

# APPUNTI PER UN LABORATORIO PIANISTICO

Daniele Lombardi

La musica, definita nei vocabolari e testi teorici come *arte dei suoni*, continua a vivere nonostante tutto come gioia di *fare suono*. La *morte dell'arte*, la *morte delle avanguardie*, questo diffuso sterminio periodico voluto dalle mode culturali che il mercato impone, non riguarda l'esperienza individuale ed inter/individuale con il materiale, esperienza irrealizzata/castrata quanto mai oggi da modalità e concezioni di valore che relegano l'ascoltatore ad un ruolo passivo.

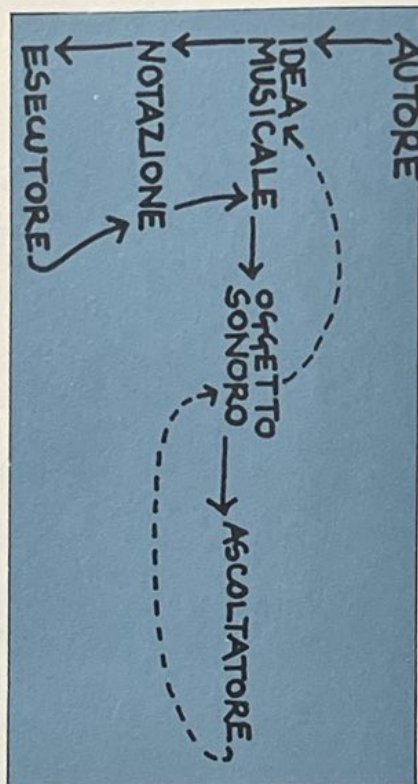
Il normale processo di comunicazione: (fig. 1) vede autore ed esecutori in condizioni pari di tecniche e tipo di contatto con gli eventi sonori, mentre chi riceve l'oggetto sonoro, in genere poco esperto di progettazione e realizzazione compositiva, se ne sta seduto in platea fuori dal gioco.

Questa grande differenza è un ostacolo da rimuovere e credo che al posto di una musica più o meno motivata da contenuti di lotta, debba essere posta una ipotesi di lotta che consiste nel rendere possibile una partecipazione attiva alla produzione sonora. Fare musica è assai diverso da ascoltare.

Oggi vedo come strada più valida una operazione sul linguaggio, adottando sistemi di notazione e di assemblaggio delle fonti sonore in modo che l'operazione diventi strutturalmente *leggibile*, senza per questo togliere alla musica alcuna caratteristica espressiva.

La scrittura musicale tradizionale, sistema *cifrato*, strumento consolidato in tutto l'arco storico dalla musica strumentale sei-settecentesca fino alla prima metà del Novecento, è inadeguata per questo tipo di operazione.

«Nel passato — affermava E. Karkoschka al Symposium sui problemi della attuale grafia musicale, tenuto a Roma nel 1972 — la musica era un fatto di pochi in chiesa e a corte, più tardi di un ceto medio istruito. Una causa di questo era — ed è tutt'ora — la



difficoltà di leggere la musica, che deriva dalla notazione musicale che avevamo ed abbiamo».

L'autore di quel testo fondamentale sulla notazione contemporanea che è «Das Schriftbild der Neuen Musik» aggiungeva: «Tali considerazioni mi hanno indotto a sviluppare una «partitura d'ascolto» o «partitura per ascoltatore». È uno schizzo grafico della musica che si può leggere senza passare parecchi mesi ad imparare la notazione». Queste indicazioni mi hanno spinto a realizzare una serie di ideogrammi per il pianoforte, dei quali ognuno corrisponde a precise operazioni esecutive sulla tastiera o all'interno, direttamente sulla cordiera. Alcuni segni sono di grandezza costante per singole note o gruppi, mentre altri di varia grandezza a seconda di differenti posizioni di tastiera o cordiera che vengono utilizzati. La dimensione verticale della pagina indica la intera tessitura del pianoforte dove i segni si collocano a diverse altezze;

l'indeterminazione può apparire limitante, ma è l'unico modo di aggirare il trabocchetto delle prassi compositive storicizzate. Questo tipo di musica è basato infatti sulla *topologizzazione* del suono, come invadenza del possibile spazio sonoro, prescindendo dalle tensioni intervallari che ne sono la non prevedibile conseguenza. Oggi il compositore può scegliere soltanto tra recuperare la semantica dell'intervallo o eluderla, trovando altri mezzi di espressione come blocchi sonori complessi ed articolati. In questa seconda strada intravedo la realizzazione di macrostrutture che sono entità di senso compiuto nel loro insieme sintetico, mentre ritengo sterile la manipolazione anche se pur abile ed affascinante, di microstrutture che permangono pure speculazioni dell'atto di comporre.

