

domenica 12 settembre 2004
ore 17

Piazza Castello

*Musiche per 21 pianoforti
di Daniele Lombardi*

Antonio Ballista, direttore

Daniele Lombardi

(1946)

Threnodia per ventuno pianoforti

(2003)

Sinfonia n. 1 "I quattro elementi"

per ventuno pianoforti (1987-99)

1. *Aria*
2. *Fuoco*
3. *Terra*
4. *Acqua*

Sinfonia n. 2 per ventuno pianoforti

(1995)

1. *Spirali*
2. *Adagio*
3. *Introduzione, dieci variazioni e tema di Lourié*
4. *Finale*

Pianista, clavicembalista e direttore, **Antonio Ballista** si è dedicato fin dall'inizio della carriera all'approfondimento e alla composizione delle espressioni musicali più diverse. Dalla fine degli anni Cinquanta suona in duo pianistico con Bruno Canino, una formazione dall'ininterrotta attività la cui presenza è stata fondamentale per la diffusione della Nuova Musica e per l'azione catalizzatrice sui compositori. Ha suonato con direttori quali Claudio Abbado, Pierre Boulez, Riccardo Chailly, Bruno Maderna, Riccardo Muti ed è stato invitato dai più prestigiosi festival internazionali. Come direttore d'opera ha debuttato al Teatro dell'Opera di Roma con *Gilgamesh* di Franco Battiato. Fra i compositori che hanno scritto per lui ricordiamo Luciano Berio, Sylvano Bussotti, Ennio Morricone, Niccolò Castiglioni, Franco Donatoni e Salvatore Sciarrino. Ha effettuato tournée con Luigi Dallapiccola, Luciano Berio e Karlheinz Stockhausen e ha collaborato con Pierre Boulez, John Cage e György Ligeti in concerti monografici.

Ai pianoforti

Aldo Orvieto

Debora Brunialti

Paola Biondi

Fausto Bongelli

Stefano Malferrari

Angelo Russo

Vittorio Rabagliati

Tiziano Pierambrogio Poli

Massimiliano Damerini

Mauro Castellano

Giancarlo Simonacci

Gabriella Morelli

Alfonso Alberti

Maria Carla Notarstefano

Maria Grazia Bellocchio

Bernard Wambach

Folco Vichi

Massimo Bianchi

Andrea Corazziari

Wolfango Cremonte

Giorgio Morozzi

Antonio Ballista, direttore

Daniele Lombardi, che insegna pianoforte al Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano, ha avuto una doppia formazione di studi, musicali e visuali. Dal 1969 ha prodotto disegni, dipinti, computer graphics e video che sono frutto dell'estensione di un pensiero musicale a varie forme espressive, concetto dimostrato da un percorso che va dalle «notazioni di fatti sonori» di *Ipotesi di teatro metamusicale* (1972) al recente lavoro *La luce, melologo su testi di Pier Paolo Pasolini*, dove compaiono rumori di ambienti registrati tratti da film del poeta. Nel *Primo Concerto* per pianoforte e orchestra (1988) e in *Impromptwo Colmar* (1993) ha utilizzato laser con fibre ottiche che visualizzano il gesto esecutivo del movimento dell'arco, in *Atalanta Fugiens* (1990) 50 fonti sonore, 50 sculture e 50 brevi testi dall'omonimo libro dell'alchimista seicentesco Michael Majer. Nel corso degli anni Novanta ha dato sviluppo a un'idea "sinfonica" dell'uso del pianoforte attraverso una serie di composizioni il cui organico è andato aumentando fino ai ventuno pianoforti delle due Sinfonie e di *Threnodia*, già eseguite da Berlino (Musik Biennale, 2001) a New York (Winter Garden 2003).

Anche il suo repertorio pianistico è particolarissimo, e va oltre l'esecuzione delle proprie opere. Ha riproposto in prima esecuzione moderna composizioni di musica futurista italiana e russa, facendo ascoltare George Antheil, Alberto Savinio, Henry Cowell e Arthur Vincent Lourié. Spesso presenta inusitati profili che collegano autori romantici come Chopin o Heller a musiche di oggi, e molte composizioni gli sono state dedicate da Pennisi, Renosto, Bussotti e Castaldi. L'interesse musicologico che ha sotteso questo impegno ha prodotto volumi come *Il suono veloce, Futurismo & Futurismi in musica* (Milano 1996, Ricordi-Lim) e *Rumori Futuri* (Firenze 2004, Vallecchi).

