

musica

[3]

la Biennale di Venezia

Sylvano Bussotti
Bruno Canino
Wilma D'Ambrosio
Franco Fabbri
Daniele Lombardi
Giordano Montecchi
Susanna Pasticci
Egidio Pozzi
Erika Schaller
Roberto Zanetti

annex

Pre
para
post
dodecafonia

Dissonanza, atonalità, politonalità, frammentazione, suono-rumore, ricerca microintervallare, dodecafonia: tutti aspetti del nuovo mondo sonoro del primo Novecento. Il sentimento comune era quello di percorrere nuove strade e la dodecafonia rappresentò il perno di un trapasso epocale, in quanto sistema più formalizzante e nuovo complesso ordinamento che, con sue solide leggi, "centrifugava" dal sistema tonale.

Tra il 1908 e il 1922 Arnold Schoenberg è certamente stato colui che l'ha teorizzata e sperimentata nel modo musicalmente più significativo. C'era già stata una intuizione teorica da parte di Domenico Alaleona, ma è soprattutto Joseph Mathias Hauer, con la sua formulazione dei *Tropi*, che aveva impostato un sistema analogo ai procedimenti basati sulla serie: ciò aveva provocato una *querelle* con Schoenberg, perché ambedue rivendicarono come propria questa modalità nuova. Ma d'altronde anche in Russia si andava sviluppando una ricerca analogo, soprattutto con Nikolaj Roslavec, Yefim Golishev, Arthur Vincent Lourié e Nikolaj Obukhov.

Non è interessante continuare a dibattere sulla vera paternità della dodecafonia. È molto più significativo invece rilevare quanto la compresenza di vari autori nei primi vent'anni del Novecento abbia consolidato il sistema dodecafonico come baluardo al ritorno della

musica tonale. Ciò si è svolto parallelamente a nuove sperimentazioni armoniche, come l'"accordo sintetico" di Aleksandr Skrjabin, il quale consisteva in un nuovo procedimento di sovrapposizione di intervalli di quarta che in qualche modo raggiungeva il totale cromatico dei dodici suoni. La stesura delle melodie, fortemente cromatica e progressivamente sempre più asimmetrica per disegni intervallari e scansioni ritmiche, era l'altro elemento di fuga dalle convenzioni tonali, ormai messe in crisi nella tarda stagione romantica di fine Ottocento.

La dodecafonìa prescindeva da consonanza e dissonanza, dalle semantiche connesse alle tensioni intervallari che si misuravano sui modelli tonali, e creava quindi una nuova dimensione della percezione sonora, che sottendeva una teoria evolutiva per la quale si auspicava la nascita di una nuova competenza comune. La forza semantica slittava ambigualmente tra nuove tensioni sonore (intese come nuove realtà assolute) e ulteriori dialettiche nate dalla memoria di ordini infranti. L'*Urschrei* espressionista risuonava in un *horror vacui* nel quale la dodecafonìa era la speranza di un catalizzatore che ricomponesse la frammentazione e l'esplosione delle vecchie connotazioni, nello stesso momento storico nel quale la nascente psicoanalisi studiava le restituzioni caotiche dell'inconscio.

Musicalmente è sorprendente e degno di grande attenzione il fatto che, comparando composizioni di autori diversi, se da una parte si nota in ognuna di esse l'uso di una tecnica pre- o a volte para-dodecafonica, il risultato espressivo appare diversissimo.

La vena espressionista schoenberghiana, più celata ma pur esistente nella volontà costruttivista di Hauer, si ritrova anche in Roslavèč, mentre Lourié appare con chiarezza il compositore più vicino all'astrattismo di Vasilij Kandinskij o della Natalia Goncharova, per un'analogia di espressione aforistica e un'analogia nella quale il suono diventava metafora del colore e dello spazio.

Skrjabin aveva sviluppato fin dal 1903 un superamento dell'armonia tradizionale attraverso quegli accordi sintetici che già negli anni trenta la musicologa polacca Zofia Lissa aveva messo in relazione con gli ordinamenti di Schoenberg. Ecco perché il concerto del 6 maggio inizia proprio con una tra le pagine più emblematiche di questo autore: *Vers la flamme, Poème* op. 72, che fu composto a Mosca nel 1914. È un unico inarrestabile crescendo che nell'arco di

alcuni minuti sviluppa una forma ciclica, una specie di frattale dell'esasperata emozione sonora: un unico elemento tematico compie una continua metamorfosi dentro un tempo circolare che allude al senso di illimitatezza.

