

Opera APERTA

Da sempre la musica è un adattamento. Legata alla contingenza di un'esecuzione non è mai definita una volta per tutte. Come nelle versioni per Quintetto d'archi dei Concerti per pianoforte di Mozart: una "traduzione" cameristica dell'originale



DI CARLO PICCARDI

“**R**e degli strumenti” è la definizione data dell'organo. Se ciò vale per la sua maestosità e la sua potenza di suono, non lo si può certo affermare per la centralità che storicamente è invece arrisa al pianoforte. La funzione dominante che lo strumento a martelli si è conquistato va al di là della sua portata sonora. La sua capacità di tener testa alla sontuosità dell'orchestra non dipende dall'esteriore apparenza ma dalla capillarità della sua penetrazione nella pratica privata della musica, che gli ha permesso di dar corpo a una di-

*Andrea Bacchetti
protagonista del
nostro cd allegato
e dell'album
digitale del mese*

mensione alternativa alla manifestazione musicale come si è profilata nella sfera pubblica. Lo stesso termine di “riduzione” normalmente usato per tale repertorio è rivelante della sua relegazione a un secondo livello. Eppure l'importanza non solo sociale ma anche culturale di simile pratica è stata enorme. Se, per quanto riguarda il XX secolo, non si può parlare di musica prescindendo dal ruolo dei media (disco, radio, televisione, film, ultimamente internet) nella sua diffusione, per quanto riguarda l'Ottocento, l'altoparlante della musica fu il pianoforte, proprio nel senso dell'imbutto attraverso il quale è passata tutta la produzione musicale, dal quartetto alla sinfonia, dall'opera all'oratorio. La sua funzione acculturante fu senza pari, al punto che sicuramente il pubblico musicale era composto in maggioranza da fruitori di musica divulgata attraverso questo strumento, che non ebbero mai accesso a un teatro o a una sala da concerto, rispetto al numero ristretto dei frequentatori di tali luoghi rimasti sempre

una minoranza. Di fronte a tale situazione, di consuetudine radicata (e per certi versi esclusiva), ci si può porre il problema del grado di autonomia raggiunto dalla trascrizione. In che misura cioè la coscienza di un'opera musicale dipendesse dal suo originale assetto e non piuttosto dalla veste con cui si manifestava nella trasposizione pianistica.

A dire il vero il problema travalica, e di gran lunga, l'Ottocento; e forse la risposta ci può venire proprio dall'origine della musica strumentale. Risalendo al Rinascimento, proprio quando si costituirono le forme strumentali, è significativo che il titolo dominante nelle intavolature fosse quello di "canzona". Cos'era allora il pezzo strumentale, che oggi riascoltiamo come autonoma composizione apprezzabile per l'originalità delle sue fioriture e delle sue diminuzioni, se non una trascrizione di un anteriore pezzo vocale, spesso identificato come titolo attraverso il primo verso cantato? Oggi quel pezzo ci parla a senso unico nella sua veste tastieristica, ma all'epoca sollecitava la memoria della matrice vocale preesistente in un rapporto vivo tra l'uno e l'altro termine, tra due differenti condizioni di ascolto, tra due opere simili e diverse nello stesso tempo. La difficoltà di mettere a fuoco tali rapporti risale alla concezione romantica che ha accentrato nella figura demiurgica dell'autore (e indivisibilmente) la responsabilità creativa. Un altro condizionamento ci viene dalla legislazione del diritto d'autore che ne è derivata, orientata a fini protettivi, incapace di cogliere la fluidità del processo creativo legato alle condizioni d'ambiente, sociali, esistenziali, d'uso e di riuso dell'opera, che non è data nel momento in cui essa viene fissata sul pentagramma ma nel fisico risuonare, nel momento in cui il messaggio si completa, si trasforma, si carica di significati ulteriori, dividendo la paternità d'origine con meriti provenienti dalle circostanze esecutive. Non c'è arte più della musica che sfugga alla fissità, non tanto in quanto costituzionalmente svolta nel



tempo, quanto proprio nella misura in cui è destinata ad essere relativizzata nello spazio, dal quadro sonoro (ampio o ristretto) in cui si produce, dalla mobilità delle sue caratteristiche che la fanno uguale e diversa a un tempo.

Un esempio supremo ci viene da Bach il quale, impegnato ad assimilare la lezione di Vivaldi, ne tradusse vari concerti per la tastiera cembalistica, per organo, per clavicembalo e orchestra. In quel caso è evidente che nel prodotto che ne è uscito non palpita un'anima sola; e non si può nemmeno dire che una (quella originale di Vivaldi) primeggi sulla seconda (quella del trascrittore), quando in determinati punti del suo svolgimento la densità pensosa del contrappunto prende il sopravvento. Ecco la dimostrazione lampante della condizione di "opera aperta" che accompagna la natura della composizione musicale. In epoca preromantica il concetto era scontato e dimostrato dalla disinvoltura con cui avveniva il riciclaggio dello stesso materiale musicale da parte dell'autore stesso, ma anche da parte di autori addirittura rivali. Successivamente, nell'accresciuto rispetto dell'autore definitivamente emancipato dalla condizione di servo a cui lo relegava la civiltà aristocratica, l'Ottocento consolidò l'opera in termini addirittura monumentali, congelandola nell'immutabilità di senso. Ma anche qui la natura dell'arte musicale non mancò di ribellarsi a tale ingessatura. Di Brahms abbiamo due versioni delle *Variazioni su un tema di Haydn*, una per orchestra e una per due pianoforti che non possono essere considerate una derivazione l'una dall'altra, quanto piuttosto declinazioni diverse della stessa intuizione creativa.

