

Progetto d'ascolto

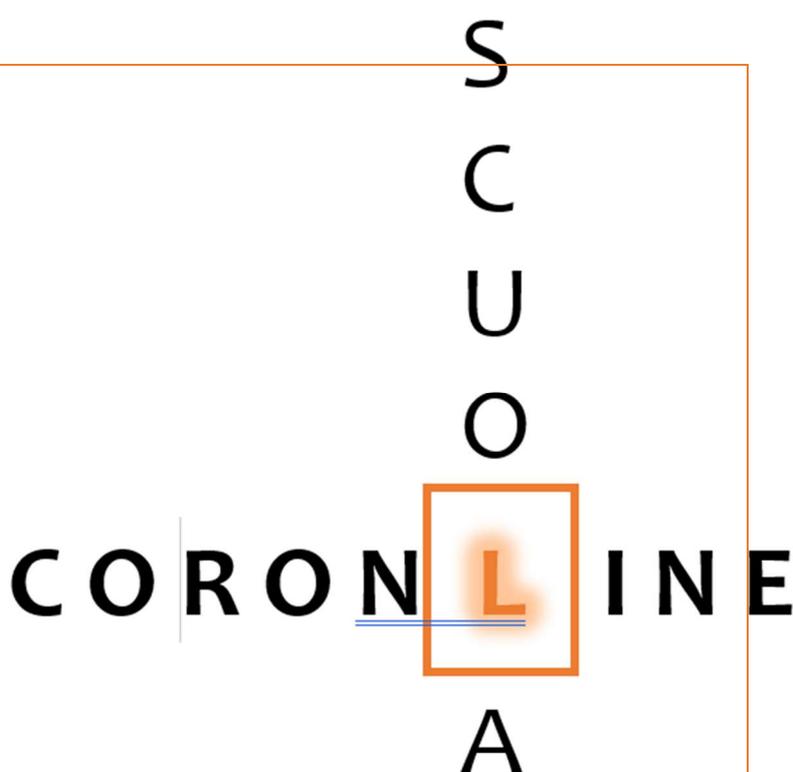
LA CINA

Se ascolto dimentico

Se vedo ricordo

Se faccio capisco

Proverbio cinese



Sommario

Introduzione e mappa del percorso

Descrizione analitica

DANZA CINESE - 'Lo schiaccianoci' di Pëtr Il'ič Čajkovskij (1892)
CORO DEI RAGAZZI - 'Turandot' di Giacomo Puccini (1926)
FERMO! CHE FAI? T'ARRESTA - 'Turandot' di Giacomo Puccini (1926)
HOW'S YOUR MUG? - 'L'enfant et les sortilèges' di Maurice Ravel (1925)
INCIPIIT Allegro - 'Il mandarino meraviglioso' di Bèla Bartòk (1919)
FINALE Sempre vivace - 'Il mandarino meraviglioso' di Bèla Bartòk (1919)
MARCIA CINESE - 'Le rossignol' di Igor' Fëdorovič Stravinskij (1914)

