un preciso intervento drammaturgico di Djagilev. Così facendo l'impresario recuperò un elemento ciclico a conclusione di ogni atto con la presenza della *Fata dei lilla*; l'attribuzione è nel contempo coerente dal punto di vista musicale, in quanto il tema in origine affidato ad Aurora è comunque generato dal tema della *Fata dei lilla*; infine, il ripristino pare esplicitare meglio l'azione: in questo punto del balletto infatti la *Fata dei lilla* mostra al Principe Desiderato la visione di Aurora, la quale giace nel sonno incantato.

### Studio delle fonti: descrizione dell'inserto

Il manoscritto, non autografo di Stravinskij, si trova in HTC, III, pp. 135bis-142bis.<sup>78</sup> La partitura consiste in un inserto di 2 *bi-folii* ripiegati, e rilegati tra loro con del filo, e a loro volta incollati con del nastro adesivo alle pagine limitrofe del volume. Per questo motivo essi sporgono rispetto al resto del volume. Hanno 24 sistemi, come il resto della partitura. A metà foglio circa, l'ultima pagina ha uno strappo diagonale. Dall'analisi della grafia emerge chiaramente come il copista dell'inserto non coincida con il copista dell'intera partitura, ma sia lo stesso del raccordo *Aurore se pique*, n. 9, analizzato poco sopra.

Il manoscritto in HTC ha più informazioni musicali rispetto all'edizione Boosey & Hawkes (1981), elencate poco oltre. Per via di ciò, è ragionevole ipotizzare che il manoscritto in HTC rappresenti uno stadio più avanzato rispetto alla fonte (tutt'ora non verificabile) sulla quale si è basata l'edizione a stampa Boosey & Hawkes. Inoltre, l'inserto HTC non sembra rappresentare uno stadio di ricopiatura finale, ma, piuttosto, una partitura redatta passo passo: solo i due sistemi della prima pagina e il sistema della seconda riportano un'accollatura ottimizzata in base alle esigenze della partitura.<sup>79</sup> In tutte le pagine a seguire, le accollature sono redatte partendo dagli archi, sempre presenti, e andando poi ad aggiungere nella parte superiore legni e ottoni quando necessari. Mancano inoltre tutte le pause nelle battute interamente vuote. Non vi è indicazione agogica iniziale. Vi è l'indicazione *Più mosso* a b. 18 e a b. 44, non controbilanciata da un cambiamento di tempo intermedio. Mancano tutte le indicazioni dinamiche, a eccezione delle ultime tre misure, dove vi sono *ff*, *sf* e *f*.

---

<sup>78</sup> P. I. ČAJKOVSKIJ (TCHAIKOVSKY, PETER ILICH), *La belle au bois dormant* orchestral score, manuscript, undated, Stravinsky-Diaghilev Foundation Collection, MS Thr 495 (95), Houghton Library, Harvard University. La copia digitale è disponibile on-line, cfr.:

<<http://pds.lib.harvard.edu/pds/view/12222280?n=137>> (29 V 2012) e sgg.

<sup>79</sup> I. e.: clarinetto in si♭, corni in fa, violoncelli e contrabbassi; flauto, clarinetto in si♭, corni, violoncello solo, violoncelli, contrabbassi; flauto, clarinetto in si♭, corni, archi.

## Caratteristiche della trascrizione pianistica Ziloti (1889)

Prima di procedere con l'analisi dell'intervento stravinskiano, è bene analizzare i tratti salienti della riduzione pianistica redatta da Aleksandr Il'ič Ziloti (1863-1945), sulla quale Stravinskij si basò allorché andò a riorchestrare i passaggi mancanti, il cui volume è ospitato presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea.<sup>80</sup> Ziloti fu pianista, direttore d'orchestra e insegnante. Nel 1882 si diplomò in pianoforte al conservatorio di Mosca, studiando con Nikolaj Rubinstein, Sergej Taneev e Nikolaj Hubert. Fu allievo di Čajkovskij nella classe di armonia. Dal 1883 al 1886 si perfezionò con Franz Liszt a Weimar. Rientrò a Mosca e insegnò pianoforte nel conservatorio della città dal 1888 al 1891, impartendo lezioni anche a Sergej Rachmaninov (1873-1943), suo cugino di primo grado da parte di madre.<sup>81</sup> Negli stessi anni Ziloti lavorò per Čajkovskij come correttore di bozze e trascrittore, guadagnandosi la fiducia del maestro. Come accennato in precedenza (cfr. "Il balletto di fine Ottocento nell'Impero russo", p. 16 e sgg.), la trascrizione pianistica della *Belle au bois dormant* fu redatta sotto lo stretto controllo del maestro, e venne pubblicata nel novembre del 1889, qualche mese prima della première, quando non era ancora stata ultimata l'orchestrazione delle musiche. Le caratteristiche della trascrizione Ziloti, analizzata nel suo complesso, sono riassumibili attorno a tre punti fondamentali:

1. mancanza delle indicazioni sull'uso del pedale di risonanza;
2. fedeltà assoluta alle articolazioni, alle arcate e alle legature di frase dell'originale;
3. volontà di mantenimento delle parti secondarie (controcanti); ove non eseguibili, esse sono trasposte d'ottava in una zona eseguibile.

La mancanza delle indicazioni sull'uso del pedale di risonanza dà alla trascrizione un suono particolarmente asciutto, e spinge il trascrittore ad adottare delle soluzioni particolari per risolvere il problema del mantenimento nelle armonie del suono in prevalenza percussivo del pianoforte. Per fare ciò, infatti, Ziloti ricorre all'uso di legature di valore, che, a differenza di un ipotetico accordo arpeggiato la cui permanenza sia garantita dal pedale, permettono un'esatta calibrazione del suono e della sua durata. Ciò avviene sistematicamente, anche in punti dove l'uso del pedale permetterebbe una semplificazione della tecnica pianistica.

Nella riduzione, inoltre, Ziloti mantenne fedelmente le articolazioni della partitura. L'unico dispositivo prettamente tastieristico riscontrabile è, allorché gli archi abbiano un tremolato misurato oppure tremolato *très serré*, l'uso del "tremolato pianistico" ottenuto mediante l'*ottava spezzata*. Da quanto detto si può dedurre che la precipua caratteristica estetica di questa trascrizione sia quella di intendere il pianoforte come "strumento di supporto", il cui suono "richiama" quello dell'orchestra, e non come strumento

---

<sup>80</sup> L'edizione usata da Stravinskij fu la seguente: P. I. ČAJKOVSKIJ (TCHAIKOVSKY, PETER ILICH), *La belle au bois dormant, ballet en trois actes précédés d'un prologue, op. 66, musique de Tschäikowsky; arrangement pour le piano par A. Ziloti*, Moscou, Jurgenson, 1889, Paris, Mackar & Noël, 1891.

<sup>81</sup> Come visto precedentemente, fu proprio in virtù di tale collegamento che al giovane Rachmaninov venne assegnata la trascrizione per pianoforte a quattro mani del balletto della *Belle au bois dormant* (cfr. il paragrafo precedente sulle *edizioni di riferimento*), la quale tuttavia non piacque a Čajkovskij.

indipendente, il cui timbro viene valorizzato per le sue peculiarità. È altresì interessante notare che queste doti di asciuttezza (mancanza del pedale di risonanza e conseguente uso delle legature di valore), unite alla presenza di dettagliate articolazioni tratte dalla scrittura orchestrale, ben si sposano con la tecnica esecutiva di Stravinskij al pianoforte, nonché alla sua estetica compositiva: è infatti possibile che tale caratteristica sia derivata proprio dalla pratica acquisita con trascrizioni siffatte.

### Analisi dell'intervento di Stravinskij

L'indagine sull'orchestrazione di Stravinskij della *Variation de la Fée de Lilas* (orig. *Variation d'Aurore*, n. 15b) si è basata sullo studio comparato della riduzione pianistica PSS (pp. 122-123) contenente annotazioni autografe, e sulla conseguente contestualizzazione del numero nella partitura d'orchestra HTC (III, pp. 135bis-142bis).

Stravinskij apportò alcuni tagli all'originale čajkovskiano. Le due versioni possono essere schematizzate come segue:

Čajkovskij (1889):

A (1-35) x a b a c	$2+(4+4)+(4+4)+(4+4)+(4+4)$
B (35-45) d d <sup>1</sup> y	$(4+4)+(3)$
A' (45-61) a <sup>1</sup> b <sup>1</sup>	$(4+4)+(4+4)$
B' (61-70) d <sup>2</sup> d <sup>3</sup> z	$(2+2)+(1+1+1)+3$

Stravinskij (1921):

A (1-18) <del>x a b a c</del>	$1+(4+4)+\cancel{(4+4)}+\cancel{(4+4)}+(4+4)$
B (18-28) d d <sup>1</sup> y	$(4+4)+(2)$
A' (28-44) a <sup>1</sup> b <sup>1</sup>	$(4+4)+(4+4)$
B' (44-53) d <sup>2</sup> d <sup>3</sup> z	$(2+2)+(1+1+1)+3$

Nota: ~~barrato~~ = taglio parziale con adattamento del materiale  
~~doppio barrato~~ = taglio totale

Il primo taglio sopprime una battuta introduttiva, con conseguenti modifiche nella battuta seguente. Il secondo taglio è più esteso, e va a coinvolgere un'intera sezione di 16 battute: in tal modo viene eliminata la ripresa della sezione *a*, al fine di proiettare subito il materiale verso la sua parte modulante. Il secondo taglio può essere spiegato con il ripristino della simmetria complessiva del brano tra l'esposizione della sezione A e la sua ripresa A'. Per converso, la soppressione di una battuta introduttiva può essere spiegata solo mediante la contestualizzazione pezzo riorchestrato nel tessuto delle musiche allestite nel 1921, così come ci è testimoniato nella partitura HTC (III, pp. 125-133, cfr. n. 78 p. 78): in essa infatti vi è un taglio particolarmente significativo nell'ultima parte del numero precedente, il *Pas d'Action: scène d'Aurore et Désiré* n. 15a. Il taglio collega i due brani senza soluzione di continuità mediante una cadenza autentica imperfetta. Cosa forse più interessante, vi è una probabile relazione agogica tra i numeri, che non è desumibile dalla

corrente edizione a stampa, nella quale non vi sono indicazioni metronomiche, ma che compare in HTC (3/8, *Allegro* ♩=84), con conseguente annotazione *direttoriale* manoscritta “*in I*”.<sup>82</sup> La continuità agogica può trovare conferma nelle annotazioni metronomiche della *Variation de la fée de lilas*, anch’esse assenti, ma riportate secondo la tradizione mariinskiana nelle partiture di Sergeev (delle quali ho scritto precedentemente), le quali sono tutte corrispondenti a HTC e che riporta *Variation d’Aurore* n. 15 come ♩=120.<sup>83</sup> Di conseguenza, è lecito addurre un’ipotesi di continuità temporale, interpretando la voluta mancanza di indicazione agogico/metronomica nella trascrizione stravinskiana poiché non necessaria, in quanto sancita dall’unitarietà di *tactus* con il numero precedente. In conseguenza di ciò, siccome il taglio lascia in sospeso una frase di tre misure, la soppressione di una misura introduttiva probabilmente è volta al ripristino della quadratura fraseologica, in una melodia che peraltro tende a lasciarla ambigua, come si può evincere da quanto segue.

Allegro comodo

Fig. 10: *Belle au bois dormant*, *Variation d’Aurore* n. 15b, trascrizione Ziloti (1889).

<sup>82</sup> P. I. ČAJKOVSKIJ (TCHAIKOVSKY, PETER ILICH). *La belle au bois dormant* orchestral score, manuscript, undated, Stravinsky-Diaghilev Foundation Collection, MS Thr 495 (95), III, p. 125 e sgg.

<sup>83</sup> Cfr. SERGEEV, NIKOLAI, 1876-1951. *Nikolai Sergeev dance notations and music scores for ballets: (MS Thr 245)*, Harvard Theatre Collection, Houghton Library, Harvard College Library, Harvard University, nn. 204-214. <nrs.harvard.edu/urn-3:FHCL.Hough:h01987> (11 IV 2011). Esse sono schematizzate da WILEY, *Tchaikovsky’s Ballets*, cit., pp. 383-384.

Fig. 11: *Belle au bois dormant*, *Variation de la Fée de Lilas*, n. 15b, intervento Stravinskij (1921).

Alla luce della fluidità armonica, di tactus, e di fraseggio così createsi, acquistano significato le modifiche che Stravinskij attua nelle legature e nelle articolazioni, che erano

riportate fedelmente nella trascrizione Ziloti, ma che Stravinskij tralascia: egli non usa tutti gli accenti, gli staccati-con-legature e le legature, omettendoli a favore di un fraseggio più allungato. La volontà timbrica di Stravinskij è diversa rispetto a quanto può suggerire la trascrizione: egli affida la melodia al clarinetto solo (invece dell'oboe), e non utilizza gli staccati, gli accenti (che avrebbero snaturato il suono del clarinetto in questo passaggio specifico), i tenuti, e le brevi legature, il tutto a favore di un legato che esalti le caratteristiche di cantabilità dello strumento.

Nonostante tutti gli elementi di continuità discussi finora, la discontinuità timbrica è un tratto caratterizzante, e non solo se confrontata a posteriori con l'originale čajkovskiano, ma soprattutto se collocata nel continuum musicale del balletto: il brano precedente ha una dinamica imponente e un'orchestrazione robusta e l'inserito ha immediatamente un afflato cameristico. La tensione lasciata in sospeso dalla mancata risoluzione determinata dal taglio, trova sfogo nell'ingresso del clarinetto, e in particolare nella sua nota Sol verso cui tendeva naturalmente la frase precedente. Stravinskij media questa frattura con l'uso dei bassi e dei corni, che sono un elemento di continuità, i quali a loro volta fungono da tessuto connettivo tra la sezione degli archi gravi e il fiato solista. I corni utilizzati in questo registro mediano il passaggio al nuovo numero, e, parallelamente, anche un confronto a posteriori con l'originale di Čajkovskij denota molte similarità nel loro trattamento (si noti che la parte del primo corno è per buona parte coincidente con quella di Čajkovskij (cfr. Stravinskij: bb. 1-17, Čajkovskij: bb. 21-35)

The image shows a musical score for horns. It consists of two systems of staves. The first system has two staves: the top one is labeled 'Corni in Fa 1.2' and the bottom one 'Corni in Fa 3.4'. The second system also has two staves: the top one is labeled 'Cr. Fa 1.2' and the bottom one 'Cr. Fa 3.4'. The music is written in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. A tempo change to '[Più mosso]' is indicated at the end of the second system.

Fig. 12: I. Stravinskij (1921), *Variation de la Fée de Lilas*, bb.1-18, parte dei corni.

[Allegro con moto]

Corni in Fa 1.2  
pp p

Corni in Fa 3.4  
pp p

Cr. Fa 1.2  
mp mf f

Cr. Fa 3.4  
mp mf

Fig. 13: P. I. Čajkovskij (1889), *Variation d'Aurore*, bb. 17-35, parte dei corni.

Come emerge dal confronto delle due versioni, Stravinskij, pur utilizzando quattro corni, sfrutta le note legate, laddove Čajkovskij è più mobile nell'uso delle parti. Siccome sono proprio i corni che garantiscono la scrittura cadenzale di ogni fine frase, dal confronto delle prime tre battute dell'estratto emerge la differenza di fraseggio che i due compositori attribuiscono alla medesima linea melodica: in Stravinskij, il fraseggio è inteso come  $1+(4+4)+(4+4)$ ; in Čajkovskij come  $2+(4+4)+(4+4)$ .

Nella sezione indicata poco sopra come A' (bb. 28-44) [ $a^1 b^1$ ], Stravinskij non esita a modificare le indicazioni del trascrittore per perseguire le proprie intuizioni musicali: nella trascrizione Ziloti sono presenti la dinamica *fe* e l'indicazione *marcato*, entrambe tralasciate. Inoltre, le legature in origine appartenenti ai fiati, sono da Stravinskij attribuite ai violini primi (cfr. Čajkovskij b. 45 e sgg. e Stravinskij b. 36 e sgg.). L'eliminazione degli staccati e degli accenti dalle arcate determina una resa sonora diametralmente opposta rispetto a quanto la trascrizione può lasciar trasparire, come si evince dal confronto tra le partiture.

45 *f* *marcato*

51

57 *cresc.* *ff*

Fig. 14: *Variation d'Aurore*, n. 15b, trascrizione Ziloti (1889), bb. 45-61.

Si noti il suono degli archi ottenuto tralasciando le articolazioni che così risulta vicino alle conquiste della scuola francese di inizio Novecento. Stravinskij richiede una tecnica d'arco con distribuzione asimmetrica (variazione della velocità dell'arco) la quale dà origine a un suono più flautato, più trasparente e con maggiore *aria* nel timbro dell'intera sezione degli archi.

VI. I 28

VI. II

VI. I 37

VI. II *pizz.*

Più mosso

Fig. 15: I. STRAVINSKIJ, (1921), *Variation de la Fée de Lilas*, n. 15b, bb. 28-44, violini primi e secondi, estratto, ms. HTC, III, pp. 138bis-141bis, Houghton Library.

The image shows a musical score for two violins, labeled VI. I and VI. II. The score is divided into two systems. The first system covers measures 45-49. The second system covers measures 50-54. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first system starts with a *p* (piano) dynamic. The first violin part (VI. I) has a melodic line with slurs and accents. The second violin part (VI. II) has a rhythmic accompaniment. The second system continues the melodic and rhythmic patterns, with dynamics ranging from *mf* (mezzo-forte) to *f* (forte). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fig. 16: P. I. ČAJKOVSKIJ, *Variation d'Aurore*, n. 15b, bb. 45-49, in *La belle au bois dormant*, Muzgiz, Moskva, 1952. Violini primi e secondi, estratto.

Picc.  
 Fl. *f* *a2*  
 Ob.  
 Cl. *f* *a2*  
 Fg. *f* *a2*  
 Cr. *mf marcato*  
 Pst.  
 Trb.  
 Trbn.  
 Tb.  
 Tp.  
 Archi

Fig. 17: P. I. ČAJKOVSKIJ, *Variation d'Aurore*, n. 15b, bb. 45-49, in *La belle au bois dormant*, Muzgiz, Moskva, 1952, p. 141.

Fig. 18: P. I. ČAJKOVSKIJ, *Variation d'Aurore*, n. 15b, bb. 50-54, in *La belle au bois dormant*, Muzgiz, Moskva, 1952, p. 142.

Picc.  
 Fl.  
 Ob.  
 C. i.  
 Cl.  
 Fg.  
 Cr.  
 Trb.  
 Trbn.  
 e  
 Tb.  
 Tp.  
 Arch.  
 Violin I  
 Violin II  
 Viola  
 Cello/Double Bass

Fig. 19: P. I. ČAJKOVSKIJ, *Variation d'Aurore*, n. 15b, bb. 55-59, in *La belle au bois dormant*, Muzgiz, Moskva, 1952, p. 143.

The musical score is arranged in two systems. The first system includes the following parts from top to bottom: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet I (C. I.), Clarinet II (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cr.), Trumpet (Trb.), Trombone (Trbn. e), Tuba (Tb.), and Trombone (Tp.). The second system is for the Arches (Archi), consisting of Violins I and II, and Violas and Cellos/Double Basses. The score is in 3/4 time and features a dynamic of fortissimo (ff). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The Piccolo part has a trill marked 'a2'. The Flute, Oboe, Clarinet I, Clarinet II, Bassoon, and Cor Anglais parts have trills marked 'a2'. The Arches part has a trill marked 'ff'.

Fig. 20: P. I. ČAJKOVSKIJ, *Variation d'Aurore*, n. 15b, bb. 60-64, in *La belle au bois dormant*, Muzgiz, Moskva, 1952, p. 144.

The image shows a page of a musical score for I. Stravinsky's *Variation de la Fée de lilas*, n. 15b, measures 28-44. The score is arranged in two systems. The first system (measures 28-36) features parts for Oboe 1 & 2, Bassoon, Violin I & II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The second system (measures 37-44) includes Flute, Oboe 1 & 2, Clarinet in B-flat, Cor in F major (1 & 2), Violin I & II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. Various performance markings are present, such as 'pizz.' (pizzicato), 'solo', 'dolce', 'Più mosso', 'f' (forte), and a second ending marked '2.'.

Fig. 21: I. STRAVINSKIJ (1921), *Variation de la Fée de lilas*, n. 15b, bb. 28-44, manoscritto HTC, III, pp. 138bis-141bis, Theatre Collection, Houghton Library, Harvard University.

Come emerge chiaramente dal confronto tra le due partiture, vi è un trattamento diverso del raddoppio d'ottava: mentre in Čajkovskij tutte le parti reali sono raddoppiate, in Stravinskij l'unica parte a essere raddoppiata in ottava è quella di violoncelli e contrabbassi. In Stravinskij il suono risultante è più trasparente e i timbri specifici degli strumenti più intelleggibili: trattati a parti reali, ciascuno ha il suo range d'azione nel quale gli altri non interferiscono. Ciò permette a Stravinskij di inventare di sana pianta un gioco

contrappuntistico tra corno e clarinetto, e tra oboe e flauto, assente nella trascrizione, nella ripresa variata del (bb. 36 e sgg.).

Alla luce di ciò, emerge chiaramente come Stravinskij voglia affermare le sue intuizioni timbriche, e di conseguenza il suo stile di orchestrazione, sulle musiche del predecessore, non esitando a tralasciare indicazioni presenti nella trascrizione e, nel contempo, facendo leva su quelle caratteristiche (legature e articolazioni) che egli ritenne più utili alla propria visione. Ne risulta un'orchestrazione alleggerita e un afflato *cameristico*. Il suono dell'orchestra è profondamente diverso rispetto a quello del predecessore, ed è volutamente immediatamente identificabile all'interno del balletto: pochissimi raddoppi d'ottava, àmbiti e tessiture strumentali ben definiti, largo uso di *solì* (legni e violoncello).

Un tale intervento, volto ad appropriarsi dell'originale čajkovskiano rendendo tuttavia chiaramente riconoscibile la mano di Stravinskij, può anche essere inteso come un tentativo di adattamento dell'originale nei confronti del pubblico francese e inglese. In tale prospettiva acquistano significato anche alcune delle dichiarazioni fatte da Stravinskij e da Djagilev in merito all'allestimento, di cui avevo dato notizia precedentemente. Il desiderio di entrambi era infatti quello di proporre le musiche di Čajkovskij in Occidente, dove all'epoca godeva di cattiva fama, specialmente in Francia e Inghilterra, per via delle sue caratteristiche derivabili dal sinfonismo germanico. Non fu solo dunque un tentativo di ricostruzione, ma anche un adattamento, un'attualizzazione in base ai gusti del pubblico dei *Ballets russes* costituito per lo più dai ballettomani francesi e inglesi. In tale ottica, l'intervento di Stravinskij alla *Variation de la fée de lilas* appare più chiaro: non fu un tentativo di ricostruzione filologica, ma un approccio creativo alla partitura con il fine di migliorarla.

## Critica all'edizione Boosey & Hawkes

TCHAIKOVSKY - STRAVINSKY, *Two movements from "The Sleeping Beauty"*, Boosey & Hawkes, London, 1981.

Il manoscritto presente alla Houghton Library, non autografo di Stravinskij, contiene un maggior numero di informazioni musicali rispetto all'edizione Boosey & Hawkes. Alla luce delle ricerche svolte, la succitata edizione a stampa è suscettibile di diverse critiche. La prima: l'editore non riporta su quale manoscritto si sia basata l'edizione; la seconda: l'edizione integra le dinamiche mancanti nella trascrizione stravinskiana con alcune dinamiche desunte da Čajkovskij, ma non specifica se esse si rifacciano alla trascrizione Ziloti, oppure all'edizione a stampa del balletto (e, in quest'ultimo caso, non si sa di quale edizione a stampa).

Se, nel suo complesso, l'edizione Boosey va a integrare tutta una serie di informazioni utili all'esecuzione, per converso, l'aggiunta delle indicazioni dinamiche e di tempo, anche se messe tra parentesi, rappresenta una brutale forzatura alla trascrizione di Stravinskij. Ciò che non risulta condivisibile è proprio l'aggiunta delle indicazioni dinamiche di Čajkovskij apposte alla trascrizione stravinskiana. Ciò scaturisce dalla mancata contestualizzazione della variazione nel contesto della *Sleeping Princess* del 1921, la cui partitura è alla Houghton Library di Harvard. Inoltre, se tali integrazioni apportate nell'edizione Boosey & Hawkes sono logiche in alcuni passaggi, in altre esse vanno a snaturare tutta l'intuizione timbrica e il bilanciamento delle sezioni dei passaggi a sé stanti. Ciò avviene in particolar modo nella ripresa del tema, b. 29 e seg., dove l'intenzione di Stravinskij è chiarissima: orchestrazione leggera e trasparente, come discusso sopra, con uso degli archi tipicamente francese, e innesto di melodie affidate ai legni *solì*. L'apposizione delle dinamiche di *f*, tratte da Čajkovskij, dove l'orchestrazione era roboante e massiccia, è dunque un travisamento dell'idea timbrica che Stravinskij vuole suggerire. Inoltre, avendo Stravinskij utilizzato la trascrizione Ziloti in cui sono riportate le indicazioni dinamiche, seppur adattate alla pratica pianistica, è molto probabile che egli abbia trascurato il loro utilizzo coscientemente. Infatti, gli unici *forti* presenti nel manoscritto Houghton sono nelle ultime tre misure, nelle quali suonano anche trombe e tromboni. In tutta la *Variation* emerge chiaramente una sonorità cameristica, dall'orchestrazione tenue dal timbro soffuso, e, come tale, in netto contrasto rispetto al numero precedente e a quello seguente nel corso del balletto; e anche in netto contrasto con l'orchestrazione dello stesso Čajkovskij, basata sui raddoppi d'ottava e molto più massiccia. Pare dunque un errore del revisore quello di apporre indiscriminatamente le dinamiche di Čajkovskij alla trascrizione di Stravinskij.

Infine, nel manoscritto Houghton vi sono molte più informazioni musicali, scomparse nell'edizione, come, ad esempio, due indicazioni di tempo, e altre indicazioni riportate nella tabella sottostante, la cui chiarezza emerge allorché si vada a collocare il numero orchestrato da Stravinskij nel contesto complessivo del balletto.

	Ms. Houghton	Ed. Boosey & Hawkes
	mancanza di tutte le indicazioni dinamiche.	aggiunta dinamiche dall'originale di Čajkovskij, non contestualizzabili nella trascrizione stravinskiana.
b. 18 e 44	<i>Più mosso</i>	Mancanza dell'indicazione <i>Più mosso</i> .
	Fagotti	Fagotto solo
	Scrittura Corni (note legate)	Scrittura Corni (valori effettivi)
Vc., b. 1 e sgg.	Chiave basso e violino	chiave tenore
Cb. b. 18	ottavo	sedicesimo
Vc., b. 23	accordo completo	mancanza di una nota (re) nell'accordo pizz.
Cl., b. 40	nota in più Cl. (do#)	nota mancante al Cl.
Cr., b 48 e sgg.	mancanza di staccati ai e diversa travatura	staccati
Trb. e Tb., bb. 51-52	dinamica: <i>ff</i>	dinamica: <i>f</i>
Vle, Vc., b. ultima	più note, armonia completa	
Legni e Cr., b. ultima	mancanza di staccati a legni e corni	



## L'Entr'acte n. 18

### Collocazione del numero

L'ENTR'ACTE N. 18 è collocato nel cambio scena del secondo atto del balletto, dopo che la principessa Aurora si è punta con i fuso e immediatamente prima del *Sonno della bella addormentata*.<sup>84</sup> In origine Čajkovskij compose questa musica perché funzionale alla chiusura del sipario necessaria al cambio di scena. Come di consuetudine egli ricorse al *solo* del *Violinista di Sua Maestà* (allora Leopold Auer), che eseguiva come da prassi il pezzo in piedi davanti al sipario chiuso. Perché utile al presente paragrafo, cito parte della testimonianza di Djagilev riportata da Boris Kochno:<sup>85</sup>

[...] In merito all'Entr'acte, mi hanno raccontato di un incidente comico. Tra l'Andantino del *Panorama* [n. 17, n.d.r.] e l'Andante del secondo [Andante misterioso, del n. 19, *Entr'acte symphonique (Le sommeil) et scène, n.d.r.*] vi erano [in totale] tre pezzi lunghi e lenti, uno dietro l'altro. Tutti erano consapevoli di questo errore, me nessuno, nemmeno Vsevoložskij, ebbe il coraggio di dirlo a Čajkovskij. Tutti ne parlavano e cercavano il modo di dirglielo, ma senza decidersi a rendere noto all'autore il suo stesso errore. Allora, improvvisamente, accadde il seguente imprevisto: l'Imperatore Alessandro III, che era seduto di fianco a Čajkovskij, seguì la prova generale del balletto, e, precisamente in quel momento, durante l'Entracte, fece uno sbadiglio e disse: "Direi che questo punto è un po' noioso, Čajkovskij". Questo fu sufficiente a far sì che l'Entr'acte venne immediatamente tolto dal balletto e mai riportato nella partitura d'orchestra che, sia detto tra parentesi, non è stata ancora edita.

Come discusso in precedenza, anche se l'impresario dei *Ballets Russes* colse nel segno della sostanza musicale del passaggio, in realtà l'Entr'acte fu probabilmente eliminato dalla première della *Belle au bois dormant* perché non più necessario: vista la fiducia di Vsevoložskij nella perfezione dei macchinari scenici dei Teatri Imperiali,<sup>86</sup> il cambio scena venne eseguito a scena aperta, lasciando il pubblico sbalordito. Producendo il balletto al teatro Alhambra di Londra nel 1921, Djagilev non ebbe a disposizione una struttura all'altezza della prima pietroburghese, e dovette giocoforza reintrodurre il numero tagliato per dare ai macchinisti ulteriore tempo necessario al cambio scena. Cercò comunque di ripetere l'effetto della *scena aperta*, ma il risultato non fu quello sperato. Stravinskij ne porta memoria nell'articolo "The Diaghilev I Knew", pubblicato in *Atlantic Monthly* nel

---

<sup>84</sup> La trama del balletto e le possibili motivazioni dei tagli originari sono state discusse nel capitolo "Testimonianze. Fedeltà storica o propaganda?" a pagina 31 di questa dissertazione.

<sup>85</sup> In *Serge Diaghilev, Notes biographiques inédites*, B. N. Opéra, Fonds Kochno, Pièce 122, edito in M. KAHANE, N. WILD, *Les Ballets Russes à l'Opéra*, Paris, Hazan-Bibliothèque Nationale, 1992, pp. 134-136.

<sup>86</sup> Cfr. WILEY, *Tchaikovsky's Ballets*, cit., p. 152.

novembre del 1953, citato ampiamente precedentemente, di cui di seguito riporto i tratti maggiormente pertinenti:<sup>87</sup>

Dopo una lunga e faticosa preparazione, nella quale io stesso ebbi un ruolo attivo, il balletto veniva finalmente prodotto con un cast di eccellenza, con le stelle più applaudite dei *Balletti imperiali*, e con le magnifiche scenografie e costumi disegnate da Léon Bakst. Ma vi fu una catastrofe. Alla fine del secondo atto, quando i danzatori dovevano giacere nel sonno, una foresta incantata, con alberi e fogliame, avrebbe dovuto crescere piano piano dal terreno e nascondere lo sfondo. In Pietroburgo questo era preparato meravigliosamente, grazie alla perfezione delle macchine sceniche e alle manovalanze estremamente competenti. Al teatro Alhambra di Londra, tuttavia, tutta l'attrezzatura era molto più primitiva. Così, all'inizio di questa scena, il pubblico sentì di colpo un gran baccano, come se qualcosa si fosse rotto, le macchine sceniche si fermarono, e infine tutto l'atto era completamente rovinato.

Questa circostanza sfortunata senza ombra di dubbio contribuì all'insuccesso dello spettacolo.

Un'ultima importante testimonianza inerente la *Belle au bois dormant* ci giunge all'inizio degli anni Ottanta da George Balanchine. Il celebre coreografo ebbe molti tratti in comune con Stravinskij. Entrambi si erano formati a Pietroburgo, entrambi erano emigrati negli Stati Uniti, e, oltre a una certa malinconia per la magnificenza dei Teatri Imperiali, entrambi nutrivano grande passione per le musiche di Čajkovskij: in entrambi esse fecero nascere l'amore per il teatro. Il primo balletto cui Stravinskij assisté da bambino fu proprio la *Belle au bois dormant*, stesso titolo nel quale Balanchine lavorò nella parte di Cupido, da bambino per la prima volta in scena, diversi anni dopo. Ricorda così:

Un giorno tutto cambiò. Ciò che accadde era molto semplice. Nel primo anno della Scuola [Imperiale di Danza di Pietroburgo], andavamo solo alle lezioni; non eravamo coinvolti con i Teatri Imperiali, con il Mariinskij, in nessun modo. Il secondo anno, come di consuetudine, diventammo parte del teatro, danzando in grandi gruppi con il corpo di ballo. Per la prima volta danzai sul palcoscenico del Mariinskij nella danza della ghirlanda nella *Bella addormentata*: il valzer del primo atto. Apparsi and come Cupido in una delle carrozze dell'ultimo atto. Il Mariinskij era un teatro stupendo, tutto blu e oro, e, da bambini, eravamo molto eccitati di ballare sul suo palcoscenico, dove si realizzava ogni magia scenica: vere onde, frotte di cigni che nuotavano, fuoco, cascate d'acqua erano disposte su più livelli. Imparammo subito cosa voleva dire essere parte del teatro; il teatro divenne la nostra casa, un posto naturale in cui essere.

La danza della ghirlanda nella *Bella addormentata* era danzata da circa una ventina di persone del corpo di ballo del Mariinskij, e noi bambini eravamo giocoforza irrilevanti, cionondimeno quella sera cambiò la mia intera vita. In quell'istante realizzai che non avevo sbagliato nell'avviarmi alla danza. Vidi allora cosa significava il balletto in teatro.<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> I. STRAVINSKY, *The Diaghilev I knew*, «Atlantic Monthly», trad. M. de Acosta, CXCII, n. 5, Nov. 1953, pp. 33-36. L'articolo è riportato più ampiamente in precedenza.

<sup>88</sup> Il coreografo continua con una descrizione particolareggiata dell'allestimento della *Belle au bois dormant* cui partecipò, all'età di dieci anni, nel 1914, la quale, confrontata con i materiali del Fondo Sergeev (Houghton Library, cfr. oltre) può essere utile per la ricostruzione di tale allestimento. Cfr.: G. BALANCHINE, F. MASON, *Balanchine's Complete Stories of the Great Ballets*, revised and enlarged edition, New York, Doubleday, 1977, pp. 746-747.

Balanchine inoltre aveva un'ottima formazione musicale: sapeva leggere e scrivere musica e ci restano anche alcune sue riduzioni pianistiche di partiture di balletto<sup>89</sup> nonché sue composizioni originali; queste peculiarità gli permisero di lavorare proficuamente con Stravinskij fin dal 1925 (*Le chant du rossignol*), guadagnandosi immediatamente la stima del compositore. La testimonianza di Balanchine è dunque da tenere in particolare considerazione:<sup>90</sup>

«[...] stavo cercando la vecchia partitura della *Bella addormentata* al Teatro Mariinskij. I numeri non sono disposti consecutivamente, come nel soggetto, ma rimane comunque moltissima musica. Stavo cercando ed ecco che trovo il *solo* del violino nel secondo atto, un pezzo assolutamente geniale! Musica incredibile dall'inizio alla fine. Un "pezzo grosso", cinque o sette minuti all'incirca. Čajkovskij lo scrisse per Leopold Auer, il famoso violinista, il solista dei Teatri Imperiali; in seguito Auer insegnò a Jascha Heifetz e a Nathan Milstein. Ma allora essi tolsero semplicemente quella musica dallo spettacolo, non la suonarono mai. Petipa morì, e nessun altro comprese perché questo lungo *solo del violino* era necessario: Lopukhov era solito dire che era stato Sergeev, il capo *régisieur* dei balletti del Mariinskij, a eliminarlo perché, come si può facilmente constatare, c'era un altro *Entr'acte*, abbastanza musica per spostare le scene.

Lopukhov si lamentava sempre di Sergeev, lo chiamava incompetente. Non credo lo fosse, era semplicemente poco interessante. Se farò la *Bella addormentata*, eseguirò senz'altro anche quell'*Entr'acte*. È musica incredibile, dovrebbe venire eseguita in concerto. L'ho anche suggerito a Nathan Milstein.

C'è tanta musica nella *Bella addormentata*, interi pannelli. Čajkovskij forse non l'avrebbe scritta per intero, ma Petipa gliela richiedeva. Gli scriveva all'incirca così: "Ho bisogno di musica per la *coda*—vivace, novantasei battute" oppure "canto d'uccello, ventiquattro battute". Oppure chiedeva: "movimento generale, otto o nove battute. E Čajkovskij aggiungeva, interpolava, tagliava. Čajkovskij non avrebbe nemmeno orchestrato alcuni dei numeri, che sarebbero rimasti nella partitura pianistica.

Nella *Bella addormentata* c'è anche la cosiddetta *apoteosi* alla fine, la musica dell'inno "Vive Henri Quatre". È una vecchia canzone francese, molto bella. Prima dell'apoteosi, Čajkovskij aveva composto una mazurka, perché Petipa gli aveva richiesto di scrivere della musica con grande slancio, così i ballerini avrebbero potuto tutti danzare vorticosamente. Poi Petipa domandò a Čajkovskij di scrivere un altro galop. Ma non gli riuscì bene, così non lo eseguirono al Mariinskij e semplicemente passarono dalla mazurka all'apoteosi. Quando Djagilev produsse la *Bella addormentata* a Londra nel 1921, egli commissionò a Stravinskij l'orchestrazione alcuni numeri. E Djagilev reinserì quel galop. Ma è meglio senza».

Si noti: Balanchine non la pensa come Djagilev, sessant'anni dopo; al coreografo l'*Entr'acte* piace, e, viceversa, egli non condivide la scelta di reintrodurre il *galop* finale, che

---

<sup>89</sup> Balanchine realizzò di suo pugno le riduzioni pianistiche per alcuni allestimenti dei quali curò le coreografie su musiche di recente composizione di Stravinskij, come il *Monumentum pro Gesualdo di Venosa*, il *Concerto in Re pour violon et orchestre* e le *Danse Variations: Aldous Huxley in memoriam Choral variations*, i cui manoscritti di Balanchine sono ospitati presso la Houghton Library di Harvard. Come in altre occasioni, esse furono realizzate principalmente per motivi pratici, non essendo la riduzione pianistica allora disponibile; cionondimeno servirono a Balanchine per acquisire maggior dimestichezza con i contenuti delle musiche, testimoniate dagli appunti in esse contenuti, a tutto beneficio della realizzazione coreografica più aderente alla musica; l'argomento, se approfondito, potrebbe gettare luce sul procedimento compositivo delle coreografie di Balanchine. Le riduzioni restano a tutt'oggi inedite. Cfr.: George Balanchine archive, MS Thr 411, 2226-2227, Theatre Collection, Houghton Library, Harvard University.

<sup>90</sup> Tradotto dall'inglese di S. VOLKOV, *Balanchine's Tchaikovsky, Conversations with Balanchine on His Life, Ballet and Music*, translated from the Russian by Antonina W. Bouis, New York, Anchor Books, 1992, pp. 125-126. La collaborazione di Stravinskij con Balanchine è analizzata diffusamente in: C. M. JOSEPH, *Stravinsky & Balanchine, a journey of invention*, New Haven, Yale University Press, 2002.

verrà discusso di seguito. Constatate dunque le diversità di vedute rispetto all'impresario dei *Ballets russes* contenute in questa preziosa testimonianza, procederò con l'analisi dell'estratto.

### Analisi dell'orchestrazione di Stravinskij (17 ottobre 1921)

Stravinskij non apporta modifiche alla parte pianistica: essa è mantenuta nella sua interezza senza tagli né trasposizioni. Egli omette tuttavia l'indicazione agogica di *Andante sostenuto* e tralascia parecchie indicazioni dinamiche. Anche se il pezzo fu tagliato nel corso delle prove pioborghesi, sopravvivono comunque dei materiali utilizzati nel primo allestimento della *Belle au bois dormant* appartenenti a Nikolaj Grigor'evič Sergeev (1876-1951), ballerino e in seguito *régisieur* presso i Teatri Imperiali, che li portò con se quando emigrò dalla Russia dopo la Rivoluzione d'ottobre, ora ospitati presso la Houghton Library. Come indicato nella riduzione pianistica contenete le annotazioni manoscritte della prima messinscena, l'indicazione metronomica dell'*Entr'acte* n. 18 è ♩ = 80.<sup>91</sup> Il brano consiste in un solo violinistico della durata di cinque minuti circa e l'articolazione formale è quella di romanza tripartita più coda:

A	bb. 1-25	Do
B	bb. 26-52	mi
A'	bb. 53-64	Do
coda	bb. 65-fine	Do

In merito alle caratteristiche generali della trascrizione pianistica Ziloti, rimando al paragrafo precedente discusso in merito all'orchestrazione che Stravinskij fece della *Variation de la Fée de Lilas*.<sup>92</sup> Ziloti mantenne l'indicazione iniziale di *Violino Solo*, e indicò fedelmente tutte le articolazioni originali.

---

<sup>91</sup> Cfr.: SERGEEV, NIKOLAI, 1876-1951. *Nikolai Sergeev dance notations and music scores for ballets: (MS Thr 245)*, Harvard Theatre Collection, Houghton Library, Harvard College Library, Harvard University, nn. 204-214. <nrs.harvard.edu/urn-3:FHCL.Hough:h01987> (10 IV 2011).

<sup>92</sup> Cfr. "Caratteristiche della trascrizione pianistica Ziloti (1889)" a p. 77 di questa dissertazione.

Andante sostenuto.

*p* Violino Solo.

Fig. 22: ČAJKOVSKIJ, *Entr'acte* n.18, trascr. Ziloti (1889), bb. 1-5.

Nonostante l'indicazione "Violino Solo" riportata da Ziloti, Stravinskij tralasciò la prassi, avviando fin dal principio un discorso vicendevole tra i legni (corni, clarinetti e oboe) e il solista. Di conseguenza, il compositore non usò le articolazioni dei legni, fedelmente indicate da Ziloti, in favore di un legato più fluido e malleabile nella compagine. A differenza di Čajkovskij, Stravinskij utilizzò l'organico completo a disposizione (con ottoni e timpani), anche se lo sfruttò nella sua interezza solo per un ottavo al n. 9, non esitando peraltro ad affidare cellule tematiche *in solo* alle trombe e tromboni, come vedremo di seguito (parte B, bb. 31, 38-43). Pur utilizzando un organico più ampio, nel complesso l'orchestrazione di Stravinskij sembra più duttile e, fin dall'inizio va a distribuire la medesima linea melodica tra i vari timbri puri, particolarità assente nell'originale čajkovskiano.

Solo  
Ob. 1<sup>o</sup>

Oboi 1.2

Clarineti in La 1.2

Corni in Fa 1.2

Corni in Fa 3.4

Violino Solo

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli  
Contrabbassi

Fig. 23: STRAVINSKIJ - ČAJKOVSKIJ, *Entr'acte* n.18, orchestrazione, bb. 1-5.

In Ziloti, l'assenza programmatica dell'utilizzo del pedale di risonanza del pianoforte è risolta con numerose legature di valore che vanno a prolungare il suono delle note d'armonia; ciò portò Stravinskij a utilizzare il più possibile le *corde doppie e triple* del violino solo, fraintendendo le intenzioni del trascrittore, ma per converso aumentando il gradiente virtuosistico della parte solistica, peraltro efficacemente calata nelle possibilità esecutive del violino.

Fig. 24: ČAJKOVSKIJ, *Entr'acte* n.18, trascr. Ziloti (1889), bb. 5-8.

Fig. 25: STRAVINSKIJ - ČAJKOVSKIJ, *Entr'acte* n.18, orchestrazione, bb. 5-8.

Poste queste premesse, l'analisi di alcune battute in particolare testimonia una significativa (quanto sbalorditiva!) doppia coincidenza timbrica, la quale avviene proprio

nel momento più intensamente espressivo e musicalmente più interessante: le bb. 22-38 (chiusa di A e prima parte di B, momento di modulazione in minore). Per via poi di una trasposizione d'ottava introdotta da Ziloti, non mantenuta tuttavia nell'edizione corrente dell'opera omnia di Čajkovskij, si potranno poi esprimere delle considerazioni sulla volontà di Stravinskij di mantenere la perfetta riconoscibilità dei timbri d'orchestra soprattutto qualora i loro registri d'azione possano interferire.

La prima coincidenza con l'orchestrazione originale di Čajkovskij si trova nelle bb. 22-25: Stravinskij ripristinò l'indicazione *sul Sol al segno*\* mancante in Ziloti. Ciò può risultare ovvio, essendo chiara la volontà del compositore di far eseguire la linea melodica con il timbro caratteristico della quarta corda, cionondimeno non è scontato per l'esecutore. In aggiunta a ciò, analizzando lo sfondo e il timbro complessivo del passaggio, è significativa la cura con la quale Stravinskij indichi il *tremolato*, aggiungendo l'indicazione *très serré*; anche l'utilizzo dei sessantaquattresimi (4 trattini) è particolare e non consueto, e trova coincidenza nella scrittura di Čajkovskij per il balletto: anch'egli usa i sessantaquattresimi, in questo e in altri passaggi evocativi (e. g. *Entr'acte symphonique "Le sommeil" et scène*, n. 19). Dunque, entrambi hanno cura di specificare sia il *tremolato non misurato* sia il timbro della quarta corda del violino solo, particolari ai quali, se letta con superficialità, la trascrizione Ziloti può risultare impermeabile.

The image displays a musical score for an orchestral passage, measures 22-38. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Oboe I (Ob. I), Clarinet I (C. I.), Clarinet II (Cl. II), and Bassoon (Fg.). The second system includes parts for Violin solo (V. solo) and Arcs (Arcs). The violin solo part features a tremolo marked "sul G al segno" and "très serré". The arcs part shows a tremolo marked "pp".

Cr. II

V. solo *mf con passione*

Archi *pp* *pizz.*

Detailed description: This figure shows a page of a musical score for Čajkovskij's Entr'acte n. 18. It features three main parts: Cr. (Cello), V. solo (Violin solo), and Archi (Archi). The Cr. part is marked *pp* and includes a section labeled 'II'. The V. solo part is marked *mf con passione* and contains several triplet markings. The Archi part consists of five staves, with the upper two marked *pp* and *pizz.* (pizzicato). The score is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Fig. 26: ČAJKOVSKIJ, *Entr'acte* n. 18 (1888-1889), Polnoe Sobranie Sočinenij, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, Moskva, 1952, Vol. 12 C, bb. 21-26.

22 *p* *non legato* *pp* *mf* *con passione*

Detailed description: This figure shows a transcription of Čajkovskij's Entr'acte n. 18 by Ziloti. It features two parts: piano and violin. The piano part starts at measure 22 and includes markings for *p*, *non legato*, *pp*, and *mf*. The violin part is marked *con passione* and includes several triplet markings. The score is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Fig. 27: ČAJKOVSKIJ, *Entr'acte* n.18, trascr. Ziloti (1889), bb. 22-26.

4 5

Ob. 1.2

Cr. I.

VI. Solo *Sul Sol all' segno \** *"con passione"*

VI. I *pp trem. très serré*

VI. II *pp trem. très serré* *simile* *crescendo*

Vle. *pp trem. très serré* *crescendo*

Vc. *pp trem. très serré* *pizz. arco pizz.* *crescendo*

Cb. *crescendo*

Fig. 28: STRAVINSKIJ - ČAJKOVSKIJ, *Entr'acte* n.18, orchestrazione, bb. 22-26.

La seconda significativa coincidenza avviene nelle bb. 30-34: Stravinskij scelse il corno inglese come timbro scatenante l'avvio dialogico tra solista e orchestra nella parte B, culmine espressivo dell'intero numero. Facendo ciò egli ricreò esattamente la scelta timbrica originale di Čajkovskij.

30

Ob. I *solo* *mp espressivo*

Ob. II *solo* *mp espressivo*

Cl. I *solo* *mp espressivo*

Cr. II

V. solo *mf* *f*

Archi *pp*

Ob. I *mf*

Cl. I *mp*

V. solo *più f*

Archi *più f* *arco*

Figure 29: ČAJKOVSKIJ, *Entr'acte* n. 18 (1888-1889), *Polnoe Sobranie Sočinenij*, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, Moskva, 1952, Vol. 12 C, bb. 30-35.

Una inconsueta trasposizione operata da Ziloti (1889) per rendere eseguibile il passaggio al pianoforte tentando di riportare il gioco polifonico delle diverse parti, ma non mantenuta nell'edizione corrente dello spartito (1954), ci è particolarmente utile per gettare luce sulle scelte timbriche di Stravinskij. Tale indizio, presente nella prima edizione (1889) ma emendato nell'opera omnia (1957) a tutt'oggi in circolazione, è fondamentale per indagare le scelte timbriche di Stravinskij che riscontrò un'anomalia di tessitura allorché orchestrò il pezzo basandosi sulla riduzione Ziloti. Seguendo un'intuizione che coincide con l'originale čajkovskiano, Stravinskij avviò il gioco dialogico tra violino solo e *ance doppie*. Tuttavia, per via della trasposizione operata da Ziloti, egli fu costretto a completare la frase del corno inglese inventandola *ex novo*, e, soprattutto, ad affidare alla prima tromba in La la prima frase di risposta. Anche se l'oboe sarebbe stato *strumento buono* per questo passaggio, a tale altezza il timbro sarebbe risultato troppo simile a quello del corno inglese. Emerge chiaramente la volontà di Stravinskij di differenziare i timbri, mantenendoli perfettamente riconoscibili, soprattutto in zone di registro che potrebbero giocare a scapito della loro immediata identificabilità.

Fig. 30: ČAJKOVSKIJ, *Entr'acte* n.18, trascr. Ziloti (1889), bb. 30-34. Si noti la trasposizione d'ottava a b. 31 rispetto all'originale.

The image shows a musical score for two systems. The first system (measures 30-32) has a treble clef with notes marked 'espressivo' and 'mf', and a bass clef with notes marked 'pp'. The second system (measures 33-34) has a treble clef with notes marked 'mf' and a bass clef with notes marked 'f'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fig. 31: ČAJKOVSKIJ, *Entr'acte* n.18, trascr. Zilotti, *Polnoe Sobranie Sočinenij*, Vol. 57, 1954, bb. 30-34. Si noti b. 31: l'ottava originale è ripristinata, a scapito dell'eseguitabilità del passaggio.

6

Ob. 1.2

Solo  
"espres."

Cr. I.

Solo  
cantabile  
"espressivo"

Cl. in La 1.2

Cr. in Fa 1.2

Cr. in Fa 3.4

Tr. in La 1.2

I Solo  
p  
"espressivo"

VI. Solo

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

arco  
p

Cb.

p

30

33

I Solo  
mf

VI. Solo

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

Cb.

Fig. 32: STRAVINSKIJ - ČAJKOVSKIJ, *Entr'acte* n.18, orchestrazione, bb. 30-34. Si noti l'utilizzo di elementi solisti (Cr. I., Tr. in La, Ob., Cl.) in accordo all'ottava di riferimento della trascrizione Ziloti.

È possibile riscontrare un'ulteriore coincidenza particolarmente significativa nell'utilizzo del raddoppio d'ottava come dispositivo di orchestrazione. Come visto poco sopra, nella trascrizione pianistica tale elemento manca; è tuttavia reintrodotta da Stravinskij nelle bb. 42-43, dove l'intensità dinamico/espressiva è maggiore, e in questo punto trova corrispondenza con l'originale čajkovskiano. Nella seconda parte della sezione B, Stravinskij va a raddoppiare l'intera linea melodica tra violini primi e violoncelli, e il gioco dialogico è controbilanciato dal raddoppio d'ottava di trombe e tromboni a bb. 42-43, anche se all'ottava inferiore rispetto all'originale. Da tale scelta si può dunque non solo desumere una volontà di bilanciamento delle masse sonore in gioco al momento di raggiungimento del *climax* dinamico, ma anche una probabile ricostruzione timbrica attuata nel tentativo di ricreare un timbro il più simile possibile all'idea originaria di Čajkovskij.

Fig. 33: ČAJKOVSKIJ, *Entr'acte* n. 18 (1888-1889), *Polnoe Sobranie Sočinenij*, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, Moskva, 1952, Vol. 12 C, bb. 42-43.

Fig. 34: ČAJKOVSKIJ, *Entr'acte* n.18, trascr. Ziloti (1889), bb. 42-43.

Fig. 35: STRAVINSKIJ - ČAJKOVSKIJ, *Entr'acte* n.18, orchestrazione, bb. 42-43.

Alle bb. 58-60, Stravinskij migliorò la resa complessiva del passaggio, aggiungendo un tocco anacronistico ma raffinato all'orchestrazione originaria: il *tremolo dental* dei flauti. Qui la parte del violino solo si spinge agli estremi sovracuti dello strumento mediante l'utilizzo di *suoni armonici* la cui esecuzione risulta peraltro particolarmente difficile. Tra lo sfondo tremolato di violini e viole e la parte solistica intercorre più di un'ottava, caratteristica che lascia il *solo* particolarmente scoperto: non solo difficoltà tecnica, ma anche limitato supporto da parte dell'orchestra. Stravinskij non esitò nell'introdurre una coppia di flauti per colmare lo sfondo nel suo registro acuto, con il *tremolo dental*, un modo d'attacco non utilizzato da Čajkovskij, che si rivela alquanto anacronistico se le intenzioni dell'orchestratore fossero state quelle di attuare una ricostruzione "filologica".

The image displays a musical score for Tchaikovsky's Entr'acte n. 18. It consists of several systems of staves. The top system includes a piano part with dynamics *pp* and *pp*, and a harp part with dynamics *pp* and *pp*. The middle system features a piano part with dynamics *ppp* and *ppp*, and a harp part with dynamics *pp* and *pp*. The bottom system includes a piano part with dynamics *p* and *p*, and a harp part with dynamics *p* and *p*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and articulation marks. A box containing the number 60 is visible in the lower left of the bottom system.

Fig. 36: ČAJKOVSKIJ, *Entr'acte* n. 18 (1888-1889), *Polnoe Sobranie Sočinenij*, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, Moskva, 1952, Vol. 12 C, bb. 57-63.

Fig. 37: ČAJKOVSKIJ, *Entr'acte* n.18, trascr. Ziloti (1889), bb. 57-63.

Fig. 38: STRAVINSKIJ - ČAJKOVSKIJ, *Entr'acte* n.18, orchestrazione, bb. 57-63.

Nonostante queste ultime battute, nel complesso l'orchestrazione di Stravinskij in questo numero appare più vicina all'originale čajkovskiano. È dunque possibile notare una linea di continuità tra i due compositori russi, tra i quali la trascrizione pianistica Ziloti è mediatrice. Come analizzato sopra, ciò è riscontrabile soprattutto nella parte centrale del pezzo (B), dove entrambi ricorrono all'utilizzo delle ance doppie come timbro caratterizzante (e in cui i corni sono utilizzati solo in occasione di un pedale intermedio e non con funzione di sfondo connettivo tra le sezioni di archi e legni). Nell'orchestrazione dell'*Entr'acte*, l'approccio di Stravinskij risulta dunque diverso rispetto a quanto riscontrabile con la *Variation de la fée de lilas*: se in quest'ultima Stravinskij non esitò ad affermare le proprie particolarità compositive, differenziandosi volutamente dal predecessore, emendandolo dagli aspetti più marcatamente "germanici" di orchestrazione e andando a comporre una sorta di "cammeo stravinskiano" nel contesto del balletto, nell'*Entr'acte* il compositore risolve con maggiore continuità la veste orchestrale del pezzo, attingendo al proprio patrimonio di esperienze precedentemente acquisite sulle musiche di Čajkovskij.

## La Danse russe, Coda del Pas de deux di Aurore et Désiré n. 28

Ricordando la sua collaborazione all'allestimento della *Sleeping Princess* del 1921 con i *Ballets russes* di Djagilev, Stravinskij attestò la paternità di un suo intervento dichiarando: «Implementai alcuni cambiamenti all'orchestrazione originale di Čajkovskij nella *Danse russe* dell'ultimo atto». <sup>93</sup> La localizzazione della *Danse russe* fu problematica per due motivi: innanzitutto tra i manoscritti e tra i numerosi cataloghi stravinskiani a tutt'oggi consultati <sup>94</sup> nessuno riporta la presenza di tale composizione; in secondo luogo nella partitura della *Belle au bois dormant* Čajkovskij non specificò nessuna *Danse russe*. Com'è noto, vi è una *Danse russe* nello *Schiaccianoci*, il *Trepak: Russkij tanec* n. 12d, ma sia la letteratura sia le fonti studiate, sebbene citino l'inserzione nella *Sleeping Princess* di alcuni numeri dallo *Schiaccianoci*, <sup>95</sup> non menzionano tale numero.

Ho localizzato la summenzionata *Danse russe* grazie allo studio della partitura direttoriale del *Mariage d'Aurore* (1922-1929), versione di 45 minuti basata principalmente sul terzo atto della *Belle au bois dormant*. Come discusso in precedenza, tale volume fu confezionato smembrando la riduzione pianistica Langer e riassembleandola con tagli, modifiche nella sequenza dei numeri e inserzioni di altre musiche. Per chiarificare l'ordine dei numeri musicali così rilegati, a p. iii del volume 2004TW-893 n. 3 <sup>96</sup> vi è una lista che

---

<sup>93</sup> Trad. da I. STRAVINSKY – R. CRAFT, *Expositions and Developments*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1959, p. 81.

<sup>94</sup> Allo stato corrente della ricerca, un catalogo delle fonti stravinskiane, sia manoscritte sia riguardanti edizioni annotate, è ben lungi dall'essere compilato. I materiali del compositore si trovano dispersi tra le collezioni pubbliche e private, vendute all'asta per via del loro valore monetario in continua crescita. I cataloghi di primo riferimento sono i seguenti: H. J. JANS - L. HANDSCHIN (a cura di), *Igor Stravinsky. Musikmanuskripte*, Inventare der Paul Sacher Stiftung, 5, Winterthur, Amadeus, 1989. H. COLIN SLIM, *Annotated catalogue of the H. Colin Slim Stravinsky collection: donated by him to the University of British Columbia Library*, Vancouver, University of British Columbia, c2002. —, *Igor Stravinsky: A complete catalogue of his published works*, London, Boosey & Hawkes, 1957. C. CLIFFORD, *Igor Stravinsky, a complete catalogue*, San Francisco, San Francisco Press, 1982. E. W. WHITE, *Stravinsky: the composer and his works*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1979. J. SHEPARD, *Stravinsky Nachlass: A Provisional Checklist of Music Manuscripts*, «Notes», Second Series, XL, 1983-1984, pp. 719-750. <<http://www.jstor.org/stable/940686>> (1 IV 2012). Presso la Paul Sacher Stiftung vi sono le fonti della *Danse russe* (1932) tratta da *Pétrouchka* e trascritta per violino e pianoforte dal compositore con la collaborazione di Samuel Dushkin. Allo stato corrente della ricerca, non vi è notizia catalografica di alcuna fonte ms. di un'orchestrazione stravinskiana di una "Danse russe" di Čajkovskij.

<sup>95</sup> Come visto in precedenza nella ricostruzione della *Sleeping Princess* (1921) i numeri tratti dallo *Schiaccianoci* sono: la *Danza araba (il caffè)* n. 12b, la seguente *Danza cinese (il tè)*, n. 12c e la *Danza della Fata confetto*, Var. II del *Pas de deux* n. 14. Si noti che nella *Sleeping Princess* (1921) la *Danse russe* nell'orchestrazione stravinskiana qui ricostruita veniva probabilmente eseguita dopo i nn. 12c e 12d.

<sup>96</sup> Il volume fa parte della "John Milton and Ruth Neils Ward Collection" ed è ospitato presso la Houghton Library, Harvard University. Il riferimento catalografico è il seguente: P. I. ČAJKOVSKIJ (TCHAIKOVSKY, PETER ILICH), *La belle au bois dormant*, ballet en trois actes précédés d'un prologue, op. 66, musique de Tschaïkowsky, édition simplifiée par E. Langer, Mosca, Jurgenson, c1890. Nel catalogo Hollis (<<http://hollis.harvard.edu>> 8 IV 2012) la descrizione dell'oggetto studiato è: «1 piano score (pp. 3-4, 39-44, 137-138, 141-142, 17-30, 93-94, 97-100, 143-146, 149-185); Numerous pages crossed out, papered over, passages deleted; performance annotations on nearly every page in a variety of hands including Diaghilev's and possibly Stravinsky's; pasted inside front cover: printed instrumentation list filled in ms.; on front flyleaf, a ms.

identifica la *Danse russe* come la *Coda* del *Pas de deux* di *Aurore et Désiré* n. 28: «[...] *Coda* (*Danse russe*), p. 172 [68] [...]» (cfr.)

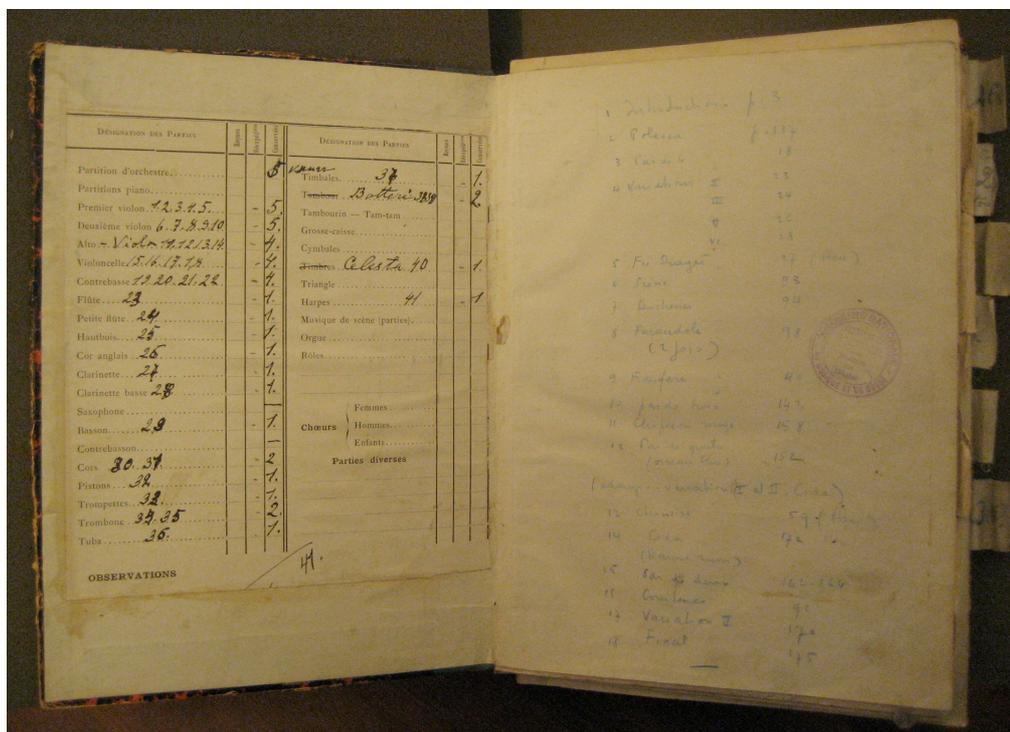


Fig. 39: 2004TW-893 n. 3, pp. ii-iii.

table of contents in blue pencil; Serge Lifar's ownership stamps occasionally throughout. Ms. inserts for the finale, *Danse des comtesses*, *Danse des marquises*, *Danse chinoise*, *Danse de la fée dragée*, and a fanfare, laid or sewn in». Le pagine escluse dalla rilegatura sono contenute nel volume omonimo ed adiacente, catalogato come \*2004TW-893 (2).

1 Introduction		p. 3
2 Polacca		p. 137
3 Pas de 6		18
4 Variations	II	23
	III	24
	V	26
	VI	28
5 Fei Dragée		27 (bleu)
6 Scène		93
7 Duchesses		94
8 Farandole		98
	(2 fois)	
9 Fanfare		40
10 pas de trois		143
11 Chaperon rouge		158
12 Pas de quatre		
	(oiseau bleu)	152
	(adagio, variations I et II. Coda)	
13 Chinoise		59 (bleu)
<b>14 Coda</b>		<b>172</b>
	<b>(Danse russe)</b>	
15 Pas de deux		162-164
16 Comtesses		98
17 Variation II		170
18 Final		175

Tavola 4: *Mariage d'Aurore*, 2004TW-893 n. 3, p. iii: lista dei brani costitutivi.

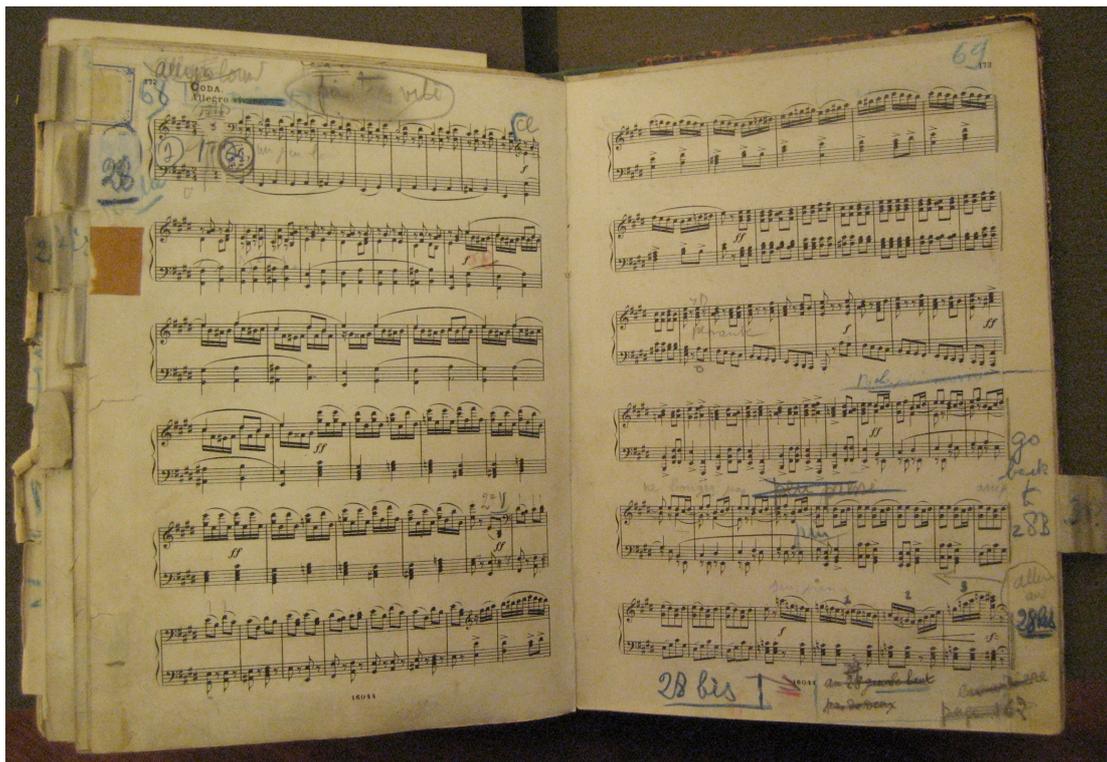


Fig. 40: 2004TW-893 n. 3, pp. 68-69 [172-173], *Coda del Pas de deux* n. 28, identificata come *Danse russe*.

Trattandosi di una riduzione pianistica utilizzata come partitura direttoriale (di sovente avveniva nel balletto), l'indagine sugli effettivi contenuti musicali è stata possibile solo in seguito al ritrovamento in MS Thr 495 n. 101 delle parti d'orchestra che furono utilizzate dai *Ballets russes* in occasione dei numerosi allestimenti e conseguenti repliche del *Mariage*.<sup>97</sup> Partitura direttoriale e parti d'orchestra sono intrinsecamente corrispondenti, come ho dimostrato in precedenza; partitura e parti furono acquistati dal collezionista Robert. L. B. Tobin nel 1977, dall'antiquario Lucien Goldschmidt nel 1969 e dalla morte di Djagilev (1929) appartennero alla biblioteca di Serge Lifar. Inoltre, le numerosissime annotazioni sulle parti recanti nome degli orchestrali, data e luogo di esecuzione, indicano che le parti non furono utilizzate dopo il 1929, e dunque non furono contaminate da allestimenti successivi. Lo studio delle parti d'orchestra ha denotato delle modifiche nell'orchestrazione originale di Čajkovskij della *Coda del Pas de deux* di *Aurore et Désiré* n. 28, atte fondamentalmente a migliorarne la resa sonora. Stravinskij infatti implementò la partitura con un uso migliore delle percussioni, aggiungendo due accordi a piena orchestra a b. 1 e a b. 5; alle bb. 17-25 sfruttò tre tromboni per dare maggior rilievo ad un controcanto che era prima affidato solo al primo fagotto e alle viole, e infine nell'ultima battuta trasportò l'ottavino un'ottava sopra.

<sup>97</sup> Le parti d'orchestra sono ospitate nella "Stravinsky-Diaghilev Foundation Collection", MS Thr 495 n. 101, boxes 1-3, Houghton Library, Harvard University. Esse giacciono in una collezione diversa rispetto alla partitura direttoriale, e la ricongiunzione dei materiali è stata possibile solo grazie a un'indagine esaustiva delle fonti e alla loro contestualizzazione.

