

La musica pianistica di Arthur Vincent Lourié

di Daniele Lombardi

Possiamo forse ascoltare le opere di Mozart con invidia, con mesta simpatia; esse costituiscono per noi una ben accetta pausa nel frastuono della nostra vita interiore, un quadro confortevole, una speranza, ma noi le udiamo tuttavia come risonanze di un altro tempo, di un tempo passato, che in fondo ci è estraneo. Lotta di suoni, equilibrio perduto, "principi" cadenti, colpi inattesi di timpano, grandi problemi, aspirazioni apparentemente prive di meta, stimoli e nostalgie apparentemente lacerate, catene e pastoie spezzate, che portano il molteplice all'unità, *opposizioni e contraddizioni*: questa è la nostra armonia.

Wasilij Kandinskij

Lo sgomento. Questo assale nel vedere la valanga di compact disc che negli ultimi anni si è riversata sul mercato discografico. Tra ristampe di vecchi long playing e l'ennesima nuova interpretazione di musiche celebri, questo boom ha avuto l'ulteriore risvolto positivo di allargare l'informazione a repertori dei quali fino a oggi il mondo del vinile non si era mai occupato.

Finalmente è possibile ascoltare per la prima volta composizioni che hanno avuto, per differenti motivi, scarsa fortuna, sia perché a volte non sorrette dal punto di vista editoriale, sia per essere state vittime di plumbee stroncature da parte di critici coevi, oppure perché a volte non meritevoli di grande attenzione; ma tant'è: il loro ascolto diretto è l'unica verifica soggettiva possibile.

Nella valanga di musica inaudita è apparsa anche la produzione di Arthur Vincent Lourié: cognome francesizzato (dal russo Lur'e), *Vincent* in onore di Van Gogh, *Arthur* di Schopenhauer, *Sergeevich* nome russo, a tutt'oggi conosciuto da pochissimi, uno dei tanti nomi nei quali ci si imbatte nelle enciclopedie. Detlef Gojowj, Il suo principale studioso in Europa, ha recentemente pubblicato su di lui un esauriente libro e il violinista russo Gidon Kremer negli ultimi anni ha fatto molto per far conoscere la sua musica, eseguendola molto spesso e incidendo alcuni importanti lavori, anche in Italia adesso è quindi possibile avere un minimo di informazione su questo autore che fa parte dell'area culturale delle avanguardie storiche russe a cavallo della rivoluzione del 1917, che fino a oggi lo Stato sovietico aveva molto trascurato e sicuramente sottovalutato. Sono da leggere le notizie biografiche che Gojowj scrive nella prefazione all'edizione tedesca di *Formes en l'air* (Formen in der

Luft), uno dei brani più rivoluzionari per pianoforte che siano stati scritti nel 1915:

Arthur Vincent Lourié nacque a S. Pietroburgo il 14 maggio 1892 e morì a Princeton N.J. (Usa) il 13 ottobre 1966. Lourié una volta disse di se stesso che la sua intensa frequentazione della letteratura e delle arti visive gli avevano dato un certo vantaggio sugli altri musicisti. [...] Lourié, come il suo amico e poeta Alexander Blok e la maggior parte dei futuristi russi, sostenne la Rivoluzione d'Ottobre. Lunačarskij lo nominò Commissario per la Musica e in questa posizione Lourié, come *Ministro della Musica* del giovane Stato sovietico, promosse l'iniziale fioritura della *sinistra*, come tendenza delle avanguardie artistiche. La sua attività artistica si arrestò bruscamente nel 1922, quando non fece ritorno da un viaggio ufficiale all'estero. Egli aveva stabilito un contatto con Busoni a Berlino e con Stravinskij a Parigi. Dapprima allontanato dalle autorità francesi come commissario bolscevico, poté risiedere a Parigi nel 1924, per andarsene soltanto nel 1941, all'arrivo delle truppe di occupazione tedesche. Lourié, per quanto battezzato e convinto cattolico, veniva da una famiglia ebrea con una lunga tradizione, che era stata espulsa dalla Spagna nel Medio Evo. Accettò l'invito da parte di Serge Koussevitzky a emigrare negli Stati Uniti. Lì visse fino alla sua morte, relativamente sconosciuto e ignorato dagli ambienti della Nuova Musica del secondo dopoguerra.

Per autori come lui è abbastanza arduo poter disegnare una biografia a causa delle sporadiche informazioni, e le testimonianze dirette di chi lo ha conosciuto sono veramente esigue. In *Storia del futurismo russo*, Vladimir Markov riporta una breve notizia data dal poeta Benedikt Livšic (1886-1939), che descrive il musicista:

...Livšic si legò, in questo periodo, anche con il compositore di avanguardia che si faceva chiamare Arthur Vincent Lourié. [...] A quel tempo Prokof'ev e Stravinskij cominciavano a essere superati da alcuni giovani compositori, ed era molto in voga la tecnica microtonale (che sviluppava in un certo senso le idee di Kul'bin del 1910) [...] Livšic descrive Lourié come uno snob provinciale, poco interessato ai futuristi ma legato a loro, che "per posa" non si definì mai un futurista. Si considerava orgogliosamente un Pratella russo, Livšic sapeva poco in fatto di musica, ma riteneva Pratella uno scrittore di manifesti più articolato di Lourié.

Personaggio complesso, che ha cavalcato molte sperimentazioni audaci alternate a crisi linguistiche dal sapore restaurativo, il musicista russo è stato un protagonista del clima incandescente nel quale viveva la cultura e l'arte a Mosca agli inizi del secolo. Dalle brevi informazioni riportate da Markov, è interessante sapere che anche in Russia si tentava

una musica microtonale, teorizzata da Luigi Russolo e Francesco Balilla Pratella, realizzata da Alois Haba e Juan Carrillo, dopo che anche Ferruccio Busoni ne aveva parlato nel suo *Saggio per una nuova estetica musicale* che fu pubblicato da Schmidt a Trieste nel 1907; Busoni, com'è noto, ipotizzava una grande espansione della ricerca musicale in tal senso, collegandosi alla notizia degli esperimenti immediatamente precedenti compiuti in America da Taddeus Cahill.

