

“...*Wie die Zeit vergeht...*”,

Le citazioni – è ben noto – sono talvolta prodotte a sproposito. Nel caso specifico il riferirsi al famoso articolo e all’ancor più famoso titolo stockhauseniano (“...*Wie die Zeit vergeht...*”, U.E. 1957), che in Italiano suona “come il tempo passa”, o piuttosto “scorre”, potrebbe alludere non al contenuto patente ma a quello latente di tale saggio, ovvero alla caducità delle correnti stilistiche nell’arte. In realtà nel 1957 Stockhausen, reduce da una titanica fatica non fosse altro artigianale con la composizione del mastodontico *Gruppen* per tre orchestre, nel contemporaneo articolo pubblicato nella rivista “DIE REIHE” analizza e studia da par suo la qualità specificamente tecnica d’un dogma recente all’epoca, ma già fermamente avviato sul viale del tramonto: la corrispondenza, ovvero il parallelismo arbitrario e geniale costruito tra i vari parametri d’una composizione musicale. Ma non è tutto. In *Gruppen* egli interpreta lo scorrere del tempo in una stessa composizione dividendo quest’ultima in tre blocchi mobili e indipendenti – tre gruppi strumentali, appunto –, guidati ciascuno da un proprio direttore. Tale problema, non ancora affrontato da altri compositori delle cosiddette *avanguardie*, era già stato formulato e dimostrato praticamente da Stockhausen in *Zeitmasse*, un quintetto per fiati del 1955/’56. E qui accade un fatto curioso – la Storia è indubbiamente “curiosa” talvolta . Nell’ambito determinatissimo, articolatissimo, integralmente seriale sia di *Gruppen* che di *Zeitmasse*, Stockhausen si cimenta serialmente con uno *sfasamento* specialmente ritmico di gruppi orchestrali indipendenti (*Gruppen*) o di singoli contrappunti strumentali (*Zeitmasse*). Quindici anni più tardi, In modo anche tecnicamente molto diverso e con diversi intendimenti tecnici, Steve Reich, con *It’s Gonna Rain*, *Piano phase* e *Drumming*, nel reagire prontamente sia alla spontanea invenzione *minimalistica* del collega Terry Riley, sia alla millenaria arte delle percussioni del Ghana, mise sul tappeto teoreticamente e praticamente un problema analogo e lo chiamò “*phase Music*”.

S’è detto che gli anni sessanta, e non soltanto in musica, fossero anni rivoluzionari. Effettivamente in piccolo, quella del Minimalismo fu una rivoluzione vera e propria. Come a suo tempo, pur senza grandi ambizioni né definite intenzioni La *Beggar’s Opera* di Pepusch e Gay aveva distrutto con un mordace e non pretenzioso cachinno la londinese Opera seria di Händel, così il *canto infinito* di La Monte Young e senza dubbio il primo esempio di Minimal Music, forse, *Keyboard Studies* di Terry Riley del 1964, seguito immediatamente dai primi lavori di Steve Reich - tanto più coscienti e determinati questi ultimi -, assestarono un colpo definitivo alla grande costruzione del serialismo integrale di Darmstadt, facendolo rovinare come un castello di carte. Dietro tutto ciò, indirettamente e in maniera altrettanto non-pretenziosa, fu inevitabile scorgere il volto di John Cage, illuminato dal sorriso degno d’un vecchio saggio d’Oriente. Ma Cage per decenni fu considerato un clown. Un provocatore “post-dadaista”, sentenziarono alcuni *opinion makers* di certo intellettualmente non particolarmente brillanti. Per molti anni egli fu il

musicista ammirato in Europa dagli esegeti più acuti e quello più esecrato in patria. Per alcuni un liberatore, per altri un distruttore, Cage rappresentò a lungo l'artista poliedrico e osteggiato il cui influsso particolarissimo sembrò espandersi a macchia d'olio – e non soltanto nella musica. Con un rovesciamento di posizioni che già sembrarono inamovibili, in questo 2012 persino i festival più retri e prestigiosi fanno alacremente a gara per celebrare il centenario della nascita del già controverso artista statunitense! *Die Zeit vergeht*: possiamo usare a buon diritto quel titolo anche in questo senso.

