ANALISI

27

Rivista di Teoria e Pedagogia musicale

Organo della Società Italiana di Analisi Musicale

Quadrimestrale
Anno IX
Settembre 1998

RICORDI

Spedizione in Abbonamento Postale - 45% - Art. 2 comma 20/B Legge 662/96 - Filiale di Milano - L. 15.000

Scanned with CamScanner

Virtuosismi e forme virtuali per l'interprete di oggi

Francesco Leprino

Quando i problemi sono seri, al loro interno c'è sempre un ampio margine per il gioco, per la leggerezza. Quando i problemi sono poco seri bisogna trattarli sempre e solo con il massimo di serietà se si vuole evitare che appaiano ridicoli o banali.

Manfredo Massironi

Bisognerebbe anzitutto chiedersi qual è il senso del virtuosismo oggi. In un mondo caratterizzato dalla cifra della "prestazione brillante" - le scelte interpretative come i corpi siliconati della moda - non è certo *l'identico* della bella prova che andrebbe ricercato, quanto l'identità, la differenza, lo scarto.

Queste riflessioni non vogliono essere un elogio al virtuosismo in musica, che resta "una delle superfici più misteriose e abbaglianti", come lo definisce Enzo Restagno in un suo recente saggio [1997], quanto una denuncia della sentita necessità di un atteggiamento virtuosistico per l'interprete contemporaneo in relazione a tutte quelle forme virtuali (sono sempre di più in un'estetica che rifiuta la codificazione formale) che la tecnica, e anche la recente tecnologia, è in grado di generare.

Le riflessioni che seguono, inoltre, volutamente non confortate da giustificazioni con fondamenti scientifici, filosofici, estetici, sono messe *in gioco* procedendo a volo libero, per evidenziare quei bagliori di necessità che, permettendo al compositore il rischio dell'avventura formale, hanno fatto insorgere nuovi obblighi per l'interprete.

Commiato

Mimma Guastoni, amministratore delegato della divisione RICORDI della BMG, lascia il suo incarico alla fine del 1998, per assumerne uno analogo e parimenti prestigioso per il nuovo Auditorium in Roma, dotato di ben tre sale da concerto e un anfiteatro all'aperto.

Corre l'obbligo al presidente della SIdAM di ricordare che tanto la rivista Analisi *quanto l'ormai cospicua collana di testi teorico-analitici della stessa RICORDI, posta sotto gli auspici della nostra Associazione, sono i segni tangibili della lungimiranza del personaggio, che ai nostri studi ha aperto le porte della gloriosa istituzione editoriale italiana.*

Nel momento del commiato pregno di gratitudine, è giusto additare in Mimma Guastoni ciò che ha agito da propellente nel sostenerci in tempi ancora tanto incerti per gli studi analitici in Italia. Detto a mente aperta: quel propellente è nel raro possesso di una fine intuizione intellettuale, irrorata - me lo si lasci dire - da una imperscrutabile 'civetteria' tutta interiore, dote imprendibile questa dei valori di spiritualità femminile ormai al momento del loro riscatto nell'attuale cultura.

Beneaugurando, ricordaci ancora Mimma, come noi ti ricorderemo.

Marco de Natale

Scanned with CamScanner

Intanto l'interpretazione musicale del nostro tempo non può prescindere da un atto tale da non potersi dire genuinamente virtuosistico, giacché l'esecutore di un repertorio che spazia in circa tre secoli ha difficoltà enormemente maggiori rispetto al passato nell'affrontare una vasta congerie di stilemi e idiomi interpretativi. Se la contropartita dell'affrancamento del ruolo interpretativo da quello compositivo ha comportato da un lato l'allargamento dello spettro del suo repertorio, il passaggio dall'interprete/compositore all'interprete *tout-court* ha provocato un passaggio da una tradizione orale a una cultura scritta, con tutte le conseguenze che ciò comporta. Plasmare la propria tecnica sulle infinite variabili che scaturiscono dalle formalizzazioni messe in atto dalla partitura scritta è impresa impossibile, così diventa necessario crearsi ulteriori, inevitabili specializzazioni di repertori.

Anche all'interno di un corpus unico - le 32 *Sonate* beethoveniane, poniamo - non è possibile applicare un medesimo calco interpretativo, per cui le impaginazioni dei programmi concertistici sono inclini (quando ci si ponga seriamente il problema) a uniformare le scelte, per permettere un atteggiamento tecnico-esecutivo coerentemente unitario.

Anche in una stessa composizione s'impongono a volte atteggiamenti interpretativi talmente differenti da costringere l'interprete virtuoso a profondi mutamenti stilistici. Succede nel ciclo dei *Folk Songs* di Berio, che ha avuto esecuzioni che affiancavano due interpreti vocali alternati. È il caso della *Concorde Sonata* di Charles Ives (anch'essa è stata interpretata da più pianisti alternati nella stessa serata), una composizione che richiede anche tecniche e spirito poliedrici, compresa la capacità d'improvvisazione, che era poi *l'humus* primo della composizione virtuosistica ottocentesca.

Accade sempre più spesso, oggi, per quell'entità vaga e smisurata definita "repertorio", che il musicista sia obbligato a diventare un virtuoso nel senso più alto, e non un semplice, per quanto diligente, esecutore. Un virtuoso, come sostiene Luciano Berio, capace di risolvere le tensioni fra la creatività di ieri e di oggi.

Tale musicista, ancor più perché non è compositore/interprete, deve riempire quello scarto fra concezione e realizzazione esecutiva, deve recuperare una prassi non scritta (e non scrivibile) che supplisca alle limitazioni della bidimensionalità della scrittura. L'interpretazione musicale, in fondo, è sempre stata una forma di cultura orale. Si aggiunga poi il fatto, non trascurabile, che la perfezione (tecnica) a cui ci ha abituati la musica riprodotta (considerando che larga parte dei fruitori ha formato e uniformato i propri modelli di ascolto su di essa) tende a clonare esecuzioni (ed esecutori) brillanti e dal suono nitido che tendono a perpetuare lo stucchevole "identico" di cui si accennava prima, allontanando quella identità che dovrebbe rendere unica ogni interpretazione che si rispetti.

I problemi per la musica d'oggi non sono meno complessi. Uno strumento come il pianoforte, assunto qui ad esempio, è diventato in un certo momento del nostro secolo, in qualche modo, uno strumento "colpevole", giustiziato per eccesso di protagonismo, messo addirittura a tacere per negargli la possibilità di ogni funambolismo. La sua riconsiderazione, negli ultimi decenni, ha lasciato la possibilità ai compositori di scrivere per questo strumento in maniera escatologica, apocalittica. Il pianoforte contemporaneo è diventato sempre più *topos* compendiante di un ruolo storico, quindi la nuova composizione, dovendo in qualche modo rendere conto del passato o, per contro, radicalmente superarlo, richiede ulteriori tipologie di virtuosismo. In tal senso il pianoforte può diventare paradigma delle nostre riflessioni sulla necessità del virtuosismo, non solo pianistico, ma per qualsiasi altro interprete, compreso il direttore d'orchestra.

"Pensare con le mani", scrive Luciano Berio [1997], riferendosi a una di tali possibili sfaccettature. Il concetto corrisponde a "pensare con i piedi" nel mondo calcistico,

Scanned with CamScanner

quando si tenderebbe (nei casi migliori) a incarnare il gioco in un virtuosismo spettacolare dove l'intenzione, lo scopo, è in qualche modo superato dall'*hic et nunc* del palleggio: il bel gioco che vince sulla finalità del goal. L'obiettivo che si lascia risucchiare dal puro piacere del momento, dall'inutilità sublime del "fine a se stesso". Uno dei possibili sensi del virtuosismo - strumentale in senso stretto, musicale in senso più lato - è quello tradizionale di sfuggire al fine, alla forma, producendo/assecondando forme virtuali, fini a se stesse, appunto.

Nell'aria d'opera il momento in cui si manifestava il virtuosismo era quello del "da capo", del vocalizzo che, fino alla metà dell'Ottocento, veniva tradizionalmente lasciato all'improvvisazione delle primedonne. Ma il momento del "vocalizzo" è l'unico che sfugge alla forma rigidamente strutturata dell'aria, "il momento supremo del percorso trascendentale che la voce riesce a compiere" [Restagno, 1997].

Il virtuosismo della scrittura ha bisogno, per potere veramente vivere, di un virtuosismo dell'interprete, che non coincide certo con la meccanica e scolastica riproduzione del dettato del compositore o con l'esecuzione brillante. L'interprete ha sì l'obbligo di corrispondere all'intento della scrittura, ma su un piano che gli è proprio: non andare diritto allo scopo, ma affrancarsi dal progetto, cedere, appunto, il pensiero alle provocazioni delle mani. Ricreare, insomma, una tensione della forma nella sua materializzazione sonora.

I dizionari descrivono il virtuoso con una frase che suona pressappoco così: l'interprete che ha raggiunto il vertice della perfezione, rendendosi perfettamente padrone della tecnica. C'è forse un vertice della perfezione? La perfezione per l'interprete non è una montagna da scalare per piantare in cima la bandierina della conquista definitiva: l'interprete-alpinista deve, di volta in volta, scalare una nuova montagna. Essere "perfettamente padrone" è l'aspetto più contestabile... Il termine stesso di "bagaglio tecnico" lascia pensare a qualcosa di definitivo, racchiuso in una valigia che ognuno si porta dietro, tira fuori al momento opportuno, utilizza, ripone dopo l'uso, quando invece, volta a volta, bisognerebbe disfare le valigie e metterci dentro indumenti diversi, prima di partire per un nuovo viaggio interpretativo.