Approfondimenti

PËTR IL'IČ ČAJOKVSKIJ

Musica e danza

Vita e opere

I tre balletti

Analisi

GIACOMO PUCCINI

Vita e opere

Turandot

MAURICE RAVEL

L'enfant et les sortilèges

BÈLA BARTÒK

Il mandarino meraviglioso

IGOR' FËDOROVİČ STRAVINSKIJ

Vita

Le rossignol

INTRODUZIONE

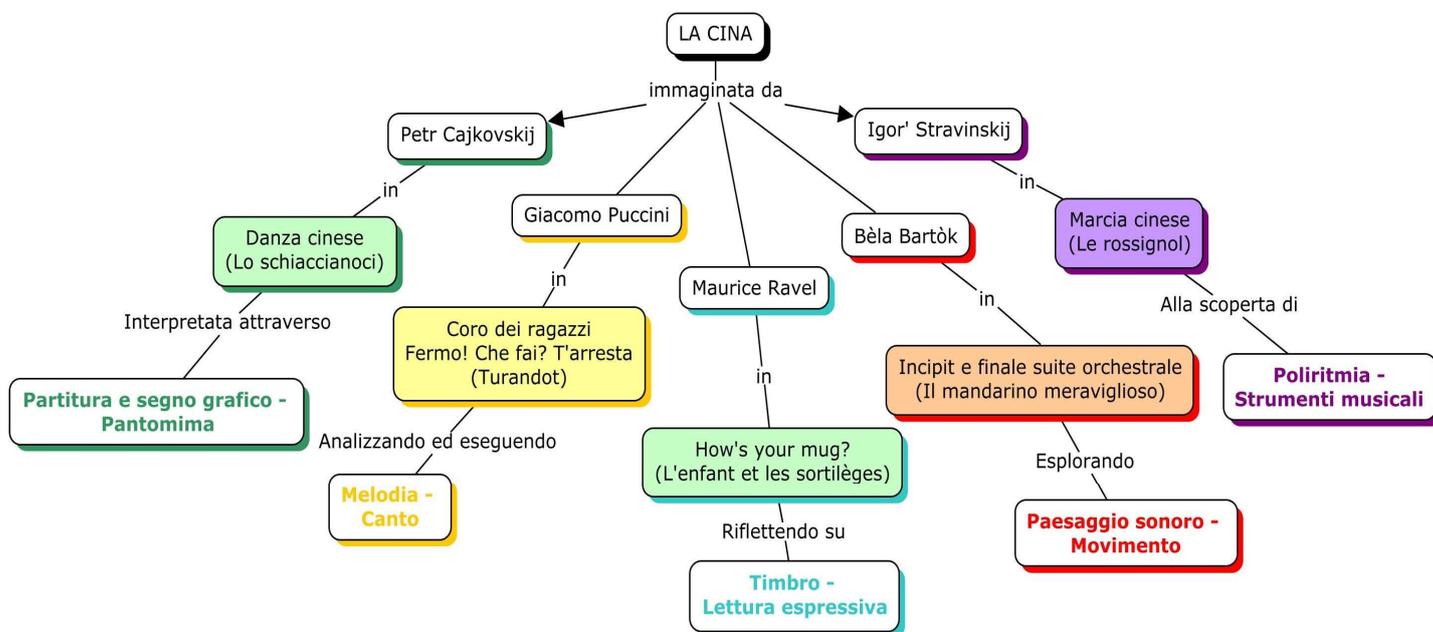
Questo elaborato presenta un possibile itinerario applicabile nell'ambito della didattica dell'ascolto.

Il progetto, pensato per bambini dai 10 agli 11 anni, prende le mosse da un tema centrale, fil rouge, che accomuna tutti i brani musicali proposti, scelti dal repertorio colto del trentennio a cavallo tra Ottocento e Novecento, di autori di diverse nazionalità e ognuno riconducibile a un genere musicale differente, con l'idea di fornire un materiale di studio quanto più variegato e che "desse da parlare".

La musica della Cina, dunque, intesa come frutto di una visione squisitamente occidentale ed europea, a cui i vari compositori guardano come a un mondo lontano, un *ailleurs* a cui tendere nostalgicamente, favolistico e a tratti bizzarro, dove ambientare i più strani accadimenti, che collega le sessioni di lavoro, uniformandone il carattere, ma non già le attività.

Le cinque tappe, che hanno per punto d'arrivo il capire la musica e prendere parola su di essa, sono costruiti secondo la convinzione che "fare sia il miglior modo di imparare ad ascoltare".² Ecco che, come suggerito dalla mappa sottostante, ad ogni brano è legato un numero variabile di attività, volte a interpretare, analizzare, riflettere, esplorare e scoprire alcuni aspetti importanti della grammatica musicale e organizzate per difficoltà e capacità di astrazione crescenti.

MAPPA DEL PERCORSO



¹ GINO STEFANI, La parola all'ascolto, CLUEB, Bologna, 2000, pg. 182

FRANÇOIS DELALANDE, Le condotte musicali, CLUEB, Bologna, 1993, pg. 172

DESCRIZIONE ANALITICA

DANZA CINESE da 'Lo schiaccianoci' di Pëtr Il'ič Čajkovskij (1892)

Attività: Segno grafico e gestualità

Obiettivi:

- realizza in modo guidato un'azione coreografica sul brano;
- Individua le principali strutture formali del brano;
- codifica attraverso una scrittura non convenzionale la successione degli eventi coreografici e musicali;
- individua le analogie fra la partitura non convenzionale e quella convenzionale;
- contribuisce creativamente all'allestimento di una nuova azione coreografica sul brano;
- mette in relazione le caratteristiche sonore e strutturali del brano per dedurne l'identità specifica.

