

# Musica/Realtà

Marzo 2009

## 88

*Emanuele Gasparini*

Tra musica e architettura. Il *Nuper rosarum flores* di Dufay e la brunelleschiana cupola di Santa Maria del Fiore

*Daniele Lombardi*

Cluster. Killer dell'armonia?

*Robert Ignatius Letellier*

Aspetti teologici di *Le Prophète* di Scribe e Meyerbeer

*Friedrich Jaecker*

"Il dilettante e i professionisti". Giacinto Scelsi, Vieri Tosatti & Co.

*Giovanni Guanti*

"Fictional music": una risorsa inesauribile per l'immaginazione letteraria

*Arnold Schönberg*

Due articoli da *Stile e pensiero*: Musica Nuova, Musica Fuori Moda, Stile e Pensiero; Perché non esiste una grande musica americana?

## Cluster. Killer dell'armonia?

di Daniele Lombardi

The emancipation of the dissonance is a fact.  
Emancipation from the dissonance is a possibility.

Henry Cowell

Il cluster è una realizzazione bruitistica che può essere definita "suono estremo", un gesto che azzera la tensione intervallare portando suoni accordali, a volte verticalità molto complesse, al rumore dato dalla totalità delle note contigue di un *range* più o meno esteso. Nella pratica pianistica questo si ottiene partendo da poche note eseguite con le dita, poi via via in caso di un maggiore numero di note entra in azione il palmo della mano perpendicolare alla tastiera, poi con il palmo parallelo alla tastiera, poi con l'avambraccio, ancora con l'avambraccio e il palmo dell'altra mano, fino ai due avambracci che coprono il massimo dell'estensione possibile. Risalendo indietro nel tempo, troviamo primi esempi di cluster come segnali sonori che imitano rumori della natura come un colpo di cannone. Ne troviamo nelle sonate caratteristiche chiamate "battaglie", composizioni coeve all'epopea Napoleonica e al clima nazionalistico che muoveva le sue campagne: In questa cultura alcuni compositori scrissero pagine pianistiche corredate di didascalie che raccontavano le varie fasi dei combattimenti, gli assalti, il lamento dei feriti, fino al canto di vittoria finale.

Anni fa ho costruito un recital pianistico con queste composizioni, in un programma intitolato: *Battaglie per la pace*. Nel presentare pagine rare tendevo ad evidenziare l'enorme distanza che intercorre tra il mito dell'eroismo e ideali simili, e l'intimismo del rapporto interpersonale creato dalla musica. Volevo porre l'attenzione sulla tragedia di vite buttate via in nome di un patriottismo che in proiezione storica appare essere servito ai *war games* del potere. Tutto questo in stile *Biedermaier*, con un linguaggio musicale semplice, tra dominante e tonica, cadenze plagali, elementari colpi di scena, con soventi cadute nella settima diminuita, mentre il *lamento dei feriti* è sempre in sol minore. In *La Battaglia di Maringo (Marengo...)*, scritta nel 1801, Bernard Viguier scrive un grappolo di note dell'estensione di tre ottave, il *coup de cannon*,

con la precisazione di eseguirlo con ambedue gli avambracci, nella zona grave della tastiera, lasciando che risuoni fino ad estinzione.

Uno dei quarantotto *Esquisses* di Alkan (Charles Valentin Morhange) dal titolo *Les Diablotins*, può essere considerato uno dei primi casi di uso di cluster arpeggiati come materia musicale usata non come segnale di imitazione di rumori. Le cinque note che compongono questa sonorità sono a sostegno di una semplice melodia e creano un effetto timbrico nuovo: siamo nel 1847.

Nel coevo pianismo bombastico di Franz Liszt possiamo ascoltare l'estremo limite delle possibilità foniche del pianoforte con agglomerati armonici che a volte suonano già come dei cluster e permangono in una ambiguità politonale, come l'accordo - esempio di "suono estremo" - che precede l'episodio cantabile in do maggiore a pagina quattro della *Vallée d'Obermann*. Certamente ci sono importanti esempi di un climax espresso con queste sonorità anche nel pianoforte romantico di Chopin e Schumann, ma possiamo rifarci anche a Beethoven, per esempio ai due accordi delle battute 95-96 del primo movimento della *Sonata* op. 101, estremo opposto del suono più vuoto di tutta la produzione beethoveniana, quel fa che rimbalza in tutte le ottave nel "Largo" che precede la "Fuga a tre voci con alcune licenze" della precedente *Sonata*, la *Hammerklavier* op. 106.