Questa caratteristica di forte contenuto espressivo, tratto denotativo di tutta l'opera di Skrjabin, arriva all'esasperazione con i *Cinq preludes* op. 74, scritti a Morovitch, vicino a Podolsk, negli stessi mesi che preludono alla prematura morte del compositore. Sono brevi pagine ma, al di là della semplice forma simmetrica di ogni pezzo, complessivamente essi hanno proporzioni che ricordano la serie del Fibonacci, sulla base della serie di sette note che costituisce la cellula tematica del primo preludio, *Douloureux déchirant*. Il quarto (*Lent, vague, indécis*) presenta continue permutazioni di un tema di quattro note (la, si, sol, sol diesis) che crea un'assonanza con le pagine di Schoenberg (op. 15 n. 1) e Anton Webern (op. 24). Sebbene la figura di Lourié non sia molto conosciuta dal grande pubblico, essa ha una notevole importanza nella storia della musica russa. Nelle *Synthèses* si susseguono strutture para-dodecafoniche, che a volte presentano l'intera serie, in un clima sonoro astratto, con una stesura nei registri dello strumento esplosa in contrapposizione di zone lontane. Anche le dinamiche vengono estremizzate nei contrasti, contribuendo a fare di queste brevi pagine un'impressionante precedente della musica di trenta-quarant'anni successiva. Curiosa assonanza per esempio si ha tra episodi della terza e della quarta di queste composizioni con la *Première Sonate* di Pierre Boulez. Lourié eseguì queste *Synthèses* in occasione dell'arrivo a Mosca di Filippo Tommaso Marinetti, nel febbraio del 1914: Marinetti era andato a presentare il futurismo ai circoli culturali russi e fu accolto inizialmente in modo ostile, con un manifesto firmato anche da Lourié; ma dopo il primo impatto decisero di intrecciare le proprie esperienze e nelle serate del *Cane Randagio*, famoso ritrovo delle avanguardie, si esibirono insieme.

Formes en l'air, dell'anno successivo, sono una sorprendente anticipazione dei climi sonori degli anni cinquanta-sessanta, preludendo a brani come *Intermission IV* di Morton Feldman o *Klavierstück XI* di Karlheinz Stockhausen, e presentando per la prima volta frammenti di strutture come isole separate da un silenzio a discrezione dell'esecutore. Nel caso di Lourié l'ordine degli eventi è ancora prefis-

sato, ma non sono determinati né l'agogica né, in buona parte, la dinamica. Lourié aveva dedicato questa composizione a Pablo Picasso, ispirato dall'idea di scrivere un pezzo analogo alla pittura cubista.

Roslaveč scrisse le *Trois Compositions* nel 1912. In ognuna di queste pagine di brevità aforistica si presenta una struttura poi riesposta in diverse trasposizioni, che forma qualche cosa di analogo alla riesposizione di strutture tradizionali in altre tonalità. Nella Prima e Seconda Sonata (1912-1913) Roslaveč aveva sviluppato un'armonizzazione per quarte, partendo da frammenti melodici di sei note, intesi come metà serie dodecafonica. L'esperazione del cromatismo in queste pagine è coeva alla ultima produzione di Skrjabin; per il continuo slittamento cromatico dai centri di attrazione, queste pagine rappresentano quindi un coagulo tra proto-dodecafonica e procedimenti progressivamente atonali.

I *Sieben kleine Stücke* di Hauer, scritti nel 1913, presentano quegli elementi di sintesi e di iper-espressività che si dipanano in un andamento calmo e meditativo tipico di un po' tutta la sua produzione compositiva, della quale il brano più monumentale resta *Nomos* op. 19. Per certi aspetti questi piccoli brani hanno la stessa preziosità dei *Sechs kleine Klavierstücke* di Schoenberg, scritti qualche anno prima, rimanendo in una stessa dimensione aforistica, ma dilatando, se possibile, ancor più il tempo, in una totale sospensione ove galleggiano strutture trasposte in modo molto simmetrico.

L'*Etude* di Wyschnegradsky, la cui data precisa di composizione è dubbia, risale all'inizio degli anni trenta. Il pezzo sviluppa un quadrato magico ove ogni casella presenta una breve cellula tematica, evocando in modo diretto il quadrato magico pompeiano citato da Webern come emblema del suo pensiero strutturale.

(Naturalmente le cellule tematiche si costituiscono in un ordinamento dodecafonico).

s a t o r
a r e p o
t e n e t
o p e r a
r o t a s

Nell'ascoltare questo complesso edificio non vanno dimenticati gli studi che Wyschnegradsky aveva condotto sulla analogia tra suono e colore, nei quali le sfumature cromatiche si traducevano in infinite gradazioni microintervallari; se fosse vissuto oggi il computer gli avrebbe reso la vita assai più facile.

È possibile identificare una linea di ricerca Hauer-Wyschnegradsky basata su criteri di aggregazione che, partendo da molecole strutturali a volte molto semplici, arrivano a edifici sonori di vasta complessità; un costruttivismo che in Wyschnegradsky raggiunse esiti monumentali con brani fino a sei pianoforti accordati a terzi e a quarti di tono.