Presente in numerose sedi concertistiche e festival, come il Maggio Musicale Fiorentino e la Biennale Musica di Venezia, nel 1998 è stato il primo artista invitato dallo Smac (Sistema Metropolitano per l'Arte Contemporanea) a documentare con esposizioni e concerti il suo lavoro multimediale per la Regione Toscana, a Prato, Pistoia e Firenze.

Ha diretto per alcuni anni a Roma il festival Nuova Musica Italiana e Nuova Musica Internazionale e ha fondato con Bruno Nicolai la rivista di musica contemporanea «1985 La Musica».

Il sinfonismo pianistico

Il giorno 18 febbraio 1838, a un'ora pomeridiana, nella Sala del Ridotto del Teatro alla Scala di Milano, aveva luogo una «Grande Accademia vocale e strumentale» che ebbe come protagonista Franz Liszt. L'articolato programma terminava con la Sinfonia del *Flauto magico* di Mozart «per cinque cembali a dodici mani, eseguita dai signori Liszt, Heller, Pixis, Schoberlechner, Origgi e Pedroni». Di queste "accademie" che vedevano il pianoforte anche moltiplicato in una concezione di tipo sinfonico ne sono state realizzate molte in tutto l'arco dell'Ottocento e, direi, in modo parallelo allo sviluppo del concertismo solista. Il pianoforte virtuoso e il pianoforte sinfonico sono quindi due generi ben distinti ma, mentre la storia dei grandi solisti è ben nota, quella di operazioni a volte molto stravaganti come i pezzi per pianoforte a otto mani (Lavignac) è quasi sconosciuta.

[... Credo] che i motivi più profondi che hanno spinto altri come me a fare composizioni di questo genere siano specificamente di carattere musicale. Per Carl Czerny, penso che la moltiplicazione di stilemi del suo linguaggio pianistico desse un fremito di complessità che rendeva una valenza in più rispetto alla perenne sfida tecnica che egli aveva lanciato alle proprie e altrui mani [...]. Ragione analoga e più articolata musicalmente deve avere motivato Liszt, che già nelle sue parafrasi e trascrizioni, ma soprattutto nella prima versione degli *Etudes d'exécution transcendante* e in tutto il suo periodo giovanile, sfidava le possibilità di un singolo esecutore e, nella stessa espressione di una melodia, suddivideva complesse articolazioni tra le due mani. Basta ascoltare uno dei suoi brani di quel periodo per capire come tra la supposta ineseguibilità di questi e la moltiplicazione dei pianisti il passo era molto breve. [...]

Nel Novecento, abbiamo una ulteriore ricca stagione di lavori sinfonici per ensemble di pianoforti a volte uniti ad altri strumenti. Primo fra tutti è da ricordare *Les nocces* (1914-1923) di Stravinsky, eseguito a Monaco nel 1923 nella versione per quattro pianoforti, solo, coro e percussioni. Il compositore russo precedentemente ne aveva realizzata anche una versione per pianoforte e armonium azionati meccanicamente, insieme al resto di un organico di centocinquanta elementi. Anche del *Sacre du Printemps* Stravinsky aveva fatto una prima stesura a due pianoforti che ebbe un'esecuzione semi-privata, con l'autore e Debussy come interpreti, l'anno precedente la famosa e tempestosa prima esecuzione in teatro, nel 1913. In questi due casi i pianoforti sono una sezione percussiva, un enorme sofisticatissimo e articolatissimo tam-

buro, un sostegno verticale che taglia gli interventi corali con una complessità enorme, tale da costituire una delle più interessanti espressioni dell'idea di sinfonismo pianistico. Certamente questa composizione dovette impressionare George Antheil che estese l'operazione a un'utopia irrealizzabile di sedici pianole meccaniche sincronizzate, utopia che comunque sfociò in una composizione per otto pianoforti, percussioni e rumori d'aeroplano, che era il *Ballet mécanique*, scritto nel 1925 per l'omonimo film realizzato da Fernand Léger. [...] In tempi più recenti abbiamo la suite di Darius Milhaud *Paris* (1948), per quattro pianoforti, scritta in occasione del suo ritorno a Parigi dopo un lungo periodo di permanenza nell'America del Sud. Sempre di Milhaud è da ricordare anche il *Concertino d'autunno* op. 309, per due pianoforti a sedici mani; in queste opere il flusso dialogico tra gli strumenti è un piacevole *divertissement* e spesso si potrebbe avere l'impressione, opposta a quella che faceva la musica del primo Liszt, che i pianoforti siano meno del previsto.

