

Ensembles a coda

Il Sinfonismo Pianistico

Il giorno 18 febbraio 1838, ad un'ora pomeridiana, nella sala del Ridotto del Teatro alla Scala di Milano, aveva luogo una Grande Accademia vocale e strumentale che ebbe come protagonista Franz Liszt. L'articolato programma terminava con la Sinfonia del Flauto Magico di Mozart - per 5 cembali a dodici mani, eseguita dai signori Liszt, Heller, Pixis, Schoberlechner, Origi e Pedroni.

Di queste Accademie, che vedevano il pianoforte anche moltiplicato in una concezione di tipo sinfonico, ne sono state realizzate molte in tutto l'arco dell'Ottocento e, direi, in modo parallelo allo sviluppo del concertismo solista. Il pianoforte virtuoso e il pianoforte sinfonico sono quindi due generi ben distinti ma, mentre la storia dei grandi solisti è ben nota, quella di operazioni a volte molto stravaganti come i pezzi per pianoforte a otto mani (Lavignac) è quasi sconosciuta. La ragione di questo atteggiamento sta nel fatto che talvolta non sono ben chiare le motivazioni che hanno spinto un compositore a realizzare un brano per organici di più pianoforti. E' chiaro che il gusto spettacolare ha il suo peso, nel senso che vedere schierati un certo numero di levatani fa un certo effetto, sentirli suonare, poi, è indiscutibilmente un grosso impatto; credo però che i motivi più profondi che hanno spinto altri come me a fare composizioni di questo genere siano specificatamente di carattere musicale. Per Carl Czerny, penso che la moltiplicazione di stili del suo linguaggio pianistico desse un fremito di complessità che rendeva una valenza in più rispetto alla perenne sfida tecnica che egli aveva lanciato alle proprie ed altrui mani, con quel corpus incredibile di centinaia e centinaia di esercizi e studi che ben conosce chi ha frequentato da allievo pianista il conservatorio. Ragione analoga e più articolata musicalmente deve avere motivato Liszt che già nelle sue parafrasi e trascrizioni, ma soprattutto nella prima versione degli Etudes d'ésécution Trascendente e in tutto il suo periodo giovanile, sfidava le possibilità di un singolo esecutore e, nella stessa espressione di una melodia, suddivideva complesse articolazioni tra le due mani. Basta ascoltare uno dei suoi brani di quel periodo per capire come tra la supposta ineseguibilità di questi e la moltiplicazione dei pianisti il passo era molto breve. Era una fase di ricerca su tutti i fronti, oltre che una continua esplorazione nel campo delle figure pianistiche che espandevano le possibilità foniche dello strumento, in tutti i suoi parametri. Nel novecento, abbiamo una ulteriore ricca stagione di lavori sinfonici per ensembles di pianoforti a volte uniti ad altri strumenti. Primo fra tutti è da ricordare *Les Noces* (1914-1923), Scene coreografiche russe con canto e musica di Strawinsky, eseguito a Monaco nel 1923 nella versione per quattro pianoforti, solo, coro e percussioni. Il compositore russo precedentemente ne aveva realizzata anche una versione per pianoforte e armonium azionati meccanicamente, insieme al resto di un organico di centocinquanta elementi. Anche nel *Sacre du Printemps* Strawinsky aveva fatto una prima stesura a due pianoforti che ebbe un'esecuzione semiprivata, con l'autore e Debussy come interpreti, l'anno precedente la famosa e tempestosa prima esecuzione in teatro nel 1913.

In questi due casi i pianoforti sono una sezione percussiva, un enorme sofisticatissimo e articolatissimo tamburo, un sostegno verticale che taglia gli interventi corali con una complessità enorme, tale da costituire una delle più interessanti espressioni dell'idea di sinfonismo pianistico.

Certamente questa composizione dovette impressionare George Antheil che estese l'operazione ad un'utopia irrealizzabile di sedici pianole meccaniche sincronizzate, utopia che comunque sfociò in una composizione per otto pianoforti, percussioni e rumori d'aeroplano, che era il *Ballet Mécanique*, scritto nel 1925 per l'omonimo

film realizzato da Léger. La musica di Antheil però si discosta da Strawinsky per l'introduzione nella storia della musica di quegli anni del concetto di meccanismo, cioè un'idea dello scorrimento, del flusso sonoro come un complesso meccanismo e non come un gioco di relazioni tra forme statiche. È un sottile confine, a ben ascoltare, quest'idea rende giustizia a Antheil che, se pur oggi quasi sconosciuto, rappresenta una delle punte più interessanti delle avanguardie operanti tra Parigi e Berlino nella prima metà degli anni Venti.

In tempi più recenti abbiamo la suite di Darius Milhaud Paris (1948), per quattro pianoforti, scritta in occasione del suo ritorno a Parigi dopo un lungo periodo di permanenza nell'America del Sud. Sempre di Milhaud È da ricordare anche il Concertino d'Automne, op. 309, per due pianoforti a sedici mani; in queste opere il flusso dialogico tra gli strumenti È un piacevole divertissement e spesso si potrebbe avere l'impressione, opposta a quella che faceva la musica del primo Liszt, che i pianoforti siano meno del previsto.

