

Avanguardie e sperimentazioni tra Europa e America: le vicende e le rivoluzioni stilistiche del primo Novecento musicale

di Egidio Pozzi

Secondo lo storico Geoffrey Barracough alla fine dell'Ottocento si verificano alcuni fatti importanti nell'evoluzione della storia – quali il rafforzamento del nazionalismo e dell'imperialismo, la sostituzione dell'eurocentrismo con la politica mondiale, l'industrializzazione frenetica e il passaggio alla democrazia di massa – che, oltre a suggerire una sorta di "cesura" con la fine del secolo precedente, annunciano le linee fondamentali di quello che sarà inteso come il "Novecento".¹ Analogamente nella storia della musica si determina intorno al 1890 una prima cesura con la tradizione dei compositori della metà dell'Ottocento (si pensi a Brahms e a Liszt) ad opera di alcuni tra i più importanti compositori europei, quali Gustav Mahler, Richard Strauss e Claude Debussy: quest'epoca, compresa tra il 1889 e il 1914, è stata definita l'epoca della Modernità.

Indipendentemente dalla posizione dello storico della musica, sia che egli annetta importanza a coincidenze cronologiche o meno, l'anno 1889 emerge dal corso regolare dell'evoluzione come l'anno d'inizio della "Musica Moderna" con opere come la *Prima Sinfonia* di Mahler e il *Don Juan* di Richard Strauss. Già questa è una giustificazione sufficiente per trattare il venticinquemio tra il 1889 e il 1914 come un periodo a sé anche sul piano della storia della musica, senza voler con ciò ipotizzare un collegamento tra musica e politica.²

Dal punto di vista della storia della musica in questi anni si determina il superamento di due tratti basilari della cultura europea ottocentesca. Innanzitutto fu messo in discussione il tradizionale "eurocentrismo" musicale, cioè l'idea che solo la musica europea, o meglio quella dei paesi del centro Europa, potesse elevarsi a livello "artistico". Ciò è connesso anche all'abbandono della supposta "naturalità" del sistema tonale: infatti fino ad allora sia il tempera-

mento equabile sia l'armonia tonale erano considerati non il prodotto di una cultura specifica, ma la conseguenza della divisione del suono in armonici, una divisione che sembrava derivare a sua volta dal mondo della natura.³ Fu di quegli anni infatti la scoperta che alla base delle culture extra-musicali europee c'erano sistemi d'intonazione completamente diversi dal sistema temperato in uso nella tradizione europea. Gli studi di Alexander Ellis (*Tonometrical Observations on Existing Non-Harmonic Scales*, che pose le basi dell'etnologia musicale sotto forma di "musicologia comparata") – unitamente alle impressioni musicali riportate nei concerti di musiche provenienti dall'Oriente all'*Esposizione Universale* di Parigi del 1889 – ebbero un fortissimo influsso sulla cultura musicale europea e minarono alla base la convinzione che la tonalità fosse un sistema legato alla natura.

Il secondo tratto caratteristico dell'epoca della Modernità si ravvisa in una sostanziale omogeneità di pensiero. Intorno agli anni Novanta, il mondo musicale mostra una relativa unità di idee rappresentata dalla protesta contro alcuni aspetti politico-sociali che caratterizzavano la *fin de siècle*. Per il musicologo tedesco Carl Dahlhaus «le ostilità tra il partito di Nietzsche e quello di Wagner non devono ingannare sul fatto che Wagner e Nietzsche, presi insieme, rappresentano la tendenza dell'epoca, definita da Ernst Troeltsch nel 1913 "critica della cultura della fine del secolo": una tendenza originata dalla protesta contro il "secolo democratico-capitalistico-imperialistico-tecnico»».⁴

Successivamente al 1889 si determina una seconda cesura nel flusso degli avvenimenti musicali che ebbe delle conseguenze più "catastrofiche" rispetto a quella precedente. Questa vera e propria "rivoluzione musicale" – caratterizzata dall'abbandono della "tonalità" come sistema teorico di base e, conseguentemente, dall'abolizione della differenza tra consonanza e dissonanza che era stata alla base della musica fin dal Rinascimento – fu compiuta nel primo decennio del nuovo secolo da quattro musicisti di «estrazione mistica che oltrepassarono i limiti della tonalità all'incirca contemporaneamente, nel decennio a cavallo del 1900, senza che, a quanto sembra, sapessero nulla l'uno dell'altro».⁵

Secondo Carl Dahlhaus il primo di questi compositori fu Aleksandr Skrja-

³ Prima del Novecento il temperamento equabile (la divisione dell'ottava in dodici semitoni uguali) e l'armonia tonale costruita per sovrapposizioni di consonanze (terze, seste, quinte e ottave) erano considerati una specie di sistema "universale" e "naturale" della musica. Con il nuovo secolo studi più approfonditi dimostrarono che l'intonazione di tutti gli armonici naturali, con la sola esclusione di quelli dotati, sono calanti o crescenti rispetto all'intonazione che essi presentano nel sistema temperato. (Cfr. L. Azzaroni, *Canone infinito. Lineamenti di storia della musica*, CLUEB Edizioni, Bologna, 1997, pp. 24-25).