Cyril Beaumont, assiduo frequentatore degli allestimenti dei *Ballets russes*, fornì alcuni particolari che si riferiscono proprio alla *Danse russe*, dicendo che «Djagilev si rifiutò di permettere che il principe Desiderato e la principessa Aurora danzassero su una melodia chiasiosa che ha luogo dopo il *Grand pas de deux*. Questa melodia non era consona per un *Pas de deux* classico, e Nijinska la utilizzò per un pezzo caratteristico, *Innocent Ivan and his brothers*», basato su una danza popolare, il quale vigore e vivacità facevano sempre ‘venir giù il teatro’». <sup>98</sup>

La contestualizzazione della *Danse russe* risulta peraltro problematica, e allo stato corrente della ricerca non è possibile stabilire con sicurezza se, durante l’allestimento della *Sleeping Princess* del 1921, essa fosse eseguita al termine del *Pas de deux*, dopo l’uscita di scena di *Aurore* e di *Désiré*, oppure prima di esso, cioè prima della loro entrata. Nella partitura d’orchestra ospitata presso la Houghton Library non appaiono segni di spostamenti, ma è per converso possibile che in essa non siano state riportate tutte le annotazioni concernenti il *Pas de deux*. Come visto in precedenza infatti, il *Pas de deux* n. 28 contenuto in HTC <sup>99</sup> manca sia dell’*Entrée* (n. 28 a) sia della variazione di *Désiré* (Var. I), e tali parti mancanti furono conseguentemente espunte anche dalla riduzione pianistica PSS. <sup>100</sup> Per converso, proprio in PSS, compaiono segni performativi e chiare annotazioni che prevedono il seguente ordine di esecuzione:

<i>Danse arabe (café)</i>	<i>Schiaccianoci</i> , n. 12b
<i>Danse chinoise (thé)</i>	<i>Schiaccianoci</i> , n. 12c
<i>Danse russe</i>	*Coda del n. 27 [n. 28] <i>Pas de deux</i>
n. 27 [n. 28] <i>Pas de deux</i> :	
prime 4 bb.	trasposte in Re maggiore,
a) <i>Entrée</i>	interamente tagliata
b) Adagio	taglio delle prime 10 bb. di <i>Tempo I</i>
<i>Comtesses</i>	n. 12d
Var. I ( <i>Désiré</i> )	interamente tagliata
Var. II ( <i>Aurore</i> )	tagli bb. 44-47, 51-58, 63-64
<del>Coda</del>	*eseguita prima
n. 28 [n. 29] <i>Sarabande</i>	interamente tagliata
n. 29 [n. 30] <i>Final</i>	
<i>Presto</i>	orch. Stravinskij
<i>Apothéose</i>	interamente tagliata

<sup>98</sup> C. W. BEAUMONT, *Bookseller at the Ballet: Memoirs 1891 to 1929*. C. W. Beaumont, London, 1975, p. 274.

<sup>99</sup> Cfr.: TCHAIKOVSKY, PETER ILICH, *La belle au bois dormant* orchestral score, manuscript, undated, Stravinsky-Diaghilev Foundation Collection, MS Thr 495 (95), Harvard Theatre Collection, Harvard University, Cambridge, MA, pp. 209-258.

<sup>100</sup> L’edizione è: P. I. ČAJKOVSKIJ (TCHAIKOVSKY, PETER ILICH), *La belle au bois dormant, ballet en trois actes précédés d’un prologue, op. 66, musique de Tchaïkowsky; arrangement pour le piano par A. Ziloti*, Moscou, Jurgenson, 1889, Paris, Mackar & Noël, 1891; la copia recante le annotazioni autografe oggetto d’indagine di mano di Stravinskij, Djagilev e altri è: ČAJKOVSKIJ, PETR IL’IČ, *La belle au bois dormant* (Orch; 1888-1889), Klavierauszug (Musikdruck mit hss. Eintragungen von Igor Strawinsky, Serge Diaghilev, Serge Lifar und fremder hand), Igor Strawinsky Sammlung, Paul Sacher Stiftung. Cfr. pp. 182-195.

È tuttavia possibile che tali annotazioni siano state apposte successivamente da Lifar, il quale, dopo la morte di Djagilev avvenuta nel 1929, aveva il volume PSS nella propria biblioteca e allestì un *Divertissement* sul *Mariage d'Aurore* nel 1932 all'Opéra di Parigi. La ricostruzione del *Mariage d'Aurore* dei *Ballets russes* (1922-1929, non il *Divertissement* di Lifar), ha peraltro confermato l'esecuzione della *Danse russe* dopo la *Danse chinoise* e prima del *Pas de deux*, come è stato documentato precedentemente. In conclusione, è possibile notare come sia stata proprio la presenza di questa *Danse russe*, dai tratti caratteristici così diversi rispetto al *Grand pas de deux* che in origine andava a concludere, a innescare un processo di modifiche e adattamento dei materiali nel corso dei vari allestimenti dei *Ballets russes* e postumi.

# Ipotesi di ricostruzione della partitura

## Pas de deux n. 28, Coda (Danse russe)

La Belle au bois dormant

P. I. Cajkovskij (1889)  
Retouche Stravinskij (1921)

**Allegro vivace**

Piccolo

Flûte 1

Flûte 2

Hautbois 1. 2.

Cor Anglais

Clarinettes in La 1. 2.

Bassons 1. 2.

Cors in Fa 1. 2.

Cors in Fa 3. 4.

Pistons in La 1. 2.

Trompettes in La 1. 2.

Trombones 1. 2.

3. Trombone  
Tuba

Timpani

Batterie 1.  
Grosse Caisse (sans cymbales) Scule

Batterie 2.  
Grosse Caisse (Cymbales) Scule

Violons I

Violons II

Altos

Violoncelles

Contrebasses

© Elia Andrea Corazza, 2012

Pas de deux n. 28, Coda (Danse russe)

9

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Hb. 1. 2. (a 2) *f marcato*

C. Angl. *f marcato*

Cl. in La (a 2) *f marcato*

Bsn. 1. 2. (a 2) *f marcato*

Cr. Fa 1. 2.

Cr. Fa 3. 4.

Pist. in La 1. 2.

Trp. in La 1. 2.

Trb. 1. 2.

Trb. 3  
Tba.

Timp.

Batt. 1.

Batt. 2.

VI. I *p*

VI. II *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

Pas de deux n. 28, Coda (Danse russe)

17

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Hr. 1. 2.

C. Angl.

Cl. in La

Bsn. 1. 2.

Cr. Fa 1. 2.

Cr. Fa 3. 4.

Pist. in La 1. 2.

Trp. in La 1. 2.

Trb. 1. 2.

Trb. 3. Tba.

Timp.

Batt. 1.

Batt. 2.

VI. I

VI. II

Vc.

Cb.

17

Pas de deux n. 28, Coda (Danse russe)

25

The score is for a Coda section, starting at measure 25. It features a variety of instruments including woodwinds, brass, strings, and percussion. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The music is marked with a forte (*ff*) dynamic. The woodwinds and brass parts have melodic lines, while the strings play a rhythmic accompaniment. The percussion includes timpani and snare drums. The strings are divided into Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses. The brass section includes Piccolo, Flutes 1 and 2, Horns 1 and 2, Clarinet in La, Bassoon 1 and 2, Cor Anglais, Trumpets in La 1 and 2, Trombones 1 and 2, and Trombone 3/Tuba. The percussion section includes Timpani, Snare Drum 1, and Snare Drum 2. The string parts are marked with *ff* and include fingerings and accents.

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Hb. 1. 2.

C. Angl.

Cl. in La

Bsn. 1. 2.

Cr. Fa 1. 2.

Cr. Fa 3. 4.

Pist. in La 1. 2.

Trp. in La 1. 2.

Trb. 1. 2.

Trb. 3  
Tba

Timp.

Batt. 1.

Batt. 2.

VI. I

VI. II

Vc.

Cb.

Pas de deux n. 28, Coda (Danse russe)

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Hb. 1. 2.

C. Angl.

Cl. in La

Bsn. 1. 2.

Cr. Fa 1. 2.

Cr. Fa 3. 4.

Pist. in La 1. 2.

Trp. in La 1. 2.

Trb. 1. 2.

Trb. 3  
Tba

Timp.

Batt. 1.

Batt. 2.

VI. I

VI. II

Vc.

Cb.

Pas de deux n. 28, Coda (Danse russe)

41

Picc. *ff*

Fl. 1 *ff*

Fl. 2 *ff*

Hb. 1. 2.

C. Angl.

Cl. in La *ff*

Bsn. 1. 2. *ff*

Cr. Fa 1. 2. *ff marcato*

Cr. Fa 3. 4. *ff marcato*

Pist. in La 1. 2.

Trp. in La 1. 2.

Trb. 1. 2. *ff marcato*

Trb. 3. Tba.

Timp.

Batt. 1.

Batt. 2.

Vl. I *ff*

Vl. II *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*





Pas de deux n. 28, Coda (Danse russe)

63

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Hb. 1. 2.

C. Angl.

Cl. in La

Bsn. 1. 2.

Cr. Fa 1. 2.

Cr. Fa 3. 4.

Pist. in La 1. 2.

Trp. in La 1. 2.

Trb. 1. 2.

Trb. 3  
Tba

Timp.

Batt. 1.

Batt. 2.

VI. I

VI. II

Vc.

Cb.

fff

a2

a2

a2

a2

a2

fff

Pas de deux n. 28, Coda (Danse russe)

73

Picc. *ff*

Fl. 1 *ff*

Fl. 2 *ff*

Hb. 1. 2. *ff* <sup>a2</sup>

C. Angl. *ff*

Cl. in La *ff* <sup>a2</sup>

Bsn. 1. 2. *ff*

Cr. Fa 1. 2. *ff* <sup>a2</sup>

Cr. Fa 3. 4. *ff*

Pist. in La 1. 2.

Trp. in La 1. 2. *ff*

Trb. 1. 2. *f* <sup>II</sup>

Trb. 3. Tba. *f* <sup>III</sup>

Timp. *f*

Batt. 1. (Tamb. m.) *f*

Batt. 2. (Tamb. m.) *f*

VI. I *ff*

VI. II *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Pas de deux n. 28, Coda (Danse russe)

This musical score is for the Coda of a Pas de deux, numbered 28, in the style of a Russian dance. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Picc.
- Fl. 1
- Fl. 2
- Hb. 1. 2.
- C. Angl.
- Cl. in La
- Bsn. 1. 2.
- Cr. Fa 1. 2.
- Cr. Fa 3. 4.
- Pist. in La 1. 2.
- Trp. in La 1. 2.
- Trb. 1. 2.
- Trb. 3 Tba
- Timp.
- Batt. 1.
- Batt. 2.
- VI. I
- VI. II
- Vc.
- Cb.

The score begins at measure 81. The Piccolo, Flutes 1 and 2, and Violins I and II play a melodic line with slurs. The Clarinet in A and Bassoon 1 and 2 play a rhythmic accompaniment. The Horns 1 and 2 play a rhythmic pattern. The English Horn plays a melodic line. The Clarinet in A plays a rhythmic accompaniment. The Bassoon 1 and 2 play a rhythmic accompaniment. The Cor Anglais 1 and 2 play a rhythmic accompaniment. The Trumpets in A 1 and 2 play a rhythmic accompaniment. The Trombones 1 and 2 play a rhythmic accompaniment. The Trombone 3 and Tuba play a rhythmic accompaniment. The Timpani play a rhythmic accompaniment. The Snare Drums 1 and 2 play a rhythmic accompaniment. The Violins I and II play a melodic line with slurs. The Violoncello plays a rhythmic accompaniment. The Double Bass plays a rhythmic accompaniment.

Pas de deux n. 28, Coda (Danse russe)

89 Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Hb. 1. 2.

C. Angl.

Cl. in La

Bsn. 1. 2.

89 Cr. Fa 1. 2.

Cr. Fa 3. 4.

Pist. in La 1. 2.

Trp. in La 1. 2.

Trb. 1. 2.

Trb. 3  
Tba

89 Timp.

Batt. 1.

Batt. 2.  
(Solo)

89 VI. I

VI. II

Vc.

Cb.

## Il Presto del Finale n. 30

La paternità di Stravinskij dell'orchestrazione del *Presto* nel *Finale* (n. 30) è sancita da uno scritto di Djagilev, il quale ricorda che in occasione dell'allestimento della *Sleeping Princess* del 1921 il compositore curò «l'orchestrazione di alcuni numeri musicali che non si trovavano nella partitura (d'orchestra) [parentesi originale, *n.d.r.*], nella fattispecie quelli della *Variation d'Aurore*, nella scena nella foresta, dell'*Entr'acte* e del "presto" nel finale». <sup>101</sup> Riferendosi al *Presto* come un *galop*, Balanchine fornisce alcune informazioni utili alla sua contestualizzazione: <sup>102</sup>

«Nella *Bella addormentata* c'è anche la cosiddetta *apoteosi* alla fine, la musica dell'inno "Vive Henri Quatre". È una vecchia canzone francese, molto bella. Prima dell'apoteosi, Čajkovskij aveva composto una mazurka, perché Petipa gli aveva richiesto di scrivere della musica con grande slancio, così i ballerini avrebbero potuto tutti danzare vorticosamente. Poi Petipa domandò a Čajkovskij di scrivere un altro galop. Ma non gli riuscì bene, così non lo eseguirono al Mariinskij e semplicemente passarono dalla mazurka all'apoteosi. Quando Djagilev produsse la *Bella addormentata* a Londra nel 1921, egli commissionò a Stravinskij l'orchestrazione alcuni numeri. E Djagilev reinserì quel galop. Ma è meglio senza».

Ho localizzato le modifiche all'orchestrazione originale nelle ultime pagine di HTC (IV, pp. 311-314); <sup>103</sup> il *Presto* del *Finale* n. 30 così modificato è riportato nella partitura direttoriale del *Mariage d'Aurore* (1922-1929) 2004TW-893 n. 3 <sup>104</sup> (p. 79 [183]) e la sua presenza è verificata nelle corrispondenti parti d'orchestra MS Thr 495 n. 101 (boxes 1-3). <sup>105</sup> L'inserito in HTC consiste in un plico di pagine in forma di *in-folio* rilegate tra loro con del filo; il plico è a sua volta legato al volume. La grafia manoscritta è diversa rispetto a quella del resto delle musiche, ma corrisponde agli altri inserti presenti nella partitura. L'indagine sul IV volume di HTC ha rivelato che non vi sia traccia del plico di *bi-folii* che avrebbero dovuto costituire l'*Apothéose* con la quale si sarebbe dovuto concludere il balletto. Dalla sequenza delle pagine sembra infatti che tali pagine non siano mai state

---

<sup>101</sup> In trad. francese di Boris Kochno in *Serge Diaghilev, Notes biographiques inédites*, B. N. Opéra, Fonds Kochno, Pièce 122, edito in M. KAHANE, N. WILD, *Les Ballets Russes à l'Opéra*, Paris, Hazan-Bibliothèque Nationale, 1992, pp. 134-136.

<sup>102</sup> Tradotto dall'inglese di S. VOLKOV, *Balanchine's Tchaikovsky, Conversations with Balanchine on His Life, Ballet and Music*, translated from the Russian by Antonina W. Bouis, New York, Anchor Books, 1992, pp. 125-126.

<sup>103</sup> TCHAIKOVSKY, PETER ILICH, *La belle au bois dormant* orchestral score, manuscript, undated, Stravinsky-Diaghilev Foundation Collection, MS Thr 495 (95), Harvard Theatre Collection, Houghton Library, Harvard University, Cambridge (MA), undated. La digitalizzazione dell'inserito è disponibile on-line su: <<http://pds.lib.harvard.edu/pds/view/12222281?n=315>> (29 V 2012) e sgg.

<sup>104</sup> TCHAIKOVSKY, PETER ILICH, *La belle au bois dormant, ballet en trois actes précédés d'un prologue*, op. 66, *musique de Tchaïkovsky, édition simplifiée par E. Langer*, Moscou, Jurgenson, 2004TW-893 (3), John Milton and Ruth Neils Ward Collection, Houghton Library, Harvard University, Cambridge (MA), c1891.

<sup>105</sup> TCHAIKOVSKY, PETER ILICH, *Le Mariage d'Aurore*, instrumental parts, ms., undated, 41 volumes in 41 folders, MS Thr 495 (101), Stravinsky-Diaghilev Foundation Collection, Houghton Library, Harvard University, Cambridge (MA).

ricopiate dal copista redattore del volume, il che trova conferma nella testimonianza di Balanchine.

Vittorio Rieti, forse all'oscuro delle testimonianze di Djagilev e Balanchine, fu probabilmente tra i primi a identificare tale inserto come appartenente a Stravinskij: tra i suoi appunti raccolti nella Collezione Ward affiorarono delle xerocopie recanti la seguente annotazione manoscritta "*Original Stravinsky pieces put in order by Rieti, Papers numbered; Complete Variation de la Fée de Lilas, 7 pages, plus 4 other interludes*".<sup>106</sup> Tra i quattro "interludes" vi è anche il *Presto* del *Finale*.

Nella *Sleeping Princess* del 1921, il *Presto* si innesta senza soluzione di continuità a conclusione del n. 30, *Final* (Allegro brillante, Tempo di mazurka) con il quale termina l'intero balletto, che risulta privato dell'Andante molto maestoso (*Apothéose*). La parte che precede il *Presto* consiste in un *Tempo di mazurka*, ed è soggetta a numerosi tagli. Per comprendere la struttura dell'intervento stravinskiano è necessario analizzare il *Finale* n. 30 nella sua interezza, come riassunto nel seguente schema.

---

<sup>106</sup> Il ritrovamento è stato possibile grazie ad Andrea Cawelti, bibliotecaria responsabile della Collezione Ward. Il plico di xerocopie appartenenti a Rieti mi è stato donato nel novembre del 2010 dal Dr. John Milton Ward.

originale Čajkovskij	versione Stravinskij-Djagilev (1921)
<i>Allegro brillante (Tempo di Mazurka)</i>	<i>Allegro brillante (Tempo di Mazurka)</i>
introduz.	introduz.
AA aa'aa'	AA aa'aa'
BB bb'bb'	BB bb'bb'
A aa'ax	Aa' aa'ax
CC cc'cc''	CC cc'ec''
DD dd'dd''	DD dd'ed''
Aa' aa'a	Aa' aa'a
EE ee'ee'	<u>EE</u> ee'ee'
FF ffff	<u>FF</u> ffff
AA aa'aa'	AA aa'aa'
BB bb'bb'	BB bb'bb'
A aa'	A aa'
XX <sup>107</sup> xxxx	XX <sup>108</sup> xxxx
YZ yyzz	YZ yyzz
<i>Presto</i>	<i>Presto</i>
AA aa'aa'	<del>AA</del> aa'aa' ↓adatt. Stra.
BB bbbb	<del>BB</del> bbbb
AA aaa <del>x</del>	AA aaa <del>x</del>
y yy	y y <del>y</del>
z coda	<u>z</u> <sup>109</sup> <u>coda</u> ↑adatt. Stra.
<i>(Apothéose)</i>	<i>(<del>Apothéose</del>)</i>

Tav. 5: *La belle au bois dormant*, n. 30, *Finale*, confronto versione 1889 e 1921. Ogni lettera in minuscolo rappresenta 4 bb.

Come si evince dalla tabella, la *Mazurka* nell'originale čajkovskiano prevede la ripetizione di ogni frase esposta, la quale è a sua volta costituita da un multiplo di 4 bb. Diversamente dall'edizione a stampa del 1952, nella quale tutte le ripetizioni sono scritte per esteso, nel manoscritto Houghton sono presenti i segni di ritornello in tutto il numero ad eccetto dei punti indicati come E ed F, evidenziati in tabella, i quali sono stranamente scritti per esteso. Nella versione del 1921 furono conseguentemente eliminate alcune delle numerose riprese, al fine di alleggerire la ripetitività del numero, le quali trovano conferma nei tagli apportati alla riduzione pianistica Ziloti (PSS) utilizzata durante l'allestimento.

L'orchestrazione stravinskiana, che consta di 33 bb., ritocca l'originale di Čajkovskij, ricalibrando il bilanciamento tra archi e ottoni, e ottimizzando le dinamiche per ottenere un finale in più che fortissimo che concluda efficacemente il balletto.

<sup>107</sup> X=A stretto, testa del tema.

<sup>108</sup> X=A stretto, testa del tema.

<sup>109</sup> sottolineato: parti composte ex-novo da Stravinskij.

## Analisi dell'orchestrazione

bb. 1-3, z (corrispondenti a bb. 307-309 in Čajkovskij).

Stravinskij compone nuovamente le prime tre battute. Egli aggiunge un *crescendo* a tutta l'orchestra, assente in Čajkovskij. In tal modo, egli va a porre il culmine di dinamica e sonorità di tutta la sezione proprio in queste tre battute: anche se il *fff* dinamico è raggiunto fin da b. 260, è solo in queste tre battute che in Čajkovskij si aggiungono le percussioni di triangolo e tamburo. Nella versione di Stravinskij, gli archi sono riscritti di sana pianta, e, per dare maggior efficacia al *crescendo* sono conseguentemente aggiunte delle corde doppie e triple assenti nel predecessore. Inoltre, trombe e pistoni vanno a raddoppiare la parte finale della scala, laddove nel precedente erano utilizzate unicamente a carattere percussivo. Questo rinforzo sonoro motiva la decisione di evitare i raddoppi di clarinetti e flauti presenti in Čajkovskij, e di affidare a tutti i legni una scrittura autonoma rispetto agli archi. Anche i corni in Stravinskij godono di una scrittura meno percussiva e più d'accompagnamento. I tromboni e il tuba hanno modifiche volte ad alleggerirne il suono. La parte delle percussioni è quella che desta forse maggior interesse: Stravinskij elimina triangolo e tamburo, e va a modificare sostanzialmente il timpano, che da dominante dell'accordo di tonica in secondo rivolto, diventa fondamentale della tonica in un'armonia complessiva di secondo rivolto ( $T^6$ ). Questa apparente mancanza di appoggio armonico in Stravinskij è per converso bilanciata dall'utilizzo delle corde doppie dei contrabbassi, nonché dal terzo trombone. Complessivamente, l'intervento di ri-orchestrazione delle tre battute dà maggior slancio alla sezione costituita da una cadenza composta, proiettandola in avanti con maggiore efficacia. Pare dunque emergere la volontà di comporre un *crescendo* che proietti dinamica, armonia, e fraseggio verso il punto coronato della quarta battuta.

bb. 4-10, ax (corrispondenti a bb. 354-360 in Čajkovskij).

Stravinskij non utilizza triangolo, tamburo, piatti e cassa. Mantiene i timpani, ma con scrittura diversa: non più associati al resto delle percussioni senza intonazione, ora essi eseguono la fondamentale dell'armonia. Le parti corrispondenti sono riportate qui di seguito:

[Allegro brillante (Tempo di mazurka)]                      Presto

Timpani

Fig. 41: Čajkovskij, *La Belle au bois dormant* (1889), n. 30, *Finale*, battute corrispondenti alla ri-orchestrazione di Stravinskij.

[Allegro brillante (Tempo di mazurka)]                      Presto

Timpani

Re  $D^6$                        $D^5$                       T    D    sP    tP

D    T                      D    T                      T    D    T    D    T    D

T    D    T                      T                       $s^N$                       T

Fig. 42: Stravinskij, *Sleeping Princess* (1921), n. 30, *Finale*.

Come emerge dal confronto delle parti, il tipo di approccio attuato da Stravinskij risulta più libero, dovuto probabilmente al fatto di avere a disposizione i timpani *a pedali*. Nel passaggio citato sono utilizzate 4 note diverse, che diventano 5 se prendiamo in considerazione il Sol grave prima dell'estratto. Anche se con qualche difficoltà dovuta all'intonazione proprio del Sol grave della parte precedente, che diventa Mi alla settima battuta dell'esempio di Fig. 42, il passaggio risulta eseguibile con tre caldaie di timpani a pedali (per permettere l'esecuzione del Sol grave e del Mi una sesta maggiore sopra, la caldaia deve essere di almeno 28 pollici). Diversamente da quanto avviene nell'originale, i timpani ora risultano percettivamente associati a contrabbassi e violoncelli, di cui hanno

stesso ritmo. Per converso, Stravinskij non utilizza tamburo e triangolo, mentre calibra più miratamente grancassa e piatti: a loro riserva solamente alcuni interventi a partire da b. 11 in poi. Nel caso dei piatti, egli indica meticolosamente il tipo di battente (*con la bag.* opp. *modo ord.*).

Da b. 5 a b. 10 l'orchestrazione della linea melodica è mantenuta identica all'originale čajkovskiano, e rimane affidata a ottavino, flauti a 2, clarinetti, violini e viole; le quattro parti sono rese in ottava con l'estensione complessiva di 3 ottave. Ciò che invece Stravinskij va a modificare sono gli accompagnamenti ritmici: in merito agli archi, pur mantenendo grossomodo la linea dei contrabbassi, il trascrittore non esita a implementare le strappate a corde quaduple ai violoncelli, il cui effetto richiede veramente il massimo della forza, e risulta anche in un accordo *strappato*, privo della simultaneità (a meno che non venga eseguito dai violoncelli divisi, indicazione che tuttavia non è presente). Il *retouche* più interessante riguarda la completa ri-orchestrazione degli accordi ribattuti assegnati a legni e ottoni: Stravinskij ridefinisce *in toto* il loro spazio sonoro e sfrutta al meglio la loro estensione, espandendoli su tutta la tessitura in modo da non creare una frattura tra il *range* affidato alla melodia e quello dell'accompagnamento. Al contrario, in Čajkovskij tali accordalità ribattute erano orchestrate nella regione medio-bassa, lasciando uno spazio di ben due ottave con la parte più acuta della linea melodica (ottavino). In tal senso, l'intervento di Stravinskij può essere interpretato come un approccio migliorativo alla partitura del predecessore.

bb. 11-18, yy (corrispondenti a bb. 361-371).

Le bb. 11-14 (con segno di ritornello) sono quelle in cui l'intervento di Stravinskij è più evidente. Il primo tratto distintivo è l'utilizzo del *tremolato* ai violini primi e secondi, laddove in Čajkovskij vi erano semicrome ribattute. In tal modo, Stravinskij utilizza un diverso modo d'attacco che permette ai violini di avere una maggior potenza sonora. Non solo, per aumentare il loro risalto (oltre a raddoppiare i violini primi con l'ottavino, soluzione presente anche in Čajkovskij) egli va ad aggiungere al primo corno la stessa nota *si<sup>b</sup>* (con tanto di accento), all'ottava sotto rispetto ai violini secondi. Ciò è molto importante per la resa sonora del passaggio: il *si<sup>b</sup>* rappresenta la nota culmine. La soluzione strumentale di sorreggere la nota culmine con l'uso del corno (una e due ottave sotto) è un dispositivo di orchestrazione molto efficace, che permette alla nota acuta di aver ancor maggior spessore. Inoltre, in queste battute, legni e ottoni sono composti *ex novo* e interamente ri-orchestrati. Diversamente da Čajkovskij, Stravinskij non raddoppia con i corni il passaggio melodico affidato a tromboni e tuba (bb. 11-12), ma li lascia soli; egli va a ridefinire tutte le altezze degli interventi accordali di bb. 13-14 (ance doppie e ottoni), ampliandone lo spettro come aveva fatto nelle battute precedenti; inventa le scale ascendenti di flauti e clarinetti; da b. 10 a b. 14 riduce drasticamente l'intervento delle percussioni (un solo colpo di piatto, e le utilizza in occasione di fine frase), mentre le usa nuovamente da b. 15 a 18; come fatto anche in precedenza, utilizza le strappate a corde doppie, triple e quaduple nei contrabbassi, violoncelli (e viole b. 13). Da b. 15 a 18, infine, Stravinskij assegna il *levare* delle accordalità ribattute solamente a tromboni, tuba e timpani, laddove in Čajkovskij tale levare era presente in ottoni, legni e percussioni.

bb. 19-30.

Pur essendo presente nell'organico del 1921, e previsto nell'originale di Čajkovskij (1889), il pianoforte è stato omesso da Stravinskij; del resto, gli interventi pianistici in questo numero erano eminentemente a carattere percussivo, di rinforzo nei momenti di maggior intensità dinamica. In Čajkovskij l'introduzione del pianoforte nelle ultime battute del *Finale* n. 30, oltreché di rinforzo, serviva soprattutto a introdurre il suo timbro specifico, che avrà un ruolo fondamentale nella seguente *Apothéose*. Essendo quest'ultimo numero tagliato nella versione Stravinskij-Djagilev, anche la necessità del pianoforte viene dunque meno.

Tra b. 19 e 26, Stravinskij espande il *tremolato* dei violini presente prima portandolo anche a viole e violoncelli che, assieme ai violini secondi, lo eseguono a corde doppie. Diversamente da Čajkovskij, le armonie sono rette dalle note lunghe nei legni (fagotti esclusi), laddove nel predecessore tutti i legni concorrevano nella ripercussione delle note d'armonia. L'intervento più particolare Stravinskij lo attua con i *pistoni*<sup>110</sup> e le trombe (in La): ai pistoni affida una fascia sonora in ribattuto, che non si trova in Čajkovskij, ma che risulta acquisita da Stravinskij fin dai balletti del *periodo russo*. Infine, Stravinskij affida la linea melodica alle due trombe, la cui parte inferiore è poi raddoppiata (all'ottava superiore!) dai clarinetti all'unisono. Tutta la fascia sonora costituita dal ribattuto di crome che in Čajkovskij coinvolgeva i fiati, le percussioni, il pianoforte e gli archi gravi, lascia traccia in Stravinskij solo nell'apporto del primo trombone e del tuba. L'elemento di croma ribattuta viene tuttavia ripreso da Stravinskij proprio nelle ultime quattro misure della sezione, e a tutta orchestra (in Čajkovskij violini e viole avevano semicrome). Stravinskij va a ri-orchestrare tutto il passaggio, proiettando l'estensione dell'orchestra nel suo complesso verso la sua ampiezza massima; egli introduce anche delle armonie *di volta* nel tempo debole della battuta basate sulla settima di dominante, sovrapposta al pedale di tonica, che erano assenti in Čajkovskij. Stravinskij decide anche di mantenere l'improvvisa armonia del sesto grado armonico, che nel predecessore serviva da connessione con la seguente *Apothéose*, dandole maggior evidenza con l'intervento della grancassa.

b. 31.

Viene mantenuta la misura vuota, *pausa generale*, con corona.

bb. 32-33.

---

<sup>110</sup> Con il termine *Pistoni*, ad inizio Novecento Stravinskij si riferisce alla *cornetta a pistoni*, che di norma è tagliata in Si $\flat$  e in La. Con il termine *Tromba*, per converso, è solito riferirsi alla *tromba naturale*, ma ciò va verificato di volta in volta in base all'organico e al periodo di composizione. Coppie di *Pistoni* e *trombe* sono presenti nelle partiture di Čajkovskij, e la spiegazione che si tratti di *cornetta* a pistoni e non *tromba* è desumibile dall'indicazione dell'organico originale in cirillico della *Belle au bois dormant*, che ne riporta la dicitura per esteso (cfr. P. I. ČAJKOVSKIJ, *Спящая красавица, La Belle au Bois Dormant, The Sleeping Beauty*, op. 66 (1888-1889), Muzgiz, Moskva, 1952. Oggi giorno la cornetta a pistoni in La è raramente usata, e di solito viene rimpiazzata da una tromba in Si $\flat$  con caneggio modificato, andando tuttavia in tal modo ad alterare le intenzioni timbriche volute dall'autore.

Queste due ultime battute sono la chiusa dell'intero balletto, composta da Stravinskij. Sono presenti i tremolati a tutti gli archi, corde doppie e triple, con ribattuto ai timpani. Il resto dell'orchestra tiene il *più che fortissimo* in note lunghe.

## Conclusioni

La ri-orchestrazione del *Presto* operata da Stravinskij fu dovuta sicuramente alla richiesta di Djagilev di provvedere a una conclusione efficace per la *Sleeping Princess*, vista la sua decisione di non eseguire l'*Apothéose* finale. Risulta difficile stabilire il perché di tale scelta: come testimoniato anche da Balanchine nello scritto citato poc'anzi, l'*Apothéose* sembra essere un finale più efficace del balletto, più interessante per via dei contenuti musicali, che richiamano il tema popolare francese "Vive Henri Quatre", e per la sua enigmatica conclusione nella tonalità di Sol minore, inconsueta nel balletto classico. Forse la scelta di non eseguire tali musiche dipese proprio dalla combinazione di queste due caratteristiche, al fine di proporre un Čajkovskij maggiormente appetibile al pubblico inglese dell'epoca: la presenza dell'*Apothéose* avrebbe presupposto una coreografia atta a celebrare la monarchia.

Nella sua orchestrazione, Stravinskij rispettò nel modo più assoluto i contenuti melodici, aggiunse qualche piccola variante nelle armonie, ma fu più libero nell'utilizzo dei tagli e nelle modifiche della testura orchestrale. Nel caso delle note ribattute dei pistoni in La, e nell'accordatura da effettuarsi "al volo" del timpanista se provvisto di tre caldaie, non esitò nell'incrementare le difficoltà tecnico-esecutive del pezzo. In ultima istanza, in questo intervento Stravinskij rivelò un atteggiamento volto essenzialmente a migliorare la resa orchestrale delle musiche del predecessore, secondo la propria visione dell'orchestrazione e in accordo alle diverse possibilità tecniche e orchestrali dell'allestimento del 1921.

## Note alla trascrizione

- b. 1: viole: ultima nota corretta a LA (e non sol come nel manoscritto).
- b. 5-10: aggiunti gli *staccato* dei corni (e legni) a tutti gli ottoni.
- bb. 11: primo corno: aggiunto *fff* come riportato nelle parti d'orchestra rinvenute in MS Thr 495 (101, folder 30).
- bb. 11-14: Trombone 3: aggiunta indicazione *solo* e articolazioni come da parti MS Thr 495 (101, folder 35).  
Tuba: aggiunte articolazioni come da parti MS Thr 495 (101, folder 36).
- bb. 12-14: tromboni 1-2: aggiunte articolazioni come da parte MS Thr 495 (101, folder 34).
- b. 13: corni 3-4, aggiunto *staccato* come da parti MS Thr 495 (101, folder 31).
- bb. 13-14: trombe in La 1. 2. incoerenti nel manoscritto, corrispondenti alle parti MS Thr 495 (101, folder 33).
- b. 14: pistoni, aggiunto *staccato*.
- b. 15: fagotti: aggiunto *staccato*.
- bb. 15 e seg.: ottavino: nel manoscritto l'indicazione di *ottava alta*, incoerente rispetto ai flauti e poco logica, è protratta fino a b. 15 compresa. L'indicazione è stata ridotta come indicato nelle parti d'orchestra rinvenute in MS Thr 495 (101, folder 24).

- bb. 15-17: corno inglese: aggiunti staccato come da parte MS Thr 495 (101, folder 26).
- bb. 15-18: Oboi 1.2 aggiunti punti chiodati come da parte parte MS Thr 495 (101, folder 25)
- b. 19: Trombe 1.2 aggiunto *fff* come da parti d'orchestra in MS Thr 495 (101, folder 33).
- bb. 23-29: La parte dei Flauti MS Thr 495 (101, folder 23) presenta un cartiglio incollato nell'ultima pagina a partire da b. 13. Le bb. 23-29 sono diverse rispetto alla partitura orchestrale, e vanno a raddoppiare un'ottava sopra la linea della prima tromba, con i due flauti all'unisono. Si allega l'estratto.



Fig. 43: parte dei flauti tratta dalla parte manoscritta MS Thr 495 (101, folder 23).

- b. 25: clarinetti in  $\text{si}\flat$ : non senso (la, si,  $\text{si}\flat$ , do: ??). Emendato secondo l'originale di Čajkovskij (cfr. b. 378).
- b. 26: viole: manoscritto e parti d'orchestra incoerenti con l'armonia del passaggio e le note degli oboi. Corretto con re do# re do# (orig. fa, fa, mi, fa).
- b. 30: timpani: aggiunto staccato e *sec* secondo la parte MS Thr 495 (101, folder 37)

### Ipotesi di ricostruzione della partitura

# "Presto" - Finale n. 30

La Belle au bois dormant

P. I. Cajkovskij (1889)  
retouche I. Stravinskij (1921)

[Allegro brillante (Tempo di mazurka)] Presto

Piccolo  
Flauti 1.2  
Oboe 1  
Oboe 2  
Corno Inglese  
Clarinetto in La 1.  
Clarinetto in La 2.  
Fagotti 1.2  
Corni in Fa 1.2  
Corni in Fa 3.4  
Pistoni in La 1.2  
Tromba in La 1.2  
Tromboni 1.2  
Trombone 3 e Tuba  
Timpani  
Cimbali  
Gran Cassa  
Violini I  
Violini II  
Viole  
Violoncelli  
Contrabbasso

"Presto" - Finale n. 30

8

Picc.

Fl. 1.2

Ob. 1

Ob. 2

Cr. Ingl.

Cl. in La 1.

Cl. in La 2.

Fg. 1.2

Cr. in Fa 1.2

Cr. in Fa 3.4

Pist. in La 1.2

Tr. in La 1.2

Trb. 1.2

Trb. 3.  
Tba.

Timp.

Cimb.

G. C.

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

Cb.

8<sup>va</sup>

ff

ff

ff

colla bag.

modo ordinario

[solo]

8<sup>va</sup>

"Presto" - Finale n. 30

This musical score is for the "Presto" movement, Finale n. 30. It is a full orchestral score with the following instruments and parts:

- Picc. (Piccolo)
- Fl. 1. 2 (Flutes 1 and 2)
- Ob. 1 (Oboe 1)
- Ob. 2 (Oboe 2)
- Cr. Ingl. (English Horn)
- Cl. in La 1. (Clarinets in A 1)
- Cl. in La 2. (Clarinets in A 2)
- Fg. 1. 2 (Bassoons 1 and 2)
- Cr. in Fa 1. 2 (Horns in F 1 and 2)
- Cr. in Fa 3. 4 (Horns in F 3 and 4)
- Pist. in La 1. 2 (Trumpets in A 1 and 2)
- Tr. in La 1. 2 (Trumpets in A 1 and 2)
- Trb. 1. 2 (Trombones 1 and 2)
- Trb. 3. Tba. (Trombone 3 and Tuba)
- Temp. (Timpani)
- Cimb. (Cymbals)
- G. C. (Gong)
- VI. I (Violin I)
- VI. II (Violin II)
- Vle. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Cb. (Contrabass)

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *ff* and *sfz*. The piece concludes with a final cadence in the key of D major.

"Presto" - Finale n. 30

21

Picc.

Fl. 1.2

Ob. 1

Ob. 2

Cr. Ingl.

Cl. in La 1.

Cl. in La 2.

Fg. 1.2

Cr. in Fa 1.2

Cr. in Fa 3.4

Pist. in La 1.2

Tr. in La 1.2

Trb. 1.2

Trb. 3. Tba.

Timp.

Cimb.

G. C.

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

Cb.

(*sf*)

(*sf*)

(*sf*)

"Presto" - Finale n. 30

30 Picc. *ff*

30 Fl. 1.2 *ff*

30 Ob. 1 *ff*

30 Ob. 2 *ff*

30 Cr. Ingl. *ff*

30 Cl. in La 1 *ff*

30 Cl. in La 2 *ff*

30 Fg. 1.2 *ff* a2

30 Cr. in Fa 1.2 *ff*

30 Cr. in Fa 3.4 *ff*

30 Pist. in La 1.2 *ff*

30 Tr. in La 1.2 *ff*

30 Trb. 1.2 *ff*

30 Trb. 3. Tba. *ff*

30 Timp. *sc*

30 Cimb. *colla bag.* *modo ordinario*

30 G. C. *ff*

30 VI. I *ff*

30 VI. II *ff*

30 Vle. *ff*

30 Vc. *ff*

30 Cb. *ff*

## PARTE SECONDA: *Le Baiser de la Fée* (1928)

«Non posso dire molto del *Baiser de la Fée*. È da capo a fondo un plagio di Čajkovskij. [...] Che un creatore di genio si debba travestire con i panni di un altro musicista per scrivere un pezzo che, in aggiunta, è insignificante, è troppo per essere compreso.» H. PRUNIÈRES, *Stravinsky and Ravel*, «Modern Music», VI, n. 2, Winter 1928, pp. 36.

### Igor Stravinskij, Ida Rubinstein, Aleksandr Benois, Bronislava Nijinska

L'inizio dei lavori al *Baiser de la Fée*, balletto di Stravinskij su musiche di Čajkovskij nato dalla collaborazione dell'autore con Ida Rubinstein<sup>111</sup> e Alexandre Benois, risale all'autunno del 1927.<sup>112</sup> Non era la prima volta che il compositore e la Rubinstein collaboravano. Russa come Stravinskij, anche Ida Rubinstein aveva iniziato la sua carriera nei *Ballets russes* di Djagilev, danzando negli allestimenti di *Cléopâtre* e *Shéhérazade*.<sup>113</sup> La ballerina si era tuttavia allontanata ben presto dalla compagnia per perseguire le proprie vocazioni di mecenate e attrice; ciò era stato possibile grazie alla sua cospicua ricchezza: figlia di un banchiere di Har'kov (allora Impero Russo, ora Ucraina), presto orfana, aveva ereditato un'immensa fortuna e l'aveva portata in Occidente prima dell'espropriazione

---

<sup>111</sup> Le informazioni riguardanti Ida Rubinstein e i suoi contatti con Stravinskij sono tratte da M. DE COSSART, *Ida Rubinstein*, Liverpool, Liverpool University Press, 1987, pp. 133-139 (*The Kiss and the Boy David*, 1928); C. S. MAYER, *Ida Rubinstein: A Twentieth-Century Cleopatra*, «Dance Research», XX, n. 2, Russian Issue, Winter 1988, pp. 33-51; J. DEPAULIS, *Ida Rubinstein: une inconnue jadis célèbre*, Paris, Champion, 1995, pp. 355-380 (*Les Ballets de 1928-1929*); L. GARAFOLA, *Igor Stravinsky and Ida Rubinstein*, «Ballet Review», XXXII, n. 2, Summer 2004, pp. 84-94.

<sup>112</sup> Cfr. I. STRAVINSKY, *Chronicle of my life*, London, Gollancz, 1936, p. 237.

<sup>113</sup> Benois, che in tali occasioni curò le scenografie e i *décors* dei *Ballets russes*, in *Memoirs*, 1964, II, pp. 241 e 243, ricorda così: «[Robert de Montesquiou] non mancò a nessuno spettacolo. Dimostrò maggior attenzione per Ida Rubinstein, che fece impazzire tutta Parigi e mise in ombra persino la Pavlova. [...] Non fu tuttavia per il suo modo di ballare che Ida trionfò; infatti, lei non ballava, ma camminava. Ma *come* camminava, con contegno regale, con tale bellezza di movimento»; Bakst e Fokine le diedero di nascosto lezioni di ballo: «La donna misteriosa non era solamente una creatura di genio; era anche incredibilmente ricca. Era molto eccentrica, e per raggiungere i suoi obiettivi era disposta a superare i limiti della decenza, come apparire in pubblico senza nessun vestito addosso. Era bellissima e molto dotata. Proveniva dall'élite ebraica la quale non approvava le sue manie teatrali e tentò di mettere ogni ostacolo possibile sul suo percorso. Bakst e Fokine si scioglievano ogni volta che il suo nome era pronunciato».

delle proprietà occorsa in seguito alla Rivoluzione d'ottobre. Era di origini ebraiche, ma, come avveniva di sovente in Russia agli ebrei facoltosi, nel 1936 si convertì alla religione cristiano-cattolica.<sup>114</sup> Nel 1917 la Rubinstein aveva cercato di coinvolgere Stravinskij nella composizione di musiche di scena per *Antoine et Cléopâtre*. La traduzione dall'inglese e l'adattamento del testo di Shakespeare erano stati curati da André Gide, il quale aveva già proposto a Stravinskij, durante un comune soggiorno estivo a Diablerets, una lista di brani musicali da interpolare al testo letterario.<sup>115</sup> Tuttavia, benché Stravinskij fosse giunto ad un accordo economico con la mecenate riducendo cospicuamente l'improbabile richiesta di 25.000 franchi svizzeri,<sup>116</sup> egli non riuscì ad accordarsi con Bakst, scenografo e costumista, sulle linee-guida estetiche che l'allestimento avrebbe dovuto perseguire. Bakst, probabilmente di comune accordo con la Rubinstein, aveva rifiutato di seguire le indicazioni circa i costumi di stampo modernista che Stravinskij desiderava per l'allestimento, e la collaborazione non ebbe luogo.<sup>117</sup> Le musiche di scena furono dunque realizzate da Florent Schmitt (op. 69), e la prima esecuzione ebbe luogo all'Opéra di Parigi il 14 giugno 1920.

La Rubinstein aveva dato vita a una compagnia di ballo cosmopolita, composta dai migliori artisti europei e nordamericani. Come testimonia Keith Lester,<sup>118</sup> che vi lavorò, alle diverse provenienze corrispondevano atteggiamenti diversi: inglesi e nordamericani, accomunati dalla lingua, facevano gruppo a sé, i francesi si sentivano i depositari di una tradizione consolidata, mentre i russi (dunque appartenenti al tramontato Impero russo, i cui confini abbracciavano Polonia, Bielorussia, Ucraina, ecc.) erano tutti *émigrés* oppure figli di emigranti, allontanatisi in seguito alla Rivoluzione d'ottobre che aveva interrotto la tradizione dei Balletti imperiali e aveva determinato la diaspora degli artisti refrattari al regime. Oltre alle stesse origini, dunque, la Rubinstein, Benois, Nijinska e Stravinskij condividevano i medesimi ideali artistici.

Pur con le sue bizzarrie ed eccentricità, Ida Rubinstein, con il suo mecenatismo generoso, creò allestimenti memorabili che altrimenti non sarebbero potuti esistere perché non competitivi sul mercato. La mecenate si circondò dei migliori artisti del tempo, i quali potevano lavorare in allestimenti dal budget virtualmente illimitato. In ciò le condizioni di produzione artistica erano simili a quanto avvenne nei Teatri Imperiali nell'Ottocento; nello specifico ciò pare abbia giovato in particolar modo al *Baiser de la Fée*, che si ispira musicalmente a Čajkovskij, compositore "imperiale" per antonomasia.

---

<sup>114</sup> Il "periodo neoclassico" rappresentò un momento di riflessione spirituale per molti artisti, Stravinskij compreso. Probabilmente influenzato da Cocteau, Stravinskij lesse *Art et scolastique* di Maritain (1920), in cui sono presenti ideali di stampo Neo-tomistico di ricerca dell'ordine grazie alla riscoperta del lavoro artigianale umile e laborioso di derivazione medievale (i. e.: *artigianato artistico*). In seguito ad un "miracolo" avvenuto nella basilica di San Marco a Venezia, Stravinskij si riconvertì alla religione cristiano-ortodossa nel 1926, credo che aveva abiurato nel 1900. La conversione fu criticata da Djagilev, come si documenterà più oltre in questo scritto (cfr. nota n. 150 p. 161).

<sup>115</sup> La lista dei brani progettati è riprodotta in V. STRAVINSKY – R. CRAFT, *Stravinsky in Pictures and Documents*, New York, Simon & Schuster, 1978, p. 162.

<sup>116</sup> Cfr. GARAFOLA, *Igor Stravinsky and Ida Rubinstein*, cit., p. 86.

<sup>117</sup> Sulla vicenda, esiste un carteggio tra Stravinsky e Bakst, che inizia nel giugno del 1917 e si conclude il 25 ottobre. Cfr. Craft, *Igor Stravinsky selected correspondence*, New York, Knopf, 1984, pp. 89 e sgg., e V. STRAVINSKY – R. CRAFT, *Stravinsky in Pictures and Documents*, New York, Simon & Schuster, 1978, pp. 162 e sgg.

<sup>118</sup> Cfr. K. LESTER - C. CRISP, *Rubinstein Revisited*, «Dance Research», I, n. 2, Autumn 1983, pp. 21-31.

## La genesi del *Baiser*

Pianificando la stagione del 1928, la prima sotto il nome dei *Ballets de Mme Ida Rubinstein*, nell'autunno del 1927 la mecenate chiese a Gavriil Païchadze, editore di Stravinskij a capo dell'*Éditions russes de musique*, di poter utilizzare le musiche di *Apollon musagète*, che il compositore stava appunto ultimando. La cosa non era possibile perché l'esclusiva era garantita a Djagilev, il quale ne stava curando l'allestimento. Nel frattempo, Ida aveva gradualmente definito i contenuti del balletto assieme a Benois, che aveva sostituito Bakst, prematuramente scomparso nel 1924. Benois annotò nei propri diari le numerose serate trascorse nel salotto della protettrice nei mesi di maggio, giugno e luglio del 1927, ascoltando ed eseguendo, tra i tanti altri autori, anche musiche di Čajkovskij. Il 5 dicembre 1927<sup>119</sup> la mecenate scrisse direttamente a Stravinskij, che si trovava in Svizzera, chiedendogli di raggiungerla a Parigi per discutere il progetto che lei e Benois avevano in mente; l'obbiettivo era la composizione di un nuovo balletto che sarebbe entrato nel repertorio della sua compagnia. Il compositore rispose a stretto giro l'8 dicembre, replicando che non poteva pianificare alcun viaggio fino al febbraio successivo, e la Rubinstein gli scrisse nuovamente il 12 dicembre per dirgli che, nell'impossibilità di parlargli di persona, Alexandre Benois gli avrebbe inviato per iscritto ulteriori dettagli. Uomo assai colto, lo scenografo era grande conoscitore di musica e, soprattutto, godeva della piena stima di Stravinskij, fin dagli esordi con i *Ballets russes*.<sup>120</sup> Il 12 dicembre, lo stesso giorno della risposta della Rubinstein, Benois scrisse a Stravinskij la proposta nella quale erano indicati sia il soggetto del balletto, sia una lista preliminare di brani di Čajkovskij che voleva sottoporre all'attenzione del compositore.

«Sono molto felice di sapere che hai raggiunto un accordo con Ida Lvovna [Rubinstein], così si potrà avverare il mio grande desiderio di realizzare insieme un'altra impresa artistica. Poterti spiegare questo mio sogno di persona risulterebbe sicuramente più facile, ma, siccome non c'è speranza di incontrarci prima di febbraio, proverò a darti un'idea, in termini molto generici, di ciò che avremmo in mente. Ci sono due progetti da esplorare, uno è molto semplice e modesto, ma già maturo. L'altro è più complicato, più importante ma ancora nebuloso. Il primo progetto—*c'est du Tchaïkowsky à travers Stravinsky* [in francese nel testo]. Lo Zio Petia (probabilmente senza rendersene conto) scrisse solo "balletti": tutte le preziose musiche da lui composte ci restituiscono un'ispirazione visiva, ma nonostante questo le sue idee hanno radici molto profonde. Sarebbe possibile realizzare un balletto dalle sue sinfonie, perché in esse tutto è già pronto (per il balletto), ma ciò non mi sta molto a cuore. Non opterei dunque per la sua musica sinfonica, perché la rigidità della forma potrebbe interferire con la creazione di un balletto originale e coerente. È un rischio che potremmo evitare se scegliessimo dei pezzi per pianoforte, che, messi assieme, potrebbero costituire il soggetto, oppure, ancora

---

<sup>119</sup> I carteggi intercorsi tra Ida Rubinstein e Igor Stravinskij e tra quest'ultimo e Benois sono stati consultati presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea, Igor Stravinsky Sammlung. Sopravvivono le lettere autografe di Stravinskij nelle loro copie minute (con grafia difficilmente leggibile), mentre di quelle digitate con la macchina da scrivere (una con caratteri francesi, e dagli inizi del 1929 una con i caratteri cirillici) ne rimane la copia carbone.

<sup>120</sup> Stravinskij dichiara che, tra tutti i pittori che aveva conosciuto nei *Ballets russes*, Benois era quello che «ne sapeva di più di musica, anche se limitatamente al repertorio operistico italiano del XIX secolo». Benois era inoltre ritenuto da Stravinskij uno tra gli "italofili" più accreditati. Cfr. I. STRAVINSKY – R. CRAFT, *Memories and commentaries*, London, Faber & Faber, 2002, p. 86.

meglio, un punto di partenza sul quale tessere il soggetto, poiché i pezzi saranno collegati da *affinità* musicali. Permettami di elencarti alcuni dei possibili “candidati” (spero che concorderai con me su molti di essi): dalle *Stagioni*—la n. 7 e la n. 11 (*Luglio e Novembre*). Dai *Sei pezzi* op. 51—il n. 1 *Valse de salon* (forse), il n. 2 *Polka peu dansante*, il n. 3 *Menuetto scherzoso*, il n. 4 *Natha-valse*, il n. 5 *Romance*. Dai *Sei pezzi* op. 19—il n. 1 *Réverie du soir*, il n. 2 *Scherzo humoristique*, il n. 3 *Feuillet d’album*, il n. 5 *Capriccioso*. Dai *Dodici pezzi* op. 40—il n. 2 *Chanson triste*, il n. 5 *Mazurka*, il n. 7 *Au village*, il n. 10 *Danse russe*, ecc., ecc... continuare non avrebbe senso; permettimi di porti di punto in bianco una domanda: ti va di prendere la musica di Zio Petya e di farne qualcosa di nuovo? Se sì, semplicemente rispondi “magnifico” e la cosa sarà fatta. Se l’idea non ti piace, so già che non sarà possibile convincerti. Ma permettimi di aggiungere una preghiera: che Dio permetta che quest’idea ti piaccia e che questo sogno che sto nutrendo possa, grazie a te, diventare realtà». <sup>121</sup>

Con questa lettera Benois dimostra gran tatto e somme capacità di persuasione; pur imbeccando il compositore a tal segno da indicargli parte dei contenuti della sua futura auspicata creazione, garantisce a Stravinskij stesso di condurre le linee guida del balletto intero. Insomma: non solo è conscio della personalità del musicista e del fatto che egli debba immaginare ciò che avviene in scena per poter scriverne le musiche, ma fa perno sul comune amore per le musiche di Čajkovskij; dando a Stravinskij il maggior “potere artistico” del gruppo, gli si rivolge di conseguenza (si noti il gran numero di “permettami”).

Come notato da Craft, <sup>122</sup> l’intervento determinante di Benois è stato a lungo sottovalutato dagli esegeti stravinskiani. Alla luce della lettera dello scenografo, emerge chiaramente quanto l’idea originaria che sottende la composizione sia da attribuirsi proprio a Benois, e le scelte dei brani siano probabilmente maturate nel corso dei mesi precedenti negli incontri salottieri del pittore con la patronessa. <sup>123</sup> Benois seppe dare vita a un progetto originale in grado di attrarre Stravinskij perché in linea con gli ideali poetici neoclassici nella loro particolare declinazione stravinskiana, maturati dal compositore nel corso degli ultimi anni: *oggetti* (non solo musicali) appartenenti al passato, riscoperti e collocati in un continuum temporale moderno, presente; la realizzazione di questo intento prevedeva la compresenza di elementi classici e moderni, sia nelle musiche sia in tutte le altre componenti del balletto (costumi, scenografia e coreografia). <sup>124</sup> Motivo probabilmente determinante, la proposta che la Rubinstein e Benois fecero a Stravinskij faceva perno

---

<sup>121</sup> L’originale della lettera è ospitato presso la Paul Sacher Stiftung. Parti della lettera sono edite nella trad. inglese poco fedele all’originale e con alcuni omissis da R. Craft in I. STRAVINSKY, *Selected correspondence*, I, London, Faber & Faber, 1982, p. 172 n. 134. L’originale è edito in russo in I. F. STRAVINSKIJ, *Perepiska s russkimi korrespondentami: materialy k biografij*, V. P. Varunc, Moskva, Kompozitor, 1998-2003, III, pp. 259-262.

<sup>122</sup> Cfr. I. STRAVINSKY, *Selected correspondence*, I, London, Faber & Faber, 1982, pp. 172 n., 192, 194.

<sup>123</sup> Cfr. GARAFOLA, *Igor Stravinsky and Ida Rubinstein*, cit., p. 87.

<sup>124</sup> Non è mia intenzione discutere qui il pensiero estetico che ispira tale esperienza artistica, né soffermarmi sulle conseguenze filosofiche che l’atto di ricollocare *oggetti musicali* il cui significato consumato dall’utilizzo acquista nuova luce grazie al processo di *straniamento* implicato nella sua collocazione in un contesto moderno, presente, diverso dall’originario. A tal proposito si veda il saggio di C. DAHLHAUS, *Il Teatro epico di Igor Stravinskij* in G. VINAY, *Stravinsky neoclassico: l’invenzione della memoria nel ’900 musicale*, Venezia, Marsilio, 1987, pp. 81-114. Posso tuttavia portare la mia esperienza personale di interprete-esecutore, quando, durante il mio apprendistato di direzione d’orchestra, diressi il *Pulcinella*; Gabriele Ferro mi illuminò con una frase: “Ne deve venire fuori un dinosauro, un fossile, restaurato, perfetto, che *sembra* vivo, ma in un museo”. La metafora mi sembra azzeccata—nonché estendibile a molta “prassi esecutiva barocca” di fine XX inizio XXI secolo.

sull'amore condiviso che il gruppo (mecenate, scenografo e musicista, tutti e tre *émigrés* russi) nutriva per la musica di Čajkovskij, chiamandolo confidenzialmente "Zio Petya".

Stravinskij utilizzò tutti i brani elencati da Benois nella lettera citata poco sopra, tranne le *Stagioni* e la *Chanson triste*; vedremo in seguito che il compositore li elaborò soprattutto nel corso del secondo e del terzo quadro, perché probabilmente le partiture di questi pezzi gli giunsero in ritardo, in luglio avanzato. I brani furono integrati con altri, al fine di completare il balletto, ma che tuttavia confluirono principalmente nella prima e nella quarta scena. Dall'indagine delle derivazioni čajkovskiane, dello *Skizzenbuch VIII* contenente annotazioni sulle date dei lavori e dal confronto con l'epistolario, è stato infatti possibile ricostruire le fasi compositive del balletto, e, come analizzerò di seguito, stabilire la *non consequenzialità* della sua composizione: Stravinskij lavorò prima al primo e al quarto (ultimo) quadro, con il finale ciclico; in merito al primo quadro, esso non presenta un *continuity draft*: il compositore rielaborò in tempi diversi i suoi contenuti musicali, con particolare riguardo alla *Canzone di ninnananna durante la tempesta*, che sigilla ciclicamente l'intero balletto, e i cui inserti maturarono dopo la stesura sostanziale del primo *tableau*. Solo in un secondo momento il compositore lavorò al secondo e al terzo atto, stavolta in modo consequenziale, e in un tempo più breve. L'argomento sarà approfondito di seguito.

Stravinskij ricorda come accettò di collaborare al progetto:

«Mentre stavo finendo di scrivere la musica di *Apollo* alla fine del 1927, ricevetti da Ida Rubinstein la proposta di comporre un nuovo balletto per il suo repertorio. Il pittore Alexandre Benois, che lavorava per lei, mi inviò due progetti, uno dei quali ritenni molto attraente. L'idea era quella di comporre qualcosa che si ispirasse alla musica di Čajkovskij. La mia simpatia per questo compositore era cosa ben nota,<sup>125</sup> ma, soprattutto, in novembre, nel periodo in cui lo spettacolo era fissato, si sarebbe celebrato il trentacinquesimo anniversario della sua morte; questi due motivi mi indussero ad accettare l'offerta. Avrei avuto la possibilità di portare sinceramente il mio tributo al magnifico talento di Čajkovskij.

Siccome ero libero di scegliere sia il soggetto sia l'ambientazione del balletto, iniziai a ricercarli nella letteratura del diciannovesimo secolo, in linea con lo stile della musica di Čajkovskij stesso. Con queste intenzioni trovai un grande poeta con un'anima gentile e sensibile, la cui fantasia fosse vicina a quella del musicista. Scelsi Hans Christian Andersen, con il quale Čajkovskij ha molti punti di contatto. Per dimostrare la sua passione per il fantastico, basti ricordare *La bella addormentata nel bosco*, *Lo schiaccianoci*, *Il lago dei cigni*, *La dama di picche*, e molti suoi pezzi sinfonici.

Sfogliando le pagine di Andersen, che mi erano peraltro già familiari, riscoprii un racconto che avevo completamente dimenticato e che mi colpì perché esprimeva perfettamente l'idea che andavo maturando. Era la bellissima storia della *Vergine dei ghiacciai*. La scelsi come punto di partenza, e lavorai alla storia come segue. Una fata segna con il suo bacio magico un bambino appena nato e lo strappa dalla madre. Venti anni dopo, quando il giovane è all'apice della sua fortuna, lei dà al giovane un secondo bacio fatale, che lo toglie al mondo dei mortali e lo porta con sé nella gioia eterna. Siccome il mio intento era di commemorare Čajkovskij,

---

<sup>125</sup> Cfr. gli scritti di Stravinskij pubblicati in occasione della sua collaborazione con i *Ballets russes* di Djagilev per l'allestimento del 1921 della *Sleeping Princess* e per l'allestimento del 1922 del *Mariage d'Aurore*: I. STRAVINSKY, *The Sleeping Beauty*, «The Times», 18 X 1921, edito in E. W. WHITE, *Stravinsky: the composer and his works*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1979, pp. 573-574 e I. STRAVINSKY, *Une lettre de Stravinsky sur Tchaïkovsky*, «Le Figaro», 18 V 1922, edito in F. LESURE (a cura di), *Stravinsky. Etudes et témoignages présentés et réunis par François Lesure*, Paris, Lattès, 1982, pp. 239-240. Entrambi gli scritti sono stati tradotti e discussi nella prima parte della dissertazione.

questo soggetto mi sembrò prestarsi particolarmente bene come allegoria: con il suo bacio fatale, la Musa baciò Čajkovskij allo stesso modo, e questo simbolo magico traspare in tutta l'opera del compositore.

Sebbene avessi dato piena libertà allo scenografo e alla coreografa per la messinscena della mia composizione, il mio desiderio principale era che il balletto doveva essere nella sua forma classica, seguendo quanto avevo fatto con *Apollo*. Immaginai tutti i personaggi fantastici come danzati *en blanc*, con il *tutu*, mentre le scene rustiche dovevano avere luogo immerse nel paesaggio svizzero, con alcuni dei ballerini vestiti da turisti e mescolati agli amichevoli paesani nella vecchia tradizione teatrale.

Siccome la data stabilita per le *performance* di Mme Rubinstein non era lontana, durante tutta l'estate non mi allontanai da casa se non per un concerto a Scheveningen, e per questo non ebbi molto tempo a disposizione per completare un lavoro così meticoloso. Siccome odio essere di fretta, e sono spaventato dagli imprevisti man mano che si avvicina la scadenza, pianificai meticolosamente ogni ora che avevo a disposizione per proseguire nel mio lavoro e lasciare il meno possibile agli ultimi momenti. Preferisco di gran lunga affaticarmi all'inizio che essere sotto pressione alla fine. [...]

Finire l'orchestrazione della mia musica nel poco tempo restante fu così pesante che non ebbi la possibilità di seguire le prove di Bronislava Nijinska, che stava lavorando passo passo alla coreografia del balletto man mano che le inviavo da Echarvines le musiche appena completate. Per via di ciò non ebbi la possibilità di vedere il suo lavoro fino a poco prima dello spettacolo, quando la coreografa aveva già definito le scene principali. Trovai alcune delle danze degne del talento della Nijinska. Ma, d'altro canto, ce n'erano altre che non potevo accettare, e che, se fossi stato presente al momento delle prove, avrei sicuramente provato a modificare. Ma ora era troppo tardi per ogni intervento da parte mia, e, mi andasse bene o meno, lasciai tutto com'era. Non fui dunque particolarmente meravigliato della mia reazione alle coreografie, che mi lasciarono piuttosto freddo.

Mi furono concesse quattro prove con l'eccellente orchestra dell'Opéra. Ma erano difficili, perché in ognuna dovevo lottare contro il sistema delle sostituzioni—il fatto che ad ogni prova i musicisti, senza nessun avvertimento, mandassero dei sostituti, era disastroso per la musica. [...]

Diressi questo balletto per due volte all'Opéra di Parigi, il 27 novembre e il 4 dicembre, con la partecipazione di Mme Rubinstein. Il balletto andò in scena una volta anche al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles, e una volta a Monte Carlo. [...] Un ultimo spettacolo fu dato alla Scala di Milano, e, subito dopo, il balletto fu tolto dal repertorio di Ida Rubinstein. Alcuni anni dopo, Bronislava Nijinska allestì il balletto al Teatro Colon di Buenos Aires, dove aveva già proposto *Les noces*, e dove entrambi questi miei lavori riscossero un grande successo. Ciò del resto non fu un avvenimento isolato. [...]

Come feci per altri miei balletti, composi una suite orchestrale delle musiche del *Baiser de la Fée*, che può essere eseguita senza troppe difficoltà per via dell'organico orchestrale ridotto. La dirigo spesso, e mi diverte farlo soprattutto perché in questa musica ho provato uno stile di scrittura e di orchestrazione che era del tutto nuovo per me, e fu uno dei motivi per i quali la musica in esso contenuta può essere apprezzata fin dal primo ascolto». <sup>126</sup>

Di mano del compositore, vi sono inoltre interessanti dettagli sulle condizioni quotidiane nelle quali scrisse il balletto:

«Quell'estate non ebbi possibilità di riposare. La trascorsi a Echarvines, sul lago Annecy, dove avevo preso in affitto una stanza in una casa di un muratore lontano dalla strada principale, nella quale feci portare un pianoforte. Non riesco mai a concentrarmi nel mio lavoro se qualcuno mi ascolta, dunque era impossibile per me comporre al pianoforte nella villetta dove risiedevo con la mia famiglia. Per questo scelsi un posto isolato nella speranza di trovarvi pace e solitudine, libero da vicini importuni. Fui crudelmente disilluso. Il manovale che mi aveva affittato la stanza occupava il resto della casa con sua moglie e suo figlio. Usciva di casa la

---

<sup>126</sup>I. STRAVINSKY, *Chronicle of my life*, London, Gollancz, 1936, pp. 237-243.

mattina, ed era tutto tranquillo fino al suo rientro a ora di pranzo. La famiglia allora si sedeva a tavola per mangiare. Un'acre e nauseante puzza di aglio e di olio rancido si propagava dalle fessure della parete divisoria che mi separava da loro, e mi faceva stare male. Dopo uno scambio di parole amare, il muratore perdeva la pazienza e cominciava a urlare contro moglie e figlio, terrorizzandoli con le sue minacce. Dapprima la moglie tentava di rispondergli, ma poi, scoppiando in lacrime, prendeva il figlioletto urlante e usciva, inseguita dal marito. Questo si ripeteva ogni giorno, con regolarità sconcertante, provocando una paura agonizzante nella mia ultima ora di lavoro mattutino. Per fortuna non vi era bisogno che io tornassi in quella casa nel pomeriggio, da momento che mi dedicavo al lavoro per il quale non avevo necessità di un pianoforte». <sup>127</sup>

---

<sup>127</sup>I. STRAVINSKY, *Chronicle of my life*, cit., pp. 235-237.

## Cronologia dei lavori di composizione e indagine sullo *Skizzenbuch VIII*

Stravinskij iniziò i lavori al *Baiser* l'11 luglio 1928.<sup>128</sup> Il 16 luglio scrisse una lettera a Gavriil Païchadze, che agiva da intermediario tra Stravinskij e Ida Rubinstein per conto dell'editore Jurgenson; gli chiese di inviargli le *Canzoni per i bambini* di Čajkovskij, riferendosi probabilmente all'op. 54, *Šestnadcat' pesen dlja detej* (*Sedici canzoni per i bambini*).<sup>129</sup> Il 24 luglio Stravinskij scrisse nuovamente a Païchadze, attestando di aver ricevuto i brani di Čajkovskij, e rimarcò la preoccupazione che il ritardo nella spedizione gli aveva causato.<sup>130</sup> Probabilmente fu per la mancanza della partitura dell'op. 54 che Stravinskij incominciò con gli schizzi musicali dei materiali destinati alla *Fée* e agli *Spiriti*, i quali si ispirano a contenuti intervallari, armonici e di orchestrazione alla *Fée Carabosse* della *Belle au bois dormant*. L'arrivo delle musiche è determinante perché nel primo quadro le romanze dell'op. 54 sono utilizzate estensivamente: la n. 7 *Zimnij večer* (*Sera d'inverno*) e soprattutto la n. 10 *Kolybel'naja pesn' v burju* (*Canzone di ninnananna durante la tempesta*), la quale, anche per il suo significato testuale, è associata al "tema del bacio" che compare ciclicamente a inizio e fine del balletto. Nello *Skizzenbuch VIII* vi è forse un tentativo di ricostruzione operato da Stravinskij "a memoria" prima della ricezione della partitura dell'op. 54, realizzato in Sol minore anziché nella tonalità originale di Fa minore (cfr. mf. 123—0542-0543). Il momento di snodo per i materiali tratti dalla ninnananna del primo quadro si trova nella pagina precedente a quella datata 25 luglio [mf. 123—0552-0553]; una volta risolto l'*incipit*, il compositore ebbe a disposizione tutte le parti costitutive della prima scena. Ciò trova conferma nelle annotazioni contenute nello *Skizzenbuch VIII*: Stravinskij avviò la stesura degli abbozzi (parte pianistica a tre sistemi) del *Deuxième tableau* il 29 luglio 1928.<sup>131</sup> Il 2 agosto scrisse nuovamente a Païchadze, informandolo che la parte per pianoforte del primo tableau era appena stata spedita a Ida Rubinstein.

Lo *Skizzenbuch VIII* contiene un gran numero di dettagli su trama e azione coreografica collegate alle musiche, più di quanti siano confluiti nell'edizione a stampa. I protagonisti sono chiamati per nome: *Rudy* (opp. *Roudy*) e *Babette* (opp. *Bette*), nomi che saranno usati solo nel cartellone del primo allestimento, per poi essere sostituiti con *Jeune homme* e *Fiancée*. I quattro tableaux sono schematizzati nelle prime sei pagine dello *Skizzenbuch VIII* con *piani di movimento*<sup>132</sup> che definiscono l'azione scenico-coreografica,

---

<sup>128</sup> Cfr. V. STRAVINSKY – R. CRAFT, *Stravinsky in Pictures and Documents*, New York, Simon & Schuster, 1978, p. 284.

<sup>129</sup> Alla Paul Sacher Stiftung, Igor Strawinsky Sammlung, non sono presenti gli originali čajkovskiani utilizzati da Stravinskij durante la composizione del *Baiser*. Dopo la morte di Stravinskij, la parte di biblioteca musicale contenente le edizioni a stampa di partiture pianistiche di altri compositori venne ereditata dal figlio Soulima, il quale a sua volta la donò alla biblioteca della Juilliard School of Music. Allo stato corrente della ricerca non è stato possibile tuttavia accedere a tali materiali.

<sup>130</sup> Cfr. S. WALSH, *The music of Stravinsky*, Oxford, Clarendon Press, 1993, pp. 475 e 653 n. 22.

<sup>131</sup> La data è autografa ed è riportata dall'autore nello *Skizzenbuch VIII*, [microfilm 123-0556, Paul Sacher Stiftung].

<sup>132</sup> Per l'indagine sugli appunti di Stravinskij mi sono avvalso di F. SALLIS, *Coming to terms with the composer's working manuscripts*, in P. HALL - F. SALLIS, *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 43-58 e T. MÄKELÄ, *Defining compositional process: idea and instrumentation in Igor Stravinsky's Ragtime (1918) and Pribaoutki (1915)*, ibidem, pp. 131-145. Ho attinto altresì alla terminologia coniata dagli esecuti beethoveniani in B. COOPER, *Beethoven and the creative*

correlando la durata cronometrica delle musiche alla struttura dei tableaux stessi. Vi sono sporadiche indicazioni per la realizzazione musicale dello stato psicologico dei personaggi, come, ad esempio, in merito alla seconda scena (Interlaken):

Scène                                      a) Lui solo nei pensieri  $\text{♩} \text{♩}$   
  
     $\text{♩} \text{♩}$  - lei [la Fée, *n.d.r.*] si avvicina furbescamente

Vi è poi l'unica annotazione che Stravinskij fece in merito alle musiche di Čajkovskij, riferendosi alla *Romanza* op. 51 [n. 5], annotando: "Per la scena del mulino"; e al *Natha-Valse* op. 51 [n. 4] ai legni-Interlaken".