A comprendere il fenomeno ci potrebbe aiutare la situazione della traduzione da una lingua all'altra. Traduttore-traditore si usa dire, ad indicare ciò che si perde in tale passaggio, che non significa necessariamente identificare i difetti di una cattiva interpretazione ma piuttosto rilevare il margine di incompatibilità tra un sistema linguistico e un altro, che impedisce il trasferimento completo dei valori da una parte e che oppone resistenza ad accoglier-

li dall'altra. La traduzione non è solo un procedimento che ci permette di recepire un prodotto proveniente da un'altra cultura, ma anche l'atto dell'andare incontro a quella cultura, teso a rendercela familiare. In questo senso in musica agirono certamente le traduzioni delle opere teatrali nella lingua del luogo dell'esecuzione. La penetrazione di Wagner in Italia, cioè la manifestazione più antagonista rispetto al modello italiano, fu certamente favorita dal libretto cantato in italiano, dove il carattere fluente della lingua di destinazione ha sicuramente contribuito ad accentuare la linearità del canto ammorbidendolo ed attenuando l'irruenza dell'apparato strumentale. Personalmente mi capitò a Praga di fare l'esperienza di una rappresentazione di *Pagliacci* di Leoncavallo in ceco, dove avveniva l'esatto contrario. Trattandosi di una lingua decisamente consonantica (rispetto alla predominanza vocalica dell'italiano) la melodia faceva fatica a costituirsi nell'ariosità originale, determinando all'ascolto lo spostamento della focalizzazione dalla linea del canto all'orchestra: la frammentarietà del canto che ne conseguiva lasciava emergere in primo piano la dimensione strumentale (uno stravolgimento che poneva l'opera più vicina a Janáček che al contesto italiano d'origine).

La trascrizione, nelle sue varie forme, è un modo per relativizzare la composizione musicale, rendendo principalmente conto della variabilità della loro destinazione. Di fronte alle prime trascrizioni delle sinfonie di Beethoven, operate dai musicisti dell'epoca Biedermeier, Franz Liszt insorgeva rilevandone i "timidi accompagnamenti, melodie mal distribuite, passaggi mutilati, accordi striminziti", dove l'obiezione sui difetti di scrittura era in realtà una critica al tipo di lettura moderato che ne veniva proposto. Nelle sue trascrizioni, che facevano tesoro del modello di "partitura per pianoforte" da lui derivata dalla berlioziana *Symphonie fantastique*, non ponendo limiti al grado di difficoltà



Guida all'ascolto e Digital download



4 Concerti per pianoforte e orchestra di Mozart ridotti nell'Ottocento da Ignaz Lachner per Quintetto d'archi e interpretati da Andrea Bacchetti con un gruppo di valorosi strumentisti "amici": per saperne di più leggi le note del booklet del cd allegato. E per scaricare il II album registrati in classicvoice.com e in coupon digitale utilizza il codice personale AAV-290-001-2669

richiesto e rendendole perciò inaccessibili ai dilettanti e agli autodidatti, egli allargava il campo d'azione dello strumento impegnandolo (con aggiunte di note, dissonanze e passaggi assenti nell'originale) non solo a ricreare i timbri particolari dell'orchestra ma soprattutto a rileggerle sottolineandone le arditezze. Anche qui una doppia anima si insinuava nel suo messaggio, sulla spinta della febbre romantica che leggeva in Beethoven il manifesto della ribellione all'ordine dato. Nel caso di Liszt la trascrizione è dichiaratamente una ricomposizione, mirando essa a mettervi al centro il suo punto d'osservazione allo scopo di misurarne la distanza dall'oggetto preso in considerazione.

Dopo di lui la trascrizione non avrà più scopo pratico bensì dimostrativo. Sulla stessa linea si muoverà Busoni, ancor più cosciente della funzione di lente deformante detenuta dalla trascrizione, la quale a un certo punto si pone come agente di un passato che ritorna ossessivamente. Questa è la condizione del Novecento, dove l'accelerazione verso il nuovo e l'inedito produce immediatamente il contraccolpo del passato che risorge nello specchio deformante del neoclassicismo stravinskiano, sfigurato fin che si vuole ma pur sempre incombente a dettare i termini di una dialettica che frena lo slancio verso i vertiginosi abissi del futuro.

Superata la stagione tentata dalle più spericolate arditezze compositive, la trascrizione è tornata a stabilire il significato della distanza temporale imponendosi nella ritrovata umiltà artigianale di Luciano Berio, ma anche nelle allegre scorribande bachiane degli Swingle Singers e nell'edonistico parco giochi di Uri Caine abitato da memorie mahleriane e verdiane riportate alla concretezza del disincantato sentire postmoderno. Alla ricerca di spunti per arricchire i loro programmi i pianisti odierni contribuiscono a far emergere trascrizioni di lavoro confezionate dagli stessi compositori per uno o due pianoforti (Debussy, Ravel, Rachmaninov, ecc.), elaborate probabilmente a scopo pratico ma istruttive per la contabilità di ciò che l'opera perde da una parte e guadagna dall'altra. Generalmente, a causa dell'omogeneità timbrica, vi si accentua l'essenzialità e (soprattutto in Ravel e in Debussy) rendendone visibile l'impalcatura strutturale a scapito delle funzioni evocative dominanti nella versione originale per orchestra. La sonorità del pianoforte, lo sferzante martellamento che lascia scoperti gli angoli acuminati della sua irruenza sonora è anche un fattore di accentuazione della sua forza oggettivante nel filo diretto con la modernità. 