Ho volutamente ristretto il campo delle possibilità timbrico-ritmiche, per rendere possibile una identificazione dei percorsi e delle relazioni strutturali. Anche l'intensità e la dinamica sono automaticamente desunte dalla tipologia della pagina che l'esecutore affronta aderendo con sensibilità al rapporto analogico segno grafico-suono; una esecuzione *strafalciona* sarebbe un mero pretesto, una piccola truffa che si verifica purtroppo abbastanza spesso nella musica contemporanea, ma il pubblico avverte subito nella esecuzione audio-visiva se la rispondenza espressiva è puntuale o no. La scrittura assume in questo modo il ruolo di *visualizzazione* dell'evento nel suo divenire nello spazio e nel tempo, dimensionati sulla pagina della partitura con un criterio diagrammatico, tendente a scaricare il più possibile gli aspetti tecnicistici di una pur necessaria cifratura, confidando nelle sotterranee valenze che si stabiliscono tra suono ed immagine. L'esecuzione ha carattere di *improvvisazione su*



*schemi*, con aderenza a tutto un gioco di relazioni la cui percezione visiva determina uno ed un solo comportamento esecutivo ogni volta, ma la mia verifica operativa mi consente di affermare che si avranno sempre infinite esecuzioni mai uguali, ma talmente simili tra loro da garantire l'attendibile *funzionalità* di questo sistema di scrittura.

La mediazione testuale, operata con la proiezione della partitura durante l'esecuzione, trasforma questo evento in un comportamento esecutivo/gioco liberatorio del singolo pianista, cui gli altri partecipano nella matrice pulsionale, segnica, a monte della sua trasformazione in oggetto sonoro. Questo fatto mette a nudo il processo di esecuzione della mia musica, costituendo un primo passo verso la conoscenza in prima persona dei meccanismi di produzione sonora.

Con questa notazione ho realizzato *Sei Visualizzazioni*, *Albumblätter*, *Sei Ideofavole per Beniamino*, *Halo*, *Costellazione*,

*Pow* ed altro, tutte composizioni che devono essere eseguite nella doppia veste visiva ed uditiva. Nel giro di poco tempo, in genere nell'arco di una sola performance di un'ora, il gioco analogico diventa un meccanismo acquisito che permette di andare avanti con un processo di ribaltamento del normale concerto, realizzando un *laboratorio pianistico* che sviluppa tre fasi essenziali di fare musica, e cioè, successivamente:

ESECUZIONE  
COMPOSIZIONE  
IMPROVVISAZIONE.

Il corpus di questo *laboratorio* è rappresentato da tre opere realizzate dal 1976 al 1978:

*L'Apprendista Stregone*, *To Gather Together* e *Self*.

*L'Apprendista Stregone* — opera/progetto per un tentativo di esecuzione pianistica — è un foglio che contiene su un verso un breve testo, una serie di grafici sulla costruzione del pianoforte e l'elenco dei segni ideografici, mentre sul retro vi è la composizione che ho concepito

per essere realizzata come tentativo di approccio diretto con la mia musica.

L'opera fu realizzata nell'ambito delle manifestazioni musicali di *Prato Eventi 76*, organizzate dal Comune di Prato.

Il progetto prevedeva che il pianoforte a coda Bechstein del Teatro Comunale Metastasio fosse collocato in Piazza di S. Maria delle Carceri nello spazio tra la chiesa e la Fortezza di Federico Secondo, domenica 12 settembre 1976 dalle ore 10.00 alle ore 12.00 del mattino. I passanti, se lo desideravano, potevano fermarsi a tentare a turno una loro esecuzione pianistica del pezzo sulla base delle mie istruzioni. Scrivevo nelle note illustrative di questo lavoro: «...gli handicaps ovvi di coloro che non hanno pratica fisica della musica sono solo apparenti. Ritengo che l'esecuzione da parte di un concertista di professione, apparentemente più valida sul piano delle vecchie estetizzazioni, adesso sia equivalente a quella di

chi per la prima volta tocca lo strumento. Così si realizza un rivoluzionario approccio alla musica. Una rivoluzione non di significati epopeico-didascalici, ma del *far musica*, per il gesto stesso di esperire i suoni in prima persona. Anche l'ascolto di qualsiasi altra esperienza musicale sarà agevolato da questa presa di coscienza del significante in modo strutturale».

*To Gather Together* — per un pianista e cinquanta partecipanti — è un esperimento di composizione collettiva. Il pianista, dopo aver illustrato, il sistema di scrittura ideografica, con esempi, fa distribuire cinquanta fogli di cartoncino bianco (cm. 20x30) ad altrettante persone che vogliono provare a comporre, tra i presenti. Ognuno disegna la propria struttura grafica da sinistra verso destra con la massima libertà di scelta dei segni e dello sviluppo che vuole dare alla pagina, cercando di prevedere il risultato sonoro come se i segni ne fossero una preventiva traccia, un attimo prima del divenire fisico. Il pianista interpreta i vari elaborati verificando ogni singola partecipazione, poi riunisce i cinquanta fogli secondo l'ordine nel quale gli sono stati consegnati, ordine che poi, in eventuali successive esecuzioni, non dovrà mutare. L'evento si conclude con una esecuzione finale ininterrotta dopo la quale il pianista raccoglie le varie impressioni ed i cinquanta fogli che deve conservare con cura.