Come anticipato poco sopra, gli appunti rivelano che la sequenza dei materiali che costituiscono il primo tableau non furono da principio pensati secondo la loro disposizione finale, il che ebbe dirette ripercussioni sull'organizzazione formale del quadro stesso, nonché sulle tecniche compositive utilizzate. In questo quadro infatti il compositore fece uso sistematico della *tecnica del montaggio*, che prevede l'alternarsi repentino di pannelli contrastanti, i cui rispettivi fraseggi risultano interpolati a due a due. Rispetto agli originali čajkovskiani, i pannelli sono assemblati in maniera non consequenziale: compaiono prima quelli in cui il procedimento di variazione ha modificato maggiormente la citazione, e solo in seguito si perviene alla riconoscibilità della citazione stessa. Questo dà origine a un procedimento compositivo definito come *dissolvenza incrociata*, realizzata non con la graduale modifica dei parametri sonori costitutivi, ma con la giustapposizione di brevi pannelli contrastanti. Il primo tableau fu completato nella versione pianistica il 25 luglio.

Stravinskij iniziò i lavori al secondo quadro il 29 luglio. Il 7 agosto aveva ultimato gli appunti per i nn. [96], [98], [101] e [102] con i quali si conclude la prima parte del secondo quadro, caratterizzata dai balli di gruppo; in quella data iniziò i lavori alla seconda parte, con la *Fée* in scena. Il 16 agosto infine completò il secondo quadro. Rispetto agli altri, il tempo di composizione del *deuxième tableau* risulta più breve: come accennato in precedenza, ciò dipese molto probabilmente dall'arrivo di un plico contenente alcune musiche di Čajkovskij cui attingere, attestato dalla lettera scritta a Païchadze il 24 luglio. Ciò ebbe dirette conseguenze sui contenuti del quadro: tutte le musiche del predecessore sono chiaramente identificabili, e danno vita ad una forma musicale particolarmente serrata e chiara. Dall'indagine sullo *Skizzenbuch VIII* emerge perlopiù la presenza del *continuity draft* (abbozzo continuativo): gli appunti sono redatti in modo consequenziale, senza ripensamenti o ricollocazioni dei materiali. Probabilmente anche a conseguenza della dimestichezza del compositore con le fonti, è possibile rilevare una nuova tecnica, tutt'ora non indagata dall'esegesi ma discussa in questa dissertazione, che ha qualche precedente compositivo in *Pétrouchka*: il *contrappunto di citazioni*. Come avvenne in precedenza per il così definito *contrappunto metrico*, nel quale il compositore utilizzava contemporaneamente diversi metri sovrapposti,<sup>133</sup> qui avvenne lo stesso per le citazioni: due o più citazioni compaiono simultaneamente (di solito due differenti citazioni melodiche, più una destinata

---

*process*, Oxford, Clarendon Press, 1990, pp. 104-119, riassunta e tradotta in italiano da DELLA SETA, *Beethoven: Sinfonia Eroica*, Roma, Carocci, 2004, pp. 34-35.

<sup>133</sup> Il *contrappunto metrico* è trattato da E. W. WHITE nell'analisi dell'*Histoire du soldat* in *Stravinsky, the composer and his works*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1966, p. 234.

all'accompagnamento). Ciò trova immediata corrispondenza scenica nei balli eseguiti nella prima parte del secondo quadro da *paysannes, paysans e musiciens*, i quali erano vestiti in abiti cittadini, e danzano nella *fiesta del villaggio* ambientata a Interlaken.

In quei mesi estivi, Stravinskij stava lavorando duramente: *come un negro*,<sup>134</sup> usando le sue stesse parole contenute in una lettera ad Ansermet, inviata da Chalet des Echarvines, Talloires, Haute-Savoie, l'11 agosto 1928:

«Je vous attend ici car je n'ai plus le temps de me déplacer. Je ne sais pas si vous êtes au courant de mes obligations envers Ida Rubinstein. Je dois lui livrer les trois quarts de mon ballet (piano à deux mains seulement) le premier septembre. Je travaille comme un nègre du matin au soir. Seuls les soupers avec ce qui reste de temps jusqu'au sommeil sont les moments de repos». <sup>135</sup>

Durante la stesura del *Deuxième tableau*, maturarono le linee cardine del balletto, parzialmente ridefinite rispetto al progetto iniziale. Della *Vergine dei ghiacciai* di Andersen non ne rimase che una *carcassa* come Stravinskij stesso scrisse il 12 agosto in una lettera indirizzata ad Alexandre Benois, che cito per esteso: <sup>136</sup>

Chalet des Echarvines, Talloires, Hte Savoie. LE 12 AOUT 1928.

Cher Alexandre Nicolaievitch,

Avant la mémoire trop chargée, je dois avoir des copies de toutes mes lettres, c'est pourquoi tu me vois taper ces lignes a la machine; et comme elle n'a que des lettres latines, tu liras cette lettre en français.

Il y a une chose assez urgente à te faire savoir au sujet de mon nouveau ballet. Tout d'abord j'ai changé le nome de ce ballet. Il s'appellera non "LA VIRGE DES GLACIERS", mais "LE BAISER DE LA FEE". Le titre complet qu'on verra sur la couverture de la partition sera:

LE BAISER DE LA FEE  
Ballet-Allégorie  
en 4 tableaux  
de  
Igor Strawinsky  
inspiré par  
la Muse de Tchaïkovsky<sup>137</sup>

---

<sup>134</sup> Il termine utilizzato da Stravinskij è proprio *nègre*, che le traduzioni di Robert Craft *tradiscono* in "dog". Se da un lato Craft dà un taglio "politicamente corretto" agli scritti stravinskiani, a scapito tuttavia della loro veridica collocazione in un periodo storico definito (anni Venti), dall'altro Craft, da *bianco* ex-alunno della Juilliard School of Music, sembra *tradire sé* stesso, ma negli anni Ottanta. La sua traduzione può infatti dare informazioni sia sul dibattito politico in atto negli Stati Uniti al tempo dell'edizione, ma anche, più sottilmente, testimoniare l'inevitabile *falsificazione* degli originali stravinskiani che l'esegeta attua, consciamente oppure inconsciamente. Cfr. I. STRAVINSKY, *Selected correspondence*, I, London, Faber & Faber, 1982, p. 192. Il compositore si trova peraltro una condizione di stress molto simile a quella vissuta durante gli ultimi mesi di lavoro alla partitura del *Sacre*, nel 1913, come suggerisce S. WALSH, *The music of Stravinsky*, Oxford, Clarendon Press, 1993, pp. 473-476.

<sup>135</sup> Copia carbone della lettera si trova alla Paul Sacher Stiftung. È altresì pubblicata in C. TAPPOLET, *Correspondance Ansermet-Strawinsky (1914-1967)*, II, Genève, Georg Éditeur, 1991, p. 154.

<sup>136</sup> Paul Sacher Stiftung, Igor Strawinsky Sammlung.

<sup>137</sup> La *ï* è stata aggiunta a penna successivamente: il carattere mancava nella macchina da scrivere in uso di Stravinskij. Lo scritto presenta peraltro molte correzioni a mano, apportate da Stravinskij dopo la redazione.

En effet, au fur et à mesure que j'avance dans la composition de ce ballet, je ne conserve du conte d'Andersen que la carcasse de son anecdote en usant de l'intrigue qui se manifeste entre le trois personnages du conte. C'est tout. Il n'y aura donc que trois personnages principaux; une fée, un jeune homme, une jeune fille et l'anecdote devient simplement ceci:

Une fée marque de son baiser mystérieux un jeune homme à l'enfance. Elle le retire des bras de sa mère. Elle le retire de la vie le jour de son plus grand bonheur pour le posséder et conserver ainsi ce bonheur à jamais inaltéré. Elle lui redonne son baiser.

Je ferai une petite préface à la partition et dans les programmes en disant que j'apparente cette Fée avec la Muse de Tchaïkovsky - c'est en cela que ce ballet devient une allégorie. Cette muse l'a également marqué de son baiser fatal dont on sent l'empreinte mystérieuse sur tout l'oeuvre du grand artiste.

C'est pourquoi je ne lierai ni le peintre du cadre décoratif, ni le metteur en scène par des données et exigences précises du lieu et de l'époque de l'action. Donc, nul obstacle à ce que cela soit fait (comme nous en avons parlé) avec des décors Alpestres, Interlaken, costumes époque 1850 etc... Dans ma partition on trouvera seulement des indications strictes pour les apparitions et actions des personnages et des titres plus ou moins vagues des lieux d'action. Voici des titres:

1er Tableau (Prologue)	Berceuse de la tempête. Le Baiser de la Fée.
2me Tableau	Une fête au village.
3me Tableau	Au moulin.
4me Tableau (Epilogue)	Berceuse des demeures éternelles. Le Baiser de la Fée.

Je crois que comme cela ça va bien et tout y est.

Je serai à Paris quelques heures le 1er septembre en allant en Hollande. Je reviens le 6 au soir et j'y resterai cette fois-ci plusieurs jours. C'est à la cette époque que j'espère te voir. En attendant de tes bonnes nouvelles (si tu veux m'en faire la joie) je t'embrasse bien affectueusement.

Igor Strawinsky

Stravinskij iniziò i lavoro al terzo quadro dopo il 16 agosto, ultimò la prima parte del *Pas de deux* il 26 agosto, e la *Variation* il datandola il 31 a "Echarvines, Lac d'Annecy". Partì poi per Scheveningen e rientrò a Nizza, riprendendo i lavori al balletto il 15 settembre. Completò il terzo quadro con la *Coda* il 23 settembre. Concluso gli appunti compositivi il 15 ottobre, e il 16 ottobre la partitura pianistica a due mani era già redatta e pronta per l'editore. Stravinskij completò la partitura per orchestra a Nizza, datandola alla mezzanotte del 30 ottobre 1928. È quindi documentato che la stesura della parte pianistica procedette contemporaneamente ai lavori compositivi, e fu ultimata prima dell'orchestrazione. Come del resto avveniva nella prassi compositiva del balletto (Čajkovskij *in primis*), ciò era dovuto alla necessità pratica di inviare in anticipo la parte pianistica per le prove delle coreografie, ed è nel contempo caratteristico dell'abitudine di Stravinskij di comporre al pianoforte, già ben documentata nella letteratura musicologica. Nel manoscritto della parte pianistica<sup>138</sup> del *Baiser* infatti risultano solo tre modifiche aggiunte *a posteriori* dopo l'orchestrazione del balletto e tutte e tre riguardanti l'elaborazione di un motivo specifico della prima scena, oggetto di sostanziali migliorie nella resa orchestrale. Queste tre modifiche vennero aggiunte in testa alla parte con tre "N. B.:" che si riferiscono ad alcuni passaggi musicali dal n. 16 in poi, e che, come vedremo nell'analisi, si rifanno all'elaborazione inversamente lineare dei materiali dell'interludio pianistico dell'op. 54 n. 7 *Sera d'inverno* (*Zimnij večer*), momento in cui gli spiriti inseguono la madre con il figlioletto.

---

<sup>138</sup> Paul Sacher Stiftung, Igor Strawinsky Sammlung.

Anche alla luce di ciò, e come il compositore stesso raccomanda a più riprese nei suoi scritti, emerge l'importanza sia delle indicazioni metronomiche sia di quelle coreografiche contenute nella parte pianistica originale: esse sono vincolanti sia per la messinscena del balletto sia per l'indagine del suo processo compositivo. Si noti inoltre che, nella versione *riveduta* della partitura a tutt'oggi in commercio, Stravinskij apportò alcune modifiche proprio alle indicazioni metronomiche, il cui confronto con gli originali sarà discusso in seguito e risulterà particolarmente rivelatore circa l'idea originaria del compositore. Il rispetto rigoroso di indicazioni coreografiche è rimarcato da Stravinskij nelle note introduttive dattiloscritte che Stravinskij "incolla" alle bozze di stampa della prima edizione. Esse sono mancanti nell'edizione corrente (1950) ma sono riportate nella prima edizione (1928) come segue:

REMARQUE GENERALE :

Les indications strictes & précises pour les apparitions et les actions des personnages du ballet qu'on trouvera dans ma partition formeront la base fixe du travail du metteur-en-scène de la pièce. Par contre, le vague & l'imprécis de mes indications concernant les lieux & l'époque de l'action donneront au peintre du cadre décoratif et au metteur-en-scène la liberté nécessaire pour la construction d'un spectacle chorégraphique émanant directement du caractère & du style de la musique.

Il rispetto tassativo delle indicazioni metronomiche e delle didascalie coreografiche è peraltro sancito da Stravinskij in più occasioni. Egli era preoccupato dell'uso della riduzione pianistica che ne avrebbe fatto Nijinska, e per questo voleva suonare di persona il pianoforte durante le prove. In una lettera all'editore Païchadze redatta il 17 ottobre, il giorno dopo aver ultimato la parte pianistica, Stravinskij infatti scrisse: «Sono felice di condividere con te la gioia di aver ultimato la musica del *Baiser*. [...] A breve ti invierò l'intera parte pianistica per ricopiarla, non per dividerla né con Ida, né con Nijinska né con Benois. [...] È indispensabile che suoni io stesso la mia musica a persone come loro—non particolarmente iniziate. Per questo ti chiedo di non mostrare a nessuno le mie musiche prima del mio arrivo. La Nijinska strillerà, ma non farci caso». E subito dopo, rendendosi conto che il tempo a disposizione per le prove era troppo poco, che lui stesso non sarebbe stato in grado di supervisionare la realizzazione delle coreografie, e che un'ulteriore delazione avrebbe potuto compromettere l'esito del balletto, il 20 ottobre scrisse nuovamente all'editore: «Puoi consegnare le musiche dell'ultima parte alla pianista, ma devi esigere che rispetti tassativamente le indicazioni metronomiche». Ancora preoccupato dalla realizzazione delle coreografie, il 27 ottobre scrisse un'ulteriore lettera all'editore: «Dì immediatamente a Ida e Nijinska che dopo l'ultima scena del terzo atto con il *Jeune homme*, non faremo uscire di scena la *sposa*, come avevamo discusso in precedenza. Conseguentemente la sua presenza scenica si concluderà nella *Coda*. Sto informando Nijinska di questo particolare (anche se tutto è indicato precisamente nella parte pianistica) per paura che lei non dedichi la dovuta attenzione alle didascalie e interpreti la mancanza della *sposa* nell'ultima scena come una mia mancanza, o una dimenticanza da parte mia. Spero che non sia già arrivata a provare questo punto, e che questa mia lettera non ti sia arrivata troppo tardi».

Nel frattempo, Bronislava Nijinska aveva avviato le prove per il nuovo allestimento. Fin dall'inizio del 1928, la ballerina aveva accettato di lavorare come maestro del corpo di ballo e come coreografo principale alle dipendenze di Ida Rubinstein. La compagnia che

Nijinska creò annoverava un gran numero di talenti emergenti che avrebbero avuto grande successo negli anni Trenta, come Frederick Ashton, David Lichine, Nina Verchinina e altri. Anatole Vilzak, partner di Ida Rubinstein, aveva preso parte alla produzione del *Baiser* nel ruolo di Rudy (*Jeune homme*), e sua moglie, Ludmilla Schollar interpretava Babette (*Fiancée*). Nijinska era nota per i turni massacranti di prove ai quali sottoponeva il suo corpo di ballo. Le lezioni di tecnica erano obbligatorie, e le prove per l'allestimento del balletto avevano luogo alla Salle Jouffroy. La giornata era organizzata inflessibilmente come segue: due turni tecnica la mattina, dalle 9 alle 11.30; prove del balletto dalle 11.30 alle 12.30, dalle 3 alle 5 e la sera dalle 9 alle 11.30.<sup>139</sup> L'estenuante allenamento di mesi era poi finalizzato a poche rappresentazioni.

Il 5 novembre, pochi giorni dopo aver ultimato la partitura per orchestra, Stravinskij partì per Zurigo per eseguire il giorno seguente il suo *Concerto per pianoforte*. Il 7 arrivò a Parigi, per registrare tra l'8 e il 10 la suite dell'*Uccello di fuoco*. Il 16 e il 17 diresse alcuni concerti al *Théâtre des Champs-Élysées*, con la *première* del suo nuovo *Pianola étude*. Subito dopo iniziò le prove per il *Baiser*: «quattro prove con l'eccellente orchestra dell'Opéra» la cui resa musicale era tuttavia intaccata dal «sistema delle sostituzioni». Sotto la direzione dell'autore, il *Baiser de la Fée* andò in scena il 27 novembre e il 4 dicembre, in programma tra la *Les Noces de Psyché et de l'Amour* (musiche di Bach orchestrate da Arthur Honneger) e il *Bolero* di Ravel. Nei programmi di sala fu riportato quanto segue:

Le Baiser de la Fée

Ballet-Allégorie en 4 tableaux de M. Igor Stravinsky  
inspiré par la Muse de Tchaïkowsky  
(le 27 nov et 4 dec 1928)

Argument

Une fée marque de son baiser mystérieux un jeune homme à l'enfance. Elle le retire des bras de sa mère. Elle le retire de la vie le jour de son plus grand bonheur pour le posséder et conserver ainsi ce bonheur à jamais inaltéré. Elle lui redonne ce baiser.

Dédicace

Je dédie ce ballet à la mémoire de Pierre Tchaïkowsky en apparentant sa Muse à Cette Fée et c'est en cela que ce ballet devient une allégorie. Cette muse l'a également marqué de son baiser fatal dont la mystérieuse empreinte se fait ressentir sur toute l'oeuvre du grand artiste.

Igor Stravinsky

---

<sup>139</sup> Cfr. lettera di Nijinska a Rubinstein, settembre 1928 in L. GARAFOLA, *Igor Stravinsky and Ida Rubinstein*, «Ballet Review», XXXII, n. 2, Summer 2004, p. 94; Cfr. anche: V. WOOLF, *Dancing in the Vortex: the Story of Ida Rubinstein*, Amsterdam, Harwood Academic, 2000, pp. 115-121 (*The 1928 Season*).

Questo fu il cartellone con il cast dell'allestimento:

Décors et Costumes de M. A. Benois  
Décors brossés par Mme Braslawsky  
Costumes exécutés par M. J. Muelle  
Les Costumes de Mme Ida Rubinstein ont été exécutés  
par la Maison Paquin, rue de la Paix

[1ère représentation le 27 novembre 1928]<sup>140</sup>

**Le Baiser de la Fée**

Ballet Allégorie en 4 tableaux de M. Igor STRAVINSKY  
Inspiré par la Muse de TCHAIKOWSKY  
sous la direction de l'AUTEUR  
Chorégraphie de Mme BRONISLAWA NIJINSKA

La Fée	Mme Ida RUBINSTEIN
Roudy	M. Anatole WILTZAK
La Fiancée Babette	Mme Ludmila Chollar

Premier Tableau – Prologue

*Berceuse de la Tempête*

Deuxième Tableau                      Troisième Tableau

*Une Fête au Village*                      *Au Moulin*

Quatrième Tableau

*Berceuse des Demeures Eternelles*

EPILOGUE

*Les Entrées*

*Les Esprits:*

Mlles Vorobiova, Chmatkova, Lucezarska, Lotova,  
Alexeeva, Arenska, Verchinina, Tikhonova, Vladimirova,  
Staczkiewicz, Andreeva, Moissi, Lipska, Firsovska,  
Mateeva et Godounova.

*Les Paysannes:*

Mlles Nadejda Nicolaeva, Anna Ludmilova et Joyce Berry,  
Allan, Firsovska, Stal, Vavpotiec, Oulianovska,  
Melikova, Guenva, Antonova.

*Les Paysans:*

MM. Alexis Dolinoff, Eugène Lapitsky, Serge Unguer,  
Doone, Bartholin, Fedoroff, Ashton, Szabelevsky,  
Singaevsky, Cywinsky, Jasinsky, Lichtenstein, Ploutzis,  
Milenoff et Mahoney.

*Les Musiciens:*

MM. Matlinsky, Sari, Artemovsky et Florine

---

<sup>140</sup> Aggiunta manoscritta autografa di Stravinskij. I documenti originali sono stati consultati presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea.

## Recezione

Il *Baiser de la Fée* ricevette opinioni contrastanti da parte della critica, per lo più negative. Boris de Schloezer, pur criticandolo in modo molto negativo, fu tra i pochi a riconoscerlo come uno dei lavori meglio riusciti della stagione: «[Il *Baiser*] è forse il più carino, il più piacevole: l'orecchio è accontentato. Sarebbe ridicolo da parte nostra testimoniare il malumore suscitato in noi dal riprovevole largo uso che Stravinskij ha fatto delle musiche per pianoforte di Čajkovskij: il compositore del *Sacre* è ancora in diritto di riposarsi per via delle sue passate prestazioni virtuosistiche; qualcuno potrebbe persino interpretare il suo come un desiderio di farci riprendere fiato per un momento e divertire sé stesso intrattenendoci. [...] Mi auguro comunque che la prossima volta farà qualcosa di diverso». <sup>141</sup>

All'indomani della prima, Henry Prunières, critico musicale corrispondente del New York Times, definì il *Baiser de la Fée* un'involuzione (*backward turn*). La sua recensione fu talmente negativa da raggiungere apici quasi caricaturali, come si evince dal seguente articolo apparso in *Modern Music* dal quale traspaiono chiaramente i pregiudizi che la critica ancora nutriva nei confronti delle musiche di Čajkovskij: <sup>142</sup>

«Non c'è molto da dire in merito al *Baiser de la Fée*. È da capo a fondo un plagio di Čajkovskij. Possiamo comprendere che Stravinskij si sia divertito scrivendo scherzosamente un balletto in quello stile; ma qui è chiaro che egli è estremamente serio. Non solo si è appropriato delle melodie di Čajkovskij, ma ha anche tentato di adottarne lo stile di strumentazione. Non è stato tuttavia così sfacciato da imitare anche le più ovvie pecche del modello, come i raddoppi insignificanti o le armonie banali. Stravinskij ha creato una specie di balletto ideale di Čajkovskij, senza i difetti formali dell'originale, e con poco di quel piccolo fiore triste che esala la sua fragranza romantica su ogni pagina delle partiture del maestro russo. Ci sembra di ascoltare Čajkovskij suonato da un pianoforte meccanico, senza sfumature di espressività. [...] Confesso di non capire il perché di questo aborto. Che un creatore di genio si debba travestire con i panni di un altro musicista per scrivere un pezzo che, in aggiunta, è insignificante, è troppo per essere compreso. Possiamo pensare che il compositore, nella fretta di ottenere i soldi pattuiti per questo brano, preferì scrivere un'imitazione come questa anziché adoperarsi per comporre una nuova opera interamente originale? Per la prima volta Stravinskij si sarebbe lasciato influenzare da una ragione come questa; nessun artista è stato più coscienzioso od onesto. Spero con ardore che questo sia stato un caso, e che il *Baiser de la Fée* sia stato un episodio triviale nella vita di un grande musicista dal quale vorremmo aspettarci capolavori nuovi e originali».

Ancora più pesante la critica di Leonid Sebaneev, inasprita probabilmente dalle sue precedenti inimicizie con Benois; il critico intitola la sua recensione "Stravinsky, alba o tramonto?" e rimarca la senilità che vede implicita nella poetica di Stravinskij: <sup>143</sup>

---

<sup>141</sup> Cit. in M. DE COSSART, *Ida Rubinstein*, Liverpool, Liverpool University Press, 1987, p. 137.

<sup>142</sup> Trad. da H. PRUNIÈRES, *Stravinsky and Ravel*, «Modern Music», VI, n. 2, Winter 1928, pp. 35-39.

<sup>143</sup> L. SABANEEV, S. W. PRING, *Dawn or Dusk? Stravinsky's New Ballets: 'Apollo' and 'The Fairy's Kiss'*, «Musical Times», LXX, 1929, pp. 403-406. <<http://www.jstor.org/stable/915234>> (1 IV 2012).

«Siamo di fronte a un nuovo tipo di innovazione—innovazione per espropriazione. Non posso incolpare Stravinskij per questo. Innanzitutto è piuttosto moderno, e, per questo, deve essere buono. In secondo luogo, vedo molto chiaramente la ‘necessità rivoluzionaria’ di questa svolta. Queste espropriazioni, questo ricorrere al bacio fatato di Pergolesi, di Čajkovskij, sono dettate solo dall’istinto di auto-conservazione. Un talento in declino, un talento che ha perso la sua capacità di inventare, è costretto a ricadere verso fonti che lo ringiovaniscano. [...] Tutto questo assieme testimonia inconfutabilmente una cosa—l’invecchiamento della forza creatrice, un declino della presenza di ormoni freschi e di succhi vitali, un disseccamento, una sclerosi senile. Ciò iniziò molto tempo fa, ma, nascosto dalla brillantezza dei suoi pirotecnici risultati, abbiamo fatto fatica ad accorgercene. Dopo il *Sacre du printemps* tale declino diventò percepibile in questi tremolii senili che pervadono tutta l’opera del compositore. *Oedipus Rex*, e anche la *Sonata per pianoforte*, sono da ritenersi composizioni tipicamente senili. Ora siamo testimoni dell’ultimo atto del dramma—il tramonto di Stravinskij».

In linea con Prunières, Pierre Lalo giunse ad esprimersi negativamente persino su Čajkovskij, rendendo palesi e al tempo stesso perpetuando i pregiudizi di musicologia e pubblico francesi verso le musiche del compositore russo perché ritenute troppo *germaniche*. Tale atteggiamento era peraltro tipico fin dagli inizi del Novecento, ed è stato qui documentato in occasione dell’allestimento della *Sleeping Princess* del 1921. Lalo scrisse così:<sup>144</sup>

«Quel povero Čajkovskij, avvelenato delle mediocri influenze germaniche, un compositore del tutto insignificante di così tante nullità di pezzi per voce e pianoforte, il pomposo, turgido, e vuoto compositore dell’insopportabile sinfonia *Pathétique*. [La musica di Stravinskij] è profondamente sconcertante, e manca di brillantezza, di colore, di forza; solo nella *Village fête* del secondo *tableau* ci sono alcuni slanci ritmici improvvisi che richiamano, ma molto alla lontana, i tremendi accadimenti del *Sacre* e delle *Noces*».

Ida Rubinstein, nella parte della *Fée*, passò per larga parte inosservata, a parte alcune critiche non entusiasmanti che ne rimarcarono la mancanza di tecnica nel danzare *sulle punte*, nonché la poca gradevolezza delle sue forme sul palcoscenico, argomenti peraltro già ben noti fin dalle sue prime apparizioni in pubblico in qualità di danzatrice.<sup>145</sup> Tuttavia la mecenate si era conquistata il favore dei compositori e dei critici, i quali lodavano l’eccezionale qualità del suo patronato, capace di investire fortune per gli allestimenti di nuovi balletti, tra i quali vanno ricordati *La Valse*—malamente rifiutato da Djagilev—*Boléro*, *Perséphone*. Venne sempre riconosciuto l’alto livello tecnico della compagnia, ottenuto anche grazie alla tirannide di Nijinska. Louis Laloy fu entusiasta dopo la serata di apertura della prima stagione dei *Ballets de Mme Ida Rubinstein*: «Il primo successo [...] mi ha dato grande gioia, non solo perché dà prova di aver perseguito con zelo l’ideale di bellezza, ma anche perché in esso io riconosco la giustificazione di tutte le idee che ho sempre difeso, nonostante tutti i capricci della moda. Madame Rubinstein ha voluto lo splendore e lo ha ottenuto con uno stile in grado di deliziare anche i palati più raffinati».<sup>146</sup>

<sup>144</sup> PIERRE LALO, *Les Ballets de Madame Ida Rubinstein*, Comoedia, 1 dicembre 1928; cit. in L. GARAFOLA, *Igor Stravinsky and Ida Rubinstein*, «Ballet Review», XXXII, n. 2, Summer 2004, p. 89.

<sup>145</sup> C. S. MAYER, *Ida Rubinstein: A Twentieth-Century Cleopatra*, «Dance Research», XX, n. 2, Russian Issue, Winter 1988, p. 43. <<http://www.jstor.org/stable/1478385>> (1 IV 2012).

<sup>146</sup> L. LALOY, *Un beau spectacle d’Opéra: les Ballets de Madame Ida Rubinstein*, «L’Ere Nouvelle», 25 novembre 1928, cit. in L. GARAFOLA, *Igor Stravinsky and Ida Rubinstein*, «Ballet Review», XXXII, n. 2, Summer 2004, p. 91, n. 45.

Il *Baiser de la Fée* fu il motivo della rottura definitiva dei rapporti tra Djagilev e Stravinskij. L'impresario era sempre stato "geloso" dei talenti che aveva scoperto, manifestando questo atteggiamento non solo nei confronti dei "suoi" compositori, ma anche dei ballerini (in questo caso verso la Rubinstein), dei coreografi (la Nijinska, ex-ballerina e coreografa dei *Ballets russes*) e degli scenografi (Benois). Nell'ultimo anno di vita dell'impresario, Djagilev e Stravinskij ebbero modo di vedersi di persona un'unica volta a Montecarlo e di scambiarsi un solo carteggio. Il contatto epistolare intercorse tra i due mentre Stravinskij era nel pieno della composizione del *Baiser*. Djagilev gli scrisse così: «La stagione [londinese] è andata bene. [...] *Apollo* è andato in scena cinque volte con grande successo. Ma cos'è questa notizia di *Apollo* con la compagnia di Ida Rubinstein? *Apollo* è un grande successo in Inghilterra, e ha un nutrito gruppo di ammiratori entusiasti». Stravinskij rispose una settimana dopo: «Mi chiedi di questo "affare" in cui sembra che io abbia offerto *Apollo* a Ida Rubinstein. Non si tratta né di un "affare" né di un'offerta, a meno che tu non ti riferisca alle richieste inviate al mio editore in merito ai miei balletti. Ma, siccome mi sembra essere particolarmente interessato a questa faccenda, ti posso dire che Ida Rubinstein, come molti altri impresari teatrali, ha chiesto a Païchadze di *Apollo*. In quanto a me, io non offro mai le mie composizioni a nessuno, né direttamente né indirettamente».<sup>147</sup>

Djagilev era presente alla prima rappresentazione del *Baiser*, e alla prima occasione mise i suoi pensieri su carta, scrivendone a Lifar:

«Rientrai dallo spettacolo con un terribile mal di testa, scatenato da tutto lo spettacolo ma soprattutto da Igor. È difficile spiegare in cosa consista il suo balletto. Secondo me, è più che altro una pessima suite di pezzi di Čajkovskij, lacrimevole e noiosa, in apparenza orchestrata da Igor con "perizia da maestro". (Dico "in apparenza" perché ho trovato le sonorità abbastanza scontate e la tecnica compositiva senza vita.) Il *Pas de deux* è buono, basato su un bellissimo tema di Čajkovskij. [...] Questo è chiaramente l'unico punto buono (assieme alla *coda* nello stile di *Apollo*) in tutto il pezzo (e anche qui il motivo è malinconico). Mi è impossibile descrivere ciò che avvenne sul palcoscenico. [...] La prima scena ha luogo nelle montagne svizzere, la seconda in un villaggio svizzero—una *fête* di danze nazionali svizzere; la terza scena rappresenta un mulino svizzero, l'ultima alcune montagne e un ghiacciaio. La protagonista del balletto è la Schollar. Danza il *Pas de deux* con Vilzak il quale, se non proprio Petipa, riesce perlomeno a darne un'onesta imitazione. Benois ha cercato di imitare i *décors* del Teatro di Montecarlo. [...] Il teatro, sebbene fosse pieno, sembrava una galleria d'arte nella quale qualcuno di rispettabile avesse appena emesso un peto. Tutti facevano finta di niente e Stravinskij venne chiamato in scena due volte dagli applausi del pubblico. Il suo balletto è nato morto».<sup>148</sup>

<sup>147</sup> Lettera cit. in V. STRAVINSKY – R. CRAFT, *Stravinsky in Pictures and Documents*, New York, Simon & Schuster, 1978, p. 286

<sup>148</sup> S. LIFAR, *Histoire du ballet russe, depuis les origines jusqu'à nos jours*, Paris, Nagel, 1950, pp. 239-240. Il resoconto di Grigoriev è molto più asettico (non nomina alcun allestimento, nemmeno il *Baiser*) ma non per questo meno lapidario: «[Djagilev] era indignato che persone come Stravinskij [e Benois, Ravel, Auric, Sauguet, Massine, Nijinska, Vilzak e Schollar, suoi precedenti collaboratori] avessero potuto accompagnarsi in un'impresa così inferiore», in S. L. GRIGORIEV, *The Diaghilev Ballet, 1909-1929*, translated and edited by Vera Bowen, Harmondsworth, Penguin Books, 1960, p. 254.

Aggiunge poco oltre: «Stravinskij, il nostro famoso Igor, il mio primo figlio,<sup>149</sup> ha dato tutto sé stesso all'amore per Dio<sup>150</sup> e per il denaro». <sup>151</sup> E su Benois: «Benois sembra aver perso ogni atomo di colore e buon gusto. È esattamente come vent'anni fa. Ma ora, molto, molto peggio!» <sup>152</sup> In un'altra occasione, interpellato dal suo biografo Boris Kochno, il celebre impresario dei *Ballets russes* espresse fin troppo francamente la propria opinione su Ida Rubinstein:<sup>153</sup>

«Il modo di ballare della Rubinstein conferma ciò che dissi in precedenza. Rivela il desiderio di aggrapparsi alla tradizione del balletto classico, ma non ne ha né la coerenza né l'armonia. Ad eccetto del balletto *David*, del quale Massine curò l'allestimento, e in cui si può discernere una specie di struttura coreografica, tutti i lavori della Rubinstein sono pura confusione, a dispetto di ogni intento creativo e senza la più esile idea. La stessa Rubinstein non ha capito che la danza classica è la più difficile, la più delicata e la più ingrata di tutte le arti. Non perdona errori. Il suo fisico arcuato, le sue ginocchia storte, la completa confusione di tutti i suoi sforzi per un futile "classicismo", dimostrano chiaramente il fatto che una ballerina della sua compagnia, di second'ordine ma comunque di mestiere, si rivolse a noi come una "stella" ricorrendo ai vecchi insegnamenti di routine inventati cinquant'anni or sono. Quando la danza classica diventa solo un "momento di antichità", ognuno non deve non solo *non* preservarla, ma anche condannarla, perché altrimenti diventa un tossico che può avvelenare tutto l'organismo della coreografia moderna. Questo è il "classicismo" della Rubinstein ai nostri occhi, e credo che possiamo permetterci di dirlo, visto che fummo noi a introdurre, vent'anni or sono, un'esotica, misteriosa, ieratica Ida Rubinstein alla coreografia. Come ha potuto permettersi di alterare così spietatamente l'immagine che avevamo di lei? A noi questa immagine risulta indimenticabile, ma lei l'ha rimossa per sempre. Non ne è rimasto nulla all'infuori di rovine, che non hanno nemmeno la solita bellezza di rovine slanciate sul cielo».

L'atteggiamento di Stravinskij nei confronti di Ida Rubinstein è a sua volta duplice. In primo luogo, egli sembra difendere la mecenate dalle critiche di Djagilev, pur condividendone i contenuti. In una lettera a Païchadze del 20 dicembre 1928, egli infatti scrive: «Hai letto l'intervista di Djagilev nel "Vozrozdnie" del 18 dicembre? Non l'approvo. La sua valutazione di quella "povera donna russa", come egli la chiama, è completamente accurata, ma è deplorabile e senza tatto per Djagilev di abbassarsi a tali critiche, soprattutto perché egli faceva parte del seguito di Ida all'Opéra di Parigi. Mi sento imbarazzato per Djagilev». In seguito il compositore si rammarica dal fatto che il *Baiser* venga eseguito una sola volta a Monte Carlo, e poi presto tolto dal repertorio dei *Ballets de*

---

<sup>149</sup> Secondo Lifar, Djagilev si riferiva a Stravinskij come il suo "primo figlio", a Prokofev come il secondo, e a Dukelskij (Vladimir Alexandrovič Dukelskij, 1903-1969, che, una volta negli Stati Uniti, cambiò nome in Vernon Duke) come il terzo.

<sup>150</sup> Come si perpetua nella letteratura musicologica, tale frase non va tradotta in "amore per il dio denaro". Vi è un carteggio parallelo tra Djagilev e Stravinskij nel quale i due scambiano progetti circa un viaggio mai realizzato sul Monte Athos, e commentano le loro passioni, da un lato il collezionismo di libri di Djagilev, dall'altro quello di immagini sacre e crocifissi di Stravinskij.

<sup>151</sup> Cfr. LIFAR, *Histoire du ballet russe, depuis les origines jusqu'à nos jours*, cit., pp. 239-240.

<sup>152</sup> Cfr. LIFAR, *Histoire du ballet russe, depuis les origines jusqu'à nos jours*, cit., pp. 474-475. Di penna di Lifar alcune indiscrezioni: «Stravinskij è stato visto nel camerino di Ida, dove sembra abbia detto: "Delizioso: lo dico di tutto cuore, incantevole." Argutinskij mi raccontò la storia. Ma la mattina dopo lo spettacolo Stravinskij telefonò a Djagilev per dirgli quanto deluso ne era rimasto, quanto indignato dallo spettacolo».

<sup>153</sup> B. KOCHNO, *Diaghilev and the Ballets Russes*, New York-Evanston, Harper & Row, 1970, pp. 286-289 (*Diaghilev discusses classical dance*).

*Mme Ida Rubinstein*. I primi di gennaio del 1929 scrive infatti in una lettera all'editore Païchadze: «Tra mezz'ora andrò a Monte Carlo per le prove del *Baiser*, che verrà eseguito questa domenica nel *matinée*. È per me un mistero il fatto che Ida lo proponga solo una volta, perché ciò difficilmente ripaga dei costi che ella ha sostenuto. [...] Ma nessuno oggi nel mondo degli artisti sembra così misteriosamente stupido come questa signora». <sup>154</sup> Dall'indagine sugli scritti autobiografici di Stravinskij, e dal loro confronto con i materiali epistolari autografi, emerge chiaramente la personalità del compositore; in quelli appare più mediatore, più riflessivo e più attento al significato artistico che la collaborazione con la Rubinstein gli aveva apportato. Dalle lettere traspare invece l'immagine più pratica, più attenta al calcolo delle rendite economiche: come visto prima, Stravinskij aveva percepito il suo salario per la composizione delle musiche, ma veniva pagato una somma a tutt'oggi imprecisata (concordata con la Rubinstein separatamente dalla commissione) per ogni suo impegno di direttore d'orchestra, nonché le rendite dei diritti d'autore per gli spettacoli.

Il *Baiser* venne poi allestito da Nijinska al Teatro Colón di Buenos Aires nel 1933 (*décors* di Basaldua) e ivi ripreso nel 1936. Tra le riprese più importanti si segnalano le seguenti: con le coreografie di Ashton nella compagnia del Sadler's Wells Ballet a Londra nel 1935 (*décors* di Fedorovič), di Maudrik (*décors* di Novikov) alla Staatsoper di Berlino nel 1937, di Balanchine con l'American Ballet nel 1937 (*décors* di Halicka). <sup>155</sup> Inoltre fu allestito da Kenneth MacMillans nel 1960 per il Royal Ballet nel 1960, e ivi ripreso nel 1989. John Neumeiers lo propose con il Frankfurter Ballett nel 1972 e Oscar Araiz nel 1981 con il Genfer Ballet. <sup>156</sup> Svolgendo un'indagine sulle riprese negli ultimi anni, dal 2000 al 2011, si nota che vi sono state 137 esecuzioni del balletto (*Baiser de la Fée* e *Divertimento*), con una maggior presenza del *Divertimento* in Europa. Rispetto al *Baiser*, il *Divertimento* prevede l'esecuzione di una *suite* in forma di concerto e ha un organico ridotto. Tuttavia le sue musiche si prestano più agevolmente a essere manipolate anche negli allestimenti coreografici in base dalle intenzioni espressive dei coreografi, di cui l'allestimento di Balanchine ci dà il primo esempio nel 1972, con il New York City Ballet, in occasione dello Stravinsky Festival, per celebrare il primo anniversario della scomparsa del compositore, nonché il novantesimo dalla nascita. <sup>157</sup>

<sup>154</sup> Lettera cit. in V. STRAVINSKY – R. CRAFT, *Stravinsky in Pictures and Documents*, New York, Simon & Schuster, 1978, p. 286.

<sup>155</sup> Cfr. L. GARAFOLA, *Igor Stravinsky and Ida Rubinstein*, «Ballet Review», XXXII, n. 2, Summer 2004, p. 91. Sull'allestimento di Balanchine, cfr.: G. BALANCHINE, F. MASON, *Balanchine's Complete Stories of the Great Ballets*, revised and enlarged edition, New York, Doubleday, 1977, pp. 39-47. Anche l'ormai datato: M. LEDERMAN, *Stravinsky in the Theatre*, New York, Pellegrini & Cudahy, 1949. Cfr. altresì: C. M. JOSEPH, *Stravinsky & Balanchine, a journey of invention*, New Haven, Yale University Press, 2002, pp. 125-126. L'allestimento di Balanchine è forse il meglio documentato tra tutti, grazie alle fonti reperibili presso il George Balanchine Archive, Theatre Collection, Houghton Library, Harvard University.

<sup>156</sup> Queste ultime indicazioni sono tratte da *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, a cura di C. Dahlhaus e S. Döhring, München, Piper, 1986-1997, vol. 4, p. 444 e sgg. È disponibile on-line il database S. JORDAN, L. NICHOLAS, *Stravinsky the Global Dancer*, <http://www.roehampton.ac.uk/stravinsky>, 2003 (2011, a tutt'oggi il progetto è in corso), nel quale sono indicati gli allestimenti di maggior rilievo, con cura di particolari circa coreografi, decoratori, musicisti e ballerini.

<sup>157</sup> La ricerca è a tutt'oggi eseguibile in linea, tramite il sito di Boosey & Hawkes, corrente editore di gran parte delle musiche di Stravinskij, che ne registra gli allestimenti. <[http://www.boosey.com/pages/cr/calendar/perf\\_results.asp?pg=1&performer=&city=&countryid=&datet o=12%2F31%2F2011&conductor=&composerid=2708&datefrom=01%2F01%2F2000&title=baiser&highlightclassificationid=&highlight=on](http://www.boosey.com/pages/cr/calendar/perf_results.asp?pg=1&performer=&city=&countryid=&datet o=12%2F31%2F2011&conductor=&composerid=2708&datefrom=01%2F01%2F2000&title=baiser&highlightclassificationid=&highlight=on)> (30 IX 2011).

## 1. PRIMA SCENA, Prologo: *Berceuse dans la tempête*

PRIMA SCENA  
Prologo  
*Berceuse dans la tempête*<sup>158</sup>

Flauti  
Gr. 1. 2

Clarineti  
in Si<sup>b</sup> 1. 2

Andante ♩ = 70

*p*

Figura 44: I. STRAVINSKIJ, *Le Baiser de la Fée* (1928), Prima scena (prologo), bb. 1-3, estratto.

Moderato  
*mp*

"Ah, uj-mis' ty, bu - rã! Ne su-mi - te, e - li!"

*p*

Figura 45: P. I. ČAJKOVSKIJ, *16 pesen dlja detej* (16 canzoni per i bambini), op. 54 n. 10, bb. 5-9.

<sup>158</sup> L'indicazione *Berceuse dans la tempête* è presente solo nella riduzione per pianoforte: I. STRAVINSKY, *The Fairy's Kiss, Le Baiser de la Fée, Ballet in Four Scenes*, piano reduction, revised 1950 version, London, Boosey & Hawkes, 1954. (B. & H. 17561).

### *Skizzenbuch VIII* e struttura formale della prima scena

Come detto precedentemente, Stravinskij iniziò i lavori al *Baiser* l'11 luglio 1928.<sup>159</sup> Il 16 luglio scrisse una lettera a Gavriil Païchadze, che agiva da intermediario tra il compositore e Ida Rubinstein per conto dell'editore Jurgenson, chiedendogli di inviargli le *Canzoni per i bambini* di Čajkovskij. Il 24 luglio Stravinskij scrisse nuovamente a Païchadze, attestando di aver ricevuto i brani di Čajkovskij, e rimarcò la preoccupazione che il ritardo nella spedizione gli aveva causato.<sup>160</sup> Concluse i lavori al primo quadro prima del 29 luglio, data annotata nella seconda pagina di appunti relativi al secondo quadro. Il primo tableau fu completato nella versione pianistica il 25 luglio. Il 2 agosto Stravinskij scrisse nuovamente a Païchadze per informarlo che la parte per pianoforte del primo tableau era appena stata spedita a Ida Rubinstein.

Sulle prime pagine dello *Skizzenbuch VIII* Stravinskij annota il titolo, i personaggi, la dedica, e fornisce un piano di movimento basato sull'azione coreografica, riportante anche indicazioni di durata di massima.

[microfilm 123-0540, Paul Sacher Stiftung]

*Le Baiser de la Fée*  
*Ballet-Allegorie*  
*en*  
*4 tableau*  
*de*  
*Igor Strawinsky*  
*inspiré par*  
*la muse de Tchaïkovsky*

*Personages :*  
*La Fée*  
*Un jeune homme*  
*Une jeune fille*  
*Paysans et paysannes*  
*et*  
*Les esprits de la Fée*

[mf. 123-0541]

*J'apparente cette Fée avec la Muse de Tchaïkovsky—c'est en cela que ce ballet devient une allégorie. Cette Muse l'a également marqué de son baiser dont on sent l'empreinte fatale sur toute l'oeuvre du grand artiste.*

---

<sup>159</sup> Cfr. V. STRAVINSKY – R. CRAFT, *Stravinsky in Pictures and Documents*, New York, Simon & Schuster, 1978, p. 284. L'argomento è stato trattato nel capitolo circa la cronologia dei lavori di composizione e indagine sullo *Skizzenbuch VIII*.

<sup>160</sup> Cfr. S. WALSH, *The music of Stravinsky*, Oxford, Clarendon Press, 1993, pp. 475 e 653 n. 22.

*Je dédie ce ballet à la mémoire du Petr Illitch Tchaïkovsky*  
*Igor Stravinsky*  
1928

[mf. 123-0542]

*Romance op. 51*  
*per la scena del mulino*

*-Natha-Valse (per fiati) op. 51*  
*-Interlaken*

*Primo quadro (6 minuti)*  
*(Prologo)*

*Preludio (1') Ninnananna 2min. Apparizione della Vergine dei Ghiacci con la sua corte degli spiriti. La danza degli spiriti, danza della vergine, ancora danza degli spiriti e il bacio che la vergine dà al neonato Rudy sullo sfondo di una parziale ripresa della ninnananna.*

[...]

L'indagine sulle seguenti pagine dello *Skizzenbuch* ci permette di gettare luce sul procedimento compositivo di Stravinskij, stabilendo con un certo margine di errore una sequenza negli appunti e nelle derivazioni čajkovskiane. Come consuetudine, il quaderno di appunti consisteva di pagine bianche, sulle quali Stravinskij disegnò i pentagrammi man mano che gli servirono, utilizzando un rostro a cinque punte oppure lo Stravigor, un cilindro rotante a inchiostro di propria invenzione.<sup>161</sup> Gli abbozzi musicali per il primo quadro constano di 33 facciate [microfilm n. 123-0537 a 123-0554]. Recano annotazioni musicali redatte su sistemi a 1, 2 oppure 3 pentagrammi, principalmente scaturite dalla pratica al pianoforte. Annotazioni di orchestrazione iniziano a comparire da p. 13 [mf 123-0544]. Diversamente da quanto avviene per le scene seguenti, nella prima scena i materiali annotati non compaiono nell'ordine di stesura finale. Al contrario è possibile notare che i materiali furono elaborati secondo il seguente ordine:

1. materiali relativi alla *Fée* [0537-0540]
2. materiali relativi agli *Spiriti* [0541]
3. materiali relativi all'accompagnamento della *berceuse* [0541]
4. schizzi relativi alla *berceuse* iniziale [0542-0543]
5. continuity drafts relativi agli *Spiriti* [0542-0547]
6. continuity drafts relativi alla *Fée* [0547-0548]
7. idea dell'introduzione del terzo tableau [0548]
8. schizzi relativi agli *Spiriti*, schizzi relativi alla *Fée* [0549]
9. schizzi e continuity drafts relativi ai materiali di coda [0550-0551]
10. schizzi e abbozzi continuativi dell'incipit fino alla comparsa degli spiriti [0551-0554].

---

<sup>161</sup>Lo "Stravigor" fu brevettato da Stravinskij.

Si rileva dunque un approccio “circolare”, o meglio, “a spirale”: dapprima gli schizzi sono brevi e frammentari, gradualmente acquistano struttura e continuità; Stravinskij riprese più volte e a distanza l’elaborazione dei materiali tematici, fino a giungere alla complessiva organizzazione del primo tableau solo alla fine dei lavori al quadro. Il procedimento compositivo ebbe dirette ripercussioni sull’organizzazione formale del quadro stesso. Dall’analisi dei contenuti infatti si nota come la forma del primo tableau sia dettata precipuamente dall’azione scenica e si articola attorno alla presenza dei personaggi: introduzione a sipario chiuso (tema del *bacio*); *femme e enfant*; *Esprits de la Fée*; *Fée*; *bacio*; coda e chiusura sipario. Non sono presenti riprese di macro-sezioni a eccezione della breve ripresa mediana del tema del *bacio*. Le macro-sezioni per converso hanno alcune riprese interne, nelle quali i materiali costitutivi sono spesso presentati secondo un ordine “inverso” di variazione (prima nella veste più variata rispetto all’originale čajkovskiano, e solo in seguito più vicine alla fonte). Il compositore fece largo uso della *tecnica del montaggio*, che prevede l’alternarsi repentino di pannelli contrastanti, i cui rispettivi fraseggi risultano di sovente interpolati a due a due. È possibile rilevare sulla partitura il procedimento compositivo definito come *dissolvenza incrociata*, realizzata non con la graduale modifica dei parametri sonori costitutivi, ma con la giustapposizione di brevi pannelli contrastanti.

La struttura formale del primo quadro e le citazioni čajkovskiane sono riassunte nel seguente schema.

PREMIÈR TABLEAU (PROLOGUE): *Berceuse de la tempête*

articolazione formale complessiva:	X	introduzione
	A	<i>femme et enfant</i>
	B	<i>Esprits de la Fée</i>
	C	<i>Fée</i>
	A	<i>baiser</i>
	Y	coda

X

a <sup>1</sup>	fa	<i>Andante</i> (♩ = 54,72-76,70)	inizio, <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">1</span>	op. 54 n. 10, <i>Kolybel'naja pesn' v burju</i> ; Sinf. 1 op. 13, I; <i>Čerevički</i> , n. 16 <i>Sacre du printemps</i> , <i>Věšnie Horovody (khorovod)</i>
a <sup>3</sup>	si♭	<i>Pochissimo più mosso</i> (♩ = 80)	<span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">2</span>	op. 54 n. 10; <i>Čerevički</i> , n. 14; (Sinf. 5 op. 64, I, 2th.)
a <sup>2</sup>	SI/mod.	<i>Tempo I</i> (♩ = 54,72-76,70)	<span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">3</span>	op. 54 n. 10.

SIPARIO↑

A (*Une femme berçant son enfant marche à travers la tempête*)

a	fa		<span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">4</span>	op. 54 n. 10
a y <sup>1</sup>	fa/mod.		<span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">7</span>	op. 54 n. 10; <i>Belle au bois dormant</i> , n. 4, Finale (bb.37-45) <i>Carabosse</i> .

B (*Les Esprits poursuivent la femme*)

b <sup>2</sup>	re	<i>Allegro sostenuto</i> (♩ = 120-126)	<span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">11</span>	op. 54 n. 7, <i>Zimnij večer</i> (bb. 34-44)
a <sup>4</sup>			<span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">14</span>	op. 54 n. 10
b <sup>1</sup>	fa♯		<span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">18</span>	op. 54 n. 7
y	re		<span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">20</span>	<i>Belle</i> n. 4, <i>Carabosse</i>
b			<span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">24</span>	op. 54 n. 7
b <sup>2</sup>			<span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">25</span>	op. 54 n. 7

**C** (*Apparition de la Fée*)

c	la		27	op. 40 n. 10, <i>Danse russe</i> ; <i>Belle au bois dormant</i> , n. 4 (bb. 220-221)
d <sup>1</sup>	re		30	<i>Belle au bois dormant</i> , <i>Variation d'Aurore</i> n. 15b
d	LA/fa# mod.	<i>A tempo</i>	32	<i>Variation d'Aurore</i> n. 15b
e (d+a+z)	re	<i>Poco meno</i>	37	op. 54 n. 10; op. 6 n. 6, <i>Variation d'Aurore</i> n. 15b

**A** (*La Fée s'éloigne en donnant un baiser sur le front de l'enfant. L'enfant abandonné seul sur la scène*)

a	La±	<i>Andante</i> (♩ = 54,72-76,70)	40	op. 54 n. 10
---	-----	----------------------------------	----	--------------

**Y** (*Passent les paysans, trouvent l'enfant abandonné, cherchent vainement sa mère et l'emportent pleins d'angoisse*)

b <sup>var</sup>		<i>Vivace (agitato)</i> ♩ = 132	42	op. 54 n. 7
f			43	?
g	La ped.	<u>SIPARIO</u> ↓	49	<i>Belle au bois dormant</i> , n. 8d, <i>Coda</i> .

### Le Sedici canzoni per i bambini op.54 di Čajkovskij (1883)

Stravinskij inizia il balletto *Le Baiser de la Fée* con la citazione della romanza per voce e pianoforte op. 54 n. 10, *Kolybel'naja pesn' v burju* (*Canzone di ninnananna durante la tempesta*), tratta dalla raccolta *16 pesen dlja detej* (*16 canzoni per i bambini*), composta da P. I. Čajkovskij nel 1883.

La stesura di questa raccolta di brani venne completata da Čajkovskij scrivendo un pezzo al giorno in appena due settimane, tra la fine di ottobre e l'inizio di novembre del 1883. Alla serie venne poi aggiunto il brano n. 16, *Detskaja pesenka: Moj Lizoček* (*Canzone per bambini: il mio Lizoček*) composto precedentemente nel 1880-1881. Nell'autunno del 1883, Čajkovskij stava trascorrendo un piacevole periodo di riposo a Kamenka, in casa della sorella Saša, dove crescevano i suoi piccoli nipotini. Il compositore scrisse le *Sedici canzoni per i bambini* in un sereno clima familiare, durante un periodo di *otium*. Le fatiche della composizione di *Mazepa* erano ormai alle spalle, ed egli si era dedicato proficuamente e senza eccessivi affanni alla stesura della Suite n.2, op.53. Questo lieto periodo senza documentate preoccupazioni del musicista durò solo per poche settimane, fino alla sua successiva partenza per Mosca, nel novembre del 1883. In una lettera alla Von Meck, nell'ottobre del 1883, Čajkovskij scrisse:

Mi godo questi bei giorni in modo speciale. Forse è perché ho quasi terminato il mio lavoro [alla Suite n. 2, op. 53, *n.d.r.*] e, di conseguenza, essendo del tutto tranquillo e non ancora assorbito da nuove imprese compositive, sono in grado di sentire più vivamente il piacere di questi stupendi giorni autunnali. Sono complessivamente molto, molto soddisfatto di questa composizione, ma ad ogni modo è sempre la stessa storia: amo con molta tenerezza ognuna delle mie creature subito dopo la nascita, quando mi appartiene ancora completamente e nessuno la conosce, ma appena diventa di dominio pubblico, mi diventa indifferente.

Sempre in una lettera destinata alla protettrice, il 25 ottobre (6 novembre) 1883, aggiunse:

Probabilmente, a proposito della suite che ho terminato, Vi ho scritto che adesso mi sono meritato il diritto al riposo e che intendo esercitare ampiamente questo diritto. Dico questo ogni volta che mi libero da un lavoro impegnativo e con piacere penso a una temporanea inattività. Ma ogni volta si rivelano parole vuote; appena comincio a riposarmi l'ozio mi pesa, escogito un nuovo lavoro, mi appassiono e ricomincio ad affannarmi, con una precipitazione eccessiva e inutile, per terminare la nuova fatica. Presumibilmente, sono destinato tutta la vita ad affrettarmi per terminare qualcosa; so che ciò si rivela dannoso sia per i miei nervi sia per le stesse composizioni, ma non posso vincermi. Soltanto viaggiando mi riposo davvero, lo voglia o no, e per questa ragione non avrò mai una dimora fissa da nessuna parte e sarò un nomade fino alla fine dei miei giorni. Adesso sto scrivendo una raccolta di canzoni infantili [l' op. 54, *16 pesen dlja detej, 16 canzoni per i bambini*] a cui avevo pensato già da tempo. Sono molto assorbito dal lavoro e mi pare che queste canzoncine stiano riuscendo bene.

Infine, in una lettera datata l'1 (13) novembre, 1883:

Il tempo è sempre così divinamente stupendo che non mi ricordo niente di simile, a Kamenka: chiari giorni assolati senza vento, con una leggera brina mattutina. Sento di avere il

diritto di riposare come si deve dopo due anni di lavoro ininterrotto e ne faccio un largo uso, ma dato che non posso stare del tutto senza lavorare, ho cominciato a studiare seriamente l'inglese e ne faccio buoni progressi; a parte questo, scrivo canzoncine infantili con la frequenza di una al giorno. È facile e piacevole, ma che ne sarà del povero Jurgenson<sup>162</sup> se per tutto l'anno ne scriverò una al giorno e il prossimo novembre gli spedirò 365 canzoni da pubblicare?<sup>163</sup>

La maggior parte dei testi impiegati da Čajkovskij nell'op. 54 sono tratti da un piccolo libro di poesie per bambini scritto da Aleksej Nikolaevič Pleščeev (1825-1893), *Podsnežniz* (*Fiocco di neve*). Il poeta stesso aveva donato questa raccolta al compositore a Pietroburgo nel 1881, apponendovi la seguente dedica: “A Pëtr Il'ič Čajkovskij con rispetto e gratitudine per la sua meravigliosa musica sulle mie povere parole”<sup>164</sup>, quale segno di riconoscenza per aver utilizzato le sue traduzioni poetiche nelle precedenti raccolte di romanze op. 6, novembre 1869, *Ni slova, o drug moj* (*Non una parola, amico mio*) e op. 16, dicembre 1872 – gennaio 1873, *O, spoj že tu pesnju* (*Oh, canta quella canzone*).

Di seguito riporto una tabella in cui sono riassunti i dati costitutivi dell'op. 54. Sono evidenziati i brani utilizzati da Stravinskij nella composizione del *Baiser de la Fée*.

---

<sup>162</sup> Petr Ivanovič Jurgenson, Reval (ora Tallin, Estonia) 5 (17) luglio 1836, 20 dicembre 1903 (2 gennaio 1904), Mosca. Fu il principale editore di Čajkovskij, nonché suo intimo amico. Pubblicò tutta l'opera del compositore, a cominciare dall'op. 1 e, nelle fasi iniziali della carriera, lo aiutò procacciandogli commissioni. Giocò un ruolo fondamentale nel combinare il fallimentare matrimonio del compositore con Antonina Ivanovna Miljukova (luglio 1877). Man mano che Čajkovskij conquistò il successo, l'editore si espanse, giungendo a pubblicare le sue opere in tutto il mondo. Curò la conservazione dei manoscritti, e continuò ad editarli dopo la sua morte (1893). Čajkovskij gli dedicò la romanza *Sleza drožit* (*Una lacrima tremante*) op. 6 n. 4 su testo di Tolstoj. Ci pervengono 744 lettere di Čajkovskij a Jurgenson, datate tra il 1866 e il 1893. Alla morte dell'editore, l'azienda passò nelle mani dei figli Boris Petrovič e Grigorij. Con la rivoluzione del 1917, la casa editrice Jurgenson fu nazionalizzata dal governo sovietico, e divenne casa editrice musicale di stato “Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo” (Государственное музыкальное издательство), conosciuta anche come Narkompros (Наркомпрос), Muzgiz (Музгиз), e Muzyka (Музыка). Nel 2004 venne privatizzata e riacquisì il suo nome originario Jurgenson.

<sup>163</sup> Le tre lettere qui riportate sono raccolte in *Polnoe sobranie sočinenij, Literaturnye proizvedenija i perepiska*, Moskva, XII, 1958-81, p. 255, p. 268, p. 267. Qui ho riportato la traduzione italiana contenuta in A. ORLOVA, *Čajkovskij, un autoritratto*, edizione italiana a cura di M. R. Boccuni, Torino, EDT, 1993, p. 259. Per consultare la traduzione in inglese dal russo, cfr.: M. TCHAIKOVSKY, *The life & letters of Peter Ilich Tchaikovsky, edited from the Russian with an introduction by Rosa Newmarch*, London-New York, John Lane Company, 1905, pp. 446-447 <<http://www.archive.org/details/lifelettersofpet00chaiutoft>> (15 IV 2010).

<sup>164</sup> Cfr. R. D. SYLVESTER, *Tchaikovsky's Complete Songs*, Bloomington, Indiana University Press, 2002, pp. 151-189; infine: *Muzykal'noe nasledie Čajkovskogo. Iz istorii ego proizvedenij*, Moskva, Akademij Nauk SSSR, pp. 450-454.

*Šestnadcat' pesen dlja detej (Sedici canzoni per bambini)*

op. 54 (1881-1883)

Moskva, Jurgenson, 1884.<sup>165</sup>

N. 1: Бабушка и внучек	<i>Nonna e nipote</i>
Numero di catalogo:	TH 104; ČW 259
Data:	ottobre – novembre 1883
Testo:	Aleksej Nikolaevič Pleščeev, da una sua omonima poesia (1878)
Tempo, Tonalità, durata	Moderato, La minore, 63 b.
Localizzazione dell'autografo	Mosca, Museo Centrale di Stato della Cultura Musicale Glinka (F. 88, n. 140).

N. 2: Птичка	<i>Uccellino</i>
	TH 104; ČW 260
	ottobre – novembre 1883
	Aleksej Nikolaevič Pleščeev, alla sua poesia Подражание польскому (1856) ( <i>Imitando il polacco</i> ), una traduzione in russo della poesia polacca <i>Oracz de skowronka</i> (1851) di Władysław Syrokomla (pseudonimo di Ludwik Kondratowicz, 1823-1862)
	Andante con moto, Sol maggiore, 45 b.
	Mosca, Museo Centrale di Stato della Cultura Musicale Glinka (F. 88, n. 140).

N. 3: Весна: Травка зеленеет	<i>Primavera: l'erba cresce verde</i>
	TH 104; ČW 261
	ottobre – novembre 1883
	Aleksej Nikolaevič Pleščeev, da una poesia senza titolo contenuta nel ciclo Сельские песни (1858) ( <i>Canzoni di campagna</i> ), una traduzione di un poema polacco non identificato.
	Allegro con spirito, Sol maggiore, 71 b.
	Mosca, Museo Centrale di Stato della Cultura Musicale Glinka (F. 88, n. 140).

N. 4: Мой садик	<i>Il mio giardinetto</i>
	TH 104; ČW 262
	ottobre – novembre 1883
	Aleksej Nikolaevič Pleščeev da una sua omonima poesia (1858)
	Allegro comodo, Sol maggiore, 59 b.
	Mosca, Museo Centrale di Stato della Cultura Musicale Glinka (F. 88, n. 140).

N. 5: Легенда – prima versione	<i>Leggenda</i>
	TH 104; ČW 263a
	ottobre – novembre 1883
	Aleksej Nikolaevič Pleščeev, da una poesia omonima (1877), una traduzione dall'inglese di <i>Roses and Thorns</i> (1857) di Richard Henry Stoddard (1825-1903).
	Moderato, Mi minore, 80 b.

<sup>165</sup> Ho riprodotto lo schema basandomi sulle informazioni contenute in: <<http://www.tchaikovsky-research.net/en/Works/Songs/TH104/index.html>> (11 V 2012)

	Mosca, Museo Centrale di Stato della Cultura Musicale Glinka (F. 88, n. 140).
N. 5 – seconda versione:	trasposizione e strumentazione del precedente per: Soprano, 2 oboi, 2 clarinetti in si $\flat$ , 2 fagotti, 2 corni in fa, archi.
	TH 104; ČW 263b
	aprile 1884
	Aleksej Nikolaevič Pleščeev, da una poesia omonim (1877), una traduzione dall'inglese di <i>Roses and Thorns</i> (1857) di Richard Henry Stoddard (1825-1903).
	Moderato, Fa minore, 80 b.
	Mosca, Museo Centrale di Stato della Cultura Musicale Glinka (F. 88, n. 141a).
	Mosca, Jurgenson, 1890.
N. 5 – terza versione	Versione per coro (SATB), dedicato al Coro dell'Opera Imperiale di Pietroburgo
	TH 85; ČW 350
	gennaio 1889
	Aleksej Nikolaevič Pleščeev, da una poesia omonima (1877), una traduzione dall'inglese di <i>Roses and Thorns</i> (1857) di Richard Henry Stoddard (1825-1903).
	Moderato, Mi minore, 67 b.
	Perduto
	Mosca, Jurgenson, 1890.
N. 6: На береры	<i>Sulla sponda</i>
	TH 104; ČW 264
	ottobre – novembre 1883
	Aleksej Nikolaevič Pleščeev, da una poesia omonima (1874)
	Allegro non troppo, Do maggiore, 51 b.
	Mosca, Museo Centrale di Stato della Cultura Musicale Glinka (F. 88, n. 140).
<b>N. 7: Зимний вечер</b>	<i>Sera d'inverno</i>
	TH 104; ČW 265
	ottobre – novembre 1883
	Aleksej Nikolaevič Pleščeev, da una sua poesia omonima (1872)
	Moderato, Do minore, 124 b.
	Mosca, Museo Centrale di Stato della Cultura Musicale Glinka (F. 88, n. 140).
N. 8: Кукушка	<i>Il cucù</i>
	TH 104; ČW 266
	ottobre – novembre 1883
	Aleksej Nikolaevič Pleščeev dal suo poema <i>Il cucù. Una favola di Gellert</i> (1872), una traduzione dal tedesco di <i>Der Kuckuck</i> dal primo volume di <i>Favole</i> (1769) di Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769)
	Moderato, Sol maggiore, 133 b.
	Mosca, Museo Centrale di Stato della Cultura Musicale Glinka (F. 88, n. 140).
N. 9: Весна: Уж тает снег	<i>Primavera, Ah la neve si scioglie</i>
	TH 104; ČW 267

	ottobre – novembre 1883
	Aleksej Nikolaevič Pleščeev, da una sua poesia omonima (1872)
	Allegro animato, Fa maggiore, 57 b.
	Mosca, Museo Centrale di Stato della Cultura Musicale Glinka (F. 88, n. 140).

<b>N. 10: Колыбельная песнь в бурю</b>	<i>Canzone di ninnananna durante la tempesta</i>
	TH 104; ČW 268
	ottobre – novembre 1883
	Aleksej Nikolaevič Pleščeev dalla sua poesia В бурю ( <i>Nella tempesta</i> ), 1872
	Moderato, Fa minore, 57 b.
	Mosca, Museo Centrale di Stato della Cultura Musicale Glinka (F. 88, n. 140).

N. 11: Цветок	<i>Il fiorellino</i>
	TH 104; ČW 269
	ottobre – novembre 1883
	Aleksej Nikolaevič Pleščeev dalla sua poesia Цветок. На мотив из Луи Ратисбонна (1872) ( <i>Il fiorellino. Su un motivo di Louis Ratisbonne</i> ), una traduzione dal francese di <i>La petite fleur</i> di Louis Ratisbonne (1827-1900)
	Moderato con moto, Fa maggiore, 78 b.
	Mosca, Museo Centrale di Stato della Cultura Musicale Glinka (F. 88, n. 140).

N. 12: Зима	<i>Inverno</i>
	TH 104; ČW 270
	ottobre – novembre 1883
	Aleksej Nikolaevič Pleščeev dalla sua poesia Из жизни (1873) ( <i>Sulla vita</i> )
	Moderato, Re maggiore, 57 b.
	Mosca, Museo Centrale di Stato della Cultura Musicale Glinka (F. 88, n. 140).

N. 13: Весенняя песня	<i>Canzone di primavera</i>
	TH 104; ČW 271
	ottobre – novembre 1883
	Aleksej Nikolaevič Pleščeev dalla sua poesia Весна (1853) ( <i>Primavera</i> )
	Allegro moderato, La maggiore, 117 b.
	Mosca, Museo Centrale di Stato della Cultura Musicale Glinka (F. 88, n. 140).

N. 14: Осень	<i>Autunno</i>
	TH 104; ČW 272
	ottobre – novembre 1883
	Aleksej Nikolaevič Pleščeev, da una sua poesia senza titolo (1860)
	Moderato assai, Fa# minore, 44 b.
	Mosca, Museo Centrale di Stato della Cultura Musicale Glinka (F. 88, n. 140).

N. 15: Ласточка	<i>La rondine</i>
	TH 104; ČW 273
	ottobre – novembre 1883
	Ivan Zaharovič Surikov (1817-1860) da un suo poema dallo stesso nome (1872), una traduzione dal polacco di <i>Jaskółka</i> (1853) di Teofil

	Lenartowicz (1822-1893)
	Allegro moderato, Sol maggiore, 109 b.
	Mosca, Museo Centrale di Stato della Cultura Musicale Glinka (F. 88, n. 140).

N. 16: Детская песенка: Мой Лизочек	<i>Canzone per i bambini: il mio Lizoček</i>
	TH 104; ČW 274 ( <i>Canzone dei bambini</i> )
	dicembre 1880, gennaio 1881
	Konstantin Sergeevič Aksakov (1817-1860) dal suo poema <i>An Mariechen</i> (1836)
	Allegro Moderato, La minore, 100 batt., 2-3 min. ca.
	perduto
	in <i>Детский отдых</i> , I, Mosca, 1881.

