

La *Réduction* del *Sacre* di Stravinsky: le difficoltà, le incoerenze e la perfezione dell'opera pianistica

Enrico Cominassi

Introduzione.

Scopo del presente studio è mettere in luce alcune delle caratteristiche compositive che fanno della *Réduction* del *Sacre du Printemps* di Igor Stravinsky un brano più efficacemente eseguibile su due pianoforti rispetto a una formazione per duo pianistico a quattro mani.

A sostegno di tale tesi, ci si riferirà a parametri sia strutturali che sonori, per il tramite di un'analisi comparata di esecuzioni di passi scelti per orchestra e per duo pianistico a quattro mani o a due pianoforti, che mira a evidenziarne alcuni parametri secondari: questi risulteranno assimilabili per quanto concerne la versione orchestrale e quella per duo pianistico su due pianoforti, mentre saranno divergenti in maniera anche significativa ed evidente nel caso di esecuzione per duo pianistico a quattro mani.

Le premesse al presente lavoro sono di tre tipi. In primo luogo, come è testimoniato dalle esecuzioni del *Sacre* dirette dallo stesso Stravinsky e dalla storia delle revisioni del compositore alla partitura orchestrale, si deve tenere in considerazione come il compositore abbia operato mutazioni dinamiche e pulsive anche temerarie [Craft 1966, 22]. Non solo, ma costituendo il pianoforte la pietra angolare della straordinaria carriera di Stravinsky [Joseph 1983, xvii], sembra lecito inferire il "transito" di queste mutazioni per il tramite della tastiera pianistica; a riprova di ciò, si pongono le origini pianistiche di *Petrouchka* [Stravinsky 1958, 31; Van Den Toorn 1983, 31], inizialmente concepito come concerto per pianoforte e orchestra, del *Sacre*, di cui è stata dimostrata l'origine pianistica del noto accordo degli àuguri, nonché di numerosi esempi tratti dal Quaderno degli Schizzi [White 1979, 213; Joseph 1983, 241, 249; Taruskin 1980, 509; Van Den Toorn 1987, 9] e dallo stesso *Uccello di fuoco* [Wakeman 2015, 1].

In secondo luogo, la *Réduction* è sempre stata considerata in maniera indipendente rispetto alla partitura orchestrale. Ciò, nonostante sia stato dimostrato come il condensato musicale contenuto nella *Réduction* sia addirittura più vicino al nucleo più profondo del pensiero del compositore rispetto alla partitura orchestrale stessa e che questo, a differenza del *Quaderno degli schizzi*, costituisca una forma definita [De Matteis-Haus 1996, 19]. A dispetto di tale considerazione, né la prassi esecutiva né gli studi storiografici hanno mai riconosciuto alla *Réduction* la dignità di autonomo brano di repertorio.

Infine, trattandosi di una scrittura genericamente destinata al duo pianistico, sia a quattro mani che a due pianoforti, la *Réduction* è caratterizzata da una versatilità e da un'ambiguità intenzionalmente deliberate da parte di Stravinsky. Tali caratteristiche ne rendono la partitura «inusuale e problematica» [Stravinsky-Fried 2011, 8], per questioni legate a scelte di tipo performativo: *in primis*, alla divisione delle parti tra gli interpreti e, conseguentemente, ai differenti approcci esecutivi che le due diverse formazioni richiedono.

Analisi dei parametri secondari.

I parametri sonori che sono stati presi in considerazione ai fini del presente contributo sono stati scelti in base a un criterio di evidenza all'ascolto, e ricondotti alle seguenti categorie:

1. Divisione delle parti tra gli esecutori
2. Autonomia delle pedalizzazioni e conseguenti risonanze
3. Indipendenza delle linee melodiche
4. Orientamento dinamico e gamma dinamica
5. Trasparenza dei timbri, dei passaggi poliritmici e delle linee rilevanti
6. Densità
7. Dislocazione sonora

Come risulterà ovvio dal prosieguo della trattazione, queste categorie non sono da intendersi in maniera del tutto indipendente l'una dall'altra, ricomprendendo le stesse più parametri secondari reciprocamente influenzantisi: basti pensare, a titolo d'esempio, all'effetto che una pedalizzazione autonoma produce sulla gamma dinamica e sulla percezione di timbri distinti.

