

Maurilio Cacciatore

*Studi per pianoforte (2010-2016)*¹

Gli studi per pianoforte sono una raccolta incominciata nel 2010. Si tratta di un ciclo di pezzi in cui cerco di esplorare la tecnica pianistica negli aspetti che ritengo non siano stati presi ancora in considerazione o che non siano stati del tutto formalizzati.

Sembra un'affermazione ambiziosa: la sterminata lettura pianistica consta di capolavori di assoluto lavoro. E, basta pensare a tutti i grandi classici e più recentemente alle collezioni di studi dei grandi compositori di oggi, per esempio Ligeti oppure Fedele. Se poi lo sguardo si estende oltre il titolo "studi", ecco che bisognerebbe menzionare molti più autori contemporanei i cui lavori costituiscono delle pietre mirabili; tra queste, alcune entreranno di diritto nel repertorio consueto dello strumento.

La tecnica pianistica è ancora in evoluzione, per esempio con la spinta delle contaminazioni, le quali non influenzano soltanto il jazz ma tutti gli stili. Culture diverse stanno entrando vorticosamente in contatto tra loro anche con l'aiuto di Internet. La tecnica pianista è ancora in evoluzione anche perché le idee dei compositori sono sempre un passo in avanti rispetto la prassi e, come da sempre, le regole arrivano dopo la prassi.

Tengo a fare innanzitutto una precisazione. Qual è la differenza tra intitolare un breve pezzo *studio* o dare un titolo da pezzo originale? Mi sono dato un confine preciso, o per utilizzare la celeberrima metafora di Ferneyhough, mi sono assegnato un "carcere di invenzione" ben preciso: si chiama *studio* perché deve servire all'esecutore a perfezionare una determinata tecnica. D'altronde la composizione dello *studio* è servita anche al compositore, cioè al sottoscritto, per esplorare le potenzialità espressive di una tecnica, cioè per mettere un gesto strumentale al servizio della musica in senso stretto.

Il primo studio ha come sottotitolo *omaggio a Ligeti*. Nell'edizione questo sottotitolo non compare, dato che quando scrissi questo pezzo ero molto in dubbio se annetterlo o meno. Negli anni i dubbi si sono chiarificati e nell'edizione che ci sarà quando decreterò che la raccolta di studi sarà finita, il sottotitolo comparirà. Così come il primo capriccio di Paganini s'ispira all'ultimo capriccio di Locatelli e così come il primo capriccio per violino solo di Salvatore Sciarrino si ispira al primo capriccio di Paganini anche nella mia raccolta ho sentito l'esigenza di cominciare da un punto fermo, qualcosa che fosse ancora contemporaneo ma socialmente sedimentato. L'ispirazione non è in questo caso tanto nella tecnica pianistica quanto nel gioco di spostamenti di accenti su una linea mono-ritmica tipica per esempio del primo studio di Ligeti o del primo tempo del suo concerto per pianoforte.

Si tratta di una cosiddetta "scala aperta", cioè una successione intervallare tonosemitono che ha un'estensione di tre ottave prima che la stessa struttura s'incominci a ripetere. L'estensione ben più grande dell'ottava consente di annullare la percezione di una tonica o comunque di una nota su cui le armonie si possono posare. Ancora di più, su alcune note, seguendo delle porzioni di tempo i cui valori sono mutuati da delle sequenze di Fibonacci modulari, superpongo degli accordi che hanno sempre la stessa struttura intervallare, di terza minore e settima maggiore. La struttura omogenea che così si crea sposta l'attenzione sulla sfasatura del ritmo e il pianista è chiamato a sottolineare

¹ Testo scritto per Emanuele Torquati in occasione di una lecture al Trinity College di Dublino sui miei studi.
©Maurilio Cacciatore, 2017

questo aspetto pur mantenendo la fluidità tra le due mani che è alla base della scrittura. Il gioco alternato delle mani è ben conosciuto sin dal tempo degli autori romantici; qui, però, l'alternanza delle mani non consta di nessun modulo preciso e l'esecutore si chiede un grande sforzo di memoria per potere suonare tutto in maniera leggera e al tempo veloce che si richiede. Nel corso dello studio il gioco della mano destra si separa da quello della sinistra. Nonostante questo, all'ascolto si sente la linea precedente con la superposizione di un altro materiale. Non fare sentire la differenza tra la prima e la seconda parte è un'altra difficoltà di questo brano. La coda si stacca come materiale e come mood rispetto i due terzi dello studio: l'alternanza delle mani serve a mantenere degli accordi mentre si eseguono dei trilli. L'aspetto tecnico trova differenti applicazioni all'interno dello stesso brano.

Anche il secondo studio, nell'edizione futura, porterà un sottotitolo: *corde stoppate*. Si tratta di uno studio per la maggior parte del tempo per sola mano destra. La mano sinistra si trova sulle corde del pianoforte e deve stoppare alcune di queste in maniera tale che i tremoli scritti siano timbricamente differenti rispetto le note della pseudo melodia, fatta di suoni con le corde libere.