L'abilità tecnica, la chiarezza del decorso strutturale sono necessari ma non sufficienti, poiché ogni nuova forma, a maggior ragione se posta in essere per quell'unico brano (ed è il caso di tutte le forme virtuali), esige una rivisitazione di quel "bagaglio tecnico". È proprio l'abilità manuale che è rimessa in gioco, un'abilità spesso data per acquisita dal virtuoso, vista come una sorta di livello atletico raggiunto e mantenuto attraverso l'esercizio della pratica esecutiva. Uscire da tale meccanismo pedissequo e autoreferenziale è ciò che invece si richiede all'interprete: disimparare la prassi delle dita e rimettere queste di nuovo in ballo carburate da nuovo pensiero; *le mani, non più mezzo collaudato e passivo che risponde alle sollecitazioni del cervello, diventano strumento in continua interazione con quest'ultimo.*

All'inizio del suo saggio sull'interpretazione, Howat scrive: "Ciò che possiamo interpretare non è la notazione [...] nostro compito è leggere dietro le distorsioni della scrittura, impegnando consapevolezza auditiva e visiva, abilità e sensibilità..." [R. Howat, 1995].

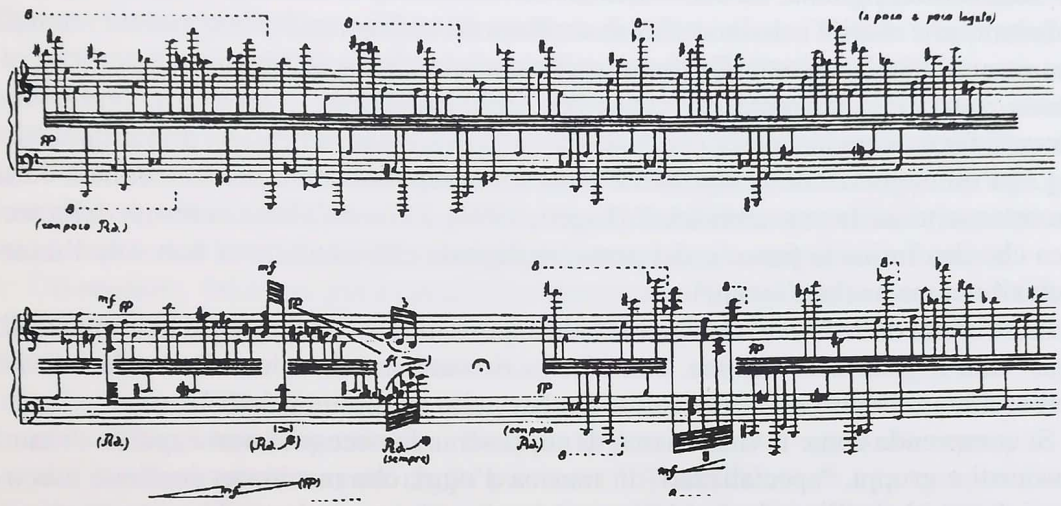
Una considerazione quanto mai valida già per alcuni compositori del Novecento storico come Debussy, del quale parleremo più avanti.

In ambito contemporaneo ci viene in mente, fra i tanti esempi, il caso radicale della *Terza Sonata* di Salvatore Sciarrino, in cui al pianista è richiesta una forma di virtuosismo "digitale" senza il quale la composizione sarebbe impossibile da eseguirsi, o si ridurrebbe ad un annaspare dietro alle note, che corrono più veloci del pensiero su di esse. Un caso in cui sono le dita, più che la mente, a memorizzare il discorso musicale, rendendo possibile anche la manifestazione di quella qualità di energia direttamente legata alla fisiologia emozionale dell'esecutore che il brano

Scanned with CamScanner

richiede come tipologia di virtuosismo. La *Terza Sonata,* inoltre, rivela all'analisi ulteriori difficoltà interpretative, dovute alle numerose citazioni stilistiche, che vanno dal tocco cembalistico scarlattiano ai fluidi stilemi di tipo raveliano, rimandi che si manifestano fugacemente e improvvisamente e che costringono il pianista ad enormi salti logico-digitali.

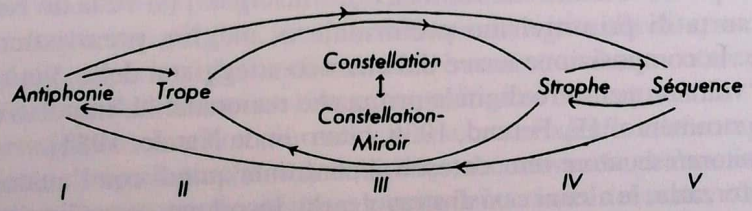
Salvatore Sciarrino: *Terza Sonata* (L'indicazione a margine è "Tutta la composizione è da eseguirsi più veloce possibile...")



Vi sono opere che consentono/incoraggiano visioni interpretative molto soggettive, la cui arbitrarietà è difficilmente contestabile, ma che abbisognano ancor più di uno stretto legame con la scrittura per potere "inventare", partendo da essa, un nuovo percorso interpretativo.

Un esempio ci viene dalla *Terza Sonata* di Pierre Boulez, opera "scomoda" per l'interprete contemporaneo, in cui la maturazione interpretativa e il dominio tecnico-stilistico, su misura di quel brano, se da un lato permettono all'interprete quella presa di distanza dalla scrittura che gli consente di costruire una "sua" versione attraverso l'individuazione di una traiettoria fra le infinite possibili (la nozione bouleziana di *mobilità* dell'opera si può attuare solo con un atteggiamento attivo dell'esecutore), dall'altro lato lo obbligano ad avere a che fare con quelle che Boulez definisce *formanti,* cioè strutture fisse e determinate con precisione, quindi non modificabili dall'interprete. Solo con un tale tipo di coscienza analitica, inventiva e interpretativa l'esecutore può restituire una reale forma diretta di comunicazione dell'opera aperta con i suoi fruitori. Con la *Terza Sonata* Boulez obbliga così il musicista a rinsaldare il legame con l'interprete/compositore/virtuoso del passato. È l'unica via, questa, per il tipo di apertura che richiede una tale composizione, per restituire nuova vita alla stessa opera attraverso un virtuosismo d'interprete che si somma e integra quello della scrittura. In mancanza di un processo interpretativo siffatto un'operazione di questo tipo risulterebbe fredda, impersonale, quindi poco interessante per l'ascoltatore e l'esecutore stesso.

Pierre Boulez: diagramma delle possibilità di concatenamento delle cinque formanti nella Terza Sonata:



Scanned with CamScanner

Ma il repertorio contemporaneo pone anche sfide in puro stile "digitale": le *Etudes pour piano* di Ligeti, ad esempio, in cui è centrale la ricerca sul parametro del ritmo, non soltanto nella sua dimensione "euroculta", legata al metro, ma anche secondo la dimensione ritmica dei popoli dell'Africa centrale, che prescinde totalmente dal metro. La poliritmia a più voci di *Automne* ed *Entrelacs* ne è l'applicazione più evidente. Ligeti crea per l'interprete degli artifici che gli servono da punti di riferimento, come quella sorta di "metronomo" che è l'ostinato di sedicesimi sovrapposto ad altre quattro voci scritte, ognuna, su valori ritmici differenti dell'*Etude 6* [Bietti, 1997]. Una poliritmia che risiede solo in artifici di scrittura (si vedano anche le sfasature ottenute con ritmi diversi assegnati alle due mani) e che quindi è solo illusoria: è per l'ascoltatore, non per l'interprete. "A causa dei limiti anatomici", scrive il compositore, "dovetti far nascere la musica per così dire dalla posizione delle dieci dita sulla tastiera [...] l'immaginazione compositiva viene inconsapevolmente predeterminata dalle circostanze tecniche e anatomiche" [Ligeti, 1994]. Ecco un'altra conferma della tecnica che determina la forma e del pensiero digitale che condiziona non solo l'interpretazione, ma anche l'invenzione.

La struttura delle *Etudes* di Ligeti è inoltre spesso dettata da linguaggi extramusicali, legati alla logica della visione, come nella ricreazione virtuale delle scale infinite dell'architetto Penrose e di Cornelius Escher nello studio intitolato *Vertige*.

Si comprende come il virtuosismo di cui si sente la necessità non è quello di tanti musicisti e gruppi, "specializzati" in musica d'oggi, che macinano continue esecuzioni di novità, applicando, qui in senso negativo, il proprio bagaglio virtuosistico e restituendo apparentemente corrette quanto impersonali interpretazioni.

Nel secolo scorso il virtuosismo era commisto all'improvvisazione, per cui l'esecutore era anche compositore. E, come oggi accade nel jazz, il virtuoso ottocentesco improvvisava parafrasando indifferentemente temi propri o altrui. È proprio il carattere improvvisativo di tante idee musicali romantiche che scava la distanza con la precedente ideologia razionalista. L'improvvisazione virtuosistica era una nuova cultura orale che scardinava la perfezione neoclassica, neutralizzando la calamita della forma (*mutatis mutandis* la "moda" dell'*alea* compositivo/interpretativa post-strutturalista era una reazione causata da disagi simili). Quella dei compositori era inoltre un'improvvisazione strutturata, che entrava, come sbocco naturale, nella composizione di forme libere come le fantasie, i preludi, le toccate, gli improvvisi... La forma virtuale era il paradigma del sentire romantico, nella sua essenza pura. Da Josquin a Varèse (passando per Gesualdo, Beethoven, Berlioz, Schumann, Musorgskij, Wagner, Debussy, Schönberg...) c'è stata una storia della musica che ha inventato forme.