Salve!

Non ci siamo mai visti prima!... mi pare... ne siamo sicuri?...eppure, mi sembra di avervi già visti da qualche parte! Ma sì, ciao!! Come salutate quando casualmente incontrate qualcuno che conoscete per strada? In ogni parte del mondo ci si saluta allo stesso modo? Ad esempio in Cina?

- ◆ Si ascolta il brano e si riflette sulla proposta-risposta delle frasi differenziate anche timbricamente. Ci si dispone su due righe, una davanti all'altra, in modo da creare delle coppie, lasciando uno spazio di almeno 5 passi fra le due, realizzando un'azione coreografica.

da battuta 1 a 10	fila 1: saluta con la mano i compagni della fila 2. fila 2: risponde al saluto facendo degli inchini molto stretti, a tempo col pizzicato degli archi.
da battuta 10 a 18	fila 1: saluta come prima i compagni, dopo essersi accertati che... sono proprio loro! fila 2: risponde al saluto come sopra, accertandosi di essere stati proprio salutati!
da levare di 19 a 22	fila 1: si avvicina al compagno davanti a lui agitando il braccio. fila 2: gira attorno ai compagni della fila opposta sempre facendo degli inchini molto stretti.
da levare di 23 a 26	fila 1: gira attorno ai compagni, sempre muovendo le braccia. fila 2: gira attorno ai compagni della fila opposta sempre facendo degli inchini molto stretti.
da levare di 27 a 32	Le coppie così formate si salutano ognuno a proprio modo girandosi intorno sempre più velocemente fino all'inchino reciproco finale.

- ◆ Alla ricerca di un canovaccio...

Si fissa sui fogli neri con gessetti di 3 colori diversi una traccia grafica (linee, punti, frecce) che serva a ricordare la successione dei movimenti della pantomima realizzata, mentre si riascolta il brano: la musica ci suggerisce qualche segno grafico?

Si discute su quali segni siano più efficaci ed evocativi e se ne sceglie uno per tipo di intervento. Si riportano gli stessi colori sulla partitura convenzionale, che si guarda ora più da vicino: quali segni di articolazione sono stati usati dal compositore stesso?

◆ Guardando più da vicino...

Oltre ai due interlocutori sonori, individuati con gli stessi colori dei segni, ci sono altri elementi nella partitura a cui non abbiamo fatto caso? Ci sono altri personaggi? C'è una voce che non cessa mai di "suonare", secondo un disegno sempre fisso e ripetuto: è l'ostinato!

◆ E il cerchio si chiude...

In che modo potremmo aggiungere questo ostinato alla nostra azione scenica? Potremmo scegliere due soli protagonisti che si salutino secondo lo schema provato e chieder alla maggior parte del gruppo di camminare a tempo con la pulsazione intorno alla coppia a mò di folla in una stazione della metropolitana, che rende difficile la comunicazione tra i due, o mettersi a leggere il giornale battendo distrattamente la punta del piede, in attesa della metro... o pensare a un'altra ambientazione (sala d'aspetto del dentista?). Facciamone una 'partitura'!

◆ Caccia all'opera...

Che titolo potrebbe aver questo brano?

- Canzone d'amore Marcia
- tedesca
- Richiamo di caccia
- Danza cinese
- Inno nazionale francese

Perché?.....

◆ Approfondimento sul balletto e la sua storia: dalla Francia alla Russia e ritorno

◆ Approfondimento sulla figura di Čajkovskij e le sue fiabe

◆ Approfondimento sulla fiaba di E.T.A Hoffmann "Lo schiaccianoci e il re dei topi"

PËTR IL'IČ ČAJKOVSKIJ

Musica e danza

La **danza accademica** è un linguaggio complesso, con una dettagliata terminologia in lingua francese, codificata nell'ambito dell'**Académie Royale de Musique** di Parigi dalla fine del '600. Agli inizi del '700 si giunge ai sistemi di notazione della disciplina che ne ha permesso l'evoluzione.