⁴ C. Dahlhaus, *op. cit.*, p. 350.

⁵ C. Dahlhaus, *op. cit.*, p. 409.

¹ C. Dahlhaus, *La musica dell'Ottocento*, La Nuova Italia Edizioni, Scandicci 1990, p. 349.

² Ibidem.

bin, che si staccò dalla tonalità pensando di organizzare la sua musica intorno ad un "accordo mistico" costituito da intervalli dissonanti di quarta (si veda a tal proposito la *Nona sonata* per pianoforte del 1913). Successivamente Erik Satie, in anticipo di vent'anni rispetto all'*Harmonielehre* di Arnold Schönberg, utilizzò le sonorità degli accordi per quartе in alcune composizioni commissionate dal movimento dei Rosa-Croce di cui egli fu, tra il 1890 e il 1892, il compositore ufficiale; un esempio di questo tipo di composizioni è il preludio al primo atto di, *Le fils des étoiles*, la "pastorale calda" su testo di Josephin Péladan, il rifondatore dell'ordine dei Rosa-Croce. Poi si fa riferimento a Charles Ives, che in più occasioni cercò di esprimere nella propria musica i concetti di filosofi trascendentalisti americani come Emerson e Thoreau: si veda la *Concord Sonata* del 1909-1915, in quattro movimenti dal titolo, *Emerson, Hawthorne, The Alcotts e Thoreau*.⁶

Infine Arnold Schönberg iniziò ad applicare con rigore l'intervallo di quarta e, più in generale, si emancipò dalla tonalità dal 1908 in poi, che per questa ragione rappresenta non solo una data cardine all'interno del periodo di maturazione degli eventi che condussero alla rivoluzione musicale a cui si è appena accennato ma la vera e propria data di inizio dell'epoca della *Neue Musik*. A differenza dei primi tre compositori, per Schönberg queste erano indubbiamente le conseguenze di un processo storico iniziato con la nascita stessa dell'armonia tradizionale. "Nell'Ottocento la storia dell'armonia è caratterizzata da una dialettica che porta a vedere nella dissoluzione della tonalità che si manifesta alla fine dell'epoca l'estrema conseguenza di premesse che risalgono addirittura agli inizi dell'evoluzione del Sei e Settecento. (...) Nell'Ottocento la crescente complicazione dell'armonia, che pareva indice di progresso musicale, stava diventando un fattore d'indipendenza; l'autonomia dell'arte si manifestava in un'autonomia dei mezzi artistici – quasi che da una premessa estetica si deducesse un corollario tecnico. Le forme di integrazione, ancora in grado di creare un equilibrio nel Settecento, non poterono tener testa, nell'Ottocento, alle tendenze alla differenziazione che erano pretracciate sin dall'inizio nei principi strutturali dell'armonia tonale – nella sovrapposizione delle terze e nell'alterazione cromatica, come pure nell'introduzione di note estranee all'armonia e nella costruzione di gradi secondari. (In principi quali la sovrapposizione delle terze e l'alterazione cromatica è insito un progressivo accrescimento che, alla fine, si ribalta in auto-annullamento). Non è che i compositori e i teorici [...] abbiano ignorato o trascurato la necessità di impedire che l'armonia si frantumasse, si disintegrasse in effetti che durano un istante, la cui legittimazione estetica stava nella categoria romantica dell'interessante e sor-

prendente coniata da Friedrich Schlegel. L'evoluzione della teoria armonica, da Jean-Philippe Rameau a Moritz Hauptmann e a Hugo Riemann fino ad Arnold Schönberg e Heinrich Schenker, è caratterizzata al contrario dallo sforzo di trovare delle spiegazioni per cui concatenazioni di accordi sempre più complicate e lontane apparissero nessi tonali chiusi in sé, funzionalmente coerenti, cioè dallo sforzo di allargare, per mezzo di dominanti secondarie, di digressioni (al posto di modulazioni) e di gradi secondari emancipati, il campo di ciò che poteva essere sentito come appartenente a una stessa tonalità (così che da ultimo fu annullata la categoria del cambiamento di tonalità). Un'altra tendenza a far vedere nella crescente ricchezza di mezzi armonici l'altra faccia di un'integrazione sempre più stretta si mostrava nei dettagli della formazione degli accordi, e precisamente nell'aspirazione a rendere plausibili accordi inconsueti, intendendoli e giustificandoli come accrescimento della funzionalità tonale. La complicazione dei particolari, di cui l'Ottocento fu addirittura insaziabile, il piacere di inventare sempre nuove combinazioni di sovrapposizioni di terze, di note estranee all'armonia e di cromatismi, sono stati considerati il lato esteriore di un'accentuazione dell'effetto di dominante o di sottodominante, effetto che – in conformità al rapporto tra essenza e apparenza – si credeva costituisse il significato interno dei fenomeni armonici dietro la loro facciata coloristica".

