

SULLA NOSTRA TRASCRIZIONE DELLA *SAGRA DELLA PRIMAVERA*

di Adriano Castaldini e Anna D'Errico

Introduzione

Da un punto di vista generale, si può affermare che il segno notazionale si riferisca, attraverso il debito filtro interpretativo, al suono dello strumento per cui la partitura è concepita (eccezion fatta per composizioni d'impronta spiccatamente speculativa, in cui la scrittura o più semplicemente la struttura musicale ne determinano l'interesse pressoché esclusivo, svincolate da legami a precisi timbri strumentali – vedi l'*Arte della Fuga* e la concezione estetica della *stampa* per Florenskij in *Le Porte Regali*). Quindi il segno si riferisce di norma ad una natura timbrica specifica, ed è pensato per l'"efficacia" (in qualsiasi senso la si intenda) di quest'ultima.

In fine il suono non comporta che se stesso, non essendo *significante* di alcun *significato*, non essendo referente d'alcuna "immagine" o idea, essendo *immagine* esso stesso (ovviamente non considerando le spontanee ed inevitabili associazioni semantiche – semanticherie! – che l'ascoltatore e persino l'interprete adottano, nel peggiore dei modi per "capire la musica", nel migliore dei casi per estrapolare più facilmente dall'immagine concreta una qualità emotiva ed estetica). Questo principio vale anche per la musica *descrittiva* e persino per gli *objets trouvés* della musica *concreta*, giacché alla maniera di Duchamp e Magritte, l'oggetto viene privato della sua componente semantica, o almeno acquista un inedito spessore estetico. Quindi, di "linguistico", il fatto musicale trattiene unicamente la *morfofunzionalità*, dato che in musica si nega il primo principio del linguaggio: che le parole "trasportino" e comunichino un'immagine/idea pur in sua assenza.

Riassumendo in parole povere, si può dire che, salvo dichiarate eccezioni, le forme "orizzontali" e "verticali" di una scrittura musicale tengano inevitabilmente conto della natura tecnica e timbrica dello strumento per cui si è scritto, e che il suono di quest'ultimo arrivi all'ascoltatore comunicando unicamente se stesso.

La "riduzione" per pianoforte della partitura orchestrale

Il corretto termine *riduzione*, riferito ad una partitura orchestrale "riassunta" al pianoforte (o a qualsiasi altro strumento di simili potenzialità polifoniche) non comporta il processo di adattamento che in una *trascrizione*, in un *arrangiamento*, o in un' *orchestrazione* mira a ricreare un legame di efficacia con un organico che non sia quello originale, diventando una partitura tecnicamente, timbricamente ed effettivamente "efficace" per il nuovo gruppo strumentale, per il quale possa sembrare che la composizione sia stata appositamente scritta. Al contrario, la *riduzione* evidenzia il "debito" timbrico e tecnico del pianoforte rispetto all'organico originale per rispettare lo scopo puramente "divulgativo" di

“ricordare” costantemente gli spunti timbrici e la tessitura partitistica dell’orchestra. Il suono del pianoforte diventa così “simbolo” di un altro suono, persino di un’altra scrittura, diventa linguaggio che trasporta un *significato* il più possibile preciso: l’orchestra. La scrittura della *riduzione* non “pensa” quindi al pianoforte, privandone il suono di precipuo interesse, di “dignità”. E se il suono è vincolato dallo scopo di referenza strumentale, la scrittura non può che limitarsi a “suggerire” le complessità strutturali della partitura originale.

Nel caso di Stravinskij...