Da ultimo, una nota sulle esecuzioni scelte quale riferimento per l'ascolto. In relazione alle innumerevoli incisioni del capolavoro stravinskiano, si è deciso di utilizzare la paradigmatica versione della New York Philharmonic diretta da Leonard Bernstein nel 1958. Ciò anche al fine di poter più facilmente porre in relazione il pensiero musicale di Bernstein con le scelte dallo stesso poste alla base dell'incisione per pianoforte a quattro mani, risalente al 1981, che vede il direttore statunitense duettare con il pianista Michael Tilson Thomas: tale scelta, lungi dal voler criticare l'esecuzione dei due grandi interpreti, è stata ritenuta dallo scrivente il miglior modo per correlare l'esecuzione della partitura orchestrale del *Sacre* a quella della *Réduction* pianistica, sottintendendo una serie di scelte coerenti in merito a pulsazioni, sonorità, rilievi... Quanto, infine, alla versione per due pianoforti, questa è stata tratta da un concerto che l'autore ha effettuato in duo con Anna Maria Bordin nel 2015.

In relazione alla divisione delle parti tra gli esecutori, si propone una triplice comparazione d'ascolto relativa all'Es. 1 [Stravinsky 1913]: le Tracce 1a, 1b e 1c si riferiscono,

rispettivamente, alla versione orchestrale di Bernstein, a quella per pianoforte a quattro mani di Bernstein e Tilson Thomas e, infine, a quella per due pianoforti di Cominassi e Bordin.

Nella *Adoration de la Terre. Le Sage*, tratto dalla Prima parte dell'opera, notiamo come la redistribuzione spaziale delle parti possa avere effetti positivi sul rigoroso sincronismo degli attacchi, nonché sulla percezione delle crome, spazialmente dislocate rispetto alle semibreve e alle minime.

Non solo. Nel caso di esecuzione su due pianoforti è possibile pedalizzare autonomamente le parti evidenziate mediante ovale e quelle evidenziate mediante riquadro, con l'effetto non irrilevante di rendere i timbri delle varie linee meno taglienti e più morbidamente amalgamati tra di loro

The image shows a musical score for two pianos. The top system consists of two staves (treble and bass clef) with a tempo marking '(Doppio movimento)'. The bottom system also consists of two staves (treble and bass clef) with a tempo marking '(Doppio movimento)'. The score includes dynamic markings: 'p' (piano) at the beginning of the bottom system, 'ppp' (pianissimo) in the middle of both systems, and 'una corda' at the end of the bottom system. There are red ovals highlighting specific passages in the middle of both systems, and a green box highlighting a passage at the end of the top system. The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns with slurs and accents.

Es. 1. *Adoration de la Terre. Le Sage*. Prima parte, n. 71

Il secondo parametro preso in considerazione, nel caso di esecuzione su due pianoforti, ha le ricadute positive più chiaramente percepibili all'ascolto. Ponendo a confronto le scelte esecutive alla base delle *performance* pianistiche, di cui alle Tracce 2a e 2b, possiamo svolgere le considerazioni seguenti.

Relativamente alla formazione a quattro mani riportata alla Traccia 2a, dovendo Secondo necessariamente pedalizzare le singole semiminime al fine di meglio scolpire la conduzione della linea melodica rilevante, egli dovrà optare per una scelta tecnico-interpretativa destinata necessariamente a ripercuotersi sull'esecuzione del trillo di Primo: questo risulterà pertanto "frammentato" all'ascolto, proprio in corrispondenza dei cambi di pedale.

Nel caso di esecuzione del medesimo passaggio su due pianoforti, che si riporta nella Traccia 2b, la pedalizzazione continua del trillo del Primo (Es. 2a [*Ibid.*]) rende tale linea più fluida e armonicamente inserita nella sonorità cantabile del tema delle Ronde Primavera.

Tranquillo ♩ = 108

p

Tranquillo ♩ = 108

P.*P.* P.* P.*P.* Simile

Es. 2a. *Rondes Printanières*, Prima Parte, n. 48

Un altro aspetto rilevante, sempre correlato alla autonomia nell'uso del pedale di risonanza da parte dei due esecutori, è quello relativo alla percezione della sonorità prodotta da due casse armoniche in luogo di una.