In effetti Lourié pubblicò un *Preludio* per pianoforte a quarti di tono, preceduto da una teoria di musica *Ipercromatica* (così da lui definita), un breve cenno sulla possibilità di realizzare un pianoforte a quarti di tono e un sistema di notazione per diesis e bemolli indicanti queste microsuddivisioni; non è dato oggi sapere se simile strumento sia stato poi mai realizzato in Russia. Questo *Preludio* apparve sulla rivista *Strelec* (*L'Arciere*, Mosca 1915). Vale la pena di riportare per intero il breve testo di presentazione:

L'introduzione dei quarti di tono è un inizio, nel vero senso della parola, della nuova "epoca organica", che esce al di fuori dei limiti della identificazione delle forme musicali già esistenti.

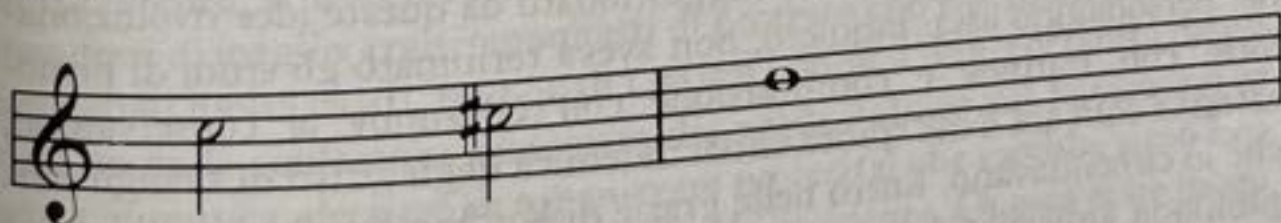
Accanto alle attuali possibilità di effettuare l'ipercromatismo nell'orchestra, l'ideazione del nuovo pianoforte (l'introduzione dei quarti di tono) si effettuerà nel futuro più prossimo tenendo presente l'attività delle persone che lavorano su una soluzione reale di questo problema.

Il progetto che qui presentiamo di un ipercromatismo è calcolato sulla semplicità dell'applicazione. Questo dà la possibilità di conservare la tessitura delle note come oggi esiste e non distrugge i concetti armonici precedenti.

Il nuovo segno che proponiamo (Quartiese) — aumenta un quarto di tono. Scritto alla rovescia (Quartmoll) — abbassa un quarto di tono. Ciascuno di questi segni si cancella con il (Demi-becarre). La funzionalità di questo sistema che proponiamo si trova nella economicità e nella sinteticità dei nuovi segni. Tutti i segni precedenti conservano il loro valore per quanto riguarda il cromatismo di mezzo tono.

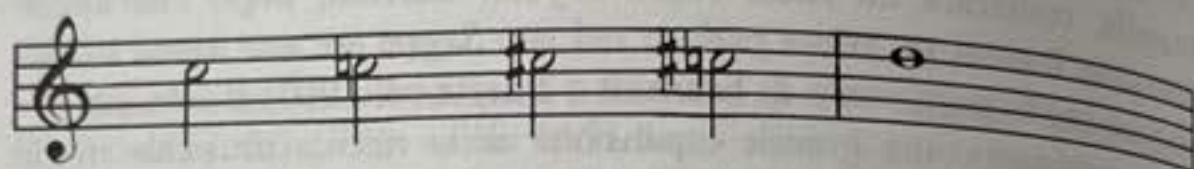
Nel vecchio cromatismo due suoni di aumento costante si segnano con la nota della stessa altezza

Es. 1



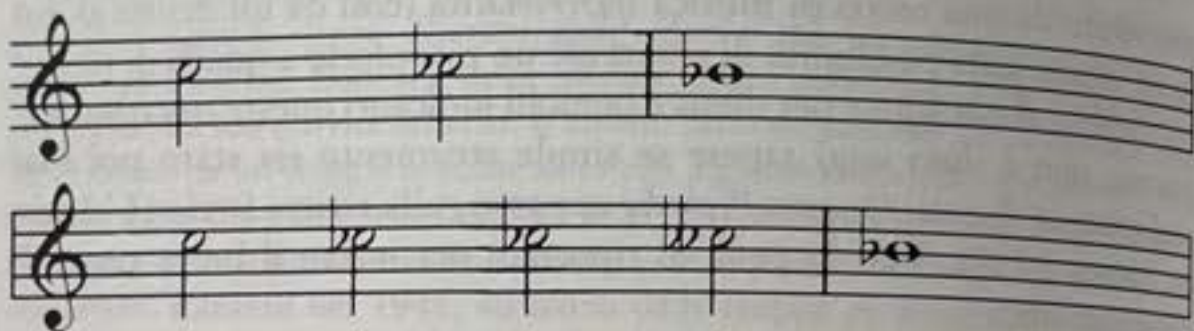
l'ipercromatismo esige quattro segni dello stesso grado nell'aumento costante

Es. 2



la stessa cosa per la diminuzione costante

Es. 3



Nello stesso numero della rivista apparve anche uno scritto di Nicolaj Ivanovic Kul'bin (1868-1917), personaggio molto importante nella formazione artistica di Lourié. A lui si possono attribuire molte delle teorizzazioni che hanno stimolato i giovani artisti moscoviti di quegli anni, a lanciarsi nelle sperimentazioni più coraggiose. In *Strelec* Kul'bin pubblicò un saggio sul Cubismo, nel quale si menzionava una visita in Russia di Arnold Schoenberg nel 1910; precedentemente, sempre nel 1910, Kul'bin aveva pubblicato a S. Pietroburgo quel *Studija Impressionistov* che oggi appare essere il più audace e innovativo dei suoi scritti. Questo personaggio poliedrico fu anche professore all'Accademia Militare, medico dello Stato Maggiore, Consigliere di Stato, pittore ecc., definito da Viktor Sklovsky *l'uomo che costruì la sua arte sul caso*.

