

STRUTTURALISMO E ALEA

Dopo gli sconvolgimenti creati dalla Guerra e l'oscuramento cui era stata costretta la musica ("arte degenerata"), con il diffondersi di una nuova atmosfera di fiducia e di ottimismo iniziano nel 1946 a Darmstadt, presso Francoforte, i "Corsi Estivi" di musica contemporanea. L'intento dei partecipanti è di riprendere l'attività di ricerca che era stata interrotta dalla Guerra e impoverita dall'emigrazione di numerosi musicisti. Ne coordinava i lavori René Leibowitz, allievo di Schoenberg.

Egli proponeva di "ricominciare da zero" a partire dal punto in cui era giunto il linguaggio musicale, il serialismo dodecafonico nella versione di Anton Webern. Tra i maestri attivi a Darmstadt si impose ben presto Olivier Messiaen che nei *Quattro studi di ritmo* per pianoforte (1949-1950) diede inizio a inedite sperimentazioni. Alla raccolta appartiene *Modo di valori e d'intensità* (1949), "studio" nel quale la "serializzazione" weberniana viene estesa anche ad altri parametri, alle durate, ai modi di attacco e alle dinamiche, e tecnica che prenderà il nome di "serialismo integrale", o "strutturalismo postweberniano".

Il termine "modo" indica il limite entro il quale è consentito di operare. In *Mode de valeurs et d'intensités* le 3 "voci" sono disposte su 3 righe, rispettivamente della regione acuta, mediana e grave. A ognuna di esse corrisponde una serie dodecafonica formata da suoni discendenti e a ciascuna nota sono associati precisi valori di durata. Nella regione superiore sono collocati i valori ritmici di biscoma via via crescenti da 1 a 12, nella mediana quelli di semicroma (da 1 a 12), in quella inferiore i valori di croma (da 1 a 12) per un totale di 36 altezze e 24 durate. Inoltre a ogni nota sono abbinati uno dei 12 modi di attacco (staccato, appoggiato, normale, sforzato, ecc.) e una delle 7 intensità (*ppp*, *pp*, *p*, *mf*, *f*, *ff*, *fff*). L'effetto di questa rigorosa e complessa struttura combinatoria, di estrema difficoltà esecutiva, è la disarticolazione dei parametri e la totale indipendenza delle 3 parti "contrappuntistiche".

The image shows a musical score for three staves, representing different registers: acute (top), median (middle), and grave (bottom). The notation is highly complex, featuring various rhythmic values and dynamic markings such as *ppp*, *pp*, *p*, *mf*, *f*, *ff*, and *fff*. The score is marked with '8va' at the top and '8vb' at the bottom, indicating the pitch range. The notation includes many accidentals and slurs, reflecting the intricate serial structure of the piece.

<https://www.youtube.com/watch?v=cJBGJAYAQ8>

Messiaen con i suoi "studi" esercitò una notevole influenza sui giovani Boulez, Stockhausen, Maderna, Nono e Ligeti e in generale sulla scuola di Darmstadt. La scena si presentava in tal modo spoglia da residui del passato, libera dalle "trappole della soggettività", da consolidate abitudini percettive e da ogni automatismo e quindi aperta a imprevedibili sviluppi.

In senso "strutturalista", ma in maniera ancora più radicale, si orienta Pierre Boulez che, ad es. in *Strutture I* per due pianoforti (1952) riutilizza la serie dei *Modes* di Messiaen (la "divisione" I), porta a 12 anche i modi d'attacco e le dinamiche combinando le varie "unità" in complicatissimi schemi dove ogni numero corrisponde a una specifica nota, ad es., 1 = mi bemolle, biscoma, modo d'attacco > e dinamica *pppp*.

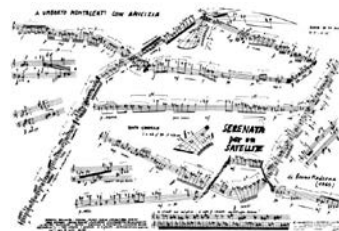
<https://www.youtube.com/watch?v=ip52c43kFYk>

Nascono in quegli anni anche altri lavori “strutturalisti” come i *Klavierstücke I-X* (“Pezzi per pianoforte”, 1952-1955) e *Zeitmasse* (“Misura del tempo”, 1956) per quintetto di strumenti a fiato di Stockhausen e **Polifonica-monodia-ritmica** (1951) di Nono.

