

COMPOSITORE E TRASCRITTORE

Il fatto artistico, nella sua ideale unità, è concretarsi e illuminarsi del sentimento nella forma bella dell'opera; e fiorire ed ergersi del sentimento da tale forma. Da un lato il genio o l'attività creatrice dell'artista, dall'altro il gusto o l'attività ricreatrice del lettore; quello fonte di vita per l'opera d'arte, questa condizione. Attività che schematicamente e con un'immagine materiale si potrebbe pensare come un percorrersi nei sensi opposti del medesimo cammino: dal sentimento alla forma; dalla forma al sentimento. Seguendo ancora lo schema, possiamo raffigurare l'atto creativo come un procedere dal sentimento alla forma ed un riconoscersi, nella forma, del sentimento; l'atto ricreativo un procedere dalla forma al sentimento ed un riconoscersi, nel sentimento, della forma. L'uno il genio, che è attività produttrice; l'altro il gusto, che è attività riproduttrice. I quali ci appaiono come sostanzialmente identici. Identità che necessariamente deve aver luogo affinché sia possibile l'appercezione dell'opera d'arte; chè ogni comunicazione tra lettore e poeta non potrebbe aversi ove le attività dell'uno e dell'altro fossero diverse.

Per quanto concerne in particolar modo quell'attività ricreatrice, o genericamente critica, che si indica come gusto, si possono in essa distinguere tre momenti: l'intendimento della materialità dell'opera, e cioè la sua lettura dopo aver inteso i segni per i quali

essa è attuata; l'identificarsi del sentimento del lettore col sentimento del poeta; la coscienza dell'opera d'arte, che è un ritornare alla forma in cui il sentimento si è concretato, e giudicarla, dopo essersi posto nello stato d'animo del poeta.

Il lettore entra nel sentimento del poeta, il mondo del poeta rivive e con gli occhi suoi medesimi lo contempla e se ne allietta. Ma perchè ciò avvenga (come or ora accennammo), il lettore deve leggere l'opera d'arte, intendere i segni per i quali essa è attuata; e cioè deve intenderne e valutarne veracemente il linguaggio, valendosi di tutti i mezzi ed aiuti che ad esso si offrono. Che sono molteplici e vari: l'intendimento dei segni grafici del linguaggio usato dall'artista, delle leggi di grammatica e di sintassi affinché tali segni si raggruppino in espressioni logiche; delle leggi stilistiche di questo linguaggio; delle idee che furono proprie dell'artista; l'intendimento della vita spirituale e della vita esterna dell'artista, e così via. Attraverso questo processo il lettore penetra nel sentimento del poeta e lo fa suo; e lo suscita a vita. A quell'unica e molteplice vita che è la sola realtà in cui si muova e palpiti l'opera d'arte, e che soltanto nello spirito del lettore ha luogo (chè anche il poeta è lettore dopo essersi staccato dalla propria opera).

Il sentimento del poeta è il sentimento del lettore; con che non si vuol dire affatto che il sentimento del poeta si animi in modo profondamente diverso a seconda che si avveri nello spirito dell'uno o dell'altro lettore; poichè allora non si potrebbe definire e additare come partecipe di speciali peculiarità e caratteristiche la poesia di Dante o di Beethoven, che sorgerebbe sempre novella e diversa negli infiniti lettori di Dante e di Beethoven. Invero «l'opera d'arte in quella forma in cui ci si presenta prima che l'investa la critica, è un documento della critica: com'è per la storia un qualsiasi avanzo o ricordo dei fatti che essa vuol conoscere. Il documento per se stesso non è la storia. L'opera d'arte ci si presenta come un libro, una tela dipinta, una statua di bronzo o di marmo, ecc.; e in questa sua forma estrinseca e materiale, cioè immediata, rimane sempre un punto di riferimento non trascurabile per ogni ricerca che il pensiero sarà per istituire per arrivare a intendere e vedere l'opera, di cui quel libro, quella tela o quel bronzo ci serba il documento. *Il quale non è trascurabile, perchè solo movendo da esso e ad esso tornando noi istituiamo tutte quelle ricerche che ci conducono al concetto di una determinata e storica*

opera d'arte » (1). Pertanto la lettura dell'opera d'arte non è affatto un gioco d'arbitrio in cui la fantasia del lettore si abbandoni inevitabilmente ad una originaria creazione; per cui parlare della poesia di Dante sarebbe vano discorso, essendo inafferrabile ed inesistente tale poesia, che per rivivere al nostro spirito dovrebbe fiorire in una nuova, unica, fuggitiva fioritura.