In *Studia Impressionistov* si trovano molte idee che riscontriamo poi nella poetica di Lourié. Sostanzialmente Kul'bin esaltava l'emancipazione della dissonanza — *manifestazione della vita* — non rifiutando l'armonia, ma vedendo in essa la morte, il riposo. Sempre più concentrato sulla musica, questo saggio presenta moltissime analogie con i manifesti di Russolo e Pratella, e contiene una uguale spinta verso l'idea di una musica futura. Lourié, suggestionato da queste idee rivoluzionarie, personaggio assai inquieto, non aveva terminato gli studi di pianoforte con Barinov e composizione con Glazunov al conservatorio, attratto com'era dalla spinta antiaccademica degli artisti di avanguardia che lo circondavano. Entrò nelle grazie di Kul'bin con il quale ebbe una profonda amicizia, della quale scriverà molti anni dopo nel saggio *La nostra marcia*:

[...] Lui mi chiamava sempre Artiom, non so perché, e quando mi presentava a qualcuno mi raccomandava in questo modo: — presentatevi, questo è Artiom. Questo ragazzo ha una testa speciale — forse è in questo senso che Nicolaj Ivanovich intendeva la teoria della mia creazione, chiamandola *il teatro della realtà attuale*.

La mia teoria si basava sull'idea che tutto nel mondo è arte, persino il rumore degli oggetti. Questo è il modo di pensare che ha portato successivamente a quella che è stata definita la *Musica Concreta* e che poi ha avuto uno sviluppo negli esperimenti elettronici.

Nel periodo delle mie ricerche sulle nuove forme musicali e dei miei esperimenti sull'*Ipercromatismo*, tanti scrivevano di me come di un innovatore in questo campo [...] Nicolaj Ivanovich Kul'bin una volta mi portò un breviario di salmi dicendomi: "Ecco Artiom, studiali e forse vi troverai anche qualche cosa di utile". Nicolaj Ivanovich non si era sbagliato: il contatto con quel libro mi dischiuse un nuovo e sconosciuto mondo di tesori melodici, accumulati attraverso l'esperienza antica dei canti ecclesiastici.

Questo dà un'idea di che forte dicotomia esistesse nell'arte russa anche in quegli anni, tra la compresenza di un solido ancoramento alle proprie tradizioni, un primitivismo, un attaccamento alla madre terra e, nel contempo, la spinta centrifuga verso il futuro, uno slancio di incredibile audacia fuori dai conformismi; forse la sicurezza di forti radici era ciò che rendeva possibile questa spinta.

Qualche anno fa mi ero messo sulle tracce della musica per pianoforte di Lourié, essendo molto interessato al rapporto tra le idee del Futurismo in Italia e le idee di altre avanguardie coeve anche altrove, per cui approfondii le notizie che avevo circa un viaggio a Mosca che Filippo Tommaso Marinetti, il poeta da cui partì l'avventura futurista, fece partendo nel gennaio del 1914. Vi furono rapporti assai difficili e delicati tra lui e il mondo artistico moscovita; resi difficili dal fatto che dai due mondi separati sia Marinetti che gli artisti che incontrò si attribuivano la paternità di una visione rivoluzionaria dell'arte secondo uno spirito futurista. Marinetti trascorse parecchie sere nei locali più vivaci della intelligenza del luogo, come il *Cane Randagio* e l'*Apolon*. Nel corso del febbraio 1914 fece due conferenze a Mosca e altre due a S. Pietroburgo. Prima ancora che Marinetti avesse terminato questo ciclo di conferenze, si scatenò una accesa reazione, furono anche redatti dei manifesti o, meglio, contromanifesti di protesta che videro direttamente impegnati molti artisti, tra i quali Livsic e Lourié. I due, entrambi delusi dalla seconda conferenza moscovita del poeta italiano sul Futurismo in arte e in musica, decisero di organizzare un recital che sarebbe stato una risposta russa all'arrogante ma provinciale occidente. Questa ebbe luogo il giorno 11 febbraio e si articolò in due interventi: *Aspetti comuni del*

futurismo italiano e russo e Musica futurista italiana, dove si sottolineava il fatto che mentre il Futurismo in Italia si presentava come una specie di ricetta in tutti i campi dell'arte, in Russia veniva evitata ogni formula. Affermava in sostanza che mentre gli italiani facevano soltanto discorsi programmatici, i russi attuavano concrete realizzazioni.

Queste idee erano apparse in un manifesto in russo, francese e italiano, firmato da Livsic, Lourie e Georgy Jakulov, apparso un mese prima dell'arrivo di Marinetti. Inutile dire che, a viaggio finito, Marinetti tornò in patria con una certa acrimonia che lo portò a definire i russi *pseudo-futuristi che vivono nel plusquamperfectum più che nel futurum*.