Anomalie, eccessi, la scoperta di nuovi territori, nuove sonorità, sperimentazioni eterogenee e a volte provocatorie, sono atteggiamenti nati nel Romanticismo e che successivamente sono stati esaltati come sintomi percepiti del modernismo, del *qui ed ora* che ha caratterizzato le avanguardie storiche dei primi decenni del Novecento. Nel clima di rinnovamento tutto diventava possibile, anche cambiare i termini fondanti della materia musicale, tra gesti di ribellione antiaccademici e il tentativo di ritrovare la fluidità espressiva dell'iniziale *sturm und drang* che aveva attraversato il lungo ottocento, che si era impastato in una necessità di monumentalismo.

Al giro di boa del Novecento molti compositori operarono un crescente addensamento delle configurazioni armoniche, fino a sovrapposizioni tonali e atonali, superando o eludendo il concetto di consonanza e dissonanza, con accordi talmente complessi da sfidare i criteri di analisi.

L'evoluzione della ricerca di nuove sonorità andò anche nella direzione di stratificazioni armoniche e timbriche, secondo una nuova sensibilità materica *border line* che divenne concomitante con l'idea del cluster come simultaneità, compresenza eterogenea di vibrazioni. Una spinta fu data sì dall'atonalismo e dalla dodeca-

fonia, ma anche da Debussy, che del piacere del suono come materia, nelle sue trasparenze, aveva fatto l'oggetto della sua massima attenzione nel comporre. L'uso delle scale esatonali implicava un totale cromatico secondo soltanto i due possibili ordini: la partenza dei toni interi da una nota o da quella del semitono successivo, chiudendo il cerchio nella relazione melodica e armonica delle due serie esatoniche. Se consideriamo pagine come *Voiles*, il secondo dei *Préludes* per pianoforte del Primo libro, abbiamo lo statico permanere con varie figurazioni nello stesso ambito, nella sovrapposizione dei due ordini in un totale cromatico che rende anche possibile una pedalizzazione ardita, tenendo abbassato il pedale di risonanza fino a due terzi del brano. L'inizio di *Brouillard*, di *Ondine*, di *Feux d'Artifice* (nel Secondo libro), sono tutti climi sonori che ormai fondono la concezione di armonia in un crogiuolo sonoro che in quegli anni Dieci cominciò a farsi incandescente, o meglio, iridescente.

Le avanguardie storiche dunque portarono a una matura complessità dello spettro armonico che entrò decisamente nel campo delle vibrazioni irregolari, nel campo del rumore. Questa tendenza è valsa sia per la più raffinata delle ricerche timbriche, cara a Simbolismo, Impressionismo ed Espressionismo, sia per gesti oggi ascrivibili al Futurismo e al Dadaismo. Nella storia di questa seconda modalità bruitistica per un gesto forte, violento, spicca una inedita *Marcia Futurista* per voce e pianoforte che Pratella scrisse insieme a Marinetti nel 1911. In realtà è il tentativo di comporre un *Lied* partendo da una *tavola parolibera* e il manoscritto riporta "Musica di Filippo Tommaso Marinetti e *lustratura* di Francesco Balilla Pratella". L'incipit di questa composizione è un grande cluster che va fatto risuonare per tutta la sua vibrazione, indicato come "gomitata sulla tastiera".