## A. N. Pleščeev e il testo della *Canzone di ninnananna durante la tempesta* (1872)

Secondo solo a Tolstoj, Aleksej Nikolaevič Pleščeev era tra i poeti più illustri e rappresentativi della vita letteraria russa della seconda metà del diciannovesimo secolo. Era apparso come giovane poeta, traduttore e critico letterario a Pietroburgo attorno al 1845, guadagnando rapidamente notorietà soprattutto per via della sua adesione agli ideali riformisti. Nel 1845 aderì al gruppo di Mihail Vasil'evič Butaševič-Petraševskij (1821-1866), nel cui appartamento si riunivano settimanalmente intellettuali di varia estrazione per discutere degli ideali democratici e rivoluzionari; nella biblioteca di Petraševskij erano contenuti libri che trattavano di materialismo, socialismo utopico e moti rivoluzionari, tutti banditi dall'Impero Russo. Fu Pleščeev ad introdurre nel Gruppo di Petraševskij il giovane Fëdor Mihajlovič Dostoevskij (1821-1881); entrambi in seguito vennero arrestati dalla polizia segreta dello Zar Nicola I. Vennero condannati a morte e la sentenza fu eseguita *in forma simulata* nel dicembre del 1849.<sup>166</sup> Entrambi vennero dunque condannati all'esilio. Pleščeev venne confinato ad Orenburg, nel sud degli Urali e destinato a quattro anni di lavori forzati; tuttavia, per la giovane età, gli fu concesso di arruolarsi nell'esercito, dove si riabilitò, distinguendosi per merito come volontario in una missione di soccorso. Per via del suo altruismo, sua dote precipua fin dalle militanze giovanili, venne promosso al grado di ufficiale. Nel 1891, del tutto inaspettatamente, gli venne elargito un lascito testamentario di due milioni di rubli, che gli permise di trasferirsi a Parigi e vivere di rendita nei migliori alberghi della capitale francese, occupandosi solo degli ospiti che giungevano a trovarlo dalla Russia. Poco prima di morire venne informato che il vero erede era un altro—vi era stato un clamoroso sbaglio di nomi!—ma lui ormai aveva avuto modo di beneficiare abbondantemente dell'eredità.

Pleščeev si è guadagnato un posto nella storia della letteratura russa come poeta “civile” che riuscì a mantenere intatta la rettitudine morale e la propria onestà intellettuale nonostante le repressioni dello Zar Nicola I. Pleščeev credeva nell'Arte come mezzo per illuminare ed educare la società, e in tale atteggiamento può essere accomunato a Čajkovskij. Oltre che di racconti infantili, lo scrittore era inoltre appassionato di teatro d'opera: *Pevice (Alla cantante)*, il suo primo componimento poetico pubblicato a Pietroburgo nel 1843, è dedicato a Pauline Viardot, che aveva sentito cantare nei panni di Norma, Desdemona e Rosina al teatro Marinskij.

Il primo incontro di Čajkovskij con Pleščeev avvenne nel 1866, quando il compositore si trasferì a Mosca per insegnare teoria musicale nell'allora nascente conservatorio, e cominciò a frequentare il circolo di artisti tenuto da Nikolaj Grigor'evič Rubištejn (1835-1881) e Aleksandr Nikolaevič Ostrovskij (1823-1886). Nelle lettere che scrisse in quel periodo ai fratelli Modest e Anatolij,<sup>167</sup> Čajkovskij riporta di come fosse lieto di essere entrato a far parte del gruppo di Rubištejn, di quanto fosse stato ben accolto dagli intellettuali del circolo, e della profonda amicizia instaurata con Pleščeev. Il salotto era

<sup>166</sup> Dostoevskij descrive la scena autobiograficamente nell'*Idiota* (1868-1869).

<sup>167</sup> Si veda il carteggio contenuto in M. TCHAIKOVSKY, *The life & letters of Peter Ilich Tchaikovsky*, edited from the Russian with an introduction by Rosa Newmarch, London-New York, John Lane Company, 1905, pp. 69-71.

frequentato anche da Nikolaj Dmitrievič Kaškin<sup>168</sup> (1839-1920), dedicatario della romanza *Ni slova, o drug moj* (*Non una parola, oh amico mio*), op. 6 n. 2 composta da Čajkovskij su testo di Pleščeev. Questa romanza decretò il successo di Čajkovskij nel genere della canzone tragica.

Nel 1878 Pleščeev raccolse tutte le poesie per bambini che aveva scritto in un volume unico intitolato *Podsnežniz* (*Fiocco di neve*), e, per ringraziare il compositore della collaborazione passata, glielo donò nel 1881, apponendovi la dedica “A Pëtr Il’ič Čajkovskij con rispetto e gratitudine per la sua meravigliosa musica sulle mie povere parole”. Da *Podsnežniz*, due anni dopo, Čajkovskij trasse 14 dei 15 testi poetici delle proprie romanze. Non li riprese fedelmente, ma li adattò alle proprie esigenze musicali. Il 3 (15) novembre 1883 scrisse a Jurgenson di aggiungere in fondo alla raccolta il sedicesimo brano *Detskaja pesenka: Moj Lizoček* (*Canzone per bambini, il mio Lizoček*) (1880-1881), corredando il libro con illustrazioni destinate a un pubblico di bambini. La pubblicazione a stampa uscì nel marzo del 1884, senza dedica, con una prefazione nella quale l’Autore chiede l’indulgenza del poeta per le libertà di adattamento e per i tagli apportati ai suoi testi letterari, aggiungendo inoltre che le romanze n. 5 *Leggenda* e n. 8 *Il cucù* possono anche essere cantate da un coro di voci bianche all’unisono.

---

<sup>168</sup> Desidero citare in nota un aneddoto curioso: nella raccolta dei suoi ricordi su Čajkovskij, Sofija Niuberg-Kaškina, figlia di Kaškin, riporta un racconto del padre, dedicatario della citata romanza: «Rubinštejn una sera presentò a Pleščeev una cantante il cui marito, un colonnello, disse che aveva già avuto il piacere di conoscere lo scrittore in precedenza. Pleščeev non ricordava, e il colonnello spiegò che era a capo del plotone assegnato all’esecuzione simulata nel 1849». Cfr. S. N. NIUBERG-KASHKINA, *Vospominanija o P. I. Čajkovskom*, Leningrad, Muzyka, 1980, p. 78.

Riporto di seguito il testo della romanza per voce e pianoforte op.54 n.10,  
*Kolybel'naja pesn' v burju* (*Canzone di ninnananna durante la tempesta*), e la sua traduzione.

*Колыбельная песнь в бурю*

Комнату лампада  
Кротко озаряла.  
Мать, над колыбелью  
Наклонясь, стояла.

А в саду сердито  
Выла буря злая,  
Над окном деревья  
Темные качая.

Дождь шумел, раскаты  
Слышались грома;  
И гремел, казалось,  
Он над крышей дома.

На малютку-сына  
Нежно мать глядела;  
Колыбель качая,  
Тихо песню пела:

“Ах, уймись ты, буря!  
Не шумите, ели!  
Мой малютка дремлет  
сладко в колыбели.

Ты, гроза господня,  
не буди ребѣнка!  
Пронеситесь, тучи  
чѣрные сторонкой!

Бурь ещё немало  
впереди, быть может,  
и не раз забота  
сон его встревожит.

Спи, дитя, спокойно...  
Вот гроза стихает;  
матери молитва  
сон твой охраняет.

Завтра, как проснёшься  
и откроешь глазки,  
снова встретишь солнце,  
и любовь, и ласки!”

*Kolybel'naja pesn' v burju*

[Komnatu lampada  
Krotko ozarjala.  
Mat', nad kolybel'ju  
Naklonjas', stojala.

A v sadu serdito  
Vyla burja zlaja,  
Nad oknom derev'ja  
Temnye kačaja.

Dožd' šumel, raskaty  
Slyšalisja groma;  
I gremel, kazalos',  
On nad kryšej doma.

Na maljutku-syna  
Nežno mat' gljadela;  
Kolybel' kačaja,  
Tiho pesnju pela:]

“Ah, ujmis' ty, burja!  
Ne šumite, eli!  
Moj maljutka dremlet  
sladko v kolybeli.

Ty, groza gospodnja,  
ne budi rebënka!  
Pronesites', tuči  
černye storonkoj!

Bur' eščë nemalo  
vperedi, byt' možet,  
i ne raz zabota  
son ego vstrevožit.

Spi, ditja, spokojno...  
Vot groza stihaet;  
materi molitva  
son tvoj ohranjaet.

Zavtra, kak prosnëš'sja  
i otkroeš' glazki,  
snova vstretiš' solnce,  
i ljubov', i laski!”

*Canzone di ninna nanna durante la tempesta*

[La lampada illuminava  
timidamente la stanza.  
La madre stava china  
sulla culla.

E nel giardino ululava  
la tempesta cattiva,  
e scuoteva, sopra la finestra  
gli alberi scuri.

La pioggia ruggiva, si sentiva  
il fragore dei tuoni;  
e sembrava che il tuono  
fosse sul tetto della casa.

La madre guardava  
dolcemente il suo piccino;  
facendo dondolare la culla,  
cantava sottovoce una canzone:]

“Ah placati, tempesta!  
Non fate rumore abeti!  
Il mio piccino sonnecchia  
dolcemente nella culla.

Tu, tempesta del Signore,  
non svegliare il mio bambino!  
Correte via nuvole nere!  
Andatevene!

Forse nel futuro troveremo  
ancora tante tempeste,  
e la preoccupazione disturberà  
il suo sonno ancora molte volte.

Dormi, tranquillo, fanciullo...  
ecco la tempesta si calma;  
la preghiera della madre  
custodisce il tuo sonno.

Quando domani ti sveglierai  
e aprirai gli occhietti,  
troverai di nuovo il sole,  
e l'amore, e le tenerezze!”

Per realizzare la romanza, Čajkovskij decise di omettere le prime quattro strofe della poesia. Iniziò *in medias res*, direttamente con il canto della madre, assegnando in tal modo alla voce un ruolo univoco. Il compositore ritenne necessario che il *narratore* introduca l'ambientazione nella quale la madre canta: l'ascoltatore la comprenderà con il canto. Il canto e l'accompagnamento furono resi *sottovoce* nella sonorità a mezzetinte del *p* e del *pp*,

mai oltre al *mp*. La madre protegge il bambino nella culla; nel testo cantato, nell'ossessività ipnotica della melodia, e nella tonalità di *Fa minore* è espresso il forte contrasto con l'ambiente circostante.

Il brano ebbe rapido successo fin dal 1884, anno della prima pubblicazione della raccolta, ed, assieme alla n. 5, *Legenda (Leggenda)* e alla n. 16, *Detskaja pesenka: moj Lizoček (Canzone per i bambini: il mio Lizoček)* fu una delle romanze di Čajkovskij più conosciute in Occidente. La circolazione in Russia fu tuttavia rallentata nel corso del Novecento, durante il regime comunista, per via della presenza nella seconda strofa della parola *gospodnja (del Signore)*, parola proibita nelle esecuzioni pubbliche. I cantanti dovevano porre rimedio sostituendo autonomamente la parola bandita; di ciò ci giunge testimonianza in alcune registrazioni: nel 1955 Sergėj Jakovlevič Lémešev cambiò il verso con "Ah, ujmisija, buriija", una variazione del primo verso del brano; Georgij Pavlovič Vinogradov invece sostituì con "Ty, groza, utihni" ("*Tu, tempesta, placati*").

La struttura formale della breve *Canzone di ninnananna durante la tempesta* è quella di romanza tripartita, così schematizzabile:

A (fa-)	aa	xyyy xyyy
B (fa- / Lab+ <sup>6♯</sup> / do+)	b	zz'z''z''
A (fa-)	aa	xyyy xyyy

Le due varianti melodiche (indicate nello schema come *y, z*) sono derivabili dalla prima (*x*). Tratto caratterizzante della *berceuse* è la presenza di uno stesso ritmo percorre tutta la romanza senza variazione alcuna. L'ossessività ritmica evoca l'effetto *incantatorio* e *ipnotico* della ninnananna.



Figura 46 – P. I. Čajkovskij, op. 54 n. 10, *Kolybel'naja pesn' v burju*: modulo ritmico della voce.

Čajkovskij utilizzò un ostinato ritmico anche nella ninna nanna op. 72 n. 2 *Kolybel'naja*, di cui riporto solo la m. s., che viene ripetuta lungo tutto il brano (si noti anche l'affinità tonale tra i due brani, uno il *Lab* maggiore, l'altro il *Fa* minore):



Si rileva che le ninne nanne composte da Čajkovskij sono sempre realizzate su tonalità con bemolli: sette bemolli per il *Lab* minore di *Kolybel'naja pesnja*, op. 16, n. 1; quattro bemolli per il *Fa* minore di *Kolybel'naja pesn' v burju*, op. 54, n. 10; quattro bemolli

per il  $La\flat$  maggiore di *Kolybel'naja*, op. 72, n. 2. Tale tacita convenzione si riscontra anche in numerosi *Wiegenlieder* di compositori tedeschi analizzati. Anche in Čajkovskij dunque l'utilizzo di tonalità che si addentrano nel circolo discendente delle quinte sembra suggerire una certa sospensione temporale, o, comunque, una collocazione musicale *fuori* dal tempo dell'azione drammaturgica, *oltre* il reale presente;<sup>169</sup> questa caratteristica pare relata al fattore *ipnotico* e *incantatorio* che si riscontra nell'accompagnamento basato su un modulo ritmico ripetitivo.

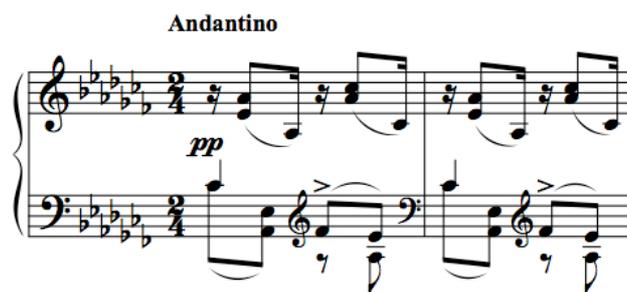


Figura 47: Čajkovskij, *Kolybel'naja pesnja*, op. 16 n. 1, b. 1-2.

Tuttavia, vi sono due tratti musicali caratterizzanti che si discostano dalla tradizione della *berceuse*: nell'accompagnamento manca l'*arpeggio discendente*<sup>170</sup> (al fine creare un maggior senso di distensione, cullando), e, contrariamente alle consuetudini, la tonalità è quella di  $Fa$  minore. In tal modo il compositore pare esprimere il significato racchiuso nel testo: la *ninnananna* descrive una situazione di difesa materna solo temporanea, sia nello spazio che nel tempo della storia narrata (la *tempesta* è fuori dalla stanza e vicina nel futuro).

Le due caratteristiche di ripetitività ritmica invariata e variazione motivica di un solo nucleo originario ( $x$ ) permettono al brano di Čajkovskij di essere sezionato in cellule di 2 battute, perfettamente autonome e in grado di essere utilizzate come *citazione*, e, per converso, di essere ri-assemblate con un ritmo differente che ne conservi il contenuto intervallare. La presenza di uno di questi due parametri può richiamare sinestesicamente il significato letterario nell'ascoltatore che abbia dimestichezza con il testo cantato. Ciò sarà tenuto in considerazione nell'analisi dei punti del *Baiser* in cui Stravinskij elaborò questa romanza (1-10, 40-41).

<sup>169</sup> Cfr. H. MACDONALD, [*G-Flat Major Key Signature*], «19th-Century Music», XI, 1987-1988, pp. 221-237. <<http://www.jstor.org/stable/746321>> (5 VI 2009), in cui si studia l'approccio compositivo degli operisti nella resa di scene notturne, di sospensione del tempo dell'azione, nonché nelle ninne nanne: tutti passaggi di sovente realizzati con tonalità con bemolli. L'autore correla le reciproche influenze tra tonalità, accordatura, linguaggio armonico, e taglio degli strumenti con personaggi, momento drammatico, e intento espressivo.

<sup>170</sup> Si vedano, ad es.: F. Chopin, *Berceuse* in  $Re\flat$  Maggiore, op. 57 (1843-1844), F. Liszt, *Wiegenlied* in  $Re\flat$  Maggiore (prima versione, 1854), F. Schubert, *Wiegenlied* in  $La\flat$  Maggiore op. 105 n. 2 (1828). Čajkovskij utilizza l'accompagnamento discendente nella *Canzone di ninnananna*, op. 16 n. 1. Stravinskij ne ricorre nella *Ninnananna* dell'*Uccello di fuoco*, 2  $bb$ . prima di 184, violini secondi, e da 186 in poi, primo flauto. Lo utilizzò nel finale del *Baiser*, per colmare la mancanza di un disegno di accompagnamento discendente della *Kolybel'naja pesn' v burju*, op. 54, n. 10 oggetto di citazione, cfr. flauto (221), violini primi (222), violini e viole (223-fine).

## L'adattamento di Stravinskij

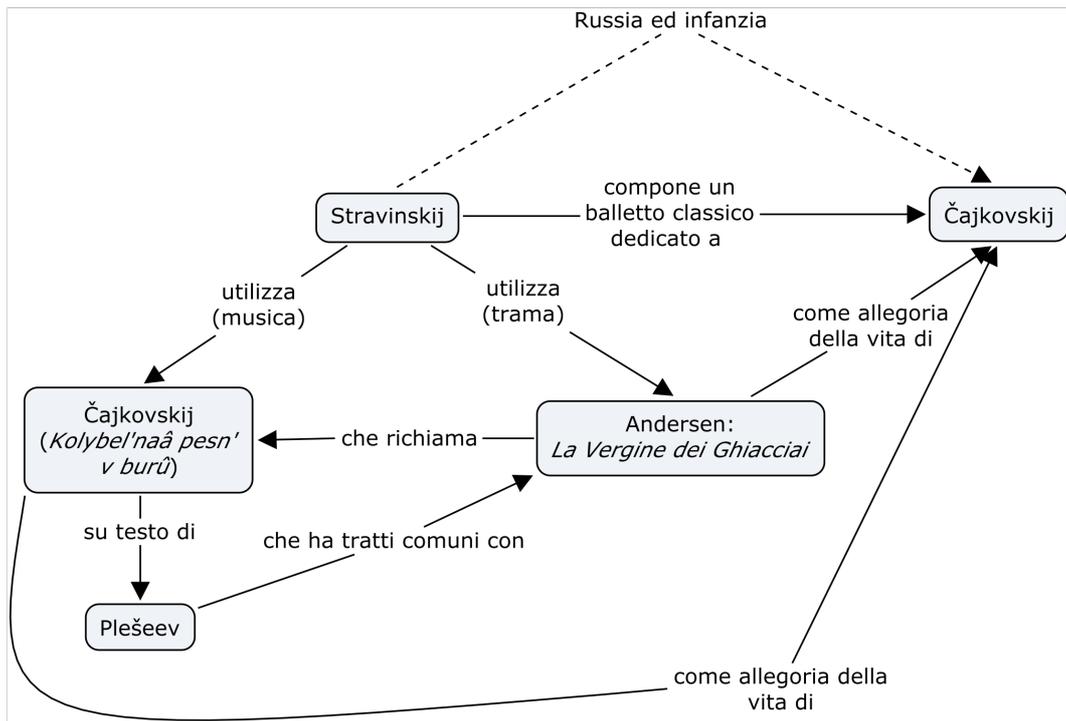
La scelta che Stravinskij attua nell'utilizzo romanza *Canzone di ninnananna durante la tempesta* (*Kolybel'naja pesn' v burju*), op. 54 n. 10 di Čajkovskij soddisfa contemporaneamente alcune esigenze musicali e testuali. Il testo calza perfettamente con la scena iniziale (*Prologue*) del balletto, ispirato al racconto *La vergine dei ghiacciai* di Andersen. La favola scelta come trama inizia infatti con la descrizione di una scena in cui una madre con in braccio il figlioletto in fasce si trova nel mezzo di una tempesta di neve. Giunge la fata, che segna il piccolino baciandolo sulla fronte. La madre scompare, ma il bambino, segnato dal bacio fatale, è salvo; egli rimane in vita fin quando la fata, baciandolo di nuovo sulla pianta del piede, lo reclama a sé; e ciò avviene nel giorno del suo matrimonio. Stravinskij vede nel bacio fatale raccontato nella favola di Andersen un'*allegoria* con il dono artistico di Čajkovskij: la *Musa* ispiratrice dona l'abilità creatrice a Čajkovskij, ma lo reclama a sé quando è nel pieno delle sue forze artistiche. Stravinskij stesso lo spiega:

[...] Nel 1928 Ida Rubinstein mi commissionò la composizione di un balletto intero. Nel 1928 ricorreva il trentacinquesimo anniversario della morte di Čajkovskij – lo stesso giorno veniva ricordato nelle chiese russe di Parigi – e io dunque concepii il mio omaggio al compatriota come un brano per la ricorrenza. Scelsi *La vergine dei ghiacciai* di Andersen perché mi suggeriva un'*allegoria* con lo stesso Čajkovskij. Il bacio che la fata dà al bambino rappresenta il dono che la musa diede a Čajkovskij alla nascita – anche se la musa non lo reclamò a sé nel giorno del suo matrimonio, come fece con il giovane nel balletto, ma quand'era giunto nel pieno delle sue forze compositive. Il *Baiser* fu composto a Talloires, tra l'aprile e il settembre del 1928.<sup>171</sup>

Dunque, per esprimere l'*allegoria* tra il bambino della favola e il dedicatario del balletto, Stravinskij utilizza la romanza di Čajkovskij il cui testo corrisponde alla situazione narrata da Andersen. Visto il successo che la romanza ebbe fin dalla sua prima edizione (1884), e nonostante la mancanza della voce nel balletto, è lecito supporre che la musica composta da Stravinskij nelle prime battute del *Baiser* possa fungere da richiamo allusivo al testo cantato della romanza originale, quantomeno per un pubblico avvezzo a questo genere di repertorio. Il complesso sistema di citazioni e rimandi intertestuali è riassunto nel seguente schema (il soggetto è Stravinskij):

---

<sup>171</sup>I. STRAVINSKY – R. CRAFT, *Expositions and Developments*, Garden City, Doubleday, 1962, p. 73.



## La scelta dei fiati per l'incipit

L'orchestrazione che Stravinskij attua dell'*incipit* iniziale è molto particolare e rivelatrice. Necessita di un approfondimento analitico:

The image shows a musical score for two staves. The top staff is for Flutes (Flauti Gr. 1. 2) and the bottom staff is for Clarinets in Si (Clarinetti in Si 1. 2). The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 70 (♩ = 70). The key signature has three flats (F, C, G) and the time signature is 3/4. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The flute part features a melodic line with a prominent interval of a 15th (quindicesima) between the first and second notes of a phrase. The clarinet part provides a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes.

Figura 48: I. STRAVINSKIJ, *Le Baiser de la Fée* (1928), Prima scena, Prologo, bb. 1-3, estratto.

L'assenza di un sostrato accordale pare indicare che l'intento di Stravinskij sia quello di dare massima evidenza al profilo melodico che richiama, come un motto, il contenuto intervallare dell'incipit della romanza *Kolybel'naja pesn' v burju*, di cui viene peraltro mantenuta la tonalità di Fa minore. L'orchestrazione attuata da Stravinskij prevede il raddoppio in *quindicesima* della melodia, affidandola a due legni che possano eseguirla nella sonorità del *piano*. L'intervallo di quindicesima, collocandosi sul secondo armonico del suono fondamentale, garantisce una grande evidenza al profilo melodico, e, se affidato a due strumenti della stessa famiglia, vista l'estrema lontananza di registro, contribuisce a trasfigurarne il timbro caratteristico.

Perché Stravinskij decide di iniziare il balletto utilizzando alcuni strumenti a fiato della stessa famiglia, e, in questo caso, anche dello stesso taglio? Non vi è una risposta sicura, ma è possibile azzardare una spiegazione basata sulle idiosincrasie del compositore che traspaiono dai suoi scritti. Il 29 maggio del 1913, in occasione della *première* del *Sacre*, sulla rivista parigina *Montjoie!* comparve un'intervista di Stravinskij:

«J'ai exclu de cette mélodie les *cordes* trop évocatrices et représentatives de la voix humaine, avec leurs crescendo et leurs diminuendo - et j'ai mis au premier plans les *bois*, plus secs, plus nets, moins riches d'expressions faciles, et par cela même plus émouvants à mon gré».<sup>172</sup>

Come è noto, Stravinskij ripudiò a più riprese questo scritto, accusando Ricciotto Canudo, il giornalista che lo intervistò, di aver rimaneggiato profondamente una discussione informale avuta tra i due.<sup>173</sup> Tuttavia, se confrontiamo il contenuto del

<sup>172</sup> Cfr. F. LESURE, *Igor Stravinsky "Le sacre du printemps", dossier de presse*, Genève, Minkoff, 1980, p. 14.

<sup>173</sup> Il primo disconoscimento dell'articolo compare in I. STRAVINSKY (in collaborazione con WALTER NOUVEL) *Chroniques de ma vie*, I-II, Paris, Denoël et Steel, 1935, 1936; lo scritto è tradotto in inglese in I. STRAVINSKY, *An autobiography*, New York, Simon & Schuster, 1936, p. 49, di cui riporto il passaggio: «One such incident comes to my mind in connection with this very production. Among the most assiduous

passaggio citato con un altro scritto dell'autore, questa volta sicuramente autografo e autorizzato, possiamo ritenere fededegna la citazione del 1913, perlomeno riguardo al contenuto qui citato. Nell'articolo *Some ideas about my Octuor* (1924), egli scrive:

«My Octuor is made for an ensemble of wind instruments. Wind instruments seem to me to be more apt to render a certain rigidity of the form I had in mind than other instruments—the string instruments, for example, which are less cold and more vague.

The suppleness of the string instruments can lend itself to more subtle nuances and can serve better the individual sensibility of the executant in works built on an 'emotive' basis». <sup>174</sup>

Dunque, in due scritti che distano tra loro 11 anni, il cui secondo fu scritto ben addentro il suo periodo Neoclassico, Stravinskij ritornò ad esprimere le proprie convinzioni poetiche sulla contrapposizione tra strumenti a fiato e archi, che dunque pare un *tòpos* nelle scelte di orchestrazione. In merito al *Baiser de la Fée*, è dunque possibile ipotizzare che Stravinskij desiderasse una certa “razionale asciuttezza” per la citazione čajkovskiana, e, soprattutto, un'emissione e, di conseguenza, un'esecuzione scevra da sentimentalismi.

---

onlookers at the rehearsals had been a certain Ricciotto Canuedo [*sic*], a charming man, devoted to everything advanced and up to date. He was at that time publishing a review called Montjoie. When he asked me for an interview, I very willingly granted it. Unfortunately, it appeared in the form of a pronouncement on the *Sacre*, at once grandiloquent and naive, and, to my great astonishment, signed with my name. I could not recognize myself, and was much disturbed by this distortion of my language and even of my ideas, especially as the pronouncement was generally regarded as authentic, and the scandal over the *Sacre* had noticeably increased the sale of the review. But I was too ill at the time to be able to set things right.» Il testo è disponibile in italiano, nella traduzione di Alberto Mantelli, in I. STRAVINSKIJ, *Cronache della mia vita*, Milano, Minuziano, 1947, e ristampato in Milano, SE, 1999, p. 55. Un'approfondita indagine della *querelle* e del suo significato è condotta da R. TARUSKIN, *Stravinsky and the Russian traditions*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1996, p. 881 e sgg. La migliore documentazione sull'accaduto, basata unicamente sulle fonti verificate, è a mio avviso quella contenuta in V. STRAVINSKY - R. CRAFT, *Stravinsky in Pictures and Documents*, New York, Simon & Schuster, 1978, pp. 523-526: *The Montjoie! Affair*.

<sup>174</sup> L'articolo è riportato integralmente in E. W. WHITE, *Stravinsky, the composer and his works*, Second Edition, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1979, p. 574 e sgg.; è tradotto in italiano da Maurizio Papini in: *Stravinskij*, Milano, Mondadori, 1983, p. 699 e sgg.

## Le quindicesime e il khorovod

La scelta di orchestrare la linea melodica, cioè il *motto* della *Canzone di ninnananna durante la tempesta* (*Kolybel'naja pesn' v burju*) per quindicesime non si riscontra spesso nella produzione precedente di Stravinskij, e pertanto necessita di un approfondimento. L'organico che Stravinskij utilizza è in gran parte simile a quello della *Belle au bois dormant* di Čajkovskij. Li riporto di seguito entrambi per un agevole confronto:

### Organico

#### STRAVINSKIJ, *Le baiser de la Fée*

Ottavino (anche Flauto 3)  
2 Flauti  
2 Oboi  
Corno Inglese  
2 Clarinetti in Si $\flat$  e La  
Clarinetto Basso in Si $\flat$  (anche Clarinetto 3)  
2 Fagotti

4 Corni in Fa

3 Trombe in Do  
3 Tromboni  
Tuba

Timpani  
Gran Cassa

Arpa

Violini I  
Violini II  
Viole  
Violoncelli  
Contrabbassi

#### ČAJKOVSKIJ, *Spjaščaja krasavica, op. 66*

Ottavino (anche Flauto 3)  
2 Flauti  
2 Oboi  
Corno Inglese  
2 Clarinetti in Si $\flat$  e La  
2 Fagotti

4 Corni in Fa

2 Pistoni (Si $\flat$  e La)  
2 Trombe (Si $\flat$  e La)  
3 Tromboni  
Tuba

Timpani  
Triangolo  
Tamburino  
Tamburo  
Piatti  
Gran Cassa  
Tam-tam  
Campanelli

Arpa  
Pianoforte

Violini I  
Violini II  
Viole  
Violoncelli  
Contrabbassi

Stabilita questa tavolozza orchestrale, dunque, per mantenere la sonorità del *piano* e utilizzare due strumenti a fiato, della stessa «famiglia» e dello stesso taglio, che segnino la melodia per *quindicesima*, la possibilità più logica è quella di affidare l'*incipit* della *ninnananna* ai flauti, colmando la mancanza del Si<sup>2</sup>, fuori dall'estensione del flauto, con il clarinetto. Inoltre, Stravinskij fa eseguire il Do<sup>3</sup> ad entrambi gli strumenti (flauto secondo e clarinetto primo). Ciò è efficace per diverse ragioni: fin dall'inizio l'ascoltatore percepisce il Do centrale, nota eseguita da ambedue gli strumenti, come nota comune; essa permette il cambio di timbro senza fratture e con maggior gradualità; inoltre, sorretto dal primo clarinetto, al secondo flauto risulta più agevole l'emissione di questa nota, nota più grave dello strumento la cui resa ha un gamma dinamica più limitata.<sup>175</sup>

Figura 49: I. STRAVINSKIJ, *Le Baiser de la Fée* (1928), Prima scena, Prologo, bb. 1-3, estratto. In evidenza i Do di “aggancio” tra il secondo flauto e il primo clarinetto.

Nel suo trattato di orchestrazione, Rimskij-Korsakov non prevede il raddoppio per quindicesima: le ottave raddoppiate possono giungere fino a quattro, ma devono essere sempre attigue.<sup>176</sup> Tra i raddoppi possibili, Rimskij-Korsakov sconsiglia esplicitamente l'accoppiamento (in ottava) di flauto e fagotto, per via della lontananza di registro dei due strumenti:

«L'amalgama di flauto e fagotto in ottava avviene di rado per via dei registri molto diversi tra i due strumenti. [...] La mancanza di una relazione convincente tra i due timbri lo rende chiaro».<sup>177</sup>

Nel 1928, Stravinskij, tuttavia, utilizza programmaticamente la quindicesima come intervallo caratteristico della citazione del *motto* čajkovskiano, e addirittura giunge al n. 8

<sup>175</sup> Per l'estensione del flauto collegata alla sua curva dinamica si veda, ad esempio, A. BLATTER, *Instrumentation and Orchestration*, Second Edition, Boston, Schirmer, 1997, p. 88 e sgg. Si rammenta tuttavia che anche il Si<sup>2</sup> è una nota emmissibile dal flauto.

<sup>176</sup> Cfr. N. RIMSKIJ-KORSAKOV, *Principi di orchestrazione*, 3<sup>a</sup> ed., a cura di Luca Ripanti, Milano, Rugginenti, 2005, capitolo secondo, “combinazioni in ottava, raddoppi a due, tre e quattro ottave”.

<sup>177</sup> Cfr. N. RIMSKY-KORSAKOV, *Principles of orchestration: with musical examples drawn from his own works (unabridged and corrected republication of the work first published by Édition russe de musique in 1922)*, a cura di Maximilian Strindberg, tradotto dal russo da Edward Agate, New York, Dover publications, 1964, p. 49.

(verso la fine della prima sezione) a utilizzare la combinazione di fagotto e flauto, sconsigliata da Rimskij-Korsakov cinquant'anni prima.

(Andante ♩ = 70)

1. Flauto  
8<sup>va</sup>  
dolce  
(p)

1. Fagotto  
dolce  
(p)

Figura 50: I. STRAVINSKIJ, *Le Baiser de la Fée* (1928), Prima scena, Prologo, n. 8] estratto.

Il dispositivo di orchestrazione per quindicesime, in cui vi è la mancanza dell'ottava intermedia, ha un impatto percettivo molto particolare, soprattutto se reso da fiati della stessa famiglia. Ciò dipende dall'utilizzo contemporaneo dei registri grave e acuto dello stesso strumento, nei quali la resa sonora è relativamente diversa rispetto al registro medio; il timbro ne appare dunque trasfigurato, nuovo, e, oltre a richiamare in parte una sonorità di tipo organistico, pone in grande evidenza la linea melodica.

### Čajkovskij, sinfonia n. 1 e *Čerevički*

Passato stranamente inosservato a tutti gli esegeti stravinskiani<sup>178</sup> (Morton, White, Walsh, Taruskin) il richiamo all'*incipit* del primo tempo *Grezy zimneju dorogoj* (*Fantasticherie nel sentiero d'inverno*) della prima sinfonia *Zimnie grezy* (*Fantasticherie d'inverno*) op. 13 di Čajkovskij (1866-68, versione riveduta 1874) è lampante:

Allegro tranquillo ♩ = 132

5  
Fl.  
VI. I  
VI. II  
pp  
Fg.  
p

Fig. 51: Čajkovskij, prima sinfonia op. 13, primo tempo, bb. 5-8.

<sup>178</sup>L'unico a darne traccia è Balanchine, anch'egli russo come Stravinskij, che, pur senza localizzarli sulla partitura, coglie alcuni "messaggi in codice" del compositore; afferma così: «Some of the themes are quite familiar—"Lullaby in a Storm," for instance. Or the piano piece *Feullet d'album*. But there are "quotes" which only people like me hear, because we know Tchaikovsky's music well—from his *Children's Album*, from *Queen of Spades*, or from another opera, *Cherevichki*. I even hear echoes from Tchaikovsky's First Symphony in that Stravinsky ballet». Cfr. S. VOLKOV, *Balanchine's Tchaikovsky: Conversations with Balanchine on His Life, Ballet and Music*, translated from the Russian by Antonina W. Bouis, New York, Anchor Books, 1992, p. 155.

La citazione attuata da Stravinskij ha due probabili significati: è la prima sinfonia di Čajkovskij, e Stravinskij lo colloca come *sigla* all'inizio del balletto; soprattutto, il titolo programmatico della sinfonia è *Fantasticherie d'inverno*, e nello specifico il titolo di questo primo movimento è *Fantasticherie nel sentiero d'inverno*, elemento suggestivo che risulta comune all'ambientazione della prima scena del balletto (*Prologue*) la quale, come detto, vede una madre che porta in braccio il figlioletto durante una bufera di neve. È possibile dunque ipotizzare anche in questo caso che vi sia una citazione scaturita dal significato programmatico contenuto nell'incipit della prima sinfonia di Čajkovskij che trova un corrispettivo nell'azione scenica imposta dalla trama del *Baiser*.

Confrontando più approfonditamente le prime battute della sinfonia e del *Baiser*, si può rinvenire un'ulteriore cifra comune nel fraseggio ternario di entrambi gli estratti. Come Taruskin rileva <sup>179</sup> il fraseggio caratteristico dell'*incipit* della prima sinfonia di Čajkovskij è *a tre misure*, richiamando in tal modo la canzone popolare russa *Kamarinskaja*, ascesa a musica d'arte grazie ai contributi di Glinka (*Kamarinskaja, fantasia per orchestra su due canzoni popolari russe*, 1848), ripresi nello specifico ed editi da Balakirev e Rimskij-Korsakov.

Fig. 52: Čajkovskij, prima sinfonia op. 13, primo tempo, trascritto in 3/2, da Taruskin, op. cit., p. 127.

<sup>179</sup> R. TARUSKIN, *Chaikovsky as Symphonist*, in *On Russian Music*, Berkeley, University of California Press, 2009, pp. 126-129.

Andante  $\text{♩} = 70$

Fl. Cl. Archi Fl. Cl.

1

Fig. 53: Stravinskij, *Baiser*, incipit, trascritto in 9/4.

Il passaggio stravinskiano reca affinità con un altro precedente di Čajkovskij, con il quale condivide la stessa tonalità, il medesimo intervallo d'attacco, nonché un testo cantato che evoca una situazione simile al momento iniziale del *Baiser*: il *Coro di Naiadi* (opp. *Rusalke*) “Temno nam, temno temnešenko” (Sentiamo freddo, sentiamo freddino), n. 16 dell'opera Čerevički (1885). (Tale suggestione sarà fondamentale per la nascita della figura di accompagnamento della ninnananna presente nell'*apothéose* finale, e sarà discussa più approfonditamente nell'analisi della quarta scena.) Si segnala inoltre che una copia della partitura di Čerevički faceva probabilmente parte della biblioteca di Stravinskij, ed è tutt'ora ospitata presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea. Sebbene sia in un edizione Jurgenson non datata, ma sicuramente antecedente il 1928, essa purtroppo non contiene annotazioni di Stravinskij.

[Allegro moderato] *mf*

Sopr. Contr. Fl. 1 Ob. 1.2 Fl. 2 Cr. 1 Vc. Fg. Cb. Timp.

*p*

Fig. 54: Čajkovskij, *Coro di naiadi*, n. 16, Čerevički (1886), bb. 3-5, riduzione.

È documentato che la composizione di queste prime battute risultò particolarmente sofferta: dall'analisi dello *Skizzenbuch VIII*, è possibile rilevare come questi passaggi trovino una veste quasi definitiva ben dopo 28 pagine di abbozzi [microfilm n. 123-0552 e 0554], cioè dopo che il compositore era già giunto all'abbozzo complessivo dell'intera prima scena, completandone il n. 47. La parte degli archi fu oggetto di numerosi ripensamenti, la cui genesi si attesta dal microfilm n. 123-0543, per essere giungere alla completezza al n. 0552. Le suggestioni extramusicali degli estratti čajkovskiani facevano parte del vissuto di Stravinskij, e da lui stesso furono sinestesicamente associate a situazioni simili da evocare all'inizio del *Baiser*.

### L'intervallo di quindicesima

L'intervallo di quindicesima ha un significato particolarmente importante per Stravinskij.<sup>180</sup> È di norma utilizzato in punti importanti nell'economia complessiva del pezzo. In particolar modo, vi è un precedente notevole di tale pratica, unico passaggio di tal fatta in tutto il *Sacre du Printemps* (1913), *Rondes printanières*, *Spring Rounds*, orig.: *Весенние Хороводы* (*Vešnie Horovody*), tra il clarinetto piccolo e il clarinetto basso al n. 48 e tra clarinetto piccolo e flauto contralto, due battute dopo il n. 56. Incidentalmente, il primo passaggio riportato nella Figura 55 è espresso nella modalità di Fa (modo dorico), simile alla tonalità di Fa minore espressa nella la citazione-motto del *Baiser de la Fée*, oggetto di quest'analisi. La tonalità/modalità di Fa pare rivestire un'importanza particolare nell'approccio di Stravinskij a materiali musicali di provenienza popolare, come discuterò in seguito.

---

<sup>180</sup> L'utilizzo dell'intervallo di quindicesima nell'orchestrazione della melodia ha tuttavia parecchi precedenti illustri. Lo troviamo almeno fin dalla seconda sinfonia op. 36 in Re maggiore di Beethoven, composta nel 1801-1802, nell'*Adagio* introduttivo, tra flauto e fagotto (bb. 13-13; è tuttavia parere di chi scrive che qui l'intervallo di quindicesima rappresenti più una sorta di "contenitore strutturale" che una risorsa di orchestrazione: il compositore infatti elabora tale intervallo in senso orizzontale, non simultaneo, a cominciare da b. 17, affidandolo a violoncelli, contrabbassi e violini). Un esempio ancor più dissacrante è del 1813 (esattamente cent'anni prima del *Sacre!*), nella Sinfonia dell'*Italiana in Algeri* (1813) di Rossini: l'ottavino raddoppia il fagotto ben tre ottave sopra, nella ripresa del secondo tema (bb. 184-188). Nel 1928, lo stesso anno di composizione del *Baiser de la Fée*, Šostakovič lo utilizza nella prima sinfonia, primo tempo, n. 11, dando vita a un colore orchestrale vivido ma grottesco e "deformato".

Figura 55: I. STRAVINSKIJ, *Le Sacre du printemps*, *Rondes printanières*, *Spring Rounds* (Весенние Хороводы), n. 48, estratto (solo clarinetto piccolo e clarinetto basso; sono stati omessi i *tr* del primo, secondo flauto e terzo flauto e del flauto contralto, in quanto appartenenti allo sfondo).

Figura 56: I. STRAVINSKIJ, *Le Sacre du printemps*, due battute dopo il n. 56, estratto (solo flauto contralto e clarinetto piccolo; sono stati omessi i *tr* del primo e secondo flauto e del secondo e terzo clarinetto, in quanto appartenenti allo sfondo).

Vi è della letteratura che analizza gli estratti di Figura 55 e Figura 56, sulla quale è necessario soffermarci. Morton<sup>181</sup> indaga le derivazioni dei materiali melodici che Stravinskij attua nel 1912, durante la gestazione del *Sacre*, partendo da una raccolta di canti tradizionali lituani dal titolo *Litauische Volks-Weisen* curata da Anton Juszkiewicz, pubblicata a Cracovia nel 1900, e rinvenuta dal compositore nella medesima città. Il brano è secondo Morton “the simplest and most lyrical passage in the whole score” e si rifà alle canzoni n.271 e n.249, verso le quali Stravinskij, oltre alla tipica modifica di durate e aggiunta di abbellimenti e appoggiature, attua una sorta di  *fusione*  melodica, conservando tuttavia gli intervalli costitutivi di entrambi i canti popolari. Più recentemente, Taruskin<sup>182</sup> fornisce un’importante informazione emersa dall’analisi del *quaderno* nel quale sono contenuti gli appunti di gestazione del *Sacre* nel periodo 1911-1913: il canto tradizionale qui citato è elaborato sotto il titolo di *Zapevanie khorovodnoye*, che l’autore traduce come “*Khorovod Incantation*”, la cui traduzione più corretta in italiano pare quella di *Intonazione del khorovod*. Come verificato e approfondito da Taruskin nell’indagine del medesimo *quaderno di appunti*, la prima edizione della partitura riporta a p.45 il titolo russo originale: Вешние Хороводы (Vešnie Horovody), la cui traduzione in italiano risulta come *Khorovod primaverile*. I titoli in cirillico sono stati soppressi nelle edizioni successive (1947 e 1967), le

<sup>181</sup> In L. MORTON, *Footnotes to Stravinsky studies: “Le Sacre du Printemps”*, «Tempo», new series, CXXVIII, 1979, p. 15.

<sup>182</sup> In R. TARUSKIN, *Russian folk melodies in The Rite of Spring*, «Journal of the American Musicological Society», XXXIII, 1980, pp. 515-516.

quali riportano l'originale francese (*Rondes printanières*) e la rispettiva traduzione in inglese (*Spring Rounds*).<sup>183</sup> Si venne così a perdere il termine *khorovod*, e il suo specifico collegamento alla danza popolare russa, in favore di una più generica indicazione.

Il *khorovod* è un'antica danza tradizionale russa nella quale uomini e donne danzano circolarmente, la cui traduzione in italiano potrebbe risultare come *danza circolare*, oppure *girotondo*. Non è tuttavia da ritenersi una danza fanciullesca, è invece una danza primitiva, forse la più antica forma di ballo corale. Essa veniva danzata da un gruppo (al quale potevano intercalarsi gli interventi di un singolo), oppure da due gruppi distinti, uno di uomini e uno di donne. Lo scopo di questo ballo rituale era quello di propiziare la fertilità e la rinascita. Il *khorovod* si svolgeva attorno ad un elemento simbolico (un albero, un mucchio di canne da zucchero, ecc.), oppure, in assenza di un oggetto, semplicemente per propiziare la pioggia. La prima documentazione di questo genere di azione coreografica si ha nell'antica Grecia, a partire dall'VIII secolo a. C., ove compare sotto il nome di *χορεία*. La prima testimonianza di questa forma di ballo risale attorno al 720 a. C.: ne scrive Omero nell'Iliade, libro XVIII, vv. 590-606.

Poi vi sculse una danza, a quella eguale  
Che ad Arianna dalle belle trecce  
Nell'ampia Creta Dedalo compose.  
V'erano garzoncelli e verginette  
Di bellissima forma, che saltando  
Teneansi al carpo delle palme avvinti.  
Queste un velo sottil, quelli un farsetto  
Ben tessuto vestia, soavemente  
Lustro qual bacca di palladia fronda.  
Portano queste al crin belle ghirlande,  
Quelli aurato trafigere al fianco appeso  
Da cintola d'argento. Ed or leggieri  
Danzano in tondo con maestri passi,  
Come rapida ruota che seduto  
Al mobil torno il vasellier rivolve,  
Or si spiegano in file. Numerosa  
Stava la turba a riguardar le belle  
Carole, e in cor godea. Finían la danza  
Tre saltator che in varj caracolli  
Rotavansi, intonando una canzona.<sup>184</sup>

Si noti che, nella descrizione di Omero, il canto è presente come elemento finale dell'azione coreutica. Inoltre, fin dall'Antica Grecia, questo ballo è danzato da uomini e donne (*garzoncelli* e *verginette*), che *danzano in tondo* e che *si spiegano in file*, simulando cioè un gioco rituale.

---

<sup>183</sup> Cfr. le seguenti edizioni: I. STRAVINSKIJ, *Vesna vsjaščennaja*, Moskva, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1965, prima versione del balletto, ristampato in *The Rite of Spring*, New York, Dover Publications, 1989, p. 45 e p. 53. I. STRAVINSKY, *The Rite of Spring, Le Sacre du Printemps*, revised 1947, re-engraved 1967, Londra, Boosey & Hawkes, 1997, p. 40 e p. 48. I. STRAVINSKY, *The Rite of Spring: Sketches, 1911-1913*, London, Boosey & Hawkes, 1969, p. 7.

<sup>184</sup> OMERO, *dell'Iliade*, tradotta dal Cavaliere Vincenzo Monti, Ferrarese, II, Torino, Giacinto Marietti Stampatore-Librajo, 1831, p. 195, vv. 821 e sgg.

Vi sono tracce dell'evoluzione di questo ballo anche in altre popolazioni, in alcune delle quali viene mantenuta la radice etimologica: *Hora* in Romania, in Moldavia e in Israele, *Horo* in Bulgaria, *Oro* in Macedonia, *Kolo* in Serbia e Croazia, *Xopa* (*Xora*) in Ucraina, *ballu tundu* in Sardegna. Inoltre, nell'Impero Russo, agli inizi del XIX sec. con lo Zar Alessandro I (1777-1825) il *khorovod* divenne ufficialmente danza di corte, e si stabilizzò nell'andamento *Moderato* e nel ritmo ternario.

Come documentato poco sopra, questo tipo di azione coreografica compare in forma ritualizzata nelle popolazioni slave. Tale argomento fu affrontato in campo scientifico da Vladimir Propp, linguista e antropologo russo, il quale descrive dettagliatamente un *khorovod* risalente alla Russia pagana:

Diversamente dalle canzoni che sono eseguite solo vocalmente, i *khorovod* sono accompagnati da vari movimenti del corpo. [...] Essi non vengono a costituire un unico genere perché sono realizzati in molti modi diversi. I *khorovod* e i *giochi* all'aria aperta sono estremamente vari. I *khorovod* possono essere rappresentati in vari movimenti circolari (di solito, verso sinistra, *poslon'*, cioè secondo il movimento del sole), con o senza interruzioni; ci possono essere due cerchi, uno interno all'altro, che ruotano in direzioni opposte. Mentre coloro che si muovono nel cerchio cantano, quelli che ne sono all'interno (un ragazzo, una ragazza, oppure una coppia) mimano e danzano ciò che viene cantato. Le canzoni che accompagnano questi movimenti sono chiamate *krugovaja* (*in cerchio*). Tuttavia, il coro può non formare solamente un cerchio, bensì anche una catena; può esibirsi in differenti coreografie in linea retta oppure in varie formazioni lineari. [...] I ballerini possono danzare a coppie, tenendosi per mano, lungo una retta, in colonne, oppure in spirali; possono entrare oppure uscire dal gruppo. Possono battere le mani e i piedi, e muovere tutto il corpo. Tutto questo avviene a tempo con il canto. [...] In un *gioco* il *khorovod* è spesso chiamato *gorod* (*città*). Uno dei giocatori sta in piedi dentro oppure fuori della "città" e deve trovare l'uscita oppure rompere il muro, e dunque, passare attraverso il gruppo. [...] In alcune provincie il *khorovod* è "raccolto". Passando lungo le strade, i partecipanti al *khorovod* invitano nel gruppo le ragazze e i giovani uomini che sono nelle case, e li richiamano con canzoni rituali. [...] Una ragazza chiama un ragazzo, e viceversa. Si abbracciano l'un l'altra. In questo modo si forma una catena che cresce finché viene raggiunto il posto del villaggio dove si tiene il *khorovod*.<sup>185</sup>

La struttura del *khorovod* e l'evoluzione di questa danza rituale è approfondita più recentemente da Marina Frolova-Walker in una serie di studi sulle musiche tradizionali russe.

Il *khorovod*, le danze *igrovye* (игровые, *giocose*) e singoli *pljaski* (пляски, *danze barbare*) divennero generi indipendenti molto gradualmente. Essi infatti non si distinguono chiaramente dal contenuto melodico (sono infatti simili alle melodie di altri generi come le canzoni festive, matrimoniali e liriche), quanto dalla loro struttura e ritmo, direttamente connessa con il tipo di movimento corrispondente (pantomima, danza *a due*, etc.). Ciò si rispecchia nei nomi utilizzati dagli indigeni: *krugovye* (круговые, *circolari*), *gulebnye* (гулебные, *festose*), *hodovye* (ходовые, *in cammino*), *igriščnye* (игрищные, *grosso gioco*), *stenka na*

---

<sup>185</sup> In V. J. PROPP - R. REEDER, *Down Along the Mother Volga: An Anthology of Russian Folk Lyrics with an Introductory essay by V. Ja. Propp*, Philadelphia, University of Philadelphia Press, 1975, pp. 14-15. Cfr. anche R. TARUSKIN, *Stravinsky and the Russian traditions*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1996, pp. 867-869.

*stenku* (стенка на стенку, lett. *muro contro muro*; un gruppo di ragazzi affiancati che corre incontro ad un gruppo di ragazze), *skakul'nye* (скакульные, *canzoni con salti*).

Il *khorovod* è di solito una danza circolare di ragazze, le cui danzatrici si muovono da destra verso sinistra (secondo la direzione del sole) e cantano, con singole persone all'interno del cerchio che agiscono come il protagonista della canzone. Possono prendervi parte anche ragazzi. Il *khorovod* può anche essere una danza di gruppo, con i danzatori in linea l'uno di fronte all'altro, oppure in colonne, in gruppi di otto, etc. Sia le *danze* di *khorovod* sia le *processioni* di *khorovod* sono balli di massa. Possono prendere parte al *khorovod primaverile* anche 200 o 300 persone, di solito ragazze. Esse sono *portate* (воят, *vodjat*), persone camminano (ходят, *hodjat*) tra di loro e esiste un termine popolare che ne descrive la situazione: *canzoni da cammino* (ходить песни, *hodit' pesni*). Tutti i danzatori fanno gli stessi movimenti e cantano e ballano contemporaneamente. Il cerchio e le varie formazioni del *khorovod* sono differenziate in base al tipo dei loro movimenti, come, ad esempio, *zmejkoi* (змейкой, 'come un serpente'), *gus'kom* (гуськом, fila singola), *ručejkom* (ручейком, 'in un flusso', camminando in file di quattro o più), *verëvočkoi* (верёвочкой, simile a *zmejkoi* o a *ulicej*), *ulicej* (улицей, 'lungo la strada'), *čerez vorotca* (через воротца, le coppie si tengono per mano con le braccia in alto e altri ballerini passano loro sotto), *stenoj* (стеной, lungo il muro). Le melodie delle *danze circolari* hanno una struttura ciclica. Nei *khorovod* drammatici i cantanti sono disposti in un cerchio in cui si recita una scena, il primo cantante intona le strofe del testo rituale e il coro canta il ritornello. La struttura è di solito strofica: *AABB*, *ABAB*, oppure *ABBA*.

Le danze del *khorovod* hanno inoltre più melodie autonome divise da una cesura fissa: 4 + 3 + 3 come in 'A my proso/sejali/sejali' ('А мы просо/сеяли/сеяли' 'Noi seminavamo il miglio'), oppure 5 + 3 + 3 come in 'Kak vo gorode/carevna/carevna' ('Как во городе/царевна/царевна' 'C'era un'imperatrice in città'). Molte melodie dei *khorovod* hanno dei ritornelli come 'Oj li oj ljuli' oppure 'oj ljušen'ki ljuli'. Tipica è la strofa di quattro versi in cui il quarto è la ripetizione del secondo. Quando si esegue un *khorovod*, la danza può durare per tre oppure quattro canzoni cantate sulla stessa melodia. Queste formule melodiche si trovano soprattutto nelle canzoni *serali* (вечерочные, *večeročnye*), la cui funzione è simile alle canzoni per il matrimonio (la *pripevanija* [припевания] viene cantata dal giovane alla ragazza).<sup>186</sup>

Il *khorovod* acquista un significato particolare nel periodo storico in cui Petipa era all'apice della sua carriera e lavorava alle coreografie dei balletti di Čajkovskij. Esso infatti fu usato in modo generico per indicare una danza di gruppo del balletto "classico". Una testimonianza è fornita da Benois in un articolo apparso in *Mir iskusstva*, II, 1902, p. 29:<sup>187</sup> «Non possiamo negare che il Signor Petipa abbia talento. Riconosciamo che alcuni dei suoi balli di gruppo, alcuni dei suoi *khorovod* siano composti molto elegantemente, ma, tuttavia, dobbiamo riconoscere anche quanto il Signor Petipa sia distante dall'arte reale. È un disegno accademico eseguito molto bene, ma senza anima e senza temperamento artistico».

Nella fanciullezza e negli anni di formazione con Rimskij-Korsakov,<sup>188</sup> Stravinskij assorbì la pratica di utilizzare il *khorovod* nella musica d'arte, rifacendosi a melodie popolari

<sup>186</sup> In M. FROLOVA-WALKER, et al., "Russian Federation.", Grove Music Online. Oxford Music Online. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40456pg2>> (1 VII 2012)

<sup>187</sup> Il passaggio è citato in R. TARUSKIN, *Stravinsky and the Russian traditions*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1996, p. 1509.

<sup>188</sup> Rimskij-Korsakov utilizza più volte melodie popolari per comporre dei *khorovod* nelle sue opere. Li troviamo in:

1. *Sneguročka-Vesennjaja skazka* (*La fanciulla di neve*, 1880-1881), atto primo: coro femminile n. 110 e sgg.; atto terzo: dall'inizio è presente un'elaborazione del *khorovod* precedente; atto

in origine realmente utilizzate per tale fine nell'antica azione rituale. Stravinskij dimostra di aver ben conosciuto nonché di essere stato influenzato dalle edizioni di tali musiche; rispondendo a una domanda di Robert Craft, riferendosi all'*Oiseau de Feu*, Stravinskij infatti dichiarò:<sup>189</sup>

«Excellent collections of Russian folk music by Tchaikovsky and Lyadov, and a more or less good one by Rimsky-Korsakov, had been published. All of these were familiar to me, and while I did not actually turn to folk music as source material, I was undoubtedly influenced by it. [...] There are also three folk melodies in *Firebird*, the two 'Khorovod' themes and the theme of the *Finale*, which has a dotted rhythm in the original. I do not remember which of the three collections supplied which themes».

Nel *Sacre* le indicazioni coreografiche tassative volute dall'autore sono esplicitate chiaramente, e danno ulteriori informazioni sul tipo di danza che il compositore esige nel *khorovod* (si notino le caratteristiche comuni alla *χορεία* descritta da Omero citata in precedenza):<sup>190</sup>

«Alcune vergini giungono in fila dal fiume. Danzano la danza della primavera. Cominciano i giochi. Il gioco del ratto. Danzano il *khorovod* primaverile. Essi si dividono in due città. Un gruppo corre incontro all'altro. La sacra processione del più anziano, il più vecchio e più saggio, irrompe nei giochi. I giochi si interrompono».

Ciò è ulteriormente espanso nel seguente scritto:<sup>191</sup>

«The composer warns choreographers that it is a Sabine-type mass-rape and not an action that can be symbolized by a single pair of dancers: except for a short passage in the first dance of the Part Two the only solo dancers in the entire ballet are the Sage and the Chosen Maiden. The next title, *Spring Rounds*, or *Khorovody*, describes a form of "singing and dancing in a circle," "Khor" meaning chorus, and "vod," leading. In the first part of the piece, five small circles of dancers slowly gyrate, then in the orchestral tutti coalesce into a single large circle. During what Stravinsky calls the Khorovod Chant (Nos. 48-49 and Nos. 56-57) the women stand apart from the men extending their arms in gestures of exorcism; at No. 57 they leave the stage and the men dance the orchestral coda (*Vivo*) alone. Choreographically speaking, the

---

quarto, il coro femminile della cerimonia nuziale, n. 279 e sgg. è basato sull'elaborazione di due khorovod tratti da M. BALAKIREW, *Recueil de chansons populaires russes*, M. P. Belaïeff, Lipsia, 1895.

2. *Mlada* (1889-1890), atto secondo, scena sesta: la prima di *Mlada* ebbe luogo l'11 novembre 1892 al teatro Marinskij di Pietroburgo, e Fëdor Ignatievič Stravinskij (1843-1902), padre di Igor, ricoprì il ruolo di Mstivoj (principe di Retra), ruolo importante proprio a partire dalla scena V.
3. *Majskaja noč'* (*Notte di maggio*, 1878-1879), atto terzo, *Horovod" Rusalok"* (*Khorovod delle Rusalke*). La prima di *Majskaja noč'* ebbe luogo il 21 gennaio 1880 al teatro Marinskij di Pietroburgo, allestimento in cui Fëdor Ignatievič Stravinskij (1843-1902), padre di Igor, ricoprì il ruolo di *Golova* (*Capovillaggio*).
4. *Sadko* (1896), scena seconda: *Horovodnaja pesnia Sadko*.

<sup>189</sup> I. STRAVINSKY – R. CRAFT, *Memories and commentaries*, London, Faber & Faber, 2002, pp. 120-121.

<sup>190</sup> Cfr. F. LESURE, *Igor Stravinsky "Le sacre du printemps", dossier de presse*, Genève, Minkoff, 1980, pp. 13-15.

<sup>191</sup> I. STRAVINSKY, *The Rite of Spring, Sketches 1911-1913*, London, Boosey & Hawkes, 1969, p. XXI.

music of *The Rite* was conceived in terms of male-female dialogues of action, like any other ballet».

Non solo: a detta di Craft, il *khorovod* pare essere un elemento che accomuna le partiture del *Sacre* e del precedente *Oiseau de feu*:<sup>192</sup>

«Though the composer disclaims connection between the two scores [*Oiseau de Feu* e *Sacre, n.d.r.*], some of the musical resemblances are striking, especially the incidence, in both, of the Khorovod form ».

Risulta ora indispensabile gettare uno sguardo allo *Skizzenbuch I*,<sup>193</sup> nel quale sono contenuti gli appunti compositivi del *Sacre*, per vedere l'evoluzione del frammento destinato al *khorovod*. A p.8 vi è la trascrizione di una canzone popolare redatta da Stravinskij nell'estate del 1911, durante un soggiorno a Ustilug. A differenza degli altri brani popolari contenuti nel quaderno e trascritti in quel periodo, la grafia è ferma e precisa. Il brano è *Nu-ka kumuška*: la canzone numero 50 della raccolta di canzoni popolari russe di Rimskij-Korsakov, *Sbornik 100 russkih narodnyh pesen (Raccolta di 100 canzoni popolari russe)*, op. 24, compilata a Pietroburgo nel 1875-76.<sup>194</sup>



Figura 57: Rimskij-Korsakov, *Sbornik 100 russkih narodnyh pesen (raccolta di 100 canzoni popolari russe)*, op. 24 n. 50 "Nu-ka kumuška", 1875-76.



Figura 58: Stravinskij, *Skizzenbuch I* p. 8, Ustilug estate 1911.

Il frammento destinato al *khorovod* è trasposto da Si minore a Fa minore, stessa tonalità che riscontriamo nell'incipit del *Baiser* e incidentalmente stessa tonalità della romanza di Čajkovskij *Kolybel'naja pesn' v burju* utilizzata come citazione all'inizio del

<sup>192</sup> *Ibidem*, p. XVI.

<sup>193</sup> Lo *Skizzenbuch I* è ospitato presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea, ed è edito in I. STRAVINSKY, *The Rite of Spring, Sketches 1911-1913*, London, Boosey & Hawkes, 1969. L'elaborazione del *khorovod* è a p. 8.

<sup>194</sup> Il testo recita suppergiù: "Heilà (Nu-ka) comarina, noi diventeremo comari (lett.: ci *comarizzeremo*) (onomatopee, *alleluia!*), diventeremo comari...".

*Baiser*. Pare dunque che vi sia un collegamento tra *khorovod*, tonalità di riferimento e orchestrazione per quindicesime. In aggiunta a ciò, vi è un'importante coincidenza metronomica, che verrà subito indagata.

### Coincidenze metronomiche

Come discusso in precedenza, la partitura pianistica del *Baiser* si colloca come esemplare intermedio tra lo *Skizzenbuch VIII* e la partitura orchestrale: l'orchestrazione del balletto fu redatta sulla partitura pianistica, e non viceversa. Ciò è testimoniato dalle numerose annotazioni di orchestrazione presenti nel manoscritto pianistico, nonché dalle note supplementari atte a richiamo mnemonico, che servirono allorché il compositore orchestrò il pezzo. L'orchestrazione procedette passo passo: come documentato precedentemente, durante la mattina Stravinskij lavorava al pianoforte, e durante il pomeriggio procedeva con l'orchestrazione. La partitura pianistica manoscritta dunque ebbe una duplice funzione, sia compositiva sia performativa; può dunque essere intesa come un *continuity draft* pianistico estremamente preciso (tutto il balletto, con l'eccezione di tre "nota bene" aggiunti a orchestrazione completata<sup>195</sup>), e nel contempo come partitura pianistica per le prove dell'allestimento.

L'importanza che Stravinskij diede alle indicazioni metronomiche è stata discussa ampiamente più sopra (cfr.: Cronologia dei lavori di composizione e indagine sullo *Skizzenbuch VIII*, p. 151). Qui basti rammentare che, ricordando la prima della *Bella addormentata* cui Stravinskij assisté da bambino, egli rimarcò: «Se potessi tornare indietro a quella notte settant'anni fa, lo farei soprattutto per soddisfare la mia curiosità sui tempi musicali, perché sono sempre interessato nei tempi in altri periodi storici». <sup>196</sup> In merito all'allestimento del *Baiser*, dopo aver proibito in un primo momento a Païchadze di consegnare la riduzione pianistica appena ultimata a Nijinska perché voleva lui stesso suonare il pianoforte durante le prove, e constatando che non poteva farlo in tempo senza comprometterne l'esito, ne permise l'utilizzo, a patto che fossero rispettate tassativamente le indicazioni metronomiche. <sup>197</sup>

In base a ciò, è necessario tenere in considerazione particolare le indicazioni metronomiche riportate nella parte pianistica autografa, e notare come furono rimaneggiate nelle successive edizioni a stampa.

1. *Skizzenbuch VIII* (Paul Sacher Stiftung), 1928: nessuna indicazione metronomica.
2. Parte pianistica autografa (Paul Sacher Stiftung), 1928: *Andante* ♩ = 54. <sup>198</sup>

---

<sup>195</sup> Si vedano i tre NB che Stravinskij giustappone in testa alla parte pianistica, atti a ridefinire i passaggi che nella partitura orchestrale si trovano al n. 16 e sgg.

<sup>196</sup> I. STRAVINSKY – R. CRAFT, *Memories and Commentaries*, London, Faber & Faber, 2002, p. 28.

<sup>197</sup> Cfr. le lettere di Stravinskij a Païchadze del 17 e 20 ottobre 1928, citate in precedenza.

<sup>198</sup> IGOR STRAVINSKY, *Le baiser de la Fée*, Szenario von Igor Strawinsky nach Hans Christian Andersen, Klavierauszug, Reinschrift mit Ergänzungen und Korrekturen, 73 S., Paul Sacher Stiftung, Igor Strawinsky Sammlung.

3. Prima edizione parte pianistica (*Édition Russe de Musique*, Paul Sacher Stiftung), 1928: metronomo iniziale assente. Nella ripresa finale, n. 215: *L'istesso tempo* ♩ = 54.
4. Partitura manoscritta (Juilliard Manuscript Collection): *Andante*. Aggiunta autografa a matita rossa: ♩ = 72-76.<sup>199</sup>
5. Prima edizione partitura (*Édition Russe de Musique*): ♩ = 69-72. Nella ripresa finale, n. 215: *L'istesso tempo* ♩ = 54.
6. Edizioni rivedute della riduzione pianistica e della partitura orchestrale (Boosey & Hawkes, 1950 e 1952): *Andante* ♩ = 70. Nella ripresa finale, n. 215: *L'istesso tempo* (♩ = 54).

L'indicazione di *Andante* ♩ = 70 contenuta nelle ultime edizioni Boosey & Hawkes richiama immediatamente l'attenzione dell'esegeta attento: come noto il 70 è un numero assente nella scala metronomica, e il suo utilizzo "errato" rappresenta un'eccezione nell'opera stravinskiana.

Per converso, l'autografo della parte pianistica ospitata presso la Paul Sacher Stiftung reca: *Andante* ♩ = 54, indicazione che rimane in tutte le successive versioni al n. 215 (ripresa finale del tema). È stata documentata poco sopra l'importanza della parte pianistica autografa. L'indicazione metronomica di *Andante* ♩ = 54 suggella dunque l'unitarietà di tactus dell'intero passaggio con l'*intonazione del khorovod* (Vešnie Horovody), nn. 48-49 e nn. 56-57) del *Sacre*, che indica *Tranquillo* ♩ = 108.

*Sacre du printemps* (1913), nn. 48-49 e 56-57: *Tranquillo* ♩ = 108 (*tactus*: ♩)

*Le Baiser de la Fée* (1928), nn. 0-1, 40-42 e 215-219: *Andante* ♩ = 54 (*tactus*: ♩)

---

<sup>199</sup> Questa partitura non presenta le modifiche presenti nella versione *riveduta* del 1950, ed è pertanto da ritenersi vicina alla partitura originale edita dall'*Éditions russe de musique*. Le modifiche intercorse tra l'originale e la revisione sono minime: aggiunta una parte al flauto secondo al n. 23; aggiunte parti di violini secondi, viole, e contrabbassi al n. 42; il *solo* della tuba è contraddistinto dalle indicazioni *marcato in poco Sfp* (invece di *p accompagnando*); nell'*Entrée* del *Pas de deux* (terzo quadro), le semicrome di accompagnamento di clarinetti e fagotti sono state alleggerite dall'omissione di alcune note; alle viole sono state aggiunte delle *corde doppie* al n. 165. Nella *Coda* al n. 186, corni e trombe sono accorciati da quarti puntati a crome puntate; i due ultimi accordi di Sol maggiore sono stati riorchestrati; sono infine stati aggiunti dei segni di ritornello ai nn. 110-111 e quattro bb. dopo il n. 180. Il manoscritto della partitura con annotazioni autografe è consultabile su <<http://www.juilliardmanuscriptcollection.org>>. Cfr. E. W. WHITE, *Stravinsky: the composer and his works*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1979, p. 315.

Dal confronto è possibile constatare quanto l'indicazione metronomica sia stata oggetto di ripensamenti, i quali vanno a modificare le corrispondenze interne della partitura, la sua esecuzione e la conseguente recezione. È ipotizzabile che l'autore abbia voluto declinare l'*Andante* verso la sua componente più mossa, evitando che la scrittura per quindicesime di flauti (qui senza sfondo) potesse ricadere nell'Adagio. Quando il medesimo tema è ripreso al n. 215, nella parte finale del balletto, lo sfondo è presente, e pare musicalmente più efficace di mantenerlo nella sua indicazione metronomica originale ( $\text{♩} = 54$ ). Oppure, forse inconsciamente, Stravinskij fu tentato nel raggiungere un'agógica più spedita, per portare il passaggio ad assomigliare maggiormente all'*incipit* della prima sinfonia di Čajkovskij.

Fig. 59: *Baiser*, bb. 1-3, vers. pf. 1928.

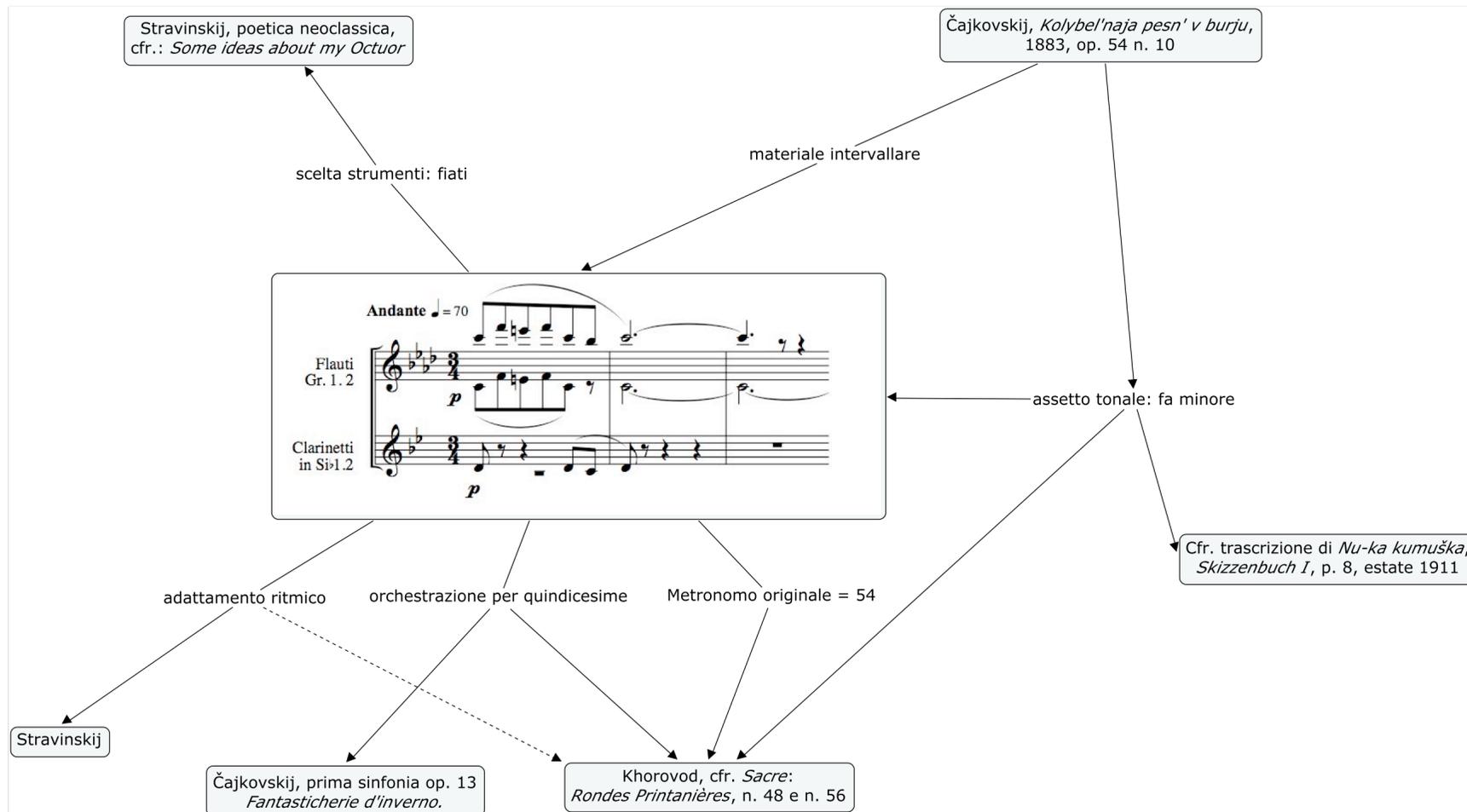
Fig. 60: *Baiser*, bb. 1-3, vers. pf. riv. 1950.