All'interno della *Réduction* gli esempi in tal senso sono davvero innumerevoli; uno tra i più immediatamente percepibili è quello, *sub* Es. 2b [*Ibid.*], tratto dalla *Action Rituelle des Ancêtres*, i cui corrispondenti riferimenti d'ascolto sono le Tracce 2c e 2d. A riprova della necessità di dover risolvere a livello interpretativo la densità di scrittura che caratterizza la partitura stravinskiana, è interessante notare l'*escamotage* di Bernstein e Tilson Thomas: i due interpreti, probabilmente per questioni relative alla divisione dello spazio strumentale volte ad ovviare al

problema di un eccessivo conglomerato sonoro, hanno optato per la trasposizione della parte del Primo alla sedicesima, rendendo il passaggio in questione più chiaro all'ascolto.

Es. 2b. *Action Rituelle des Ancêtres*. Seconda Parte, n. 138

I vantaggi della esecuzione su due diversi strumenti sono riconducibili anche alla molteplicità di timbri differenti realizzabili tra le varie parti, in altre parole sulla "orchestrazione" complessiva dell'opera. L'Es. 3a [*ibid.*], il tema dei *Cercles Mystérieux des Adolescentes*, mostra come Stravinsky abbia armonizzato in maniera atonale -pur rifacendosi a modelli tonali- una polifonia verticale affidata a «5 viole sole», dal profilo estremamente nostalgico e lirico. L'accompagnamento è costruito su un ostinato affidato al gruppo dei violoncelli e dei contrabbassi, da cui spiccano per incisività timbrica i pizzicati dei violoncelli (Traccia 3a).

Può facilmente notarsi, nell'esecuzione per duo a quattro mani riportata alla Traccia 3b, come la compressione spaziale da un lato e, dall'altro, l'impossibilità di agire sul timbro del Primo per mezzo del pedale di risonanza -azione che vanificherebbe l'effetto del pizzicato di Secondo-, rendano la conduzione del corale estremamente verticale e poco timbricamente connotata rispetto alla parte del Secondo.

Al contrario, le possibilità offerte dalla formazione destinata a due pianoforti, che può ascoltarsi alla Traccia 3c, rendono possibile scolpire con maggiore intenzionalità, precisione e direzione espressiva la portata delle linee melodiche rilevanti, grazie alla possibilità di definire con maggior chiarezza i timbri che le varie parti devono assumere.

Mutatis mutandis, con particolare riguardo alle articolazioni che, nell'Es. 3b [*ibid.*], sono caratterizzate da un legato molto teso, le stesse considerazioni percettive valgono rispetto a

questo stralcio della *Danse Sacrale*, che si propone in ascolto per la formazione di duo a quattro mani e a due pianoforti, rispettivamente alle Tracce 3d e 3e.

Es. 3a. *Circles Mystérieux des Adolescentes*, Seconda Parte, nn. 91 e 92

Es. 3b. *Danse Sacrale. L'Élue*. Seconda Parte, nn. 181-185

L'orientamento e l'assortimento dinamico sono due parametri sonori che pervadono la partitura del *Sacre*. Nei punti di culmine dinamico, il contributo che alla sonorità complessiva viene dato da due pianoforti è determinante per arricchire di suoni armonici la *texture* della *Réduction*, enfatizzando così, per contrasto, la percezione di piani sonori più contenuti.

In relazione all'Es. 4 [*Ibid.*], nella esecuzione per duo a quattro mani di cui alla Traccia 4a, è possibile notare come i limiti di un unico strumento costringano gli esecutori a dover tenere solamente tramite le dita le figurazioni di semiminime, precludendo loro di poter ottenere una sonorità timbricamente più sottile nell'unica misura in *piano*.

La formazione per due pianoforti può più facilmente raggiungere tale risultato, pedalizzando la sola parte del Secondo nelle misure in *forte* ed eliminando tale pedalizzazione nella misura in *piano*: il tutto è meglio desumibile dall'ascolto della Traccia 4b.



Es. 4. *Glorification de l'Élué. Seconda Parte, nn. 111-113*

Un ulteriore parametro che avvantaggia la formazione destinata a due pianoforti, inscindibilmente correlato alla autonomia di pedalizzazione e alla redistribuzione delle parti tra gli esecutori, è la percezione più precisa di parti caratterizzate da connaturate diversità timbriche, da poliritmie o da linee melodiche significative. Si confrontino, a tal uopo, l'esecuzione orchestrale e quella a due pianoforti relative all'Es. 5 [*Ibid.*], rispettivamente riportate alle Tracce 5a e 5b



Es. 5a. *Jeux des Cites Rivalés. Prima Parte, nn. 64 e 65*

Relativamente all'Es. 5b [*Ibid.*], tratto dalla seconda *Introduction*, si propone la comparazione delle esecuzioni per duo a quattro mani su strumento singolo e a due pianoforti, riproducibili tramite le Tracce 5c e 5d. È possibile notare come, laddove la formazione a quattro mani è obbligata a far emergere il tema di Secondo per mascherare l'impossibilità di sostenere con il

pedale di risonanza il tema di Primo, le *chances* espressive della formazione a due pianoforti permettono di ovviare a questo limite, diversificando molto tra loro i timbri delle linee affidate a ciascun esecutore.