Un protagonista di questo sinfonismo per pianoforti è il compositore russo e sconosciutissimo Ivan Alexandrovic Vishnegradsky, che ha dedicato la sua musica quasi esclusivamente alla ricerca microintervallare e all'applicazione a cellule microtonali di tecniche seriali. Nella sua vasta opera figurano otto composizioni per quattro pianoforti (con accordature particolari a terzi e quarti di tono), tra le quali Cos' parlò Zarathustra, op. 17 (1919-20), alcuni Frammenti sinfonici (1934-56) e L'Éternel Étranger, op. 51 (1950-60), azione mimico-scenica per solo, coro, quattro pianoforti e percussioni. Vale la pena di ricordare anche quella Morte di Niobe (1925), tragedia mimica per tre pianoforti, coro e strumenti, che Savinio scrisse e fece rappresentare al Teatro d'Arte di Roma (diretto da Pirandello), il 29 aprile 1925, con scene e costumi di de Chirico che, come si sa, era suo fratello. In questa più È i tre pianoforti agiscono come ne Les Noces stravinskiane, dando al tessuto sonoro del Savinio musicista, a cavallo tra la soglia del mistero (definiva la musica l'inconoscibile) e procedimenti di collage che già dagli Chants de la mi-mort (1914) avevano indicato la via a tutto il Surrealismo.

I riferimenti successivi sono molto numerosi e non vorrei adesso fare un elenco di tutti i pezzi sinfonici; d'altronde È mia intenzione rivelare le mie radici, nel senso di una linea di ricerca ben precisa, e definire quali sono stati i passaggi che mi hanno portato alla realizzazione della Sinfonia per ventuno pianoforti. Dopo Inni (1935) di Luigi Dallapiccola, che vinse il concorso internazionale del Carillon di Ginevra, opera che rivela imprevedibili stratificazioni ritmiche che fanno rivedere l'excursus della ricerca di questo compositore, non posso fare a meno di citare John Cage, con il suo Winter Music (1961), da uno a venti pianoforti impiegati in un grande affresco di accordi e risonanze di armonici in tempo naturale. Si potrebbe continuare con i pezzi per tre e quattro pianoforti di Morton Feldman, Christian Wolff, Earle Brown, e con i Mobiles di Roman Haubenstock-Ramati che hanno avuto una recente esecuzione austriaca con sedici pianoforti, nonché i Keyboard Studies di Terry Riley, ma credo che tutto questo abbia già creato una sufficiente contestualizzazione e basti per riaffermare ancora una volta che la storia della musica È ben difficilmente schematizzabile, per cui i Bignami valgono sempre come storia degli emergenti e degli emersi, falsificando un humus che in sé contiene lo spirito della lettura e quindi della fruizione stessa delle opere.

Molti saranno sorpresi di una operazione come questa, ma bisogna tener presente la nuova ottica che È venuta a crearsi da quando molti enti programmano abitualmente sinfonie di Mahler o lavori di Berlioz che necessitano di organici enormi; davanti a simili orchestre non ci si stupisce più.

Da molti anni il mio interesse era cresciuto per le possibilità di moltiplicare alcuni effetti sonori che per essere realizzati pianisticamente hanno bisogno di un'incredibile performance fisica del pianista. A volte per esempio ci si trova a suonare con la mano sinistra una nota o un cluster, con la destra stoppare le corde e un attimo dopo

premere velocemente il pedale. Già nel Grande Notturmo a Gargonza (1982) avevo sovrapposto operazioni del genere, oppure note ribattute con alternati mutamenti di altezze; con la Grande Sonata (1984) in cinque movimenti, per dodici pianoforti, ebbi modo di stratificare una complessità enorme di queste sonorità; adesso con la Sinfonia credo si realizzi uno spessore tale da rivoluzionare la realtà fonica di partenza del pianoforte, così come oggi siamo abituati a sentirlo. La lunga stagione della musica contemporanea ha creato un vasto catalogo delle nuove modalità esecutive: spesso perÚ viene in mente il catalogo È questo: una serie di suoni uno dietro l'altro, di per sé seducenti, ma deludenti per l'eventuale attesa di un plot da parte dell'ascoltatore. Ciò coincide, è vero, con un nuovo modo di ascoltare, si chiami esso orecchio fluttuante o oreille en tapisserie, che è il modo di percorrere ambienti sonori, ma, tramite il complesso suono di un'orchestra di pianoforti, credo si possano creare quegli spessori sintattici che oggi consentano un'ulteriore evoluzione della ricerca formale, e, soprattutto, il contatto di questa con i suoi destinatari, dato che dovremo pur levarci dagli orecchi i reflussi neo - e trans - che negli ultimi anni ho sempre considerato sterili esercizi di stile che falliscono il loro potenziale semantico. Anacronismo e metalinguismo sono come una disperata coppia suicida.

Costituita con materiali desunti dai miei Tredici Preludi (1986) per pianoforte, la Sinfonia affronta il tema della Metamorfosi, nelle quattro parti corrispondenti ai quattro elementi:

aria

fuoco

terra

acqua

sviluppando un flusso sonoro che amalgama nella stesura per ventuno pianisti, in parti reali, situazioni timbriche già sperimentate nei Preludi.

Attraverso l'uso di cronometri sincronizzati, l'esecuzione può essere realizzata senza direttore. Ogni volta si rende necessaria una regia del suono che tenga conto della vastità della fonte sonora in rapporto alla dislocazione dei ventuno strumenti. Lo scopo ottimale è quello di fornire un ascolto omogeneo di tutti i pianoforti e per fare ciò può essere indispensabile una correzione dello spazio acustico mediante l'uso di amplificazioni.