Nel caso di Stravinskij si deve inoltre considerare che la riduzione per pianoforte a 4 mani del *Sacre* risale ad un periodo, dagli anni '20, che alle pirotecniche espressioni sonore dei lavori fino al '19, contrappone le esigenze neoclassiciste di ordine e compostezza. Che Stravinskij utilizzasse la propria trascrizione come continuo referente di ciò che è scritto per l’orchestra o come suggerimento “simbolico” della complessità partitistica, è evidente quasi in ogni battuta. Valgano due esempi su tutti: del velato tappeto sonoro dei trilli di fagotti e violini a 24 non restano che le sabbie mobili di un grossolano martellio nel tremolo a due mani di *piano2*, in un registro tra l’altro particolarmente sonoro come l’ottava centrale; mentre l’ininterrotto moto tellurico della gran cassa durante tutta la *Danza della terra* è affidato nell’esecuzione al pianoforte alla fervida immaginazione dell’ascoltatore che deve aggrapparsi mnemonicamente ad un brevissimo inciso di due battute con ribattuto del grappolo delle tre note più basse della tastiera (“vocabolo” che Stravinskij associa alla gran cassa in altre parti della riduzione – cfr. 67) che interrompendosi comporta un evidente squilibrio tra il *crescendo* con il doppio glissando e l’esile battuta successiva. Da quest’ultima la trascrizione dell’autore manca in tutto l’episodio del volume sonoro delle prime due battute di 72, e soprattutto s’interrompe inspiegabilmente la novità del ritmo ostinato e “furioso” che si pretende di “sottointendere” fino alla fine della prima parte del *Sacre*. Allo “squarcio” delle prime battute segue quindi un lungo episodio pianisticamente privo di forza timbrica e che strutturalmente non ha alcun senso.

I motivi della nostra trascrizione

Alla base del nostro intervento di trascrizione per pianoforte a 4 mani del *Sacre* sta l’idea di tagliare i riferimenti letterali alla struttura partitistica dell’originale orchestrale, e convertire i vari gesti strumentali in vocaboli più efficacemente pianistici, ad esempio trasformando le “innaturali” scale dei fiati a 72, in glissandi doppi simili a quelli dei violini primi e dei violoncelli, evitando quindi l’inefficace e pignola sintesi stravinskijana dei due tipi di glissando in un arpeggio di do (pensando ai fiati) seguito da una quintina diatonica, scialba coda del glissando degli archi (si confronti lo stesso procedimento a 103 e seg., dove il doppio glissando sostituisce le scale cromatiche ascendenti “ricalcate” su quelle di violini e fiati). Il nostro punto di vista capovolge le intenzioni riduzionistiche dell’autore: anziché mantenere la scrittura orchestrale come immagine di

destinazione d'ascolto, si è deciso di utilizzare i vari gesti strumentali come puri spunti da ricomporre in un'ottica pianistica.

Alcuni esempi di intervento sul *Sacre*

I tipi di intervento sono sinteticamente due: timbrico/registrico e strutturale. A 15 il cambio strumentale da tromba con sordina/oboe a oboe in ottava/violino pizzicato non comporta in effetti uno spostamento della scrittura ad un registro superiore (e nella trascrizione di Stravinskij effettivamente le figure a battuta 2-5 di 15 si ripetono alla stessa ottava), ma l'evidenza di uno schiarirsi del timbro ha suggerito l'ottava superiore per le battute 4-5. Per la stessa ragione sono stati raddoppiati un'ottava sopra tutti gli accenti nella *Danza delle adolescenti*, non prima però di aver abbassato *piano2* di un'ottava per ritrovare la pesantezza dell'impasto sonoro che pure in un registro non così grave gli archi imprimono (si è adottato inoltre un piccolo "ritocco" eliminando la terza dell'accordo alla mano sinistra di *piano2* che in una zona così scura sarebbe risultata eccessiva). A 6 il timbro "sornione" e ovattato del clarinetto basso non ha alcun corrispettivo con il medesimo registro nel pianoforte, che anzi si presenta per così dire "invadente"; si è preferito dunque abbassare di un'ottava il ribattuto della sinistra di *piano2* consci del fatto che si sarebbe ridisegnato arbitrariamente il senso del ribattuto con una venatura percussivo-grottesca, ma questo cambiamento è sembrato essere effettivamente convincente e ben inserito nella natura timbrica del pianoforte. A 71 Stravinskij si accontenta di tradurre con uno staccato-legato il riverbero del timpano all'unisono con controfagotto e contrabbasso; si è preferito cercare un effetto più evidente di riverbero eseguendo i fa al basso con il pedale di prolungamento e contemporaneamente percuotendo alcune corde gravi direttamente con il palmo della mano. Simile è il caso dell'*Azione rituale degli avi* (129 e seg.): caratterizzato dalla costante scansione binaria, è l'unico quadro a mantenere un'accentuazione perennemente regolare, variegata esclusivamente dalle diverse combinazioni timbriche che scandiscono di volta in volta l'ostinato ritmico. Aspetto che viene a mancare nella trascrizione di Stravinskij, perché il basso, sintesi di archi gravi, corni e timpano, non ne rende però l'alternanza timbrica. Nella nostra trascrizione i ribattuti pizzicati degli archi raddoppiati dai corni sono stati affidati alla mano destra di *piano2*, mentre la stessa mano tiene abbassato il sib grave "muto", in modo da liberarne dallo smorzatore la corda, colpita dalla mano sinistra in corrispondenza della percussione di timpano e tamburo basco. Un altro esempio di traduzione delle percussioni è 174 e seg., dove l'ostinato del basso al *piano2* è "sporcato" da un tratto in glissando in corrispondenza dei colpi abbinati di tam- tam e grancassa.