Deve essere stato molto interessante ed esaltante essere presente alle serate che si svolgevano nel *Cane Randagio* e nell'*Apolon*, dove era fisso Wladimir Majakovskij, con il quale Lourié pubblicò nel 1918 *La nostra marcia*, che prevede la presenza di una voce che recita, canta e urla il testo di Majakovskij, sorretta dalla parte pianistica. Il testo corre parallelo con un procedimento simile agli indicibili testi che troviamo nelle composizioni pianistiche di Erik Satie. Questo brano sta in stretta relazione con quella *Marcia futurista* che Pratella scrisse nel 1913 con la *lustratura* (il testo poetico) di Marinetti, ma è una relazione individuata con il senno di poi, dato che è assai improbabile che questo pezzo, a tutt'oggi inedito, fosse arrivato a conoscenza dei russi. In questi concerti spesso di sapore improvvisativo, Igor Stravinskij aveva modo di suonare frammenti di *Petrouchka*, Sergei Prokof'ev presentava la *Seconda e Terza Sonata* per pianoforte e Sergei Kusevitzkij compiva le sue leggendarie performaces con il contrabbasso.

Troviamo scritta nel diario di un certo Somov una curiosa annotazione del 20 aprile 1916, nella quale si dà un'immagine pittoresca di Lourié:

[...] Una sera, nella casa di Sudeikin, mi hanno presentato il musicista Lourié, terribilmente altero e pieno di sé. La sua musica era modernista e sembrava un fracasso (criz-craz) ripetitivo. Il cantante Kumin cantava in modo stonato e indistinto le sue composizioni su testo della Achmatova.

Anna Achmatova ebbe una intensa relazione con il musicista, che l'apprezzava molto per le sue doti di poetessa, che considerava non inferiori a quelle di Alexander Puškin e Alexander Blok. Fu anche questa profonda relazione che condusse Lourié a occuparsi intensamente di poesia; egli giunse a teorizzare che la poesia era prodotta dallo spirito della musica, una affermazione che in qualche modo viveva nel solco di un'idea simbolista. Distingueva tra *spirito musicale* e *musica come arte*, per poi ulteriormente diversificare la musica strumentale da quella vocale, definendo la prima *agnostica* e la seconda *orfica*.

Per lui in poesia il carattere *agnostico* era rappresentato dall'opera di Vjaceslav Ivanov, Andrej Belyj e soprattutto dalle ultime opere di Kuz'min; Le poesie della Achmatova e di Blok erano invece da considerare *orfiche*.

In un articolo del febbraio 1922, "La voce del poeta", il compositore cita una frase tratta dal poeta Mandelstam:

Rimani schiuma del mare, Afrodite,
e la parola si fa musica.

La Achmatova era strettamente legata a questa suggestione musicale della parola: Lourié nello stesso articolo scriveva:

La voce del poeta è un inno orfico, un incantesimo che trasforma la sabbia in oro e le pietre in diamanti.

Lo stesso senso di artista-Re Mida è espresso dalla poetessa in *Ascoltando il canto*:

Quello che volando si sfiora tutto diventa diverso, a tratti di luce argentata.

Il contatto con Lourié fu molto fertile per i poeti vicini alla Achmatova; sempre in *La nostra marcia* Lourié scriveva:

Mi è sempre sembrato che per i poeti, quelli più autentici, il contatto con il suono, più che la musica astratta, non rappresenti una necessità, e che la loro attitudine a parlare di musica abbia un carattere esclusivamente metafisico. Mandelstam era un'eccezione perché la musica viva era per lui una necessità. Per la sua coscienza poetica, la musica era come un cibo e così era il pathos che dominava e avvolgeva la sua poesia.

La vicinanza quindi tra il mondo dei suoni di Lourié e quello delle parole dei poeti era molto stretta; ne è un altro esempio quella *Ode a Beethoven* che Mandelstam scrive dopo che Lourié aveva redatto l'articolo *Beethoven e Wagner*, nel 1914.

Da molti anni ormai sto eseguendo pagine pianistiche di Lourié nei miei concerti, grazie anche all'aiuto che il collezionista di Los Angeles Michael Lang mi ha dato nel reperire le riproduzioni della musica, ancor prima che si potessero trovare in circolazione i reprints dell'editore tedesco Sirkovsky. Come si sa il lavoro dell'esecutore è basato sulla paziente frequentazione analitica del testo, che porta a un profondo contatto con una composizione, oltre le prime impressioni di lettura e di ascolto.

So che l'immane affascinamento che l'esecutore prova per la complessa ragnatela nella quale si invischia, si accompagna sempre alla sospensione di un distaccato criterio di valore, e va invece verso una crescita non misurabile di considerazione — l'amore è cieco — per l'oggetto della sua passione. Non sarebbe poi mia intenzione entrare in uno spirito polemico, ma non posso essere affatto d'accordo con i giudizi che Piero Rattalino ha espresso nella sua recensione al compact disc che Marie-Catherine Giraud ha inciso con molte pagine pianistiche di Lourié per la Accord francese. Rattalino in sostanza deprezza molto queste composizioni, muovendo a Lourié un rimprovero di incoerenza stilistica, di fare operazioni à *la manière de...*, di non essere stato Prokof'ev, non Rachmaninov, non Schoenberg, non Debussy, non Satie e nemmeno Stravinskij, facendo aleggiare una accusa di dilette eclettismo, con la considerazione:

[...] Anche qui come semplificatore delle altrui complicazioni, come un bambino che copiando un quadro lo riduce agli elementi per lui comprensibili.