<https://www.youtube.com/watch?v=ONzMbysynhc>

Nel corso degli anni '50 il rigore “postweberniano” entra in crisi. L'esecuzione richiesta agli interpreti risulta talmente difficile da superare le possibilità di un reale controllo, tanto che l'“iperdeterminismo” si rovescia paradossalmente in forme di indeterminazione “casuale”, aleatoria (*alea*, dado), benché “controllata”. In brani come la *Sonata III* di Boulez (1957), *Klavierstück XI* di Stockhausen (1956) e *Mobile* di Pousseur (1958) l'esecutore ha la facoltà di decidere entro uno schema prestabilito di possibilità, per es. con quale sezione o con quali gruppi di suoni cominciare o come concatenare le varie sezioni. Si apre quindi con l'“alea controllata” uno spiraglio di libertà entro il rigido formalismo “strutturalista”.

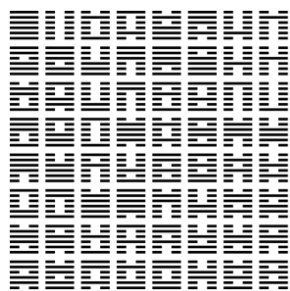
In **Serenata per un satellite** di B. Maderna (1969) si trovano le seguenti indicazioni: “Da un minimo di 4' a 12'. Possono suonarla: violino, flauto (anche ottavino), oboe (anche oboe d'amore – anche musette), clarinetto, marimba, arpa, chitarra e mandolino (suonando quello che possono) – tutti insieme o separati o a gruppi – improvvisando insomma, ma! con le note scritte”.



<https://www.youtube.com/watch?v=QvUlpgifk04>

Le strategie della cosiddetta “opera aperta” si possono accostare per analogia ai *Mobiles* dello scultore A. Calder o, in letteratura, a racconti nei quali il percorso cambia sulla base delle opzioni del lettore, come nell'*Ulysses* di Joyce o in lavori di natura “combinatoria” come *Le città invisibili* di Calvino.

Già nel '35 l'americano Cowell nel *Quartetto* per archi aveva consentito agli interpreti la libera scelta nell'ordine di esecuzione. Stockhausen in *Klavierstücke XI* (1956) lascia decidere al pianista fra 19 sezioni e Boulez in *Domaines* (1968) affida al direttore d'orchestra la scelta di come alternare i 6 diversi gruppi strumentali.



Ma una vera alternativa alla stessa “alea controllata” si profila allorché nel '58 vengono presentate a Darmstadt opere dell'americano John Cage, nelle quali la “casualità” viene esercitata in modo opposto, senza controllo. Rifacendosi al buddismo “zen”, Cage fa dipendere l'esecuzione musicale da fattori accidentali o fortuiti, basati ad es. su operazioni di sorteggio. È il caso di **Music of changes** (“Musica dei mutamenti”, 1951) per pianoforte. Rifacendosi all'antica arte divinatoria cinese dell'I Ching, le altezze, le durate e i timbri di ogni singola nota sono stabiliti dal lancio di 3 monete. Secondo il

pensiero “zen” viene in tal modo eliminato il controllo razionale e, in sostanza, l'intenzionalità soggettiva. L'esecuzione è effettuata sulla base dei risultati ottenuti lanciando 3 monete per 6 volte consecutive. Ogni lancio dà origine a una linea che in combinazione con le altre viene a costituire uno dei 64 possibili esagrammi al quale corrisponde una “sentenza” che, in pratica, si traduce in durate, volumi e tipo di suono: “normale” sui tasti del pianoforte, “smorzato” intervenendo con le dita sulla corda, “pizzicato”, ecc. <https://www.youtube.com/watch?v=Y7LD1iTI-IM>

In precedenza Cage, riprendendo le esperienze sulla cordiera del pianoforte effettuate da Henry Cowell, aveva inserito tra le corde dello strumento oggetti estranei (sughero, feltro, gomma, viti, monete, legno, carta) che modificavano l'altezza e il timbro dello strumento, con risultati assolutamente inediti e sorprendenti. Primo brano per “pianoforte preparato” è **Bacchanale** (1938) nel quale viene “riprodotta” in miniatura un'orchestra africana di percussioni. Similmente, in *Amores* (1943) per 2 pianoforti e 2 percussionisti, pochi suoni di natura pentatonica si ripetono con insistenza creando una sorta di ipnosi “orientale”.