Il salto nel buio si ebbe quando questo rumore assunse un preciso connotato di ribellione rispetto alle convenzioni del linguaggio musicale: era la sfida delle avanguardie, a cominciare da Luigi Russolo, primo teorizzatore della storia dell'uso del suono-rumore per la costruzione di una musica futurista. Il suo volume *L'Arte dei Rumori* delineava con esattezza questa visione, escludendo parzialmente l'uso degli strumenti tradizionali per dedicarsi alla costruzione delle macchine inventate per produrre rumori: gli *Intonarumori*. Le ricerche di Russolo, già espresse tre anni prima del volume con il *Manifesto dell'Arte dei Rumori*, scritto in forma di lettera a Pratella, non riguardavano il pianoforte, ma è quasi certo che i concerti di *Intonarumori* che tenne al Colyseum di Londra nel 1914 destarono l'interesse di Leo Ornstein, pianista ventenne

di successo, che fu talmente affascinato dalle idee di Marinetti che cominciò a scrivere composizioni per pianoforte ispirate al futurismo sotto l'influsso dell'idea di un suono-rumore, tanto che poi faceva scrivere sui manifesti dei suoi concerti "Pianista Futurista" e "Concerto di Musica Futurista". In queste *performance* presentava pezzi pianistici al limite della violenza bruitistica come *Suicide in an Airplane* (1913) e *Anger* da "Three Moods" (1914), nel quale le figure rapide di alternanza tra ottave e quarte a distanza di un semitono, creano un fragore impressionante. Soprattutto *Danse Sauvage* (1915) è al limite, una composizione che gioca sul confine percettivo tra ordine e caos timbrico e ritmico, con accordi al massimo della complessità che suonano come cluster a volte sovrapposti in una poliritmia che ne accentua la complessa densità percussiva.

Anche Charles Ives, ma soprattutto, qualche anno più tardi George Antheil, introdussero queste sonorità bruitiste nelle loro composizioni pianistiche. Ives emancipò come pochi altri la dissonanza con spericolati processi di deformazione dell'impianto tonale, arrivò a complessità armoniche estreme e al cluster. Ma Antheil, *Il Bad Boy of Music*, come si autodefinì nella sua molto divertente autobiografia, scrisse tra il 1922 e il 1923 pagine pianistiche nelle quali operò stesure rumoristiche, decisamente futuriste nel concetto di suono-rumore, con una continua dialettica tra accordi complessi e cluster: *Sonata Sauvage* e *Mechanisms* sono le composizioni più significative di questa produzione, ma già dal 1919 lo scatenato Antheil aveva lavorato sui cluster, in *Fireworks*, dove le figure pianistiche reiterano un'alternanza di cluster arpeggiati e normali arpeggi in tutti i registri della tastiera, inframmezzati da improvvisi cluster puntati. Con questi autori si delineava una volontà di esasperazione, portando le sonorità di accordi complessi verso la massima vibrazione, la massima tensione.

A tutt'oggi non è ancora stata abbastanza riconosciuta a Henry Cowell la determinante importanza che ebbe su tutto il panorama dei compositori a lui coevi. Egli aveva fondato in California la *New Music Society* che aveva lo scopo di diffondere tutte le nuove composizioni che in quegli anni venivano scritte, e fece un quadrimestrale dal titolo *New Music* nel quale pubblicò anche molta musica sua e di altri. Al centro di quest'intensa attività organizzativa fu in contatto con tanti autori e tanti di loro furono affascinati dalle sue modalità pianistiche, pensiamo a Carl Ruggles, Dane Rudhyar, Conlon Nancarrow, Lou Harrison, Harry Partch, John Cage, Earle Brown, ma la lista è ancora più lunga.

Nella produzione pianistica di Cowell troviamo fin dal primo brano, *The Tides of Manaunaun* (1912), composto a quindici anni, l'uso sistematico del cluster organizzato secondo un criterio di preciso dimensionamento, dal grappolo di note doveva sempre emergere un'identificazione delle altezze, attraverso l'esaltazione delle note estreme.

Se da una parte questo brano è lo spontaneo e ingenuo frutto di una adolescenziale creatività, con questo criterio si preannuncia un farsi sistema di queste sonorità che trovano ingegnose modalità di scrittura, una sfida al controllo di materie caotiche. Questo vale sempre, anche per le altre due *Irish Legends*, per *Dynamic Motion* e soprattutto per *Antinomy*, uno dei *Five Encores to Dynamic Motion*, dello stesso anno, il più fragoroso, forse a tutt'oggi ancora il brano che porta questo criterio a esiti impressionanti.