Ma i decenni che così prepotentemente rivoluzionarono i modi e i concetti del far musica presentano altri aspetti che bisogna considerare. Nei dieci anni che precedettero la prima guerra mondiale – gli anni che rappresentano la conclusione dell'epoca della Modernità e l'inizio di quella che è stata definita l'epoca della *Neue Musik* – l'offerta di stimoli musicali sempre nuovi e diversi, come pure l'incalzare con il quale questi stimoli furono offerti e superati, assunono proporzioni più ampie che mai. Nella storia della cultura musicale, testimonia il critico e musicologo tedesco Hans Stuckenschmidt, la libertà quasi assoluta di spostarsi per l'Europa permetteva uno scambio di idee senza precedenti. "L'Europa spirituale costituisce in quell'epoca una vera unità, non appena si affaccia una nuova idea artistica a Vienna, subito è accolta ed elaborata a Parigi, Roma e Londra. Nasce così un'uniformità europea nei problemi degli esperimenti artistici, che, pur senza perdere le colorazioni del clima, delle caratteristiche nazionali e della latitudine, garantisce una somma inaudita di nuove idee e forme".⁷

Il fascino delle grandi scoperte nella fisica, nell'astronomia e nella matematica, gli studi sulla psicologia e sulle capacità cognitive, le conquiste geografiche e le scoperte archeologiche, unitamente al progresso inarrestabile di una tecnologia che proprio in quegli anni portava a compimento imprese straordinarie (la

⁶ C. Dahlhaus, *op. cit.*, pp. 406-410.

⁷ C. Dahlhaus, *op. cit.*, pp. 402-403.

⁸ H. Stuckenschmidt, *La musica moderna*, Einaudi Edizioni, Torino 1960, p. 60.

costruzione di transatlantici, aeroplani, automobili, elettricità, cinema, grammo-fono, radio, per citare le invenzioni più importanti) coinvolgono ampi settori del mondo della cultura. Tra le diverse conseguenze del positivismo di questo periodo vi è la formazione di gruppi e movimenti che trovano forza e ispirazione proprio nelle conquiste del mondo moderno e talvolta, come a Berlino, Vienna, Parigi e Roma, contestano le tradizioni culturali del passato.

In campo musicale i primi anni del secolo (il "decennio degli esperimenti", riprendendo il titolo di un capitolo del testo di Stuckenschmidt) sono un continuo proliferare di proposte e novità. La produzione operistica suggerisce temi sempre diversi e aggiornati allo spirito del tempo: Giacomo Puccini racconta l'epopea dei cercatori d'oro americani nella *Fanciulla del West*, mentre Ernest Bloch nel *Macbeth* presenta «un non plus ultra di arditezze moderne, un insolito rebus di ritmi e tonalità [...] con un continuo alternarsi di tempi in 3/4, 4/4, 5/4 e 6/4, ma anche con audacie armoniche e innovazioni nei timbri orchestrali».⁹ Nel 1906 Ferruccio Busoni mostra nel saggio, *Abbozzo di una nuova estetica della musica*, i contorni della nuova arte musicale,¹⁰ mentre compositori come Joseph Mathias Hauer, Ivan Alexandrovich Wyschnegradsky e Alois Haba sperimentano procedimenti compositivi basati sul totale cromatico o sul suo superamento a favore dei micrinteralli.

Ma sono le rivoluzioni timbrico-armoniche di Debussy (ad esempio nei due libri dei *Préludes* del 1910-1913 e in *Iberia* del 1908), unitamente a quelle "atonali" di Schönberg, Alban Berg e Anton Webern a provocare un vero e proprio *choc* nei salotti e nelle sale di concerto europee; soprattutto in quei compositori, come Max Reger e Richard Strauss, che fino a poco prima avevano condiviso con loro l'appartenenza alla Musica Moderna.¹¹ Ma l'elenco dei composi-

⁹ H. Stuckenschmidt, *op. cit.*, pp. 61-62.

¹⁰ «[...] Io credo: al suono astratto, alla tecnica senza ostacoli, all'illimitatezza dei suoni. Perciò ogni sforzo deve tendere a che sorga verginalmente un nuovo inizio. Colui che sarà nato per creare avrà prima di tutto un compito negativo e di grande responsabilità, quello di liberarsi da tutto ciò che ha appreso e udito, da tutto ciò che è apparentemente musicale; per potere, sgomberato il terreno, evocare in sé un raccoglimento intenso e ascetico che lo renda capace di elevarsi di un gradino, di percepire il mondo sonoro interiore e di comunicare all'umanità. L'aurore di personalità leggendaria incoronerà il Gioto di questo musicale Rinascimento. Alla prima rivelazione seguirà un'epoca di religiosa attività musicale, alla quale nessuno spirito corporativo avrà parte, in quanto gli eletti e gli iniziati non potranno non essere riconosciuti e solo loro ne potranno essere invece i realizzatori. A questo punto splenderà la massima fioritura, forse la prima nella storia musicale dell'umanità...» (in F. Busoni, *Abbozzo di una nuova estetica della musica*, in F. Busoni, *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti*, a cura di F. D'Amico, Il Saggiatore Edizioni, Milano, 1977, pp. 34-72).