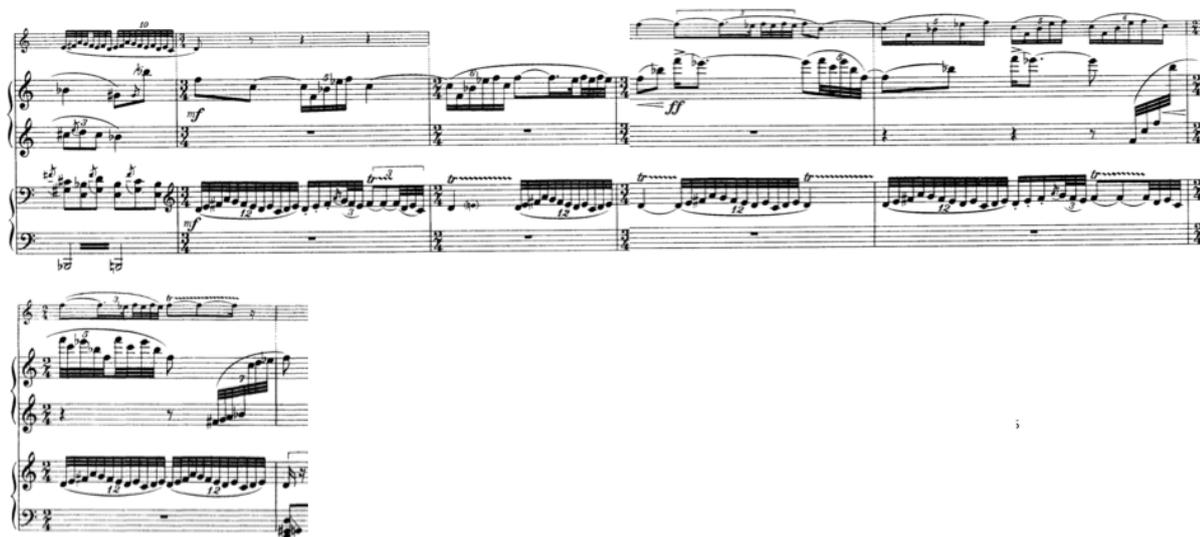
Es. 5b. *Introduction*. Seconda Parte, n. 86

Il parametro della densità ricomprende le considerazioni già svolte rispetto ai parametri della risonanza e dell'orientamento dinamico: nello stralcio di cui all'Es. 6 [*Ibid.*], tratto dalla *Glorification de l'Élué*, è chiaramente percepibile come l'apporto delle casse armoniche di due strumenti sia più vicino alla realizzazione sinfonica che non l'esecuzione a quattro mani. Le Tracce sonore di riferimento sono la numero 6a, la numero 6b e la numero 6c.

Es. 6. *Glorification de l'Élué*. Seconda Parte, nn. 104-108

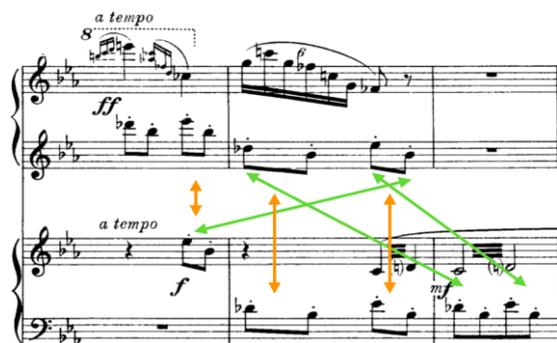
Per quanto concerne l'ultimo parametro preso in considerazione, la dislocazione spaziale del suono, è possibile notare dall'Es. 7a [*Ibid.*] come i timbri di due diversi strumenti siano più chiaramente percepibili all'ascolto, proprio perché provenienti da due punti spaziali distinti.

Gli ascolti, proposti alle Tracce 7a e 7b, pongono in relazione l'esecuzione orchestrale e quella a due pianoforti.