Romance-Lied di Nikolaos Skalkottas – un compositore greco di nascita, allievo di Schoenberg – è una delle pagine più significative di *Musik for piano solo*, del 1940. Questa raccolta – nel cui titolo c'è una strana commistione di tedesco e inglese – comprende una serie di trentaquattro pezzi costruiti su altrettante forme musicali, dalla *Gavotte* al *Film-Studie*. È interessante vedere come Skalkottas avesse tentato la fusione tra gli elementi cromatici con una complessa armonizzazione alla ricerca di un forte impatto emotivo. Da notare ancora come, verso la fine di questo brano, appaia curiosamente una citazione dal secondo *Klavierstück* op. 11 di Schoenberg.

Kubiniana, un palese richiamo alla *Kreisleriana* di Robert Schumann, è una composizione ispirata al mondo visivo e letterario di Alfred Kubin. Hans-Erich Apostel, che fu allievo di Schoenberg e di Berg, nei dieci brani che compongono *Kubiniana* tentò una personale commistione di elementi, alla ricerca di un clima sonoro misterico, vicino al Ravel del *Gaspard de la Nuit* e quasi anticipando i successivi *Makrokosmos I e II* che George Crumb scrisse negli anni settanta. Negli scritti come *L'altro mondo* o nei dipinti di Kubin si avverte l'ombra di Berg, la stessa dimensione onirica, tra il sogno catturatore e l'ossessione patologica. In *Kubiniana* risonanze arcane si alternano a lumeggi improvvisi, mentre tracce di sgangherate marcette militari annegano in una oscurità che sembra molto vicina al Berg del *Wozzeck*.

Il primo *Capriccio* di Togni (cui ne seguirono altri tre) è un'opera esemplare di procedimenti astrattamente legati alla serie. La chiarezza e la semplicità formale di questa breve pagina emerge non solo da una struttura di base palese, ma anche da una scrittura che

presenta altezze in tutti i registri dello strumento.

Resta a tutt'oggi aperta la domanda se il sistema dodecafonico, nel suo formulare strutture a volte di immane complessità, possa essere entrato o potrà entrare in una competenza comune. Non si può dimenticare come Luigi Dallapiccola, un dodecafonico della seconda generazione, affermasse, dopo l'ascolto di una esecuzione pubblica delle Variazioni per orchestra op. 30 di Schoenberg, tutta la sua difficoltà di comprensione dell'opera dal solo ascolto. (E se lo era per un compositore così preparato e abile tecnicamente, figurarsi per l'ascoltatore medio!). Ma al tempo stesso sembra naturale pensare che con il passare dei decenni le complessità formali sembrano sciogliersi fino a far apparire semplice e leggibile (o almeno intuibile) ciò che un tempo era stato considerato astruso.

In fondo conta sempre l'impatto emotivo della musica, al di là di una lettura storica tra figurazione e astrazione, tra materia e spirito; in sostanza tra tutte quelle coppie di opposti che la musica ha vissuto nel primo Novecento, l'epoca del dubbio, della frammentazione, dello studio dell'inconscio, dell'intreccio di culture parziali, di avanguardie storiche, in un mondo che lentamente entrava nella follia delle guerre mondiali.

Può essere opportuno, in conclusione, rileggere un passaggio dallo scritto di Schoenberg *La mia evoluzione* del 1952, successivamente pubblicato in *Analisi e pratica musicale*: "In questi ultimi anni mi è stato domandato se certe mie composizioni siano dodecafoniche 'pure' o, in generale, se siano dodecafoniche. Il fatto è che io non lo so. Sono tutt'ora più un compositore che un teorico. Quando compongo, cerco di dimenticare tutte le teorie e continuo a comporre soltanto dopo aver liberato la mia mente da esse. Mi sembra importante mettere in guardia i miei amici contro l'ortodossia. La composizione con dodici note non è affatto un metodo così severo ed esclusivo come comunemente si crede. È prima di tutto un metodo che richiede un ordine logico ed organizzazione, il cui risultato principale mira ad essere la comprensibilità".