¹¹ Lo sgomento di fronte alla presa di posizione atonale di Schönberg, Berg e Webern si trovava non solo in Strauss, ma anche in Reger che nel 1910, in una lettera al pianista August Stradal sui *Klavierstücke* schoenbergiani dell'op. 11, afferma: «non so se roba simile si possa più

tori, che in modi e concezioni diverse proposero un superamento delle tradizioni del passato, potrebbe continuare a lungo, citando anche Franz Schreker e, non ultimo, Igor Stravinskij che con il *Sacre du printemps* del 1913 e il *Pulcinella* del 1919, contribuì prima al definitivo scardinamento dello stile musicale del romanticismo dell'Ottocento tedesco e poi alla ripresa neoclassicista di musiche del Settecento.

Si è pensato che le conseguenze di questo affascinante decennio potessero essere sintetizzate facendo riferimento a due posizioni diametralmente contrapposte, ovvero al neoclassicismo stravinskijano e al concerto schoenbergiano di emancipazione della dissonanza. Questa tesi è stata poi abbandonata non solo perché è riduttivo pensare in termini di conservatorismo o progressismo, ma anche perché gli stimoli e le novità che furono proposti in quel decennio non si limitano alla questione, certo fondamentale, degli aspetti diastematici della musica. Anche l'idea di considerare il periodo dell'atonalità (tra il 1908 e il 1923 circa) come un periodo di passaggio non ha oggi più ragione d'essere se si tiene conto del fatto che opere come *Erwartung* e *Pierrot lunaire*, ad esempio, non possono essere considerate "preparatorie" alla tecnica dodecafonica della *Suite* op. 25 o delle *Variazioni per orchestra* op. 31.¹²

Ad una attenta osservazione la volontà di ampliare i tradizionali confini ereditati dalla musica di fine Ottocento permea non solo i sistemi scalari e armonici, ma ogni aspetto del far musica e se guardiamo più da vicino alcune delle più rappresentative partiture di quel periodo ritroviamo altrettanto spirito innovativo nell'aspetto timbrico e in quello ritmico. Come non ricordare infatti che, dal punto di vista del timbro, Debussy aveva già prospettato soluzioni orchestrali particolari e raffinatissime nel *Prélude à l'après-midi d'un faune* del 1894 e in, *Iberia*, la seconda delle *Images* del 1908. Per non parlare di Ravel che proprio tra il 1907 e il 1908 conquistava il pubblico internazionale con i suoi lavori, *Rapsodie espagnole* e *Ma mère l'Oye*.

Parallelamente la prova di un nuovo interesse verso l'aspetto ritmico della superficie musicale la troviamo nella musica di Bartók e Stravinskij. Per quanto riguarda il primo basta ricordare, *L'Allegro barbaro* del 1911 dove osserviamo non solo l'irrefrenabile energia ritmica dei canti della sua terra, ma anche una trasformazione degli accordi dissonanti del pianoforte in veri e propri eventi "percussivi". A proposito di Stravinskij si pensi al *Sacre*, il cui linguaggio inno-

chiamare "musica", il mio cervello è davvero troppo invecchiato per questo! Ora vien fuori lo Strauss mal digerito e altra roba di questo genere! C'è di che diventar conservatorio» (cit. in C. Dahlhaus, *op. cit.*, p. 356).

¹² Per gli aspetti storiografici e analitici inerenti a questo problema si veda l'articolo di Susanna Pasticcio, *Fra analisi musicale e storia: l'interpretazione delle opere atonali di Arnold Schönberg*, in *Diastema*, 1995, pp. 9-19.

vaiivo, caratterizzato dall'uso energico e percussivo della poliritmia unitamente all'uso della politonalità, della dissonanza e di tanto altro, commisto ai canti della tradizione popolare russa, sconvolse l'Europa musicale del tempo fin dalla prima parigina del 29 maggio 1913. Secondo un ascoltatore presente quella sera "una certa parte dell'uditorio era turbata per quello che considerava un tentativo blasfemo di distruggere la musica come arte e, travolta dall'ira, iniziò a fischiare appena dopo che si fu alzato il sipario; da questo già si comprendeva come sarebbe andata l'esecuzione. Era impossibile udire l'orchestra tranne che in pochi punti, quando le acque si calmarono un po'. Il giovane seduto dietro di me nel palco si alzò durante lo svolgimento del balletto per poter vedere meglio. L'intensa eccitazione che lo travagliava si tradì quando egli cominciò a battermi ritmicamente i pugni in testa. La mia emozione era così grande che per un certo tempo non sentii i colpi".¹³