Un protagonista di questo sinfonismo per pianoforti è il compositore russo e sconosciutissimo Ivan Alexandrovic Wishnegradsky, che ha dedicato la sua musica quasi esclusivamente alla ricerca microintervallare e all'applicazione a cellule microtonali di tecniche seriali. Nella sua vasta opera figurano otto composizioni per quattro pianoforti (con accordature particolari a terzi e quarti di tono), tra le quali *Così parlò Zarathustra* op. 17 (1919-20), alcuni *Frammenti sinfonici* (1934-56) e *L'éternel étranger* op. 51 (1950-60), azione mimico-scenica per solo, coro, quattro pianoforti e percussioni. Vale la pena di ricordare anche quella *Morte di Niobe* (1925), tragedia mimica per tre pianoforti, coro e strumenti, che Alberto Savinio scrisse e fece rappresentare al Teatro d'Arte di Roma (diretto da Pirandello), il 29 aprile 1925, con scene e costumi di Giorgio De Chirico, che come si sa era suo fratello. [...]

Dopo *Inni* (1935) di Luigi Dallapiccola, che vinse il concorso internazionale del Carillon di Ginevra, opera che rivela imprevedibili stratificazioni ritmiche che fanno rimeditare l'excurus della ricerca di questo compositore, non posso fare a meno di citare John Cage, con il suo *Winter Music* (1957), da uno a venti pianoforti impiegati in un grande affresco di accordi e risonanze di armonici in tempo naturale. Si potrebbe continuare con i pezzi per tre e quattro pianoforti di Morton Feldman, Christian Wolff, Earle Brown, e con i *Mobiles* di Roman Haubenstock-Ramati che hanno avuto una recente esecuzione austriaca con sedici pianoforti, nonché i *Keyboard Studies* di Terry Riley, ma credo che tutto questo abbia già creato una sufficiente contestualizzazione e basti per riaffer-

mare ancora una volta che la storia della musica è ben difficilmente schematizzabile, per cui i Bignami valgono sempre come storia degli emergenti e degli emersi, falsificando un humus che in sé contiene lo spirito della lettura e quindi della fruizione stessa delle opere.

Per ventuno pianoforti

Molti saranno sorpresi di una operazione come questa, ma bisogna tener presente la nuova ottica che è venuta a crearsi da quando molti enti programmano abitualmente sinfonie di Mahler o lavori di Berlioz che necessitano di organici enormi; davanti a simili orchestre non ci si stupisce più. Da molti anni il mio interesse era cresciuto per le possibilità di moltiplicare alcuni effetti sonori che per essere realizzati pianisticamente hanno bisogno di un'incredibile performance fisica del pianista. A volte per esempio ci si trova a suonare con la mano sinistra una nota o un cluster, con la destra a stoppare le corde e un attimo dopo a premere velocemente il pedale. Già nel *Grande Notturmo a Gargonza* (1982) avevo sovrapposto operazioni del genere, oppure note ribattute con alternati mutamenti di altezze; con la *Grande Sonata* (1984) in cinque movimenti, per dodici pianoforti, ebbi modo di stratificare una complessità enorme di queste sonorità.

Con la *Sinfonia n. 1* credo si realizzi uno spessore tale da rivoluzionare la realtà fonica di partenza del pianoforte, così come oggi siamo abituati a sentirlo. [...] Costituita con materiali desunti dai miei *Tredici Preludi* (1986) per pianoforte, la *Sinfonia n. 1* affronta il tema della metamorfosi, nelle quattro parti corrispondenti ai quattro elementi – 1. *Aria*, 2. *Fuoco*, 3. *Terra*, 4. *Acqua* –, sviluppando un flusso sonoro che amalgama nella stesura per ventuno pianisti, in parti reali, situazioni timbriche già sperimentate nei Preludi. L'esecuzione potrebbe essere realizzata senza direttore, soltanto con l'uso di cronometri sincronizzati. Ogni volta si rende necessaria una regia del suono che tenga conto della vastità della fonte sonora in rapporto alla dislocazione dei ventuno strumenti. Lo scopo ottimale è quello di fornire un ascolto omogeneo di tutti i pianoforti e per fare ciò può essere indispensabile una correzione dello spazio acustico mediante l'uso di amplificazioni.