A tutt'oggi si conosce soltanto una parte di questa produzione pianistica, pubblicata a New York da Amp negli anni Settanta, mentre l'elenco dei titoli dei suoi brani è ricchissimo anche di suggestioni nei titoli. Sollevando entusiasmi e scandalizzando i benpensanti, Cowell eseguì questi pezzi in Europa dopo il 1923, dove suonò a Parigi, Londra, Budapest, determinando dappertutto una forte impressione.

Il cluster o grappolo di note determina armonicamente una sclerosi della relazione moto-stasi, relazione che anche nelle armonie molto complesse in qualche modo poteva rimanere nell'impatto percettivo. Al posto di un sofisticato spettro armonico si viene a formare un grumo sonoro caotico le cui modalità sono ridotte a soli tre tipi che Cowell per primo ha distinto:

- cluster sui tasti bianchi;
- cluster sui tasti neri;
- cluster dell'integrale cromatico.

Tre modalità che suonano in maniera molto diversa e molto riconoscibile.

La successiva sintesi che Cowell compì è musicalmente un risultato di grandissima importanza, quando per esempio in *Tiger* che è del 1928, la stesura di accordi ripetuti cambia con sviluppi per aumentazione o per diminuzione, avvicinandosi e allontanandosi dal cluster che rimane come in implicita sospensione.

Ma quello che veramente conta nei tratti distintivi possibili del cluster, oltre ai tre tipi elencati, è dunque la nota superiore o quella inferiore del *range*. In questo caso entra in azione il delinarsi di incisi melodici analoghi alla *Klangfarbenmelodie* schoenber-

ghiana, una melodia di timbri che sottolinea le note stesse della reale melodia. In questo senso appare molto significativo affrontare l'argomento nella produzione compositiva destinata al pianoforte che se da una parte può essere esaltato nella sua caratteristica percussiva, dall'altro è uno strumento determinato esattamente in tutte le sue ottantotto altezze accordate nel modo preciso anche se non esatto dato dall'accordatura secondo il temperamento equabile.

Non possiamo poi tralasciare anche l'altro aspetto delle lunghe sperimentazioni che Cowell aveva fatto sulla poliritmia, giungendo persino a concepire con Leo Theremin, ingegnere del suono e inventore, una macchina che desse precise stratificazioni ritmiche: il *Rhythmychon*, presentato per la prima volta nel 1932 in concerto a New York. Un attimo più tardi assisteremo alla frantumazione totale del *tactus* che si consoliderà sia nei lunghi anni di Darmstadt, sia nelle composizioni con notazione precisata di Cage che proprio in quegli anni studiò con Cowell.

Ogni suono complesso era in dialettica con quello successivo, secondo una percezione legata allo spazio sonoro nella sua entità di durata, di dinamica e di timbrica. Cowell tra i primi aveva intuito che l'azzeramento semantico dell'intervallo avrebbe mutato l'assetto. Su queste premesse che erano non solo teoricamente un fatto compiuto fin dagli anni Dieci, fece lui il salto consapevole verso un uso di grappoli di note come compresenza delle altezze contigue, masse sonore con un *range* vario, da tre note contigue a tutte quelle che possono essere comprese in un gesto di ambedue gli avambracci.

In uno scritto del 1959 Mauricio Kagel elencava in modo molto dettagliato la prassi esecutiva del cluster, riprendendo *New Musical Resources* di Henry Cowell, scritto nel 1919. Nello studiare le teorie di Cowell, giustamente Kagel rilevava come i sistemi di relazione tra altezze venivano spostati nei parametri di tempo, ritmo e dinamiche. Già Ezra Pound aveva parlato nel suo *Treatise on Harmony* della relazione temporale tra suono e suono e l'emancipazione della dissonanza, operata da Schoenberg, Hauer e Alaleona aveva prodotto uno spostamento di interesse dalla configurazione verticale di sistemi accordali ai segmenti lineari di durate.