C'è forma se "il tempo scorre in funzione di qualcosa" [de Natale, 1993], se c'è direzione. Questo "qualcosa" è, il più delle volte, preesistente e preordinato secondo uno schema formale, ma se la forma è virtuale esso scaturisce da prospettive ed elementi nuovi o semplicemente ignorati in precedenza (come gli elementi soprasegmentali e inarticolati). Nella forma virtuale manca (o è solo occasionale) una consequenzialità narrativa o, meglio, la logica della consequenzialità temporale è elusa, il matrimonio antecedente-conseguente è, più che legittimo, morganatico. Un esempio eloquente di tale tipo di logica lo si può riscontrare in maniera estremamente palese quanto efficace nei *Tableaux* di Musorgskij [si veda de Natale, 1993].

C'è una sorta di primitivismo preformale o, meglio, preartistico, nel brano virtuosistico: la composizione nasce dal cinetico atteggiarsi delle dita sulla tastiera. Ancora una volta un pensiero digitale prima che razionale: "L'impulso motorio scatenato dallo strumento" [E. Ferand, 1938, citato in de Natale, 1981].

Il compositore/esecutore ottocentesco si confronta quindi con l'anatomia, cercando anche di forzarla, in alcuni casi di stravolgerla. Insomma, come intuisce de Natale,

Scanned with CamScanner

bisognerebbe puntare l'osservazione a un sub-livello *vegetativo,* che sottostà a quello *aureo* dell'intuizione creatrice [de Natale, 1981].

Nel virtuosismo strumentale è inoltre insita - il lettore lo ha ormai delineato - anche l'idea di gioco (non si dimentichi che *jouer - to play - spielen* sta sia per "sonare" che per "giocare"), dove l'interprete entra in competizione non tanto con un avversario quanto con l'opera. "Suonare è giocare [...] Ciò che è scritto non deve essere preso seriamente; ma deve essere preso con serietà assoluta per quanto riguarda il percorso musicale, la qualità dei suoni e dei silenzi": sono parole scritte da György Kurtág per la sua raccolta di studi pianistici *Játékok* ("Giochi", appunto).

E nell'ottica del puro gioco, anzi del "giocoliere" [Rattalino, 1989] si possono interpretare le *Douze Etudes* di Debussy. Un gioco, in questo caso, che non pone una sfida agli interpreti, ma al proprio tempo; Debussy non aveva alcun bisogno d'inventarsi uno studio sulle sonorità contrapposte (il decimo delle *Etudes),* se non per immettervi, senza alibi formali, una serie di relazioni che non trovano riscontro nel suo tempo: un filo tirato da Chopin a Ligeti attraverso il compositore francese.

Gli studiosi, del resto, già a cavallo fra Ottocento e Novecento, avevano individuato la funzione "produttiva" dell'esecuzione virtuosistica: "[...] qualcosa di inaudito, fino ad allora mai conseguito, viene alla ribalta nell'ambiguità di un gioco tra 'pensiero' e 'azione'. Nella virtuosità non viene tenuta in conto solo la musica ma pure la tecnica della potenza riproduttiva. Il rapporto deve essere di necessità concepito in modo che il virtuosismo non risulti più mera 'riproduzione' di una composizione musicale, ma addirittura una 'produzione' di significato [...]" [A. Kullak, 1905, citato in de Natale, 1981].

Ma il pianoforte è già oltre l'esecutore: il compositore americano Conlon Nancarrow ha portato lo Studio da concerto al di là delle possibilità esecutive umane, concependone un ciclo per pianola meccanica (*Studies for player piano*), ed eliminando, una volta per tutte, il problema dei limiti dell'interprete umano!

Il fascino ambiguo del virtuosismo, come fa notare Enzo Restagno [1997], sta però in quella strana compenetrazione fra studio e bellezza, tra la farraginosità del superamento di una difficoltà materiale e la leggerezza (apparente) del bello.

Nella maggior parte della letteratura virtuosistica dell'Ottocento (la cui destinazione era, per investitura del Secolo, il pianoforte), nell'opera ciclica come nella collana di brani o nella *Suite,* i mezzi coesivi del decorso musicale non risiedono più nella forma, nella grande forma che riporta ordine, tanto meno vanno ricercati nella mera occasionalità dell'eventuale "programma" che accompagna la composizione, ma vanno identificati in una contiguità energetica, in una necessità di antecedente/conseguente che ne rende logico il dipanarsi, e che le avvicina ad una concezione della forma propria del nostro secolo. La selezione da concerto che si fa delle opere cicliche, trattandole come contenitori per contentini circensi, spezza questa unità e impedisce che le singole parti discorrano fra loro. Un capolavoro come *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus,* di Olivier Messiaen, soffre dello stesso destino.

La scrittura virtuosistica non è un vezzo, ma spesso una necessità. Lo stesso suono strumentale si pone, fin dall'inizio, come virtuosistico: perdendo la magica pregnanza del corpo (a cui si legava direttamente la vocalità) - come sottolinea Restagno [1997] - il suono strumentale dovrà supplire con un incremento di *ornamento.* Lo stadio successivo del distacco dal corpo avviene con lo strumento elettronico: non più la voce legata al corpo, non più l'eccitazione della corda legata alle dita, ma un rapporto più mediato. La complessità dell'ordito sonoro è costretta ad aumentare a dismisura.

Nella forma virtual-virtuosistica l'ornamentazione si fa struttura. La "non-forma" del brano virtuosistico è ancor più musica assoluta, rispetto alle composizioni in forme codificate, proprio perché non ubbidisce al canovaccio drammaturgico della propria struttura. Il rapporto fra struttura e ornamentazione, del resto, corrisponde al

Scanned with CamScanner

rapporto fra razionale e irrazionale, fra progettuale e istintivo. Agli "agricoltori" delle forme consolidate si opponevano gli "esploratori" delle forme virtuali.

* * *

Per indicare al lettore alcune tipologie di virtuosismo inteso secondo il nostro intento, portiamo analiticamente ad esempio tre opere lontane fra di loro, che convivono nel repertorio del musicista contemporaneo: la prima, *Carnaval* op. 9 di Schumann, una composizione che sfodera titoli precisi carichi di "programmi" (la parola "scene" appare già nel sottotitolo, anche se Schumann, in una lettera del 1837 a Moscheles, dichiarava di avere pensato ai titoli successivamente); la seconda, le *Etudes* di Debussy, che, al contrario, evita ogni riferimento extramusicale e per farlo mette al centro solo apparenti motivazioni tecnico-didattiche; la terza, *Synthi-Fou (Klavierstück XV)* di Stockhausen, che innesca sulla tastiera (elettronica) un virtuosismo affatto differente, incurante di "programmi" e "tecniche". Tre punti di partenza opposti, ma in ognuno dei casi il puro musicale emerge: al di là del "programma" in un caso, al di là dell'"esercizio" nell'altro, al di là dell'interfaccia straniata della tecnologia nell'altro ancora. O, se vogliamo, coincide con il programma, con l'esercizio e con la virtualità. I primi due casi, inoltre, costituiscono esempi di quelle opere cicliche sacrificate dalla frammentazione che ne fanno gli interpreti, utilizzandole a mo' di specchietto esibizionistico, brani che tanti ascoltatori conoscono magari come "bagatelle", piccoli pezzi dal respiro corto, opere che invece richiedono un tipo di virtuosismo avanzato e consonante con la nostra modernità.

In che modo i pretesti metaforico-carnevaleschi e i materiali vacui di cui si serve Schumann in *Carnaval,* e come i pretesti tecnici che utilizza Debussy da alibi di partenza nelle *Etudes, si* tramutano in coerenza formale degna della più grande musica "assoluta"?

Ancora l'idea del gioco ci viene in soccorso: una volta stabilite le regole e gli oggetti, il grande gioco scaturisce dalla sua *condotta,* non dalle regole. Anzi è la partita, non il gioco in sé, che diventa apprezzabile. Tanta musica corriva dei nostri giorni (neoromantica, minimalista, applicata) deriva dal non saper giocarsi il momento compositivo, assolutamente indipendente dall'importanza dell'assunto, dell'intuizione, della progettualità: è il *dribbling,* sono le stretegie messe in campo nel corso della partita che fanno lo scarto. Non è la posta in gioco, né tantomeno la ricchezza del materiale utilizzato. Sappiamo come nelle composizioni in cui abbondano gli elementi tematici venga meno la naturalezza dell'eloquio formale, la forma non respiri, sia posta in essere e mantenuta in vita artificialmente, ecceda in zelo e pretenziosità: si prende troppo sul serio e non è più capace di giocare.

Un "nodo avviluppato" si costruisce con niente, *bluffando,* come c'insegna Rossini. Ma infinite forme possono annodarsi a dispetto delle loro umili "origini", a patto che la necessità dell'obiettivo, qualunque obiettivo (questo c'insegna la musica) funga da spinta per rischiare. Il rischio, il gioco, la necessità... sono gli elementi che spingono ogni esploratore o navigatore ad affrontare l'intrico della foresta e l'immensità del mare.

L'obiettivo di Rossini era lo strumento-teatro, antico ma disponibile a farsi riguardare in un gioco vanesio di specchi, l'obiettivo di Schumann era lo strumento: i valzerini salottieri che costituivano l'abito sociale del pianoforte agivano da chiavistello semantico per rivelare la sua introspezione, per trasformare lo strumento in personaggio interattivo, mutevole, capace di essere interpretato e reinterpretato.

* * *

I venti numeri che formano il ciclo dell'op. 9 di Schumann possiedono già *a priori*

Scanned with CamScanner

un'indicazione strutturale unificante - le quattro note che corrispondono alle lettere ASCH (*la, mib, do, si*) - ma quelle quattro note, che costituiscono una sorta di materiale, di gesto in senso moderno, ci indicano solo una prima via per costruire un'unità coesiva forte a livello interpretativo, unità che è ragione e giustificazione di una "forma" complessiva.