1832 una svolta nella storia della danza. Quasi coincide con uno spartiacque **musicale**: la *Symphonie fantastique* di Berlioz, i primi concerti di Liszt e Chopin a Parigi e la battaglia per l'Hernani di Victor Hugo. 1832: all'Opéra di Parigi il balletto *La Sylphide*, coreografia di Filippo Taglioni (1777-1871) segna la nascita del concetto di **élévation** = la conquista della leggerezza, attraverso un uso sapiente delle punte che distaccano la ballerina (non il ballerino) da ogni realtà materiale.

Forse già i greci praticavano la danza *sur les pointes* e sicuramente alla fine del '700. Nel 1820 circa in Russia Puškin vede Avdot'ja Il'ična Istomina danzare sulle punte. Era dunque una pratica diffusa non solo in Francia, ma prendeva corpo nella totalità dello spettacolo con la prima interprete, figlia del coreografo della *Sylphide*, Maria Taglioni.

Alternative: Fanny Elssler, di origine austriaca, proponeva nello stesso giro d'anni, un concetto di danza opposto: passi rapidi, vigorosi, davano l'impressione di essere fortemente legati al terreno. Danza di carattere, con forti elementi mimici.

L'aspirazione a un mondo sovranaturale e l'ebbrezza di vivere e soffrire nel mondo reale convivevano nella concezione drammaturgica, come dimostrava già nel 1841 Carlotta Grisi in *Giselle* il realismo mimico e l'ariosità del soprannaturale, anche grazie all'autore del soggetto, Théophile Gautier e al coreografo Jean Coralli.

Dall'Italia alla Francia

Il balletto = una forma di spettacolo in cui una determinata vicenda (favola, leggenda, allegoria o anche sintesi astratta di movimenti) viene espressa unicamente attraverso la mimica e la danza accompagnata dalla musica.

Le origini sono antichissime.

1480: **Agnolo Poliziano** si trovava durante il carnevale a Mantova presso Francesco Gonzaga e scrisse la sua favola "personata" = scenica, con personaggi, intitolata a Orfeo. Questo primo documento di teatro profano della letteratura italiana (?) è una sintesi tra il dramma liturgico e gli elementi scenico-mimici delle azioni che si recitavano durante i conviti, fra una portata e l'altra.

Fina dal tardo Medioevo non esisteva cerimonia civile senza balli, pantomime, quadri mitologici e allegorici sostenuti dalla musica.

La danza insieme alla pantomima e alla musica andò ricavando il suo spazio anche nelle rappresentazioni teatrali.

1502: durante le feste per le nozze di **Lucrezia Borgia** con il duca Alfonso di Ferrara si rappresentarono 5 commedie di Plauto con prologhi e intermedi di canti, moresche, combattimenti e altri balli.

1508: a Ferrara la *Cassaria* di **Ludovico Ariosto** piacque molto anche grazie a una moresca di cuochi "brilli".

² Estratti dall'inserto per *Il Corriere della Sera*, *I grandi Compositori*, a cura di ENZO RESTAGNO

In tutti questi interventi danzati mancava però un disegno unitario.

1489: a Tortona per le nozze di Gian Galeazzo Sforza con Isabella d'Aragona, **Bergonzio Botta** (lombardo) elaborò le "intromesse" a un convito che obbedivano tutte a un tema unitario, l'amore coniugale. Atto di nascita di quello che, emigrato a Parigi al seguito di Caterina de' Medici, si sarebbe chiamato ballet de cour.

Il ballet de cour

1571: il poeta e musicista **Jean-Antoine de Baïf** fonda a Parigi l'**Académie de Musique et de Poésie** con lo scopo di far rivivere l'antica fusione di poesia, musica e danza secondo l'immagine che allora si aveva della tragedia greca.

Parallelismo con la contemporanea **Camerata de' Bardi** fiorentina.

Ma i due cenacoli di studio si muovevano in direzioni diverse.

A Firenze si cercava di dare all'incontro di musica e poesia un indirizzo narrativo per far rivivere il contenuto della tragedia.