Nel lettore adunque risorge e ripalpita il sentimento del poeta; cosicchè ad esso appare di frescamente e originariamente vivere tali commozioni e tali affetti. A questo momento dell'appercezione dell'opera d'arte, che è squisitamente soggettivo, può seguire il momento della coscienza logica di essa; nel quale il sentimento è posto come qualcosa di obbiettivo, sì che possa farsi luogo alla sua ricostruzione e cioè all'esposizione dell'opera d'arte.

Ma ove non avvenga la detta oggettivazione e successiva esposizione, il sentimento che riempie lo spirito del lettore può da questo essere estrinsecato in una forma nuova che non è più quella della primitiva opera. Tale crediamo sia il caso della trascrizione musicale. Il sentimento ritorna a concretarsi, non però come esposizione concettuale dell'opera d'arte, ma come un nuovo organismo estetico. Che non deve ritenersi una copia di quello originale, ma un'espressione in cui incorrono in vario modo elementi di originalità e di diversità; i quali sono in inversa proporzione con l'esattezza mediante cui si operò la lettura dell'opera.

Esattezza che è tanto maggiore quanto più diligente, serena, approfondita fu l'interpretazione storica e filologica dell'opera. Ma questa lettura è propriamente quella che fa il lettore che, giunto al secondo momento dell'appercezione dell'opera d'arte, lo supererà per ricostruirne in concetti il contenuto concreto: e cioè quel particolare lettore che è il critico. Il quale inizia la lettura col prestabilito proposito di costituirsi il più largo patrimonio di elementi che storicamente possano illuminare l'opera oggetto della sua lettura.

Il lettore che, giunto al secondo momento dell'appercezione dell'opera d'arte, sente rassodarsi in concretezza di forme nuove il sentimento che circola e palpita (come vita sua) nel suo spirito, in tale atto pone il suggello lievissimo o molto tenace della sua

(1) G. Gentile, *La Filosofia dell'Arte*, Milano 1931, pag. 286, 287.

personalità. A questo punto si opera il fenomeno della creazione di una nuova opera d'arte. Per cui, evidentemente, non ogni lettore, colmo lo spirito del sentimento che sprigiona dall'opera che legge, potrà attuare una trascrizione in cui si affermi chiaro qualche elemento della sua individualità. In quanto si tratta ora di dar vita a dei fantasmi artistici, l'appercezione dell'opera altrui si deve operare con quella intensità e coerenza che sola può — senza perdersi in vaghe e incerte determinazioni — conquistare il proprio linguaggio e la propria tecnica al fine di concretarsi e rassodarsi in novella forma (1).

Il nuovo organismo che sorge in tal modo è creazione del trascrittore; e nel suo disporsi, nell'articolarsi delle sue parti reca impresso il sigillo dell'individualità nuova che nella trascrizione si è affermata e dispiegata.

Sorge a questo punto il problema se il trascrittore sia l'uguale del compositore originale, se entrambi vivano sullo stesso piano di novità creativa. Di completa identità non si può parlare. Invero il trascrittore, così come il compositore originale, risolve in una forma, in essa annulla il proprio sentimento, creando un'opera d'arte: e in ciò vi ha identità tra il compositore originale e il trascrittore; e perciò il trascrittore può dirsi che ponga in essere una attività creatrice. Ma tale attività creatrice si innesta come germinazione sull'attività ricreatrice posta in essere dal trascrittore nell'appercezione dell'opera originale. E, come si è visto, l'appercezione dell'opera d'arte non è già un'attività arbitraria e disfrenata che assuma a materia di sviluppi interiori una data opera (così come la fantasia del poeta assume un fatto della storia, un avvenimento della cronaca); ma un'attività che, illuminata da un sistema di ricerche più o meno diligenti, serene, approfondite, muove da una *determinata e storica opera d'arte*.