Asch, il paese natale della giovane Ernestina ("Estrella" nel ciclo, opposta a "Chiarina"/Clara), è composto dalle stesse lettere che si possono mettere in musica nel nome Schumann. Questo gioco acrosticizzante è in fondo un'occasione per creare un contenitore fittizio, per dare poi l'occasione ad un'effettiva libertà formale.

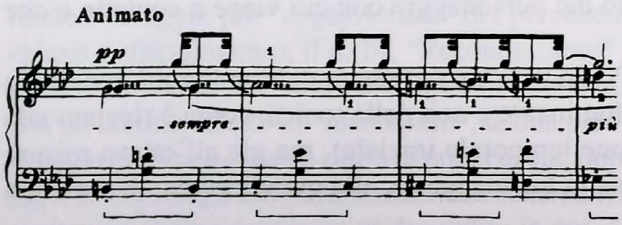
Intanto *Carnaval* ci si presenta come un unico decorso con una salda unità, nel quale la soluzione di continuità fra un brano e l'altro è da intendersi come una sorta di pausa coronata, come interpretazione musicale di un silenzio non scritto. Cosa che avviene in Schumann anche nei cicli liederistici, come fa osservare de Natale [1981], e negli altri cicli pianistici: *Kreisleriana, Waldszenen, Kinderszenen...* Cosa altrettanto mirabilmente valida (ma è fin troppo noto) e più palese in quel caso, per gli *Studi* op. 25 di Chopin.

La scrittura di Schumann è spesso aforistica perché di derivazione vocale, liederistica (procedura, del resto, abbastanza comune nei primi decenni dell'Ottocento), pur se con le dovute trasformazioni di gestualità pianistica. Proprio il pianoforte, in special modo nella prima produzione schumanniana, funge da banco di prova su cui costruire la forma, una forma, quindi, in ricercare.

Il pianoforte di Schumann è nuovo, anche rispetto a Beethoven, perché da un lato si fonda sul *melos* elementare del *Volkslied* e sulle citazioni di genere principalmente della musica di consumo (la *Salonmusik),* dall'altro, come fa lucidamente notare ancora de Natale [1981], innesca la "sonorità espansa" di uno strumento diverso, tramite la fonicità anatomico-digitale delle nuove tecniche. È da questo motore che nascono le nuove forme virtuali del secolo scorso: la tecnica, emancipando e nobilitando il materiale, qualunque materiale, crea nuove forme. La stessa cosa era accaduta con Chopin, in cicli come gli *Studi* o i *Notturni,* che "traggono parte della loro intensità dal modo in cui travolgono e superano le modeste aspettative suscitate da un genere apparentemente senza pretese" [Rosen, 1997].

Un esempio eloquente lo ritroviamo nel "Preambolo" del *Carnaval,* in cui la cantabilità spensierata nella parte inferiore della mano destra è infarcita e interrotta dal nervoso pianismo della parte superiore [de Natale, 1981].

Carnaval, op 9: "Préambule", *Animato*:



L'ornamentazione era sovrastruttura in una concezione della musica in cui il controllo sulla forma codificata voleva essere estremo, quindi i parametri considerati strutturanti erano ridotti al minimo; tutto il resto erano eventi sonori considerati inarticolati. L'esigenza di inventare forme che scantonassero dallo schema della "forma-sonata" è al tempo stesso bisogno tanto di libertà formale quanto di conquista di nuovi parametri.

Carnaval intesse una drammaturgia che si sviluppa attraverso similitudini e contrasti. Le simmetrie sono sia a livello macrostrutturale (il legame fra i due pezzi

Scanned with CamScanner

estremi: "Préambule" e "Marche") che a livello formale (il perpetuarsi della forma A-B-A). Serpeggia poi per tutta la collana l'accoppiamento per dittici contrastanti: "Pierrot" e "Arlequin", "Valse Noble" e "Valse allemande", "Eusebius" e "Florestan", "Coquette" e "Réplique", "Chiarina" ed "Estrella", "Chopin" e "Paganini", "Pantalon et Colombine" (pur nello stesso pezzo), "Reconnaissance" e "Promenade" (con un ponte formato da "Aveu").

Coppie di personaggi che si formano e si disfano in questo ballo immaginario fra affiliati alla *Davidsbund* e maschere della Commedia dell'Arte, e la sfida di Schumann è di mettere in campo, come fa notare Marcel Beaufils, "il massimo di discontinuità a sorpresa con il massimo di unità e continuità", che è poi la demarcazione fra il caotico e fantasioso Jean-Paul - nume ispiratore del ciclo - e la progettualità coerente e lucida del compositore, fra la personalità di Florestano e quella di Eusebio, fra l'amore per Clara e il capriccio per Ernestine.

Carnaval, quindi, come sorta di autoanalisi (pratica inconsapevolmente diffusa quanto mai fra i romantici), o come forma sublimata di diario intimo "mascherato" col rimando a personaggi precisi: "Un ballo in maschera è quanto di più alto la vita può imitare dal puro gioco della poesia", diceva Jean-Paul.

Le celebri quattro note del sottotitolo non sono, lo ribadiamo, un tema vero e proprio, ma una cellula melodica, a volte proposta come apertura del periodo, a volte come riproposizione testuale, una sorta di sigla che non influenza lo sviluppo della frase. Una cifra che serpeggia - variata ritmicamente, permutata o colta nella sua ambiguità "letterale" - per tutto il ciclo (una sequenza di cinque note, come si sa, sta anche alla base dei *Phantasiestücke* e dei *Davidsbündlertänze*).

L'*humus* della modernità dell'op. 9 sta però nell'imprevedibile condotta microstrutturale: abbondanza di sincopi, ritmi contrastanti (2 contro 3), quartine su tempi ternari, modulazioni inattese e rapide, ambiguità tonali, effetti armonici ottenuti con l'uso del pedale (si veda la coda dell'intermezzo "Paganini", in cui, con l'artificio dei pedali, è ottenuto un accordo di risonanza, modalità che si ritroverà solo nel pianismo del Novecento)... Più che preoccuparsi dell'armonia Schumann sembra badare alla ricerca di timbri e potenzialità acustiche dello strumento, la qual cosa manifesta un atteggiamento affatto moderno, non certo vicino al pezzo brillante da salotto a cui l'esecutore frettoloso (e tanti musicisti, purtroppo, si riducono a esserlo) lo vorrebbe ricondurre.

Proveremo a tracciare una mappa della circolazione di queste quattro note nei venti brani, come corrispondessero ad una specie di DNA: in ognuno dei pezzi in cui appare, il materiale assume una particolare fisionomia di tessitura, di ritmo e di articolazione, come venisse trasfigurato dal personaggio con cui viene a contatto e che contribuisce a caratterizzare.

L'apertura del primo numero, "Preambule", è nel segno dell'ambiguità tonale (la regione di Reb è quella della sottodominante e non della tonica, come è rivelato alla quarta battuta) e ritmica (sospensione temporale iniziale), ma già all'ottava misura siamo in La♭ minore, alla dodicesima in Fa♭ maggiore, alla quindicesima di nuovo in La♭ maggiore...

ASCH compare per la prima volta in "Pierrot" (n. 2): dapprima nel *piano* sommesso della mano sinistra, quindi in contrappunto per ottave nella mano destra, fino ad arrivare al fortissimo di battuta 37. Il contrasto di carattere della maschera di Arlecchino con quella di Pierrot è siglato dall'incedere ritmico del motto, esposto dalla mano destra e poi ripreso nella zona sovracuta, mobile, leggero ma uniforme per tutto il pezzo.

ASCH non compare in "Eusebius": il poeta si esprime adagio, sottovoce... Un gruppetto di sette crome lo caratterizza, svolgendosi in un declamato piano, che Schumann raccomanda di eseguire "senza Pedale", per conferirgli un carattere di

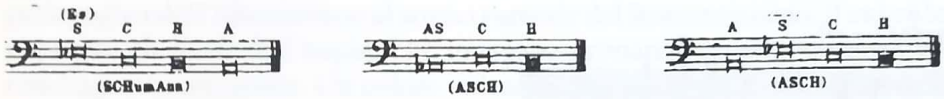
Scanned with CamScanner

maggiore straniamento.

In "Florestan", *pendant* contrastante di "Eusebius", ASCH è esposto all'inizio e serpeggia lungo tutto il brano (incastonato al centro, a mo' di liquido di contrasto, *l'Adagio* con la citazione di quattro battute da *Papillons op.* 2). L'impeto di Florestano non ha una fine, ma sfocia, senza soluzione di continuità, nel successivo brano... E la passione cede il posto al vezzo in "Coquette", dove l'aspetto ritmico del motto ha stretto rapporto di parentela con "Arlequin". Lo scarto in *Fortissimo* delle due notine acute lascia pensare a una risposta capricciosa, quindi a una sorta di altra voce rispetto a quella principale. Il successivo "Replique" è un epilogo, una replica, appunto, anch'esso.

Ma è con "Sphinxes", non preso in considerazione dai concertisti, che Schumann mette dichiaratamente in campo l'idea fissa e le sue varianti, quasi a volerle rivelare nella loro pura sostanza di altezze, note che rimangono mute come sfingi. La realizzazione di questa sorta di preludio al successivo "Papillons" è lasciata all'esecutore, come una cadenza non scritta.

