

Aldo Cutroneo

**An abstract experience:
Morton Feldman e il paradosso interpretativo di *Projection 4* per violino e
pianoforte**

Conferenza del 26 maggio 2005 per il Festival *Mondi Sonori* di Trento

Feldman ci invita a vivere l'esperienza delle Projections come un'avventura musicale (*a totally abstract sonic adventure*) che, in quanto astratta, ci pone molteplici problemi soprattutto di tipo interpretativo, i quali possono essere risolti studiando le origini di questo genere di composizione e le intenzioni progettuali del compositore. Inoltre attraverso l'analisi della partitura in relazione al suono e al suo scorrere nel tempo possiamo cercare di raggiungere l'obiettivo di una corretta lettura e fedele interpretazione nonché di un ascolto consapevole, condizione indispensabile per apprezzare la musica, soprattutto se contemporanea.

New York

Morton Feldman (New York, 12 gennaio 1926 – 3 settembre 1987) appartiene, come Earle Brown e il compositore di origine francese Christian Wolff, alla scuola di New York che si era formata intorno alla figura di John Cage. Feldman trova le motivazioni per realizzare la musica grafica e “indeterminata” nell'idea di suono e di silenzio espressa da Cage e nella pittura astratta americana, precisamente in quell'espressionismo astratto a cui questo genere di partiture rimarrà sempre strettamente correlato e che ha le sue radici in quell'Europa che molti artisti stavano abbandonando per le note ragioni.

Infatti già nel 1939 Yves Tanguy abbandona la Francia e l'anno successivo anche Piet Mondrian si rifugia in America non potendo più tornare a Parigi dall'Inghilterra dove si trovava. Grazie anche all'aiuto dell'Emergency Rescue Committee (il Comitato americano di soccorso agli intellettuali) altri artisti seguiranno questa strada abbandonando la Francia occupata: André Masson, Max Ernst e altri ancora.

L'arte pittorica astratta venne accolta con grande entusiasmo dagli artisti di New York raccolti in gruppi o cenacoli per lo più isolati, i quali vennero in seguito identificati dal critico del “New Yorker” Robert Coates nell'unica corrente pittorica chiamata “Espressionismo astratto”, definizione vaga e proprio per questo accettata da tutti. Più tardi, nel 1952, un altro critico, Harold Rosenberg, darà una denominazione più mirata: “Action Painting” (pittura d'azione). E di vera azione si può parlare guardando Jackson Pollock che nel 1947 elabora la tecnica del “dripping”, ovvero del drip-painting (letteralmente dipingere con le gocce).

Scrivo, a proposito, Angela Vettese:

“con la tela stesa sul pavimento, in una sorta di danza allucinata simile a quella degli indios che dipingono con la terra, faceva sgocciolare il colore da scopettoni più che da grandi pennelli, coprendo l’intera superficie senza alcuna gerarchia negli spazi e con archi sovrapposti tra loro in modo solo apparentemente graduale. «Quando ci sono dentro, nel mio quadro, non mi rendo conto di quello che sto facendo. È soltanto dopo un certo periodo, impiegato a, come dire, fare conoscenza, che riesco a vedere che direzione ho preso. E non ho paura di fare cambiamenti e neanche di distruggere l’immagine, perché so che il quadro ha una vita sua e io non cerco che di farla venire fuori» scrisse l’artista in un testo pubblicato su «Possibilities» nel 1974”.¹

Pollock con le sue tele piene di colore e senza forme rappresenta il versante gestuale dell’Action Painting, perché è proprio il “gesto” a determinare il risultato.

L’altro versante, intellettuale e misticheggiante, è rappresentato, fra gli altri, da un artista che come Pollock ha avuto molti contatti con Feldman: Mark Rothko. Questo pittore, di origini lituane, verso la fine degli anni ’40, di fronte ad una tela abbozzata sulla quale aveva dipinto dei rettangoli, forse per stabilire un equilibrio formale, si accorge che nulla si doveva aggiungere e che il quadro era finito così. Da allora per tutta la vita dipinge nelle sue tele, per lo più grandi pannelli di cui spesso si circonda (questo è il suo modo di entrare nell’opera d’arte), grandi rettangoli che in seguito debordano formando orizzontali strisce di colore, per arrivare infine a dipingere solo sfumature di colore. Esclusivamente colore, quindi, come fonte di espressione capace di suscitare emozioni.