Effettivamente l'opera pianistica di Lourié appare dettata nel suo insieme da alcuni salti di orientamento poetico e stilistico non consequenziali se visti nell'ottica di un "artista di avanguardia", il cui imperativo costante si pensa oggi che fosse la ricerca del nuovo, tra lo stupefacente e lo scandalistico; nelle sue pagine pianistiche troviamo piuttosto una continua necessità di contestualizzazione, rispetto all'ambiente culturale nel quale veniva di volta in volta a trovarsi. D'altronde questo aspetto eclettico è stato comune a moltissimi artisti delle avanguardie storiche degli inizi del Novecento; c'è chi ha trovato una cifra stilistica restando fedele a essa per quasi il resto dei suoi giorni, e chi ha invece creduto di poter dare una impronta costante a varie direzioni intraprese. Questa seconda modalità è stata spesso contraddetta successivamente da una lettura del proprio lavoro come un continuo tentativo di trovare una strada senza successo, mentre lo spirito che animava lo spostarsi in tante direzioni era dettato da una irrequieta serie di travestimenti formali di una istanza di autostoricizzazione, di una coscienza del proprio compito di artista che sperimenta più strade possibili perché ciò è occupazione di campo, un'ulteriore paesaggio del quale appropriarsi in quanto prospettiva.

Sono molteplici le ragioni per le quali posso dire che il primo periodo nel quale Lourié compie una audacissima sperimentazione resta un punto fermo e un cardine della evoluzione del linguaggio pianistico e musicale nella storia del Novecento.

Prendiamo in esame le *Cinque Sintesi* op. 16, brani che erano nati inizialmente con il titolo *Délires*, nel 1914; dettati da un criterio di prosciugamento, tesi alla individuazione di uno scheletro strutturale che avrebbe dovuto assumere la fisionomia di una *sintesi Primitiva*. Questa ricerca di essenzialità si spinge più avanti ancora in *Formes en l'air*, scritte l'anno successivo, mettendo in evidenza una forte reazione rispetto alla ridondanza formale e timbrica della musica coeva, nel mezzo di una vasta produzione tardoromantica con rarissime spinte controcorrente, se si esclude Satie con il suo processo di disarmonizzazione e un atteggiamento che era dettato da una idea di nuova semplicità, in qualche modo analogo alla ricerca di una *Sintesi Primitiva*. Questi cinque aforismi sonori sono condotti con un criterio sintattico di frammentazione in microepisodi giustapposti tra di loro con una tecnica di collage, dove le schegge sono unite tra loro in microsequenze continuamente interrotte o che confluiscono una nell'altra con un meccanismo di forti contrasti formali. Il primo brano rivela già nelle prime otto battute quattro microsequenze, delle quali la prima è una sovrapposizione di linee differenziate nella dinamica, seguita da un gioco di sottili stratificazioni che sottende un pensiero orchestrale, tra somme e differenze di timbri, una specie di microscopica *Klangfarbenmelodie* centrifugata nelle zone estreme della tastiera, per poi presentare una esasperata contrapposizione dinamica tra *pp* e *ff* (Es. 4).

Basta questo esempio iniziale per introdurre in un clima sonoro assolutamente nuovo rispetto a tutto ciò che lo ha preceduto, mentre balza agli occhi un andamento contrappuntistico che si evolve con un criterio di grande espansione delle linee in tessiture lontane. Questa direzione era stata indicata da Schoenberg nel secondo dei suoi *Sechs Kleine Klavierstücke* op. 19 (1909), dal quale spesso è dato di trovare questo esempio (Es. 5).

Ma questa modalità con Lourié è portata a delle vertiginose conseguenze, come nel terzo brano *Vite (aigu)*, con episodi come questo (Es. 6).

Un clima sonoro di questo genere precorre di decenni quella evoluzione del pensiero compositivo che porterà negli anni Cinquanta il giovane Pierre Boulez della *Prima Sonata* a pagine pianistiche analoghe, per non parlare della leggendaria quanto sconosciuta *Sonata* di Jean Barraqué.

Ma ci troviamo soprattutto al corrispettivo musicale della poetica dell'*Astrattismo*, quello che vide esiti così significativi per la storia dell'arte contemporanea con le tele del russo Wasilij Kandinskij, Natalia Goncharova e Frantisek Kupka, per citare i più importanti. Vi è un analogo impegno a disvelare forme essenziali che sono cariche di forte potere simbolico, in quanto attanti di un evento che le coinvolge trasfor-

SYNTHÈSES

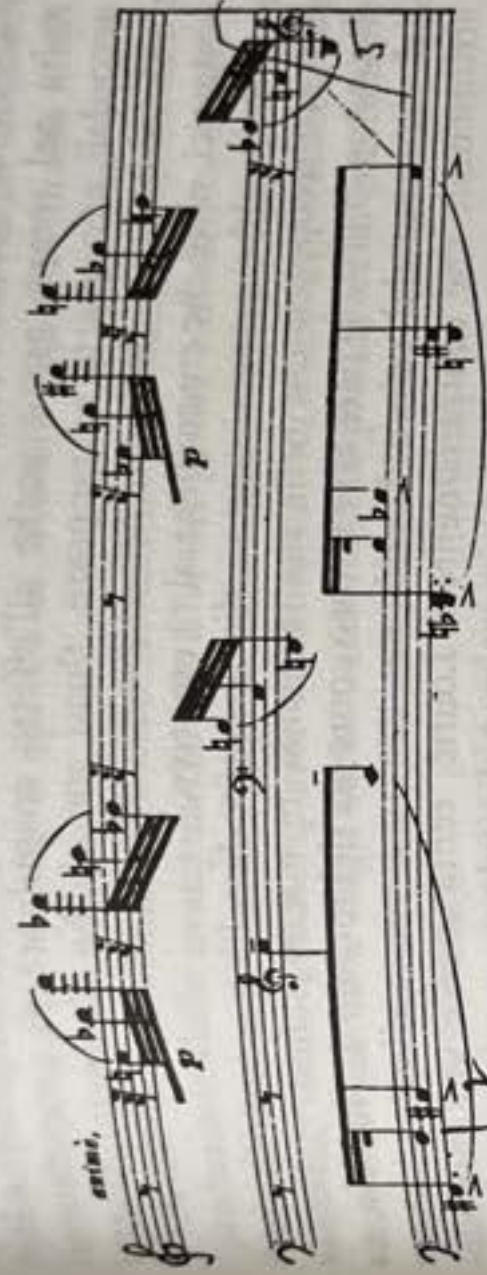
1.