Tutti effetti puramente pianistici quindi, suggeriti dallo stimolo delle sfumature orchestrali: è ancora il caso degli armonici artificiali delle viole a 23, tradotti nella nostra trascrizione in un arpeggio di do con sovrapposto un movimento simile ai tasti neri in una regione "bianca" del pianoforte; è una figurazione che ricorda molto da vicino l'inizio del *Concerto in sol* di Ravel, e che si avvicina all'effetto degli armonici per il fenomeno dei battimenti tra note dissonanti così vicine e acute (quasi una citazione dunque, come nell'uso balakireviano del ribattuto a due mani alternato al ribattuto semplice con una mano sola a tradurre

pianisticamente il cambio strumentale da tromba a violino *detaché* di 75-78). O ancora: a 82 (e analogamente a 100 – 101) la velatura diafana dei tremoli sugli armonici degli archi nella riduzione di Stravinskij si converte al *piano1* in tremoli della mano destra al registro acuto, troppo fitti per non risultare brillanti e per non soverchiare la trasparente condotta a tre voci (perlopiù) sottostante. Si è preferito allora tradurre l'effetto orchestrale "diluendo" i tremoli stravinskijani in oscillazioni misurate in terzine. A 201, al troppo lindo glissando ascendente con cui Stravinskij ha tradotto l'attorcigliarsi cromatico dei due flauti che fa da anacrusi ai due colpi conclusivi, è stato sovrapposto un secondo glissando sui tasti neri.

Per quanto riguarda gli esempi di intervento "strutturale", valga il già citato caso della gran cassa a 72, in cui l'abolizione della mano destra di *piano2* nella trascrizione dell'autore, permette di mantenere la linea ritmica della gran cassa ridistribuendo il potenziale sonoro e ricostruendo una struttura verticale che risponda pianisticamente all'efficacia orchestrale. La gran cassa è poi combinata al tam-tam in un episodio di poliritmia a 70, poliritmia che nella trascrizione stravinskijana latita completamente (gran cassa e tam-tam sono segnati su un rigo aggiunto puramente indicativo); la nostra soluzione si articola affidando al *piano1* una fusione della mano destra di *piano1* (all'ottava) e *piano2*, abolendo la sintesi degli archi alla mano sinistra di *piano2*, e componendo ex-novo per quest'ultimo un movimento ternario di crome di sapore percussivo. Poco prima, da 67, si è ripristinata la linea dei corni ("contrappeso" strutturale all'ostinato delle tube fino alla fine del quadro) che, fatto il suo ingresso a 65, era stata a questo punto della riduzione bruscamente abbandonata.

Ottobre 2004