Una parte notevole della sperimentazione riguardava, già allora, l'uso di suoni non tradizionali. Volendo riferire di questi repertori – talvolta con sonorità al confine tra suono e rumore – basterà ricordare quel *corpus* di opere che giunse a maturazione negli anni Venti e che di solito si indica con il termine di "musica sulla macchina". Questo repertorio – cui i futuristi dettero scarso contributo artistico, ma ampie e ridondanti affermazioni di principio – era caratterizzato da un costante riferimento all'idea del "meccanismo" e da una vivace e fervida ispirazione legata ai rumori delle macchine, delle città e della vita quotidiana. Tra il 1920 e il 1927 sono innumerevoli le composizioni che si richiamano al mondo delle macchine e alle affascinanti novità della tecnica: *L'aeroplano* di Emerson Whitborne, *La macchina* di Fritz Klein, *Sonata dell'aeroplano*, *Meccanismi* e *Morte della macchina* di George Antheil, *Energia* di Carlos Châvez, *Grattacieli* di John Alden Carpenter e tanti altri. Il 1927 fu poi un anno eccezionale: Aleksandr Mosolov inserisce i suoni e i rumori di un'officina in una composizione sinfonica (*Fonderia d'acciaio*) mentre George Antheil sconcerta il pubblico newyorkese con, *Ballet mécanique* per sedici pianoforti, incudini, campanelli elettrici, trombe d'automobili e le eliche di un motore d'aereo!

A proposito delle innovazioni timbrico-ritmiche, il musicologo e compositore inglese Reginald Smith Brindle evidenzia due tipi di atteggiamenti. Al primo appartengono le ricerche intorno ai modi di attacco e di produzione del suono degli strumenti tradizionali, un cammino iniziato con la, *Klangfarbenmelodie* [melodia dei timbri] schöenbergiana dei *Fünf Orchesterstücke* del 1909 e approfondito, ad esempio, alla produzione solistica di Luciano Berio. Al secondo atteggiamento va ascritto invece il grande sviluppo che, iniziato con Edgar Varèse, ha avuto la famiglia delle percussioni: «mentre in precedenza gli strumenti a

percussione erano visti come i "creatori di rumore" dell'orchestra, oppure erano introdotti occasionalmente per alcuni effetti speciali esotici o coloristici, ora le percussioni non solo sono diventate una famiglia orchestrale essenziale e con gli stessi diritti degli archi, dei legni e degli ottoni, ma frequentemente giocano il ruolo principale nell'orchestra e nell'ensemble».¹⁴

Per la verità lo sviluppo di questo atteggiamento trova ampio spazio in terra americana dove, in contrapposizione allo stile filo-europeista di un gruppo di musicisti che avevano studiato in Europa (molti dei quali con Nadia Boulanger), operavano alcuni musicisti più interessati agli aspetti marcatamente sperimentali. Henry Cowell nel 1933, in occasione del Convegno dell'*American Composers on American Music*, osservò che "l'effettiva divisione tra i compositori americani di oggi, una divisione marcata, è tra quelli che considerano la musica come qualcosa che riguarda il divertimento e quelli che la considerano come un mezzo per esprimere le più grandi profondità del sentimento. Il primo gruppo, che lavora a stretto contatto, è composto da uomini che hanno studiato per lo più a Parigi e sono stati chiaramente influenzati da alcuni moderni orientamenti filosofici francesi. Il secondo gruppo è costituito, in gran parte, da uomini che hanno studiato in America e che, anche se spesso meno raffinati tecnicamente rispetto agli altri, stanno costruendo uno stile nettamente centrato sui sentimenti e le tradizioni del paese".¹⁵

In America i compositori interessati agli aspetti più sperimentali della loro arte erano mossi da uno spirito pionieristico e individualistico e "vedevano in Ives un modello di quello che poteva essere un vero compositore americano. Questi consideravano Ives come l'iniziatore di una via "alternativa" per la musica americana del XX secolo, impegnata nella ricerca di approcci compositivi fortemente personali e completamente emancipati dai precedenti europei. La maggior parte dei compositori di questo gruppo sono degli individualisti, che non accettano compromessi e che, come Ives, lavorarono in un relativo isolamento. Eppure essi tendono a condividere almeno uno di due importanti aspetti: una disponibilità a sperimentare con il suono di per sé, senza riferimenti a procedimenti tecnici o formali della tradizione (da questo punto di vista hanno qualcosa in comune con alcuni radicali compositori europei, come ad esempio i futuristi), e una tendenza a trarre ispirazione non solo dalle proprie fonti etniche, ma anche dalle lontane culture esotiche escluse dall'orbita europea, con particolare attenzione a quella orientale".¹⁶

¹⁴ R. Smith Brindle, *The New Music. The Avant-Garde since 1945*, Oxford University Press, Oxford 1987, p. 158.