Fig. 61: *Le Sacre du printemps*, *Rondes printanières*, *Spring Rounds* (orig.: *Vešnie Horovody*), n. 48.

Fig. 62: Čajkovskij, prima sinfonia op. 13, primo tempo, bb. 5-8.

In conclusione, i tratti di continuità tra le partiture analizzate possono essere riassunti come segue: nell'*incipit* del *Baiser* Stravinskij utilizza un'orchestrazione per quindicesime che si rifà sia a quella precedentemente adottata per il *intonazione del khorovod* del *Sacre* sia alla *incipit* della prima sinfonia *Fantasticherie d'inverno* op. 13 di Čajkovskij; in merito all'estratto del *Sacre* vi è corrispondenza metronomica con la prima versione pianistica del *Baiser*: il *tactus* è lo stesso. Ulteriore tratto comune ad entrambe le

citazioni, Stravinskij utilizza gli strumenti a fiato, forse per dare maggior nettezza e maggior asciuttezza all'espressione, che, alla luce degli scritti coevi dell'autore, deve essere scevra da sentimentalismi. Come da intento programmatico, egli non si ispira ad una melodia popolare, come è accaduto in precedenza per i *khorovod* dell'*Oiseau de Feu* e del *Sacre*, ma utilizza una celebre romanza per voce e pianoforte di Čajkovskij: la *Canzone di ninnananna durante la tempesta* (*Kolybel'naja pesn' v burju*, 1883), op. 54 n. 10, brano il cui testo è noto al pubblico russo e ha nel contempo un'analogia forte sia con la favola *La vergine dei ghiacciai* di Andersen sia con l'intento programmatico della sinfonia di Čajkovskij citata. Alla luce di quanto analizzato non pare possibile stabilire un nesso causa-effetto tra le intenzioni poetiche del compositore, ma solo documentare l'utilizzo di parametri compositivi comuni il cui significato collega per similarità semantica il *khorovod*, inteso come danza rituale attorno a un oggetto o persona da venerare, il medesimo tactus, la tonalità di Fa minore, l'orchestrazione con legni per quindicesime, il significato programmatico della prima sinfonia di Čajkovskij, il significato testuale della romanza *Kolybel'naja pesn' v burju*. L'impossibilità di stabilire un nesso causa-effetto tra le componenti rilevate può denotare un limite nella corrente esegesi e al contempo un difetto metodologico dell'analisi scientifica, che è essenzialmente basata sulla consequenzialità: contrariamente a ciò pare predominare un principio di associazione semantica tra parametri/significati coincidenti o affini, secondo alcune "coincidenze apollinee". Il complesso gioco di significati è riassunto nel seguente schema.





## 2 Kolybel'naja pesn' v burju

La romanza *Kolybel'naja pesn' v burju* fornisce il materiale della seguente sezione del *Baiser de la Fée*, che inizia dal n. 2.

Pochissimo più mosso (♩ = 80)  
Solo *p* espressivo  
mf  
Archi *sf sub. p*

Figura 63: n. 2 - Solo dell'oboe, riduzione della partitura

In *Expositions and Developments*, Stravinskij dichiara esplicitamente la paternità di questa melodia: «The melody at no. 2 is mine». <sup>200</sup> Morton <sup>201</sup> ipotizza la derivazione di questo passaggio da almeno due altri punti di Čajkovskij: dalla romanza *I bol'no, i sladko* op. 6, n 3 di Čajkovskij (che verrà affrontata di seguito), e dal secondo tema del secondo movimento della Sinfonia n. 5, in mi minore, op. 64:

(Andante cantabile, con alcuna licenza) (♩ = 54)  
con noblezza animando  
Violini I  
*p* *mp* *cresc.*

Figura 64: Čajkovskij, Sinfonia n. 5 in mi minore, op. 64, bb. 44-45 (secondo tema), estratto.

Dal confronto tra gli estratti si può notare che entrambi i motivi hanno cinque note in comune. Le tonalità tuttavia non corrispondono (Čajkovskij: Re maggiore/Si minore; Stravinskij: Fa minore); soprattutto, l'ambientazione armonica è contrastante: maggiore in Čajkovskij, minore in Stravinskij. Diverso anche il tempo metronomico.

Alla luce di queste differenze pare che Stravinskij elaborò *à la manière de Tchaïkovsky* la seconda frase della *Kolybel'naja pesn' v burju*, op. 54 n. 10, attorno all'intervallo cardine di quinta ascendente/quarta discendente (perfetti). Rispetto alla romanza, Stravinskij modificò il metro (4/4) e il tempo, rendendolo un poco più incalzante; attuò una lieve variazione ritmica (sincopi) e giustappose frasi e ripetizioni con lunghezze non regolari (procedimento riscontrabile fin dal suo periodo russo).

<sup>200</sup> I. STRAVINSKY – R. CRAFT, *Expositions and Developments*, Garden City, Doubleday, 1962, p. 73.

<sup>201</sup> In L. MORTON, *Stravinsky and Tchaikovsky: "Le Baiser de la Fée"*, «Musical Quarterly», XLVIII, "Special Issue for Igor Stravinsky on His 80<sup>th</sup> Anniversary", 1962, p. 321.

L'elaborazione stravinskiana pare tuttavia trarre elementi anche dalla canzone di Oksana Čerevički, *nevelički*, n. 14 di Čerevički (1885).<sup>202</sup> L'adattamento stravinskiano può essere spiegato semplicemente con un *cambio di modo*, da Sib maggiore a Sib minore, mantenendo le altezze assolute delle note. Come detto in precedenza, la partitura di Čerevički nella sua prima edizione fa tutt'ora parte della biblioteca di Stravinskij presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea; anche se questa copia non reca annotazioni, è comunque possibile che sia stata tra le partiture in mano al compositore ai tempi della composizione del *Baiser*.

The image shows a musical score for a lullaby. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of three flats (B-flat major/C minor) and a 3/4 time signature. The lyrics are: "Moj ma-ljut - ka drem - let slad-ko v ko - ly - be - li." The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The music is marked with a dynamic of *p* (piano).

Figura 65: Čajkovskij, *Kolybel'naja pesn' v burju* (*Canzone di ninnananna durante la tempesta*), op. 54 n. 10, bb. 9-12.

The image shows a musical score for a song. It features a vocal line for Oksana and a piano accompaniment. The tempo is marked "Allegro giusto" and the dynamic is *p*. The key signature is three flats and the time signature is 3/4. The lyrics are: "Che-re - vich - ki, ne-ve - lich - ki, tol'ko po sne-gu sle-dy, sled na". The piano accompaniment includes chords and melodic lines in both hands, with a dynamic of *p*.

Fig. 66: Čajkovskij, *Čerevički* (1885), n. 14, canzone di Oksana Čerevički, *nevelički*, bb. 182 e sgg.

The image shows a musical score for a solo oboe. The tempo is "Pochissimo più mosso" with a quarter note equal to 80 beats (♩ = 80). The key signature is three flats and the time signature is 4/4. The dynamic is *p* espressivo. The score is marked "Solo" and features a melodic line with slurs and accents.

Fig. 67: Stravinskij, *Le baiser de la Fée*, 2, Solo Oboe.

<sup>202</sup> Ciò non è stato notato dagli esecutori stravinskiani. L'utilizzo di tratti che richiamano *Čerevički* è tuttavia suggerito da Balanchine. Cfr. S. VOLKOV, *Balanchine's Tchaikovsky: Conversations with Balanchine on His Life, Ballet and Music*, New York, Anchor Books, 1992, p. 155.

Ecco dunque un confronto dell'elaborazione di Stravinskij in rapporto all'originale čajkovskiano: l'intervallo nodale è la 4<sup>a</sup> discendente (Si $\flat$ -Fa): l'intervallo viene invertito. Le note ripetute sono peraltro presenti anche nella romanza originale.

Il materiale melodico è poi ulteriormente variato nei nn. 14 e 15. In tal punto, la sezione rappresenta un elemento di contrasto nell'economia formale della seguente sezione che verrà analizzata nel paragrafo seguente.

[Allegro sostenuto (♩ = 120-126)]

Fig. 68: Stravinskij, *Baiser* (1928), n. 14, variazione del materiale melodico della *Canzone di ninnananna durante la tempesta*, op. 54 n. 10.

Il processo di derivazione indiretta sembra confermato dall'indagine sullo *Skizzenbuch VIII* (123-0541): il materiale tematico del n. 14 compare per contiguità nella zona di elaborazione della *Canzone di ninnananna*, e la precede di qualche pagina.

### 3 Transizione

Nelle sei battute costitutive del n. 3, Stravinskij realizzò una modulazione da una tetrade di Si+7 in terzo rivolto (intesa come settima di dominante sulla nota Si) verso la tonalità di arrivo di Fa minore. Il procedimento è basato su uno scivolamento cromatico

delle note dell'armonia costitutiva, sulle quali vengono innescate le citazioni del nucleo tematico. Queste battute, costruite sul tritono della tonalità di arrivo, generano una struttura di contrasto armonico che culmina con l'apertura del sipario, momento in cui vi è la ripresa integrale della romanza *Kolybel'naja pesn' v burju* (*Canzone di ninnananna durante la tempesta*), op. 54 n. 10 di Čajkovskij e l'ingresso in scena della madre con il suo neonato in braccio (*Une femme berçant son enfant marche à travers de la tempête*). Il procedimento di scivolamento cromatico del basso è un elemento caratterizzante dell'elaborazione armonica dei materiali.

Figura 69: riduzione del n. 3: ossatura armonica e innesti melodici dell'*incipit* dell'op. 54 n. 10.

#### 4-11 SIPARIO

Come discusso ampiamente in precedenza, le didascalie coreografiche che Stravinskij riporta nella parte pianistica sono da ritenersi vincolanti. Grazie ad esse viene spiegata accuratamente la scena, e possiamo dedurre che sia proprio in base all'azione descritta dalla danza che Stravinskij abbia scelto quali romanze e quali brani pianistici utilizzare. Come è emerso in occasione della *Canzone di ninnananna durante la tempesta*, è lecito supporre che sia proprio il testo poetico della romanza, per forza di cose assente nel balletto, a influenzare la scelta di Stravinskij nonché la collocazione nell'azione scenica rifacendosi alla favola *La vergine dei ghiacciai* di Andersen. Nella prima edizione della partitura infatti, Stravinskij dà ordine tassativo al coreografo:

«Nota generale: le precise e rigide indicazioni per i movimenti dei personaggi di questo balletto, come riportate nella mia partitura, sono da ritenersi una *base fissa* per il coreografo. D'altro canto, ho volutamente lasciati vaghi e imprecisi l'ambientazione e periodo dell'azione, in modo da permettere piena libertà al coreografo e allo scenografo di costruire uno spettacolo coreografico basato direttamente sul carattere e sullo stile della musica»<sup>203</sup>.

<sup>203</sup> La presente citazione è purtroppo assente nell'ultima edizione del balletto. Si trova invece nella prima edizione (Édition Russe de Musique, 1928). Cfr. E. W. WHITE, *Stravinsky, the composer and his works*, Second Edition, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1979, p. 347.

Dunque, la lunga sezione che va dal n. 4 al n. 11 ha una forma bipartita per i suoi contenuti musicali che rispecchiano le indicazioni coreografiche:

- n. 4 - 8: *Une femme berçant son enfant marche à travers de la tempête.*  
 n. 8 - 11: *Apparaissent les Esprits de la Fée*

Nella prima sezione viene presentata integralmente la melodia della *Kolybel'naja pesn' v burju* (Canzone di ninnananna durante la tempesta), la cui prima frase è affidata al flauto (4 Solo, mp ben cant.), e la seconda al clarinetto (6 Solo, mf ben cant). Questa volta l'ottava di riferimento è realmente quella del canto dell'originale čajkovskiano; si ricorda che tale altezza assoluta era stata evitata nella citazione del materiale intervallare nell'incipit (n. 1), dove era resa per quindicesime (ottava superiore e inferiore all'effettiva, cfr. Le quindicesime e il khorovod, p. 185).

L'accompagnamento affidato agli archi gravi è basato sull'intervallo di decima ed è tratto dalla b. 4 della romanza originale; in questo passaggio, Stravinskij prende spunto fedele dalla fonte, e ripete il procedimento nelle battute seguenti per dare maggior coerenza alla realizzazione orchestrale. I corni eseguono uno sfondo a note lunghe che garantisce l'amalgama tra l'accompagnamento degli archi gravi e il tema del flauto. Vi è la presenza di un pedale interno sulla nota dominante. Tratto di difformità rispetto all'originale, la variazione armonica che Stravinskij attua è realizzata su di un pedale di Fa minore, inteso come fascia sonora che coinvolge tutti gli elementi di sfondo (viole, violoncelli, contrabbassi e corni).

**(Moderato)**

*mp*

Soprano

Ah, uj-mis' ty, bu - rā!

Figura 70: Čajkovskij, *Kolybel'naja pesn' v burju*, bb. 5-6.

**Tempo I (Andante) ♩ = 70**

Fl. 1 Solo  
 Cor. 1. 2 *mp ben cant.*  
 Viole *p*  
 Celli *p ma poco marc.* *pizz.*  
 C - B. *p ma poco marc.* *simile*

Figura 71: Stravinskij, *Le baiser de la Fée*, n. 4

Nel prosieguo della ripresa del tema della *Canzone di ninnananna durante la tempesta*, ad una battuta prima di 7 compare per la prima volta una figura di sfondo il cui nucleo intervallare di seconda minore costituirà il tratto caratteristico della presenza degli *spiriti* (che compariranno al n. 8, proprio nel momento in cui la melodia sarà di nuovo resa per *quindicesime* tra flauto e fagotto, cfr. l'ampia trattazione del par. Le quindicesime e il khorovod a pp. 185 e seg.). Gli spiriti accompagnano la *Fée*, il cui ingresso in scena è fissato al numero 11.

Violini I con sord. *mf*  
 Violini II con sord. *mf*  
 Viole con sord. *mf*

Figura 72: 7-1b. (solo viole e violini): *Apparaissent les Esprits de la Fée*.

Questa figura è basata sulla proiezione a più ottave dell'intervallo di seconda minore (proposta) e scalarità discendente (risposta); dapprima introdotta come sfondo, essa comincia gradualmente a costituire sezioni inserite a frammentare la melodia della *canzone*

di ninnananna durante la tempesta, secondo una tecnica che qui ho definito come *fading-in* (dissolvenza incrociata) (n. 7, n. 8, n. 9). Vi è la presenza contemporanea di due elementi: quello melodico, basato sulla succitata ninnananna, che rappresenta madre e infante, e l'ingresso graduale dei due nuovi elementi. Nella riduzione pianistica Stravinskij riporta la didascalia: *Apparaissent les Esprits de la Fée*. L'intervallo di seconda minore e la scalarità discendente caratterizzano dunque la presenza in scena degli *spiriti* che anticipano la *Fée*, elemento negativo della trama. Entrambi gli elementi compaiono in alcuni passaggi significativi del tema della *Fata Carabosse*, nella *Belle au bois dormant* (1889) di Čajkovskij. La citazione è particolarmente evocativa, come si può evincere dal seguente esempio musicale:

L'istesso tempo (Allegro vivo)  
(Carabosse paraît)

Fl.  
Ob.  
Cr. 1.  
Cl. a 2.  
Cr.  
Fg.

*ff*

*ff*

*ff*

Fig. 73: Čajkovskij, *La belle au bois dormant* (1889), n. 4, *Finale*, bb. 37-45, *Carabosse paraît*, riduzione.

Dal confronto della la musica di Stravinskij con l'estratto di Čajkovskij, è possibile notare quanto entrambe le ambientazioni armoniche facciano largo uso del tritono come elemento costitutivo (verticale), e della seconda minore come elemento costitutivo melodico (orizzontale). In questo punto della partitura, Stravinskij opera su tali elementi un processo *fading-in* (dissolvenza inversa), e li affida agli archi. Con la ripetizione-variazione di questi frammento, il compositore dà origine a una sezione tensiva che culmina in un repentino crescendo al n. 11, momento concitato dove gli spiriti cominciano a inseguire la madre. Si noti il cambio di metro al culmine del crescendo (11 -1: 3/8), procedimento

peraltro tipico anche in brani precedenti (cfr. *Pulcinella*). Allorché gli spiriti sono effettivamente presenti in scena per molestare madre e figlioletto, anche orchestrazione e ritmo diventano molto vicini a quelli del brano citato di Čajkovskij, come viene analizzato nelle seguente sezione.

**11** Allegro Sostenuto (♩ = 120-126), e *Sera d'inverno* op. 54 n. 7 (1883)

Prima di passare all'indagine sulla derivazione del contenuto melodico/armonico del n. **11**, è necessario dare alcune informazioni sull'azione coreografico-musicale. La musica conduce alla comparsa degli spiriti che, dopo ripetuti assalti, riescono a strappare il figlioletto alla madre. Fatto notevole, il passaggio gode di tratti analoghi con l'apparizione della *Fée Carabosse* indagata poco sopra, sia in merito al ritmo sia all'orchestrazione.

Allegro sostenuto (♩ = 120-126)  
*Les Esprits poursuivent la femme*

Fig. 74: Stravinskij, *Le baiser de la Fée*, n. **11**, *Les Esprits poursuivent la femme*.

Dall'esempio di Fig. 74 si possono notare due elementi di continuità rispetto al apparizione della *Fée Carabosse* di Čajkovskij: l'orchestrazione si basa sulle ance doppie, e vi sono sincopi e accenti irregolari. Ciò pare mimare le caratteristiche grottesche di deformità di strega e spiriti (come discusso in precedenza, questo fu un tratto innovativo esplorato nella partitura della *Belle au bois dormant*<sup>204</sup>).

Per converso, Stravinskij negò qualsiasi derivazione čajkovskiana di questo passaggio. In *Expositions and Developments* egli infatti scrisse: «The music at no. 11 is mine».<sup>205</sup> Tuttavia, se sottoposto ad una attenta analisi, l'intero *Allegro Sostenuto* (da n. **11** a n. **23** compresi), basato sulla tonalità di re minore, può probabilmente essere inteso come

<sup>204</sup> L'argomento è trattato più approfonditamente nel capitolo dedicato alla *Belle au bois dormant*, nella prima parte di questa dissertazione.

<sup>205</sup> In I. STRAVINSKY – R. CRAFT, *Expositions and Developments*, Garden City, Doubleday, 1962, pp. 73-75.

un'elaborazione del breve interludio pianistico che separa le riprese del tema cantato della romanza *Zimnij večer* (*Sera d'inverno*), op. 54 n. 7, facente parte della raccolta *Sedici canzoni per i bambini* dalla quale anche la romanza precedentemente citata fa parte. Stravinskij dichiarò di aver utilizzato tale romanza, ma riferendosi ad un passaggio successivo del *Baiser*: «One figure at no. 18 and no. 23 is from Tchaikovsky's song *Winter Evening*, op. 54, no. 7». È dunque necessario approfondire l'esegesi della romanza čajkovskiana. Essa fu composta da nel 1883, su testo tratto da una sua poesia di Pleščeev pubblicata in una raccolta del 1872 sotto il nome di *Podsnežniz* (*Fiocco di neve*) e donata al Čajkovskij in segno di riconoscenza. Il poeta in persona aveva donato la raccolta al compositore a Pietroburgo nel 1881, apponendovi la seguente dedica: “A Pëtr Il'ič Čajkovskij con rispetto e gratitudine per la sua meravigliosa musica sulle mie povere parole”, quale segno di riconoscenza per aver utilizzato le sue traduzioni poetiche nelle precedenti raccolte di romanze op. 6, novembre 1869, *Ni slova, o drug moj* (*Non una parola, amico mio*) e op. 16, dicembre 1872 – gennaio 1873, *O, spoj že tu pesnju* (*Oh, canta quella canzone*). La prima edizione del testo risale allo stesso anno, in una rivista *Sem'ja i škola* (*Famiglia e scuola*), n. 2.

### *Зимний вечер*

Хорошо вам, летки,  
зимним вечерком:  
в комнате уютной  
сели вы рядком,

пламя от камина  
освещает вас...  
Слушаете жадно  
мамы вы рассказ.

Радость, любопытство  
на лице у всех,  
часто прерывает  
маму звонкий смех.

Вот рассказ окончен,  
все пустились в зал...  
“Поиграй нам, мама!”  
- кто-то пропищал.

“Хоть уж девять било,  
отказать вам жаль...”  
И послушно села  
мама за рояль.

И пошло веселье!  
Началась возня,  
пляска, песни, хохот,  
визг и беготня.

Пусть гудит сердито  
вьюга под окном –  
хорошо вам, детки,  
в гнездышке своём!

Но не всем такое  
счастье Бог даёт.  
Есть на свете много  
бедных и сирот.

У одних могила  
рано мать взяла;  
у других нет в зиму  
теплого угла.

Если приведется  
встретить вам таких,  
вы, как братьев, детки,  
приголубьте их.

### *Zimnij večer*

Horošo vam, letki,  
zimnim večerkom:  
v komnate ujutnoj  
seli vy rjadkom,

plamja ot kamina  
osveščает vas...  
Slušajte žadno  
mamy vy rasskaz.

Radost', ljubopytstvo  
na lice u vseh,  
často preryvaet  
mamu zvonkij smeh.

Vot rasskaz okončen,  
vse pustilis' v zal...  
"Poigraj nam, mama!"  
- kto-to propiščal.

"Hot' už devjat' bilo,  
otkazat' vam žal'..."  
I poslušno sela  
mama za rojal'.

I pošlo vesel'e!  
Načalas' voznja,  
pljaska, pesni, hohot,  
vizg i begotnja.

Pust' gudit serdito

### *Sera d'inverno*

Va bene a voi, bimbi,  
nella sera d'inverno:  
nella stanza accogliente  
voi siete seduti in fila,

la fiamma del caminetto  
vi illumina...  
Voi ascoltate attentamente  
il racconto della mamma.

La gioia e la curiosità  
sono sulla faccia di tutti,  
le risate squillanti  
interrompono spesso la mamma.

[*interludio strumentale*]

Ecco il racconto è finito,  
tutti sono corsi nel salotto...  
"Suona per noi, mamma!",  
qualcuno ha squittito.

"Anche se sono già rintoccate le nove,  
mi dispiace rifiutare..."  
E obbediente la mamma  
si è seduta al pianoforte.

Ed è cominciata l'allegria!  
È cominciato il baccano,  
la danza, le canzoni, il riso,  
gli strilli e le corse.

[*interludio strumentale*]

Può rumoreggiare severamente

v'juga pod oknom –  
horošo vam, detki,  
v gnezdyške svoëm!

No ne vsem takoe  
ščast'e Bog daët.  
Est' na svete mnogo  
bednyh i sirot.

U odnyh mogila  
rano mat' vzjala;  
u drugih net v zimu  
teplogo ugla.

Esli privedetsja  
vstretit' vam takih,  
vy, kak brat'ev, detki,  
prigolub'te ih.

la bufera sotto la finestra -  
va bene a voi bimbi,  
nel vostro nido!

Ma Dio non dà a tutti  
questa felicità.  
Ci sono al mondo  
tanti poveri e orfani.

Ad alcuni la tomba  
ha preso la madre;  
ed altri, in inverno,  
non hanno un angolo caldo.

Se vi dovesse capitare  
d'incontrarli,  
voi, bimbi, prendetevi cura di loro  
come fratelli.

[*interludio strumentale*]

Il testo narra di una felice situazione familiare in cui madre e bambini sono al sicuro nel tepore di una casa accogliente. Tratto comune alla romanza *Canzone di ninnananna durante la tempesta*, analizzata precedentemente, la tempesta invernale rumoreggia fuori dalla casa. Nelle ultime quattro strofe è presente la morale, che invita i bambini alla solidarietà nei confronti di chi è meno fortunato di loro: orfani e senza casa.

Il testo della poesia di Pleščeev ha un'ambientazione simile a quella del *Baiser de la Fée*: in entrambi sono presenti i bambini, una madre che li protegge, e una tempesta che sovrasta la scena. L'interludio pianistico, la cui funzione è quella di suddividere le varie strofe cantate, è in sé impermeabile rispetto ai contenuti melodici delle strofe stesse; e, ulteriore tratto di ambiguità, l'interludio manca di una cadenza che ne delimiti il fraseggio. Esso dunque si pone come elemento di contrasto rispetto all'eloquio del canto: è ritmico e incisivo, e la presenza di accordi (accentati) di settima diminuita ne accresce il carattere dissonante. Proprio per via di questa ambiguità semantica, l'interludio acquista sfumature di significato diverse in base alla precedente intonazione testuale. Il fatto che sia proprio tale interludio a costituire la coda del brano (dunque, senza cadenza risolutiva, ma sfumando nel nulla), lascia irrisolte le tensioni melodico/testuali, e mantiene un senso di irrisolta inquietudine.

Analizzando il contenuto letterario, è possibile supporre che la scelta di Stravinskij di utilizzare questo brano sia in origine stata dettata da una evidente affinità testuale/descrittiva con l'azione coreografica del balletto, e conseguentemente il compositore abbia scelto la parte musicale della romanza che più si confaceva alle proprie idee espressive. Di seguito riporto il passaggio originale di Čajkovskij e le rielaborazioni che Stravinskij ne attua:

(Moderato)

Figura 75: Čajkovskij romanza op. 54 n. 7, *Zimnij večer*, b. 34-44, 69-79, 112-fine.

(Allegro sostenuto ♩ = 120 - 126)

Figura 76: Stravinskij, *Le baiser de la Fée*, riduzione, n. 13. Didascalia: «*Les Esprits poursuivent la femme*».

Oboi  
Corno Inglese

Archi

Figura 77: Stravinskij, *Le baiser de la Fée*, riduzione, n. 18

Figura 78: Stravinskij, *Le baiser de la Fée*, riduzione, 5 b. dopo n. 23 - 24. Didascalia: «*Ils la séparent de son enfant et l'emmènent*».

Figura 79: Stravinskij, *Le baiser de la Fée*, riduzione, n. 42. Didascalia: «*Passent les paysans, trouvent l'enfant adandonné, cherchent vainement sa mère et l'emportent pleins d'angoisse*».

Anche nell'elaborazione di questo materiale si nota un procedimento di *variazione inversa*, simile a quanto accadde nella sezione immediatamente precedente in merito al *fading-in*: dapprima vengono presentati pannelli dove la variazione agisce più profondamente, e gradualmente ci si avvicina all'originale čajkovskiano. (cfr. i nn.: 13-14; 18; 23-24; 42). In base alle didascalie, questi materiali sono utilizzati nelle scene d'insieme dove l'azione è concitata.

L'orchestrazione, ad eccezione di un punto in cui il nucleo tematico viene affidato agli archi, rimane sempre ad oboi e corno inglese (oppure corno). Tale tratto è simile all'orchestrazione attuata da Čajkovskij in occasione della presenza scenica della *Fata Carabosse*, il cui scopo è quello di *mimare* con la musica la grottesca deformità della strega. Stravinskij dal canto suo associa l'evocazione musicale alle scene concitate: nel momento in

cui gli spiriti cercano di strappare il figlioletto alla madre, e, infine, quando i contadini trovano il figlio abbandonato. Il materiale intervallare di partenza è il seguente:



Fig. 80: Čajkovskij, *Zimnij večer*, op. 54 n. 7, b. 2. Materiale intervallare di base per la rielaborazione di Stravinskij delle scene concitate (spiriti e contadini).

La sua prima comparsa è quella in cui il procedimento di variazione è più profondo, e lo ha reso meno riconoscibile, in compenso avvicinandolo significativamente al tema della *Fata Carabosse* (cfr. Fig. 73: Čajkovskij, *La belle au bois dormant* (1889), n. 4, *Finale*, bb. 37-45, *Carabosse paraît*, riduzione.)



Fig. 81: Stravinskij, *Le baiser de la Fée* (1928), una b. dopo il n. 11, *Les esprits poursuivent la femme*.

Nel secondo punto, il materiale è variato in modo da essere più riconoscibile:



Fig. 82: Stravinskij, *Le baiser de la Fée* (1928), n. 13.

Alla terza riproposizione, il materiale è grossomodo palese, anche se non ancora nella tonalità di riferimento:

Oboi  
Corno Inglese

Archi

The image shows a musical score for two parts: Oboe/English Horn and Strings. The Oboe/English Horn part is in the upper staff, and the Strings part is in the lower staff. The music is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The score consists of two measures, with a change in time signature from 3/4 to 2/4 between them. The Oboe/English Horn part plays a melodic line with some grace notes, while the Strings provide a harmonic accompaniment.

Fig. 83: Stravinskij, *Le baiser de la Fée* (1928), n. 18.

È alla quarta esposizione (Fig. 84) che il materiale raggiunge la maggior vicinanza all'originale di Čajkovskij, del quale sono conservate le altezze assolute. L'impianto tonale è diverso poiché in Stravinskij scaturisce dalla sovrapposizione di due nuclei tonali, riassunti dalla tetrade diminuita di Fa#: quello originale di Čajkovskij (Do minore), e un pedale *attorno* al quinto grado di Re minore, con funzione dominantica.

Cr. 1. 2

Tr. *p*

Vc. e Cb. *p*

The image shows a musical score for three parts: Cr. 1. 2, Tr., and Vc. e Cb. The Cr. 1. 2 part is in the upper staff, the Tr. part is in the middle staff, and the Vc. e Cb. part is in the lower staff. The music is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The Cr. 1. 2 part plays a melodic line with some grace notes, the Tr. part plays a rhythmic accompaniment of sixteenth notes, and the Vc. e Cb. part provides a harmonic accompaniment. The score consists of two measures, with a change in time signature from 3/4 to 2/4 between them. The dynamics are marked *p* (piano).

Fig. 84: Stravinskij, *Le baiser de la Fée* (1928), quinta batt. dopo il n. 23.

Il motore ritmico di sedicesimi, che in Stravinskij si innesca dal n.14, ha un precedente significativo in Čajkovskij, *Belle au bois dormant*, n. 4, Finale, *Allegro risoluto*, dove vi è la presenza di sedicesimi ribattuti da violini primi e viole in alternanza sul Do centrale, da b. 180 a b. 203, momento in cui la fata Carabosse recita l'incantesimo malefico contro la piccola Aurora (*Le Roi, la Reine et toute la cour sont consternes. Carabosse etend sa baguette et ricane*).

**Allegro risoluto**

VI. I (alt. Vle)

The image shows a musical score for VI. I (alt. Vle). The music is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The score consists of two measures, with a change in time signature from 3/4 to 2/4 between them. The VI. I part plays a rhythmic accompaniment of sixteenth notes, while the Vle part provides a harmonic accompaniment. The dynamics are marked *Allegro risoluto*.

Fig. 85: Čajkovskij, *Belle au bois dormant*, n. 4, Finale, bb. 180-181, *Le Roi, la Reine et toute la cour sont consternes. Carabosse etend sa baguette et ricane*.

Interessante notare poi come Stravinskij non esiti a riprendere elementi precedenti, dove la variazione aveva agito più profondamente, per utilizzarli come ripresa del materiale nelle scene di ballo collettivo.

[Allegro sostenuto (♩ = 120-126)]

Fig. 86: Stravinskij, *Le baiser de la Fée* (1928), una b. dopo il n. 25.

Dopo la lunga presenza scenica della *Fata*, contenente nuove citazioni/elaborazioni basate sulle musiche citate di Čajkovskij, Stravinskij utilizza un'ultima ripresa del materiale della romanza *Zimnij večer*. Ora la funzione è quella di condurre ad un crescendo (il primo di tutta l'orchestra), che porterà alla conclusione della prima scena:

Vivace (agitato) ♩ = 132

Ob. 1. 2.  
Cr. Ingl.  
Cr. 1.

*f* assai

archi  
pizz.

*f*

Fig. 87: Stravinskij, *Le baiser de la Fée* (1928), n. 42, *Passent les paysans, trouvent l'enfant abandonné, cherchent vainement sa mère et l'emportent pleins d'angoisse.*

Tentare una spiegazione del processo compositivo di Stravinskij in questa citazione risulta problematico, e anche l'indagine sullo *Skizzenbuch VIII* lo documenta: i frammenti sono sempre brevi e non sono esposti in modo consequenziale, il che si riflette nella non linearità del gradiente di variazione stessa. Il procedimento giunge a manifestare palesemente il materiale solo alla sua quarta citazione, e non esita a ripresentare in seguito la prima variazione, quella dove il procedimento di variazione era stato più profondo, con funzione di ripresa.

## 27 *Apparition de la Fée, Danza russa e Dodici pezzi*

La *Fée* compare al n. 27 ed è associata univocamente al Corno: ciò è significativo, come vedremo in seguito, per via della ripresa variata che vi sarà nell'*apoteosi* finale nella quarta scena. Stravinskij dichiara la paternità di tale melodia: «The music at No. 27 is mine». <sup>206</sup> Tuttavia, come suggerito da Taruskin, il passaggio risulta dedotto dal brano *Russkaja pljaska* (*Danza russa*), il n. 10 della raccolta di brani per pianoforte *Dvenadcat' p'es* (*Dodici pezzi*) op. 40, composta da Čajkovskij tra il febbraio e l'aprile del 1878. Questo brano è la trascrizione per pianoforte della *Danza russa*, un numero aggiuntivo (n. 20a) del terzo atto del *Lago dei cigni* (op. 20), e venne composto a balletto ultimato specificamente per la ballerina Pelageja Karpakova che ricoprì la parte di Odette nel primo allestimento moscovita il 4 marzo (20 febbraio) del 1877. <sup>207</sup> La prima Pietroburghese ebbe luogo al Mariinskij il 29 febbraio del 1894, con Pierina Legnani nella parte di Odette. Il *Lago dei cigni* fu allestito per la prima volta in occidente da Djagilev con i *Ballets russes*, il 30 novembre nel 1911 al Covent Garden di Londra. <sup>208</sup> Il *Lago dei cigni* fa parte del *milieu* culturale di Stravinskij.

La *Danza russa* oggetto di possibile citazione è collocata in una sequenza di danze caratteristiche, subito dopo il *Pas de deux*. <sup>209</sup> Riperto di seguito gli esempi musicali che documentano la serie di derivazioni (Figura 88, Figura 89 e Figura 90). Stravinskij utilizza le stesse altezze assolute della prima semifrase della *Danza russa*, mentre ne varia la seconda, peraltro portandola verso la medesima conclusione. Nonostante il parere sopracitato di Taruskin, gli elementi di continuità risultano solo le altezze assolute e una complessiva similarità della figura musicale.

---

<sup>206</sup> I. STRAVINSKY – R. CRAFT, *Expositions and Developments*, Garden City, Doubleday, 1962, pp. 73-75.

<sup>207</sup> Con Stanislav Gillert nella parte di Sigfrido. La coreografia fu opera di Julius (Wentzel) Reisinger, costumi e decorazioni di Karl Valz, Ivan Shanguine, Karl Gropius. Il libretto fu opera di Vladimir Begičev. La scelta della Karpakova nel ruolo di prima ballerina fu causata da un intrigo politico, cosa peraltro frequente all'epoca. La moglie di Stanislav Gillert infatti era Anna Sobeščanskaja, allora prima ballerina stabile al Bol'šoj; essa aveva accettato dei gioielli dal governatore generale di Mosca, convolando però a nozze con Gillert, il quale aveva prontamente rivenduto i gioielli. Fu scandalo, e a farne le spese fu proprio la Sobeščanskaja che si vide sostituire dalla più giovane Karpakova. La Sobeščanskaja colse al volo l'insuccesso della première per trarne vantaggio e portare un nuovo allestimento, in cui lei sarebbe stata la protagonista, a Pietroburgo, con la coreografia di Petipa, e l'aggiunta di nuove musiche di Minkus e Čajkovskij.

<sup>208</sup> Coreografia di Mikhail Fokine basata su Petipa/Ivanov, costumi e *décor*: Konstantin Korovin and Aleksandr Golovin, con Mathilde Kšessinskaja nel ruolo di Odette/Odile, e Vaclav Fomič Nižinskij in Siegfried.

<sup>209</sup> N. 20: *Danse hongroise: Czardas*. (*Vengerskij tanec: Čardaš*). Moderato assai - Allegro moderato.  
No. 20a *Danse russe*. (*Russkij tanec*). Moderato - Andante semplice.  
No. 21 *Danse espagnole*. (*Ispanskij tanec*). Allegro non troppo. Tempo di Bolero  
No. 22 *Danse napolitaine*. (*Neapolitanskij tanec*). Allegro moderato - Andantino quasi Moderato.  
No. 23 *Mazurka*. (*Mazurka*). Tempo di Mazurka.  
No. 24 *Scène*. (*Scena*). Allegro - Tempo di Valse.

Violino

Archi

*f*

*f*

*pizz.*

*mf*

8<sup>va</sup>

Figura 88: Čajkovskij, *Danse Russe*, n. 20a da *Il lago dei cigni* (1876-77), III atto, riduzione.

(Andantino)

*più f*

*p*

*mf*

Figura 89: Čajkovskij, *Danse russe*, op. 40 n. 10, dai *Dodici pezzi per pianoforte* (1878).

(Allegro sostenuto) ♩ = 120 - 124

Corno  
*solo in p*

Oboe  
*pp*

archi pizz. *p*

Corno  
*p*

arco  
*poco sf > p sim.*

Figura 90: Stravinskij, *Apparition de la Fée*, nn. 27 - 28.

D'altro canto, sia il contenuto intervallare sia la figura musicale utilizzata come sfondo *in pizzicato* richiamano consistentemente il Finale n. 4, b. 220 e sgg. della *Belle au bois dormant*, momento in cui la Carabossa scaglia la maledizione sulla principessa Aurora. Sebbene il materiale sia profondamente rimaneggiato e la citazione non letterale, si nota

una somiglianza dei parametri musicali costitutivi: è forse frutto delle “abilità di fabbricazione” di Stravinskij.<sup>210</sup> Il seguente esempio chiarisce meglio la derivazione:

[Allegro vivo]

8<sup>ma</sup>

Ott. Fl.  
(Ob. Cr. Ptti)  
Archi

Fig. 91: Čajkovskij, *Belle au bois dormant* (1889), n. 4, Finale, bb. 220-221, *Danses des pages et des rats de Carabosse*, riduzione pianistica Ziloti.

(Allegro sostenuto ♩ = 120 - 124)

archi pizz. *p*

Fig. 92: Stravinskij, *Baiser de la Fée* (1928), n. 27, *Apparition de la Fée*.

Dal confronto dei due estratti risulta più evidente la probabile derivazione del materiale che caratterizza la presenza scenica della fata malvagia: in entrambi vi è la ripetizione del medesimo modulo ritmico, ed entrambi usano l'intervallo di seconda minore (Čajkovskij nella parte bassa, Stravinskij in quella acuta) come intervallo fondante, innestato su un pedale interno. L'importanza dell'intervallo di seconda (maggiore e minore) è stata indagata poco sopra, e rappresenta tratto tipico comune sia alla fata Carabossa della *Belle au bois dormant* sia alla Fata del *Baiser de la Fée*.

Stravinskij elaborò i materiali tematici poi associati alla *Fée* e agli spiriti fin dall'inizio dei lavori compositivi. Dall'indagine sullo *Skizzenbuch VIII* [microfilm nn. 123-0537 fino a 123-0551] si rileva infatti che le prime pagine di studi furono interamente dedicate all'elaborazione di questi elementi, le cui caratteristiche richiamano da vicino quelle della *Fée Carabosse*. Solo in seguito [microfilm nn. 123-0552] Stravinskij lavorò gli elementi dell'introduzione, che saranno infine posti prima dell'entrata in scena di spiriti e *Fée*.

### **32** *Elle l'entoure de tendresse*

In *Expositions and Developments* Stravinskij rivendica la paternità della musica di questo passaggio. La melodia, inizialmente affidata al corno e poi via via elaborata dalle varie sezioni giunge al culmine con l'utilizzo di legni, ottoni ed archi (quinta misura di 36),

<sup>210</sup> Cfr. I. STRAVINSKY, *An autobiography*, New York, Simon & Schuster, 1936, p. 47: «If any of these pieces sounds like aboriginal folk music, it may be because my powers of fabrication were able to tap some unconscious 'folk' memory».

secondo un convenzionale procedimento di espansione del materiale; al contrario, gli accompagnamenti *scivolano* sotto di essa con moduli di lunghezza diversa, sempre presi per grado congiunto. Quando infine la melodia prende il sopravvento, Stravinskij la scompone in moduli le cui ripetizioni/variazioni ne fanno scaturire comunque un fraseggio irregolare.

Tempo [Allegro sostenuto (♩ = 120-126)]

I Cr. Solo  
*p cant.*

Cr. 2.3.4  
*p*

Vc.  
 Cb.  
*p staccato*

Fig. 93: Stravinskij, *Baiser de la Fée*, n. 32, didascalia: «*Elle l'entoure de tendresse*».

È possibile tuttavia trovare qualche corrispondenza melodica con la *Variation d'Aurore* n.15b della *Belle au bois dormant* (1889) di Čajkovskij. Si rammenta che Stravinskij orchestrò tale numero nel 1921 (*Variation de la Fée de lilas*), in occasione della produzione della *Sleeping Princess* nei *Ballets russes* di Djagilev, basandosi sulla riduzione pianistica Ziloti. L'argomento è stato oggetto di studio nella prima parte della corrente dissertazione. Significativo infine il fatto che Stravinskij associ il timbro del corno alla presenza scenica della *Fée*: ciò avviene ciclicamente nel corso del balletto ai n. 27 (*Apparition de la Fée*), n. 32 (*Elle l'entoure de tendresse*), n. 220 (*Épilogue, Berceuse des demeures éternelles*), n. 223 (*Les Esprits de la Fée s'amassent par groupes dans un mouvement très lent le long des décors représentant l'infinie immensité des espaces d'azur. La Fée et le Jeune homme se trouvent sur une imminence. Elle lui redonne son Baiser*).

[Allegro comodo]

*mp*

*f*

Figure 94: Čajkovskij, *Belle au bois dormant* (1889), *Variation d'Aurore* n. 15b, bb. 3-11, riduzione Ziloti.

37-39 'Poco meno'

Interrogato da White, Stravinskij non ricordò se questo numero fosse suo oppure di Čajkovskij. Nella melodia del clarinetto è possibile tuttavia notare un procedimento di elaborazione/variazione di ben tre melodie: un *fading out* della melodia tratta dalla *Variation d'Aurore* citata poco sopra verso il secondo inciso della *Canzone di ninnananna durante la tempesta*, op. 54 n. 10, la cui ripresa letterale avverrà al n. 40 ed una citazione, una sorta di *anticipazione* (per il pubblico, ma, per il compositore, una *reminiscenza*) della romanza op. 6 n. 6 *Net, tol'ko tot, kto znal* (*No, solamente chi conosceva...*). Si noti che, come avviene in questo passaggio del *Baiser*, nell'orchestrazione che Stravinskij fece della *Variation d'Aurore* (1921) egli utilizzò proprio il clarinetto come strumento solista.



Fig. 95: Čajkovskij, *Kolybel'naja pesn' v burju* op. 54 n. 10 (1883), bb. 9-10, parte della voce.



Fig. 96: Čajkovskij, *La belle au bois dormant* (1889), *Variation d'Aurore*, n. 15b, bb. 3-7.

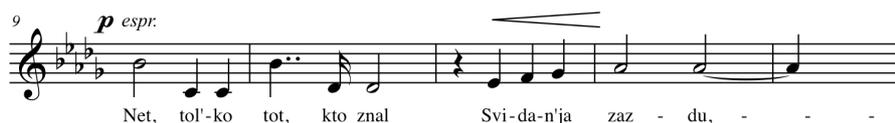


Fig. 97: Čajkovskij, romanza op. 6 n. 6, *Net, tol'ko tot, kto znal*, (1869), bb. 9-13.

Fig. 98: Stravinskij, *Baiser de la Fée* (1928), nn. 37 - 39.

Come si può vedere dagli esempi sopra esposti, l'unica citazione letterale riguarda le ultime tre battute dell'estratto, dove viene utilizzato l'intervallo di settima minore discendente caratteristico della romanza op. 6 n. 6 *Net, tol'ko tot, kto znal* (*No, solamente chi conosceva*), la quale, tuttavia, in questo punto del *Baiser* non è ancora stata presentata. In merito alla citazione della *Variation d'Aurore* della *Belle au bois dormant*, oltre al simile contenuto intervallare, i due brani godono di un tempo grosso modo analogo (*Poco meno* dell'*Allegro sostenuto* e *Allegro commodo*); ulteriore tratto comune è l'utilizzo del clarinetto, strumento utilizzato da Stravinskij in occasione dell'orchestrazione che fece della *Variation* nel 1921, e timbro cui è affidata la melodia di questo passaggio del *Baiser*. Infine, il profilo melodico iniziale è costituito dalle prime tre note della scala minore, rinvenibili in innumerevoli punti sia del *Baiser* sia della produzione čajkovskiana, tuttavia, vista l'immediatamente successiva citazione al n. 40 della *Canzone di ninnananna* op. 54 n. 10, è probabile che l'elaborazione di tale motivo serva come tratto di collegamento.

La musica che vi è a 5 bb. dopo 38 (cfr. Fig. 98, parte finale dell'estratto) compare nella prima pagina di appunti dello *Skizzenbuch VIII* (microfilm 123-0537). Stravinskij elabora il nucleo tematico che troviamo a 6 bb. dopo 38 du pagine dopo (mf. 123-0539), e solo successivamente compone la parte precedente (mf. 123-0540). Si rammenta che proprio queste pagine sono le tre prime pagine di appunti musicali dello *Skizzenbuch VIII*.

#### 40 Il bacio fatale: riprese

Al n. 40 la didascalia riporta: «*La Fée s'éloigne en donnant un baiser sur le front de l'enfant. L'enfant abandonné seul sur la scène*»; il momento dell'azione coreografica è dunque quello del *bacio fatale* e in questo punto viene ripresa la *canzone di ninnananna durante la tempesta* op. 54 n. 10, eseguita prima a sipario chiuso a inizio balletto. Viene così data conclusione ciclica a tutta la prima scena. Con il *bacio* e con la ripresa della *ninnananna*, Stravinskij sancisce l'allegoria tra l'azione narrata e Čajkovskij stesso, come spiega il compositore infatti nella *dedica* stampata all'inizio della partitura:

*Je dédie ce ballet à la mémoire de Pierre Tchaïkovsky en apparentant sa Muse à cette fée et c'est en cela qu'il devient une allégorie. Cette muse l'a également marqué de son baiser fatal dont la mystérieuse empreinte se fait ressentir sur toute l'oeuvre du grand artiste.*

Fig. 99: Stravinskij, *Le baiser de la Fée*, n. 40-41. Didascalia: *La Fée s'éloigne en donnant un baiser sur le front de l'enfant. L'enfant abandonné seul sur la scène.*

Si notino alcune particolarità. Innanzitutto, la tonalità complessiva della citazione è quella di La maggiore/minore (e non Fa minore come all'inizio, conformemente all'originale di Čajkovskij). La motivazione di tale trasposizione è difficilmente spiegabile. L'indagine dello *Skizzenbuch VIII* ha documentato che la prima idea dove compare la citazione della *ninnananna* è effettuata in Sol minore e solo in seguito il compositore perviene alla citazione letterale in Fa minore (mf. 123-0543). L'elaborazione dell'accompagnamento iniziale degli archi, utilizzato in risposta alle quindicesime tematiche dei flauti, ha la sua prima elaborazione in La minore (mf. 123-0550 e mf. 123-0552) e sono giustapposte al tema dedicato all'entrata in scena della *Fée* (n. 27) e a quello degli *spiriti*, dai quali pare peraltro derivare.

Si noti infine che nell'esempio citato Stravinskij utilizzò un accompagnamento basato sui tremolati degli archi acuti: tale dispositivo di orchestrazione venne utilizzato sempre in occasione della presenza in scena di *Fée* e *Jeune Homme*.

42 Op. 54 n. 7, *Sera d'inverno*.

Non appena la fata esce di scena, nel n. 42 vi è la ripresa del tema pianistico dell'interludio dell'op. 54 n. 7, *Sera d'inverno*. Il tempo è indicato come: *Vivace (agitato)* ♩ = 132. La didascalia segna l'ingresso dei paesani: «*Passent les paysans, trouvent l'enfant abandonné, cherchent vainement sa mère et l'emportent pleins d'angoisse*». Per l'analisi delle derivazioni dall'originale čajkovskiano si rimanda il lettore al paragrafo "11 Allegro Sostenuto (♩ = 120-126)" di pagina 210.

Vivace (agitato) ♩ = 132  
Ob. 1. 2.  
Cr. Ingl.  
Cr. 1.  
*f assai*  
archi pizz.  
*f*  
*sf*

Figura 100: Stravinskij, *Le baiser de la Fée*, riduzione, n. 42. Didascalia: «*Passent les paysans, trouvent l'enfant abandonné, cherchent vainement sa mère et l'emportent pleins d'angoisse*».

43-50 CURTAIN.

Stravinskij giunge al pedale di La (con 7a, 9a, 11a), inteso come dominante del Re maggiore con il quale inizierà la seconda scena. Qui vengono ripresi e amplificati elementi esposti 5 bb. prima di 27. Il procedimento compositivo di entrambe le sezioni ha tratti in comune con il seguente passo della *Belle au bois dormant* di Čajkovskij: il *Poco più mosso* della *Coda* (n. 8d) nel *Pas d'action* del primo atto, precisamente nel momento in cui Aurora nota la fata Carabossa travestita da vecchia (bb. 314-333). I parametri simili sono:

1. Linea del basso che *cammina* per quarti e sempre per grado congiunto.
2. Pedale interno, attorno al quale le armonie si muovono cromaticamente.
3. Crescendo dinamico ed ampliamento del registro e dell'organico utilizzato che conducono ad un pedale di dominante.
4. Tutti orchestrale.

Poco più mosso

320

330

*mf* *cresc.* *ff*

Fig. 101: Čajkovskij, *La Belle au bois dormant* (1889), primo atto, n. 8d *Coda*, trascrizione Ziloti (1889).

[Vivace (agitato) ♩ = 132]

48

(sempre crescendo sino al fine)

49 RIDEAU

*ff* sempre

Fig. 102: Stravinskij, *Baiser de la Fée*, n. 48 e 49, estratto.

Come si può constatare dal confronto delle due partiture, il procedimento compositivo che Stravinskij attua è probabilmente derivato dal punto indicato in Čajkovskij; tuttavia, la caratteristica che contraddistingue Stravinskij è la sovrapposizione di due tonalità, accomunate da due funzioni con lo stesso fine dominante: il pedale di La (inteso come dominante di Re), e l'armonia di Si $\flat$  settima, inteso come sesto grado abbassato (con sesta eccedente) di Re.

L'elaborazione dell'idea di questa parte si trova nello *Skizzenbuch VIII* al mf. n. 123-0550 (la quale era preceduta dalla sezione antecedente a 27 al mf. n. 123-0539), ed è limitrofa agli appunti redatti per gli archi ad inizio balletto e alla riduzione del n. 29.

La prima scena si conclude con l'utilizzo dell'organico completo, privo dei soli tromboni, nel suo registro più ampio. La chiusura del sipario prevede un rapido cambio di scena (8 secondi circa), e il secondo quadro *attacca* senza soluzione di continuità.

## 2. SECONDA SCENA: Une fête au village

Le indicazioni originali curate dall'autore per la prima edizione della parte pianistica e a tutt'oggi in circolazione sono riportate di seguito:

*Une fête au village:*

*Danses paysannes. Musiciens sur la scène. Le Jeune homme et sa fiancée dansent parmi les paysans. Les musiciens et la foule s'éloignent. La Fiancée quitte le Jeune homme qui reste seul. La Fée sous l'aspect d'une bohémienne s'approche du Jeune homme. Elle lui prend la main et lui prédit l'avenir. La bohémienne danse et elle prend de plus en plus empire sur le Jeune homme. Elle l'entretient de son amour et lui promet un grand bonheur. Le Jeune homme, séduit par ses paroles, la supplie de le mener vers sa fiancée.*

Queste didascalie sono poi distribuite lungo il corso della parte pianistica, e, come visto in precedenza, sono da ritenersi vincolanti sia per la resa scenografica sia per le coreografie.

### *Skizzenbuch VIII* e struttura formale complessiva della seconda scena

Riferendosi alla seconda scena, nello *Skizzenbuch VIII* Stravinskij annota quanto segue:<sup>211</sup>

[microfilm n. 123-0533]

[...]

2o quadro (9 m.) Interlaken.

- la festa 1 minuto e mezzo (su 2/4), 1 minuto e mezzo xxxxxxxx [Valvor?], (2 m danza comune?<sup>212</sup>) Variazione Babette e variazione Rudy; bet va via- incontro Rudy con la Vergine dei Ghiacci- loro pas de deux (2 minuti) - Aurore - revient [?] - 1 minuto.

[...]

[microfilm n. 123-0535]

[disegno di scena]

Il quadro Interlaken

Danza 1 ½ minuto su 2/4 e Valse 1 ½ Reprise  
on 1er mouvement 2 m.

<sup>211</sup> Tradotto dal russo e dal francese, lingue che Stravinskij utilizza contemporaneamente nella stesura degli appunti.

<sup>212</sup> Punto interrogativo originale di Stravinskij. Danza di gruppo.

Scène

a) Lui solo nei pensieri 

 - lei si avvicina furbescamente a / in pizz. [?], lui - lui si sposta, ma lei riesce a prendere la sua mano e gli predice il futuro.  
b) Danza della predizione del futuro dove proprio la veggente si alterna con la danza.

[microfilm n. 123-0536]

c) Lui è attratto, vuole seguirla, ma lei si sottrae e scompare in modo fantastico.

Sipario

In questo piano di movimento, Stravinskij stabilisce di ambientare l'azione a Interlaken, cittadina Svizzera, in accordo con i contenuti della favola "La vergine dei ghiacciai" di Andersen. Il compositore inoltre annota la forma complessiva della scena, la sua articolazione interna e le durate delle sub-sezioni.

Stravinskij avviò la stesura pianistica degli abbozzi del *Deuxième tableau* il 29 luglio 1928.<sup>213</sup> Il 24 luglio Stravinskij aveva scritto una lettera a Païchadze, agente che stava seguendo i contatti con Ida Rubinstein, nella quale attestò di aver ricevuto i brani di Čajkovskij, e rimarcò la preoccupazione che il ritardo nella spedizione gli aveva causato.<sup>214</sup> Il 7 agosto ultimò gli appunti per i nn. 96, 98, 101 e 102 con i quali si conclude la prima parte del secondo quadro, caratterizzata dai balli di gruppo; in quella data iniziò i lavori alla seconda parte, con la *Fée* in scena. Il 16 agosto infine completò il secondo quadro.

Gli appunti compositivi dello *Skizzenbuch VIII* [microfilm nn. 0555-0574] denotano la predominanza del cosiddetto *continuity draft* (abbozzo continuativo). Di norma Stravinskij dedica alcune facciate allo schizzo di una sezione già in sé autosufficiente, la quale viene poi subito redatta in forma di particella minuta nelle pagine seguenti. Frequentemente la prima parte è redatta sulla facciata di destra, in modo non sempre consequenziale, per poi continuare nella facciata di sinistra; i materiali sono poi copiati nella sequenza corretta nelle pagine seguenti. Diversamente da quanto avvenne per il primo quadro, qui il processo di composizione è lineare e non intercorrono ricollocamenti dei materiali. La forma di tutto il quadro è chiara ed è riassumibile come segue: macroforma bipartita ( $\alpha, \beta$ ) le cui subsezioni vanno a costituire una sorta di rondò sonata (parte  $\alpha$ , balli di gruppo) e una romanza tripartita (parte  $\beta$ , la *Fée* travestita da zingara il *Jeune homme soli*). La forma musicale è strettamente legata a quella coreografica, cui fa seguito, come è possibile desumere dagli appunti stravinskiani sopra riportati. L'importanza dell'immaginazione coreografica come antecedente alla composizione musicale e il conseguente tassativo rispetto delle didascalie nonché delle indicazioni metronomiche sono state documentate prima.

---

<sup>213</sup> La data è autografa ed è riportata dall'autore nello *Skizzenbuch VIII*, microfilm n. 0556.

<sup>214</sup> Cfr. S. WALSH, *Stravinsky, a creative spring: Russia and France, 1882-1934*, New York, Knopf, 1999, pp. 475 e 653 nota 22.

Gettando uno sguardo complessivo sulla seconda scena, emergono i seguenti tratti salienti. Il rondò ( $\alpha$ ) gravita attorno ad una parte centrale che ha come oggetto la variazione ritmico/metrica sul *Valzer* (D), in cui vengono elaborati i materiali dell'op. 51 n. 4, *Nathavalse* e dell'op. 40 n. 7 *Au village* di Čajkovskij. Gli elementi costitutivi della parte A del rondò ( $\alpha$  A), parte più caratteristica perché di ritorno più frequente, sono tratti da due distinti numeri d'opera che in comune hanno un accompagnamento sincopato. La romanza (parte  $\beta$ ) utilizza elementi tratti da romanze per voce e pianoforte: op. 6 n. 3 *I bol'no, i sladko*, op. 6 n. 6 *Pesn' Min'onny: Net, tolko tot, kto znal*. In particolar modo, la prima è declinata dalla tonalità maggiore originale in tonalità minore, e utilizza la scala *tzigana* (o *zingaresca*) che richiama compositivamente il travestimento da zingara della fata. La costruzione fraseologica si basa sulla ripetizione ossessiva di elementi melodici della romanza op. 6 n. 6, gradualmente variati mediante trasposizione e con l'aggiunta progressiva di elementi nuovi che vanno a *svelare* passo passo l'originale čajkovskiano.

Come si evince dallo schema riassuntivo di sintesi delle derivazioni (cfr. il seguente schema), in tutta la durata del tableau Stravinskij ricorre sempre a materiali "in prestito". Gli unici interventi non identificati sono indicati nello schema come elemento  $x$  (nn. 73, 85, 87). Di questi, Stravinskij ne affida la paternità a Čajkovskij<sup>215</sup> mentre Taruskin ritiene che siano originali.<sup>216</sup> A nostro avviso tuttavia il passaggio ha molti elementi comuni all'op. 10 n. 2 e all'op. 19 n. 1, di cui probabilmente rappresenta un'elaborazione attuata da Stravinskij nello stile di Čajkovskij. D'altro canto, le tecniche compositive utilizzate caratterizzano inequivocabilmente il trascrittore.

Si noti che nella redazione del *Divertimento* (1934), una suite di brani tratti dal *Baiser*, Stravinskij nomina questo quadro *Danses Suisses*, e lo ottiene andando a togliere tutta la musica in cui la *Fée* è in scena e provvedendo un finale ciclico attorno al tema portante  $a$ .

Procederò ora con l'analisi passo passo delle citazioni.

---

<sup>215</sup>I. STRAVINSKY – R. CRAFT, *Expositions and Developments*, Garden City, Doubleday, pp. 73-75.

<sup>216</sup>R. TARUSKIN, *Stravinsky and the Russian traditions*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1996, p. 1613.



DEUXIÈME TABLEAU: *Une fête au village*

(Interlaken)

Articolazione formale complessiva: forma bipartita

α ballo di gruppo

β *Jeune homme* solo con la *Fée*

α

A (a b a b a b a <sup>1</sup> ) RE		♩ = 104	a:	<span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">51</span> , <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">52</span> , <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">53</span> , <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">55</span> , <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">60</span>	op. 10, n. 2, <i>Humoresque</i> (b. 9, b. 3)
B	DO		b:	<span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">52</span> , <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">53</span> , <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">53</span> +5	op. 19, n. 1, <i>Réverie du soir</i> (bb. 1 e sgg.)
A (a <sup>w</sup> a a)	SOL	<u>SIPARIO</u> ↑	a <sup>w</sup> :	<span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">63</span>	op. 19, n. 1, <i>Réverie du soir</i> (bb. 25 e sgg.)
			a:	<span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">64</span>	op. 10, n. 2, <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">65</span> -3: op. 39, n. 12, <i>Le paysan prélude</i> <sup>217</sup>
			a:	<span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">66</span>	op. 10, n. 2
			a:	<span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">67</span>	op. 10, n. 2
B	DO			<span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">68</span>	op. 19, n. 1, <i>Réverie du soir</i> (bb. 25 e sgg.)
C (v)	MI		v:	<span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">70</span>	op. 40, n. 7, <i>Au village</i> (bb. 108 e sgg.) acc. ternario (valzer)
B (x)	SOL		x:	<span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">73</span>	? (elab. op. 19 n. 1 bb. 25 e sgg., <del>op. 10 n. 2</del> )
A (a w <sup>1</sup> )	RE		a:	<span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">75</span>	op. 10, n. 2
			w <sup>1</sup> :	<span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">76</span> +1	op. 39, n. 12, <i>Le paysan prélude</i>
D (w w <sup>a</sup> w <sup>cx</sup> w <sup>v</sup> )	(re FA SOL MI)	♩ = 60	w:	<span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">78</span>	op. 51 n. 4, <i>Natha-valse</i>
			w <sup>a</sup> :	<span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">82</span>	op. 10 n. 2 (a) ripreso come valzer
			w <sup>cx</sup> :	<span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">85</span>	? (elaborazione op. 10 n. 2 e op. 19 n. 1) variati come valzer
			w <sup>v</sup> :	<span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">87</span>	op. 40, n. 7, <i>Au village</i> (bb. 108 e sgg.) valzer su acc. binario
B (x)	SOL	♩ = 104	x:	<span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">89</span>	? (elab. op. 19 n. 1)
A (a a a <sup>coda</sup> )	RE		a:	<span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">91</span> e <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">94</span>	op. 10, n. 2, <i>Humoresque</i>
			a <sup>coda</sup> :	<span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">95</span>	op. 10, n. 2, <i>Humoresque</i> , dissolvenza

<sup>217</sup> Мужик на гармонике играет (*Il muzik suona la fisarmonica*)

β

E (E <sup>trans</sup> , E <sup>z</sup> , E <sup>coda</sup> )	mod.		<i>Doppio movimento</i>	E <sup>trans</sup> :	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">97</span>	op. 40, n. 7, <i>Au village</i> (bb. 14-21)
			<i>Più mosso</i> ♩ = 120-126	E <sup>z</sup> :	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">99</span>	op. 40, n. 7, <i>Au village</i> (bb. 17-20)
				E <sup>coda</sup> :	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">101</span> -1	sc. crom. disc. <i>Kamárinskaja</i> , op. 39 n. 13 ? (cfr.: archi, bb. 4-5)
F	Fj	la	<i>Tempo agitato ma giusto</i> (♩ = 132)		<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">102</span>	op. 6, n. 3, <i>i bol'no, i sladko</i> (in minore tzigano)
	Fj <sup>1</sup>	fa# (-/+)			<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">103</span>	op. 6, n. 3, <i>i bol'no, i sladko</i> (trasp.)
	Fj <sup>2</sup>	re/la			<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">105</span>	op. 6, n. 3, <i>i bol'no, i sladko</i> (trasp.)
	Fk <sup>coda</sup>	?			<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">108</span>	<i>Fée Carabosse</i> ( <i>Belle au bois dormant</i> )
G	Gl	mi♭			<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">109</span>	? op. 6, n. 6, <i>Net, tolko tot, kto znal</i> (richiamo)
	Gm	Mi♭/do			<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">110</span>	? op. 6, n. 6, <i>Net, tolko tot, kto znal</i>
	Gn	do			<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">112</span>	5a sinf., II mvt, b. 45
F1	Fj	la	<i>Tranquillo</i>		<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">114</span>	op. 6, n. 3, <i>i bol'no, i sladko</i> (in minore)
	coda		<u>SIPARIO</u> ↓			

## Seconda scena: “contrappunto di citazioni”

51-62 *Tempo giusto* ♩ = 104

La prima campata formale va dall’inizio del *Deuxième Tableau* fino al n. 62 compreso, momento in cui il sipario si apre. La forma musicale delle sub-sezioni costitutive è come segue:

**a:**

A (a b a b a b a a<sup>1</sup>)

a: 51, 52, 53, 55, 60  
 b: 52, 53, 53+5

Stravinskij dichiara: «The beginning of the second tableau is Tchaikovsky’s *Humoresque* for piano, op. 10, no. 2, but the string quartet is my development and the whole of the beginning of the tableau in my *Bearbeitung*». <sup>218</sup> In accordo a quanto rilevato da Taruskin, tale affermazione è vera solo parzialmente: esatta infatti la citazione dell’*Humoresque* op. 10 n. 2, tuttavia è riscontrabile anche nella parte per quartetto d’archi (52), che Stravinskij si attribuisce, un’elaborazione della *Rêverie du soir*, op. 19 n. 1.

In merito alla prima citazione, il termine *Humoreske* compare in Germania agli inizi dell’Ottocento, e viene in principio utilizzato per definire dei brevi componimenti letterari in forma di abbozzo. La parola deriva dal latino *humor*, declinata nel suo significato medievale: non *umoristico* nel senso moderno del termine, ma *disposizione d’animo*. Il primo compositore che utilizzò tale parola come titolo di un brano musicale fu Schumann, nell’op. 20 *Humoresque*, definendo così un pezzo pianistico strutturato in cinque sezioni contrastanti. Grazie ai contributi dello stesso Schumann (nel secondo dei *Phantasiestücke* per pianoforte, violino e violoncello, op. 88), Dvořák (*Humoresque*, op. 101, 1894), Grieg (op. 6, 1865), Humperdinck (*Humoreske*, 1879), Reger (*Fünf Humoresken*, op. 20, 1896), il genere si stabilizza definendo pezzi caratterizzati da ritmi particolarmente accentuati e dalla ripetizione di brevi melodie di richiamo popolareggiante. Si segnalano anche le analoghe composizioni di Rachmaninov, *Humoresque*, quinto dei *Morceaux de salon* op. 10 (1893-1894, rev. 1940) e Mili Balakirev, *Humoresque* (1903), entrambi pezzi pianistici virtuosistici.

Oltre allo *Scherzo humoristique* op. 19 n. 2, con il titolo di *Humoresque* Čajkovskij scrisse unicamente il secondo dei due *Pezzi per pianoforte* op. 10, qui citato da Stravinskij. Secondo quanto riportato da Modest Čajkovskij, il brano venne composto a Nizza tra il dicembre del 1871 e il gennaio del 1872, e il tema della parte centrale (bb. 41 e sgg., parte tuttavia non oggetto di elaborazione stravinskiana) si basa su una canzone popolare che il compositore ascoltò nella stessa città. <sup>219</sup>

È probabilmente proprio per i suoi tratti precipui di ripetizione melodica di una breve frase musicale *popolareggiante* e di ossessività ritmica contraddistinta dalla accentuazione dei tempi deboli della battuta, che Stravinskij sceglie di utilizzarla come

<sup>218</sup> In I. STRAVINSKY – R. CRAFT, *Expositions and Developments*, Garden City, Doubleday, 1962, pp. 73-75.

<sup>219</sup> Cfr. M. ČAJKOVSKIJ, *Žizn’ Petra Il’iča Čajkovskogo*, I, Moskva-Leipzig, Jurgenson, 1900, p. 381.

elemento ricorrente (e ciclico) di tutta la prima parte della seconda scena, momento del balletto in cui si svolgono le danze *popolari* dei paesani.

**Allegretto**

Piano

Fig. 103: Čajkovskij, op. 10, n. 2, *Humoresque*, bb. 1-13.

56 [Tempo giusto ♩ = 104] *sf*

Cr. *mf*

Vc. *pizz.*

Cb.

Tr. 1.2

Trb. 2

Trb. 1 *p stacc.*

57

Trb. 3

Tba. *p stacc.*

*non f ma marc.*

Fig. 104: Stravinskij, *Baiser*, nn. 56-57, riduzione.

Come si nota dagli esempi sopra esposti, Stravinskij scompone gli elementi costitutivi dell'originale in tre parti: elemento tematico (accordale); elemento tematico (melodico); accompagnamento con accentuazione "in levare"; va poi a ri-assemblarli in una visione prospettica diversa: in primo luogo mantiene l'impianto tonale dell'accompagnamento (Re

maggiore, che in Čajkovskij aveva carattere dominatico in Stravinskij diventa elemento pedalizzante di tonica, cfr. armatura di chiave), creando altresì una fascia di accompagnamento sincopato; Stravinskij traspone l'elemento tematico-accordale verso la sua polarità dominante (*i. e.* da Sol maggiore originale a Re maggiore); adotta infine una trasposizione diversa per l'elemento tematico-melodico contrastante, affidandolo al primo trombone; anche in Čajkovskij tale elemento fa parte di una tonalità parallela rispetto a quella d'impianto (Tp, Mi minore sull'imposto di Sol maggiore), in Stravinskij diventa dominante della relativa minore (dominante dunque di Si minore, DTp). Dal punto di vista dell'orchestrazione, Stravinskij sembra sviscerare quelle che sono le caratteristiche precipue della scrittura del predecessore, che pare già nella versione pianistica richiamare il timbro del gruppo di corni. Stravinskij mantiene il timbro degli ottoni come caratteristico dell'intero passaggio, andando a evidenziare il transitorio d'attacco dell'accompagnamento sincopato con l'utilizzo della grancassa.

Stravinskij compose secondo un procedimento che potremmo chiamare *a terrazze*. Prima scompose l'originale nei suoi nuclei di significato, ri-compose gli oggetti musicali, che, in questo specifico caso, furono variati mediante trasposizione. Illuminante notare come Stravinskij non esiti nell'introdurre ulteriori elementi desumibili da Čajkovskij. Pertanto ho definito il procedimento come: *contrappunto di citazioni*.