There was a time when dissonance, atonality, polytonality, fragmentation, sound as noise, microintervals, and dodecaphony represented something radically new in the world of music. Once the increasing asymmetry and widespread use of chromatics typical of the neo-Romantic music of the late

nineteenth century had undermined the conventions of tonal music, the movement towards dodecaphonic music began to gather momentum almost everywhere. Domenico Alaleona hinted at its theoretical base; Joseph Mathias Hauer developed a similar system based on the note-row with his Tropes; and in Russia figures such as Nikolaj Roslaveč, Yefim Golishev, Arthur Vincent Lourié and Nikolaj Obukhov were moving in a similar direction. Yet more than anyone else the construction of this bulwark against a return to tonality owed its success to Arnold Schoenberg, for it was he who, between 1908 and 1922, developed its theoretical basis and experimented with it in the most meaningful fashion. As early as 1903, Scriabin had overcome traditional harmony by creating his "synthetic chords" of superimposed fourths, a clear indication of developments to come. This explains why the May 6th concert starts with some of his most emblematic works. His *Vers la flamme*, Poème op. 72, is an unstoppable crescendo that, within the space of a few minutes, creates a cycle based on a single theme changing continuously, thus hinting at a sense of unlimited time and space. The highly expressive nature of this work, so typical of Scriabin, reaches an extreme in his *Cinq préludes* op. 74, written just before the premature death of the composer. Taken together, these short, symmetrically simple pieces are reminiscent of the Fibonacci series, based on the seven-note theme of the first prelude, *Douloureux déchirant*.

Although Lourié is not particularly well known to the public at large, he is of great importance in the history of Russian music, as can be seen from his *Synthèses*, which consist of a series of dodecaphonic-like structures. The abstract atmosphere and extreme dynamic contrasts prefigure in a quite extraordinary way the music of the thirty or forty years that are to follow. Incidentally, Lourié performed these *Synthèses* to celebrate Marinetti's arrival in Moscow in February 1914. *Formes en l'air*, meanwhile, seems to look forward to the music of the fifties and sixties – Morton Feldman's *Intermission IV* or Stockhausen's *Klavierstück XI* for example. For the first time ever, in fact, we have a score with a series of isolated structures separated by silences, the length of which is left entirely to the discretion of the performer.

Roslaveč wrote his *Trois Compositions* in 1912. Each of these brief pieces states a theme which is then transposed in different ways throughout. In his *First and Second Sonatas* (1912-1913), on the other hand, Roslaveč developed a harmony based on fourths, using as his basis melodic frag-

ments of six notes – half of the dodecaphonic scale. These works, with their extended use of chromatics, are contemporary with Scriabin's last works, thus creating a kind of bridge between "proto-dodecaphonic" music and the atonality that was to follow.

Hauer's *Sieben kleine Stücke* were written in 1913 and have that sense of synthesis and hyper-expressionism couched in a calm, meditative atmosphere typical of all his works. In some ways, these pieces are reminiscent of Schoenberg's *Sechs kleine Klavierstücke*, written a few years previously.

Wyschnegradsky's *Etude*, on the other hand, dates back to the early thirties. Each "cell" contains a brief theme reminiscent of the Pompeian "sator" magic square which Webern said was the emblem of his structuralistic thought. While listening to this piece, it is worth bearing in mind Wyschnegradsky's studies into the analogies between sound and colour, in which colour hues translate into infinitely small microintervals. Looking back over developments in music from Hauer to Wyschnegradsky, it is possible to see an attempt to group together minute structures so as to construct enormously complex works. The monumentality of these is evident from the Wyschnegradsky repertoire, which contains pieces for as many as six pianos, each one tuned a third – or quarter – tone higher than the others.

Skalkottas' *Romance-Lied*, meanwhile, is certainly one of the most important pieces from the *Musik für piano solo* (1940), notable for the way it blends chromatics with complex harmonies in its search for powerful emotional effect. It also contains an interesting quote from Schoenberg's second *Klavierstück op. 11* towards the end.

The ten pieces that make up Hans-Erich Apostel's *Kubiniana*, clearly reminiscent of Robert Schumann's *Kreisleriana*, are inspired by Alfred Kubin's dreamlike yet obsessive artistic and literary works. Here Apostel attempts to create a mysterious atmosphere similar to Ravel's *Gaspard de la Nuit*; in a sense it looks forward to works such as George Crumb's *Makrokosmos I and II*, written in the seventies. Note also the similarities with the *Berg* of *Wozzeck*.

Togni's first *Capriccio* is an example of how structures can be linked together in series in an abstract fashion, yet remain clear and simple, tied as they are to a clearly visible basic idea and an exploration of instrumental register. It still remains to be seen whether or not the – at times – enormous complexity of dodecaphonic music will become an

accepted and acceptable part of the musical landscape. Even Luigi Dallapiccola, a second generation performer and composer of dodecaphonic music, confessed his bewilderment after hearing Schoenberg's Variations for Orchestra op. 30 for the first time; and yet, as time passes, it may well be that what is now apparently complex will become much clearer. In the end, we need always to remember that what counts most is music's emotional impact, and perhaps bear in mind Schoenberg's own words: "Twelve-note composition is not as austere as is usually thought. First and foremost, it is a method which requires logical order and organisation, the main aim of which is to be understandable."

Daniela Tortora