¹⁵ D. Nicholls, *American Experimental Music 1890-1940*, Cambridge, Cambridge University Press 1990, p. 4.

¹⁶ R. P. Morgan, *Twentieth-Century Music. A History of Musical Style in Modern Europe and America*, Norton & Company, New York 1991, p. 296.

A questo gruppo di compositori appartengono, tra gli altri, Henry Cowell, Harry Partch, Ala Hovhaness, Lou Harrison, Carl Ruggles e, naturalmente, Edgar Varèse. Varèse, francese di nascita e per formazione, allo scoppio della prima guerra mondiale partì per gli Stati Uniti, dove si dedicò alla composizione e alla diffusione delle opere dei giovani compositori. L'inizio della sua attività compositiva fu strettamente e indissolubilmente legato alle percussioni. Il 4 marzo 1923, sotto la direzione di Carlos Salzedo – direttore d'orchestra, pianista, arpista e appassionato sperimentatore – venne eseguito, *Hyperprism* per strumenti a fiato e percussioni; due anni più tardi fu eseguito, *Intégrales*, per lo stesso organico, e nel 1933 *Ionisation* per un'orchestra di sole percussioni. La realizzazione di questa composizione, iniziata nel lontano 1919, rappresenta un punto di arrivo importante nella produzione di Varèse. "Mi sembra che i lavori degli anni '20 rappresentino un affinamento delle mie prime concezioni. Ero anche più interessato ai rapporti ritmici e metrici interni, in *Ionisation*, ad esempio. Ero poi interessato alle sonorità della percussioni in quanto elementi strutturali, architettonici. Ma questo non fu il mio primo pezzo per percussioni, ne avevo già realizzati alcuni a Berlino e a Parigi, specialmente in connessione con i corsi che dirigevo a Berlino. Questi lavori utilizzavano degli speciali strumenti a percussioni che io stesso avevo raccolto e che spesso erano gli stessi cantanti a suonare"¹⁷.

Agli anni Trenta risalgono anche i primi esperimenti di John Cage riguardanti le percussioni; avendo studiato con Cowell e Schönberg, Cage sembra maturare nel proprio stile entrambe le scuole cui abbiamo fatto riferimento, quella "rinnovatrice" europea e quella "sperimentale" americana¹⁸. Nel 1938 Cage organizzò un'orchestra di percussioni a Seattle; quasi tutte le composizioni di Cage degli anni Trenta e Quaranta, osserva Charles Hamm, furono scritte per percussioni o per pianoforte preparato, cioè per un pianoforte trasformato, grazie all'inserimento di oggetti di varia dimensione e fattura, in una vera e propria orchestra di percussioni. Cage è stato tra i compositori più attenti a «esplorare tutte le possibilità strumentali».

¹⁷ E. Varèse, *Il suono organizzato. Scritti sulla musica*, Ricordi Unicopli Edizioni, Milano 1983, p. 183.

¹⁸ Nel 1927 Cowell fondò la rivista *New Music* dedicata alla pubblicazione di partiture che, per il loro estremo sperimentalismo, venivano rifiutate dagli editori. «John Cage e altri musicisti più giovani lo ricercarono come insegnante, e trovarono in lui aiuto e incoraggiamento. Per parecchi decenni agì come una specie di "padrino" dell'avanguardia, spesso fungendo da ponte tra la musica più radicale del tempo e gli ambienti più "rispettabili" della musica e dell'istruzione americani, ai quali egli stesso ormai apparteneva» C. Hamm, *La musica degli Stati Uniti. Storia e cultura*, Ricordi Unicopli Edizioni, Milano 1990, p. 711.

tali non ancora inventate, l'infinità delle sorgenti sonore di un terreno incolto e di un deposito di immondizie, di una cucina o di una *living-room*»¹⁹. Anche se la sua concezione di musica era profondamente diversa da quella dei suoi maestri, Cage fu profondamente influenzato da Varèse. In uno scritto del 1937 intitolato, *Il futuro della musica*: *Credo*, egli enuncia due principi di netta origine varèsiana, cioè l'estensione del suono musicale al rumore e il passaggio dall'idea della composizione a quella dell'"organizzazione del suono", un'idea che egli sviluppò fino all'"alea" degli anni Sessanta²⁰. "Dovunque ci troviamo, ciò che sentiamo è soprattutto rumore. Quando lo ignoriamo, ci disturba. Quando lo ascoltiamo, lo troviamo affascinante. Il suono di un camion a novanta all'ora. L'elettricità statica tra le stazioni radiofoniche. La pioggia. Vogliamo catturare e controllare questi suoni, usarli non come effetti sonori, ma come strumenti musicali. Se questa parola "musica" è sacra e riservata agli strumenti del Settecento e dell'Ottocento, possiamo sostituire un termine più significativo: organizzazione del suono. Mentre in passato il punto di disaccordo è stato tra la dissonanza e la consonanza, nel futuro immediato sarà tra il rumore e i cosiddetti suoni musicali"²¹.