[Tempo giusto ♩ = 104]

60

VI. I

VI. I subito

VI. I

Archi pizz.

Cr. 1.2

Archi pizz.

Fig. 105: Stravinskij, *Baiser*, n. 60, riduzione.

Gli elementi comuni tra tale inserto stravinskiano e la letteratura musicale sono molteplici. Taruskin ne rimarca uno, ma che, a mio avviso, ammicca solo parzialmente al passaggio di Stravinskij:

[Allegro con fuoco]

Ob. a 2

Cl. a 2

ff

ff

Fig. 106: Čajkovskij, Sinfonia n. 4 op. op. 36 (1877), IV mvt., b. 111.

Possiamo rinvenire l'inciso citato in numerosissimi precedenti. Nel contesto di questa composizione tuttavia è utile portare alla luce altre tre possibili derivazioni del materiale stravinskiano. La prima fa parte dello stesso brano al quale Stravinskij si riferisce, l'op. 19 n. 1, e probabilmente, nel processo di metamorfosi che il compositore attua, una variazione di questa linea che nasce originariamente come contrappunto della principale potrebbe bastare a dar vita al motivo di arrivo.



Fig. 107: Čajkovskij, *Sei pezzi per pianoforte solo* (1873), op. 19 n. 1, *Réverie du soir*, bb. 8 e sgg. (estratto).

Andando più nello specifico dei precedenti čajkovskiani, il richiamo più evidente pare tratto dalla Sesta sinfonia:



Fig. 108: Čajkovskij, *Sesta sinfonia "Pathétique"*, op. 74, primo mvt., b. 55, estratto.

Ciò acquista maggior credibilità per via del fatto che nel prosieguo del *Baiser* Stravinskij non esita nel proporre un altro motivo caratteristico, tratto sempre dalla Sesta sinfonia.



Fig. 109: Čajkovskij, Sesta sinfonia, terzo mvt., bb. 9-10, estratto.



Fig. 110: Stravinskij, *Baiser*, n. 61+2.

Ritornando tuttavia al motivo di partenza, risalendo ai precedenti compositivi del passaggio, anche in rapporto a Čajkovskij stesso, vi è un passaggio dal medesimo contenuto intervallare in Beethoven:



Fig. 111: Beethoven, Sesta sinfonia "Pastorale", quarto mvt., *Temporale. Tempesta*, bb. 74-75.

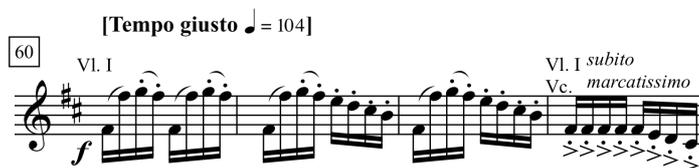


Fig. 112: Stravinskij, *Baiser*, n. 60, riduzione, estratto.

Come si può notare, in questo specifico passaggio i richiami possono essere molteplici, e non è dato di stabilire in quale sequenza essi presero forma nel processo compositivo di Stravinskij. Da un lato è del resto cosa nota il ricordo che Stravinskij ha di Čajkovskij, indissolubilmente legato alla propria infanzia e in particolar modo alla *Sinfonia "Patéthique"*.<sup>220</sup> Inoltre, come si evince dall'esempio precedente, il contenuto intervallare è esattamente lo stesso utilizzato nell'estratto della *Tempesta* della *Sesta sinfonia* di Beethoven. È infine utile rimarcare che sia nel *Baiser* sia nella *Tempesta* il passaggio con le sue reiterazioni, ha funzione di accumulo di tensione: in Stravinskij porta all'apertura del sipario (n. 62).

<sup>220</sup> «Fu una gran fortuna intravedere nel foyer [del Teatro Mariinskij, n.d.r.] Čajkovskij, l'idolo del pubblico russo, che non avevo mai visto e che non rividi più. Aveva appena diretto la première della sua nuova sinfonia—la *Pathétique*— a Pietroburgo. Una quindicina di giorni dopo mia madre mi portò ad un concerto in cui la stessa sinfonia veniva suonata in memoria del compositore, che era improvvisamente morto per un attacco di colera. Anche se profondamente addolorato per la prematura scomparsa del grande musicista, non avevo ancora realizzato che quell'occhiata che diedi a Čajkovskij—anche se di sfuggita—sarebbe diventata uno dei miei ricordi più importanti», trad. da STRAVINSKY, *Chronicle of my life*, London, Gollancz, 1936, p. 17.

op. 19, n. 1, *Réverie du soir* (b. 25 e sgg.)

Contemporaneamente al lavoro di ricomposizione operato sul precedente estratto, Stravinskij doveva avere bene in mente anche il brano op. 19, n. 1, *Réverie du soir*, poiché alcuni suoi elementi costitutivi sono oggetto di citazione/elaborazione in due parti distinte. La prima, che compare tuttavia in un momento successivo del *Baiser* (63), ha a sua volta due tratti di continuità con la precedente citazione (op. 10 n. 2, *Humoresque*): accompagnamento sincopato identico e stessa tonalità; forse furono proprio questi elementi simili tra i due originali čajkovskiani a determinarne la scelta da parte di Stravinskij.



Fig. 113: Čajkovskij, op. 19, n. 1, *Réverie du soir* (bb. 25 e sgg.). Si notino i tratti di continuità con l'*Humoresque*: accompagnamento sincopato e stessa tonalità d'impianto; forse fu questo a spingere Stravinskij all'utilizzo dell'estratto.

Scelto dunque questo pezzo come utilizzabile nelle citazioni, Stravinskij ne prende l'incipit per caratterizzare le sub-sezioni *b* nelle quali timbro (archi), ritmo e fraseggio sono contrastanti rispetto alle subsezioni *a*.

op. 19, n. 1, *Réverie du soir* (b. 1 e sgg.)

b: 52, 53, 53+5

op. 19, n. 1, *Réverie du soir* (bb. 1 e sgg.)



Fig. 114: Čajkovskij, op. 19, n. 1, *Réverie du soir*, bb. 1-4.

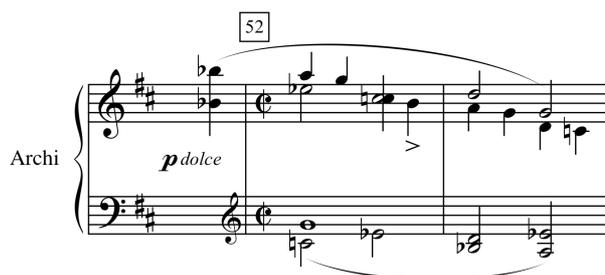


Fig. 115: Stravinskij, *Baiser*, n. 52.

Come si può notare dagli esempi musicali, Stravinskij mantiene fedelmente le altezze assolute dell'op. 19, n. 1, *Réverie du soir*. Ne modifica il metro, adattando le durate al contesto agogico, mantenendone di conseguenza il ritmo. Il timbro utilizzato è quello degli archi, il quale va a contrapporsi agli ottoni iniziali.

Stabilite dunque queste derivazioni, è possibile tracciare il percorso formale della prima parte, dall'inizio del quadro fino al numero 62, momento di apertura del sipario, secondo il seguente schema riassuntivo:

A	51	52	52+3	53	53+3	53+5	55	60
	a	b	a	b	a	b	a	a <sup>1</sup>
	<i>Humoresque</i>	<i>Réverie du soir</i>	<i>Humoresque</i>	<i>Réverie du soir</i>	<i>Humoresque</i>	<i>Réverie du soir</i>	<i>Humoresque</i>	<i>Humoresque, Pathétique</i>
	ottoni legni grancassa	archi	ottoni legni Gc.	archi	ottoni legni Gc.	archi	ottoni legni <b>archi</b>	tutti

Nel breve passaggio seguente, subito dopo l'apertura del sipario, la didascalia riporta: *Danses paysannes. Musiciens sur la scène. Le Jeune homme et sa fiancée dansent parmi les paysans.* Stravinskij utilizza qui la parte centrale della *Réverie du soir*, op. 19 n. 1: *L'istesso tempo*, bb. 25 e sgg, che ha tratti ritmici simili all'*Humoresque*, oggetto di citazione precedente. (Cfr. Fig. 113.) L'orchestrazione che caratterizza il passaggio, seppur basandosi sugli ottoni, differisce dalla precedente in quanto non coinvolge i corni, e, al posto della grancassa, Stravinskij utilizza il timpano (strumento a percussione con altezza determinata).

63 *Dances paysanes. Musiciens sur la scène. Le Jeune homme et sa fiancée dansent parmi les paysans.*

Tr. 1.2.3

Tutti  
*ff* subito meno *f* (secco) ma pesante

Trb. Tba.  
 Timp.

Fig. 116: Stravinskij, *Baiser*, n. 63.

A cominciare dal numero 64 Stravinskij riprende la parte *a*, introducendo tuttavia un'ulteriore elemento tratto da un altro pezzo per pianoforte di Čajkovskij, *Il mužik suona la fisarmonica*, il dodicesimo brano dell'op.39 *Detskij al'bom* (*Album dei bambini*), una raccolta di ventiquattro brevi e facili pezzi pianistici scritti *à la maniere* di Schumann. In particolar modo, la traduzione del titolo originale del brano qui oggetto di citazione “Мужик на гармонике играет - *Le paysan prélude*” ha comportato diversi dubbi: le edizioni riportano traduzioni dal russo differenti tra loro e che non afferrano il significato del titolo originale; l'edizione critica Schott del 2001 (P. I. ČAJKOVSKIJ, *New Edition of the Complete Works*, Muzyka, Schott, 2001. Vol. 69b, *Piano Works 1875-1878*, Edited by Thomas Kohlhase, p. 207), che pure pare generalmente la più attendibile, traduce il titolo come “Farmer Playing on the Accordion”, rendendo dunque il termine *mužik* in *contadino*. Sfugge così il significato della parola *mužik* che descrive un ceto specifico della Russia zarista antecedente alla Rivoluzione d'ottobre 1917. Prima della riforma agraria decretata da Alessandro II il 3 marzo 1861, il *mužik* rappresenta una classe sociale che potrebbe essere paragonata a quella del *servo della gleba*: lavoratore della terra, ad essa legato a vita, come questa e con questa proprietà del latifondista. La riforma agraria liberò il *mužik* dal suo stato di servitù, permettendogli di diventare proprietario della terra che coltivava. L'applicazione della riforma fu tuttavia così lenta (e l'Impero così vasto) che fino al 1917 rimasero zone in cui la servitù della gleba era ancora in vigore. Il brano *Il mužik suona la fisarmonica* venne composto nel 1878, e, allo stato attuale della ricerca, non è possibile stabilire se Čajkovskij, musicista vicino allo Zar, si riferisse al *mužik* prima o dopo la riforma; in entrambi i casi tuttavia il termine descrive una persona non urbanizzata e povera, rude. Interessante notare altresì l'importanza che il *mužik*<sup>221</sup> ebbe sia nella nascita di musiche popolari in sé sia nell'immaginario specifico dei compositori; Stravinskij vi si riferisce, ad esempio, nel *Pétrouchka*. Il termine *mužik* nella sua accezione lituana ritorna anche nel celebre *solo* del fagotto nell'*incipit* del *Sacre du printemps* (1913); per il contenuto intervallare di questa melodia, Stravinskij riprese il canto n. 157 di una raccolta dal titolo *Litauische Volks-Weisen* curata da Anton Juszkiewicz, pubblicata a Cracovia nel 1900, volume nel quale sono raccolte canzoni rituali prevalentemente da matrimonio dell'odierna Lituania (allora parte dell'Impero russo). Il testo sottoposto alla canzone cita proprio questo *servo della gleba*, in lituano chiamato *baudžiauninkas*: «Tu, manu seserėlė | Sesele

<sup>221</sup> Il termine *mužik* acquistò significato spregiativo, caricaturale, come si traspare dalle parole di Stravinskij: «[...] come il *mužik* che, alla domanda di cosa avrebbe fatto se fosse diventato Zar, rispondeva: “Ruberei cento rubli e scapperei più veloce che posso”».

gulbužėlė! | Kad norivargą vargti, | tekėk už baudžiauninką»<sup>222</sup> (Tu, mia sorella | sorella, bel cignetto! | Se vuoi avere una vita difficile | sposati con un *baudžiauninkas*).

Riferendoci nello specifico al brano di Čajkovskij, anche la traduzione dello strumento suonato dal *mužik* può creare difficoltà: edizioni di consumo tuttora piuttosto popolari (cfr. Schirmer 1904, Kalmus 1970, Könemann Music Budapest 1997-1999) risolvono la traduzione come *Peasant prelude* oppure come *Farmer playing the Harmonica* oppure come *Der Bauer spielt Harmonika* oppure infine come *The Peasant plays the Concertina*,<sup>223</sup> dunque o non menzionando lo strumento, oppure “cambiando” lo strumento stesso, che da *fisarmonica* è erroneamente diventato *armonica a bocca* o *concertina* (strumento simile al bandoneón, tuttavia di uso comune nella Russia imperiale).<sup>224</sup> Ciò che conta ai fini della presente ricerca è evidenziare che il contenuto musicale specifico del pezzo pianistico di Čajkovskij *richiama* il suono della fisarmonica e la sua specifica tecnica esecutiva, evidenziate con l’utilizzo ossessivo di un accordo settima di dominante, presente sia alla mano destra sia alla sinistra, disposto per terze sovrapposte; nel contempo anche la *semplicità* del *mužik* trova riscontro nella struttura formale del pezzo, altrettanto semplice perché articolata in due parti: la prima in cui vi è la ripetizione leggermente variata del breve ed elementare tema costruito su una sorta di *corda di recita* (aaa<sup>1</sup>a<sup>1</sup>), la seconda parte costituita in una lunga coda sospensiva, a sua volta basata sull’*incipit* del tema stesso; il brano acquista poi una venatura di tristezza (quasi di fatica) nell’indicazione agogica originale: *Dovol’no medlenno* (abbastanza lentamente), che si perde nella sola indicazione di Adagio.

---

<sup>222</sup> Cfr. A. JUSZKIEWICZ, *Litauische Volks-Weisen*, Krakau, Verlag der Polnischen Akademie der Wissenschaften, 1900, p. 21.

<sup>223</sup> Quest’ultima è la trad. usata da Taruskin in *Stravinsky and the Russian traditions*, cit., p. 1613.

<sup>224</sup> Cfr. le traduzioni in A. BLATTER, *Instrumentation and Orchestration*, Second Edition, Boston, Schirmer, 1997, p. 295 e p. 298.

Довольно медленно (Adagio)

The image shows three systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked 'mf' and 'Adagio'. The second system is marked 'f' and 'dim. poco a poco'. The third system is marked 'p'. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols like notes, rests, and dynamic markings.

Fig. 117: Čajkovskij, *Detskij al'bom* op. 39, n. 12 *Mužik na garmonike igraet*, Polnoe Sobranie Sočinenij, vol. 52, Moskva, Muzgiz, 1948.

Stravinskij utilizza il profilo melodico di questo breve tema (in 2/4) *in aggiunta* al tema caratteristico della parte *a* (*Humoresque* op. 10 n. 2, bb. 9 e sgg., anch'essa in 2/4), secondo la tecnica definita come *contrappunto di citazioni*. L'agogica nella quale l'inserto si trova è tuttavia diversa rispetto a quella originale, e ciò ne trasfigura il carattere. Importante infine notare come Stravinskij impieghi questa citazione sfalsandola ritmicamente rispetto all'accentuazione regolare della fraseologia di base.

65

Il muzik suona la fisarmonica, op. 39 n. 12.

The image shows three staves of musical notation. The top staff is for Ob. 1.2 and Cr. I., marked 'f'. The middle staff is for Cl. 1.2.3, marked 'mf'. The bottom staff is for Fig. 1.2. The notation includes various musical symbols like notes, rests, and dynamic markings.

Humoresque, op. 10 n. 2. e  
Rêverie du soir, op. 19 n. 1 (bb. 25 e sgg.).

Fig. 118: Stravinskij, *Baiser*, *contrappunto di citazioni*, n. 65.

La ripresa variata della parte *a* (64-67) è caratterizzata dal timbro dei legni (corno *solo* e trombone *solo* contrappuntano la citazione del *mužik*), mentre la successiva ripresa di *b* (68-69) utilizza nuovamente ottoni (trombe e tromboni) su sfondo di fagotti e archi in *pizzicato*. La struttura di questa seconda campata formale è riassumibile nel seguente schema:

	63	64	66	67	68	
	B	A			B	
	B	a <sup>w</sup>	a	a	B	
	<i>Réverie du soir</i> (bb. 25 e sgg.)	<i>Humoresque, Le paysan prélude</i>	<i>Humoresque</i>	<i>Humoresque</i>	<i>Réverie du soir</i> (bb. 25 e sgg.)	
	ottoni, timpani	legni			ottoni, archi pizz.	

### 70 op. 40, n. 7, *Au village* (bb. 108 e sgg.)

La sezione seguente (C, 70-73) si pone in contrasto rispetto a quanto precede sia per la tonalità di riferimento (nella riduzione pianistica indicata come Mi maggiore, cambio di chiave assente nella partitura d'orchestra), sia per il suo contenuto ritmico, ora meno ostentato, sia per l'orchestrazione (principalmente legni *sol*). Il materiale melodico è tratto dalla parte centrale (bb. 108 e sgg.) dal settimo dei *Dodici pezzi (Dvenadcat' p'es)* op. 40 (1878), *Au village (V derevne)*. La raccolta venne composta tra il febbraio e l'aprile del 1878, ed è interessante notare che allora Čajkovskij si trovasse di passaggio proprio per Clarens, località svizzera vicino ai luoghi in cui Stravinskij compose il *Baiser* nell'estate del 1928. Oltre al titolo evocativo, il brano si presta all'utilizzo per via del suo metro (2/4) che ne permette la collocazione nel continuum del passaggio. Anche in questo caso Stravinskij introduce in ordine inverso elementi di un brano originario che andranno a contraddistinguere sezioni contrapposte, come ha fatto in precedenza con l'*Humoresque* (cfr. inizio della scena). Si noti inoltre che la linea melodica non subisce trasposizioni, ad eccezione della trasposizione d'ottava che la frammenta distribuendola tra i vari timbri (cfr. n. 70 trb. ob. + vl. I, cr. ingl., etc.). L'aspetto più evidente di questa sub-sezione consiste in due procedimenti che Stravinskij attua contemporaneamente; il primo è il *contrappunto ritmico*: mantenendo il profilo melodico tale e quale nel suo ritmo binario, il compositore vi sottopone un accompagnamento ternario, da valzer. Il secondo consegue dallo sfruttare la multiprospettività creata dal procedimento precedente aggiungendovi un canone all'ottava, la cui entrata è in anticipo e fraseologicamente sfasata rispetto al *dux* (cfr.: 72 flauto solo). Come vedremo a breve, l'utilizzo del ritmo del valzer come elemento di variazione ritmica sarà determinante per l'indagine sul *Valse* che seguirà al n. 78.

[Allegro molto vivace]

Fig. 119: Čajkovskij, op. 40 n. 7, *Au village (V derevne)*, bb. 108 e sgg.

70 [Tempo giusto] ♩ = 104

Ob. VI. 1, Ob. VI. II, Ob. Solo, Trb. 1, Cr. I. Vle., Cr. I. Cl. B., Vc., Fl. Solo, Cl. 1.2., Cl. B., Fg. Cl. B.

*sf*, *mf*, *brillante*, *schierzando*, *sim.*

Fig. 120: Stravinskij, *Baiser*, 70 - 72, riduzione.

### 73] elaborazione op. 10 n. 2 e op. 19 n. 1

Nella sezione seguente (73) è presente un elemento del quale non è stato possibile rinvenire direttamente le fonti čajkovskiane, ed è l'unico dell'intero tableau. Stravinskij dichiarò che il n. 70 fu di sua invenzione,<sup>225</sup> mentre il n. 74 è di Čajkovskij. Taruskin smentì, scrivendo che probabilmente è il contrario ad essere vero.<sup>226</sup> Ho dimostrato poco sopra la derivazione del n. 70 dall' op. 40 n. 7 *Au village* di Čajkovskij, e ritengo che il presente n. 73 possa rappresentare una variazione dell'*Humoresque* op. 10 n. 2, bb. 25 e sgg., della quale mantiene molti tratti caratteristici: andamento melodico, elemento ribattuto, tonalità. A ogni modo, in tutto il secondo tableau, questo è l'unico punto la cui attribuzione risulta problematica.

### 75]-76] op. 10 n. 2 e op. 39 n. 12

Al n. 75 vi è la ripresa dell'elemento *a* (cfr. inizio scena) e a 76-77 vengono aggiunti, come a 65-3, elementi dell'op. 39 n. 12 *Il mužik suona la fisarmonica*, secondo la tecnica del *contrappunto di citazioni*, qui tuttavia amplificati nell'orchestrazione.

### 78] *Natha-valse* op. 51 n. 4

Al n. 78 vi è il tempo di *Valse* (*Poco più lento* ♩ = 60). Come dichiarato da Stravinskij stesso, gli elementi costitutivi sono tratti dal *Natha-valse* op. 51 n. 4, appartenente ai *Sei pezzi per pianoforte solo* (1882), brani composti su richiesta pressante dell'editore Jurgenson. In questo brano Čajkovskij rielabora con una scrittura pianistica un poco più complessa il precedente *Nathalie-valse*, composto nel 1878, e dedicato a Natalija Andreevna Plesskaja (*À Mademoiselle Natha Plesky*). Sebbene la prima composizione sia meno complessa se paragonata alla seconda versione, essa contiene diverse indicazioni didascaliche che sono di particolare interesse per il loro contenuto programmatico, come: *con molto sentimento e pensando a Pietro, con passione e gelosia, con smania, amoroso*.

La citazione qui viene trasposta nella tonalità di Fa maggiore, tuttavia Stravinskij rende meno evidenti i legami tonali dei contenuti melodici sottoponendovi un basso che oscilla ossessivamente attorno alla nota Do con l'intervallo di quinta (e quarta) giusta, dando così all'intera citazione una visione multiprospettica.

---

<sup>225</sup> In I. STRAVINSKY – R. CRAFT, *Expositions and Developments*, Garden City, Doubleday, 1962, pp. 73-75.

<sup>226</sup> In R. TARUSKIN, *Stravinsky and the Russian traditions*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1996, pp. 1613.

78 VALSE  
Poco più lento (♩. = 60 environ)

Cl. 1.2  
Cl. B. *p*  
*dolce*  
Cr.  
Vc. *p* *ma marc.*  
*sim.*

Fig. 121: Stravinskij, *Baiser*, n. 78.

Come anticipato precedentemente in occasione dell'analisi del n. 71, l'utilizzo del *Natha-valse* è qui un pretesto per dare vita ad una serie di riprese e variazioni sul ritmo costitutivo del valzer, che hanno luogo dal n. 78 fino al n. 88. Risulta infatti particolarmente illuminante analizzare come Stravinskij elabori ritmicamente materiali esposti in precedenza. L'intervallo *destabilizzante* di quinta giusta discendente costituisce il tratto d'aggancio della prima ripresa variata del tema d'inizio scena (op. 10 n. 2 *Humoresque*, bb. 9 e sgg.) qui affidato al quartetto di corni (cfr. n. 82)

82 *eguagliare lo sonorità dei corni*  
Cr. 1.3.4

*mp*  
Cr. 2

Fig. 122: Stravinskij, *Baiser*, n. 82.

Lo stesso principio di variazione ritmico/armonica (valzer/intervallo destabilizzante di quinta giusta) è applicato al n. 85, in cui vengono ripresi gli elementi melodici caratterizzanti la sezione Bx (elaborazione dell'op. 19 n. 1 *Réverie du soir*, bb. 25 e sgg., cfr. poco sopra).

85 Cl. 1.2  
Tr.

*mf*  
Tba.

Fig. 123: Stravinskij, *Baiser*, n. 85.

Nell'ultima sub-sezione Stravinskij riprende l'elemento tratto dall' op. 40, n. 7, *Au village* (bb. 108 e sgg.), utilizzato prima al n. 70 dove all'elemento melodico binario era sottoposto un accompagnamento ternario in contrappunto ritmico; qui la melodia viene variata verso il ritmo ternario (n. 87, clarinetto solo), alla quale viene sottoposto, sempre in contrappunto ritmico, un accompagnamento binario (n. 87, tromboni e tuba). L'intento pare programmatico: Stravinskij modifica ritmicamente gli originali čajkovskiani e nel contempo li colloca su degli accompagnamenti dal ritmo complementare.

Fig. 124: Stravinskij, *Baiser*, n. 87.

### 89 riprese conclusive

Al n. 89 iniziano le riprese a carattere conclusivo della prima macro-sezione  $\alpha$  della seconda scena; con la ripresa dell'agogica di inizio scena (*Tempo primo* ♩ = 104), vi sono le riprese degli elementi Bx, elaborazione dell' op. 19, n. 1, *Réverie du soir* (bb. 25 e sgg.) e, ai nn. 91 e 94, dell' op. 10, n. 2, *Humoresque*. All'indicazione didascalica "Les musiciens s'éloignent. La Fiancée quitte le Jeune homme qui reste seul" corrisponde l'ultima ripresa dell'*Humoresque*, qui con carattere di *coda* in progressiva dissolvenza.

### 97-101 transizione, op. 40, n. 7, *Au village* (bb. 14-21)

Al n. 97 vi è una transizione musicale cui corrisponde l'entrata in scena della *Fée*. La didascalia è come segue: *La Fée sous l'aspect d'une bohémienne s'approche du Jeune homme. Elle lui prend le main et lui prédit l'avenir*. Per la composizione di questo pannello Stravinskij si ispira a un brano per pianoforte già citato in precedenza (l' op. 40 n.7 *Au village*), tuttavia ne cita una parte antecedente (bb. 14-21).

Fig. 125: Čajkovskij, op. 40 n. 7, bb. 13-20.

È inoltre interessante notare come nello stesso brano di Čajkovskij faccia uso in questa sua parte di elementi caratteristici di un'altro pezzo tratto dalla tradizione popolare russa, *Kamarinskaja*, op. 39 n. 13, brano adiacente peraltro al *Mužik suona la fisarmonica* oggetto di precedente rielaborazione stravinskiana.

Si notino le scalarità cromatiche ascendenti e discendenti, poste su un pedale dominatico (Mi). Oltre alla presenza del cromatismo e del ritmo dattilico, si segnala la persistenza del tritono come intervallo melodico nella prima e ultima nota della prima e della terza frase. Al n. 99 si noti in particolar modo l'intervento *minimo* di Stravinskij: oltre al raddoppio delle durate, adottato peraltro al fine di mantenere lo stesso andamento agogico rispetto all'originale, Stravinskij si limita ad orchestrare il passaggio, affidandone le parti agli archi e al trombone solo.

Fig. 126: Stravinskij, *Baiser*, n. 99.

### β, La *Fée* travestita da zingara e l'op. 6, n. 3, *i bol'no, i sladko*

La transizione precedente serve a portare alla sezione seguente, indicata come β, la quale costituisce la seconda parte dell'intero *deuxième tableau*. Qui vi è la danza della *Fée* travestita da zingara, che seduce il giovane e poi lo riconduce dalla fidanzata. L'intera seconda parte della scena è suddivisibile in tre subsezioni, e costituisce una forma di romanza tripartita riassumibile come segue:

F	<table border="1"><tr><td>102</td><td>108</td></tr></table>	102	108
102	108		
G	<table border="1"><tr><td>109</td><td>112</td></tr></table>	109	112
109	112		
F <sup>1</sup>	<table border="1"><tr><td>113</td><td>116</td></tr></table>	113	116
113	116		
coda	<table border="1"><tr><td>117</td></tr></table>	117	
117			

L'elemento di partenza per la citazione è la romanza per voce e pianoforte *I bol'no, i sladko* (*E dolorosamente, e dolcemente*) op. 6 n. 3, composta da Čajkovskij nel novembre del 1869 su testo tratto dalla poesia *Parole per musica* (*Slova dlja muzyka*, 1854) di Evdokija Petrovna Rostopčina (1811-1858). Dall'opera 6 Stravinskij trae due romanze come oggetto di citazione: la presente e la n. 6 (*Net, tol'ko tot, kto znal; No, solamente chi conosceva*, 205-213). Entrambe sono associate alla presenza scenica della *Fée*, e ne caratterizzano indelebilmente le azioni. L'op. 6, composta da Čajkovskij nel 1869 all'età di 29 anni rappresenta uno degli apici compositivi del suo periodo moscovita, ed ebbe immediato successo nonché rapida divulgazione. Per sviscerarne la comprensione è indispensabile sospendere l'analisi del *Baiser* per dare maggiori notizie sulla genesi dell'op. 6, le quali ci torneranno utili in seguito.

### Le Sei romanze op. 6 di Čajkovskij (1869), genesi e ricezione

Nel 1866, non appena terminati gli studi al Conservatorio di Pietroburgo, Čajkovskij accettò l'incarico di insegnare teoria musicale (armonia e composizione) nel nascente conservatorio di Mosca. Tale istituzione era nata grazie ad Anton Rubinstein, già fondatore del Conservatorio di Pietroburgo (1862), primo conservatorio dell'Impero russo.

La nascita di una scuola per lo studio della musica e, dunque, per la formazione di musicisti di professione, ebbe luogo alcuni anni dopo l'abolizione della servitù della gleba, avvenuta nel 1861 grazie allo zar Alessandro II Romanov. Fino ad allora, la posizione del musicista era paragonabile a quella di un dipendente, servitore della classe aristocratica, spesso non di origini russe ma importato dall'Europa. Con l'aumento del potere della borghesia mercantile verificatosi attorno al 1840, il fermento sociale che ne scaturì andò a modificare la struttura rigidamente classista, fino ad allora suddivisa in nobili-militari, latifondisti, contadini non più servi della gleba, e preti. I mercanti, arricchitisi molto e rapidamente, desideravano supportare economicamente attività che dessero loro valore sociale, appoggiando soprattutto la produzione artistica russa, come fece, ad esempio, Mitrofan Petrovič Beljaev (1836-1904), erede di una fortuna fatta grazie alla fabbricazione

di timbri. Egli fu fondatore dell'omonima casa editrice, che divenne un'istituzione fondamentale per la culturale musicale russa. Beljaev, inoltre, patrocinò un concorso di composizione per giovani talenti e fu promotore dei *Concerti sinfonici russi*.

Il Conservatorio era innanzitutto un'istituzione che permetteva il raggiungimento dello status sociale di musicista, e, per poter far ciò, necessitava dell'appoggio dell'aristocrazia. L'impresa di Anton Rubinštejn deriva non solo dalla propria ambizione sociale, ma soprattutto dal desiderio di creare la figura del musicista di professione e libero.<sup>227</sup> In tal modo si delinearono dunque due realtà: da un lato quella accademica, mirata alla formazione del musicista di professione, incidentalmente fondata da musicisti che si erano formati all'estero e appoggiata dall'aristocrazia; dall'altro, la "Nuova Scuola Musicale Russa" (*Novaja russkaja muzykal'naja škola*), il *Mogučaja kučka*,<sup>228</sup> tradotto in italiano come *Gruppo dei cinque*, il cui intento era quello di istituire una scuola autoctona, che "affondasse le proprie radici nel fertile terreno della musica russa",<sup>229</sup> evitando derivazioni della tradizione europea, e in cui i musicisti erano autodidatti e dilettanti.

Čajkovskij, dunque, terminati gli studi nel Conservatorio di Pietroburgo, dove si era iscritto abbandonando il lavoro al Ministero di Giustizia, accolse l'invito del direttore Anton Rubinstein di trasferirsi a Mosca per insediarsi nella cattedra di teoria musicale nel nascente Conservatorio che sarebbe stato guidato dal fratello Nikolaj Grigor'evič Rubinstein. Per mancanza di soldi, accettò l'ospitalità di Nikolaj, e si stabilì nel suo appartamento, dove solamente una parete di carta lo separava dalla stanza dell'ospite. Introdotto nell'allora nascente ambiente intellettuale moscovita, Čajkovskij ebbe la possibilità di conoscere persone che sarebbero state importanti per il suo futuro: Elizaveta Andreevna Lavrovskaja (1845-1919), cantante e amica del compositore, collega di conservatorio, che gli suggerì il soggetto dell'*Evgenij Onegin*;<sup>230</sup> Aleksandr Nikolaevič Ostrovskij (1823-1886), che scrisse i libretti di *Sneguročka* (1873) e *Voevoda* (1885, revisione di *Son na Volge, Sogno sul Volga*, 1865); lo scrittore Aleksej Nikolaevič Pleščeev (1825-1893), autore della maggior parte dei testi delle romanze, di cui ho scritto precedentemente;<sup>231</sup> conobbe infine Petr Ivanovič Jurgenson,<sup>232</sup> suo editore ed amico, trasferitosi come lui a Mosca dall'allora capitale Pietroburgo.

A Mosca Čajkovskij rimase comunque in contatto con l'ambiente culturale di Pietroburgo, dove sovente venivano eseguite sue composizioni, e mantenne i contatti con il *Mogučaja kučka*. Pur non apprezzando la "schietta brutalità" di Musorgskij, divenne comunque amico di Stasov, di Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov (forse il compositore che apprezzava maggiormente nel gruppo)<sup>233</sup> e di Milij Alekseevič Balakirev (1837-1910).

---

<sup>227</sup> Cfr. R. TARUSKIN, *Stravinsky and the Russian traditions*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1996, pp. 41-52, in particolare p. 46.

<sup>228</sup> Могучая кучка, letteralmente: *il gruppetto* (catasta, crocchio: piccolo gruppo non ordinato) forzuto, detto anche il *Circolo di Balakirev* (*Balakirevskij kružok*).

<sup>229</sup> Cfr. Stasov, *Izbranniye sočineniya*, Moskva, Iskusstvo, 1952, p. 537.

<sup>230</sup> Lettera del 18/30 maggio 1877.

<sup>231</sup> Cfr. il capitolo "A. N. Pleščeev e il testo della *Canzone di ninnananna durante la tempesta* (1872)"

<sup>232</sup> Cfr. p. 170 n. 162.

<sup>233</sup> Cfr., ad es., l'intervista che Čajkovskij rilasciò al giornale *Peterburgskaja Žizn'* nel novembre del 1892, cit. in R. TARUSKIN in *Stravinsky and the Russian traditions*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1996, pp. 31-32.

Quest'ultimo gli suggerì il poema sinfonico *Fatum* op.77 (1868), l'ouverture-fantasia *Romeo e Giulietta* (1869), e il *Manfred* op.58 (1885). In particolar modo Čajkovskij fu influenzato dal profondo interesse di Balakirev per le canzoni popolari russe e, seguendo questa tendenza, curò l'armonizzazione e l'adattamento di 50 canzoni popolari russe (1868-1869).<sup>234</sup>

Durante i primi anni del soggiorno moscovita, Čajkovskij completò alcuni numeri d'opera, tra i quali si annoverano la *Prima Sinfonia* op.13 "*Sogni d'inverno*" (1866-1868); i pezzi pianistici op.1 *Russkoe skerco* (dedicato a Nikolaj Rubinštejn) e il giovanile *Èkspromt* (pubblicati nel 1868 da Jurgenson); i tre pezzi pianistici *Vospominanie o Gapsale* (*Ricordi di Haapsalu*, ora in Estonia) op.2 (1867) dedicati a Vera Vasil'evna Davydova (1843-1923), sorella adottiva del compositore, innamoratasi di lui proprio dopo un soggiorno estivo trascorso assieme ad Haapsalu, e tanto cortesemente quanto fermamente respinta; l'opera in tre atti *Voevoda* (1867-68), op.3, in seguito distrutta dal compositore ma recentemente ricostruita grazie alle parti d'orchestra; e, infine, la romanza per pianoforte solo op.5 *Romans* (1868), dedicata alla celebre e amata cantante Désirée Artôt.

Oltre alla non corrisposta Davydova, nel corso del 1868 Čajkovskij ebbe un'appassionante storia d'amore con la Artôt, allora tra i soprani più acclamati in Russia. I due progettarono il matrimonio, che non andò a buon fine per via degli ostacoli posti dalla madre di lei, la quale riteneva sconveniente per una cantante belga all'apice della carriera di sposare un giovane e sconosciuto compositore russo. Durante alcuni mesi di separazione, nell'inverno del 1868-1869, al termine del quale i due avrebbero dovuto rivedersi per decidere del loro futuro, giunse a Čajkovskij la notizia del matrimonio dell'amata col baritono spagnolo Mariano Padilla y Ramos (1842-1906).<sup>235</sup>

Le *Sei romanze* op.6 vennero composte da Čajkovskij in una settimana circa, tra il 23 e il 30 novembre del 1869, subito dopo aver terminato l'ouverture-fantasia *Romeo e Giulietta*; cosa rara, soddisfecero pienamente il compositore. Di seguito sono riassunti i dati dei brani, in evidenza i brani utilizzati da Stravinskij nella composizione del *Baiser de la Fée*.

---

<sup>234</sup> 50 *russkih narodnyh pesen* (1868-1869), TH176, per pianoforte a quattro mani.

<sup>235</sup> Per un ulteriore approfondimento, si vedano le lettere raccolte in M. TCHAIKOVSKY, *The life & letters of Peter Ilich Tchaikovsky, edited from the Russian with an introduction by Rosa Newmarch*, London-New York, John Lane Company, 1905, pp. 96 e 101, e A. ORLOVA, *Čajkovskij, un autoritratto*, ed. italiana a cura di M. R. Boccuni, Torino, EDT, 1993, pp. 21-22.

*Šest' romansov* Op. 6  
Moskva, Jurgenson, 1869.<sup>236</sup>

N. 1: Не верь, мой друг	<i>Non credere, mio amico</i>
Numero di catalogo:	TH 93; ČW 211
Data:	23-30 novembre 1869
Testo:	Aleksej Konstantinovič Tolstoj (1817-1875), da un poema senza titolo (1856)
Tempo, Tonalità, durata	Moderato assai, Do# minore, 63 battute
Localizzazione dell'autografo	Mosca, Museo Centrale di Stato della Cultura Musicale Glinka (F. 88, n. 130).

N. 2: Ни слова, о друг мой	<i>Non una parola, o amico mio</i>
	TH 93; ČW 212
	23-30 novembre 1869
	Aleksej Nikolaevič Pleščeev (1825-1893), dalla sua poesia Молчание ( <i>Silenzio</i> ) del 1861, una traduzione dal tedesco di <i>Schweigen</i> di Moritz Hartmann (1821-1872)
	Andante non troppo, Mi minore, 41 battute
	Mosca, Museo Centrale di Stato della Cultura Musicale Glinka (F. 88, n. 130).

N. 3: И больно, и сладко	<i>E dolorosamente, e dolcemente</i>
	TH 93; ČW 213
	23-30 novembre 1869
	Evdokija Petrovna Rostopčina (1811-1858), dalla sua poesia Слова для музыка ( <i>Parole per musica</i> ), 1854.
	Allegro vivo, La maggiore, 81 battute
	Mosca, Museo Centrale di Stato della Cultura Musicale Glinka (F. 88, n. 130).

N. 4: Слеза дрожит	<i>La lacrima trema</i>
	TH 93; ČW 214
	23-30 novembre 1869
	Aleksej Konstantinovič Tolstoj (1817-1875), da una poesia senza titolo (1858)
	Moderato assai, Sol# maggiore, 80 battute
	Mosca, Museo Centrale di Stato della Cultura Musicale Glinka (F. 88, n. 130).

N. 5: Отчего?	<i>Perché?</i>
	TH 93; ČW 215
	23-30 novembre 1869
	Lev Aleksandrovič Mej (1822-1862), da una sua omonima poesia (1858), traduzione dal tedesco di <i>Warum sind denn die Rosen so blaß?</i> (1822) di Heinrich Heine (1797-1856)
	Moderato, Re maggiore, 41 battute
	Mosca, Museo Centrale di Stato della Cultura Musicale Glinka (F. 88, n. 130).

<sup>236</sup> La presente tabella è tratta da <<http://www.tchaikovsky-research.net/en/Works/Songs/TH093/index.html>> (11 V 2012)

N. 6: Нет, только тот, кто знал	<i>No, solamente chi conosceva</i>
	TH 93; ČW 216
	23-30 novembre 1869
	Lev Aleksandrovič Mej (1822-1862), dalla sua poesia Песнь Арфиста ( <i>La canzone dell'arpista</i> ), 1857, una traduzione dal tedesco di <i>Nur wer die Sehnsucht kennt</i> , nel quarto libro dei <i>Wilhelm Meisters Lehrjahre</i> (1795) di Johann Wolfgang von Goethe (1748-1832)
	Andante non tanto, Re♭ maggiore, 54 battute.
	Mosca, Museo Centrale di Stato della Cultura Musicale Glinka (F. 88, n. 130).

Come si può vedere dalla precedente tabella, Čajkovskij attinse a testi poetici scritti da Aleksej Konstantinovič Tolstoj (1817-1875), cugino del celebre Lev; da Aleksej Nikolaevič Pleščeev (1825-1893), il cui rapporto di amicizia con il compositore è stato indagato precedentemente; da Evdokija Petrovna Rostopčina (1811-1858), una delle prime poetesse russe; e, infine, da Lev Aleksandrovič Mej (1822-1862), poeta profondamente radicato nella tradizione popolare russa. Pur rispettando nel complesso i versi poetici, Čajkovskij mirò sovente ad amplificare la musicalità della parola, e non esitò a eliminare delle strofe o a reiterare frasi o parole che fossero utili all'espressione della forma musicale e all'intuizione melodica. Il linguaggio armonico è ricercato, sono usate frequentemente tetradi wagneriane (triade diminuita con settima minore, oppure triade minore con sesta maggiore aggiunta, oppure settima/nona di dominante privata della fondamentale) e none di dominante. Grazie all'uso di accordi alterati e di cromatismi, la tonalità risulta allargata. L'uso dei rivolti permette al compositore di muovere il basso preferibilmente per grado congiunto. La melodia è raffinatissima ed è volta a esprimere il significato musicale dei versi poetici. La struttura dei brani è costante: introduzione strumentale che può anticipare il contenuto melodico; prima strofa (parte A); parte contrastante (B); ripresa parte testuale e/o musicale (A); variazione di B, oppure nuova parte (C), con culmine espressivo (dinamico/armonico); coda strumentale con chiusa in dissolvenza oppure in sospensione: nei nn. 1, 2, 3, 4 e 6 (il n. 5 è in *dissolvenza* verso l'acuto) è rappresentato da una sincope irrisolta, e tutti terminano con un punto coronato. La parte B (oppure C) è spesso basata su una progressione modulante, dove Čajkovskij esprime il punto più alto di ricerca armonica, osando soluzioni inconsuete. Il momento culminante di ogni brano è situato a ridosso della ripresa finale ed è di grande peso drammatico; nei nn. 1, 2, e 6 è gestito in modo analogo: il compositore raggiunge il *ff*, prevalentemente pianistico, al quale è immediatamente accostato il silenzio di una eloquente pausa e il *pp* della voce sola, spesso al culmine dell'estensione, e sovente con corona.

L'opera 6 rappresenta il culmine compositivo del primo periodo moscovita di Čajkovskij; appena pubblicata, divenne in breve tempo una delle sue raccolte più eseguite. Le sei romanze che la costituiscono, anche se non organizzate in un ciclo organico, sono perfettamente bilanciate: con uno stile personale, coerente e estremamente raffinato, il compositore ventinovenne raggiunge apici di dolorosa espressione, ma anche slanci di serena fiducia verso il futuro.

La romanza op. 6 n. 3 *I bol'no, i sladko*

*И больно, и сладко*

И больно, и сладко,  
когда при начале любви,  
то сердце забьётся украдкой,  
то в жилах течет лихорадка,  
и больно, и сладко;  
то жар запылает в крови...  
И больно, и сладко!

Пробьёт час свиданья, -  
потупя предательный взор,  
в волненье, в томленье незнанья  
боишься, желаешь признанья, -  
и в муку свиданье!  
Начнёшь и прервёшь разговор...  
И в муку свиданье!

Не вымолвишь слова...  
Немеешь, робеешь, дрожишь;  
душа, проклиная оковы,  
вся в речи излиться готова...  
Нет силы, нет слова,  
и только глядишь и молчишь!

И сладко, и больно...  
И трепет безумный затих;  
и сердцу легко и раздольно...  
Слова полились бы так вольно,  
и сладко, и больно,  
но слушать уж некому их.  
И сладко, и больно,  
и сладко, и больно.

*I bol'no, i sladko*

I bol'no, i sladko,  
kogda pri načale ljubvi,  
to serdce zab'ëtsja ukradkoj,  
to v žilah tečet lihoradka,  
i bol'no, i sladko;  
to žar zapylaet v krovi...  
I bol'no, i sladko!

Prob'ët čas svidan'ja, -  
potupja predatel'nyj vzor,  
v volnen'e, v tomlen'e neznan'ja  
boiš'sja, želaeš' priznan'ja, -

*E dolorosamente, e dolcemente*

E dolorosamente, e dolcemente,  
quando all'inizio dell'amore,  
un momento il cuore comincia a palpitare di nascosto,  
un momento nelle vene scorre la febbre,  
e dolorosamente, e dolcemente;  
un momento l'ardore si infiamma nel sangue...  
e dolorosamente, e dolcemente!

Batterà l'ora dell'appuntamento amoroso, -  
abbassando lo sguardo traditore,  
nell'agitazione, nel languore di non sapere,  
hai paura, brami la dichiarazione, -

i v muku svidan'e!  
Načnēs' i prervēs' razgovor...  
I v muku svidan'e!

e nel tormento dell'incontro!  
Cominci e interrompi il discorso...  
E nel tormento dell'incontro!

Ne vymolviš' slova...  
Nemees', robees', drožiš';  
duša, proklinaja okovy,  
vsja v reči izlit' sja gotova...  
Net sily, net slova,  
i tol'ko gljadiš' i molčiš'!

Non esprimi neanche una parola...  
Ammutolisci, esiti, tremi;  
l'anima, che sta maledicendo queste catene,  
è pronta a riversarsi tutta nel discorso...  
Non c'è forza, non c'è parola,  
e solamente guardi e taci!

I sladko, i bol'no...  
I trepet bezumnyj zatih;  
i serdču legko i razdol'no...  
Slova polilis' by tak vol'no,  
i sladko, i bol'no,  
no slušat' už nekomu ih.  
I sladko, i bol'no,  
i sladko, i bol'no.

E dolorosamente, e dolcemente...  
E il palpito impazzito si è calmato;  
e il cuore si sente leggero e libero...  
Le parole scorrerebbero così liberamente,  
e dolorosamente, e dolcemente,  
ma già non c'è nessuno ad ascoltarle,  
e dolorosamente, e dolcemente,  
e dolorosamente, e dolcemente.

## 102 L'intervento di Stravinskij

Come avvenne per le romanze citate in precedenza, Stravinskij scelse questa romanza sia per motivi musicali sia per il significato del testo cantato. Quest'ultimo infatti descrive efficacemente lo stato d'animo dei personaggi in scena: la *Fée*, travestita da avvenente zingara, seduce il *Jeune homme*, la cui fidanzata si è appena allontanata. La fata danza per lui, promettendogli amore e felicità. Egli è disorientato, e la supplica di portarlo dalla fidanzata, e la fata acconsente.

In merito alle affinità musicali, il pezzo citato ha caratteristiche musicali comuni alle citazioni limitrofe, le quali ne garantiscono la logica consequenzialità nel flusso musicale. Esse sono: l'utilizzo di scalarità cromatiche discendenti, presenti anche nella citazione precedente (cfr. op. 40 n. 7, *Au village*, nn. 99 e sgg.), e un andamento melodico per terze (maggiori) discendenti (cfr. op. 39 n. 13, *Kamàrinskaja*, sempre nn. 99 e sgg.). Un altro tratto particolarmente saliente della romanza è costituito dall'utilizzo del semitono discendente (cfr. introduzione pianistica del pezzo, riportata poco sopra), in questo caso associato al testo letterario che descrive il dolore e lo struggimento amoroso.<sup>237</sup>

Tratto precipuo di questa seconda parte del *Deuxième tableau* ( $\beta$ ), è l'assenza della tecnica del *contrappunto di citazioni*, che per converso era distintiva della parte precedente ( $\alpha$ ). Qui l'elaborazione è prevalentemente melodica, lineare: la frase costitutiva viene prima scomposta in unità di significato, poi progressivamente variata mediante l'aggiunta di nuovi elementi che ne svelano passo passo l'originale. L'ambientazione armonico/scalare è tuttavia diversa dall'originale: oltre alla trasposizione in minore, che va a modificare

<sup>237</sup> Il procedimento è analizzato nel repertorio operistico (anche russo) in M. BEGHELLI, *L'emblema melodrammatico del lamento: il semitono dolente*, in *Verdi 2001: atti del convegno internazionale*, Firenze, Olschki, 2003, pp. 241-280.

sostanzialmente il significato musicale, Stravinskij la colloca in scalarità con l'intervallo di seconda aumentata tra terzo e quarto grado, che richiama direttamente la scala *zigana*,<sup>238</sup> coerentemente associata alla danza della *Fée* travestita da zingara.

9 [Allegro vivo] *p* *mf*  
 I bol' no, i slad - ko, kog - da - pri na - cha - le ljub - vi, to  
 13 serd - ce zab' et - sja u - krad - koj, to v zji - lah te - chet li - ho -  
 16 *meno mosso* *pp* *a tempo*  
 rad - ka, i bol' no, i slad - ko to zar za - py - la - et v kro  
*p* *cresc.*

Fig. 127: Čajkovskij, op. 6 n. 3, *I bol'no, i sladko*.

Fig. 128: scala zingaresca o zigana.

<sup>238</sup> Cfr.: L. AZZARONI, *Il Canone infinito. Lineamenti di teoria della musica*, seconda ed., Bologna, Clueb, 2001, p. 267 n. 67.

102 *La bohémienne danse. Elle prend de plus en plus empire sur le Jeune homme.*

**Tempo agitato ma giusto** (♩ = 132) VI. I

Ob. 1 solo  
Vc.  
Cl. B.

Fig. 129: Stravinskij, *Baiser*, n. 102.

In merito alla seconda parte della citazione, contrassegnata dall'ingresso dei violini primi nel precedente esempio musicale, si rileva una probabile derivazione del materiale dalle bb. 15 e 16 dell'originale čajkovskiano.

### 108 Fée Carabosse

Al n. 108 è presente una figura musicale che, secondo quanto dichiarato da Stravinskij stesso,<sup>239</sup> è ispirata dalla *Fée Carabosse* e dall'*Entr'acte Symphonique (Le sommeil)*, n. 19 della *Belle au bois dormant*. L'analisi risulta proficua per indagare il tipo di elaborazione che Stravinskij attuò sull'originale čajkovskiano; allo stato attuale della ricerca non è possibile sapere se Stravinskij avesse sotto mano la partitura delle *Belle*, oppure lavorasse basandosi sulla propria memoria e sull'esperienza acquisita durante la produzione del 1921 con i *Ballets russes* di Serge Djagilev; è utile ricordare che Stravinskij riorchestrò proprio l'*Entr'acte* n. 18 immediatamente precedente a questo estratto, e che proprio il n. 19 costituirà elemento di partenza per la scena successiva del *Baiser*. Gli elementi caratteristici della *Fée Carabosse* mantenuti in questo passaggio sono due: la scalarità ascendente, e la combinazione melodico-armonica di terze minori e tritono. L'esempio seguente chiarisce il procedimento:

[Andante misterioso]

Archi  
*pp*  
*pp*

Fig. 130: Čajkovskij, *Belle au bois dormant*, *Entr'acte symphonique*, n. 19, b. 13.

<sup>239</sup> In I. STRAVINSKY – R. CRAFT, *Expositions and Developments*, Garden City, Doubleday, 1962, pp. 73-75, Stravinskij dichiara: «No. 108 is my music. I was imitating the *Fée Carabosse* and the *Entr'acte symphonique* from *The Sleeping Beauty*».

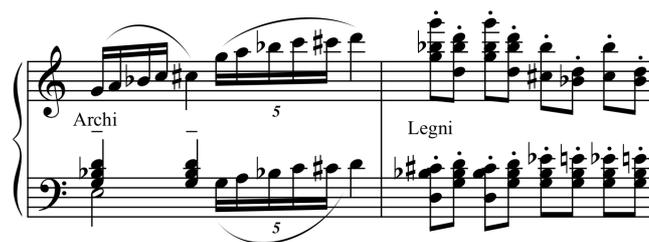


Fig. 131: Stravinskij, *Baiser*, n. 108+5.

### 113 Quinta sinfonia

Al n. 113, prima dell'ultima ripresa del tema della romanza nella coda in dissolvenza dell'intero quadro, Stravinskij innesta un gioco contrappuntistico tra violini primi e legni sulla citazione melodica tratta dal secondo movimento (b. 45) della Quinta sinfonia di Čajkovskij.



Fig. 132: Čajkovskij, Sinfonia n. 5 in mi minore, op. 64, bb. 44-45 (secondo tema), estratto.



Fig. 133: Stravinskij, *Baiser*, n. 113, estratto dell'elaborazione contrappuntistica.

## 117 coda in dissolvenza

Infine, al n. 117, vi è la coda del quadro, nella quale gli elementi della romanza *E dolorosamente, e dolcemente*, sono dissolti assieme alle scalarità ascendenti tratte dall'*incipit* del tema caratteristico della *Fée Carabosse*. La didascalia del *Baiser* riporta: *La bohémienne emmène le Jeune homme vers sa fiancée*. Assieme all'accompagnamento, gli elementi tematici della romanza acquistano gradualmente maggior durata, fino all'immobilità di fine *tableau*. I timbri utilizzati in questo passaggio sono quelli dei clarinetti e del flauto. Si segnala infine la presenza di due pizzicati ai contrabbassi, che, evitando il battere, richiamano le ultime battute della Sesta sinfonia di Čajkovskij.

[Tranquillo ♩ = 88]  
Incipit Fée Carabosse  
Fl. solo  
p  
Cl. I  
p  
E dolorosamente, e dolcemente  
RIDEAU  
Attaca  
Cb. 6 sinf.  
pizz.

Fig. 134: Stravinskij, ultime battute del *Deuxième Tableau*.

## Seconda scena, conclusioni

Come appurato nel corso dell'analisi, il tratto più saliente del secondo quadro è rappresentato dall'utilizzo della tecnica del *contrappunto di citazioni*. Per la caratterizzazione delle danze popolari al villaggio Stravinskij ricorse a una scelta di brani di Čajkovskij che tra loro stessi hanno parametri comuni, come la presenza di un ritmo particolarmente incisivo, dagli accenti in levare, oltreché caratteristiche melodiche che si rifanno, più o meno esplicitamente, a brani di musica popolare (*Il mužik suona la fisarmonica*, e la stessa romanza *E dolorosamente, e dolcemente*, la cui morfologia intervallare richiama *Kamarinskaja*). Tale approccio compositivo è probabilmente dovuto alla concomitanza di due fattori: l'arrivo del plico di partiture di Čajkovskij (lettera del 24 luglio a Païchadze, cfr. sopra) e una certa urgenza di concludere il lavoro, la cui parte pianistica era promessa a Ida Rubinstein per i primi di settembre. Emerge dunque un approccio compositivo volto principalmente alla collazione degli originali e al loro adattamento secondo la propria volontà espressiva. Ciò emerge chiaramente dall'indagine dei numerosi abbozzi continuativi rinvenuti nello *Skizzenbuch VIII*, i quali delineano chiaramente la struttura coreografica in rapporto alla durata delle musiche, e testimoniano la linearità del procedimento di citazione. La forma della scena è chiara e ben definita, e la sua bipartizione

rispecchia i due momenti salienti: la danza di gruppo (villaggio di Interlaken), e la danza della *Fée* travestita da zingara, sola con il *Jeune homme*. La danza collettiva ospita il *contrappunto di citazioni*, probabilmente nell'intenzione di descrivere musicalmente la presenza in scena dei diversi personaggi "popolari" che danzano contemporaneamente; la forma della prima parte può essere definita come quella di rondò, le cui parti sono "concatenate" mediante un gioco di riprese, e si articolano attorno a una zona centrale di elaborazione ritmica sul *valzer* (come visto nel corso dell'analisi, citazione binaria su ritmo ternario, variazione della citazione in ritmo ternario su accompagnamento binario, e, nel mezzo, valzer vero e proprio), in contrapposizione alle danze binarie marcate dall'uso di accenti *in levare*. In aggiunta dunque al *contrappunto ritmico*, già documentata nella letteratura stravinskiana, in questa scena emerge la tecnica del *contrappunto di citazioni*, inteso come la sovrapposizione di frasi citate di diversa durata. Tale constatazione può essere esteticamente rivelatrice: in questo caso Stravinskij manifesta un approccio compositivo volto non solo alla collocazione consequenziale di inserti (*oggetti trovati*), ma anche alla genesi di sezioni costituite dalla presenza contemporanea, dunque verticale, degli oggetti stessi. Pare dunque lecito supporre che, se alla tecnica di citazione corrisponde la definizione di *musica al quadrato*, in questo caso si tratti di *musica al cubo*.

### 3. TERZA SCENA, Au moulin

#### *Skizzenbuch VIII* e struttura formale complessiva della terza scena

In merito alla terza scena, nello *Skizzenbuch VIII* Stravinskij annota quanto segue:

[microfilm 123-0534]

3o quadro

1) Introduction - Moulin 2) danza lenta comune del *coeur de ballet* con Babette 3) Appare lui e [?]  
4) pas de deux a) maestoso (festoso) [?] b) lei c) lui d) coda 5) le ragazze portano via Babette con sé - lui è impietrito dalla felicità (Rudy) 6) Apparizione di strani personaggi - vergini, che trascinano Rudy nel lago (Barcarolle) Sipario.

[123-0536]

[...]

INTERLUDE

III Quadro. Sulla scena della festa (delle ragazze) (scherzo). Entra Rudy (Entrée)  
a) Pas d'action 2 m. b) Reprise Scherzo c) Babette (Variation) 1m. d) Coda  
Rudy-variation Entrata "Vergine" nel velo  
pas de deux (finisce sul grande ff e su una nota sola) sul quale entra Babette. Lei con orrore li vede in lontananza  
[?] ff e sipario

INTERLUDE

Come si evince dall'indagine sulle due pagine di sopra trascritte, la prima contiene la sinossi generale del terzo quadro, con indicazioni coreografiche generiche, mentre la seconda va maggiormente nel dettaglio indicando le durate delle sue parti costitutive. Nella stesura del piano di movimento, Stravinskij pare rifarsi a due *topoi* del balletto classico: *Giselle* e *Il lago dei cigni*. La frase chiave è: "Apparizione di strani personaggi - vergini, che trascinano Rudy nel lago (Barcarolle)". Le *vergini* qui sembrano richiamare le *Villi* di *Giselle*, spiriti di vergini morte la notte prima del matrimonio, che catturano i giovani nel bosco; il parallelo con *Giselle* può essere proficuo: le *Villi* assieme ai giovani uomini caduti in loro possesso, danzano perpetuamente una "danza circolare", la cui suggestione musicale è presente nel particolare tipo di orchestrazione che Stravinskij realizza nell'*incipit* e nella *coda* del *Baiser*, la quale richiama, come indagato diffusamente in precedenza, il *khorovod*, anch'esso danza circolare tradizionale russa. In secondo luogo, negli appunti di Stravinskij vi è la presenza del termine *lago*, che suggerisce al compositore l'intuizione della *berceuse*, poi mantenuta nella versione definitiva. Con il termine *lago*, il richiamo latente può essere inteso al *Lago dei cigni*, il cui finale prevede la scomparsa degli amanti nel lago. È determinante poi sottolineare come Stravinskij, nelle fasi preliminari della composizione,

non preveda la presenza di una quarta scena: il tutto va a concludersi con l'interludio musicale, che sancisce l'*apoteosi* del balletto.

Dall'indagine sullo *Skizzenbuch VIII* emerge quanto segue. Stravinskij dedicò le prime 4 pp. (mf. 123-0573 e 123-0574) all'esplorazione delle armonie dell'*Entr'acte*, il quale si rifà all'*Entr'acte Symphonique* della *Belle au bois dormant*. Il continuity draft dell'*Entr'acte* compare subito dopo (mf. 0575). In seguito gli schizzi rispecchiano la consuetudine stravinskiana: continuity draft sulla pagine di destra, appunti relati sulla pagina di sinistra. Vi sono alcune ricollocazioni di materiali, probabilmente per via delle ripetizioni presenti nella forma fissa del *Pas de deux*: il compositore fa sempre uso dei ritornelli, redigendo una particella condensata e integrando le parti soggette a ripresa variata mediante l'apposizione di uno o più righe supplementari. La *Coda* del *Pas de deux* (0593) fu ricollocata probabilmente poiché Stravinskij decise di utilizzare una delle pagine bianche di sinistra rimasta inutilizzata (0590).<sup>240</sup> La *Variation* della *Fiancée* venne composta solo dopo aver terminato la *Coda* del *Pas de deux* (cfr. mf. n. 0594 e 0593), essa reca affinità tematiche con il n. 132 (ronde delle compagne e della *Fiancée*), dal quale ritengo sia derivata.

La struttura complessiva del terzo quadro è suscettibile di tripartizione: una prima parte,  $\alpha$ , nn. 120-157, in cui sono presenti il *Jeune homme*, la *Fiancée* e le ballerine che effettuano delle *danze circolari* (*rondes*) attorno alla promessa sposa. La seconda parte del quadro, indicata come  $\beta$ , ospita il *Pas de deux*, composto secondo la tradizione classica nella sua forma quadripartita (tripartita più coda), con l'*Entrée* del *Jeune homme*, l'*Adagio* (*Jeune homme et Fiancée*), la *Variation* della *Fiancée*, e la *Coda* (detti più compagne della *Fiancée*). L'ultima sezione del quadro,  $\gamma$ , prevede il cambio scena in cui la fidanzata e le compagne escono, e rientra la *Fée* travestita da sposa. Come avvenne per la seconda scena, anche nella terza l'articolazione della forma musicale, con le rispettive citazioni čajkovskiane, ricalca la struttura coreografica: la prima parte è interamente basata sulla rielaborazione di due brani tratti dai *Sei pezzi per pianoforte solo* op. 19, il n. 2 *Scherzo humoristique* e il n. 3 *Feuillet d'album*, disposti in una forma di romanza tripartita più introduzione a sipario calato. Il *Pas de deux*, essendo costituito da numeri musicali in sé chiusi, è realizzato da Stravinskij con un'elaborazione dei seguenti pezzi di Čajkovskij: *Nocturne* op. 19 n. 4, *Serenade* per tenore e pianoforte op. 63 n. 6, e *Polka pour danse* e *Valse de salon* rispettivamente n. 2 e n. 1 dell'op. 51. L'ultima parte,  $\gamma$ , prevede la rielaborazione della romanza *No solamente chi conosceva* op. 6 n. 6. Lo schema riassuntivo di forma e derivazioni è fornito di seguito.

---

<sup>240</sup> Entrambe le pagine furono datate 23 settembre, sia per datare la fine dei lavori al terzo quadro, sia probabilmente come richiamo.

TROISIÈME TABLEAU: *Au Moulin*

$\alpha$

I (xy)	RE	<i>Moderato</i> ♩ = 88	x	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">120</span>	<i>Belle au bois dormant, Entr'acte symphonique (Le sommeil)</i> , n. 19
	(MI $\flat$ )		y	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">122</span>	<i>Scherzo humoristique</i> , op. 19 n. 2, bb. 95 e sgg. (Meno mosso)
A (i a b a)RE		<i>Più mosso</i> ♩ = 108 <u>SIPARIO</u> ↑	i	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">131</span>	<i>Scherzo humoristique</i> , op. 19 n. 2, bb. 1 e sgg. (Allegro vivacissimo)
		<i>Allegretto grazioso</i> ♩ = 126	a	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">132</span>	<i>Scherzo humoristique</i> , op. 19 n. 2, bb. 1 e sgg. (Allegro vivacissimo)
			b	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">134</span>	<i>Feuillet d'Album</i> , op. 19 n. 3, bb. 25 e sgg.
			a	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">140</span>	<i>Scherzo humoristique</i> , op. 19 n. 2, bb. 1 e sgg. (Allegro vivacissimo)
C	RE	<i>Doppio movimento</i> ♩ = ♪ (rigoroso) c	c	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">143</span>	<i>Feuillet d'Album</i> , op. 19 n. 3, bb. 1 e sgg.
A (a b a)	RE	<i>Tempo I° (Allegretto)</i> ♩ = ♪	a	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">147</span>	<i>Scherzo humoristique</i> , op. 19 n. 2, bb. 1 e sgg. (Allegro vivacissimo)
			b	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">148</span>	<i>Feuillet d'Album</i> , op. 19 n. 3, bb. 25 e sgg.
			a	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">154</span>	<i>Scherzo humoristique</i> , op. 19 n. 2, bb. 1 e sgg. (Allegro vivacissimo)

$\beta$  PAS DE DEUX

a) Entrée ( <i>Le Jeune Homme</i> )	<i>Moderato</i>	♩ = 63		<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">158</span>	<i>Nocturne</i> , op. 19 n. 4, bb. 18 e sgg.; imitaz. della <i>Variation della Belle</i> [n. 28, <i>Entrée</i> ]
	SOL				
b) Adagio ( <i>Le Jeune Homme et sa Fiancée</i> )		♩ = 58		<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">166</span>	<i>Serenade</i> , op. 63 n. 6,
	MI $\flat$				
c) Variation ( <i>La Fiancée</i> )	<i>Allegretto grazioso</i>	♩ = 120		<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">146</span>	? prob. <i>Sleeping beauty</i> n. 15. coda (Scena Aurora e Desiderato)
	sol				
d) Coda ( <i>Le Jeune Homme, la Fiancée</i>	<i>Presto</i>	♩ = 160		<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">181</span>	
	<i>et ses Compagnes</i> )			<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">189</span>	<i>Polka pour danse</i> , op. 51 n. 2, bb. 56 e sgg.
	SOL				<i>Valse de salon</i> , op. 51 n. 1, bb. 66 e sgg.

γ SCÈNE

D

*Andante non tanto* ♩ =76

205

op. 6 n. 6 *Net, tol'ko tot, kto znal*

E

*Più lento* ♩ =54 SIPARIO↓

213

cfr. n. 37: elementi di *Belle, Variation d'Aurore* n. 15b, *Kolybel'naja pesn' v burju*, op. 54 n. 10, *Net, tol'ko tot, kto znal*, op. 6 n. 6.

## 120 “Entr’acte”

Come Stravinskij stesso dichiara, l’inizio del terzo quadro è sua musica originale, ma nata dall’imitazione dell’*Entr’acte symphonique (Le sommeil) et scène n. 19* della *Belle au bois dormant*.<sup>241</sup> Stravinskij dedicò le prime 4 pp. (mf. 123-0573 e 123-0574) all’esplorazione delle armonie dell’*Entr’acte*, il cui continuity draft fu redatto subito dopo (mf. 0575). Il compositore elabora armonie per terze generate da una nota comune (pedale acuto dei violini), semplificandole progressivamente nel corso degli appunti. Nella versione finale, Stravinskij apporta delle modifiche sostanziali rispetto all’originale: il tremolo in origine non misurato su nota fissa come pedale superiore, è reso in Stravinskij come tremolo misurato su fascia (intervallo d’ottava).

---

<sup>241</sup> «The beginning of the third tableau is again my music, again imitating the Entr’acte from *The Sleeping Beauty*.» In I. STRAVINSKY – R. CRAFT, *Expositions and Developments*, Garden City, Doubleday, 1962, pp. 73-75.

## № 19

Симфонический антракт (Сон) и сцена  
Entr'acte symphonique (Le sommeil) et scène

**Andante misterioso**

Flauto piccolo

2 Flauti

2 Oboi

Corno inglese

2 Clarinetti (B)

2 Fagotti

4 Corni (F)

2 Pistoni (B)

2 Trombe (B)

3 Tromboni e Tuba

Timpani

Tam-tam

Arpe

**Andante misterioso**

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Fig. 135: Čajkovskij, *La Belle au bois dormant*, n. 19, *Entr'acte symphonique et scène*, Polnoe Sobranie Sočinenij, vol. 12a, Moskva, Muzgiz, 1952.

Assieme all'elaborazione armonica, l'intervallo d'ottava nella fascia pedalizzante deriva probabilmente da un altro pezzo čajkovskiano, che fu utilizzato da Stravinskij contemporaneamente all'*Entr'acte* come fonte di citazione:

Meno mosso

The musical score consists of four systems of piano music. The first system is marked 'Meno mosso' and 'pp'. The right hand plays a melody of eighth notes, while the left hand provides a complex harmonic accompaniment with a prominent pedal point. The key signature is two flats (B-flat major or D-flat minor). The second and third systems continue the melodic and harmonic development. The fourth system concludes with a dynamic shift to 'f' and a more active bass line.

Fig. 136: Čajkovskij, op. 19 n. 2, bb. 128-151, pedale e ripresa del tema.

120 **Moderato** ♩ = 88

Violini I  
Violini II  
Vle.

Ob. 1.2  
Cr. I.

121

VI. I  
VI. II  
Vle.

Cl. 1.2  
Cl. B.

122

VI. I  
VI. II  
Vle.

Ob. 1.2  
Cr. I.

Cl. 1.2  
Cl. B.

Cl. dolce cant.  
Fg.

Fig. 137: Stravinskij, *Baiser*, nn. 120-122.

Pare dunque che la citazione čajkovskiana non si limiti al solo elemento tematico, come la letteratura ha finora rilevato, ma coinvolga anche l'elemento pedalizzante che nell'originale porta alla ripresa del tema, ricollocato qui come elemento introduttivo. Il tutto è reso secondo un'orchestrazione che richiama, per esplicita dichiarazione di Stravinskij, il colore timbrico dell'*Entr'acte symphonique* della *Belle au bois dormant*. Il procedimento compositivo di Stravinskij pare dunque rielaborare i diversi parametri tratti dagli originali, trattati diversamente ma contemporaneamente presenti: il parametro timbrico da un lato (*Entr'acte*), quello di figura e melodico dall'altro (op. 19 n. 2), ai quali Stravinskij aggiunse la propria armonizzazione.

Fig. 138: Čajkovskij, op. 19 n. 2, bb. 149-151 (elemento tematico)

122

VI. I  
VI. II  
Vle.

Fig. 139: Stravinskij, *Baiser*, n. 122.