A handwritten musical score on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation is in treble and bass clefs. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system is marked 'clarinet' and 'ppp'. The second system is marked 'M.D. aigue' and 'p'. The third system is marked 'ppp'. The fourth system is marked 'ff' and 'largo'. The fifth system is marked 'ppp' and 'm.d.'. The score is written in ink on aged, slightly yellowed paper.

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on three systems of five-line staves. The first system includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The first staff of the first system has the word "align" written below it. The second staff of the first system has a "p" (piano) dynamic marking. The second system has a "p marc." (piano marcato) dynamic marking. The third system has a "p" (piano) dynamic marking and a "cresc." (crescendo) marking. The score is written in a cursive, handwritten style.

440695A.M

Es. 6



mandole reciprocamente, un dramma di suoni prosciugati e astratti dove le forme acquistano significato nei loro mutamenti dialettici.

Siamo lontani dalla evocazione figurativa connessa nel gesto espressionista compiuto da Schoenberg e incastonato in strutturazioni protododecafoniche che non potevano che scivolare semanticamente, a tempi lunghi, in una omogeneizzazione delle tensioni intervallari, precorrendo

da una parte il costruttivismo seriale e dall'altra la poetica cageana racchiusa nell'asserzione *un suono è uguale a un altro*. Quindi lungi da una sclerosi semantica, queste forme si fissano astrattamente come *pattern* che raccontano di cinetiche interne in se stesse significanti, avulse anche dallo spiritualismo sensitivo di Aleksander Skrjabin, che per altra strada *rappresenta* figurativamente con tensioni intervallari assolutizzate a loro volta nel tempo grazie anche all'effetto coagulante di procedimenti accordali per quarte sovrapposte, flussi sonori che alternano magmi tardoromantici a slemamenti ed estasi sonore che sono contrappesi sintattici, oltre che consequenzialità emotive.

Meriterebbe casomai uno studio approfondito l'iter compositivo di Sergej Protopopov che nella sua stupenda — e sconosciuta — *Seconda Sonata* op. 5 (1924) pare aver tenuto conto sia del mondo di Skrjabin, sia del pianismo del primo Lourié, ma con una personalissima stesura strumentale che contrariamente a Lourié, tenta invece una magniloquenza che punta molto sul virtuosismo digitale evocando soprattutto la Prima ma anche la *Seconda sonata* (1912), altrettanto sconosciute, di Nicolaj Roslavec.

Ci si dovrebbe però anche domandare, oggi, se è esistita una buccia di banana semantica nella quale il sistema dodecafonico prima e il serialismo dopo, paiono essere scivolati.

L'*Astrattismo* con le sue microstrutture, espresse come istantanee di drammi in evoluzione, implicava una partecipazione *spirituale*, che presupponeva una coscienza comune, quasi iniziatica, e i procedimenti atonali, non troppo legati a rigidzze grammaticali, alludevano misteriosamente alle risonanze interne dell'ascoltatore (o dello spettatore, nel caso della pittura). L'*Espressionismo*, che partiva da questo stesso mondo, con il suo ipersenso programmato e immanente all'opera stessa, progressivamente sclerotizzato in regole formali nel tentativo di un linguaggio, appiattiva l'opera con semantiche applicate come etichette autoadesive.

Il tentativo di segnalare e non simbolizzare, che corre di pari passo a un feticismo della notazione e della denotazione, poneva un complesso problema di interpretazione, sulla soglia continua di una irreversibile entropia, che ha accompagnato gran parte della produzione compositiva fino ai nostri giorni, ed è scottante a tutt'oggi, certo non risolto da pratiche neoromantiche in equilibrio instabile tra *neosincerismo* espressivo e una transavanguardia pateticamente in ritardo rispetto all'*Anacronismo* e tutto ciò che nelle arti visive arrivò a metà degli anni Settanta spazzando via gli artisti iperintelligenti della *Arte Concettuale*. Il fatto certo è che oggi le formulazioni della Scuola di Vienna e successivi, hanno predominato

nella competenza comune rispetto a tutte le altre sperimentazioni musicali coeve. Le ragioni di questo possono aprire un vasto dibattito culturale; Kandinskij dipingeva tele più misteriose di quelle di pittori espressionisti come Egon Schiele, ma non per questo meno dense di forti pulsioni emotive, messe a nudo, non nei nudi rappresentati. E un po' lo stesso paragone che si può fare tra le *Synthèses* e le *Formes en l'air* di Lourié e i *Klavierstücke* op. 11 e op. 19 di Schoenberg, che furono scritti immediatamente prima.

Dalla nostra attuale proiezione storica c'è la tendenza a etichettare la produzione delle avanguardie storiche del primo Novecento, ascrivendola ai tanti movimenti: *Futurismo*, *Astrattismo*, *Cubismo*, *Costruttivismo* e così via, anche perché queste delimitazioni di campo poetiche spesso erano autodefinite dagli stessi autori. Nella pratica della produzione, però, le cose non sempre sono andate così da essere collocate in modo altrettanto schematico.

Si è visto come Lourié, descritto come un compositore *futurista*, rappresenti oggi un raro esempio di *Astrattismo* in musica, ma anche di *cubofuturismo*, quando nel 1915 scrive *Formes en l'air*, tre brani pianistici dedicati a Pablo Picasso, scritti in un modo rivoluzionario, con una nuova concezione spaziale della notazione grafica, creando frammenti come isole in uno spazio silenzioso, in analogia allo spazio bianco della pagina. L'esecutore si trova a interpretare queste azioni sonore isolate tra di loro da dei silenzi che egli stesso dimensiona a suo piacere.