Es. 7a. Introduction, Prima Parte, n. 9

Quale ultimo esempio, infine, un brevissimo stralcio dal primo Quadro: a differenza dell'esecuzione per pianoforte a quattro mani, che è possibile ascoltare alla Traccia 7c, la formazione a due pianoforti fa acquisire al passaggio riportato in Es. 7b [*Ibid.*] una sorta di stereofonia, a causa della diversa dislocazione spaziale di note ripetute o raddoppiate all'ottava (cfr. Traccia 7d). L'effetto percettivo è quello di una stratificazione sonora tridimensionale che, nel caso di realizzazione del passaggio su un singolo strumento, viene completamente vanificata.



Es. 7b. Les Augures Printaniers. Danses des Adolescentes. Prima Parte, n. 22

Conclusioni

Le considerazioni in precedenza svolte permettono di giungere alle seguenti deduzioni conclusive.

La comparazione tra la scrittura sinfonica e quella pianistica rende evidente una complessità sonora di fondo ricavabile dalla interpretazione della *Réduction* del *Sacre* di Stravinsky. Conseguentemente, pare lecito ricondurre la natura di questa partitura a quella di una prima forma definitiva, una prima elaborazione formale che il compositore ha ideato tenendo ben presenti quali fossero le potenzialità espressive del timbro pianistico.

Inoltre, è necessario considerare come la distanza sonora tra la *Réduction* e la partitura sinfonica sarà, in ogni caso, evidente e ineliminabile. In quest'ottica precisa, una delle possibili soluzioni dell'enigma sotteso alla partitura pianistica consisterà non tanto nel tentativo di "tradurre" la sonorità sinfonica per mezzo del pianoforte, quanto nel valorizzare al meglio la scrittura stravinskiana per mezzo di una formazione che possa realizzare il maggior numero dei parametri oggettivi analizzati in precedenza: l'esecuzione della *Réduction* del *Sacre* destinata ai due pianoforti costituirà, quindi, la formazione più efficace relativamente alla restituzione della scrittura di Stravinsky, la realizzazione strumentale più vicina al nucleo originario del suo pensiero musicale.

Bibliografia

CRAFT R. (1966), *The Rite of Spring: Genesis of a Masterpiece*, «Perspectives of New Music», 5/1, pp. 20-36.

DE MATTEIS A.–HAUS G. (1996), *Formalization of generative structures within Stravinsky's "The Rite of Spring"*, «Journal of New Music Research», 25/1, pp. 47-76.

JOSEPH C. M. (1983), *Stravinsky and the Piano*, «UMI Research Press», 8.

STRAVINSKY I.–FRIED W. N. (2011), *The Rite of Spring: an original Solo Piano Transcription of Stravinsky's 1913 Ballet with Annotations and Historical Notes*, Doctoral dissertation, UC San Diego.

STRAVINSKY I. (1958), *Igor Stravinsky: An Autobiography*, M. & J. Steuer, New York.

STRAVINSKY I. (1913), *Le Sacre du Printemps, Réduction pour piano à quatre mains par l'auteur*, Editions Russes de Musique, Berlin.

TARUSKIN R. (1980), *Russian folk melodies in The Rite of Spring*, «Journal of the American Musicological Society», 33, pp. 501-543.

VAN DEN TOORN P. C. (1987), *Stravinsky and The Rite of Spring: the beginnings of a musical language*, University of California Press, Berkley.

VAN DEN TOORN P. C. (1983), *The Music of Igor Stravinsky*, Yale University Press, New Heaven.

WHITE E. W. (1979), *Stravinsky: the composer and his works*, University of California Press, Berkley.

Discografia

IGOR STRAVINSKY, *Le Sacre du Printemps (The Rite of Spring)*; Leonard Bernstein/New York Philharmonic; Sony, 1958 (2013), Sony Classical/887654691521.

IGOR STRAVINSKY, *The Rite of Spring*; Leonard Bernstein e Michael Tilson Thomas, Pf a quattro mani; Live 1981, Alice Tully Hall, New York.

IGOR STRAVINSKY, *Le Sacre du Printemps*, Enrico Cominassi e Anna Maria Bordin, due Pf; Live 2015, Villa Tesoriera, Torino.

Sitografia

WAKEMAN F. (2015), *Stravinsky, the Piano, and the Genesis of The Firebird: a History and Performance Practice*, http://www.academia.edu/download/40123796/DMA_FINAL.pdf.