La *Sinfonia n. 2* per ventuno pianoforti ha una durata di trentasei minuti e si articola in quattro movimenti.

1. *Spirali*. La Sinfonia inizia presentando un tema di dodici note raddoppiato in ottave e la sua successiva inversione a specchio: prima all'unisono, poi variamente sfalsato in modo

da creare una serie di strutture elicoidali, variamente differenziate dinamicamente, fino a frantumarsi, prima in tre sezioni, poi in tutte le parti. Dopo questo primo momento, compare un suono ogni due secondi, come un pedale ritmico che fa da base a una scansione di tre gruppi sovrapposti in un complesso contrappunto di note ribattute e frammenti del tema iniziale. Il primo movimento si chiude poi con una enorme spirale di suoni ribattuti che salgono a turno in modo da formare un continuo cluster obliquo che continua lentamente a salire fino all'ultima nota dell'estensione del pianoforte.

2. *Adagio*. Il secondo movimento si apre con una struttura minimale di accordi isocroni affidata a quindici dei ventuno pianoforti, dal quarto al diciottesimo. Dopo che questa fascia si è consolidata e si evolve in una continua metamorfosi, i tre più tre pianoforti che sono nelle parti estreme appaiono con un improvviso intervento tematico che taglia verticalmente il flusso orizzontale degli accordi e dei disegni arpeggiati. Una enorme vibrazione costituita da ventuno trilli di cluster porta all'accordo che chiude questa pagina che va eseguita "con agio".

3. *Introduzione, dieci variazioni e tema di Lourié*. Le *Synthèses* del compositore russo Arthur Vincent Lourié, scritte nel 1914, sono cinque brani pianistici che presentano caratteristiche di estrema novità fonica, con una scrittura atonale che si affaccia alla protododecafonìa. La stesura pianistica, poi, è assai sorprendente per l'efficacia del risultato rispetto alla essenzialità dei mezzi. Ho preso la prima di queste cinque *Synthèses* come tema per dieci diverse situazioni sonore, precedute da una magmatica introduzione. La prima variazione sviluppa una matassa sonora sulla soglia della entropia, la seconda una fascia di note ribattute con forti differenziazioni dinamiche, la terza riprende una figura di frammenti melodici le cui singole note sono collegate da un glissando come nel primo movimento. La quarta variazione stratifica una matassa di figure arpeggiate che funzionano da sottofondo pianissimo a improvvisi frammenti tematici che affiorano e scompaiono subito. La quinta alterna glissando e ribattuti mentre la sesta distribuisce singole note tra le ventuno parti, con un processo di atomizzazione che crea un clima sonoro vicino al mondo di Morton Feldman. La settima è un elicoide minimale di verso contrario a quelli presentati nel primo movimento, mentre l'ottava unisce cluster staccati a disegni di glissando e note ribattute. La nona sviluppa tutti suoni *muted* ribattuti e infine la decima un trillo dell'intera tessitura del pianoforte, distribuito nelle ventuno parti. Dopo queste dieci variazioni appare il tema, espresso in ventuno

sezioni successive, a turno da tutti i ventuno strumenti. Il cambio da un pianoforte all'altro è segnato da un suono soffice e pianissimo di tutti gli altri.

4. *Finale*. Il quarto movimento parte con un improvviso episodio aggressivo che squarcia il silenzio; si tratta di un nodo di ventuno diversi trilli di cluster che si stratificano andando in diverse direzioni. Comincia così una complessa interazione di sette gruppi di tre pianoforti ognuno in un contrappunto tra flussi minimali che ricordano l'*Adagio* e dei frammenti dell'episodio precedente che tagliano la materia sonora, dando talvolta il via a delle tracce di elementi uditi nei precedenti movimenti. Un'oasi di cluster pianissimo in rarefazione collega poi di nuovo all'episodio violento che aveva aperto questo *Finale*, anche confluendo in una simultaneità di attacchi. La *Sinfonia n. 2* termina proprio con l'affermazione di una simultaneità di attacco in un accordo che è un possente cluster di tutto lo spettro sonoro, cui segue una pallida eco.

Daniele Lombardi

A chi volesse approfondire questi testi nella loro versione integrale, e avere più informazioni sul compositore e la sua opera, consigliamo di collegarsi al sito:
www.danielelombardi.it