Composta nel 1948, la *Suite for toy piano* che ascolterete nel corso del concerto odierno, è contemporanea del più importante lavoro di Cage per pianoforte preparato, *Sonatas & Interludes*, ma non divide con quello il particolare metodo escogitato da Cage al fine di evadere dal sistema temperato straniando lo strumento principe del Romanticismo musicale per renderlo simile ad una orchestra *Gamelan*. È piuttosto un grazioso *divertissement* infantile, questa *Suite*: scritta per la *Merce Cunningham Dance Company*, essa si serve come *Sonatas & Interludes* di strutture ritmico/metriche determinate, corrispondenti anche in questo caso ad una coreografia di Cunningham intitolata *Diversion*. D'altronde comporre alcune figure musicali fragili, chiare, e prescrivere che esse vengano suonate su un pianino/giocattolo (è famosa una fotografia di Cage, non sorridente questa volta, ma accoccolato precariamente sopra un minuscolo banchetto nell'atto di suonare un altrettanto minuscolo *toy piano*) equivale a tutti gli effetti a *straniare* quelle stesse figure. Nella prefazione al brano, poi – che non a caso è intitolato "Suite" ed usa la forma ripetitiva del "ritornello" -, J. Cage raccomanda che esso venga eseguito su un piano/ giocattolo, ma non esclude d'altronde l'esecuzione su uno strumento normale. Io ho approfittato di tale ambivalente raccomandazione e dell'implicita allusione contenuta nel pezzo: mi sono concessa la libertà di alternare ripetutamente l'uso dello strumento ordinario con quello del *toy piano*. Tale richiamo alla Suite settecentesca e alla forma binaria, che comporta anch'essa dei "ritornelli" ovvero la ripetizione testuale delle sezioni di ciascuna parte, evoca in altro modo la prassi clavicembalistica accreditata nei secoli XVII e XVIII. Come è noto, grazie alle diverse registrazioni timbriche attuabili su strumenti a doppia tastiera, essa ripete una frase, o addirittura brevi frammenti, alla stregua d'una vera e propria eco.

Uno spartiacque, il *prepared piano*. Una sorta di punto di non ritorno, a mio parere. Del resto, che la Storia e non solo quella musicale sia irreversibile l'aveva detto anche Schoenberg, se ben ricordo. Su quella scia, pur non conoscendo direttamente ancora le composizioni per pianoforte preparato di Cage, nei primi anni sessanta, contagiato anch'io dalla smania del "suono continuo" – un *mal d'époque* che pur con ripensamenti, deviazioni e forme diverse è tuttora vivo e presente -, escogitai varie maniere d'ottenere lunghissime tenute cangianti di suono dal pianoforte. Conseguenza immediatamente constatabile di tale ricerca fu che lo strumento, grazie all'inedito *modo d'attacco* che lo avvicinava ad un insieme *non-temperato* di archi, riuscisse a comunicare al pubblico d'una normale sala da concerto una sorta di *straniamento* teatrale: forse un equivalente del brechtiano *Verfremdungseffekt*. Una tale "scoperta", portata nel Gruppo Nuova Consonanza, tra concerti, trasmissioni radiofoniche, pubblicazioni discografiche ed altro, nel ristretto

ambiente della cosiddetta *Nuova Musica* non soltanto italiana smise d'essere una *palette* sonora individuale divenendo un fatto collettivo che provocò incomprensioni, fraintendimenti, banali semplificazioni, al punto da indurmi ad abbandonare un mezzo per me importantissimo e di cercare "altro". Fu soltanto dopo circa trent'anni e precisamente con la composizione/installazione intitolata *Solo aus dem Klavierquartett* (1993) che mi avvicinai nuovamente a quei modi – sia pure condizionato, naturalmente, dalle esperienze compiute nel frattempo.

Tanto *Suite '99* quanto *Alleluia* (1982), due lavori presenti nel programma odierno, molto diversi l'uno dall'altro, costituiscono entrambi una sorta di "parafrasi" del pianoforte. La *Suite*, che ha un mero rapporto metaforico con la forma classica dato che le sue cinque fasi sonore si succedono all'ascolto senza interruzione, impiega due dei metodi elencati sopra per ottenere dei suoni continui; mentre *Alleluia* usa una tastiera di pianoforte a coda per eccitare otto gong ruotanti su di essa.