Alla base pertanto dell'opera del trascrittore sta l'attività rievocatrice e ricreatrice dell'appercezione dell'opera altrui; nella

(1) Esprimere uno stato d'animo, dar vita ad esso nella pietra o nella voce di un'orchestra, equivale ad averne, nel nostro spirito, una visione chiara e compiuta, che resista salda e sufficiente attraverso il processo a volte lungo e tormentato per il quale l'opera d'arte si viene realizzando. La vera intuizione è la compiuta espressione, è la conquista del linguaggio e della tecnica; la quale non si assume già dal di fuori, non si apprende ad usarne quasi fosse uno strumento, ma si sprigiona dall'interna vita dello spirito.

quale egli non pone in essere alcuna creazione, alcuna estrinsecazione del suo spirito, della sua interiorità di artista; ma soltanto una maggiore o minore misura di sensibilità critica, di acutezza interpretativa, di diligente ricerca. (E tale è il caso delle così dette riduzioni per piano, per banda, ecc., che sono una ricerca, nel nuovo strumento, di valori timbrici corrispondenti a quelli originali). Ma al di là di questa attività, e come modo di appercezione dell'opera altrui, possono svilupparsi elementi peculiari ed originali della personalità del trascrittore; i quali impediscono a questi di rivivere in un abbandono completo dello spirito il sentimento che ad esso si è dispiegato da tale opera. Che deformano la configurazione verace di quel sentimento e che lo accendono di quella vita che, per un suo particolare vigore, si risolve in quella forma che è genuina espressione dell'animo del trascrittore. Ed è proprio perchè si sviluppano elementi personali durante la lettura di una musica che un musicista viene nella determinazione di trascriverla; elementi che consistono nel sovrapporsi della sua personalità a quella che emerge dall'opera originale e che la modificano. L'intensità di essi può essere naturalmente varia, dando luogo ad una trascrizione insignificante o ad una trascrizione che rechi un suggello inconfondibile.

Questa sovrapposizione della personalità del trascrittore si concreta per lo più in manifestazioni di tendenza stilistica e cioè in espressioni non totalmente enucleate e circoscritte. Tali da non permettere di raffigurarsi l'individualità del trascrittore in tutte le sue determinazioni. Tali, in altre parole, che non offrono quel complesso di elementi da cui soltanto è possibile risalire alla totale personalità del trascrittore. E ciò perchè ha luogo una considerevole adesione del trascrittore all'opera originale; che non è annullata e distrutta, ma soltanto più o meno modificata. L'opera originale, invero, nella trascrizione non può considerarsi alla stregua di una *fonte* che il trascrittore riduca a materia greggia per una sua creazione interamente nuova. E a tal punto la fisionomia estetica dell'opera originale si mantiene, che questa può leggersi all'incirca e conoscersi attraverso una trascrizione; dalla quale lettura si avrà una conoscenza certamente imperfetta ed offuscata dell'opera trascritta, ma dalla quale è possibile risalire — sia pure con una variabile percentuale di errori e di deviazioni — alla personalità del compositore primitivo.

Dunque apporto, da parte del trascrittore, di elementi stilistici che possono essere più o meno intensamente espressivi, più o meno in accordo o in contrasto con le tendenze del compositore originale; ma tali da essere riportati — non esteriormente, bensì per intime spirituali connessioni — allo spirito del trascrittore di cui sono un'espressione.

L'analisi di qualche esempio di trascrizione può confermare quanto siamo venuti dicendo, e chiarire il rapporto che ha luogo tra l'autore di una musica e il trascrittore. Cioè porre in evidenza come da un lato la composizione originale non si riduca alla stregua di fonte; e come dall'altro al trascrittore sia dato di realizzare la impronta, sia pur schematica, della propria individualità, senza tuttavia far venir meno la fisionomia dell'opera trascritta. Verificandosi nelle trascrizioni — in grado vario a seconda dei casi — ciò che il Pannain ha osservato a proposito delle trascrizioni di Busoni: che esse sono « una realtà nella quale Bach e Busoni vivono allo stesso piano di interesse e di emotività » (1). *In grado vario*, ripetiamo, poichè in talune stesse trascrizioni di Busoni, se pur si percepisca chiara la personalità del trascrittore, tuttavia si sente imponente e prepotente la presenza di Bach.