<https://www.youtube.com/watch?v=E8fRMkv7r54>

In *Mysterious adventure* (1945) vengono “preparati” 27 suoni e *Music for Marcel Duchamp* (1947) prevede alcune striscioline di feltro, una gomma e una vite in posizioni prestabilite della cordiera con l’effetto di sonorità simili al timbro del clavicembalo. <https://www.youtube.com/watch?v=tVkrRys40v0>

La pratica della “preparazione”, lungi dall’essere una stravaganza, crea situazioni timbriche nuove e imprevedibili ed ha anche lo scopo di ostacolare il tocco del pianista e di ridurre il margine di individualità. Questa scelta, apparentemente irrazionale, risente degli studi sul buddismo “zen” intrapresi dal compositore negli anni ‘40.



La musica, in tale contesto, non è la conseguenza della volontà individuale ma, anzi, della non-intenzione e del distacco dall’io, aspetti ritenuti fondamentali dalla filosofia “zen”. In questo modo, l’opera non può essere anticipata dal progetto del compositore, né è possibile preordinarne l’effetto sonoro e il conseguente impatto emozionale. Nelle 3 *Constructions* (1939-1941) utilizza campane, lastre di metallo, un pianoforte con sordina, gong, campanacci, gong di templi giapponesi, ecc.

<https://www.youtube.com/watch?v=6yGPAUcWyUU>

Analogie significative e convergenze di obiettivi si riscontrano pure tra la concezione di Cage e le tecniche messe in atto da pittori esponenti di tecniche innovative nelle quali una posizione determinante hanno la casualità e il rapporto con la realtà quotidiana. In ambito artistico vanno ricordati il francese Marcel Duchamp che nel primo Novecento introduce il *ready-made*, l’*object trouvé*, cioè oggetti della realtà comune che entrano a far parte della creazione artistica. In America con Pollock e De Kooning si sviluppa l’*action painting* o *dripping* (“sgocciolamento”), pittura “gestuale” che consiste nello spargere il colore sulla tela stesa a terra, conseguenza diretta di un moto interiore, dando luogo a risultati imprevedibili. L’americano Rauschenberg, amico di Cage, produce nel ’51 una serie di quadri bianchi che mutano l’effetto visivo a seconda della luce dell’ambiente alla quale sono esposti. Sua tecnica tipica è la *combine-paintings*: materiali eterogenei come corde, lame di metallo, stracci e barattoli vengono liberamente assemblati e ritoccati in senso pittorico, e dagli anni ‘60 anche immagini fotografiche e altre risorse “visive”, ecc.



La citazione di alcuni altri lavori, scelti tra i numerosissimi, può dare l’idea del multiforme panorama compositivo creato da Cage nell’arco di oltre cinquant’anni di attività. In *Musicircus* (1967) gruppi di musicisti sovrappongono musiche diverse in momenti determinati da scelte casuali. *HPSCHD* (da “Harpichord”, “clavicembalo”, 1969) è un lungo lavoro multimediale nel quale su clavicembali amplificati si suonano passaggi sorteggiati da musiche di Cage e da autori classici, si utilizzano 52 nastri e libere proiezioni di diapositive o film mentre il pubblico si muove liberamente, entra ed esce dalla sala.

<https://www.youtube.com/watch?v=c-H8V7x8GCY>

Negli ultimi anni Cage compone pezzi intitolati con numeri che rappresentano la somma degli esecutori: ad es. *Seventy-Four* (1992) per 74 esecutori ai quali viene assegnata una parte di 14 suoni ciascuno che essi possono iniziare, concludere ed elaborare liberamente.

Paradossale quanto sorprendente per la sua imprevedibilità *4’33”*, “composizione” dedicata alla scoperta del “silenzio” nel corso della cui “esecuzione” non avviene nulla, salvo la percezione verso quelle realtà acustiche d’ambiente che quotidianamente ci circondano e che di solito trascuriamo perché “indegne” della nostra attenzione.

4’33”

FOR ANY INQUIRY OR COOPERATION OF INSTRUMENTS

John Cage

<https://www.youtube.com/watch?v=oovyr0w7bma>