Nasce il melodramma italiano *Dafne* (1595), *Euridice* (1600) di Ottavio Rinuccini e

I membri dell'Académie volevano accordare metricamente musica e danza alla poesia e alla declamazione.



Nasce il ballet de cour, che caratterizzerà l'opera francese di Lully e di Rameau. Jacopo Peri.

= uno spettacolo di grande impegno scenografico, costituito da danze (entrées) a volte di ispirazione popolare o orientaleggiante, tenute insieme da una trama allegorica o mitologica arricchita da scene buffe ispirate alla commedia dell'arte.

Il pubblico aristocratico spesso partecipava direttamente alle danze, a passi strisciati (= più movimenti di massa che ballo) realizzabile anche da inesperti con le vesti lunghe.

La musica era importante: serviva da supporto alle danze e sosteneva la tenue vicenda narrativa per mezzo di brevi arie cantate, sinfonie, temi caratteristici dei vari personaggi.

Il più emblematico dei ballets de cour: il **Ballet comique de la Royne** del 1581 al Louvre. Autore dello spettacolo su soggetto di La Chesnaye: **Baltazarini da Belgioioso** (violinista e coreografo lombardo?).

Durava 6 ore!

Era strutturato in 3 parti costituite da una ouverture, recitazione, entrées danzate e mimate, alternate a scene comiche e acrobatiche, ballo generale a conclusione. La musica di estrema semplicità, dava contorno melodico alla corretta declamazione della poesia.

La passione per la danza di Luigi XIII e Luigi XIV

Claudio Monteverdi nel 1608 aveva presentato a Mantova il Ballo delle ingrato, in cui l'elemento coreografico si univa al canto: formula imitata anche in Francia, dove la recitazione scomparve progressivamente.

Nascono molti balletti su tema tassesco, con complesse macchine di scena: ballet d'Alcine, La délivrance de Renault, cui partecipa come danzatore anche Luigi XIII, L'avanture de Tancredi en la forest enchantée, Ballet des quatre parties du monde. Balletti minori introducono temi e situazioni contemporanee: mercanti e borsaioli appaiono in scena.

Il ballet de cour in Francia subirà una grande trasformazione: 1642 muore il cardinale Richelieu e Luigi XIII chiama il **cardinale Mazzarino** al suo posto. Nel 1643 muore Luigi XIII stesso.



organizza a Parigi il primo spettacolo d'opera "all'italiana" Nicandro e Fileno, pastorale di **Marazzoli**.

Nel 1645 l'opera italiana approda alla corte francese con La finta pazza di Strozzi, musica di **Sacriati** e macchine teatrali del sorcier Torelli. Nel 1647 al Palais Royal nasce la prima opera "italiana" composta su suolo francese Orfeo di Luigi Rossi. E' cantata in italiano: insuccesso.

1662 alle Tuilleries viene rappresentata una nuova opera italiana, affidata a **Francesco Cavalli**: L'Ercole amante, fastoso spettacolo per le nozze di Luigi XIV con Maria Teresa d'Asburgo, infanta di Spagna: grande insuccesso. Interessanti gli intermezzi, composti dal favorito del re, **Jean-Baptiste Lully**, in cui apparve Luigi XIV stesso con il simbolo del sole.

Lully, con la collaborazione di **Molière**, mescola danza e commedia, la comédie-ballet e insieme a Quinault e Benserade dà l'avvio all'opéra-ballet e poi alla tragédie-lyrique.

Trasformazione dell'ormai stanco ballet de cour in uno spettacolo unitario, in cui le varie entrées abbiano un significato drammaturgico.

Lo spettacolo non si svolgerà più in una grande sala in cui il pubblico si unisce alle danze, ma ha luogo su un palcoscenico dell'Opéra, aperto al pubblico pagante. Chi danza è il personale specializzato, che sudia secondo regole precise all'École Royale de l'Opéra (1713).



La nascita del professionismo determina la fine del ballet de cour e cresce nel pubblico l'interesse per il virtuosismo. Virtuosismo ed espressività, prodigioso atletismo e racconto.