Nella prefazione a stampa di questi brani, Gojowy annotava:

Questi tre brani riflettono armonicamente lo stile severo del primo periodo strumentale ricco di dissonanze, con l'uso frequente di combinazioni di accordi con tensioni di semitoni. Questo primo periodo ebbe una evoluzione subito dopo nella direzione di una nuova semplicità caratterizzata da un nuovo diatonismo e linearità, delle quali Lourié fu anche uno degli antesignani. Il compositore non fornì alcuna informazione circa il tempo e l'interpretazione di *Formes en l'air*. Questo, in considerazione del fatto che le dinamiche sono scrupolosamente indicate, potrebbe significare che egli deliberatamente ne lascia la scelta all'esecutore. Non va dimenticato, comunque, che Lourié fu uno dei primi e più rappresentativi esponenti di un nuovo ideale sonoro di oggettività e di sintesi: le *Formes en l'air* dovrebbero essere eseguite in modo trasparente, non come una estasi sonora skryabiniana.

Il mondo sonoro e la concezione strutturale non si discostano molto dalle precedenti *Synthèses*, ma accade qui ciò che già era successo, in fondo soltanto pochi anni prima, nelle estreme composizioni di Franz Liszt: il materiale si distilla e si distende al punto di svanire, tra silenzi

sempre più in primo piano, e forse da qui partirà anche Webern *Verso una nuova musica*.

Lourié cerca in questi tre brani la suggestione di una *fonostereometria* cubofuturista, ma la vera cifra rivoluzionaria di queste pagine sta proprio nell'annegare eventi sonori nel silenzio, e viene spontaneo pensare a un parallelismo con i vuoti che sono gli ampi sfondi delle costruttiviste forme del pittore El Lisitzkij, nonché al *Suprematismo* della tela bianca del pittore Kasimir Malevič, che sono produzioni assolutamente coeve, frutto dello stesso humus culturale.

Questo procedimento compositivo verrà perseguito da Lourié anche in lavori successivi, come per esempio nella *Terza Sonatina* (1917), pagina nella quale pare stravolgersi una sorta di virtuosismo schumanniano, o nella *Sinfonia Dialectica*, pagina orchestrale del 1930 che pare riecheggiare, dopo un lungo periodo di travaglio stilistico, le sonorità delle prime pagine pianistiche.

Il lavoro successivo *Formes en l'air* sono cinque brani dal titolo *Dnevnoj uzar* (1915), più tardi ribattezzati in america come *A Day's Arabesque*. In questi brani si trova una compresenza sia dello stile precedente, sia di un generico tardoromanticismo russo che confluisce nel mondo sonoro tipicamente francese con sottili echi di armonizzazioni debussiane. Ma molto più debussiano ancora appare il successivo *Upman/Smoking Sketch* (1917), musica pianistica per accompagnamento di una pantomima che fu pubblicato a S. Pietroburgo nel 1919 con i disegni di P. A. Mansurov. Dello stesso anno, poi, sono gli otto brani intitolati *Piano Gosse*, scene di fanciullezza russa, dove il mondo sonoro è assai vicino alla fantasia di Vladimir Majakovskij e Marc Chagall, con quel pizzico di diabolico che li colloca anche vicini alla stravinskiana *Histoire du soldat*.

Dal nostro punto di vista perde di senso inscatolare le produzioni artistiche alla ricerca di una puntuale coerenza con eventuali manifesti e dichiarazioni programmatiche, ma è anche necessario e stimolante vedere come questi recinti servissero a diventare campi di indagine per una sperimentazione che non temeva mai di restituire una immagine autostoricizzante contraddittoria.

Le *Formes* sono oggi assai importanti storicamente perché sono lo sconosciuto precedente delle pagine pianistiche di Morton Feldman degli anni sessanta e di quel ben più famoso *Klavierstück* n. 11 (1971) con il quale Karlheinz Stockhausen ha aperto il capitolo delle *Strutture Mobili*, che poi ha rivelato essere una indicazione compositiva seguita da moltissimi, in tutto il corso degli anni Settanta.

Le caratteristiche innovative di tutta la prima produzione pianistica di Lourié (1914-1915), consistono quindi in:

1. un'idea di prosciugamento alla ricerca di uno scheletro strutturale, una *Sintesi Primitiva*;

2. l'uso della tecnica del collage, con il quale si assemblano queste strutture sintetizzate, come isole che si giustappongono, all'interno delle quali le forme paiono vivere una loro stretta interdipendenza formale;

3. procedimenti atonali, derivati dallo sfasamento intervallare;

4. espansione delle linee melodiche, fuori dalla logica di singole tessiture vocali, alla ricerca di vertiginose distanze intervallari e del loro incrocio contrappuntistico;

5. forti opposizioni dinamiche e generale espansione dello spazio sonoro verso i bordi della tastiera, per costruire una prospettiva dilatata.

In un saggio del 1931, Lourié scriverà:

Dov'è la via d'uscita e quali sono le prospettive? Senza fare profezie azzardate si può chiaramente vedere che la chiave di una nuova forma futura consiste nel ristabilire il perduto equilibrio tra forma e contenuto.

Rinunciare al feticcio della forma è la sola via per andare avanti. Sono necessarie delle forze spirituali. Quando il mondo sarà di nuovo acceso dallo spirituale, contemporaneamente lo spirito della musica sarà ristabilito. Il vino della nuova musica sarà versato in vecchie bottiglie. La materia tornerà ad occupare la sua posizione originaria nel mondo - di subordinazione al piano dello spirito. La nuova forma nascerà soltanto se organicamente necessaria, non per artificio. L'evoluzione di un metodo, come abbiamo detto prima, è organicamente connessa con la viva evoluzione della forma. La forma è sempre ricreata

senza prescrizioni o ripetizioni del passato, ma esclusivamente in quella singolare comprensione del mondo che sola distingue un vero artista da un artigiano. Per coloro che la pensano così, il mondo non è qualcosa di dato e di fissato una volta e per sempre, ma è creato di nuovo in ogni momento della sua esistenza.