"Sphinxes":



"A.S.C.H. - S.C.H.A." (n. 10): la scommessa diventa enigmistica. L'indicazione *leggerissimo* è funzionale al trattamento delle quattro altezze. Anche questo brano, in cui si sente un intimo legame con quello precedente, andrebbe eseguito senza frapporre indugio. Lettere leggere come farfalle, sembra dire Schumann. Lettere che non cadenzano e che quindi trapassano nel patetismo di "Chiarina" (n. 11).

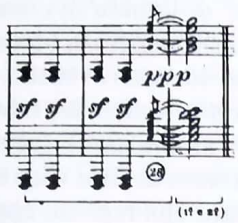
Ma la passione di Chiarina non fa che preludere a "Chopin", dove ASCH appare appena di sfuggita, al centro. Le modulazioni dense e asimmetriche sono in funzione sonoro-espressiva, più che armonica: bisognerà attendere fino a Debussy per una radicalizzazione di tale procedura.

Il motto ASCH si trasforma, in alcuni brani, nel suo omofono AsCH (Lab, Do, Si), tutti marcati dalle stesse tre note iniziali: il n. 4, il cui titolo "Valse Noble" deriva da Schubert (come nel caso dei raveliani *Valses nobles et sentimentales*); "Chiarina" (n. 11), in cui c'è la possibilità che il tema sia di Clara (è simile a quello che appare all'inizio delle *Davidsbündlertanze op. 6*); il n. 13, dedicato alla *rivale* "Estrella" (un procedere per ottave con cromatismi ascendenti che, anche se apparentemente più sbrigativo, rende l'omaggio più "appassionato" del precedente e svela, forse, la passione non dichiarata ufficialmente); il n. 14, "Reconnaisance", un brano dialogico particolarmente virtuosistico con "lei" alla voce superiore della mano destra e "lui" alla voce inferiore con un inedito effetto di "mandolino", le due parti melodicamente all'unisono, mentre la mano sinistra marca un ritmo di polka in cui, dopo la brusca modulazione centrale (da La♭ a Si), si rompe temporaneamente lo schema ritmico e l'unisono, e il brano procede con uno sviluppo armonico molto ardito in cui s'intravedono Frank e Fauré; il n. 15, "Pantalon et Colombine", con il moto contrario delle due mani che caratterizza la schermaglia fra le due maschere che seguono [nella prima parte (*Presto*) tutto staccato, nella seconda parte (*Meno presto*) tutto legato]; segue una danza ("Valse allemande") che, dopo una delicata prima parte, diventa un vero e proprio *Ländler* che giustifica il titolo e che richiede la pesantezza ironica (solo apparentemente goffa) tipica dei tempi ternari haydniani; "Valse allemande" si lega direttamente all'intermezzo "Paganini", in cui Schumann mette in campo un virtuosismo squisitamente violinistico: uno staccato d'arco leggero alla mano destra opposto al fortissimo della mano sinistra... L'ultimo accordo, con funzione di transizione tonale verso la ripresa testuale del "Valse allemande"

Scanned with CamScanner

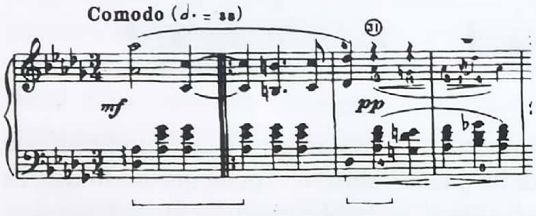
("Paganini" agisce appunto da Intermezzo), è un inedito accordo di risonanza, ottenuto facendo vibrare per simpatia le corde corrispondenti ai tasti precedentemente abbassati:

Finale:



Il breve brano che segue, "Aveu", caratterizzato dall'ambiguità maggiore/minore, è intimamente legato alla seguente "Promenade", un elegante valzer/passeggiata a due, in cui a una sicura melodia per ottave risponde una sorta di intima eco in pianissimo, il cui spirito Schumann sottolinea anche nella grafia. Al virtuosismo del pianista tocca trovare la modalità con cui fare emergere tale intima discrezione sopra i nutriti accordi della mano sinistra.

18. "Promenade" (batt. 14):



La "Marche", il gran finale che vede trionfare i fratelli di Davide sui filistei, è preceduta da "Pause" - titolo che gioca sull'ambiguità di significato: il termine tedesco vuol significare anche "copia", "calco" -, che non è altro che la ripresa testuale dell'episodio *Vivo* del "Préambule" (utilizzato poi da Ravel) con qualche differenza nelle indicazioni metriche e dinamiche, e che quindi lega intimamente, saldando il cerchio, l'inizio alla fine.

Da quanto detto si desume lo stretto legame di sviluppo consequenziale di questa commedia di caratteri, che delinea una vera e propria drammaturgia, brano dopo brano, della personalità e del mondo interiore di Schumann. Il virtuosismo pianistico, che non coincide qui con difficoltà articolatorie, deve in qualche modo smascherare questi personaggi mascherati (a volte anche musicalmente) e attraversare la partitura con una visione d'insieme che tenga conto delle variabili, dei contrasti, delle similitudini, dei rimandi: di tutta quella serie di intime relazioni, insomma, che la caratterizzano.

* * *

L'obiettivo dei due volumi delle *Douze Etudes pour le piano* di Debussy è tecnico o strettamente estetico/musicale? C'è un confine fra questi due mondi? Perché Debussy dedica le sue mature energie creative a degli "studi"? E se ci volesse suggerire proprio il valore estetico della forma virtuale, fine a se stessa, dello "studio" nominato come tale?

Non *Des pas sur la neige* o *Reverie,* ma *pour les Tierces, pour les Octaves... pour les Accords!* Togliendo ogni appiglio extramusicale dal titolo, Debussy si richiamava non tanto allo studio da concerto, che nell'Ottocento aveva spesso assunto le tinte della musica a programma, quanto allo studio alla Czerny, che restava fuori dalla sala da concerto, e che prendeva il titolo dall'obiettivo tecnico che perseguiva. La demarcazione della destinazione, data dal titolo, s'interrompe con gli *Studi op. 111*

Scanned with CamScanner

di Saint-Saëns, come fa notare Rattalino [1989], che hanno titoli "didattici", ma destinazione "da concerto".

Debussy, come si sa, va oltre, e la dedica "d'àpres Monsieur Czerny" del primo Studio (*pour les "cinq doigts"*) è da intendersi in maniera ironica *(Doctor Gradus ad Parnassum,* rammentiamo, era il titolo del primo brano dei *Children's Corner).* Non semplici studi, intanto, ma esercitazioni virtuosistiche per le tecniche del pianoforte delle generazioni a venire, tavola sinottica dell'espressività di tali tecniche, sorta di progressione in crescendo verso il futuro. Anche se abolire razionalmente ogni tipo di psicologismo e suggestione extramusicale non significava liberarsi d'improvviso di tutte le scorie del pianismo romantico, ma semplicemente annetterle e immetterle in un flusso in cui erano funzionali a un disegno intimamente musicale, fosse anche la tecnica per gli arpeggi composti che, in un'ottica relativa, è un intento costitutivo altrettanto valido di una forma pre-consolidata e riconosciuta.

Reicha, Cramer, Czerny, Kessler, Müller, Moscheles... Chopin: con quest'ultimo si compie dunque definitivamente il passaggio dalla didattica alla sala da concerto del lungo cammino del ciclo di studi in principio finalizzati a maturare la tecnica esecutiva dei pianisti. Un cammino che è metafora del passaggio dalla razionalità pedagogica dell'illuminismo al sogno surreale del Romanticismo, il cui culmine sono, appunto, gli *Studi* di Chopin, che indagano primariamente il "colore timbrico" più che l'agilità meccanica. Un colore unicamente pianistico, a differenza del colorismo onomatopeico di Liszt. Ed è a Chopin che Debussy dedica, e non solo formalmente, i suoi *Studi* (il 1915 era lo stesso anno in cui attendeva alla revisione delle opere del compositore polacco), anche se, fino all'ultimo, era indeciso se dedicarli a lui o a Couperin (per quest'ultimo *pour les agréments* è l'omaggio più esplicito).

Ma dobbiamo risalire alle monotematiche 555 *Sonate per clavicembalo* di Domenico Scarlatti o ai 48 numeri dei bachiani *Volltemperiertes Klavier* per trovare "tematizzato" il problema tecnico [cfr. J. Stenzl, 1997], per constatare come un materiale di partenza minimo (anzi, inesistente, visto che la tecnica si configura come modalità e non come materia) sia occasione per l'invenzione più pura (non è certo un caso che Beethoven scelga un tema tutto sommato "banale" per sviluppare le sue *Variazioni Diabelli).*

In Debussy, infatti, il suono non simboleggia più l'oggetto, ma *è* l'oggetto [Rattalino, 1989]. Già lo "studio" romantico, come mette in rilievo Charles Rosen [1996], si avvia a diventare un genere in cui la musica è provocata da peculiari problemi tecnici: il superamento di una difficoltà tecnica che produce arte. La perfetta sintesi fra bellezza e meccanica. "Bellezza e tecnica si uniscono, ma lo stimolo creativo si trova nella mano, con la sua disposizione di muscoli e tendini e la sua forma peculiare" [C. Rosen, 1997]. Questa era la grande rivoluzione degli *Studi*, almeno da Chopin in poi. La musica si era veramente affrancata dagli organismi esterni, diveniva essa stessa organismo: i martelletti, gli scappamenti, le corde, i pedali, da freddi ingranaggi si trasformavano in motore per produrre afflati (ben altra cosa dagli afflati stantii e "zombizzati" delle composizioni neoromantiche d'oggi). Essi, in sostanza, vivevano vita autonoma.