Il coreodramma

In Italia si sviluppa il balletto d'azione. Teorico di questa tendenza Jean-Georges Noverre con le sue Lettre sur la danse (1760), messa in pratica da **Gasparo Angiolini**, autore del primo dramma danzato Don Juan (1761) con musiche di Gluck. Il culmine è raggiunto da Salvatore Viganò col suo coreodramma. Primi decenni dell'Ottocento le produzioni di Viganò sono destinate al Teatro alla Scala e raggiungono il loro punto più alto. Non ebbe continuatori, ma lasciò tracce consistenti a livello di scuola, dando vita a una specie di filosofia italiana della danza, impostata sul vigore, precisione, assoluta perfezione tecnica.

La scuola franco-italiana emigra in Russia

Fra gli interpreti di Giselle, nel ruolo di Albrecht che corteggia la contadina Giselle che poi abbandona, danzava il giovane **Lucien Petipa**, fratello maggiore di **Marius**, che 6 anni dopo sarebbe stato scritturato come primo ballerino ai Teatri Imperiali di San Pietroburgo. Diventa insegnante di danza e mimo e maître de ballet al Teatro Marijnskij e avviene il matrimonio tra il vigore della danza italiana e la grazia di quella francese, dando vita ai capolavori della scuola russa. Petipa collabora ai 3 balletti di **Čajkovskij**. Crea, insieme all'allievo Ivanov, in alcuni punti, la coreografia de La bella addormentata nel bosco (1890), Lo schiaccianoci (1892), Lago dei cigni (1895), tipi di balletto in cui la vicenda, se pur minuziosamente

sceneggiata, era un pretesto all'esibizione formale e virtuosistica dei solisti e del corpo di ballo, sostenuta dalla maestria coreografica e profonda preparazione musicale e culturale.

La Russia dell'Ottocento è terra fertilissima di personalità creative: Čajkovskij, Musorgskij, Dostoevskij, Tolstoj, Gogol' e Čechov, Il'ja Repin.

Pëtr nasce a Kamso-Votkinsk nel 1840, secondo di 6 figli dell'ingegnere minerario Il'ja e Aleksandra Assier, di origine francese. Il fratello minore di Pëtr, Modest è suo confidente, letterato e librettista anche in collaborazione del fratello e autore di una sua monumentale biografia.

Di fatto nessun compositore russo ha tralasciato di occuparsi dello spirito della sua patria utilizzando melodie popolari e ispirandosi a leggende, fiabe, eventi storici e alla letteratura autoctona; a prescindere dal suo dedicarsi o meno ai generi più accademici o aderire a correnti dichiaratamente nazionaliste.

Nel 1875 Čajkovskij aveva iniziato il suo primo balletto Il lago dei cigni, che alla prima del 1877 non ebbe successo per gli stessi motivi per cui oggi è invece considerato una pietra miliare: per la sua novità, la complessità della musica e gli effetti drammatici.

Negli ultimi anni Čajkovskij produsse alcuni dei suoi più celebri capolavori tra cui altri 2 balletti, [La bella addormentata](#) nel bosco e [Lo schiaccianoci](#). Sappiamo che amò dedicarsi al balletto per un certo senso di libertà. Non doveva immedesimarsi nella trama o nei personaggi, diversamente dall'opera...

I tre balletti

Il balletto è inscindibilmente legato a Čajkovskij, che pur non creandolo, impresso una svolta a partire dalla quale il [genere](#) si ridefinì, lasciandovi un marchio. Nei 3 balletti di Čajkovskij [il ruolo della musica](#) passa da semplice sottofondo per le evoluzioni dei ballerini a vero nerbo drammatico della vicenda. Un'idea di balletto in cui la musica ha lo stesso ruolo di collante e di estrinsecazione del portato drammatico ed emotivo della vicenda che aveva da tempo nell'opera lirica. [La prima rappresentazione](#) del Lago dei cigni al teatro Bol'šoj nel 1877 fu un insuccesso quasi obbligato: [il pubblico](#) dell'opera e del balletto è da sempre molto tradizionalista. Čajkovskij utilizza qui un tema che aveva già abbozzato qualche anno prima per divertire i figli di sua sorella Aleksandra.

Marius Petipa fu stretto collaboratore di Čajkovskij nella realizzazione dei due successivi balletti.