In queste affermazioni risiede la poetica che il musicista ha sviluppato negli anni successivi alle pagine pianistiche che cercavano una *Sintesi Primitiva*. Un salto che senza queste affermazioni apparirebbe inspiegabile e non conseguente. Secondo una chiave di *comprensione del mondo* Lourié si sentì libero di tuffarsi in istanze fortemente neo-espressive, con una transavanguardistica libertà di linguaggio che cercava anche una conseguenza storica con il mondo tardoromantico dal quale si era mosso.

Evidentemente quindi Rattalino aveva senz'altro le sue ragioni per inquadrare la produzione di Lourié come fortemente eclettica, ma non credo giusto né dire che un *Lourié al di sopra del formato-cartolina non sia un gran Lourié* (e per questo voglio rimandare all'ascolto delle opere orchestrali che recentemente sono state incise, come dicevo, grazie a Kremer), né che le *Synthèses* siano il risultato del fatto che *ha abbandonato*

le tracce di Rachmaninov e si è messo, addirittura!, sulle tracce di Schoenberg, dello Schoenberg dei Pezzi op. 11, copiando e semplificando.

Sarebbe invece finalmente l'ora di sviluppare uno studio esaustivo dei rapporti tra Scuola di Vienna e i compositori russi che oltre al Lourié sono Nicolaj Obuhov, Nicolaj Roslavec, Vladimir Golishev, soprattutto loro, che al centro di una sperimentazione vivissima, potrebbero oggi essere collocati nella storia delle avanguardie storiche come una *Scuola di Mosca*. Questo non per creare forse abbastanza inutili classificazioni e sistematizzazioni a volte pretestuose, ma per far conoscere oggi, dopo tante avanguardie, alcune insostituibili radici storiche che hanno fortemente agito sulla storia successiva.

Si potrebbe tentare una linea di analisi Lourié-Ivan Wishnegradskij, Nicolaj Obuhov-Olivier Messiaen, oppure Skrjabin-Protopopov e così via, secondo traiettorie delle quali fino a oggi abbiamo visto soltanto l'ultima parte del percorso.

Se è da archivista scemo mettere insieme croste e capolavori, è comunque da poco attendibili storici basare itinerari complessi e articolati quali sono quelli delle avanguardie storiche del primo Novecento su alcune figure di artisti, dando loro un luogo emblematico che esclude tutto il resto.

Riferimenti biblio-discografici:

Cfr. Gojowy D., "Prefazione" all'edizione di A. V. Lourié, *Formen in der Luft*, per pianoforte, Wiesbaden, Breitkopf und Härtel, 1981.

Markov V., *Storia del futurismo russo*, Torino, Einaudi, 1973.

Cfr. Lourié A. V., "Verso la musica ipercromatica", 1985 *La Musica*, IV, 17 (giugno 1988), pp. 23-24.

Lourié A. V., "La nostra marcia", *Giornale Nuovo*, n. 4, New York, 1968.

Compact Disc Accord n. 7.201072.

Cfr. Kandinsky W., *Lo spirituale nell'arte* (1912), Bari, De Donato, 1968.

Gojowy D., *Op. cit.*

Lourié A. V., "The Crisis in Form", *Music and Letters*, VIII, 4, May-June 1931, pp. 3-11.

Elenco delle composizioni per pianoforte di Arthur Vincent Lourié:

1908-1910 Cinq Preludes Fragiles op. 1

Lento

Calme, pas vite

Tendre, pensiv

Affabile

Moderé

- 1910 2 Estampes op. 2
1. Crepuscule d'un faune
2. ... "Les parfums, les couleurs et les sons se répondent"

1912 Mazurkas n. 1 e 2

2 Poèmes op. 8

1. Essor

2. Ivresse

Quatre poèmes op. 10

1. Spleen

2. Caprices

3. Autoportrait

4. Ironies

1913 Masques (Tentations) op. 13

1. Nuagé, suave

2. Caché, avec une ironie suave

3. Avec une grace facile

4. Dans une mystère profonde et calme

5. Etrange, charmé

6. Tres lent, calme

7. Pamé

1914 Délires (Synthèses) op. 16

1. Lent

2. Modérément animé

3. Vite (aigu)

4. Assez vite, mais toujours mesuré

5. Mesuré

Menuet (da Gluck)

1915 Formes en l'air, à Pablo Picasso

Dnevnoj Uzor

1. Etjud

2. Progulka

3. Teni

4. Koldovstvo

5. Salost'

1917 Tret'ja Sonatina

Upman/Smoking sketch

Piano Gosse

1. Paturage en porcelaine
2. trepatchek
3. Sage comme une image
4. Diablotin
5. Loup Garou
6. Dodo
7. Le diable marie ses filles

1918 La Nostra Marcia, da Vladimir Majakovskij

1924 Toccata

1926 Petite suite in fa

Valse

1927 Gigue

Marche

1928 Nocturne en si b pour piano

Intermezzo pour piano a deux mains

1936 Berceuse de la chevrette

1938 A Phoenix Park nocturne

SENZA DATA

Dialogue

TRASCRIZIONI

da Igor Stravinskij, Concertino pour quatuor à orchestre

Octuor

Symphonies d'instruments à vent

Un ringraziamento a Ruth Pardo e a Svetlana Trofanchouk per le traduzioni dal russo.