Si tratta di uno studio anche qui di velocità e di scioltezza: la mano destra deve possedere una scioltezza che in teoria dovrebbe essere già stata acquisita dal pianista mentre la vera nuova difficoltà sono gli spostamenti della mano sinistra sulla cordiera.

Il glissando di armonici è qualcosa di ben conosciuto agli strumentisti ad arco e ai chitarristi, molto meno ai pianisti. La scrittura pianistica soltanto con l'avvento della contemporaneità ha cominciato a prendere in considerazione i numerosissimi timbri che l'azione delle mani sulle corde può produrre. In moltissimi casi, la scrittura dei compositori però si è rivolta solo all'aspetto timbrico di questa tecnica, andando a domandare il risultato sonoro senza preoccuparsi di focalizzare la tecnica pianistica. In altre parole, c'è un vuoto tra la tecnica classica e la letteratura contemporanea, in cui si dà per scontato che i pianisti sappiano come suonare sulle corde mentre invece così non è. Il IV studio del I libro di I. Fedele è dedicato agli armonici di terza maggiore; a mia memoria non esistono composizioni focalizzate sulla tecnica delle corde stoppate. Nel mio piccolo, credo che questo studio sia un valido ausilio per approcciare l'estensione delle tecniche convenzionali.

Per lo stesso motivo ho scritto il terzo studio che è dedicato a Emanuele Torquati, *Suoni saturi*. Si tratta di uno studio dedicato alle tecniche non convenzionali: l'uso del nostro VHS l'ho appreso nella musica sperimentale tedesca; l'impiego di oggetti a vibrazione è qualcosa che mi è molto caro da alcuni anni e che ho impiegato su numerosi strumenti (strumenti ad arco, timpani, vibrafono, grancassa). In questo studio al pianista è chiesto di destreggiarsi tra numerose azioni senza esternare ansia o confusione nei movimenti; solo un lavoro approfondito sulle tecniche può consentire di eseguire questa musica con naturalezza e tranquillità. I segni grafici devono essere prima tradotti correttamente dal punto di vista della resa sonora. Una volta impraticatosi con questi, il tutto deve trovare una tranquillità di esecuzione necessaria per creare un materiale sonoro dotato di senso e di musicalità.

L'uso dell'ebow nel pianoforte è ancora raro ma lo trovo straordinariamente prezioso. Non si tratta di musica elettronica, giacché non è presente nessun dispositivo di captazione o diffusione del suono. Potrei definire questo genere ibrido una musica elettroacustica tramite l'impiego di oggetti elettromeccanici. L'ebow funziona per risonanza simpatica tramite l'interazione del metallo delle corde con un elettromagnete. Si

tratta di aspetti che sono ancora in continua evoluzione nelle mie composizioni, dato che lo stesso principio fisico si può adottare su altri strumenti.

Anche il quarto studio è stato scritto per Emanuele Torquati. In questo caso l'obiettivo principale era fare un focus per consentire al pianista di perfezionare l'impiego del pollice su più tasti contemporaneamente. Normalmente quando il pollice percuote più di un tasto, si tratta di un errore: una posizione scorretta del polso o la mano sbilanciata producono un errore che porta ad abbassare più di un tasto con un solo dito. Rari casi in cui l'uso della falange del pollice su due tasti era richiesto potevano essere annoverati come casi eccezionali e singoli nel corso di un passaggio del brano in questione.

In questo brano, l'abbassamento di due o anche di tre tasti con il pollice, quindi utilizzando non solo l'ultima falange ma anche la seconda del dito diventa un elemento fondante. Se si prova alla tastiera a suonare di proposito con il pollice due o tre tasti, si noterà che la posizione del polso deve per forza abbassarsi. E, ecco quindi che la posizione della mano porta le altre dita a suonare sui tasti neri. Questa pragmatica mi ha portato a razionalizzare il materiale armonico di cui il pezzo è fatto: su delle armonie diatoniche, quelle dei tasti bianchi suonate dal pollice, c'è una melodia basata su una scala pentatonica, suonata sui tasti neri.

Nella seconda parte dello studio la tecnica si estende al metacarpo, cioè alla base del polso: cluster diatonici devono essere suonati col polso, giacché le altre dita sono impegnate a suonare dei cluster sui tasti neri. Con l'impiego congiunto di polso e pollice in orizzontale, una mano (anche piccolina) può ottenere un cluster diatonico di sei note. Sui tasti neri, si può contrapporre un accordo di quattro note. La differenza quantitativa tra il cluster sui tasti bianchi e l'accordo sui tasti neri, oltre che la prassi esecutiva che o può immaginare, porta già in seno un'accentuazione che la mia scrittura ricalca.

Anche in questo studio si richiede quindi al pianista di superare se stesso e di formalizzare un aspetto non convenzionale della tecnica dello strumento. Ringrazio Emanuele per avermi aiutato con il suo studio e la sua pazienza nella scrittura di questi brani. Quando si approcciano i miei studi, una grande umiltà è necessaria per sorpassare il senso di frustrazione nel trovarsi davanti una musica da un lato sicuramente pianistica, dall'altro da costruire partendo da zero dato che si basa su tecniche esecutive alla periferia del linguaggio pianistico.