Le esperienze americane di Varèse e Cage sulle percussioni e sull'uso del rumore – che confluirono poi con quelle europee nell'atto di nascita della *musique concrète* di Pierre Schaeffer e del *Groupe de Recherches Musicales* e della musica elettronica a Colonia e a Milano – sono state per molti la base per una concezione dell'avanguardia che coniuga il concetto di sperimentazione sonora con l'incremento di interesse verso il timbro, il ritmo e le percussioni in genere²². "Ovviamente non è possibile, in questa

¹⁹ J. Cage, *Pour les oiseaux: entretiens avec Daniel Charles*, Belfond, Paris 1976, trad. ital.: Muthupia Edizioni, Milano 1977, p. 71.

²⁰ L'*alea* è un criterio compositivo che include più o meno ampi spazi dedicati all'indeterminazione o alla casualità. Aleatorio può essere considerato il procedimento che conduce ad una composizione musicale se uno o più parametri di essa sono basati su scelte casuali, come sono, ad esempio, il lancio delle monete dell'*Y Ching* o la rilevazione delle imperfezioni di un foglio di carta, entrambi i casi utilizzati in alcune composizioni di John Cage.

²¹ C. Hamm, *op. cit.*, p. 718. Oltre a questi aspetti Cage sottolineava spesso l'esigenza di una nuova notazione musicale, in quanto quella ereditata dall'Ottocento risultava inadeguata per quei musicisti che si rivolgevano non semplicemente all'altezza del suono ma all'intero spettro sonoro. (Cfr. R. P. Morgan, *op. cit.*, pp. 359-360).

²² Una traccia di ciò proviene dal fatto che dal 1945 il numero e le tipologie degli strumenti a percussioni sono considerevolmente aumentati, spesso prendendo spunto da strumenti utilizzati in tradizioni esecutive molto lontane da quella europea. Da questo punto di vista Brindle riferisce di tre sostanziali tendenze. Quella che proviene dall'Oriente e dal misticismo, sulla scorta delle concezioni estetiche di Olivier Messiaen o dello stesso Cage; quella d'importazione latino-americana, anche in riferimento ai repertori jazzistici, e, infi-

sede, affrontare nel dettaglio lo sviluppo e i contenuti di tutte le scuole compositive che hanno contraddistinto la vita delle avanguardie musicali del Novecento. Dobbiamo limitarci a due osservazioni. Da un punto di vista generale, molti degli aspetti innovativi che caratterizzarono queste scuole attuarono una sorta di "allineamento" con movimenti presenti in altri settori dell'arte contemporanea. Si veda, per la prima parte del secolo, il collegamento tra Debussy e i poeti simbolisti francesi, oppure la stretta relazione tra i concetti futuristi del poeta Marinetti con quelli del pittore-musicista Russolo. In secondo luogo, al pari delle avanguardie pittoriche, artistiche o letterarie, parlare di "avanguardie musicali" nel Novecento significa trattare compositori che proponevano, in forma più o meno esplicita, un progressivo abbandono di concezioni estetiche, principi e tecniche compositive proprie della generazione precedente. La necessità di essere "avanguardia" impone sempre di essere "avanti", impone di annullare – superandole – le convinzioni del passato anche recente. Si consideri ad esempio la cosiddetta "scuola di Darmstadt", sviluppatasi in Germania dopo la seconda guerra mondiale e comprendente autori seppur diversissimi tra loro come Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Bruno Maderna e Luigi Nono. Se da una parte questi autori trovano il proprio "padre spirituale" in Anton Webern (del quale, anche con qualche fraintendimento, riprendono l'idea di una tecnica compositiva fortemente strutturata sul concetto di "serie dodecafonica"), dall'altra sviluppano dei concetti estetici fortemente innovativi che aboliscono di fatto il concetto di forma che era proprio della generazione precedente, compreso Webern. Da questo punto di vista una possibile soluzione al problema storiografico di dover individuare schematicamente le caratteristiche e le proposte delle diverse avanguardie potrebbe essere quella di descrivere per ogni scuola almeno quattro aspetti: un "lider" e un gruppo che consapevolmente esercitano un'azione di stimolo sulla realtà circostante, un "manifesto" nel quale vengono esplicitate le esigenze innovative e una "opzione di tecnica compositiva" con la quale il compositore dà corpo alle predette esigenze. In questo senso alcune delle avanguardie musicali del XX secolo potrebbero ad esempio trovare una loro sommaria descrizione nel seguente prospetto.²³