Il successo de [La bella addormentata](#), spinse il direttore del teatro a proporre un nuovo balletto a Čajkovskij e Petipa. Nacque [Lo schiaccianoci](#), presentato per la prima volta al teatro Marijnskij appunto nel 1892. Il balletto è una splendida fiaba natalizia: il sogno di una bambina che vede animarsi lo schiaccianoci che le era stato appena regalato. Proprio il carattere fiabesco dei suoi balletti è una componente del loro successo, componente che apre infinite possibilità di senso a narrazioni in sé estremamente semplici, ma proprio per questo ricche di un significato particolare per ogni spettatore: la fiaba richiede solo di essere raccontata, messa in scena, dopodiché ognuno può specchiarsi e leggervi una parte di sé.

Sulle prime Čajkovskij non fu così entusiasta del soggetto. Il soggetto, che Čajkovskij già conosceva, è tratto da un racconto di [Hoffmann](#) intitolato Schiaccianoci e il re dei topi, passando attraverso la reinvenzione in francese di Dumas padre.

Il senso fiabesco si traduce in intuizioni musicali indimenticabili, prima fra tutte la presenza della celesta, strumento da poco inventato, che ha un ruolo importante nella Danse de la fée Dragée. A causa di una malattia Petipa dovette sospendere l'attività e affidarla al suo assistente Ivanov.

Di ciascuno dei 3 balletti esiste una [suite sinfonica](#) che ne presenta una selezione di brani. Delle 3 solo la suite da [Lo schiaccianoci](#) fu approntata dall'autore ed eseguita ancora prima del balletto stesso.

Analisi

Lo schiaccianoci op.71, Danza cinese – 0.01.07

Tempo: Allegro moderato

Metro: 4/4

Ritmo: anacrusico

Tonalità: sib Maggiore

Organico: 2 Fl, 1 Fl piccolo, 2 Cl, 1 Cl basso, 2 Fg, Cr, Glck, archi.

Articolazione: pizzicato, staccato, contrattempo.

Struttura: semplice, a blocchi. Su un tappeto ritmico puntato di fagotti e contrabbassi, che dura quanto il brano, dialogano in un botta e risposta i flauti, a cui è affidato il tema spumeggiante e trillato, e gli archi con un disegno pizzicato, staccato e in contrattempo. Da 2 dopo A (battuta 18) entrano i clarinetti con degli arpeggi di quartine legate che incrementano la trama ritmica e timbrica del pezzo, il Glockenspiel in acuto doppia la linea melodica dei flauti, segnandone la struttura ritmica e il corno in fa, che sostiene l'ostinato di fagotti e contrabbassi, sostiene nel grave. Da levare di 26 i flauti propongono in contrattempo un movimento terzinato che conduce dolcemente alla conclusione, unendosi a tutta la compagine strumentale, che per la prima volta suona insieme, incrementando la dinamica e l'agogica.

Intro		A	A	B	B	A	A	Finale
Fg+ Cb	Fl	3	3	3	3	3	3	Tutti
1/2	Archi	3	3	3	3	3	3	6

Armonia: i poli di tonica e dominante sono ben riconoscibili e vanno di pari passo col dialogo timbrico. I flauti propongono in tonica, gli archi rispondono nella zona di dominante, presentando nella parte B una risposta cromatica, che rilancia la risposta in Si. Accordo finale di tonica con la fondamentale dell'accordo affidata a strumenti gravi e agli archi, la quinta dell'accordo a corno, flauto, clarinetto basso; la terza dell'accordo maggiore, che deve essere meno intensa per dare equilibrio e risoluzione, è affidata a due soli strumenti: Flauto II e Fagotto II.

Dinamica: a tutte le entrate degli strumenti la dinamica è mf o f eccetto nell'incipit dei contrabbassi (p) per concludere tutti dopo un cresc. su un ff. La sensazione generale, però, è di totale leggerezza, data dall'articolazione e dalla gestione delle entrate dei vari strumenti (pochi-tutti).

Agogica: il pezzo è piuttosto regolare dal punto di vista ritmico. L'ostinato di fagotti, contrabbassi e corno hanno come compito il mantenimento di una certa quadratura ritmica sempre uguale. Solo a 4 battute dalla fine (da battuta 28) c'è un crescendo sul tutti a cui è complementare un leggero accelerando finale.