In *Transición II*, Kagel sviluppa altre possibilità di uso del cluster: fa agire un pianista e un percussionista contemporaneamente sullo stesso pianoforte, con interventi sulla tastiera coordinati con altri sulla cordiera, e nello scritto prima citato, illustra sette diverse maniere di realizzare i cluster. Questo importante articolo, dopo Cowell, è la trattazione più analitica dell'uso del grappolo di note,

anche per l'aspetto del decorso temporale, per il quale Kagel fa specifico riferimento all'uso del metronomo, rilevando come questo parametro sia in relazione alle intensità e alle zone della tastiera dove viene realizzato. Un caso a parte per gli sviluppi della tecnica del cluster resta György Ligeti. La sua composizione *Apparitions* (1958-59) per orchestra che vide la luce lo stesso anno dei *Quattro pezzi su una sola nota* di Giacinto Scelsi, altra opera per orchestra che in qualche modo sviluppa un'idea parallela.

Qualche anno prima - tra il 1961 e il 1962 - Ligeti aveva scritto *Volumina*, un pezzo per organo che considerava il cluster nel suo spessore e lo sviluppo sintattico della composizione si avvaleva dell'idea di costruire in una notazione visiva una fascia di vari spessori e altezze, che poteva spezzarsi e ricomporsi, affinarsi, compiere cioè tutte le modalità possibili. Questa era la notazione che l'esecutore doveva sensibilmente e fedelmente tradurre nel suo equivalente sonoro. Dopo gli anni Cinquanta e soprattutto dopo la *Scuola di Vienna* e soprattutto l'afasia di Webern e lo strutturalismo integrale, l'uso del cluster è stato abbastanza limitato, e i motivi sono molti. Anzitutto non c'è più il riferimento a complesse strutturazioni armoniche, poi esiste una vasta fetta di ricerca musicale che ha trovato invece un linguaggio metatonale e semplicista, azzerando cinquant'anni di storia come frutto di percorsi coatti dei quali è venuta a mancare l'utopia, mentre la sofisticata ricerca timbrica trova ancora nel parziale grappolo di note effetti riconoscibili e caleidoscopici. Sì, perché basta togliere al grappolo poche note per avere un cluster parziale molto più ricco del rumore bianco totale di tutti i suoni.

In fondo è il gesto che provoca la materia che rivela l'energia creativa e l'opera che ne risulta è una traccia possibile del percorso che nello scontro con l'idea di uno strutturalismo integrale pare recidere tutti i filamenti di tessuti connettivi che la disciplina compositiva imponeva con le sue più o meno rigide regole. Si può rilevare che un criterio spaziale dell'evento sonoro, tradotto nell'idea di sviluppare notazioni visive, sia stata l'antitesi di uno strutturalismo integrale, l'idea di andare a sviluppare sintatticamente un decorso della composizione alleggerendo l'aspetto di individuazione grammaticale della materia sonora usata. Il tema è stato visto da molti punti di vista, ma forse, anche se con eccessiva semplificazione, si può arrivare a dire che mentre in Europa Boulez, Stockhausen e poi tutti gli altri percorrevano un sentiero tracciato da Messiaen, dall'America la scomposta rivoluzione cageana quantificava anche visivamente un'idea di forma attraverso spazializzazioni visive. Non sono però distanti il *Volumina* di Ligeti e le composizioni di

Cage o di Earle Brown, come *December 1952* oppure *4 Systems*, di due anni dopo, scritto per il compleanno del fenomenale pianista David Tudor. Ciò che le accomuna è appunto la negazione di uno spettro armonico differenziato e l'uso sistematico di traduzione di spessori grafici in cluster di modulata ampiezza. In questo senso il cluster è il grado zero della tensione intervallare e il suo massimo sviluppo è stato comunque nella prospettiva di inspessire singole note, che ne sono gli estremi del *range*, proprio come più di ottanta anni fa già Cowell aveva intuito. C'è anche da rilevare che al momento in cui si è pensato di dislocare e muovere spazialmente le fonti sonore con modalità di volta in volta le più varie, ha avuto origine una percezione ambigua. L'ascoltatore, trovandosi a mutare il punto d'ascolto o a percepire suoni in movimento, si trova nella condizione di una contemporaneità di possibilità che in qualche modo riproduce l'effetto di grappolo di suoni: è come se si passasse dal microscopio strutturalista al binocolo di una musica che perde molti dei suoi connotati grammaticali per diventare un *happening*. Ci aveva già pensato Charles Ives, forse influenzato dal padre George, suonatore di cornetta e direttore della banda di Danbury, che aveva il pallino di far suonare insieme varie bande, di usare effetti di eco, insomma di sconvolgere quella prassi coatta autorenotazione-esecuzione-ascolto in un luogo chiuso che connotava l'ascolto di un concerto tradizionale.