**131** *Più mosso* ♩ = 108, metronomo e *rondes*. (introduzione)

Al n. **131** vi è l'apertura del sipario. La didascalia riporta: *Le Jeune homme guidé par la Fée arrive au moulin ou il trouve sa fiancée entourée de ses compagnes se livrant à des jeux et des rondes. La Fée disparaît aussitôt après l'avoir amené.*

Si noti la presenza della dicitura *rondes*. Il gruppo delle ragazze infatti danza circolarmente in abiti comuni e attorno alla *Fiancée*, che è vestita *en blanc*. La coreografia che Stravinskij impone è identica a quella del *khorovod*: una danza circolare effettuata attorno ad una persona, oppure oggetto, da celebrare, come in *Vešnie Horovody* del *Sacre du printemps*. È stato documentato in precedenza come il *khorovod* del *Sacre* abbia specifici collegamenti in orchestrazione e metronomici con l'*incipit* del *Baiser*, e, ciò che è particolarmente rivelatore, è che anche qui vi è una corrispondenza metronomica esatta:

<i>Baiser de la Fée:</i>	<b>131</b> :	<i>Più mosso</i>	♩ = 108
<i>Baiser de la Fée:</i>	<b>1</b> :	<i>Andante</i>	♩ = 54 <sup>242</sup>
<i>Sacre du printemps:</i>	<b>48-49</b> e <b>56-57</b>	<i>Tranquillo</i>	♩ = 108 ( <i>Vešnie Horovody</i> )

I contenuti del passaggio mirano a introdurre l'*incipit* della seguente citazione, l'op. 19 n. 2, *Scherzo humoristique*. Si segnala una precisa corrispondenza di altezze assolute con il passaggio al n. 42, a sua volta tratto dall'interludio pianistico della romanza op. 54 n. 7 *Sera d'inverno*. Visto il progredire dei lavori alla composizione, nei quali è documentato un ritorno al primo quadro, non è da escludersi che vi sia stata una reciproca influenza tra i due passaggi, anche se si ispirano a due numeri d'opera distinti. Stravinskij stesso ci dà la sua chiave di lettura:<sup>243</sup>

<sup>242</sup> Cfr. il paragrafo "Coincidenze metronomiche" a p. 197 e sgg.

<sup>243</sup> In I. STRAVINSKY – R. CRAFT, *Expositions and Developments*, Garden City, Doubleday, 1962, pp. 73-75.

No. 131 [nota2: This section bears an affinity with the Scherzo of the *Manfred* Symphony.] is a Tchaikovsky piano piece, but no. 132 is probably inspired by a figure in the *Scherzo humoristique*, op. 19, no. 2, for piano. The rhythmic development at the second bar of no. 134 is mine. (The listener should compare this development with my *Orpheus* at no. 50). No. 143 is the *Feuillet d'album* for piano, op. 19, no. 3. No 158 is my imitation of the famous variation in *The Sleeping Beauty* and is founded on the *più mosso* section of the *Nocturne* for piano, op. 19, no. 4.

Le affinità che l'intera sezione ha con lo Scherzo del *Manfred* op. 58 (1886), sinfonia a programma in quattro scene sull'omonimo componimento in versi di Byron, sono tre. La prima è di ordine programmatico: il secondo movimento di questa sinfonia di Čajkovskij ha infatti come dicitura «*Una fata alpina si mostra a Manfred in un arcobaleno creato dalle brume di una cascata*». Il riferimento calza a pennello con la terza scena del *Baiser*: essa è ambientata al mulino, in cui vi è la presenza dell'acqua, ed è lì che la fata porta il *Jeune homme* a congiungersi con la *Fiancée* per celebrare le nozze; le nozze avverranno invece proprio con la fata travestita da sposa (quarto quadro), la quale porterà il giovane con sé nella *dimora eterna* (*Épilogue, Berceuse des demeures éternelles*). La presenza dell'acqua come elemento di vita e nel contempo di morte (nascita e rinascita) è *topos* ricorrente non solo nella storia della musica, ma anche elemento simbolico nelle varie religioni. La seconda affinità è rappresentata dalle sincopi che troviamo nella scrittura degli archi (Čajkovskij bb.1 e sgg., Stravinskij una battuta dopo il n. 134). La terza, più sottile, riguarda l'orchestrazione che Čajkovskij utilizza a bb.76 e sgg. (Ob., Cr. I., e strumentini contro viole e archi in pizz.) con lo scivolamento di semitono del frammento melodico (Ob.), ripreso da Stravinskij in questa sezione.

### **132** *Allegretto grazioso* ♩ = 136 (a)

In questo punto Stravinskij trae spunto dallo *Scherzo humoristique* op. 19 n. 2. Il procedimento di variazione coinvolge i parametri ritmici e metrici dell'originale, lasciando tuttavia intatte le altezze assolute dei contenuti musicali. Stravinskij introduce il ritmo puntato, in una contestualizzazione metrica binaria. Nell'originale è presente un'*hemiolia* (bb. 4-7) che forse può aver suggerito tale procedimento.

L'orchestrazione utilizza archi e legni, e si nota una presenza del raddoppio d'ottava, seppur parca. Richiama in particolare alcuni passaggi della *Belle au bois dormant*, tratti dalla *Coda* del *Pas de quatre* n. 25 (atto terzo), uno dei pochi momenti in tutto il balletto in cui Čajkovskij utilizza un'orchestrazione più leggera, almeno nella sua parte iniziale. Si noti che la partitura stravinskiana utilizza la stessa figurazione ritmica, e che lo stesso *Pas de quatre*, ribattezzato *Pas de deux* dell'*Oiseau bleu* e della *Princesse Florine*, sarà oggetto di ri-orchestrazione da parte di Stravinskij nel 1941, su commissione del Ballet Theatre, per un organico ridotto dalle contingenze della guerra, e, come avvenne per la *Sleeping Princess* del 1921, anche in questo caso basandosi su una parte pianistica e sulla "propria povera memoria". Si rammenta che l'*Oiseau bleu* era stato allestito da Djagilev con i *Ballets Russes* come pezzo autosufficiente fin dal 1912. Si segnala l'utilizzo di una *nota di cambio* che spezza la melodia tra i violini primi e i violini secondi.



Fig. 140: Čajkovskij, *Scherzo humoristique*, op. 19 n. 2, bb. 1-8.

Fig. 141: Stravinskij, *Baiser*, riduz. per pianoforte, nn. 133 e 134.

### 134(b)

La citazione precedente «The rhythmic development at the second bar of no. 134 is mine. (The listener should compare this development with my *Orpheus* at no. 50)» è fuorviante se applicata retrospettivamente al *Baiser*: l'*Orpheus* è un pezzo del 1947. È tuttavia interessante notare come proprio nell'*Orpheus* Stravinskij ricorra a una caratterizzazione delle *Furies* (in *Pas de furies* nel *Deuxième tableau* n. 47 e sgg. e nel *Pas d'action*, svolto dietro la cortina semitrasparente di tulle, in cui le furie bendano Orfeo prima di restituirgli Euridice, n. 92 e sgg.) con tratti molto simili a quanto fece nel 1928 per la *Fée*, la quale a sua volta, come ho dimostrato in precedenza, reca affinità con *Carabosse* della *Belle au bois dormant*. Stravinskij ricorre all'utilizzo dell'intervallo di seconda, nelle sue diverse declinazioni maggiore-minore e superiore-inferiore, presa sempre per grado congiunto, per dare vita ad un motore ritmico che scatena l'azione sia degli *spiriti* sia delle *furie*.

Ciò che Stravinskij non disse è che questa sezione in realtà reca affinità dirette con un altro pezzo pianistico di Čajkovskij, il *Feuilleton d'Album*, op. 19 n. 3, bb. 25 e sgg., nonché,

come discusso in precedenza, le già citate affinità indirette con lo *Scherzo* della sinfonia *Manfred* nell'uso degli accordi sincopati.

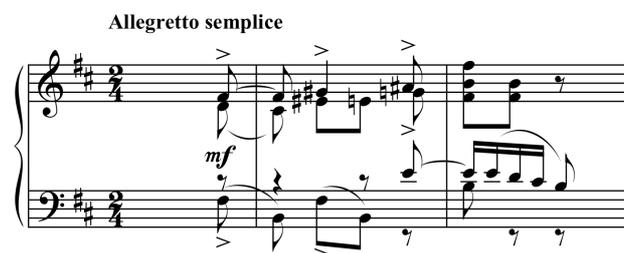


Fig. 142: Čajkovskij, *Feuillet d'Album*, op. 19 n. 3, bb. 25-27.



Fig. 143: Stravinskij, *Baiser*, una batt. dopo il n. 134.

#### 140 ripresa di a (*Scherzo humoristique* op. 19 n. 2)

La ripresa è letterale.

#### 143 (c)

Stravinskij ci dà la derivazione: «No. 143 is the *Feuillet d'album* for piano, op. 19, no. 3».<sup>244</sup> Interessante notare come anche in questo caso la citazione sia letterale: Stravinskij mantenne esattamente altezze assolute e durate dell'inserto. L'unica aggiunta è una linea melodica in controcanto affidata ai violini primi e secondi in ottava, alla quale si aggiungeranno le viole, triplicando il movimento parallelo per ottave. L'orchestrazione dell'originale è affidata ai legni. La sezione richiama la *Variation d'Aurore* della *Belle au bois dormant* di Čajkovskij.

#### 146 ripresa: aba

Da 146 a 156 Stravinskij riprese in modo letterale le sezioni *aba* precedenti (nn. 132-142). Aggiunse una breve coda in dissolvenza al n. 157.

<sup>244</sup>I. STRAVINSKY – R. CRAFT, *Expositions and Developments*, Garden City, Doubleday, 1962, p. 73.

## Pas de deux, β

Il *Pas de deux* presente nel terzo quadro del *Baiser* è l'unica forma coreografica/musicale che Stravinskij trae pari pari dal balletto classico. A tale scelta corrispondono gli ideali poetici che soggiacciono all'intera composizione: come documentato in precedenza, infatti, mentre i personaggi comuni danzano vestiti in abiti comuni, i protagonisti danzano *en blanc*. Lo stesso atteggiamento si manifesta nel trattamento delle musiche e nella struttura formale. Il momento dedicato ai protagonisti (*Jeune homme* e *Fiancée*) è di conseguenza reso mediante l'utilizzo del *Pas de deux*, secondo la sua forma tradizionale a numeri chiusi. Nell'economia formale dell'intero *Baiser*, questo è l'unico momento in cui vi è la presenza di numeri chiusi, accostati con soluzione di continuità, nonché, proprio al termine della *Variation* della *Fiancée* e della *Coda* la presenza degli unici due punti corona; come spiegherò in seguito, ciò è coerente in primo luogo con la funzione del *Pas de deux* nell'economia del balletto: un momento di sospensione della storia narrata per fissare l'attenzione sulla coppia di protagonisti; conseguentemente, vi è l'utilizzo dell'arpa come strumento di "sospensione temporale". L'argomento sarà ripreso a breve, non appena avrò dato maggiori informazioni sul *Pas de deux*.

Grazie al lavoro di Marius Petipa nei Teatri Imperiali di Pietroburgo, il nome di *Grand pas de deux* si standardizzò nel corso dell'Ottocento nella seguente forma: *Entrée*, *Adagio*, *Variation I* (maschile), *Variation II* (femminile), *Coda*. Di norma esso è posto nel momento culminante del balletto, in occasione della festa oppure del matrimonio tra i protagonisti. Nella tradizione imperiale, l'azione si svolge come di seguito: l'*Entrée* è caratterizzata dall'entrata in scena di entrambi i ballerini; nel seguente *Adage* opp. *Adagio*, il personaggio maschile dà il suo supporto alla ballerina, la quale esegue pose lente e sostenute, *pirouettes*, e posizioni sospese; vi è poi la *Variation* maschile, nella quale il ballerino dà sfoggio di virtuosismo tecnico e resistenza fisica, spesso sostenuto da una musica più ritmica; subito dopo vi è la *Variation* della ballerina, in cui essa danza di norma sulle punte e mostra la padronanza di passi delicati e bilanciati, ma anche resistenza e brillante agilità. Nella *Coda* i due protagonisti ritornano a danzare insieme, dando sfoggio di virtuosismo e brillantezza. Esempi lampanti di questo genere formalizzato sono rintracciabili, ad esempio, nel terzo atto della *Belle au bois dormant* (1889, *Pas de deux* di *Aurore* e *Desirée* n.28, coreografie di Petipa danzate da Carlotta Brianza e Pavel Gerdt), nel secondo atto dello *Schiaccianoci* (coreografie originali di Lev Ivanov nel 1892 per Antonietta dell'Era e Pavel Gerdt); nel terzo atto del *Lago dei cigni* (coreografie di Petipa danzate nel 1895 da Pierina Legnani e Pavel Gerdt); siccome nel *Pas de deux* l'azione di norma di arresta per concentrare l'attenzione sull'evoluzione psicologica dei personaggi, i celebri *Pas de deux* della tradizione sono stati spesso estrapolati dai balletti di appartenenza, ed eseguiti singolarmente nella forma di *Divertissement*. È proprio secondo tale tradizione che il *Pas de deux* della *Belle au bois dormant* venne proposto da Djagilev in occidente nel 1912, come Stravinskij stesso ricorda: «Djagilev ricostruì il *Pas de deux* dalla *Sleeping beauty* credo nel 1912, con Nijinskij e la Karsavina, e i quattro piccoli pezzi che lo costituivano furono un immediato successo. Sarebbe stato difficile iniziare un revival di Čajkovskij con un *Pas de deux*, ovviamente, ma ricordo quanto io stesso fossi rimasto deliziato—e sorpreso di esserne deliziato—dalla musica. I numeri del *Pas de deux* sono gli stessi che io orchestrai poi nel 1941 per il *Ballet Theatre*, per coincidenza nel 1941 lavorai solo dalla riduzione pianistica, e basandomi sulla

mia povera memoria; dovetti inventare ciò che non potevo ricordare delle scelte strumentali di Čajkovskij». <sup>245</sup> Stravinskij stesso esplicita l'affinità tra la sua composizione e l'originale di Čajkovskij «Il n. 158 è la mia imitazione della famosa *Variation* nella *Sleeping Beauty* e si basa nella sezione *più mosso* del *Nocturne* per pianoforte, op. 19 n. 4». <sup>246</sup> Stravinskij utilizza in realtà il termine *Variation* per indicare il *Pas d'action* n. 15 oppure il *Pas de deux* n. 28: entrambi recano affinità stringenti con il *Pas de deux* del *Baiser*. Risulta particolarmente fruttuosa l'indagine sullo *Skizzenbuch VIII*, riportata per esteso sopra, nella quale Stravinskij tradisce la sua derivazione originaria dal *Pas d'action*:

[PSS microfilm 123-0536]

[...]

INTERLUDE

III Quadro. Sulla scena della festa (delle ragazze) (scherzo). Entra Rudy (Entrée)

a) Pas d'action 2 m. b) Reprise Scherzo c) Babette (Variation) 1m. d) Coda

Rudy-variation Entrata "Vergine" nel velo

pas de deux (finisce sul grande ff e su una nota sola) sul quale entra Babette. Lei con orrore li vede in lontananza

[?] ff e sipario

INTERLUDE

Come emerge dalla trascrizione, la struttura formale del *Pas de deux* qui è delineata nella sua forma definitiva, cosa che non avveniva nel piano di movimento precedente, dove era indicato come *Pas de deux* (cfr. il microfilm 123-0534 riportato a inizio capitolo). Il procedimento di formazione dell'idea compositiva pare dunque prendere forma, partendo dalla volontà di strutturare dapprincipio un *Pas de deux*, per via dei suoi contenuti coreografici, verso la forma del *Pas d'action*, cui pare ispirarsi più direttamente in quanto ai contenuti musicali. Il procedimento di contaminazione tra i due materiali di origine emerge chiaramente; se andiamo ad analizzare gli originali čajkovskiani cui Stravinskij si richiama, emergono alcune differenze sostanziali rispetto alla forma standardizzata attorno a: *Entrée* (entrambi), *Adagio* (entrambi), *Variation I* (maschile), *Variation II* (femminile), *Coda* (entrambi); in Stravinskij la forma è addensata come segue: *Entrée* (maschile), *Adagio* (entrambi), *Variation* (femminile), *Coda* (entrambi e comparse). Seppur a numeri chiusi, unico elemento in tutto il *Baiser*, con queste modifiche sembra trasparire una forma più snella, nonché più vicina a quella melodrammatica rappresentata dal *duetto d'amore*, nei confronti della quale sembra avere affinità circa la successione dei tempi: *tempo d'attacco* (*Entrée*, maschile), *cantabile* (*Adagio*, i due assieme), *tempo di mezzo* (*Variation*, femminile), *stretta* (*Coda*, i due più comparse). <sup>247</sup>

---

<sup>245</sup> In I. STRAVINSKY – R. CRAFT, *Expositions and Developments*, Garden City, Doubleday, 1962, pp. 73-75.

<sup>246</sup> *Ibidem*.

<sup>247</sup> Cfr. M. BEGHELLI, *Duetto d'amore*, in A. CAPRIOLI (a cura di), *Poesia romantica in musica*, Bologna, Bononia University Press, 2005, pp. 117-132.

Oltre alla forma complessiva del pezzo, e ad alcuni richiami melodici di orchestrazione e di figura che analizzerò a breve, nel *Pas de deux* del *Baiser* confluiscono elementi sia del *Pas d'action* n. 15 sia del *Pas de deux* n. 28 della *Belle au bois dormant*, che riguardano parametri musicali più profondi: le indicazioni metronomiche e la strutturazione tonale.

La corrispondenza maggiormente significativa si trova nelle indicazioni metronomiche, che rappresentano un forte elemento di continuità tra i due brani, nonché un motivo d'indagine particolarmente interessante in quanto esse non furono codificate da Čajkovskij e mancano nella partitura; come dimostrerò a breve, ci permettono di supporre la presenza di una tradizione latente ma consolidata, della quale Stravinskij dà traccia.

La ricostruzione delle indicazioni metronomiche presenti nei materiali in uso ai Teatri Imperiali di Pietroburgo è stata possibile grazie alla Sergeev Collection, ospitata dal 1969 presso la Houghton Library di Harvard. Il primo studioso a condurre una ricerca sistematica su queste fonti fu Roland Wiley.<sup>248</sup> Come discusso precedentemente,<sup>249</sup> Sergeev, *régisseur* dei Teatri Imperiali, si allontanò dalla Russia in seguito alla Rivoluzione d'ottobre, portando con sé tutti i materiali del suo archivio, fra i quali si trovano anche le partiture d'uso della *Belle au bois dormant*. Esse contengono gli appunti dei coreografi, dei pianisti e delle maestranze, annotati durante l'allestimento della *première* e delle successive riprese. Sono dunque fonti indispensabili per conoscere sia le indicazioni metronomiche originali volute da Petipa, come da prassi lasciate volutamente in bianco da Čajkovskij, sia anche per documentare in che modo la tradizione performativa si fosse standardizzata nei Teatri Imperiali. Sergeev portò con sé la collezione a Parigi, dove collaborò con i *Ballets russes* di Djagilev; non ci è dato di sapere se Stravinskij fosse a conoscenza di questi materiali documentari, ma è molto probabile che siano stati riutilizzati in occasione dell'allestimento della *Sleeping Princess* del 1921, come avvenne per la partitura d'orchestra, mancante dei numeri riorchestrati da Stravinskij, che a tutt'oggi si trova presso la Houghton Library di Harvard. La cosa che più colpisce dopo l'indagine dei manoscritti stravinskiani relativi alle sue orchestrazioni del 1921 (*Variation de la Fée de Lilas* e *Entr'acte*) è che manchino del tutto sia le indicazioni agogiche, sia quelle metronomiche. Le seconde, secondo prassi čajkovskiana, era necessario mancassero: l'indicazione metronomica, esatta o approssimativa che sia, è una faccenda del coreografo. In quanto alle prime, la cosa suscita perplessità: possibile che Stravinskij le abbia tralasciate proprio perché non fosse necessario esplicitarle?

Nel *Pas de deux* del *Baiser* le indicazioni metronomiche ci sono, ed è esplicitamente richiesto dal compositore che vengano rispettate; come visto, ciò scaturisce da una volontà poetica ben precisa. Tuttavia, anche se è noto l'interesse di Stravinskij per le indicazioni metronomiche le quali rappresentarono per lui la chiave di accesso alla musica nei vari momenti storici, egli non fece mai cenno nei suoi scritti a una tradizione metronomica consolidata cui si richiamò esplicitamente durante la composizione del *Baiser*. È del resto ragionevolmente sicuro che nel 1928, durante le fasi di composizione del *Baiser*, egli non avesse accesso ai materiali di Sergeev, ma resta a tutt'oggi da scoprire se avesse nella propria biblioteca una partitura della *Belle au bois dormant* recante copia di tali annotazioni. Inconscie o no, volute o meno, proprio perché assenti negli originali di Čajkovskij, queste

---

<sup>248</sup> In R. J. WILEY, *Tchaikovsky's ballets*, Clarendon Press, Oxford, 1985.

<sup>249</sup> Cfr. paragrafo "L'intervento di Stravinskij (1921)" nella prima parte di questa dissertazione.

coincidenze paiono testimoniare il perpetuarsi di una tradizione. Lo si può constatare dal seguente schema, nel quale pongo in evidenza il pezzo orchestrato da Stravinskij nel 1921:

*BELLE AU BOIS DORMANT*

**n. 15, Scène d'Aurore et de Désiré**

a) <i>pas d'action</i>	FA	<i>Andante cantabile</i>	6/8	♩. = 66
		<i>Allegro (b. 98)</i>	3/8	♩. = 84
b) <i>Variation d'Aurore</i>	Sib	<i>Allegro con moto</i>	2/4	♩. = 120
c) <i>Coda</i>	sol	<i>Presto</i>	2/4	♩. = 160
<hr/>				
<b>n. 28, Pas de deux (Aurore et Désiré)</b>				
a) <i>Entrée</i>	SOL	<i>Allegro moderato</i>	6/8	♩. = 72
b) <i>Adagio</i>	DO	<i>Andante non troppo</i>	6/8	♩. = 50
<i>Variation I (Désiré)</i>	la	<i>Vivace</i>	6/8	assente
<i>Variation II (Aurore)</i>	LA	<i>Andantino</i>	2/4	assente
<i>Coda</i>	MI	<i>Allegro Vivace</i>	2/4	♩. = 160

*BAISER DE LA FÉE*

*Troisième tableau, pas de deux:*

a) <i>Entrée (Le Jeune Homme)</i>	SOL	<i>Moderato</i>	6/8	♩. = 63
b) <i>Adagio (Le Jeune Homme et sa Fiancée)</i>	MI $\flat$	<i>Adagio</i>	4/4	♩. = 58
c) <i>Variation (La Fiancée)</i>	sol	<i>Allegretto grazioso</i>	4/8	♩. = 120
d) <i>Coda (Le Jeune Homme, la Fiancée)</i>	SOL	<i>Presto</i>	2/4	♩. = 160

Dal confronto delle indicazioni metronomiche si può constatare quanto segue: vi è corrispondenza assoluta tra le *code* conclusive, corrispondenza tra le *Variation* femminili dei *Pas de deux*, e una corrispondenza più lata circa gli andamenti di *Entrée* e *Adagio* (con corrispondenza del 6/8 come tempo dell'*Entrée*). Non solo, sulla traccia di Čajkovskij, Stravinskij rispetta la polarità maggiore/minore che c'è tra il personaggio maschile e la ballerina, ma va ad articolare ciclicamente la forma attorno alla tonalità di Sol maggiore, caratteristica assente nel predecessore.

Nonostante Djagilev fosse molto prevenuto nei confronti del *Baiser*, per via della già discussa collaborazione di tutti i talenti che lui stesso aveva scoperto con Ida Rubinstein, sua concorrente, l'impresario apprezzò comunque questo *Pas de deux*. Gli piacque in modo immediato, epidermico, viscerale: «Il *Pas de deux* è buono, basato su un bellissimo tema di Čajkovskij. [...] Questo è chiaramente l'unico passaggio interessante (assieme alla *Coda* nello stile di *Apollo*) in tutto il pezzo (e anche qui il motivo è malinconico). Mi è impossibile descrivere ciò che avvenne sul palcoscenico. [...] La protagonista del balletto è la Schollar. Danza il *Pas de deux* con Vilzak il quale, se non proprio Petipa, riesce perlomeno a darne

un' onesta imitazione. Bronia [Nijinska] ha dimostrato di non avere un briciolo di inventiva, nessun passo era definito in modo apprezzabile»<sup>250</sup>

a) Entrée (Le Jeune homme)

L'Entrée (*Le Jeune homme*) ha una forma musicale basata sulla ripetizione binaria di elementi melodici, riassumibile secondo il seguente schema:

a:	158	
a:	159	
b:	160	
b:	161	
c:	162	modulante
c:	163	modulante
a':	164	ripresa, variazione timbrica
a':	165	variazione timbrica, amplificazione
coda:	ultima b.	chiusa di "tradizione"

Stravinskij utilizza la parte centrale del *Nocturne*, op. 19 n. 4 (bb. 18 e sgg.), trasposto nella tonalità stabilita come cardine del *Pas de deux* di Sol maggiore; egli ne trae sia la melodia, sia la linea del basso.



Fig. 144: Čajkovskij, *Nocturne* op. 19 n. 4, Polnoe Sobranie Sočinenij, Moskva, Muzgiz, 1948, bb. 18-27.

<sup>250</sup> Cfr. WHITE, *Stravinsky: the composer and his works*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1979, p. 314; S. LIFAR, *Histoire du ballet russe, depuis les origines jusqu'à nos jours*, Paris, Nagel, 1950, pp. 239-240.

Il tipo di adattamento che Stravinskij attua prevede la modifica del ritmo costitutivo dell'originale, che da binario diventa ternario, per collocarlo nell'ambientazione orchestrale tratta dal *Pas de deux* di *Aurore et Désiré*, n. 28 della *Belle au bois dormant*. Da questo *Pas de deux* Stravinskij trae la tonalità di riferimento (Sol maggiore), il metro (6/8), il motore ritmico (viole nell'orig., clarinetti in Stravinskij), e grossomodo l'agogica (Allegro moderato, Moderato).

Fig. 145: Stravinskij, *Baiser*, n. 158.

Stravinskij si appropria anche del motore ritmico interno dall'*Entrée* del summenzionato *Pas de deux*, nello stesso registro, affidandolo non alle viole bensì ai due clarinetti, che realizzano la figura in una scrittura "integrata": medesima figura suddivisa tra i due in staccato e legato contemporaneamente.

Fig. 146: Čajkovskij, *Entrée del pas de deux* n. 28, *Aurore et Désiré*, parte delle viole.

Fig. 147: Stravinskij, *Baiser*, n. 158, scrittura "integrata" dei clarinetti, estratto.

La realizzazione orchestrale tuttavia è ben diversa dagli stilemi compositivi precipui di Čajkovskij; in questo caso Stravinskij utilizza i *timbri puri*, evitando i massicci raddoppi d'ottava del predecessore; gli unici raddoppi d'ottava in Stravinskij sono presenti successivamente (nn. 160 e sgg.) per dare maggior rilievo alla linea melodica, espressa nella sua parte più acuta da un legno *solo* e, all'ottava inferiore, dagli archi: raddoppio d'ottava che pare non finalizzato all'amplificazione delle sonorità della melodia, ma al suo sostegno timbrico. L'orchestrazione di tutta la prima parte dell'*Entrée* richiama molto da vicino quanto Stravinskij fece nel 1921 con l'orchestrazione della *Variation de la Fée de Lilas* della *Sleeping princess*, discussa precedentemente in questa dissertazione. Come allora, la resa

orchestrale è squisitamente cameristica. Stravinskij tuttavia ricorre ad una chiusa ad effetto, che prevede un crescendo culminante negli accordi finali del numero chiuso, *cliché* del balletto classico (si ricordi: dall'inizio del *Baiser* questo è il primo numero chiuso). Non vi è dunque da meravigliarsi se Djagilev apprezzò solo questo passaggio in tutto il balletto: se è lecito parlare di *stile*, in questo estratto Stravinskij realizza l'orchestrazione in *stile francese*, sublimando la musica di Čajkovskij, emendandola tuttavia da quelle caratteristiche di orchestrazione di mestiere che vennero associate, da critica e pubblico, alla scuola tedesca.

## b) Adagio (*Le Jeune homme et sa Fiancée*)

Stravinskij commenta questo passaggio come segue: «La melodia nella seconda e terza battuta del n. 166 è di Čajkovskij, ma la parte dell'arpa è mia. La cadenza al n. 168 è anch'essa di mia composizione».<sup>251</sup> Taruskin individua la melodia come quella della romanza per voce e pianoforte op. 63 n. 6 *Serenade* (1887), su testo letterario del Granduca Konstantin Konstantinovič Romanov. Il testo consiste in una ninnananna per una bambina, ed è riportato qui di seguito.

### *Серенада*

О дитя! под окошком твоим  
я тебе пропою серенаду...  
Убаюкана пеньем моим,  
ты найдёшь в сновиденьях отраду;  
пусть твой сон и покой  
в час безмолвный, ночной  
нежных звуков лелеют лобзанья!

Много горестей, много невзгод  
тебя в жизни, дитя, ожидает;  
спи же сладко, пока нет забот,  
пока сердце тревоги не знает.  
спи во мраке ночном  
безмятежным ты сном,  
спи, не зная земного страданья.

Пусть твой ангел-хранитель святой,  
милый друг, над тобою летает,  
и, лелея сон девственный твой,  
тебе райскую песнь напевает;  
Пусть той песни святой  
отголосок живой  
тебе в душу вселит упованьё.

Спи же, милая, спи, почивай  
под аккорды моей серенады!

---

<sup>251</sup> I. STRAVINSKY – R. CRAFT, *Expositions and Developments*, Garden City, Doubleday, 1962, pp. 73-75.

Пусть приснится тебе светлый рай,  
преисполненный вечной отрады:  
Пусть твой сон и покой  
в час безмолвный ночной  
нежных звуков лелеют лобзанья!

### Serenada

O ditja! pod okoškom tvoim  
ja tebe propoju serenadu...  
Ubajukana pen'em moim,  
ty najdeš' v snovide'jah otradu;  
pust' tvoj son i pokoj  
v čas bezmolvnij, nočnoj  
nežnyh zvukov lelejut lobzan'ja!

Mnogo gorestej, mnogo nevgod  
tebja v žizni, ditja, ožidaët;  
spi že sladko, poka net zobot,  
poka serdce trevogi ne znaet.  
spi vo mrake nočnom  
bezmjatežnym ty snom,  
spi, ne znaja zemnogo stradan'ja.

Pust' tvoj angel-hranitel' svjatoj,  
milij drug, nad toboju letaet,  
i, leleja son devstvennij tvoj,  
tebe rajskuju pesn' napevaet;  
Pust' toj pesni svjatoj  
otgolosok živog  
tebe v dušu vselit upovan'e.

Spi že, milaja, spi, počivaj  
pod akkordy moej serenady!  
Pust' prisnitsja tebe svetlyj raj,  
preispolnennij večnoj otrady:  
Pust' tvoj son i pokoj  
v čas bezmolvnij nočnoj  
nežnyh zvukov lelejut lobzan'ja!

### Serenata

Oh, bimbo!<sup>252</sup> Sotto la tua finestra  
Io ti canterò una serenata...  
Tu, cullato dal mio canto,  
troverai conforto nei sogni;  
Che il tuo sonno e il tuo riposo  
nell'ora notturna silenziosa,  
sia accarezzato dai dolci baci dei suoni!

Tanti tormenti, tanti turbamenti,  
aspettano te, bambino, nella vita;  
dormi dolcemente, finchè non ci sono preoccupazioni,  
finchè il cuore non conosce affanno.  
Dormi nel buio notturno  
il tuo sonno sereno,  
dormi, non conoscendo la sofferenza terrena.

Possa il tuo santo angelo-custode,  
caro amico, volare sopra di te,  
e, cullando il tuo sonno vergine,  
ti canti dolcemente una canzone del paradiso;  
possa l'eco vivente  
di questa canzone santa  
colmare di speranza la tua anima.

Dormi dunque, cara bambina,<sup>253</sup> dormi, e abbandonati  
agli accordi della mia serenata!  
Possa tu sognare il paradiso luminoso,  
pieno di gioia eterna:  
possa il tuo sonno e riposo  
nell'ora notturna e silenziosa  
essere accarezzato dai dolci baci dei suoni.

Tratto caratteristico dei *Pas de deux* čajkovskiani è la presenza dell'arpa, utilizzata spesso in tonalità con bemolli, appartenenti al circolo inferiore delle quinte, perché più congeniale allo strumento stesso, il quale, nella posizione naturale, è accordato in *Do* maggiore. Ciò pare applicabile anche in questo momento del *Pas de deux*, che, come abbiamo visto, rappresenta un momento di sospensione del tempo dell'azione narrata, a favore dell'introspezione psicologica dei personaggi, e alla manifestazione di un *affetto*. Tuttavia, se in Čajkovskij l'arpa è usata soprattutto per il suo potere evocativo, e la scrittura abbonda di arpeggi e glissandi caratteristici della tecnica esecutiva dello strumento, in

<sup>252</sup> In russo дитя è un sostantivo neutro. Qui ho scelto di tradurlo come bimbo.

<sup>253</sup> In russo милая è un sostantivo femminile.

Stravinskij lo strumento pare trasfigurato. Egli infatti prevede sempre *sons étouffés*, dunque immediatamente smorzati, e pizzicati *alla tavola*, specificandolo chiaramente in partitura: *pinchez les cordes à leur extrémité basse, tout près de la table*. Il suono che ne nasce è secco, metallico, e assomiglia molto più a quello di una chitarra, strumento peraltro comune nell'orchestrazione delle serenate.

Per via dei suoi contenuti melodici, la struttura di questo *adagio* può evocare in modo lato una *lyric form*, tuttavia non rispettandone la scansione modulare a gruppi di 4 battute (o multipli). È riassumibile come segue:

a:	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">166</span> - <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">168</span>
a':	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">169</span>
b:	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">170</span> - <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">172</span>
a'':	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">173</span> -1- <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">174</span>

In questo *Adagio* Stravinskij caratterizza i due protagonisti con la musica: essa è interamente basata sul gioco contrappuntistico e di *botta e risposta* tra due strumenti *a solo*, come avviene, nel caso della prima sezione, tra il clarinetto solo e il violoncello con l'accompagnamento dell'arpa. Le modalità di orchestrazione e i contenuti di figura paiono richiamare altre due orchestrazioni dello stesso Stravinskij: la cadenza del flauto al n. 168 reca tracce di continuità con il *solo del violino* che vi è nell'*Entr'acte* n. 18 riorchestrato da Stravinskij nel 1921 per la *Sleeping Princess* di Djagilev, mentre la sezione centrale (b, nn. 170-172) reca affinità con la stessa sezione centrale della *Variation de la Fée de Lilas* n. 15b (orig. *Variation d'Aurore*), orchestrata da Stravinskij nel succitato allestimento.

### c) Variation (*La Fiancée*)

Stravinskij si attribuisce la piena paternità della *Variation* nonché della *Coda*: «La *Variation* al n. 175 e la *Coda* al n. 181 sono entrambi miei pezzi». <sup>254</sup>In merito alla *Variation*, la corrente esegesi stravinskiana non è riuscita a trovarne le derivazioni. Taruskin <sup>255</sup>ipotizza che si tratti di un elemento originale. Ho tuttavia riscontrato numerosi tratti di continuità dei contenuti musicali tra questo passaggio e la *Coda* del *Pas d'action* n. 15 della *Belle au bois dormant*. Tali affinità probabilmente derivano dal fatto che, come analizzato nella prima parte di questa dissertazione, nel 1921 Stravinskij orchestrò proprio la *Variation d'Aurore*, ribattezzata *Variation de la Fée de Lilas*, per l'allestimento della *Sleeping Princess*. La *Variation de la Fée de Lilas* si trova immediatamente prima della *Coda* cui la *Variation* della *Fiancée* del *Baiser* pare ispirarsi, e ciò può concorrere a dimostrare una certa domestichezza maturata da Stravinskij nei confronti di questo pezzo. In quanto ai contenuti musicali, le similarità sono:

- 1- stessa tonalità: Sol minore.
- 2- stesse note cardine dell'incipit: cfr. ob. 1 e fl. 1.

<sup>254</sup> In I. STRAVINSKY – R. CRAFT, *Expositions and Developments*, Garden City, Doubleday, 1962, p. 73 e sgg.

<sup>255</sup> In R. TARUSKIN, *Stravinsky and the Russian traditions*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1996, pp. 1613.

- 3- stesso andamento sincopato dei frammenti melodici e degli sfondi (accompagnamenti, cfr. Stravinskij *accompagnando* n. 178).
- 4- stesso utilizzo dell'arpa con gli armonici.
- 5- Indicazione metronomica identica a quella della *Variation d'Aurore* n. 15b:  
♩ = 120.

Anche in questo caso la struttura formale è semplice, e delinea un pezzo breve:

a	175	+2
a	176	
b	177	-2
c	178	
a	180	
a	180	
coda	181	-4

Il tipo di orchestrazione destinata alla *Variation della Fiancée* raggiunge l'apice di esilità di tutto il *Baiser*: ad eccetto dell'accordo finale, le cui peculiarità verranno discusse a breve, per tutto il resto del pezzo gli archi sono utilizzati sporadicamente e sempre in pizzicato. Il gioco melodico è condotto dalla coppia di flauti e dai violoncelli in pizzicato, raddoppiati all'unisono nell'ultima parte di frase dal clarinetto basso. L'utilizzo dell'arpa è previsto nei momenti di conclusione di frase, e, di norma, con suoni armonici: tratto comune con quanto ne fa Čajkovskij nella parte finale della *Coda* citata (bb. 77 e sgg.). Particolarità stravinskiana dell'uso dell'arpa è la richiesta di non arpeggiare gli accordi finali (181-4) e di mantenere rigorosamente il ritmo in una figura che potrebbe richiamare un arpeggiato (181-3: *ritmato, rigoroso*). L'ultimo accordo rappresenta una particolarità per l'intero balletto: con la seguente *Coda* (la cui corona sarà su pausa), qui è utilizzato un punto corona per sospendere la scansione temporale su suono tenuto. L'orchestrazione è raffinata: Stravinskij arricchisce il transitorio d'attacco dell'accordo dei violini (unico momento qui *con l'arco*) con i pizzicati di viole e violoncelli e con i suoni armonici dell'arpa.

#### d) Coda (*Le Jeune homme, sa Fiancée et ses Compagnes*)

La coda prevede il rientro in scena delle amiche della *Fiancée*, le quali non sono vestite *en blanc*. Conseguentemente, Stravinskij interrompe la situazione precipuamente cameristica che aveva delineato il *Pas de deux*, e l'orchestrazione si ispessisce. Come documentato nello schema in apertura di capitolo, l'indicazione metronomica qui presente è corrispondente ad entrambe le code sia del *Pas d'action* n. 15 sia del *Pas de deux* n. 28 della *Belle au bois dormant*: *Presto* ♩ = 160. Rispetto al predecessore, tuttavia, Stravinskij struttura la coda nella stessa tonalità di avvio del *Pas de deux*, dando così unitarietà tonale all'intero numero.

I motivi melodici che Stravinskij riutilizza sono i seguenti: *Polka pour danse*, op. 51 n. 2, bb. 56 e sgg. presenti dal n. 184 e il *Valse de salon*, op. 51 n. 1, bb. 66 e sgg. (stesso punto).

Tuttavia, egli li sovrappone a una scrittura che si basa sulla *Coda* del *Pas d'action* n. 15 c della *Belle au bois dormant*. Tratto fondante, Stravinskij, oltre all'indicazione metronomica, mantiene la stessa tonalità omonima (da Sol minore a Sol maggiore) e ritiene lo stesso ritmo, che reca peraltro affinità anche con la *Coda* del *Pas de deux* n. 28. Esso si basa sull'ostinato dei bassi, e sugli interventi *in levare* degli altri strumenti:

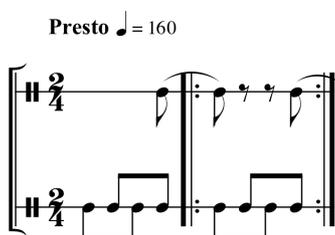


Fig. 148: ritmo costitutivo della *Coda* sia del *Pas d'action* n. 15 della *Belle au bois dormant*, sia del *Pas de deux* del *Baiser de la Fée*.

La presenza poi delle medesime altezze assolute, tradisce inequivocabilmente l'*imprestito* stravinskiano:



Fig. 149: Čajkovskij, *Pas d'action*, *Coda*, n. 15 c, parte dei contrabbassi, bb. 17 e sgg.



Fig. 150: Stravinskij, *Baiser de la Fée*, parte dei Vc. e Cb. Si notino le differenze/concordanze con l'esempio precedente.

Sull'andamento ritmico imposto, Stravinskij sovrappone degli interventi dei legni che scaturiscono da una lettura "puntillistica" dell'originale čajkovskiano (i. e.: Stravinskij prende una nota da uno strumento la seconda dall'altro, ricollocandole tuttavia nella stessa linea melodica). Il processo compositivo è sottile e sfugge all'occhio. Necessita di un'esemplificazione:

[Presto ♩ = 160]

Ob. 1.2

Fg. 1.2

*p*

*p*

Fig. 151: Čajkovskij, *Pas d'action*, *Coda*, n. 15 c, bb. 1-2 e 9-11, parte degli oboi e fagotti

184

[Presto ♩ = 160]

Cl. La 1.

Cl. La 2.

Cl. La 3.

*p*

*p*

*p*

Fig. 152: Stravinskij, *Baiser*, n. 184, parte dei clarinetti.

Infine, l'intervento melodico principale è tratto dalla *Polka pour danse*, op. 51 n. 2, ed è cesellato nel registro centrale.

*mf quasi to*

*f*

Fig. 153: Čajkovskij, *Polka pour danse*, op. 51 n. 2, Polnoe Sobranie Sočinenij, Moskva, Muzgiz, 1948, bb. 56-59.

[Presto ♩ = 160]

Soli a 2

Trb. 1.2

*f ben marcato*

185

Fig. 154: Stravinskij, *Baiser*, 184+1, parte dei tromboni.

Tutta la *Coda* si articola attorno alla seguente struttura formale:

1- didascalia: *Le Jeune homme, la Fiancée et ses compagnes*:

a	181-183	ritmo <i>coda</i>
a+b	184-185	ritmo <i>coda</i> + melodia <i>Polka pour danse</i> , op. 51 n. 2, b. 56-59
b'	186-188	variaz. timbrica melodia (amplificaz.)
b''	189-191	variaz. timbrica melodia (tutta orchestra)
a' (+c)	192-195	ripresa a, aggiunta elem. melod. 5a sinf.
a''	196-202	a, variaz. timbrico (amplificaz.)

2- didascalia: *La Fiancée s'éloigne pour se revêtir de son voile de mariée. Ses compagnes la suivent. Le Jeune Homme reste seul.*

coda	203-204	dissolvenza elementi precedenti, preparazione contenuti intervallari seguenti.
------	---------	--

Ciò che emerge dal confronto tra le due partiture lascia trasparire il *modus operandi* di Stravinskij in questo estratto:

- 1- mantiene i tratti caratteristici dell'originale, *i. e.*: indicazione agogico/metronomica (mancante in Čajkovskij, si veda quanto discusso poco sopra);
- 2- mantiene il ritmo costitutivo dell'originale;
- 3- recupera l'andamento del basso, adattandolo al proprio fraseggio *irregolare*;
- 4- attinge liberamente ai contenuti di figura dei legni;
- 5- contrappunta una melodia tratta da altro numero d'opera.

Il confronto tra le partiture e la conseguente analisi mettono in luce il procedimento compositivo: Stravinskij attinge alla *Coda* del *Pas d'action* della *Belle* traendone gli elementi caratterizzanti (agogica e ritmo), e utilizza il pezzo come contenitore di elementi di figura e intervallari, ai quali attinge liberamente. Aggiunge poi un ulteriore elemento melodico tratto dalla *Polka pour danse*, op. 51 n. 2, b. 56-59. Interessante infine constatare che Stravinskij ritenga la coda di sua composizione: «Le variazioni al n. 175 e la *Coda* al n. 181 sono entrambi miei pezzi». <sup>256</sup> Sebbene sia constatabile una evidente mancanza di veridicità dei contenuti di questo scritto stravinskiano, dovuta forse a dimenticanza dopo lungo tempo oppure alla esplicita volontà di nascondere le proprie fonti, è comunque ipotizzabile che l'auto-attribuzione dipenda dal fatto che l'autore ritenga fondamentale il procedimento compositivo, scaturito dal suo personalissimo artigianato, e non i singoli parametri degli oggetti musicali cui attinge di volta in volta.

---

<sup>256</sup> I. STRAVINSKY – R. CRAFT, *Expositions and Developments*, Garden City, Doubleday, 1962, p. 73 e

Questa scena è posta subito dopo il *Pas de deux* e conclude il *troisième tableau*. Il *Jeune homme* rimane solo, e giunge la fata travestita da sposa, che lo richiama a sé baciandolo sulla pianta del piede. La didascalia che Stravinskij appone alla musica è la più estesa dell'intero balletto:

*Apparait la Fée recouverte d'un grand voile de mariée. Le Jeune Homme la prend pour sa fiancée et s'avançant vers elle lui tient un langage plein d'un amour qui est à son comble. La Fée rejette alors son voile. Le Jeune Homme stupéfait s'aperçoit de sa méprise, il s'efforce, mais en vain à lui échapper : ses forces cedent devant les charmes surnaturels de la Fée, sa résistance est brisée, il tombe au pouvoir de la Fée qui le portera vers les demeures éternelles où aux sons de sa berceuse, elle lui redonnera son Baiser, sur la plante du pied cette fois.*

Qui Stravinskij utilizza la musica della romanza op. 6 n. 6 *Net, tol'ko tot, kto znal* (*No, solamente chi conosceva...*), composta da Čajkovskij nel 1869. Si rimarca il fatto che, non appena composta, la romanza originaria divenne immediatamente uno dei brani più celebri di Čajkovskij, in Russia e all'estero.

Andante non tanto  
*p espr.*

Net, tol'ko tot, kto znal Svi-dan'ja zaz - du, - Pojmet, kak ja stradal I kak ja straz - du.

*p* *più f*

Figure 155: P. I. Čajkovskij, romanza op. 6 n. 6, *Net, tol'ko tot, kto znal*, bb. 9-16.

Andante non tanto (♩ = 76)

Clarinetto in Sib

*p dolce*  
*poco marc.*

Violini I  
Violini II  
Viole

*pp*

Figura 156: I. Stravinskij, *Le baiser de la Fée*, [207].

### La romanza op. 6 n. 6 *No, solamente chi conosceva*, 1869

Il testo della romanza op. 6 n. 6 *Net, tol'ko tot, kto znal* è tratto dalla poesia di Lev Aleksandrovič Mej (1822-1862) *Pesn' Arfista (La canzone dell'Arpista)*. A sua volta, questa poesia è una traduzione del breve componimento poetico che si trova in conclusione del capitolo XI del IV libro dei *Wilhelm Meisters Lehrjahre* scritto da Johann Wolfgang von Goethe (1748-1832) nel 1795-96, riportato di seguito, in cui il protagonista, nel desiderio di ritrovare la sua benefattrice, sogna il seguente canto eseguito da Mignon e dall'Arpista:

#### *Nur wer die Sehnsucht kennt*<sup>257</sup>

Nur wer die Sehnsucht kennt,  
Weiß, was ich leide!  
Allein und abgetrennt  
Von aller Freude,  
Seh ich ans Firmament  
Nach jener Seite.  
Ach! der mich liebt und kennt,  
Ist in der Weite.  
Es schwindelt mir, es brennt  
Mein Eingeweide.  
Nur wer die Sehnsucht kennt,  
Weiß, was ich leide!

#### *Solo chi conosce la nostalgia*

Solo chi conosce la nostalgia,  
lui sa, cosa io soffro!  
Sola e privata  
di ogni gioia,  
io guardo il firmamento  
verso quella parte.  
Ah! Chi mi ama e mi conosce,  
è in lontananza.  
Ho le vertigini, bruciano  
le mie viscere.  
Solo chi conosce la nostalgia,  
lui sa, cosa io soffro!

Il sogno di Wilhelm Meister ha ispirato moltissimi compositori, che hanno messo in musica i versi poetici contenuti nel celebre romanzo di formazione goethiano, sfruttando diversi organici. Tra tutti spiccano le quattro versioni di Ludwig van Beethoven, redatte tra il 1807 e il 1808, e le cinque di Franz Schubert. Per vicinanza all'Autore, si noti anche la versione di Anton Rubinstein, tuttavia successiva di tre anni a quella di Čajkovskij. Si segnala infine che Čajkovskij mise in musica anche altre due canzoni di Mignon, op. 25 n. 3 *Pesn' Min'onny (La canzone di Mignon)*, una traduzione di Fëdor Tjutčev (1803-1873) di "Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen" del Terzo Libro del *Wilhelm Meisters Lehrjahre*; e l'op. 57 n. 3 *Ne sprašivaj (Non domandare)*, una traduzione di Aleksandr Nikolaevič Strugovščikov (1808-1878) di "Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen" sempre del Terzo Libro.

Il testo della romanza op. 6 n. 6 di Čajkovskij è tratto dalla poesia di Lev Aleksandrovič Mej (1822-1862) *Pesn' Arfista (La canzone dell'Arpista)*, composta nel 1857. Una particolarità degna di nota è che la traduzione in russo fu redatta conservando la struttura metrica dell'originale goethiano, il che permise di intonare il testo tedesco sulla stessa musica, facilitandone dunque la circolazione anche nei paesi di lingua germanica.

---

<sup>257</sup> Titoli alternativi: Sehnsucht; Lied der Mignon; Lied der Mignon und des Harfenspielers; Mignon; Mignons Klage; Mignon und der Harfner; Pesn' Min'onny.

*Песнь Миньоны*

(Нет, только тот, кто знал...)

Нет, только тот, кто знал  
свиданья жажду,  
поймёт, как я страдал  
и как я страдаю.

Гляжу я вдаль... нет сил,  
тускнеет око...  
Ах, кто меня любил  
и знал - далеко!

Ах, только тот, кто знал  
свиданья жажду,  
поймёт, как я страдал  
и как я страдаю.  
поймёт, как я страдал  
и как я страдаю.

Вся грудь горит... кто знал  
свиданья жажду,  
поймёт, как я страдал  
и как я страдаю.

*Pesn' Min'onny*

(Net, tolko tot, kto znal...)

Net, tol'ko tot, kto znal  
svidan'ja, žaždu,  
pojmet, kak ja stradal  
i kak ja straždu.

Gljažu ja vdal'... net sil,  
tuskneet oko...  
Ah, kto menja ljubil  
i znal - daleko!

Ah, tol'ko tot, kto znal  
svidan'ja žaždu,  
pojmet, kak ja stradal  
i kak ja straždu.  
Pojmet, kak ja stradal  
i kak ja straždu.

Vsja grud' gorit... kto znal  
svidan'ja žaždu,  
pojmet, kak ja stradal  
i kak ja straždu.

*Il canto dell'arpista*

(No, solamente chi conosceva...)

No, solamente chi conosceva  
la brama dell'incontro amoroso,  
capirà come io soffrivo  
e come io soffro.

Io guardo in lontananza... non ci sono le forze,  
l'occhio si annebbia...  
Ah, chi mi amava  
e conosceva - è lontano!

Ah, solamente chi conosceva  
la brama dell'incontro amoroso,  
capirà come io soffrivo  
e come io soffro.  
Capirà come io soffrivo  
E come io soffro.

Tutto il petto brucia... chi conosceva  
la brama dell'incontro amoroso,  
capirà come io soffrivo  
e come io soffro.

La romanza di Čajkovskij è dedicata a Alina Aleksandrovna Hvosťova (1846-1904), soprano diplomatosi nel conservatorio di Pietroburgo nel 1866 nella classe di Henriette Nissen-Saloman (1819-1979), e dal 1874 al 1883 essa stessa insegnante di canto nella stessa istituzione, prima di trasferirsi nel 1890 nel conservatorio di Mosca. Sorella di Anastasiia Hvosťova (1842-1911), amica intima del compositore dai tempi degli studi di legge alla Scuola Imperiale di Giurisprudenza, Alina fu una delle prime cantanti ad accogliere nel proprio repertorio le romanze di Čajkovskij, contribuendo a diffonderle sebbene il *Gruppetto forzuto* le avesse espressamente chiesto di evitarle.

La romanza, la cui partitura è riportata al termine del paragrafo, è nella tonalità di Re♭ maggiore, l'indicazione agogica è quella di *Andante non tanto*; ha la seguente forma:

A	b. 1-16	re♭+
B	b. 17-29	mi♭- (modulante)
A	b. 30-37	re♭+
C	b. 38-44	mi♭- (non mod.)
A (coda)	b. 45-54 (fine)	re♭+

Ne scaturisce una breve forma di rondò, dove le sezioni intermedie hanno la funzione di ponte modulante. Quest'ultimo serve ad aumentare la tensione armonico/espressiva prima della ripresa del ritornello (A). Le caratteristiche formali di questa romanza sono conformi a quelle generali tracciate precedentemente, comuni a tutta l'opera 6, e sono: attacco del pianoforte che anticipa o introduce la melodia vocale presentata di seguito (A: ritornello); parte A; parte B in contrasto, pianoforte, poi voce; ripresa di A, variazione contrappuntistica (*nebenstimme*) nell'accompagnamento pianistico; parte C (armonicamente B variato), accumulo massima tensione armonica, di registro e dinamica; contrasto tra *ff*, pausa (silenzio) e voce sola in *pp* (bb. 43-44); ripresa di A con sintesi contrappuntistica (verticale) dell'intervallo fondante (b. 44).

Inoltre, l'utilizzo sottilissimo di questi dispositivi armonici (peraltro caratteristici della tonalità allargata di fine Ottocento) permette al compositore di sfruttare espressivamente l'ambivalenza che si va a creare tra la tonalità d'impianto (Re♭ maggiore) e la sua relativa minore (Si♭ minore). In tal modo, il collegamento al contenuto testuale pare radicato nel tessuto armonico (brama dell'incontro amoroso/passato *vs* sofferenza/presente), oltreché in quello melodico (settima minore discendente/ascendente *vs* scalarità ascendente/discendente). Le prime battute della romanza (introduzione pianistica e attacco della voce) sono illuminanti:

**Andante non tanto**  
*espr.*

**9** *p espr.*

Net, tol'ko tot, kto znal Svi-dan'ja zaz - du, - Pojmet, kak ja stra-dal I kak ja straz - du.

**9** *püf*

Figura 157: P. I. Čajkovskij, romanza op. 6 n. 6 *Net, tol'ko tot, kto znal*, bb. 1-16.

Come si può vedere, l'attacco è *in divenire*, su una nona di dominante con la settima al basso ( $La^{b9/7}$ ), la cui risoluzione avviene su un accordo ambivalente:  $Si^b$  minore (secondo rivolto con settima), tendente al  $Re^b$  maggiore con sesta aggiunta grazie al movimento del basso e soprattutto alla maggior stabilità del primo rivolto. Notevole inoltre come l'armonizzazione muti all'entrata della voce: non solo l'armonia non coincide con quella esposta dal pianoforte all'inizio, ma anche il secondo rivolto dell'accordo contribuisce ad aumentare il senso di instabilità del passaggio, a beneficio della scorrevolezza dell'eloquio. Tale variazione armonica dà vita nel basso ad una scala discendente e parzialmente cromatica, che probabilmente accresce il senso di sofferenza espresso dal testo letterario (si anticipa che tale scolarità discendente è importante per via dell'uso che Stravinskij ne fa nel suo adattamento del passaggio, come vedremo a breve). Nell'estratto inoltre possiamo notare l'uso che Čajkovskij fa di none di dominante e di accordi semidiminuiti nei momenti di massima tensione espressiva:

- nona di dominante: bb. 1, 9, 14 inizio, inizio voce, culmine superiore voce e massima espansione del registro vocale/strumentale
- accordo semidiminuito bb. 4, 7, 12, 15 situazione di sottodominante e dominante secondaria

L'elemento più caratteristico del pezzo sembra essere l'uso dell'intervallo di settima minore discendente/ascendente, incipit del ritornello *Net, tol'ko tot*; è un tratto originale di Čajkovskij, non rilevabile nelle precedenti composizioni degli stessi versi da parte di Beethoven, Schubert, Schumann. L'intervallo melodico di settima minore, e l'inversione in seconda maggiore, sono coerenti con un linguaggio armonico che fa largo uso di none di dominante e di tetradi wagneriane. Si noti infine che nell'ultima ripresa di A vi è la sintesi verticale dell'intervallo (Do della voce, contro  $Si^b$  del pianoforte).

Figura 158: Čajkovskij, romanza op. 6 n. 6, *Net, tol'ko tot, kto znal*, bb. 44-46.

Si può dedurre dunque che l'estrema raffinatezza stilistica di questa romanza di Čajkovskij trovi un corrispettivo nella coerenza strutturale interna degli intervalli (settima minore/seconda maggiore). Guardando il brano nel suo complesso (attacco *in divenire*, linguaggio armonico/melodico, chiusa in sospensione) l'intera romanza potrebbe ipoteticamente essere riassunta nella seguente struttura profonda:

Figura 159: Čajkovskij, op. 6 n. 6, ipotesi di struttura armonico/intervallare fondante.

L'intervallo di settima minore, e soprattutto la sua inversione in seconda maggiore, è da Stravinskij associato alla *Fata* fin dalla sua prima apparizione (cfr. n. 27 della partitura).

### L'adattamento di Stravinskij

È forse proprio per la coerenza intervallare di cui si è appena discusso, basata sull'intervallo di seconda, oltreché al significato testuale e intrinsecamente musicale del brano in sé, che Stravinskij scelse tale romanza come base del procedimento di citazione-elaborazione attuato tra i nn. 205 e 212 compresi. Come dimostrato in precedenza l'intervallo di seconda (sia essa maggiore oppure minore), la sua oscillazione, e l'intervallo complementare rappresentato dalla settima (sempre nella sua doppia declinazione), è utilizzato da Stravinskij in occasione dell'ambientazione della *Fée* e degli *spiriti*. Tale retaggio proviene da Čajkovskij e dalla caratterizzazione che egli attuò per il personaggio di *Carabosse*, fata cattiva nella *Belle au bois dormant* (1889). Nel *Baiser de la Fée*, la citazione/elaborazione della summenzionata romanza čajkovskiana si colloca esattamente in occasione del cambio di scena interno alla terza scena (*Au Moulin*), immediatamente

dopo il *Pas de deux* che vede ballare il *Jeune homme* assieme alla sua sposa, nel giorno del matrimonio. La didascalia contenuta nella trascrizione pianistica ad opera dell'autore riporta:

«Apparait la Fée recouverte d'un grand voile de mariée. Le Jeune Homme la prend pour sa fiancée et s'avançant vers elle lui tient un langage plein d'un amour qui est à son comble. La Fée rejette alors son voile. Le Jeune Homme stupéfait s'aperçoit de sa méprise, il s'efforce, mais en vain à lui échapper: ses forces cèdent devant les charmes surnaturels de la Fée, sa résistance est brisée, il tombe au pouvoir de la Fée qui le portera vers les demeures éternelles où aux sons de sa berceuse, elle lui redonnera son Baiser, sur la plante du pied cette fois.»

Come rilevò per primo Lawrence Morton<sup>258</sup> nel suo celebre (e datato) saggio sul *Baiser*, in questo punto troviamo la citazione musicale più lunga dell'intero balletto, nonché l'unica ad essere utilizzata in un momento culminante che va a coinvolgere l'intera orchestra tranne il corno inglese (2 batt. prima di 211).

Si noti la trasposizione che Stravinskij attua della romanza čajkovskiana da Re $\flat$  maggiore a La $\flat$  maggiore. Tale scelta lascia trasparire la volontà di un'organizzazione formale dell'intero balletto in forma ciclica, attorno alla tonalità di Fa minore e La $\flat$  maggiore. La forma è in sé conclusa dalla presenza scenica della fata, dalla citazione-elaborazione della medesima romanza, e dall'azione mimica del *bacio* (fronte e pianta del piede). La ciclicità è dunque sancita a molteplici livelli testuali, tutti intrecciati nel balletto: quello musicale, inteso come citazione della romanza nella tonalità di riferimento; quello testuale, basato sulla favola di Andersen; quello pantomimico, con la presenza scenica di *Fée* e *Enfant/Jeune homme*.

La tonalità di Fa minore/La $\flat$  maggiore è determinante per le intenzioni compositive di Stravinskij. Come discusso diffusamente nel corso del paragrafo “Le quindicesime e il khorovod” di p. 185, pare infatti riscontrabile un atteggiamento ricorrente del compositore nell'utilizzo di materiali melodici popolari trasposti nella tonalità di fa minore, e, contemporaneamente, nel loro utilizzo nell'azione rituale del *khorovod*; le melodie tradizionali, elaborate e variate secondo gli stilemi stravinskiani, sono rese mediante l'orchestrazione per quindicesime, anch'essa elemento ricorrente.

Prima di passare all'analisi dell'intervento, si noti il fatto che Stravinskij integri l'indicazione agogica originale di “Andante non tanto” con un'indicazione metronomica di propria mano, ponendola tuttavia tra parentesi<sup>259</sup> ( $\bullet = 76$ ). In tal modo, Stravinskij intende forse rispettare una certa libertà lasciata in origine da Čajkovskij, ma anche suggerire un'agogica leggermente *più camminata*, *più andante* appunto, rispetto alla *Canzone di ninnananna durante la tempesta* che andrà a concludere il balletto, rappresentando in tal modo una sorta di apoteosi.

---

<sup>258</sup> In: L. MORTON, *Stravinsky and Tchaikovsky: “Le Baiser de la Fée”*, «Musical Quarterly», XLVIII, “Special Issue for Igor Stravinsky on His 80<sup>th</sup> Anniversary”, 1962, p. 324.

<sup>259</sup> Cfr. il manoscritto: . STRAVINSKY, *Le Baiser de la Fée, Ballet in 4 scenes after songs and piano pieces by Tchaikovsky, sujet after Andersen*, [*Ballet-Allégorie | en | 4 Tableaux | Igor Stravinsky*], autograph ms., 1928, (RISM ID no. 900005485), The Juilliard School, Lila Acheson Wallace Library, New York, p. 202.

L'elaborazione che Stravinskij attua sulla romanza è organizzata come segue:

$\boxed{205}$ – $\boxed{206}$	A (incipit)	introduzione
$\boxed{207}$ – $\boxed{208}$ -2	A (La $\flat$ +)	
$\boxed{208}$ -2– $\boxed{209}$ -2	B (modulante)	
$\boxed{209}$ -2– $\boxed{210}$ -4	A' (La $\flat$ +)	
$\boxed{210}$ -4– $\boxed{210}$	C (crescendo)	
$\boxed{211}$ – $\boxed{212}$	A'' (La $\flat$ +)	ripresa e coda

La struttura ricalca passo passo l'articolazione formale contenuta nell'originale di Čajkovskij. Inoltre, nelle varie sotto-sezioni vi sono dei dettagli importanti per comprendere l'atteggiamento compositivo di Stravinskij nei confronti del materiale e il suo utilizzo a fini drammatico-coreografici.

Nell'introduzione ( $\boxed{205}$ – $\boxed{206}$ , incipit di A) Stravinskij opera la sintesi intervallare che viene associata fin dall'inizio del balletto sia alla *Fée* sia alle *creature fatate*, cioè antepone all'intervallo caratteristico di 7a minore discendente / 2a maggiore ascendente la proposta ai bassi dell'intervallo di seconda minore ascendente. Come discusso in precedenza, questa è una caratterizzazione che ritorna sempre quando detti personaggi sono in scena.

**Andante non tanto** (♩ = 76)

Figura 160: I. Stravinskij, *Le baiser de la Fée*, SCÈNE,  $\boxed{205}$ , riduz. pianistica.  
Sintesi intervallare (2a minore / 7a minore).

La prima sezione ( $\boxed{207}$ – $\boxed{208}$ -2: A) è nella tonalità di La $\flat$ + e in essa viene ripreso fedelmente il tema della romanza, affidato all'oboe, tuttavia troncato nella sua parte finale (frase di 7 misure invece delle consuete 8), su uno sfondo tremolato di violini e viole. La scalarità discendente affidata alle viole è tratta dalla omologa figura dell'originale. Inoltre, il tremolo è un modo d'attacco del suono che, quando realizzato in *pp*, oltre a creare una sensazione di attesa crescente, è da Stravinskij associato al contesto della bufera di neve (cfr. Prima Scena, n.  $\boxed{2}$ ). Si veda il seguente esempio:

[Andante non tanto (♩ = 76)]

Clarinetto in Si

Violini I  
Violini II  
Viole

Fig. 161: I. Stravinskij, *Le baiser de la Fée*, 207.

*p*

Fig. 162: P. I. Čajkovskij, linea del basso della romanza op. 6 n. 6 *Net, tol'ko tot, kto znal*, bb. 7-11.

Come si può vedere dai due estratti, il compositore utilizza la scalarità discendente (parzialmente cromatica) che in Čajkovskij era presente all'attacco della voce (b. 8) e che era resa con una variazione armonica molto caratterizzante. Stravinskij manipola liberamente l'armonia innescando un gioco di ritardi, con conseguenti dissonanze preparate e libere, risolte e irrisolte. Anche se trattata in modo libero, la dissonanza non risulta tuttavia mai stridente, anche perché scaturita dal moto per grado congiunto delle parti e posta nello sfondo in *pp* e *poco marcato*.

Nella seconda sezione (208-2-209-2: B. 8 battute), Stravinskij utilizza la seconda parte della romanza mantenendone la stessa funzione formale dell'originale: viene introdotto un nuovo profilo tematico con funzione modulante.

Nella terza sezione (209-2-210-4: A') viene ripreso il tema A nella tonalità d'impianto (La $\flat$ +), con variazione timbrica (violini I e tromba I). Il fraseggio è incidentalmente di 8 misure (3+5).

Nella quinta sezione (210-4-210: C) Stravinskij innesca un crescendo utilizzando gli elementi contenuti nella sezione C della romanza di Čajkovskij: il tema e il controcanto del pianoforte.

38 *f* **string.** *cresc.* *ff*

Poj - met, \_\_\_\_\_ kak ja stra - dal \_\_\_\_\_ i kak ja

38 *mf* *cresc.*

42 *molto rit.* *pp* *a tempo*

strazh - du. Vsia grud' go - rit... - - - - - kto znal svi

42 *ff* *espr.* *p*

Figura 163: Čajkovskij, romanza op. 6 n. 6, *Net, tol'ko tot, kto znal*, bb. 38-46.

Andante non tanto ♩ = 76

VI. I  
Vle. dolce ben cant. (p)  
+ Ob. 210  
+ Fl.  
poco a poco cresc.  
Vc. Cr. 1.3.  
Cb. Cr. 2.4. p mf poco a poco cresc.

+ VI. II  
f  
sub. p e dolcissimo  
Tr. 1. Solo  
subito dolcissimo  
sub. p

Figura 164: I. Stravinskij, *Le baiser de la Fée*, 210-4 – 210, riduzione.

Come si può facilmente constatare da quanto sopra riportato, Stravinskij utilizza i materiali presenti nella romanza di Čajkovskij e li elabora con funzione tensiva, aumentando molto sensibilmente la portata drammatica dei passaggi citati. Tale procedimento riguarda le durate e la proiezione del materiale nel registro e nel timbro orchestrale; pur mantenendo la medesima struttura formale del brano citato, l'elaborazione di Stravinskij dà vita ad un procedimento di crescendo orchestrale che richiama da vicino l'ouverture-fantasia *Romeo e Giulietta* (TH 42; ČW 39, ottobre-novembre 1869), la cui prima versione fu ultimata da Čajkovskij proprio pochi giorni prima della composizione della raccolta di romanze *Šest' romansov* op. 6 (novembre 1869).

Il passaggio si trova a cominciare dalla lettera **R** (batt. 419 e seg.) della terza versione (1880), ma manca nella prima. Tuttavia, oltre agli evidenti contatti con materiali e tecnica di orchestrazione di Čajkovskij, se confrontato con quello del predecessore, il colore della musica è profondamente diverso. Tale diversità è garantita da alcuni elementi precipui di Stravinskij: innanzitutto, vi è la sub-imposizione di un basso pulsante che si muove sempre per quarti, oscillando anche cromaticamente attorno ad alcune note pedale e ripetendo moduli variati in alcune parti (trasposizione, durata, nota aggiunta o soppressa), ciò che avveniva peraltro anche in precedenza secondo uno stilema associato alla presenza scenica della *Fée*. Oltre all'impulso ritmico costante, questo procedimento costruttivo mai uguale a sé stesso pare aumentare la "spigolosità" della musica; ulteriore tratto distintivo è la presenza di un contrasto dinamico in *pp* accostato immediatamente al momento culminante in *ff* del crescendo (n. **211**). Tratto distintivo di Stravinskij, è una maggior raffinatezza nell'orchestrazione: laddove Čajkovskij utilizza ampiamente il raddoppio d'ottava ma all'interno della stessa famiglia strumentale (archi, ottoni, legni), l'altro predilige sempre la commistione dei timbri: *e. g.*, su una base di raddoppi d'ottava interni ad una famiglia (archi acuti), il compositore utilizza anche qualche altro strumento (flauti) (cfr. n. **210** e **211**).

Infine, nell'ultima sezione individuata (**211**–**212**: A'') Stravinskij riprende nella tonalità di  $La^{\flat+}$  i materiali melodici contenuti nell'originale čajkovskiano: tema A e controcanto (*nebenstimme*). In tal modo, pur adattandola alle esigenze drammaturgico/coreografiche del balletto, il compositore mantiene complessivamente la forma della romanza di partenza.

#### 4. Quarta scena (Épilogue), Berceuse des demeures éternelles

A seguito dell'indagine sullo *Skizzenbuch VIII*, riportata per esteso nel paragrafo precedente, emerge come in origine Stravinskij non avesse definito un quarto quadro, bensì un "interludio". Così è indicato infatti nel microfilm n. 123-0534 (Paul Sacher Stiftung):

[...]

3o quadro

[...]

6) Apparizione di strani personaggi - vergini, che trascinano Rudy nel lago (Barcarolle) Sipario.

E così nel microfilm n. 123-0536:

[...]

[?] ff e sipario

INTERLUDE

L'intenzione fu quella di terminare il balletto con un finale ciclico, che rispecchiasse i contenuti dell'azione coreografica la quale prevede la presenza dei due "baci della fata" a inizio e conclusione. Così è infatti riportato nell'*argument* della prima edizione pianistica (1928):<sup>260</sup>

«Une fée marque de son baiser mystérieux un jeune homme à l'enfance. Elle le retire des bras de sa mère. Elle le retire de la vie le jour de son plus grand bonheur pour le posséder et conserver ainsi ce bonheur à jamais inaltéré. Elle lui redonne son baiser.»

Nella stessa parte pianistica, vi sono le seguenti didascalie coreografiche:

«Les Esprits de la Fée s'amassent par groupes dans un mouvement très lent le long des décors représentant l'infinie immensité des espaces d'azur. La Fée et le Jeune homme se trouvent sur une imminence [sic]. Elle lui redonne son Baiser».