Tra le trascrizioni busoniane è di fondamentale importanza quella della *Ciaccona* per violino solo di Bach; nella quale il trascrittore concreta il suo contributo di creazione artistica attraverso integrazioni armoniche, svolgimenti e amplificazioni timbriche. Dall'esame comparativo delle due redazioni, violinistica e pianistica, si illumina tutta la profonda novità che può racchiudere in sè una trascrizione. Nel trascrivere per pianoforte la *Ciaccona*, Busoni non compie alcun freddo lavoro di trasposizione da uno strumento ad un altro. Egli fa sua la musica di Bach e la riesprime. Ma riesprimendo la *Ciaccona* egli ad un tempo esprime se stesso, la sua vita spirituale, la sua cultura di musicista. E la musica assume movenze che, per certo, non sono più quelle di Bach; bensì quelle di un musicista che ha alle sue spalle l'ottocento musicale ed in sè un'esperienza di cultura assai più complessa che non

(1) G. PANNAIN, *Ferruccio Busoni*, in « La Rassegna Musicale », 1928, pag. 352.

quella su cui germinava la spiritualità bachiana. Da cui deriva che, entro le più larghe possibilità pianistiche, il suono si fa più vasto, le armonie si amplificano compiendosi, si moltiplicano le voci in questa musica. Quella che nell'originale era una tecnica schiettamente violinistica, nella trascrizione diviene una superba tecnica pianistica.

Busoni, risolvendo la voce sola del violino in accordi e in contrappunti, realizza uno stile pianistico particolarmente sonoro che si compiace in un gioco mosso della tastiera; nel sentir cantare a voce molteplice il pianoforte; nella cura di dare una piena estrosa vita pianistica alla primitiva composizione. Poichè da questa trascrizione si sprigiona veramente un fascino sensuale che non ha luogo nella redazione originale della *Ciaccona*. Passi come il *sostenuto* che riportiamo, vivono una vita rinnovellata, recante un suggello vivido della personalità di Busoni, nel quale è assorbita la voce di Bach.



J. S. BACH - *Partita in re min.* per violino solo. - ed. Ricordi, Milano.

F. BUSONI - *Ciaccona* per violino solo di Joh. Seb. Bach. Trascrizione da concerto per pianoforte di F. B. - ed. Breitkopf & Härtel, Lipsia.

In queste quattro battute il violino suggerisce l'andatura delle armonie, senza determinarla in ogni suo momento. E ne deriva un discorso che corre lineare e spedito e che acquista la sua dinamica e il suo significato nel distendersi e nel compenetrarsi delle armonie. Sul pianoforte invece si determinano e si concretano tutti i significati armonici; e la linea serena e gettata di Bach si fa sinuosa e si frange. Il discorso diviene più serrato, più ricco di precise allusioni; si scompone in brevi movenze; acquista una mobile plasticità, un calore sensuale che in Bach non si avvertiva.

Che la trascrizione possa essere un modo di rivivere l'opera altrui e pertanto essa risulti dal confluire di una duplice esperienza musicale, lo rivela la trascrizione per orchestra di Eugene Goossens della *Suite Francese* in sol maggiore per pianoforte di Bach. La composizione di Bach è realizzata con un gusto strumentale tenue e leggero, conveniente alla sonorità gracile del clavicembalo; con grande parsimonia di contrappunti aventi funzione di ripieno tra voci distanti; lasciando spesso incompleti degli accordi. Il Goossens, al contrario, tende a colmare la gracile struttura della musica che trascrive: accentuando la strumentazione nella pastosa sonorità degli archi che con la loro massa compatta reggono il nuovo edificio musicale; facendo muovere spesso nuovi contrappunti che si inseriscono frammezzo agli originali immergendoli in aloni di suono estranei al gusto bachiano delle *Suites Francesi*; completando armonie date incomplete da Bach.

Si osservino le prime battute della *Corrente*, che sono particolarmente dimostrative:



J. S. BACH - *Suite Francese in sol magg.* per pianoforte. - ed. Ricordi, Milano.

Nell'originale per pianoforte esse procedono a due voci con una schietta andatura lineare facilmente percepibile nel terso sgra-

narsi delle note, non offuscato da alcuna armonia sovrapposta, nè da alcun contrappunto. Ma nella trascrizione queste battute assumono una ben diversa fisionomia:

Allegro.

1 Fl.

2 Oboe

3 Clarinet in A

4 Bassoon

5a & 5b Horn in F

6a & 6b Trumpet in F

7 Trumpet in F

8 Timpani, D. & A.

9 Violin I

10 Violin II

11 Viola

12 Cello

13 Bass

J. S. BACH - *Suite in sol* (dalle *Suites Francesi* per pianoforte). - Orchestrata da Eugène Goossens. - ed. Chester, Londra.