È questo che Debussy radicalizza con i suoi *Studi,* un organismo perfettamente autoreferenziale che si presenta con l'alibi dell'esercitazione. Se poi vogliamo, a nostra volta, radicalizzare il problema, tutti i titoli delle *Etudes* sono ironici, perché stanno per un'altra cosa, la loro sostanza non coincide con la loro apparenza.

Rilevanze primarie in Debussy acquistano così le cosiddette indicazioni soprasegmentali [Howat, 1995], gli aspetti accessori della notazione, quegli stessi elementi che nella notazione puntualizzante della seconda metà del Novecento sono diventati strutturali, attraverso un processo di razionalizzazione del loro intrinseco valore musicale, trasformandosi da elementi formali inarticolati a elementi formali articolati.

Non è mai troppo scontato, inoltre, ribadire l'importanza che ha la dimensione del

Scanned with CamScanner

timbro nel pianismo di Debussy: a testimoniarlo basterebbe l'ascolto di quelle poche riproduzioni registrate delle esecuzioni dello stesso Debussy pianista, che "sacrifica" spesso la nitidezza in favore del colore, e che appare un "pessimo" pianista se rapportato ai parametri di certo "perbenismo esecutivo". Il pianista quindi è obbligato ad andare al di là della tecnica digitale dell'esecuzione, concedere alle mani un'intelligenza prima impensabile: Debussy, con i suoi *Studi,* insegna a suonare un nuovo "strumento musicale", che auto-genera la sua musica, una musica impossibile da trascrivere, perché non fatta più soltanto di organizzazione di tempi e di altezze. Il timbro si aggiunge così ai parametri della melodia, del ritmo, dell'armonia. Debussy sembra dire che ottantotto tasti, dieci dita e tre pedali possono e devono stare fra di loro in infiniti rapporti interattivi, e possono dare luogo a infinite soluzioni timbriche e musicali (settant'anni dopo, Stockhausen, con il suo *Klavierstück XV* per tastiera elettronica, sembra avere la stessa esigenza, con differenti e insospettabili sviluppi). Il compositore francese è un altro anello di passaggio (come Schumann, *in alio modo,* lo era stato) fra utilizzo inconscio e utilizzo razionale del timbro come formante compositiva e non più come mera ricerca coloristica (in tal senso il Debussy degli *Studi* è tanto lontano da Monet e da ogni sospetto di "impressionismo" quanto vicino a Mallarmé e Mondrian).

Il titolo dato all'ultimo degli *Studi,* "Pour les accords", non riguarda più il concatenamento di suoni simultanei tassonomizzati da una tradizione bisecolare, ma mette in evidenza aggregati di suoni inediti, soluzioni timbriche insospettabili per lo strumento, e *in nuce* contiene il pianismo di Bartók, Stravinskij, Messiaen, Stockhausen... Ligeti, l'ungherese Ligeti, che nomina i suoi recenti Studi *Etudes,* e ne fa un grande omaggio sotteso a Debussy. La qualità del materiale diventa con Debussy il fondamento stesso della forma musicale, e lo studio "assume anche il significato di studio sul processo compositivo a partire da uno specifico materiale" [Bietti, 1997].

Lo studio virtuosistico non è più una questione di articolazione, così come la sua composizione non è più solo questione di architettura, ma di pura sonorità. Inoltre Debussy, come sappiamo, non amava l'ambiente del concertismo e i concertisti, quindi i suoi *Studi* non vogliono allevare il vivaio di quel mondo. Lo "studio da concerto", pur non essendo solo studio didattico, restava pur sempre studio di bravura, ubbidiva alle ferree leggi del marketing del gusto. "L'attrazione che il virtuoso esercita sul pubblico", scriveva Debussy, "sembra abbastanza simile a quella che richiama le folle ai giochi del circo". È indicativo il fatto che su dodici numeri delle *Etudes* ve ne siano otto che finiscono in "pianissimo", un atteggiamento che non asseconda il bisogno di esibizionismo del virtuoso. Una puntualizzazione, se ce ne fosse bisogno, di come *non* intendiamo il virtuosismo di cui ribadiamo la necessità.

Debussy mette in evidenza che non solo l'altezza, ma anche la dinamica e l'ornamentazione trasformano il timbro. Persino l'omissione della diteggiatura da parte dell'autore è indizio che l'articolazione è in secondo piano: ogni interprete si trovi le proprie posizioni, purché il risultato sonoro, quindi puramente musicale, sia evidenziato, ci dice in sostanza Debussy.

"Al di là della tecnica, questi *Studi* serviranno bene a preparare i pianisti a comprendere meglio che non si devono avvicinare alla musica armati solo di mani crudeli", scrive ancora il compositore al suo editore.

Dagli elementi prima esposti si comprende come l'interesse critico-musicale per gli *Studi* sia nato in ritardo, e perché si sia legato a filo doppio alle problematiche della Nuova Musica.

Ci sono molteplici dimensioni, che affiorano negli *Studi,* che sono il distillato di una perfetta sintesi di Couperin, Czerny, Chopin... L'esercizio digitale si fa danza, anelito, restando al tempo stesso puro suono; l'ornamento e l'intreccio contrappuntistico, allontanati dalla loro funzione cembalistica, sono una

Scanned with CamScanner

strumentazione di sonorità. E la melodia, materiale cardine di ogni composizione brillante, è spesso pudicamente celata nelle parti interne (si vedano in particolare gli Studi II, V, VI, X).

Se il compositore francese separa l'oggetto dal contesto, le terze, le quarte, le seste, gli abbellimenti, dalle loro funzioni musicali e semantiche, la sua astrazione non è asettica, poiché la sua memoria, come quella dell'interprete e del fruitore, ricorda e collega, e quelle formanti, che hanno avuto altre funzioni, ora servono semplicemente a se stesse. Lo Chopin degli *Studi,* del resto, non è prezioso tanto per i materiali musicali che immette, quanto per i piani di sonorità, i contrasti di colore, le sottili gradazioni d'intensità [Rosen, 1996], quelli che per i suoi contemporanei erano "aspetti accessori". In tal senso il ventaglio di possibilità del ciclo delle *Etudes* è compendio di oltre due secoli di storia degli strumenti a tastiera e prelude alle "tastiere" del futuro. Un ventaglio di intenzioni chiaramente puntualizzate nella notazione: "La più minuta stampa giapponese è un gioco da bambini paragonata alla grafia di alcune di queste pagine...", scrive Debussy al suo editore il 30 settembre 1915.

"Gli Studi celebrano, catalogandola e facendola volteggiare, una civiltà che è già morta" [Rattalino, 1989]. Ma, aggiungiamo noi, ben lungi da essere un gioco da necrofilo, quello di Debussy è un testimone di cui una staffetta lanciata in corsa verso il futuro non può fare a meno.

La scalettina iniziale di *pour les "cinq doigt"* sembra affrontare il problema più elementare: l'uniformità, il controllo del peso, anche se l'intrusione di un ironico *lab* contraddice fin dall'inizio il diatonismo del Do maggiore. Un'ambiguità di ascendenza tipicamente cembalistica è quella fra note con funzioni armoniche, note di passaggio e appoggiature, con uno sviluppo armonico in cui si alternano e giustappongono più tonalità. Ma l'esercizio pedissequo è vivacizzato e drammatizzato dall'inserzione di un ritmo di Giga che si stempera in una Barcarola, creando una "finestra di tempo" (come la definirebbe Salvatore Sciarrino). Debussy "dimentica" presto il proposito iniziale, e le cinque notine che ritornano come traccia qua e là servono non tanto a ricordarcelo, ma a far riaffiorare un gesto che è solo liquido di contrasto, sinopia di un'esigenza tecnica.

Nel secondo Preludio, *pour les Tierces,* c'è un rimando al Preludio *Les Tierces alternées*, ma, come evidenzia Rattalino [1989], qui si tratta di un'astrazione della sonorità delle terze che conosciamo, anche rispetto al suo precedente pianismo. Debussy lavora su un intervallo, citandolo non per dire altro e per profittare del suo codice semantico, ma per portare alla luce tutte le sue potenzialità e, in tal senso, il suo atteggiamento appartiene alla categoria dei compositori demiurgici, come Beethoven o Schumann. Gli Studi sulle terze, le quarte, le seste e le ottave non sono esercizio digitale per il pianista, ma studio compositivo sulle possibilità di questi intervalli. Allo scorrere delle terze Debussy oppone contrappuntisticamente una terza voce che emerge dal contesto. Armonicamente, qui non c'è contrasto tonale, ma ambiguità, fin dall'inizio (Reb maggiore o la sua relativa minore?). In tal caso la scelta tonale favorisce l'anatomia (con l'utilizzo dei tasti neri), mentre a livello scalare abbondano i continui passaggi dal diatonico al cromatico. L'oasi lirico-romantica, posta al centro e nel finale (un *rubato* con tanto di ripetizione rassicurante all'ottava bassa), suona come omaggio a Chopin o come sberleffo ironico, finta concessione all'espressione del pianismo ottocentesco? È in quest'ambiguità il volto della suprema ironia.