Dopo aver realizzato nove animazioni, in varie città d'Italia, ho pensato di fare un *To Gather Together n. 10* con addetti ai lavori, artisti e musicisti. Non essendo facile mettere insieme almeno cinquanta operatori, ho pensato di inviare un cartoncino con modalità del tutto analoghe a quelle dell'attuale *Mail Art*. È estremamente interessante mettere a confronto gli elaborati grafici di P. Castaldi, A. Lucier, S. Bussotti, F. Grillo con quelli del pubblico normale: ne risulta anche a prima vista che mentre gli artisti, ad eccezione di pochissimi come H. Skempton o A. Mayr, *disobbediscono* facendo proprie firme d'artista, i non addetti ai lavori si attengono alle regole

proposte. Infine l'esperienza compiuta durante un corso estivo con studenti di composizione al conservatorio mi è valsa una collezione di disegni più o meno realistici di attributi virili.

La fase successiva del laboratorio è l'*improvvisazione: Self* — tape/performance pianistica per almeno sessanta partecipanti ed un impianto di registrazione — consiste nel dare ad ogni persona venti secondi nei quali fare una breve improvvisazione al pianoforte, con la possibilità, per chi lo ritenesse necessario, di riferirsi alla partitura dell'*Apprendista Stregone*.

Dopo aver registrato con cura i singoli spezzoni, si riascolta tutti insieme il nastro senza soluzione di continuità; naturalmente se qualcuno sentisse non sufficienti i venti secondi, alla fine di tutto il turno di partecipazioni può rimettersi in coda e suonare di nuovo per un'altra sezione della stessa durata.

Alla base di *Self* vive la considerazione che la discriminazione di valore nella espressione individuale porta alla sopraffazione inter/individuale, al momento in cui la mentalità del *primo della classe*, molto vicina a quella del caporale, continua ad essere il cardine della didattica nei conservatori, dove la cultura è ancora musicale, dove raramente esiste un pluralismo di tendenze all'interno del rapporto tra didattica e realtà musicale contemporanea.

Auspicio con questo laboratorio che si possa creare una nuova coscienza del fatto musicale, realizzando interventi con una prassi che si renda prioritaria rispetto alla tradizionale istituzione del concerto, secondo il suo consueto rituale. Se veramente si realizzano le premesse per uno spazio dove ognuno può vivere la musica come ascoltatore, esecutore, compositore o improvvisatore a seconda di quello che desidera fare, prende forma una nuova gestione collettiva che è appropriazione della musica, mezzo d'espressione da secoli veicolo di una ideologia dominante.

Quella che da trenta anni è chiamata *nuova musica* lo è soprattutto per la novità delle

prassi compositive, nella loro espressione udibile, ma le tempeste rivoluzionarie che hanno reso possibile questa musica sono state tempeste di superficie, al momento in cui qualche musicista ha messo in crisi la concezione di valore, non ha avuto ossigeno a lungo.

Il momento di partecipazione e di conoscenza, attraverso una esperienza in prima persona, è stato illusoriamente fatto coincidere con il *rito profanato*, nella provocazione sonora che è stata fenomeno enormemente importante per le avanguardie storiche, ma che in proiezione storica è una pellicola superficiale. La forza del gesto di rottura, non soltanto sul piano del linguaggio, si è spenta nel matrimonio d'interesse tra avanguardia e potere, con l'azione di parainformazione delle discipline semiotiche che ignora o malandrine, hanno fagocitato tutte le pulsioni attraverso nominazioni che si sono rivelate essere artifici metalinguistici.

Malgrado le differenze di stile compositivo è quindi il diverso risultato sonoro, in questa ottica se Sciarrino fosse esistito prima di Hummel la storia sociale della musica non avrebbe subito travolgenti modifiche e questi ribaltamenti temporali potrebbero essere un gioco per il dopo-scuola degli studenti di composizione.

Il Dadaismo negava l'arte, ma con una operazione che prestava il fianco ad un controllo dell'ideologia dominante, in quanto le restituiva valore, e Satie come pure Cage oggi vengono suonati, incisi, ascoltati; Duchamp è ormai stato monumentalizzato con mostre antologiche a non finire. La forza di queste avanguardie quindi, identificata nel rimettere in gioco tutto, si è spenta nelle urne dei vari musei del mondo, ma una esperienza quale questo laboratorio, che nega come il Dada la concezione di valore, non è recuperabile da alcun potere come attività elitaria. Potrà essere esorcizzata con definizioni e interpretazioni sul piano critico, ma questo stesso processo si rivelerà da sé mistificatorio essendo valutazione estranea alle premesse personali ed interpersonali di questa azione.