Innanzitutto esse sono affidate all'intera massa orchestrale, e, in particolar modo, sono impostate pienamente nella compagine degli archi: le due voci si ritrovano complete delle parti rispettivamente dei primi violini e dei violoncelli. Il rimanente dell'or-

chestra raddoppia queste parti o intesse contrappunti o completa armonie. La prima voce della prima battuta non è esposta da sola, ma accompagnata (primo e secondo flauto, primi e secondi violini) da un'altra voce, di andamento quasi uguale, alla quarta e poi alla terza sotto; ciò che fa venir meno il carattere brillante e limpido che questo passo ha nella redazione pianistica. Il quale aspetto, sotto altra forma, ritorna nella seconda battuta dove l'arpeggio della prima voce è convertito in una successione di accordi che lo circondano di una vaporosa vibrazione di suono. Alla terza battuta i primi ed i secondi violini procedono a intervalli di sesta (con l'effetto che notammo or ora alla prima battuta dove gli intervalli erano di quarta e di terza) e le viole intessono un contrappunto con essi.

Maurice Ravel, nel trascrivere per orchestra i *Quadri di una Esposizione* di Mussorgsky, pur restando fedelissimo alla materialità delle note e delle armonie del testo originale, li ha risentiti attraverso la propria sensibilità timbrica ed ha impresso nella sua trascrizione il sigillo del proprio stile di musicista. Di musicista, e non solo di espertissimo strumentatore.



M. MUSSORGSKY - *Quadri di un'esposizione*. - ed. B. Schott's Söhne, Mainz.

Da questo passo si scorge come la musica di Mussorgsky, concepita per pianoforte e nel suo linguaggio tutta compiuta, risorga nell'orchestra di Ravel animata di un gusto raffinato che in essa non si rilevava.

The image shows a page from a musical score for 'Tableaux d'une Exposition' by Mussorgsky, orchestrated by Ravel. The score is for measures 49 and 50. The instruments listed on the left are Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Bsn. (Bassoon), Cymb. (Cymbal), Harpe (Harp), Vols. (Violins), Altos (Violas), Vllcs (Violas), and C.B. (Cellos). The score is written in G major and 3/4 time. Measures 49 and 50 are marked with boxes. The score includes dynamics like 'cresc.' and 'dim.'.

M. MUSSORGSKY - *Tableaux d'une Exposition*. - Orchestrazione di M. Ravel.
- Edition Russe de Musique, Parigi.

Si osservi in modo particolare a quale nuovo rapporto timbrico dia vita Ravel con l'affidare le quattro battute del numero 49 ai fiati e all'arpa, e di appoggiare le seguenti sino alla fine del pezzo, sulla scala ascendente che i violini e le viole alternativamente vengono svolgendo. Che è un rapporto, delicatissimo e di una rara bellezza, tra qualità di timbri — la prima lucente e cristallina in quel saltellare di note, la seconda quasi opaca e scivolosa nell'impasto dei fagotti e delle viole, degli oboe e dei violini. Nel quale Ravel opera un approfondimento del tutto originale sovrapponendo a ciò che è espressione incancellabile e insopprimibile dell'anima di Mussorgsky un contributo che si deve ricondurre al suo spirito e che è germinato in esso nell'atto di rivivere e di far propria la musica primitiva.

Questi aspetti ed altri che, osservando gli esempi citati, si possono rilevare, imprimono alle trascrizioni esaminate un significato ed un colore che non si ritrovano nelle rispettive redazioni originali. In tali aspetti il trascrittore ha impresso il segno della sua personalità artistica, delle sue predilezioni musicali; senza tuttavia che possa dirsi che il trascrittore abbia fatta sua pienamente la musica originale, ne abbia annullata la fisionomia e l'emotività. Vi è una coesistenza delle due espressioni — l'originale e la riflessa — che ci permette di intendere e di discernere nella trascrizione ciò che è di mano dell'autore e ciò che è di mano del trascrittore. La discorsività armonica — ad esempio — del frammento dei *Quadri di un'Esposizione* conserva la più schietta impronta dello stile di Musorgsky, se pure sia passata attraverso l'esperienza di Ravel ed abbia ricevuto una particolare colorazione, un sottile e nuovo sapore.

GIACOMO ALBERTO MANTELLI

Nota — Gli esempi sono riportati per gentile concessione dei rispettivi Editori.