L'"Error (Horror) vacui" delle tanto osteggiate quarte è inedito protagonista del terzo Studio, *pour les Quartes,* la cui caratteristica timbrica è impreziosita dall'utilizzo di strutture melodiche di sapore modale ("vi troverete sonorità nuove", scriveva Debussy al suo editore) e richiami a quell'esotismo musicale che aveva contagiato le composizioni precedenti. Il compositore sfrutta le particolari proprietà di quest'intervallo, capace di esprimere cose diversissime (anzi, opposte) se è utilizzato

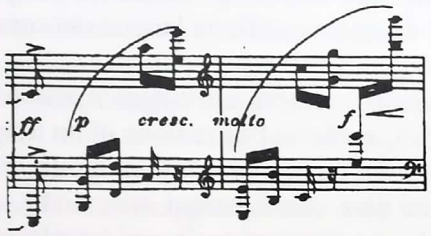
Scanned with CamScanner

melodicamente o armonicamente: potenti nel primo caso quanto vacue nel secondo. E qui si odono chiaramente echi del Debussy che già si conosceva, ma anche della coeva *Sonata per violoncello.*

Grande è l'interesse di Debussy per l'intervallo di sesta del quarto Studio, al punto che vi organizza intorno l'impianto armonico ("le armonie solo con gli aggregati di questo intervallo", scrive all'editore Durand). Ma l'interesse per le seste, ancora una volta, non è di tipo semantico, non guarda alla tradizione nè, tantomeno, è lo stesso uso emozionale che ne fa Chopin (al quale, però, c'è uno sfumato omaggio nell'incipit), ma è dettato dall'esigenza di far intravedere aspetti inediti. Primario sempre il ruolo del timbro, a cui conduce la funzione di alcune indicazioni espressive come, ad esempio, il legato/staccato dell'episodio centrale (il rapporto fra suono legato e suono staccato è una sorta di *Leitmotiv* espressivo dell'intero ciclo). Sarà una coincidenza che proprio nel quarto *Studio* dell'op. 25 di Chopin si ritrovi il medesimo effetto?

Nel quinto Studio Debussy tradisce ancora una volta la semiologia, sgravando della pesantezza l'intervallo d'ottava, e facendolo "danzare" su un ritmo di valzer. Si veda in particolare il leggero moto ascendente delle prime misure.

Batt. 3-4:



Segue una parte centrale con un pimpante ritmo regolare e composto, l'unica pagina, secondo Holloway [1997], che ricalca pedissequamente lo studio inteso come esercizio nel suo senso più noioso. Contrasta l'intensificarsi della parte finale, che mantiene quella leggera trasparenza data dalla sottigliezza di questo intervallo (le ottave, per la percezione, non hanno "spessore").

Conseguente al primo Studio, il sesto, *pour les huits doigts,* ne costituisce un *pendant,* anche dal punto di vista ritmico-melodico (con le note abbassate di un semitono), chiosando il Primo Libro, in cui lo studio dello sviluppo intervallare si trova così ad essere racchiuso fra due studi "digitali". *Pour les huits doigts* ha dimenticato la digressione "danzante" di *pour les "cinq doigt",* ed è tutto uniformemente concentrato, quasi seriosamente, sulla ginnastica delle otto dita (sono esplicitamente esclusi i pollici). Nella sezione centrale c'è uno scantonamento dall'intento tecnico con l'introduzione di glissandi pentafonici (alla sinistra) ed eptafonici (alla destra) alternati, che interrompono, ma per un breve momento, il moto perpetuo dell'esercizio.

Due dimensioni sovrapposte, il composito andamento cromatico in contrappunto con procedimenti diatonici, stanno al centro del brillante settimo Studio, *pour les degrés chromatiques.* Due dimensioni che contribuiscono a restituire al brano un andamento evanescente, che fanno scontrare l'indistinto e il determinato sullo stesso piano, e così facendo lo sottraggono alle incidenze tonali, rendendo le quartine cromatiche che lo compongono un puro materiale neutro.

"La forma di una barcarola in un mare italiano", dice Debussy a proposito dell'ottavo Studio, *pour les agréments* (l'ultimo in ordine di composizione), omaggio esplicito a Couperin e alla grande scuola dell'ornamentazione francese. Gli ornamenti sono qui da intendersi in modo autoreferenziale, poiché essi stessi costituiscono la sostanza musicale: in tal senso l'ottavo Studio ben rappresenta la motivazione di fondo dell'intero ciclo.

Pour les agréments forma un ideale dittico con lo Studio seguente, *pour les notes répetées,* una *toccata* prosciugata in stile cembalistico, con un piano armonico sempre

Scanned with CamScanner

ambiguo e sfumato, e uno scontro fra cromatismo ed esatonismo; uno Studio che sviluppa una vera e propria drammaturgia di mini-bozzetti musicali condotta con sferzante ironia. Holloway [1997] fa notare come queste procedure siano creditrici al sarcasmo del primo Prokof'ev e del primo Bartók, nonché debitrici allo Stravinskij di *Petrushka.*

Il culmine dello studio timbrico è il decimo, *pour les Sonorités opposées,* il più moderno e complesso, in cui la melodia si sviluppa naturalmente, come voce interna alla mano sinistra, dall'evoluzione dell'armonia timbrica. Dalla quindicesima misura si dipana un corale a sei voci, a cui si aggiunge una voce interna di carattere cromatico. Fra le battute 31 e 34 entrano gradualmente quattro voci (compreso il pedale basso): ognuno di questi piani melodici è un diverso strumento della gamma timbrica del pianoforte, con una propria accentazione e tipo di legato nonché caratterizzazione dinamica, ritmica, di tocco, come puntualizza Schmitz [1952].

L'undicesimo Studio, *pour les Arpèges composés,* richiama alla mente i lisztiani *Studi trascendentali.* Lo scopo dell'arpeggio, basato su un ampliamento della tecnica delle cinque dita, è di tipo ornamentale, per sostenere una lunga melodia che inizia alla seconda misura, con alla mano sinistra un curioso disegno di sedicesimi "che sembrano scappate da uno studio sulle quarte", nota Holloway [1997]; lo Studio, proprio per il suo programmatico carattere ornamentale, si collega direttamente all'ottavo, *pour les Agréments*. Debussy inserisce un'ornamentazione nell'ornamentazione, distinguendola graficamente tramite l'uso di caratteri piccoli, due piani espressivo-dinamici che sfociano, in alcuni punti, anche in una poliritmia [Schmitz, 1951]. Dalla sezione "Lumineux" interviene una rottura del carattere di continuità, con un affastellamento di contrasti umoristici, ironici e satirici (una sorta di procedimento dialogico, con personaggi contrapposti) a cui segue un finale che "si scioglie" nel suo stesso liquido.

Estremo vigore elementare e decisione ritmica presenta l'ultimo Studio, *pour les accords,* in cui Debussy ottiene una mobilità ritmica e di accenti mantenendo un metro regolare: un'indiretta risposta a Stravinskij? Una complessa sezione centrale contrastante (tempo lento con ornamenti amplificati agli accordi) porta a un inesorabile crescendo dinamico nell'ultima parte, concessione al palcoscenico e al gran finale. Una sicurezza ostentata che non trova precedenti negli altri numeri, ma che suona come una risposta a quesiti in precedenza posti.

Toccando il terribile fondo provocato dalla guerra, Debussy si purifica e, in qualche modo, si rigenera, conquistando quella serena presa di distanza che gli consente di realizzare questa composizione che appare una sorta di *summa* [Holloway, 1997], anche se l'età anagrafica (nel 1915 Debussy ha solo 53 anni) non lo consentirebbe. Una maniera di guardare con sorriso, distacco e ironia alle umane e, soprattutto, musicali vicende, che trasfigurano le *Etudes* in una sorta di sublimato *Falstaff*, ma il problema virtuosistico (e interpretativo) che esse pongono è di quelli che non si risolvono, ma si perpetuano per ogni generazione a venire.

* * *

E la tastiera di Stockhausen del *Klavierstück XV,* interfaccia MIDI che rimanda a un iperstrumento invisibile e non più alla catena tasto-martelletto-corda, richiede un esecutore con un nuovo pensiero manuale. La "povertà della voce imprigionata nello strumento" [Restagno, 1997] è superata tramite la tecnologia, e il progresso incrementa il virtuosismo!

Per questa musica si esige una nuova tipologia di interprete, un interprete che deve costruirsi *in toto* il proprio *patch* esecutivo (qualcosa in più rispetto ai pianisti che debbono costruirsi una diteggiatura); un nuovo interprete che assembla formalizzazioni notate e suoni precostituiti, che mette in moto controllers di vario tipo, che non pro-

Scanned with CamScanner

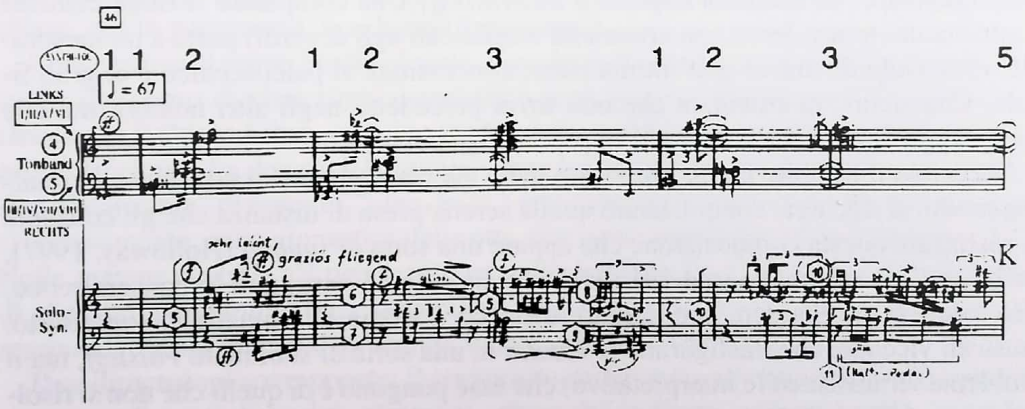
duce il suono ma che lo "aziona", che è costretto a pensare al gesto esecutivo in modo nuovo. Una nuova dimensione di flessibilità, più mediata ma altrettanto puntuale del rapporto con il tasto. Non più problemi di articolazione o peso - ogni tastierista elettronico si può "costruire" il proprio strumento tramite un'opportuna programmazione -, non più una questione di "pensare con le dita", quanto di digitare con la mente. Una forma virtuale estremamente nuova che, tramite la variazione continua dei parametri, non offre appigli a cesure formali, ricreando, ancora una volta attraverso una nuova prassi e una nuova tecnica, la forma.