Pur non indicandolo esplicitamente né nella partitura né negli appunti compositivi, Stravinskij realizza un finale che mantiene le caratteristiche precipue dell'*Apothéose*, la quale è presente nel balletto classico di tradizione nei Teatri Imperiali (cfr.: *Belle au bois dormant* e *Casse-noisette*). Il termine *apothéose* definisce la deificazione, l'elevazione di un mortale allo stato divino, ed è associato a indicazioni agogiche che riportano la dicitura "Maestoso". In questo caso ciò coincide con il significato insito nella storia, reso palese da Stravinskij con il titolo *Berceuse des demeures éternelles*.

Assieme al precedente *Pas de deux*, questo finale fu l'unico pezzo ad essere apprezzato da Djagilev, come citato più diffusamente in precedenza:<sup>261</sup> «Il *Pas de deux* è buono, basato

---

<sup>260</sup> Cfr. I. STRAWINSKY, *Le Baiser de la Fée, Ballet Ballet-Allégorie en 4 Tableaux, inspiré par la Muse de Tchaïkowsky*, (versione per pianoforte), Édition Russe de Musique, fondée par S. et N. Koussevitzky, [R. M. V. 455], Berlin, 1928.

<sup>261</sup> Cfr. WHITE, *Stravinsky, the composer and his works*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1979, p. 314; S. LIFAR, *Histoire du ballet russe, depuis les origines jusqu'à nos jours*, Paris, Nagel, 1950, pp. 239-240.

su un bellissimo tema di Čajkovskij. [...] Questo è chiaramente l'unico passaggio interessante (assieme alla *Coda* nello stile di *Apollo*) in tutto il pezzo». Djagilev identificò immediatamente i tratti di continuità tra l'*Apothéose* e l'*Épilogue*. Essi sono verificabili come segue, in entrambi si trovano:

- i. una coda ciclica.
- ii. il progressivo arrestarsi verso la fissità temporale.
- iii. utilizzo di tremolati negli archi (specialmente violini e viole).
- iv. La stessa indicazione metronomica: *Apollon Musagète* “Largo e tranquillo, ♩ = 54”,

*Berceuse des demeures éternelles* “L'istesso tempo<sup>262</sup> (♩ = 54)”.

È particolarmente rivelatore che un tratto di continuità tra i due pezzi sia l'indicazione metronomica: poco probabile che alla *première* del *Baiser* Stravinskij, che dirigeva il balletto, abbia rispettato esattamente questa indicazione, e, anche se così fosse, ancora meno probabile che Djagilev abbia potuto afferrarla ad orecchio, non essendo ancora la partitura del *Baiser* disponibile al pubblico, e dunque confrontarla con quella dell'*Apollon*.

La coincidenza circa l'indicazione metronomica è indice del fatto che entrambi i finali rappresentino una sorta di “unità di significato profonda”, un'unità poetica che Stravinskij associa sistematicamente a entrambi i balletti. Essa prevede il mantenimento di alcuni parametri compositivi e musicali fissi come l'indicazione metronomica, l'aumentazione delle durate, e il ricorrere di elementi ciclici; e parametri leggermente variabili come il modo d'attacco (tremolato) e l'andamento ritmico di base (tactus).

La struttura formale complessiva dell'*Épilogue* è riassumibile come segue:

---

<sup>262</sup>N. 213: “Più lento (♩ = 54)” rispetto al n. 205 “Andante non tanto (♩ = 76)”.

QUATRIÈME TABLEAU (ÉPILOGUE): *Berceuse des demeures éternelles*.

Ax	fa	<i>L'istesso tempo</i> ♩=54	215	<i>Kolybel'naja pesn' v burju</i> , op. 54 n. 10.
A	fa		217	<i>Kolybel'naja pesn' v burju</i> , op. 54 n. 10.
Ax <sup>1</sup>	mi	<i>Andante non tanto</i> ♩=76	220	<i>Kolybel'naja pesn' v burju</i> , op. 54 n. 10.
y		SIPARIO↑	221	diverse possibilità (cfr. analisi sg.)
A <sup>amm</sup>	LA <sup>b</sup>	SIPARIO↓	223	<i>Kolybel'naja pesn' v burju</i> , op. 54 n. 10.

Con *x* ho indicato una zona di introduzione e con *x*<sup>1</sup> una zona di transizione, entrambe basate sull'esposizione frammentata dell'*incipit* del tema della *Canzone di ninnananna durante la tempesta*.

In *A* è presente la citazione letterale del tema della *Canzone di ninnananna durante la tempesta*, il quale è, come detto, tema ciclico associato al *bacio della fata*. Si noti che, a due bb. dopo 218, è di nuovo presente il raddoppio per quindicesime tra il primo flauto e il primo fagotto, caratteristica di orchestrazione importante per via delle implicazioni discusse in occasione delle prime battute del balletto.

Fig. 165: Stravinskij, *Baiser*, orchestrazione per quindicesime.

In *y* viene introdotto un elemento di sfondo che acquista caratteristiche fondanti perché costituisce una figura musicale tipica della *ninnananna*, che sarà presente fino alla fine della musica:

Fig. 166: Stravinskij, *Baiser*, n. 221, parte del primo flauto.

Taruskin, non dichiarando se si rifaccia a qualche fonte musicologica russa che allo stato attuale della ricerca non è stato possibile rinvenire, suggerisce un confronto di questa

figura musicale con le bb. 304 sg. del terzo movimento della sesta sinfonia di Čajkovskij.<sup>263</sup> Dopo attenta analisi, tuttavia, non paiono riscontrabili affinità significative, cioè che vadano oltre un sommario riconoscimento di altezze.

Tenendo presente che tale figura di accompagnamento discendente ostinato è caratteristica della *ninnananna* (cfr. quanto discusso nell'analisi della prima scena), mi paiono invece più produttivi altri possibili confronti, dei quali tuttavia è poco probabile una citazione conscia da parte di Stravinskij; più probabile invece vi sia una sorta di suggestione evocativa che li accomuna: il *Choeur des nayades* (opp. *Rusalka*, orig. Hor rusalok), "Temno nam, temno temnešenko" ("sentiamo freddo, sentiamo freddino"), n. 16 dell'opera *Čerevički* (1885). Significativo il fatto che sia stato proprio Balanchine, dalla formazione vicina a quella di Stravinskij, a rimarcare come passaggi del *Baiser* evocassero in lui tratti di quest'opera di Čajkovskij, senza darne tuttavia precisi riferimenti.<sup>264</sup> Come si può vedere dall'esempio musicale seguente, i passaggi sono accomunati dalla stessa tonalità di Fa minore e da un trattamento intervallare molto simile, che può peraltro essere esteso anche alle primissime battute del *Baiser*. Anche il testo cantato dal coro calza peraltro con la trama di questo balletto: "Temno nam, temno temnešenko", "sentiamo freddo, sentiamo freddino".

[Allegro moderato] *mf*

Sopr.  
Contr.

Tem no nam, tem - no, tem - ne - shen' - ko,

Fl. 1  
Ob. 1.2  
Fl. 2  
Cr. 1

Vc. Fg.  
Cb. Timp.

*p*

Fig. 167: Čajkovskij, *Coro di naiadi*, n. 16, *Čerevički* (1886), bb. 3-5, riduzione.

La figura musicale di accompagnamento ostinato tipico della *ninnananna*, introdotto dai flauti e poi mantenuto da violini e viole, è presente fin dal 1909-1910, nella *Berceuse* dell'*Oiseau de feu*, e sembra essere un elemento ricorrente nell'immaginazione musicale di Stravinskij. Si integrino gli esempi seguenti con la Fig. 166.

<sup>263</sup> In R. TARUSKIN, *Stravinsky and the Russian traditions*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1996, pp. 1613.

<sup>264</sup> In S. VOLKOV, *Balanchine's Tchaikovsky: conversations with Balanchine on his life, ballet and music*, translated from the Russian by Antonina W. Bouis, New York, Anchor Books, 1992, p. 155. Balanchine ricorda così: «Some of the themes are quite familiar—"Lullaby in a Storm," for instance. Or the piano piece *Feullet d'album*. But there are "quotes" which only people like me hear, because we know Tchaikovsky's music well—from his *Children's Album*, from *Queen of Spades*, or from another opera, *Cherevichki*. I even hear echoes from Tchaikovsky's First Symphony in that Stravinsky ballet».

[Tempo I. (Andante)]

VI. II

Vle.

*pp*

*p* *pp*

Fig. 168: Stravinskij, *Oiseau de feu* (1909-1910), *Berceuse* (*L'oiseau de feu*), solo violini secondi e viole.

Rilevati dunque questi possibili precedenti, è forse possibile comprendere meglio la seguente figura musicale, che caratterizza tutta l'ultima parte del *Baiser*.

[L'istesso tempo ♩ = 76]

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

Cb.

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

Fig. 169: Stravinskij, *Baiser*, n. 223, parte degli archi.

Su di essa i flauti in ottava espongono per aumentazione il tema della *Kolybel'naja pesn' v burju*, op. 54 n. 10. Il “collante” tra le sezioni degli archi e i flauti è affidato al corno solo, il quale recupera il procedimento di scivolamento cromatico che aveva come precedente la parte delle viole nella *berceuse* dell'*Oiseau de feu*. Incidentalmente anche alcune altezze assolute paiono coincidere. Si confronti l'immagine seguente con la Fig. 168.

[L'istesso tempo (♩ = 76)] 227

Fl. 1  
(dolcissimo cantabile)

Fl. 2  
(dolcissimo cantabile)

Fl. 3

Cr. Fa 1  
*più p*  
*p*  
*morendo*

VI. I  
*p*  
(div.)

VI. II  
*p*

Vle  
*p*

Vc.  
*p*

Cb.  
*p*

Fig. 170: Stravinskij, *Baiser*, nn. 226-227, partitura completa.

Un'ultima considerazione sull'utilizzo del corno: esso è spinto agli estremi acuti del registro, e il Mi $\flat$  sovracuto, posto in *più p*, *morendo* e di "indefinita" lunghezza, è di estrema difficoltà esecutiva. Stravinskij aiuta l'esecutore nonché compensa il colore orchestrale con l'unisono del terzo flauto; cionondimeno il colore che ne scaturisce si distacca inequivocabilmente dai precedenti čajkovskiani, e caratterizza il timbro di quest'ultimo passaggio come specifico di Stravinskij.



## CONCLUSIONI

Alla luce di quanto emerso durante la ricerca è possibile tracciare una linea di continuità tra la *Sleeping Princess* (1921) e il *Baiser de la Fée* (1928), nonché un'evoluzione del genere del balletto classico che trae le sue origini nella *Belle au bois dormant* (1889) dei Teatri imperiali. Come dichiarato da Stravinskij stesso, la *Sleeping Princess* fu un avvenimento fondamentale della propria esperienza artistica, necessario a maturare la successiva composizione del *Baiser*. Cionondimeno il processo creativo alla base della *Sleeping Princess* risulta, se non diametralmente opposto a quello del *Baiser*, per lo meno profondamente diverso: Stravinskij si basò sulla riduzione pianistica, sul proprio *imprinting* giovanile avvenuto a Pietroburgo come spettatore degli allestimenti čaikovskiani, e sulla partitura incompleta proveniente dal Teatro Mariinskij che Djagilev aveva a disposizione. Per prepararsi al compito di trascrizione e integrazione, il compositore copiò alcune parti della partitura orchestrale, ma non lo fece pari pari: le ridusse in particella, condensando la parte degli archi in una scrittura a due righe eseguibile al pianoforte, riportando le parti melodiche nella terza, e ricorrendo ad abbreviazioni e segni di ritornello i quali testimoniano la *forma mentis* stravinskiana di composizione modulare. I risultati stessi perseguiti negli interventi operati dal compositore alla *Sleeping Princess* paiono poi ambivalenti: da un lato traspare inequivocabilmente la mano di Stravinskij, il quale non fece uso massiccio dell'orchestra, utilizzò parsimoniosamente i raddoppi d'ottava, realizzò un'orchestrazione più duttile rispetto a quella del predecessore, e ritoccò le musiche del predecessore per migliorarle; dall'altro, sia Stravinskij sia Djagilev mirarono a riproporre il più fedelmente possibile la tradizione performativa del balletto imperiale riproponendolo in Occidente: Djagilev coinvolse tutti gli artisti che poté che parteciparono al primo allestimento mariinskiano, cercò di ricostruire le coreografie originali, nonché i costumi e le scenografie; ripristinò numeri musicali mai eseguiti ai Teatri imperiali, e snellì la partitura con numerosi tagli. Come discusso, al tempo di Čajkovskij era prassi apportare numerosi tagli, modificare l'ordine dei numeri musicali, aggiungere brani tratti da altri balletti per dare maggior sfoggio delle peculiarità dei ballerini, ri-orchestrare alcuni passaggi per adattare l'organico a disposizione (oppure perché mancanti nel manoscritto per orchestra disponibile). Nel solco di questa tradizione vanno letti gli interventi più risoluti alla partitura originale, che oggi riterremmo arbitrari: essi risultano in linea con la tradizione maturata dalle contingenze performative del balletto imperiale. Ciò ci costringe a guardare alla tradizione del balletto classico con occhi diversi, e constatare che alcune domande che tutt'oggi l'esegesi si pone non possono trovare risposta univoca: non è possibile stabilire con precisione né la musica costitutiva di un balletto né quella di un allestimento specifico, ma solo, se ciò avesse senso, cercare di ricostruire con un sicuro ampio margine di errore una singola performance. Proprio per via dell'elasticità della costituzione musicale, i materiali d'uso (riduzioni pianistiche, partiture direttoriali e parti d'orchestra) che ci restano recano molteplici strati di annotazioni, la cui analisi comparata ci può permettere di stabilire un novero di possibilità esecutive che servirono da base per le molteplici e contingenti declinazioni non solo di ogni singolo allestimento, ma anche di ogni singola performance. È chiaro dunque quanto il concetto di *Urtext* non calzi con questo repertorio. Risulta dunque comprensibile l'attuale mancanza di un'edizione critica della *Belle au bois dormant*: forse

ancor maggiormente rispetto al repertorio operistico, l'edizione della *Belle* costringerebbe alla redazione di un apparato critico estremamente articolato e dettagliato e, come conseguenza, anche un allestimento basato sull'edizione critica snaturerebbe la prassi performativa dell'epoca, basata sulle contingenze locali.

L'insuccesso della *Sleeping Princess* non dipese dall'approccio operato da impresario e compositore sulla partitura, né tantomeno dalle coreografie, bensì in primo luogo dalle condizioni prettamente economiche dell'allestimento, il cui trapianto non risultò possibile in Inghilterra. Diversamente dal Mariinskij, il Teatro Alhambra era un'istituzione finalizzata al ritorno economico, le cui entrate si basavano principalmente sulla vendita di biglietti. Impossibile da un lato ricreare la perfezione dell'allestimento piomburghese (che aveva una disponibilità finanziaria virtualmente illimitata), così come non fu possibile rientrare nei costi di produzione. A tutto ciò si aggiunse il fatto che la *Sleeping Princess*, con la sua lunga durata, era un balletto che copriva tutta la serata, dunque di difficile fruizione da parte del pubblico inglese avvezzo a due oppure tre balletti di breve durata. All'insuccesso contribuì anche un certo sospetto da parte dei *ballettomani* e dalla critica francesi i quali, in virtù delle caratteristiche di orchestrazione che ritennero di stampo germanico, nutrivano dei preconcetti nei confronti della musica di Čajkovskij. In tal senso possono essere visti gli abbondanti tagli operati sulla partitura proveniente dal Mariinskij, che riducono la durata complessiva di circa mezz'ora, e, nel contempo, l'aggiunta di pezzi di maggior successo e più facile presa tratti dallo *Schiaccianoci*. Inoltre, l'eliminazione dell'*Apothéose* finale, oltre a ragioni prettamente musicali, lascia trasparire la volontà di sopprimere un elemento troppo celebrativo della monarchia francese, tematica che probabilmente Djagilev ritenne opportuno non enfatizzare agli occhi del pubblico inglese dell'epoca. Djagilev si accorse dell'errore sul piano economico che la *Sleeping Princess* comportò per i *Ballets russes*, le cui risorse finanziarie a seguito di ciò risultarono seriamente compromesse, e abbandonò non senza un certo fatalismo la persecuzione degli ideali del balletto classico nella sua tradizione imperiale, ritornando ad allestimenti di breve durata e di più facile presa sul pubblico. L'idea di realizzare il *Mariage d'Aurore*, che andò in scena dal 1922 fino alla morte dell'impresario nel 1929, ne è una testimonianza chiara. In questo allestimento vennero riutilizzati i materiali d'orchestra della *Sleeping Princess*, i quali fortunatamente hanno reso possibile la ricostruzione della *Danse russe* e del *Presto* del *Finale* di fattura stravinskiana editi nella presente dissertazione.

Con il *Baiser* nel 1928 Stravinskij ridefinì la propria pratica compositiva sulle musiche di Čajkovskij declinandola secondo un ruolo del compositore che risulta mutato rispetto alla tradizione imperiale: non più subordinato al coreografo e alle esigenze di ogni allestimento, ma al contrario garante dell'integrità dello spettacolo *tout court*, dunque musicale, coreografica e decorativa. Il compositore scrisse indicazioni metronomiche e didascaliche mirate alla sincronizzazione coreografica e musicale, nonché precise descrizioni in merito ai costumi e allo stile di balletto da adoperare (personaggi protagonisti *en blanc* che danzano sulle punte, gli altri in abiti comuni). Coreografo, decoratore e costumista poterono e possono intervenire nei margini di libertà che il compositore volutamente garantì loro, ma il loro ruolo è da ritenersi subordinato. La musica del balletto appare dunque cristallizzata, non modificabile, non declinabile secondo le contingenze di allestimento; fu probabilmente proprio per questo che Stravinskij si premurò di comporre anche il *Divertimento* (1934), versione accorciata del *Baiser* e dall'organico ridotto, per

permetterne l'allestimento in teatri con meno risorse economiche, e l'esecuzione in sala da concerto.

L'indagine sullo *Skizzenbuch VIII* contenente gli appunti compositivi sul *Baiser* redatti durante l'estate del 1928 ha gettato luce sul processo compositivo di Stravinskij, e nel contempo ha sancito l'impossibilità di afferrarlo pienamente. Se si eccettua la prima parte della prima scena, nella quale, come visto, il processo compositivo risulta più frammentario per via della mancanza documentata di alcuni originali čajkovskiani di cui avvalersi, la stesura degli appunti nello *Skizzenbuch VIII* rispecchia in generale la consuetudine di Stravinskij: tracciando liberamente i pentagrammi sulle pagine bianche con lo *Stravigor*, il compositore iniziava stendendo i primi appunti sulla facciata di destra (stadio intermedio); nel contempo si avvaleva della facciata di sinistra per esplorare o sviluppare le possibilità (stadio iniziale), che venivano passo passo riportate in maniera consequenziale in quella di destra; il tutto poi veniva ricopiato voltando pagina, iniziando ancora dalla facciata di destra e continuando su quella di sinistra (*continuity draft*). La particella contenuta nello *Skizzenbuch VIII* è ambivalente: spesso redatta a tre sistemi, essa serviva in primo luogo come punto di riferimento per la stesura pianistica, redatta operando una semplificazione della scrittura per renderla eseguibile a due mani; nel contempo la particella dello *Skizzenbuch* fungeva da base per la versione orchestrale, che avrebbe seguito la parte pianistica. Per la versione orchestrale Stravinskij si serviva nel contempo anche della parte pianistica, come testimoniato dalle numerose annotazioni di orchestrazione riportate su di essa, specialmente nelle fasi finali del lavoro. Come detto, Stravinskij componeva al pianoforte, e proprio per questo l'elaborazione dei dettagli minuti del procedimento compositivo è irrimediabilmente persa: essa avveniva direttamente sullo strumento, a maggior ragione se pensiamo che Stravinskij per il *Baiser* si avvalese di brani di Čajkovskij già scritti per questo strumento. Conseguentemente, non ci restano esempi di "copiatura" degli originali di Čajkovskij; Stravinskij scelse pezzi accomunandoli secondo affinità testuali e musicali e in base alle necessità sceniche. Quando e se fosse necessaria, l'appropriazione delle musiche di Čajkovskij avveniva direttamente al pianoforte, e probabilmente ben prima della loro "messa in partitura", come testimoniato dal primo abbozzo dall'*Entr'acte symphonique*, poi all'inizio della terza scena, una cui idea compositiva compare fin dagli appunti della prima scena (mf. 123-0548). Pertanto, per gettare ulteriore luce sul processo compositivo, risulterà fondamentale la localizzazione e lo studio delle annotazioni sulle partiture di Čajkovskij che Stravinskij ebbe effettivamente a disposizione nell'estate del 1928; probabilmente queste partiture sono ospitate presso la biblioteca della Juilliard School of Music, in seguito alla donazione della libreria musicale di Stravinskij ereditata dal figlio Soulima, ma allo stato attuale della ricerca non è stato possibile consultarle.

Lo studio comparato dei carteggi ha permesso di stabilire piuttosto puntualmente la cronologia dei lavori di composizione. I primi contatti epistolari con Ida Rubinstein e Alexandr Benois circa il *Baiser* risalgono alla fine del 1927 e all'inizio del 1928. Fu di Benois l'idea di allestire un balletto utilizzando romanze e pezzi pianistici di Čajkovskij dei quali fornì una lista di possibili "candidati". Nei mesi seguenti Stravinskij definì le condizioni economiche del balletto. Iniziò i lavori al *Baiser* l'11 luglio 1928, durante un soggiorno estivo a Echarvines sul Lac d'Annecy. Il compositore aveva fatto installare un pianoforte in una stanza affittata presso la casa di un muratore. Di norma durante la mattina Stravinskij componeva al pianoforte, il pomeriggio svolgeva i lavori per i quali lo strumento non era necessario. Il 16 luglio scrisse una lettera a Gavriil Païchadze, che agiva da intermediario tra Stravinskij e Ida Rubinstein per conto dell'editore Jurgenson, chiedendogli di inviargli l'op.

54 di Čajkovskij, *Šestnadcat' pesen dlja detej* (*Sedici canzoni per i bambini*). Il 24 luglio Stravinskij scrisse nuovamente a Païchadze, attestando di aver ricevuto i brani di Čajkovskij, e rimarcò la preoccupazione che il ritardo nella spedizione gli aveva causato. Probabilmente fu per la mancanza della partitura dell'op. 54 che Stravinskij incominciò degli schizzi musicali dei materiali destinati alla *Fée* e agli *Spiriti*, i quali si ispirano a contenuti intervallari, armonici e di orchestrazione alla *Fée Carabosse* della *Belle au bois dormant*. L'arrivo delle musiche fu determinante perché nel primo quadro le romanze dell'op. 54 vennero utilizzate estensivamente: la n. 7 *Zimnij večer* (*Sera d'inverno*) e soprattutto la n. 10 *Kolybel'naja pesn' v burju* (*Canzone di ninnananna durante la tempesta*), la quale, anche per il suo significato testuale, è associata al "tema del bacio" che compare ciclicamente a inizio e fine del balletto. Nello *Skizzenbuch VIII* vi è forse un tentativo di ricostruzione operato da Stravinskij "a memoria" prima della ricezione della partitura dell'op. 54, realizzato in Sol minore anziché nella tonalità originale di Fa minore (cfr. mf. 123—0542-0543). Il momento di snodo per i materiali tratti dalla ninnananna del primo quadro si trova nella pagina precedente a quella datata 25 luglio [mf. 123—0552-0553]; una volta risolto l'incipit, il compositore ebbe a disposizione tutte le parti costitutive della prima scena. Conseguentemente, iniziò il *Deuxième tableau* il 29 luglio 1928 [mf. 123-0556]. Il 2 agosto scrisse nuovamente a Païchadze, informandolo che la parte per pianoforte del primo tableau era appena stata spedita a Ida Rubinstein. Il 7 agosto ne completò la prima parte, caratterizzata dai balli di gruppo, con una forma di rondò basata sui nn. d'op. 10, 19, 40, 39 e 51 realizzati in *contrappunto di citazioni* e con alcune variazioni ritmico-melodiche sul *valzer* (n. 71 dall'op. 40 n. 7 bb. 108 e sgg., e nn. 78-87 dall'op. 51 n. 4, op. 10 n. 2 e op. 40 n. 7). Iniziò dunque i lavori alla seconda parte, in cui la *Fée* travestita da zingara è in scena, basandosi sull'op. 6 n. 6 e n. 3 (variazione melodica con scala *zingaresca*). Il 16 agosto completò il secondo quadro, cominciando il terzo il cui inizio si basa sull'*Entr'acte symphonique* n. 19 della *Belle au bois dormant* e sull'op. 19 nn. 2-3. Ultimò l'*Entrée* (sull'op. 19 n. 4 e sull'*Entrée* n. 28 della *Belle*) e l'*Adagio* (op. 63 n. 6) datandoli Echarvines, 31 agosto "Lac d'Annecy"; partì per Scheveningen e rientrò a Nizza, il 15 settembre iniziò i lavori alla *Coda* (op. 51 n. 2 e n. 1); solo in seguito lavorò alla precedente *Variation* che è basata sulla "ricomposizione" della *Coda* del *pas d'action* n. 15 della *Belle au bois dormant*. Completò dunque il terzo quadro il 23 settembre [mf. 123—0590-0593]. Concluse gli appunti compositivi il 15 ottobre (finale ciclico dall'op. 54 n. 10 e coda nello stile di *Apollo*), e il 16 ottobre la partitura pianistica a due mani era pronta. La partitura per orchestra è datata a mezzanotte del 30 ottobre 1928 a Nizza.

Pur venendo redatta passo passo, la composizione della parte pianistica anticipò quella orchestrale. Ciò dipese dalla necessità pratica di inviarla alla coreografa per le prove ed è dimostrabile da alcune annotazioni di orchestrazione contenute nella parte pianistica stessa. Le indicazioni metronomiche contenute nella parte pianistica autografa sono dunque fondamentali, e il loro rispetto tassativo fu richiesto esplicitamente da Stravinskij. Significativo notare dunque un'indicazione metronomica differente proprio nell'incipit e nel n. 40: *Andante* ♩ = 54, mantenuto nella ripresa finale al n. 215. (Nel manoscritto orchestrale ospitato presso la Juilliard Manuscript Collection l'indicazione è ♩ = 72-76, mentre nell'ed. a stampa è ♩ = 70, che non appartiene alla scala metronomica. Oltre a un richiamo di orchestrazione e fraseologico con l'incipit della prima sinfonia *Sogni d'inverno* di Čajkovskij, il *tactus* e l'orchestrazione per quindicesime risultano parametri comuni al *Věšnie Horovody* (*Rondes printanières*), nn. 48-49 e nn. 56-57 del *Sacre du printemps* e lasciano

supporre un possibile collegamento con il *khorovod*, danza circolare tradizionale russa attorno a una persona da celebrare.

L'estetica stravinskiana declinata secondo il balletto di Čajkovskij ci permette di recuperare informazioni sulla prassi esecutiva del balletto classico pietroburghese stesso: nel *Pas de deux* presente nel terzo quadro Stravinskij si rifece direttamente ad alcuni numeri della *Belle au bois dormant*, ai quali attinse per la forma, per la tonalità e per le figure musicali (addirittura altezze assolute); ma Stravinskij integrò precise informazioni metronomiche che nell'originale di Čajkovskij mancavano perché non di compito del compositore, che risultano coincidenti con quelle ricostruite dall'esegesi čajkovskiana dai materiali usati a fine Ottocento al Teatro Mariinskij. In ciò vi è la controprova che la composizione del *Baiser* non fu un'operazione meramente intellettuale, ma si basò sull'esperienza vissuta dal compositore durante la propria infanzia a Pietroburgo a diretto contatto con gli allestimenti čajkovskiani, nonché in seguito alla collaborazione con i *Ballets russes* di Djagilev.

Le condizioni di produzione garantite dalla compagnia di Ida Rubinstein furono molto più vicine a quelle dei Balletti imperiali; la mecenate, come lo Zar, mise a disposizione ingenti somme di denaro svincolate dalla logica di mercato, e ciò permise di realizzare allestimenti di pregio, in cui l'eccellenza del corpo di ballo, delle coreografie, dei *décors* e della realizzazione musicale potevano essere finalizzate anche a pochi spettacoli. Traspare la volontà di Stravinskij di prendere le distanze dalle linee poetiche propugnate dal *Gruppo dei cinque*, e di collocarsi nel solco della tradizione che vede in Glinka e soprattutto in Čajkovskij i suoi capostipiti. Stravinskij fu più fermo nella persecuzione di tale ideale, a tal punto da allontanarsi da Djagilev il quale per forza di cose era ripiegato su soluzioni che permettessero ai *Ballets russes* la sopravvivenza economica. Ciò fu nel contempo una presa di coscienza e un distacco dall'“esotismo” associato alla musica dei *Cinque*, che il pubblico francese ed europeo tanto gradivano, nonché dalle caratteristiche nazionalistiche di stampo popolareggiante che, a seguito della Rivoluzione d'ottobre, il governo sovietico appoggiava. Nel 1928, Stravinskij può sembrare dunque esule e sradicato, e come tale si rivolge al vissuto della propria infanzia pietroburghese per maturare le linee estetiche del *Baiser*. Queste furono concretizzate con un artigianato compositivo della più raffinata fattura, in grado di garantire immortalità a musiche collocate fuori dalla loro tradizione e dalla loro cultura di origine, e, grazie a ciò, capaci di resistere all'usura determinata dalle esecuzioni nel tempo; in questo pare risiedere la bruciante modernità di Stravinskij che ripropone oggetti musicali tratti dal passato, decontestualizzati, ma eternamente contemporanei.



## BIBLIOGRAFIA

### Monografie

—, *Ežegodnik" imperatorskih" teatrov", sezony 1890 91*, Peterburg, 1892, pp. 129-148 (*La Belle au bois dormant*).

<<http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.FIG:002386945>> (15 IX 2011)

—, *Igor Stravinsky: A complete catalogue of his published works*, London, Boosey & Hawkes, 1957.

—, *Stravinsky and the dance: a survey of ballet productions 1910-1962, in honor of the eightieth birthday of Igor Stravinsky*, New York, The Dance Collection of the New York Public Library, 1962.

H. C. ANDERSEN, *The Ice-Maiden: and other tales*, trad. F. Fuller, Philadelphia, F. Leypoldt, 1863, pp. 7-138.

<<http://www.gutenberg.org/files/18604/18604-h/18604-h.htm>> (10 VI 2009)

E. ANSERMET, *Scritti sulla musica*, Milano, Edizioni Curci, 1991, pp. 22 (*Ricordi dei Balletti russi*), 171-185 (*La musica russa*), 199-222 (*Il caso Stravinski*).

B. V. ASAF'EV, *A book about Stravinsky*, translated by Richard F. French, with an introduction by Robert Craft, Ann Arbor, UMI, 1982 (orig. 1929), pp. 278-282.

M. AUCLAIR - P. VIDAL (sous la direction de), *Les ballets russes*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, c2009, pp. 217-296 (*Annexes cordonnées par M. Auclair et M. Bastien: Dictionnaire des danseuse des Ballets russes. Dictionnaire des danseurs des Ballets russes. Dictionnaire des photographes des Ballets russes. Chronologie des spectacles des Ballets russes*).

L. AZZARONI, *Il Canone infinito. Lineamenti di teoria della musica*, seconda ed., Bologna, Clueb, 2001.

L. BAKST, *The designs of Léon Bakst for The sleeping princess: a ballet in five acts after Perrault, music by Tchaikovsky*, preface by André Levinson, New York, Charles Scribner's Sons, 1923.

G. BALANCHINE, F. MASON, *Balanchine's Complete Stories of the Great Ballets*, revised and enlarged ed., New York, Doubleday, 1977, pp. 39-47 (*Le Baiser de la Fée*), 540-558 (*The Sleeping Beauty*), 735 (*Aurora's Wedding*), 746-747.

C. W. BEAUMONT, *Bookseller at the Ballet: Memoirs 1891 to 1929. Incorporating The Diaghilev Ballet in London: A Record of Bookselling, Ballet Going, Publishing, and Writing*, C. W. Beaumont, London, 1975, pp. 270-284 (*Sleeping Princess*, 1921), 317-318 (*Aurora's Wedding*, 1924), 404-406 (*Appendix B: Cast of 'The Sleeping Princess', 1921*).

C. W. BEAUMONT, *Complete Book of Ballets: A Guide to the Principal Ballets of the Nineteenth and Twentieth Centuries*, London, Putnam, 1951, pp. 561-598 (*Sleeping Princess*).

C. W. BEAUMONT, R. SCHWABE, *The Sleeping Princess: Impressions of the Russian Ballet, 1921*, I-II, London, C. W. Beaumont, 1921.

M. BEGHELLI, *L'emblema melodrammatico del lamento: il semitono dolente*, in *Verdi 2001: atti del convegno internazionale*, Firenze, Olschki, 2003, pp. 241-280.

A. BENOIS, *Memoirs*, translated by Moura Budberg, I-II, London, Chatto & Windus, 1960, 1964, II: pp. 58-73 (*The Sleeping Beauty: Levushka Bakst*).

A. BENOIS, *Reminiscences of the Russian Ballet*, translated by M. Britnieva, London, Putnam, 1941, pp. 121-132 (*La Belle au bois dormant*).

R. BUCKLE, *Diaghilev*, first American ed., New York, Atheneum, 1979, pp. 375-398 (*Sleeping Princess*).

P. I. ČAJKOVSKIJ, *Thematic and Bibliographical Catalogue of P. I. Tchaikovsky's (P. I. Čajkovskij's) Works*, edited by Polina Vajdman, Ljudmila Korabel'nikova, Valentina Rubcova, 2nd ed., Moscow, Jurgenson, 2006.

C. CLIFFORD, *Igor Stravinsky, a complete catalogue*, San Francisco, San Francisco Press, 1982.

H. COLIN SLIM, *Annotated catalogue of the H. Colin Slim Stravinsky collection: donated by him to the University of British Columbia Library*, Vancouver, University of British Columbia, c2002, pp. 76-92, 169-178.

M. DE COSSART, *Ida Rubinstein*, Liverpool, Liverpool University Press, 1987, pp. 133-139.

R. CRAFT, *A Stravinsky Scrapbook 1940-1971*, New York, Thames & Hudson, 1983, pp. 118-119.

R. CRAFT, *Stravinsky: Glimpses of a Life*, London, Lime Tree, 1992.

R. CRAFT, *Stravinsky: Chronicle of a Friendship*, Nashville, Vanderbilt University Press, 1994.

J. DEPAULIS, *Ida Rubinstein: une inconnue jadis célèbre*, Paris, H. Champion, 1995.

F. DEGRADA, *Stravinskij oggi. Convegno internazionale, Milano, Teatro alla Scala, 28-30 maggio 1982*, a cura di A. M. Morazzoni, Milano, Unicopli, 1986.

A. DOLIN, *The Sleeping Ballerina, The Story of Olga Spessivtzeva*, London, Frederik Muller, 1966, pp. xi-xiv, 20-31.

M. DRUSKIN, *Igor Stravinsky: his life, works and views*, translated by Martin Cooper, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

V. DUFOUR, *Stravinski et ses exégètes (1910-1940)*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2006.

V. DUFOUR, *Stravinsky à Bruxelles. 1920-1960*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, Classe des beaux-arts, c2003.

M. FOKINE, *Memoirs of a ballet master*, translated by Vitale Fokine, edited by Anatole Chujoy, Boston, Little Brown, 1961, pp. 162 e 216.

L. GARAFOLA, *Legacies of twentieth century dance*, Middletown (Ct.), Wesleyan Univ. Press, 2005, pp. 156-162, 194-202.

- L. GARAFOLA, *Diaghilev's Ballets Russes*, New York, Oxford University Press, 1989, pp. 115-119, 408-409.
- L. GARAFOLA, N. V. N. BAER, *The Ballets Russes and Its World*, New Haven, Yale University Press, c1999, pp. 153-165 (*Classicism and Neoclassicism*), 189-215 (*Stravinsky and Diaghilev*), 336-338 (*Appendix: Operas and Ballets*).
- S. L. GRIGORIEV, *The Diaghilev Ballet, 1909-1929*, translated and edited by Vera Bowen, Harmondsworth, Penguin Books, 1960.
- M. GUATTERINI – M. PORZIO, *Stravinskij, Apollo e Pulcinella. Neoclassico, danza e musica negli Anni Venti e oggi*, Milano, Mondadori Arte, 1990.
- M. A. GUPTA, *Diaghilev's Sleeping Princess (1921)*, Ph. D. thesis, Ann Arbor, UMI, May 2011. (15 II 2012).
- P. HALL, F. SALLIS, *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- R. N. JR HALLQUIST, *Stravinsky and the transcriptional process: An analytical and historical study of Petrouchka*, Ann Arbor, UMI, 1979.
- G. G. HORLACHER, *Building Blocks: Repetition and Continuity in the Music of Stravinsky*, New York, Oxford University Press, 2011, pp.129-163 (*Stravinsky Superimpositions*).
- H. J. JANS - L. HANDSCHIN (a cura di), *Igor Strawinsky. Musikmanuskripte*, Inventare der Paul Sacher Stiftung, 5, Winterthur, Amadeus, 1989.
- S. JORDAN, *Stravinsky Dances: Re-Visions across a Century*, Alton, Dance Books, 2007, pp. 23, 42-55, 220-238, 292-299.
- S. JORDAN, L. NICHOLAS, *Stravinsky the Global Dancer, A Chronology of Choreography to the Music of Igor Stravinsky*, database internet, 2003-.  
<<http://www.roehampton.ac.uk/stravinsky>> (29 VIII 2011)
- C. M. JOSEPH, *Stravinsky inside out*, New Haven, Yale University Press, 2001.
- C. M. JOSEPH, *Stravinsky & Balanchine: a journey of invention*, New Haven, Yale University Press, 2002.
- A. JUSZKIEWICZ, *Litauische Volks-Weisen*, Krakau, Verlag der Polnischen Akademie der Wissenschaften, 1900.
- M. KAHANE, N. WILD, *Les Ballets Russes à l'Opéra*, Paris, Hazan-Bibliothèque Nationale, 1992, pp. 134-136 (*Le Mariage d'Aurore*).
- J. E. KENNEDY, *Line of Succession: Three Productions of Tchaikovsky's 'Sleeping Beauty'*, in *Tchaikovsky and his World*, edited by Leslie Barney, Princeton, Princeton University Press, 1998, pp. 145-162.
- B. KOCHNO, *Diaghilev and the Ballets Russes*, translated from the French by Adrienne Foulke, New York-Evanston, Harper & Row, 1970, pp. 168-175 (*The Sleeping Beauty*), 180-181 (*Aurora's Wedding*), 276-279 (*August 19, 1929*), 286-289 (*Diaghilev discusses classical dance*).

F. LESURE (a cura di), *Stravinsky. Etudes et témoignages présentés et réunis par François Lesure*, Paris, Lattès, 1982, pp. 239-240 (*Une lettre de Stravinsky sur Tchaïkovsky*, «*Le Figaro*», 18 V 1922).

M. LEDERMAN, *Stravinsky in the Theatre*, New York, Pellegrini & Cudahy, 1949.

S. LIFAR, *Serge Diaghilev, his life his works his legend: an Intimate biography*, London, Putnam, 1940, pp. 311-313 (*Sleeping Beauty*).

S. LIFAR, *Histoire du ballet russe, depuis les origines jusqu'à nos jours*, Paris, Nagel, c1950, pp. 239-240.

P. DE LUSTRAC - S. DANCRE, *Exotisme et nationalisme : les Ballets russes et le Siam*, in *Les ballets russes*, a cura di M. AUCLAIR e P. VIDAL, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, c2009, pp. 64-82.

G. F. MALIPIERO, *Igor Stravinskij*, presentazione di Gianandrea Gavazzeni, Pordenone, Studio Tesi, c1982.

M. PARMENIA, *The Ballerinas: from the court of Louis XIV to Pavlova*, New York, Macmillan, c1972, pp. 265-267 (*Belle au bois dormant*).

L. B. MEYER, *Emozione e significato nella musica*, Bologna, Il Mulino, 1992.

L. MORTON, *Stravinsky and Tchaikovsky: Le Baiser de la Fée*, in P. H. LANG (a cura di), *Stravinsky: a new appraisal of his works. With a complete list of works*, New York, Norton, 1963, pp. 47-60.

C. MIGLIACCIO, *I balletti di Igor Stravinskij*, Milano, Mursia, 1992.

C. J. OJA, *Stravinsky in modern music (1924-1946)*, foreword by Aaron Copland, New York, Da Capo Press, 1982.

A. ORLOVA, *Čajkovskij, un autoritratto*, edizione italiana a cura di M. R. Boccuni, Torino, EDT, 1993.

D. J. PALMER, *Polar processes in Stravinsky's neoclassical music*, Ann Arbor, UMI, 1998.

J. PASLER, *Confronting Stravinsky: man, musician, and modernist*, Berkeley, University of California press, c1986.

M. PETIPA, *La bella dormente, ballo fantastico in sette quadri e un prologo, musica di Tschaykovsky, messo in scena dal coreografo Giorgio Saracco*, Teatro alla Scala, stagione di carnevale-quaresima 1895-1896, Milano, Edoardo Sonzogno, 1896.

A. POZNANSKY, B. LANGSTON, *The Tchaikovsky Handbook, A Guide to the Man and His Music, I: Thematic Catalogue of Works, Catalogue of Photographs, Autobiography; II: Catalogue of Letters, Genealogy, Bibliography*; Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 2002.

R. POZZI, *L'ideologia neoclassica*, in *Enciclopedia della Musica*, diretta da J.-J. Nattiez, I: Il Novecento, Torino, Einaudi, 2001, pp. 444 - 470.

V. I. PROPP, *I canti popolari russi*, Torino, Einaudi, 1966.

A. SCHAEFFNER, *Stravinsky*, Parigi, Les Éditions Rieder, 1931, pp. 115-117.

G. SCHÜLLER-T. STEIERT, *Le Baiser de la fée*, in C. DAHLHAUS, S. DÖHRING (a cura di), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, München, Piper, 1986-1997, IV, pp. 443-445.

R. D. SYLVESTER, *Tchaikovsky's Complete Songs*, Bloomington, Indiana University Press, 2002, pp. xi-xvi, 9-28, 151-189, 237-250.

SOTHEY PARKE BERNET, *Ballet Material and Manuscripts from the Serge Lifar Collection: Wednesday 9th May 1984 at 10.30 am and 2.30 pm*, London, Sotheby Parke Bernet, 1984.

D. SOUHAMI, *Bakst: Rothschild Panels of The Sleeping Beauty*, Sotheby's Pubns., 1992, pp. 23-27.

P. SOUVTCHINSKY, *Un siècle de musique russe: 1830-1930*, Arles, Actes Sud, Association Pierre Souvtchinsky, c2004, pp. 131-208 (*Glinka, Moussorgsky, Tchaikovsky, Strawinsky*), 239-252 (*Autres écrits: Igor Strawinsky : la notion du temps et la musique*).

C. SPIES, *Conundrums, Conjectures, Construals; or 5 vs. 3: The Influence of Russian Composers on Stravinsky*, in E. HAIMO, P. JOHNSON (a cura di), *Stravinsky Retrospectives*, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 1987, pp. 76-140.

A. STRAUMANN, *Strawinsky, sein Nachlass, sein Bild. Kunstmuseum Basel in Zusammenarbeit mit der Paul Sacher Stiftung Basel*, Basel, Das Kunstmuseum, c1984.

I. STRAVINSKY, *An autobiography*, New York, Simon & Schuster, 1936, pp. 229-235.

I. STRAVINSKY (in collaborazione con W. NOUVEL), *Cronache della mia vita*, a cura di Alberto Mantelli, Milano, Minuziano, 1947; rist. in Milano, SE, 1999. [trad. italiana di *Chroniques de ma vie*, I-II, Paris, Denoël & Steel, 1935, 1936. Ed. inglese: *Chronicles of my life*, London, Victor Gollancz, 1936.]

I. STRAVINSKY – R. CRAFT, *Dialogues*, London, Faber & Faber, 1982.

I. STRAVINSKY – R. CRAFT, *Dialogues and a diary*, Garden City (NY), Doubleday, 1963, pp. 258-259.

I. STRAVINSKY – R. CRAFT, *Expositions and Developments*, Garden City (NY), Doubleday, 1962.

I. STRAVINSKY – R. CRAFT, *Memories and Commentaries*, London, Faber & Faber, c1960.

I. STRAVINSKY – R. CRAFT, *Memories and Commentaries*, London, Faber & Faber, 2002, trad. it. in *Ricordi e commenti*, Milano, Adelphi, 2008.

I. F. STRAVINSKIJ, *Perepiska s russkimi korrespondentami: materialy k biografij*, V. P. Varunc, I-III, Moskva, Kompozitor, 1998-2003.

I. STRAVINSKY, *Poetics of music in the form of six lessons*, Cambridge, Harvard University Press, 1947.

I. STRAVINSKIJ, *Poetica della musica*, Milano, Curci, 1954.

I. STRAVINSKY, *Selected correspondence*, edited and with commentaries by Robert Craft, I-III, London, Faber & Faber, 1982-2008.

I. STRAVINSKY, *Stravinsky in conversation with Robert Craft*, Harmondsworth, Penguin Books, 1962.

I. STRAVINSKY, *The Rite of Spring: Sketches, 1911-1913*, London, Boosey & Hawkes, 1969.

I. STRAVINSKY – R. CRAFT, *Themes and episodes*, New York, Knopf, 1966.

- I. STRAVINSKY, *Themes and Conclusions*, London, Faber & Faber, 1972.
- V. STRAVINSKY – R. CRAFT, *Stravinsky in Pictures and Documents*, New York, Simon & Schuster, 1978, pp. 283-287.
- V. STRAVINSKY, *Dearest Bubushkin: the correspondence of Vera and Igor Stravinsky, 1921-1954*, edited by Robert Craft, New York (NY), Thames & Hudson, 1985, trad. it. in V. STRAVINSKIJ, *Caro Bubushkin: lettere e diari (1921-1971)*, Firenze, Passigli, 1988.
- C. TAPPOLET, *Correspondance Ernest Ansermet-Igor Strawinsky (1914-1967)*, I-III, Genève, Georg, c1990-.
- R. TARUSKIN, *Defining Russia Musically*, Princeton (NJ), Princeton University Press, c1997.
- R. TARUSKIN, *Le sacre du printemps: le tradizioni russe, la sintesi di Stravinsky*, ed. italiana a cura di D. Torelli e M. Uvietta, Milano, Ricordi, 2002.
- R. TARUSKIN, *On Russian Music*, Berkeley, University of California Press, 2009.
- R. TARUSKIN, *Stravinsky and the Russian traditions: a biography of the works through Mavra*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1996.
- TARUSKIN, *Stravinsky's "Rejoicing Discovery" and What It Meant: In Defense of His Notorious Text Setting*, in E. HAIMO, P. JOHNSON (a cura di), *Stravinsky Retrospectives*, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 1987, pp. 162-200.
- M. TCHAIKOVSKY, *The life & letters of Peter Ilich Tchaikovsky, edited from the Russian with an introduction by Rosa Newmarch*, London-New York, John Lane Company, 1905. <<http://www.archive.org/details/lifelettersofpet00chaiuoft>> (28 III 2012)
- P. TSCHAIKOVSKY, *Catalogue thématique des oeuvres, Rédigé par B. Jurgenson*, Moskva, P. Jurgenson, 1897. <<http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.FIG:002294492>> (14 IV 2012)
- G. THOMAS, *Modernism, Diaghilev and the Ballets Russes in London, 1911-1929*, in M. RILEY (a cura di), *British Music and Modernism, 1895-1960*, Farnham, Ashgate, c2010, pp. 67-91.
- P. C. VAN DEN TOORN, *The music of Igor Stravinsky*, New Haven-London, Yale University Press, 1983.
- P. C. VAN DEN TOORN, *Stravinsky and The rite of spring: the beginnings of a musical language*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1987.
- S. TUCKER, *Stravinsky and his sketches: the composing of Agon and others serial works of the 1950s*, Ph. D. thesis, University of Oxford, 1992, pp. 1-12, 18-29.
- G. VINAY (a cura di), *Stravinskij*, Bologna, Il Mulino, 1992.
- G. VINAY, *Stravinsky neoclassico: l'invenzione della memoria nel '900 musicale*, Venezia, Marsilio, 1987 (in particolare il saggio di C. DAHLHAUS *Il Teatro epico di Igor Stravinskij*, pp. 81-114).
- R. VLAD, *Stravinsky*, Torino, Einaudi, 1958.
- S. VOLKOV, *Balanchine's Tchaikovsky: conversations with Balanchine on his life, ballet and music*, translated from the Russian by Antonina W. Bouis, New York, Anchor Books, 1992, pp. 125-126, 153-168.

S. WALSH, *The music of Stravinsky*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

S. WALSH, *Stravinsky, a creative spring: Russia and France, 1882-1934*, New York, Knopf, 1999, pp. 462-463, 473-477.

S. WALSH, *Stravinsky, the second exile: France and America, 1934-1971*, New York, Knopf, 2006.

E. W. WHITE, *Stravinsky: the composer and his works*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1979, pp. 72-74 e 308-316, 56-58 e 527-528.

R. J. WILEY, *Dances from Russia: An Introduction to the Sergejev Collection*, offprinted from Harvard Library Bulletin, XXIV, November I, January 1976.

R. J. WILEY, *Tchaikovsky's ballets*, Oxford, Clarendon Press, 1985, pp. 1-10, 113-192, 327-332, 346-348, 354-370, 383-384, 401-413.

R. J. WILEY, *Tchaikovsky*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 340-439.

V. WOOLF, *Dancing in the Vortex: the Story of Ida Rubinstein*, Amsterdam, Harwood Academic, 2000, pp. 115-121 (*The 1928 Season*).

G. A. ŽUKOVSKAJA, *Stravinskij i Čajkovskij*, Gosudarstvennaja Konservatorija Im. P. I. Čajkovskogo, Moskva, 1995.

#### Articoli apparsi in riviste e periodici

AA. VV. *Stravinsky (1882-1971): A Composers' memorial*, «Perspectives of New Music», IX, n. 2, Spring/Summer 1971, pp. 1-180.

<<http://www.jstor.org/stable/832141>> (1 IV 2012)

L. BAKST, *Tchaikovsky aux Ballets Russes*, «Comoedia», XV, 3220, 19 X 1921, p. 1.

G. BALANCHINE, *The Dance Element in Stravinsky's Music*, «Opera Quarterly», XXII, 2006, pp. 138-143.

M. BLITZSTEIN, *The Phenomenon of Stravinsky*, «Musical Quarterly», XXI, 1935, pp. 330-347. <<http://www.jstor.org/stable/739053>> (1 IV 2012). Ristampato in «Musical Quarterly», LXXV, n. 4, "Anniversary Issue: Highlights from the First 75 Years", Winter 1991, pp. 51-69. <<http://www.jstor.org/stable/741833>> (1 IV 2012)

E. BRODY, *The Legacy of Ida Rubinstein: Mata Hari of the Ballets Russes*, «Journal of Musicology», IV, 1985-1986, pp. 491-506. <<http://www.jstor.org/stable/763753>> (1 IV 2012)

A. J. BROWNE, *Aspects of Stravinsky's Work*, «Music & Letters», XI, 1930, pp. 360-366. <<http://www.jstor.org/stable/726868>> (1 IV 2012)

E. T. CONE, *The Uses of Convention: Stravinsky and His Models*, «Musical Quarterly», XLVIII, "Special Issue for Igor Stravinsky on His 80<sup>th</sup> Anniversary", 1962, pp. 287-299.

<<http://www.jstor.org/stable/740798>> (1 IV 2012)

- M. DE COSSART, *Ida Rubinstein and Diaghilev. A One-Sided Rivalry*, «Dance Research», I, n. 2, Oct. 1983, pp. 3-20.  
 <<http://www.eupublishing.com/doi/pdfplus/10.2307/1290757>> (1 IV 2012)
- E. FERRARI, *Gli scritti sulla musica di Igor Stravinskij: appunti per una rilettura*, «Il Saggiatore musicale», IX, 2002, pp. 115-135.
- E. FERRARI, *Tradizione e modernità nel pensiero musicale di Igor Stravinsky*, in «Materiali di Estetica», I, 1999, pp. 7-48.  
 <<http://users.unimi.it/~gpiana/dm4/dm4stref.htm#n22>> (29 III 2012)
- L. GARAFOLA, *Igor Stravinsky and Ida Rubinstein*, «Ballet Review», XXXII, n. 2, Summer 2004, pp. 84-94.
- M. M. HIDE, *Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music*, «Music Theory Spectrum», XVIII, 1996, pp. 200-235.  
 <<http://www.jstor.org/stable/746024>> (1 IV 2012)
- K. KORSYN, *Towards a New Poetics of Musical Influence*, «Music Analysis», X, 1991, pp. 3-72 <<http://www.jstor.org/stable/853998>> (1 IV 2012) e la relativa recensione di R. TARUSKIN, *Towards a New Poetics of Musical Influence by Kevin Korsyn e Remarking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition by Joseph N. Straus*, «Journal of the American Musicological Society», XLVI, 1993, pp. 114-138.  
 <<http://www.jstor.org/stable/831807>> (1 IV 2012)
- M. LEDERMAN, *With the Dancers*, «Modern Music», XXIII, 1946, pp. 137-138.
- K. LESTER - C. CRISP, *Rubinstein Revisited*, «Dance Research», I, n. 2, Autumn 1983, pp. 21-31. <<http://www.jstor.org/stable/1290758>> (1 IV 2012)
- C. S. MAYER, *Ida Rubinstein: A Twentieth-Century Cleopatra*, «Dance Research», XX, n. 2, Russian Issue, Winter 1988, pp. 33-51.  
 <<http://www.jstor.org/stable/1478385>> (1 IV 2012)
- G. MORRIS, *Ashton and MacMillan in Fairyland: Contrasting Styles in Le Baiser de la Fée*, «Dance Chronicle», XIX, 2006, pp. 133-159.
- L. MORTON, *Stravinsky and Tchaikovsky: "Le Baiser de la Fée"*, «Musical Quarterly», XLVIII, "Special Issue for Igor Stravinsky on His 80<sup>th</sup> Anniversary", 1962, pp. 313-326.  
 <<http://www.jstor.org/stable/740800>> (1 IV 2012)
- R. U. NELSON, *Stravinsky's Concept of Variations*, «Musical Quarterly», XLVIII, "Special Issue for Igor Stravinsky on His 80<sup>th</sup> Anniversary", 1962, pp. 327-339.  
 <<http://www.jstor.org/stable/740801>> (1 IV 2012)
- J. OGDON, *Stravinsky and the piano*, «Tempo», new series, LXXXI, "Stravinsky's 85<sup>th</sup> Birthday", LXXXI, Summer 1967, pp. 36-41.  
 <<http://www.jstor.org/stable/943886>> (1 IV 2012)
- J. PASLER, *Stravinsky's Visualization of Music: the Choreography for The Rite of Spring*, «Dance Magazine», LV, n. 4, April 1981, pp. 66-69.
- H. PRUNIÈRES, *Stravinsky and Ravel*, «Modern Music», VI, n. 2, Winter 1928, pp. 35-39.
- S. REIMER STICKLOR, *The Sleeping Princess: An Analysis of Her Failure to Charm*, «Dance Research», VIII, n. 1, Autumn 1975 - Winter 1976, pp. 18-22.

- <<http://www.jstor.org/stable/1478782>> (1 IV 2012)
- A. ROLAND-MANUEL, *Le Baiser de la fée*, «Musique», II, 1928, pp. 657-659.
- L. SABANEEV, S. W. PRING, *Dawn or Dusk? Stravinsky's New Ballets: 'Apollo' and 'The Fairy's Kiss'*, «Musical Times», LXX, 1929, pp. 403-406.  
<<http://www.jstor.org/stable/915234>> (1 IV 2012)
- J. SHEPARD, *Stravinsky Nachlass: A Provisional Checklist of Music Manuscripts*, «Notes», Second Series, XL, 1983-1984, pp. 719-750.  
<<http://www.jstor.org/stable/940686>> (1 IV 2012)
- B. SCHWARZ, *Stravinsky in Soviet Russian criticism*, «Musical Quarterly», XLVIII, "Special Issue for Igor Stravinsky on His 80<sup>th</sup> Anniversary", 1962, pp. 340-361.  
<<http://www.jstor.org/stable/740802>> (1 IV 2012)
- M. SEVERN, *Dancing with Bronislava Nijinska and Ida Rubinstein*, «Dance Chronicle», XI, 1988, pp. 333-364.
- P. SOUVTCHINSKY, *La notion du temps et la musique (Réflexions sur la typologie de la création musicale)*, «La Revue musicale», XX, 1939, pp. 310-320.
- P. SOUVTCHINSKY – J. WARRACK, *Stravinsky as a Russian*, «Tempo», new series, "Stravinsky's 85<sup>th</sup> Birthday", LXXXI, Summer 1967, pp. 5-9.  
<<http://www.jstor.org/stable/943880>> (1 IV 2012)
- I. STRAVINSKY, *The Sleeping Beauty*, «Times», 18 X 1921, in E. W. WHITE, *Stravinsky: the composer and his works*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1979, pp. 573-574.
- I. STRAVINSKY, *Une lettre de Stravinsky sur Tchaïkovsky*, «Le Figaro», 18 V 1922, in F. LESURE (a cura di), *Stravinsky. Etudes et témoignages présentés et réunis par François Lesure*, Paris, Lattès, 1982, pp. 239-240.
- I. STRAVINSKY, *The Diaghilev I knew*, «Atlantic Monthly», trad. M. de Acosta, CXCII, n. 5, Nov. 1953, pp. 33-36.
- R. TARUSKIN, *Back to Whom? Neoclassicism as ideology*, «19th-Century Music», XVI, 1992-1993, pp. 286-302. <<http://www.jstor.org/stable/746396>> (1 IV 2012)
- R. TARUSKIN, *Russian folk melodies in The Rite of Spring*, «Journal of the American Musicological Society», XXXIII, 1980, pp. 501-543.  
<<http://www.jstor.org/stable/831304>> (1 IV 2012)
- R. TARUSKIN, *Some Thoughts on the History and Historiography of Russian Music*, «Journal of Musicology», III, 1984, pp. 321-339.  
<<http://www.jstor.org/stable/763585>> (1 IV 2012)
- R. TARUSKIN, *Un Mito del secolo XX. "Le Sacre du Printemps", la tradizione del nuovo e la musica in sé*, «Il Saggiatore musicale», IV, 1997, pp. 159-187.
- C. D. WADE, *A selected bibliography of Igor Stravinsky*, «Musical Quarterly», XLVIII, "Special issue for Igor Stravinsky on his 80<sup>th</sup> anniversary", 1962, p. 372-384.  
<<http://www.jstor.org/stable/740804>> (1 IV 2012)
- S. WALSH, *Some recent Stravinsky literature*, «Music Analysis», III, 1984, pp. 201-208. <<http://www.jstor.org/stable/854317>> (1 IV 2012)

E. W. WHITE, *Listening to Stravinsky's music in the 1920s*, «Tempo», new series, "Stravinsky's 85<sup>th</sup> Birthday", LXXXI, Summer 1967, pp. 32-36.

<<http://www.jstor.org/stable/943885>> (1 IV 2012)

G. A. ŽUKOVSKAJA, *Vozvraščenie klasičeskogo tanca v baletnom teatre Stravinskogo: K probleme Stravinskij i Čajkovskij* in *I. F. Stravinskij*, Moskovskaja Gosudarstvennaja Konservatorija im. P. I. Čajkovskogo, Moskva, 1997, pp. 123-132.

G. A. ŽUKOVSKAJA, "Poceluj Fei": *osobennosti orkestrrovogo stilja (k probleme "Stravinskij i Čajkovskij")* in *Moskovskij muzykoved*, II, 1991, pp. 258-268.

### Manuali di orchestrazione di riferimento

S. ADLER, *The Study of Orchestration*, 3<sup>a</sup> ed., New York-London, Norton, 2002.

A. BLATTER, *Instrumentation and Orchestration*, 2<sup>a</sup> ed., Boston., Schirmer, c1997.

H. BERLIOZ, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, edited by P. Bloom, Kassel, Bärenreiter, 2003.

A. CASELLA, V. MORTARI, *La tecnica dell'orchestra contemporanea*, Milano, Ricordi, 1950.

N. RIMSKIJ-KORSAKOV, *Principi di orchestrazione*, 3<sup>a</sup> ed., a cura di Luca Ripanti, Milano, Rugginenti, 2005.

### Partiture

P. I. ČAJKOVSKIJ (TCHAIKOVSKY, PETER ILICH), *La belle au bois dormant*, orchestral score, manuscript, undated, MS Thr 495 (95), I-IV, Stravinsky-Diaghilev Foundation Collection, Houghton Library, Harvard University, Cambridge (MA).

P. I. ČAJKOVSKIJ (TCHAIKOVSKY, PETER ILICH), *La belle au bois dormant, ballet en trois actes précédés d'un prologue, op. 66, musique de Tschaïkowsky; arrangement pour le piano par A. Ziloti*, Moscou, Jurgenson, 1889, Paris, Mackar & Noël, 1891.

P. I. ČAJKOVSKIJ (TCHAIKOVSKY, PETER ILICH), *La belle au bois dormant, ballet en trois actes précédés d'un prologue, op. 66, musique de Tschaïkowsky, édition simplifiée par E. Langer*, Moscou, Jurgenson, c1891.

P. I. ČAJKOVSKIJ (TCHAIKOVSKY, PETER ILICH), *La belle au bois dormant, ballet en trois actes précédés d'un prologue, op. 66, musique de Tschaïkowsky, édition simplifiée par E. Langer*, Moscou, Jurgenson, c1891, in 2004TW-893 (3), John Milton and Ruth Neils Ward Collection, Houghton Library, Harvard University, Cambridge (MA).

P. I. ČAJKOVSKIJ (TCHAIKOVSKY, PETER ILICH), *Le Mariage d'Aurore*, instrumental parts, ms., undated, 41 volumes in 41 folders, MS Thr 495 (101), Stravinsky-Diaghilev Foundation Collection, Houghton Library, Harvard University, Cambridge (MA).

P. I. ČAJKOVSKIJ, *Спящая красавица, La Belle au Bois Dormant, The Sleeping Beauty*, op. 66 (1888-1889), Muzgiz, Moskva, 1952.

P. I. ČAJKOVSKIJ, *Polnoe Sobranie Sočinenij*, voll. 52-53, Moskva, Muzgiz, 1948-1959.

P. ČAJKOVSKIJ, *La Belle au bois dormant, Spjaščaja Krasavica*, Balet v 3-h dejstvijah s prologom, libretto I. A. Vsevoložskogo po skazke Š. Perro, Soč. 66, [1888-1889], XII A-D, Tom Podgotovlen A. DMITRIEVYUM, *Polnoe Sobranie Sočinenij*, Obščaja Redakcija B. V. ASAF"eva, Moskva, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1952.

P. ČAJKOVSKIJ, *La Belle au bois dormant, Spjaščaja Krasavica*, Baletnoe Tvorčestvo, LVII, Pereloženie Dlja Fortepiano v Dve Ruki A. I. ZILOTI, Tom Podgotovlen A. DMITRIEVYUM, *Polnoe Sobranie Sočinenij*, Obščaja Redakcija B. V. ASAF"eva, Tom Pjat'desjat Sed'moj, Moskva, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1954.

P. I. ČAJKOVSKIJ, *The Sleeping beauty: ballet op. 66*, London, Eulenburg, 1974.

P. I. ČAJKOVSKIJ, *New Edition of the Complete Works*, Vol. 69b, *Piano Works 1875-1878*, Edited by Thomas Kohlhase, Moskow-Mainz, Muzyka-Schott, 2001.

TCHAIKOVSKY – STRAVINSKY, *Two movements from "The Sleeping Beauty"*, London, Boosey & Hawkes, 1981. [B. & H. 20523]

I. STRAVINSKY, *Le Baiser de la Fée, Ballet in 4 scenes after songs and piano pieces by Tchaikovsky, sujet after Andersen*, [*Ballet-Allégorie | en | 4 Tableaux | Igor Strawinsky*], autograph ms., 1928, RISM ID no. 900005485, The Juilliard School, Lila Acheson Wallace Library, New York.

<<http://www.juilliardmanuscriptcollection.org/home.html>> (14 IV 2012)

I. STRAVINSKY, *Le Baiser de la Fée, Ballet Ballet-Allégorie en 4 Tableaux, inspiré par la Muse de Tchaïkovsky*, riduzione per pianoforte, prima edizione, Berlin, Édition Russe de Musique, 1928. [R. M. V. 455]

I. STRAVINSKY, *The fairy's kiss, Le baiser de la fée, ballet in four Scenes*, revised 1950 version, London, Boosey & Hawkes, 1952. [B. & H. 16 669]

I. STRAVINSKY, *The Fairy's Kiss, Le Baiser de la Fée, Ballet in Four Scenes*, Piano Reduction, revised 1950 version, London, Boosey & Hawkes, 1954. [B. & H. 17561]

### Fonti Paul Sacher Stiftung

Documenti ospitati presso la Paul Sacher Stiftung, Igor Strawinsky Sammlung, catalogati in H. J. JANS - L. HANDSCHIN (a cura di), *Igor Strawinsky. Musikmanuskripte*, Inventare der Paul Sacher Stiftung, 5, Winterthur, Amadeus, 1989.

Čajkovskij, Petr Il'ič

La belle au bois dormant (Orch; 1888-1889)

- Klavierauszug (Musikdruck mit hss. Eintragungen von Igor Strawinsky, Serge Diaghilev, Serge Lifar und fremder hand)

Čajkovskij, Petr Il'ič / Strawinsky, Igor

- La belle au bois dormant. Akt 2. Nr. 18, Entr'acte (Vl, Orch; 1921) [483-0314]  
 Bearbeitung von *Dornröschen*:  
*Spjaščaja krasavica* (Orch; 1888-1889). Akt 2, Nr. 18, Entr'acte / Petr Il'ič Čajkovskij  
 - Partitur (Reinschrift von Igor Strawinsky mit Dirigiereintragungen von fremder Hand) [17 S.]  
*Sammlung Paul Sacher*
- Čajkovskij, Petr Il'ič / Strawinsky, Igor  
 Pas-de-deux (L'Oiseau Bleu, Bluebird) (klOrch; 1941)  
 Bearbeitung von *Dornröschen*:  
*Spjaščaja krasavica* (Orch; 1888-1889). Akt 3 Nr. 24 (bzw. 25), Pas de quatre / Petr Il'ič Čajkovskij  
 - Skizzen [5 S.]
- Čajkovskij, Petr Il'ič  
*Spjaščaja krasavica* (Orch; 1888-1889). Prolog. Nr. 3, Pas de Six. Adagio *Dörnroschen*  
 - Particell (Abschrift 1922; Fragment) [1 S.]  
*Spjaščaja krasavica* (Orch; 1888-1889). Prolog. Nr. 3, Pas de Six. Variation 1  
 - Partitur (Abschrift 1922) [1 S.]  
*Spjaščaja krasavica* (Orch; 1888-1889). Prolog. Akt 1. Nr 7, Apparition de l'aurore  
 - Partitur (Abschrift 1922 mit Eintragungen; unvollständig) [4 S.]
- Strawinsky, Igor  
 Le baiser de la fée (Orch; 1928)  
 Szenario von Igor Strawinsky nach Hans Christian Andersen  
 - Skizzen [8 S. + 129 S. in Skizzenbuch VIII]  
 - Klavierauszug (Reinschrift mit Ergänzungen und Korrekturen) [73 S.]  
 - Klavierauszug (Musikdruck mit hss. Eintragungen von Igor Strawinsky und Samuel Dushkin zum *Divertimento* 1934)  
 - Titelseite und Widmungstext (Entwurf; Manuskript; französisch) [1 S. in Skizzenbuch VIII]  
 - Szenario (Entwurf; Manuskript; russisch) [4 S. in Skizzenbuch VIII]
- Le baiser de la fée (Orch; 1928). Ballade (Vl, Kl; 1934; unveröffentlicht)  
 Bearbeitung in Zusammenarbeit mit Samuel Dushkin von *Le baiser de la fée* (Orch; 1928). Ziffer 101-118  
 - Partitur (Probedruck mit hss. Korrekturen und Eintragungen) [10 S. + 1 S. Korrekturanweisungen]
- Le baiser de la fée (Orch; 1928). Divertimento (Vl, Kl; 1934)  
 Bearbeitung in Zusammenarbeit mit Samuel Dushkin der Konzertsuite *Divertimento* (Orch; 1934) aus *Le baiser de la fée* (Orch; 1928)  
 - Skizzen (von Igor Strawinsky und Samuel Dushkin) [47 S. im gedruckten Klavierauszug von *Le baiser de la fée* 1928]
- Valse des fleurs (Kl 4hdg; 1914)  
*Cvetočnyj val's*

- Partitur (Reinschrift) [4 S.]

Skizzenbuch VIII [245 S.]

*Le baiser de la fée* (Orch; 1928)

*Capriccio* (Kl, Orch; 1928-1929)

*Quatre études* (Orch; 1928-1929). Nr. 3, *Cantique*

*Trois petites chansons* (Singst, klOrch; 1929-1930). Nr. 1, *La petite pie*

### Filmati di interesse documentario

F. FRANKLIN, *Frederic Franklin, Maria Tallchief recreating excerpts from 'Le baiser de la fée'*, VHS, 80 min., New York, George Balanchine Foundation, c1998. [Frederic Franklin and Maria Tallchief recreating the Gypsy Pas de Deux from "Le baiser de la fée". Taped at New York City Ballet studios, Lincoln Center, New York, April 15, October 21 and November 18, 1996.]

F. FRANKLIN, *Frederic Franklin recreating excerpts for 'Le baiser de la fée', with Maria Tallchief and Vida Brown*, VHS, 101 min., New York, George Balanchine Foundation, c1998. [Frederic Franklin recreating the Bride and bridegroom, Pas de deux and Bride's solo from "Le baiser de la fée". Taped at New York City Ballet studios, Lincoln Center, New York, October 26, 1996 and January, 1997.]

S. JORDAN, *Balanchine choreographs Stravinsky*, VHS, 96 min., New York, George Balanchine Foundation, c2002. [Excerpts from: *Agon, Apollo, Duo concertant, Divertimento from 'Le baiser de la fée', Movements for piano and orchestra, Danses concertantes.*]

JORDAN, MORRIS, "Ashton to Stravinsky: A Study of Four Ballets", DVD, Alton, Dance Books, 2005.

H. TOMASSON, *Helgi Tomasson coaching the male variation from 'Divertimento from Le Baiser de la Fée'*, New York, George Balanchine Foundation, 2003.

<[http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebookbatch.ASP\\_batch:ASP608739daiv](http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebookbatch.ASP_batch:ASP608739daiv)> (13 XII 2011 - documento a sola consultazione interna).