lider	gruppo	manifesto	opzione di tecnica compositiva
Debussy	simbolisti	<i>Messieur Croche l'antillaniste</i> di Claude Debussy (post. 1921)	abbandono dell'armonia classica
Marinetti e Russolo	futuristi	manifesti futuristi e <i>L'arte dei rumori</i> di Russolo (1916)	uso dei rumori intonati
Schönberg	seconda scuola di Vienna	<i>Der Blane Reiter</i> (1912), <i>Harmonielle</i> (1911) o lo statuto dell'Associazione privata fondata da Schönberg nel 1918	emancipazione della dissonanza
Satie e Stravinskij	neoclassicismo (Les Six, Bartók...)	<i>Le cog et l'arlequin</i> di Jean Cocteau (1918)	recupero della tonalità
Boulez e Stockhausen	avanguardia darmstadiana	<i>Die Reihe</i> (la rivista pubblicata a Darmstadt tra il 1955 e il 1962)	serialità integrale
Cage	Cowell, Feldman, Brown e altri	<i>Silence</i> di John Cage (1961)	indeterminismo e rifiuto del ruolo del compositore

Naturalmente, come si è già affermato, queste osservazioni non possono esaurire la varietà delle scuole e delle tendenze rintracciabili nella produzione colta del secolo appena trascorso, una varietà che si è ulteriormente frammentata e moltiplicata nell'ultima parte del Novecento. Lo stesso concetto di "avanguardia musicale", descritto in precedenza, è attualmente in crisi in quanto sono emerse nuove e importanti questioni. Le difficoltà del rapporto tra autore e pubblico, le questioni relative all'identità e alla funzione del compositore, il rapporto tra artista e società, le condizioni economiche, la diffusione dell'arte e la presenza di una tecnologia sempre più avanzata ed intrusiva (ma della quale sembra impossibile fare a meno) sono tutti aspetti su cui riflettere e sui quali le posizioni del mondo artistico e musicologico sono diversissime.²⁴

In questa situazione si capisce come sia diventata addirittura problematica l'idea stessa di realizzare una "storia della musica" del Novecento, non solo per la pluralità dei significati associabili alla parola "musica", ma anche perché sembra annullata l'idea che gli "eventi" procedano secondo uno sviluppo o

ne, quella di carattere, si potrebbe dire, "primitivista" riguardante l'importazione di strumenti provenienti dal continente africano. (R. Smith Brindle, *op. cit.*, p. 159)

²³ C. Annibaldi, *Lezioni di storia e storiografia della musica*, Conservatorio Statale di Musica "S. Cecilia", Scuola Sperimentale di Composizione ad Indirizzo Musicologico, 1992-1995.

²⁴ Si veda, a questo proposito, M. Baroni, *Nascita e decadenza delle avanguardie musicali*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da J.-J. Nattiez, con la collaborazione di M. Bent, R. Dalmonde e M. Baroni, Torino, Einaudi Edizioni, 2001, vol. I *Il Novecento*, pp. 5-26.

una "evoluzione" continua: «ad uno sguardo ravvicinato è evidente che i momenti di invenzione, di rivoluzione o di rottura, così tipici nel XX secolo, stanno accanto o si alternano a fasi di prolungamento o di ritorno a stili del passato, a periodi di rinnovata attenzione alle capacità percettive di chi ascolta»²⁵.

Il Novecento musicale, che speravamo di poter raccontare come un continuo e progressivo avanzamento verso i concetti più radicali e riformistici delle avanguardie musicali – dallo schönbergiano abbandono della tonalità, alle rivoluzioni formali e strutturali darmsstadiane fino all'anarchia cageana – comprende non solo scuole e compositori neotonali o neomodali come Sergej Prokof'ev, Benjamin Britten, Dmitrij Šostakovič, Darius Milhaud e Francis Poulenc, ma anche proposte interculturali basate sempre più sulla contaminazione di tecniche compositive e sulla riappropriazione di tradizioni esecutive diversissime. Una sfida continua alla nostra capacità di comprensione della musica e dei suoi significati, una sfida che se non vuole risolversi in una rinuncia della nostra capacità di ascoltare musiche e tradizioni diverse, deve essere sostenuta da una sempre più attenta e puntuale educazione e formazione culturale.

²⁵ J.-J. Nattiez, *Come raccontare il XX secolo?*, in *Enciclopedia della musica*, op. cit., p. xliii. Recentemente Mario Baroni ha pubblicato un testo di storia della musica nel quale sono presentate non solo alcune delle composizioni più significative della tradizione colta e del Novecento, ma anche musiche della tradizione etnica, afroamericana e di consumo (*popular music*, canzoni e musica leggera). Il testo, completato da due CD audio contenenti le registrazioni delle musiche descritte, evitando una trattazione troppo tecnica, è particolarmente rivolto ad un pubblico privo di specifiche nozioni di grammatica musicale. (M. Baroni, *L'orecchio intelligente. Guida all'ascolto di musiche non familiari*, LIM Edizioni, Lucca, 2004, Manuali d'analisi e teoria musicale, Collana del G.A.T.M. n. 1).