Con Stockhausen, e con l'elettronica più un generale, il suono si stacca dalle dita e dal corpo dell'esecutore. La *Zauberklavier* è, di volta in volta, un nuovo strumento su misura della composizione eseguita.

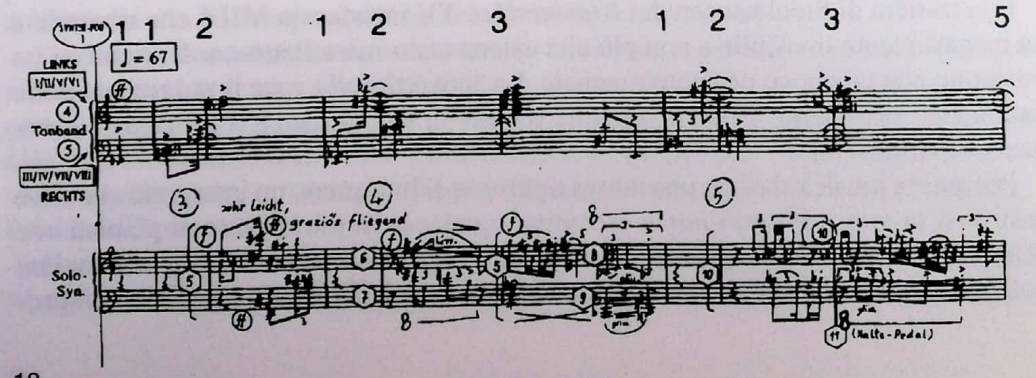
Il *Klavierstück XV,* tratto da una recente opera del ciclo "Licht" *(Dienstag aus Licht),* di cui costituisce la parte finale, rompe la consuetudine con il pianoforte che aveva caratterizzato i precedenti 14 "studi" del compositore tedesco, brani che, pur se composti in un vastissimo arco di tempo e con stilemi molto diversi, mantenevano un rapporto diretto sempre con lo strumento acustico; qui si sostituisce una "muta" tastiera, vuota per essere "riempita" di altri suoni. Nella versione con coro (che costituisce il finale dell'opera) la composizione prende il titolo di *Dienstag-Abschied,* mentre alla versione con solo tastiera si aggiunge un nastro di musica elettronica.

Il materiale sonoro del brano è costituito da 131 suoni (singolarmente numerati) più alcune "finestre improvvisate", per un totale di 23 minuti di durata. Un supplemento acustico alla partitura è dato da un CD che contiene la registrazione di tutti i suoni utilizzati, nonché una completa documentazione acustica: la tecnologia contribuisce a completare la notazione e l'esecuzione.

K. Stockhausen: da *Klavierstück XV,* inizio della parte per tastiera elettronica della sezione *Synti-Fou* (i numeri cerchiati si riferiscono ai suoni che il tastierista deve richiamare):



Stockhausen: da *Klavierstdck XV,* la stessa parte "personalizzata" con le modifiche effettuate per l'esecuzione dal tastierista Massimiliano Viel:



Scanned with CamScanner

"Questo nuovo ruolo interpretativo è la naturale continuazione dell'interprete pianistico", precisa Stockhausen, ribadendo così la nascita di un nuovo strumento che tende a sostituirsi al pianoforte, come quest'ultimo si era sostituito alla tastiera del cembalo due secoli e mezzo prima.

La complessità e la tipologia fisica dei suoni di una simile partitura impedisce un'analisi, almeno nei termini tradizionali, a meno di non compiere una descrizione parafrasante che non interessa in quest'ambito. Si stabilisce, in questo caso, un modello di oralità anche per l'ascoltatore, poiché il segno-gesto della partitura non rimanda alla realtà sonora che la performance mette in atto.

Il performer (lo chiameremo ancora pianista?) controlla micro variazioni di altezze, glissandi, trasformazioni timbriche, velocità di vibrato, ecc... Nella partitura, inoltre, si invita l'interprete a programmarsi la *propria* versione dell'opera, autorizzandolo a una nuova revisione esecutiva. All'estrema determinazione di aspetti dell'esecuzione si oppongono parti improvvisate e parti aleatorie (determinate imprevedibilmente dall'inviluppo dei filtri portanti).

Stockhausen sottolinea che utilizzando gli strumenti elettronici del futuro, sarà possibile inserire nuovi suoni nell'opera, pur se i criteri per formare quei suoni restano vincolati, sono quelli stabiliti nella partitura. Un *Work in Progress* controllato che pone al centro l'interprete.

Ma l'antico esecutore/improvvisatore/compositore viene ancor più rimesso in ballo da Stockhausen nel successivo, recente, *Klavierstück XVI,* per pianoforte e nastro magnetico, composto come pezzo d'obbligo per la prova finale del Concorso pianistico Micheli 1997, dedicato al virtuosismo. Scrive Stockhausen: *"Klavierstück XVI* non richiede virtuosismo, ma spirito e fantasia. L'esecutore può scegliere quanti e quali suoni suonare in sincrono col nastro magnetico [...]" [Stockhausen, 1997]. Un invito esplicito ad attribuire una nuova (anzi, antica) responsabilità all'interprete, a riattivare obsolete funzioni (si spera non del tutto atrofizzate) proprie del virtuosismo, che aprono ancor più il ventaglio delle possibilità offerte al musicista.

Un ulteriore esempio - ma il repertorio contemporaneo riserva e riserverà tante sorprese in tal senso - del bisogno di distinguere, in un mondo fatto di diversità ma costretto a livellare per ragioni di finta democrazia di comodo, in cui Jovanotti deve avere la stessa dignità di Schumann, in cui le stonature dei (tre) tenori che si cimentano con i classici della canzone per pure ragioni commerciali sono un esempio di "apertura culturale", ma in cui un atto di virtuosismo diventa anche quello dell'ascoltatore che ha il tempo (la voglia) di pensare oltre, in sintonia con l'interprete "virtuoso".

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

AA.VV., *Le tentazioni della virtuosità* (a cura di E. Restagno), Longanesi, Milano, 1997

L. Berio, "Pensare con le mani", in *Le tentazioni della virtuosità* (a cura di E. Restagno), Longanesi, Milano, 1997

G. Bietti, "Gesto e forma nello Studio pianistico del Novecento: György Ligeti", in *Le tentazioni della virtuosità* (a cura di E. Restagno), Longanesi, Milano, 1997

J. Chailley, *Carnaval de Schumann,* Paris, Leduc, 1971

M. de Natale, *L'analisi musicale: modello o occasione? Saggio su R. Schumann,* Napoli, Morano, 1981

M. de Natale, *Musorgskij. Quadri di un'esposizione. Saggio di Analisi,* Ricordi, Milano, 1993

E. Ferand, *Die Improvisation in der Musik,* Zurich, 1938

R. Holloway, "Un'introduzione alle Etudes di Debussy", in *Le tentazioni della virtuosità* (a cura di E. Restagno), Longanesi, Milano, 1997

R. Howat, "Cosa eseguiamo?", in AA.W., *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation,* Cambridge University Press, 1995

A. Kullak, *Die Aestetik des Klavierspiel,* Lipsia, 1905

Scanned with CamScanner

G. Ligeti, "Etudes pour piano, premier livre", in *Da Beethoven a Boulez. Il pianoforte in 22 saggi,* Longanesi, Milano, 1994
P. Rattalino, "Quelques aspects du piano", in *"I consigli del vento che passa". Studi su Debussy,* Unicopli, Milano, 1989
E. Restagno, "Le tentazioni della virtuosità", in *Le tentazioni della virtuosità* (a cura di E. Restagno), Longanesi, Milano, 1997
C. Rosen, *The Romantic Generation,* Harper-Collins, 1996
C. Rosen, "Chopin, virtuosismo trasformato", in *Le tentazioni della virtuositd* (a cura di E. Restagno), Longanesi, Milano 1997
E. R. Schmitz, *Il pianoforte di Claude Debussy,* Aldo Martello, Milano, 1952
K. Stockhausen, Note introduttive alla partitura "Synti-Fou", Stockhausen Verlag, Kürten, 1995
K. Stockhausen, "*Klavierstück XVI*, per pianoforte e nastro magnetico (1995)", in *Le tentazioni della virtuosità* (a cura di E. Restagno), Longanesi, Milano, 1997

Abstract

The author maps out an itinerary to identify an aspect of pianistic virtuosity - current and ancient at the same time - which does not coincide with brilliant performance but which is necessary to do justice to the interpretative spirit of the composition. The journey starts from Schumann's Op. 9, *takes in Debussy's* Etudes *and reaches Stockhausen's last* Klavierstück, *attempting to reconstruct a model of instrumental virtuosity. Leprino maintains that virtuoso writing, if it is truly to live, needs virtuosity on the part of the interpreter, a virtuosity which must however correspond to the intentions behind the writing on its own level, virtuosity which overcomes the literal approach and "surrenders" its thoughts to the hands' "suggestions", recreating tension of form in the subsequent materialization in sound.*

Avviso ai Soci

Con l'invio del presente n. 27 di "Analisi", la SIdAM ha puntualmente assolto l'impegno relativo alla pubblicazione del proprio quadrimestrale per il 1998.
Agli amici Soci l'invito a rinnovare sollecitamente - con quote invariate - l'adesione al Sodalizio per il prossimo anno 1999, così da evitare la spedizione fuori abbonamento della rivista, con immancabile aggravio di spese postali.

Scanned with CamScanner