Ives proseguì secondo questa traccia utopica, con la stessa forza visionaria si dedicò alla grande opera che è rimasta incompiuta, quella *Universe Symphony* che prevedeva un enorme cluster di orchestre e cori da dislocare in grandi spazi aperti, colline, valli, montagne, una specie di futurista ricostruzione dell'universo sonoro. Non si può non collegare questa *Universe Symphony* con l'altro grande cluster nella storia, la *Sinfonia per le sirene di fabbrica* che il 7 novembre 1922 venne eseguita a Baku per commemorare il quinto anniversario della rivoluzione bolscevica. Quella di Ives era una festa della musica popolare che portava comunque a una nuova dimensione sperimentale, questa di Baku (di incerto autore) trovava lo stesso una nuova dimensione fonica ambedue nel nuovo spirito di full immersion, di un orecchio fluttuante, o meglio, galleggiante tra i flutti di suono, che apriva la musica a una stagione che oggi vediamo esserci abituale con gli attuali concerti, più o meno trasmessi da media radiofonici e televisivi, in piazze affollate di decine di migliaia di persone. Una risposta strutturalista a questa modalità venne nel 1957 da Stockhausen con *Gruppen* per quattro orchestre che intrecciavano un densissimo contrappunto sonoro, dimostrando che a tutt'oggi la partita tra

Aspetti tecnologici di *Le Prophète* di Scriba e Meyerbeer

numero e caso è ancora aperta all'espansione delle possibilità percettive. Un ulteriore elemento è da considerarsi in quegli anni l'uso della *struttura mobile* – opera aperta a scelte di percorso più o meno estemporanee – che altro non era che una navigazione dell'esecutore dentro la mappa della notazione intesa come un mega cluster la cui entità è assai complessa. Lo svolgimento interpretativo di queste opere, che sempre andrebbero anche viste in partitura, offre un normale ascolto ma il progetto tiene insieme un grappolo di percorsi la cui interesse ha per l'autore lo stesso valore della pianta di una città. La storia degli ultimi cinquanta anni ha visto succedere in musica ed in arti visive tali e tante cose tra opere strumentali, *happening*, *performance* varie di teatro sperimentale, *ambient* e *lounge music*, installazioni visivo sonore, *home art*, concerti ecc. ecc., che per parlare del cluster bisogna anche considerare il concetto di simultaneità, che ormai è nella nostra vita senza che più ce ne accorgiamo.

Le tecniche di notazione, dunque di realizzazione, sono precisate secondo un dimensionamento ideografico che prescinde dai criteri di formulazione intervallare, dalle semantiche connesse alle relazioni vibratorie di questi rapporti, e tende a una *Klangfarbenmelodie* fatta di tensioni e distensioni, gesti, pulsioni di varie entità e tensioni, una dialettica diversa che attraverso i suoni trasmette questo tessuto emozionale.

Dopo un secolo quindi si può considerare che il concetto di simultaneità di tutti i suoni in un cluster abbia visto una estensione non soltanto come grappolo di note sulla tastiera di un pianoforte, ma in tante esperienze di tutti i generi. È forse nato un nuovo criterio percettivo che registra la compresenza di segnali visivi e sonori, una nuova capacità di respirare l'ambiente totale che sta sovrapponendosi alle vecchie modalità di ascolto concentrato o attenzione all'immagine, peraltro sicuramente più intense nella loro specificità. D'altronde era prevedibile alla luce di decenni di cinema e televisione, nella nuova dimensione virtuale che fonde le arti in un modo che agli inizi del Novecento era soltanto un'utopia. La perdita di stilemi grammaticali e prassi storicizzate del linguaggio musicale viene comunque a trovare un valore sintattico come macroforma in un campo uditivo che rimanda a regole di spazio, come metafore della visualità.