Quanto agli altri due pezzi in programma, *Istantanee I e II*, rispettivamente del 1995 e del 2006, essi costituiscono la prima e la seconda parte d'una "trilogia eolica", ovvero d'una installazione basata su un'unica arpa eolia. Una cornice circolare di un metro di diametro sulla quale, incrociati, sono tesi quattro fasci di corde sottilissime di diametri discreti e di diversi metalli (rame, bronzo, acciaio armonico) viene eccitata sia dal vento che dal fiato dell'unico esecutore e dall'aria compressa. L'arpa è stata esposta al vento nel parco del castello di Trebnitz, nella Prussia orientale, durante una *Sommerakademie*, un'Accademia estiva da me diretta nel '95. Una delle fasi registrate, della durata di 7'38" (da cui il nome, per analogia con gli scatti fotografici eseguiti all'aperto), mi servirà nel 2006 a determinare la proporzione temporale dell'Istantanea II, che viene invece realizzata mettendo in vibrazione il medesimo oggetto per mezzo del fiato e di due ugelli di aria compressa (l'Istantanea III, che non sarà eseguita questa sera, è anch'essa dotata d'una durata proporzionale a quelle delle due precedenti e impiega inoltre una modulazione digitale in tempo reale).

Non credo di dover far ricorso di nuovo al titolo di queste note per giustificare la presenza, nel programma, di due grandi protagonisti della scena musicale del XX° secolo, Arnold Schoenberg e Anton Webern: costruttore l'uno della inizialmente contestatissima "tecnica per comporre con dodici suoni soltanto correlati tra loro"; figura di riferimento, l'altro, per una nuova generazione di creatori d'un nuovo pensiero seriale.

Di Schönberg farò ascoltare il secondo pezzo dell'opera 11, del 1909, un lavoro che in ogni senso sarebbe ingiusto definire frettolosamente "postromantico". Si tratta invece d'una composizione straordinaria appartenente ad un anno straordinario: basti pensare che il medesimo 1909 vide tra l'altro i *Fünf Orchesterstücke Op. 16*. Effettivamente il *Klavierstück Op. 11 N° 2* rappresenta l'estremo gesto espressionistico tendente ad esaurire le possibilità d'un ipercromatismo, che nei lavori strumentali di quel periodo si manifesta, nelle altezze, attraverso l'uso della non ripetizione; per quanto riguarda il timbro, invece, tale gesto appare come spasmodica ricerca d'un colore sonoro culminante nella schönberghiana *Klangfarbenmelodie*. Nel pianoforte, ad una "melodia di colori

sonori” è forse possibile avvicinarsi soltanto attraverso il controllo esasperato delle intensità. La versione eseguita stasera costituisce una elaborazione che lo stesso Schönberg fortunatamente produsse nel 1925, parallelamente alla messa a punto del nuovo sistema dodecafonico; tale rielaborazione valse a ricostituire la primitiva versione del lavoro che era stato sedici anni prima *migliorato* e fatto pubblicare da Ferruccio Busoni in una inaccettabile *Interpretazione da Concerto* (sic!).

Delle *Variazioni* op. 27 di Webern molto è stato detto e scritto; molte analisi dovute a generazioni e generazioni di esegeti illustri mi dispensano dal ripetere il già detto. Invece, della particolarità di Webern del saper dire “le cose” una volta sola, oltre a dirle in modo da togliere a chicchessia la voglia di ripeterle in altro modo, vorrei brevemente parlare. Quanto tale capacità tipicamente weberniana sia dovuta alla facoltà di prevedere il risultato finale già nella matrice, cioè nella fase iniziale dell’elaborazione del materiale o – *tout court* – alla straordinaria immaginazione compositiva di Webern, non si potrà mai giudicare in maniera definitiva. Soltanto per inciso vorrei accennare al fatto innegabile che almeno una generazione di compositori venuti dopo Webern si adoperò nel costruire spesso grandi forme secondo una morfologia che allora apparve a molti indiscutibile. E si trattò – attenzione! - di compositori già definiti allora *post-weberniani*; di artisti di grande talento che accettarono essi stessi di buon grado tale etichetta e che tentarono di elaborare, spesso con innegabile genialità, alcuni aspetti salienti del pensiero weberniano. Ripeto, mi riferisco non ai gregari, ma ai massimi compositori dell’epoca seriale: quello che nella maggioranza dei casi fu trascurato, o con gesto sovrano volontariamente ignorato, fu appunto la concisione, l’aforisma, la concentrazione d’un pensiero che costituisce ancora oggi, a parere mio, l’aspetto più tipico e convincente della grande lezione weberniana.

Mario Bertoncini, Marzo 2012