Con il passare del tempo l’umore di Rothko diventa sempre più cupo e le sue tele si fanno sempre più tetre, giungendo alla fine della sua produzione alle sfumature dei pannelli varianti dal verde, colore della speranza, al viola, colore della penitenza, al nero, colore della morte, che circondano l’osservatore nella ottagonale Cappella di Huston, per l’inaugurazione della quale nel 1971, un anno dopo il suicidio del pittore, Feldman scrisse la musica (*Rothko Chapel* per Viola, Percussioni, Celesta, Soprano, Contralto e Coro).

Suono-colore

Feldman, appassionato d’arte e frequentatore dell’ambiente dove lavoravano personaggi come Pollock e Rothko, scrive nel 1950 la prima partitura grafica della storia della musica nella quale la notazione è sostituita da un disegno: *Projection 1* per Violoncello solo. A questa “proiezione” se ne aggiungeranno l’anno successivo altre quattro: *Projection 2* per flauto, tromba, pianoforte, violino e violoncello, *Projection 3* per due pianoforti, *Projection 4* per violino e pianoforte e *Projection 5* per tre flauti, tromba, due pianoforti, tre violoncelli, che conclude la serie. Il titolo “Proiezione”, desunto dalle arti visive come altri che l’autore userà (*Extensions, Intersections, Vertical Thoughts*), qui rappresenta una intenzione particolare: Feldman infatti scrivendo questa musica non parte dall’intenzione di “comporre”, bensì dall’idea di “proiettare suoni nel tempo”. Se per un pittore la materia prima è il colore, per un musicista questa è rappresentata dal suono che Feldman “stende” a

¹ ANGELA VETTESE, *Capire l’arte contemporanea*, Torino, Umberto Allemandi C. 1998, p. 35

leggerissime pennellate sulla sua tela fatta di silenzio. Secondo i racconti del compositore questa tela rimane immobile, come “congelata”, durante la fase creativa che trasforma la musica in immagine e si rianima allorché l’esecutore riporta l’immagine allo stato sonoro, e la fa scorrere nello spazio-tempo, in quanto il suono ha bisogno del tempo per vivere, non esiste suono se blocchiamo lo scorrere del tempo.

Vediamo ora quali sono i colori che Feldman usa nel brano musicale di cui stiamo parlando e che iniziamo ad analizzare. La partitura si sviluppa in orizzontale su cinque piani sonori riconducibili idealmente ad altrettanti colori.

Partendo dall’alto e guardando la prima pagina della partitura-disegno allo stesso modo con cui si osservano le strisce di un quadro di Rothko, scopriamo, indicato con il classico rombo, il colore degli armonici del violino, indicato con la lettera P quello dei pizzicati e con la lettera A quello dei suoni ordinari. Passando più in basso alle due righe dedicate al pianoforte, identifichiamo il suono dello strumento a tastiera e, sempre indicato con il rombo, il colore dei suoi armonici che scaturiscono dalle corde, opportunamente liberate dagli smorzatori, per quell’effetto acustico noto come “simpatia”.

Questi “suoni” nascono nella mente del compositore come puri concetti che ben difficilmente potranno essere realizzati esattamente così come l’autore li ha immaginati e pensati.

Egli infatti scrive:

*“In musica sono gli strumenti che producono il colore. E per me quel colore strumentale priva il suono della sua immediatezza. Lo strumento è diventato per me una maschera, l’ingannevole apparenza di un suono. Per lo più ingrandisce il suono, lo sporca, lo snatura, gli dà un significato, un’ enfasi che non ha nel mio orecchio”.*²

Come esecutore mi viene spontanea una domanda: se lo strumento interpreta il suono e lo sporca, che danni potrà fare lo strumentista interprete?

Scrivo Giorgio Graziosi a proposito della variabile natura dei suoni:

*“I suoni non sono mai «immobili». La loro sostanza è prodigiosamente elastica e mutevole; non tanto per l’ovvia caratteristica di generarsi nel tempo, e nel tempo vivere e spegnersi, quanto perché gli strumenti e le mani e le labbra e le ugole da cui nascono, non essendo macchine, variano e trasmutano ogni attimo. L’esattezza scientifica di cui pur godono e che è ritrovabile e misurabile, sol che passi attraverso il multiforme impiego umano, si disperde interamente. Fate suonare una semplice semibreve di la, in tempo andante, forte, a dieci violinisti o flautisti o cantanti, e voi avrete per ognuno e ogni volta un diverso la o almeno differenti sfumature come intonazione, come movimento, come forza, come timbro”.*³

² MORTON FELDMAN, *A composer's problem*, Kunstprogramm Olympische Spiele, München, numero unico 1972

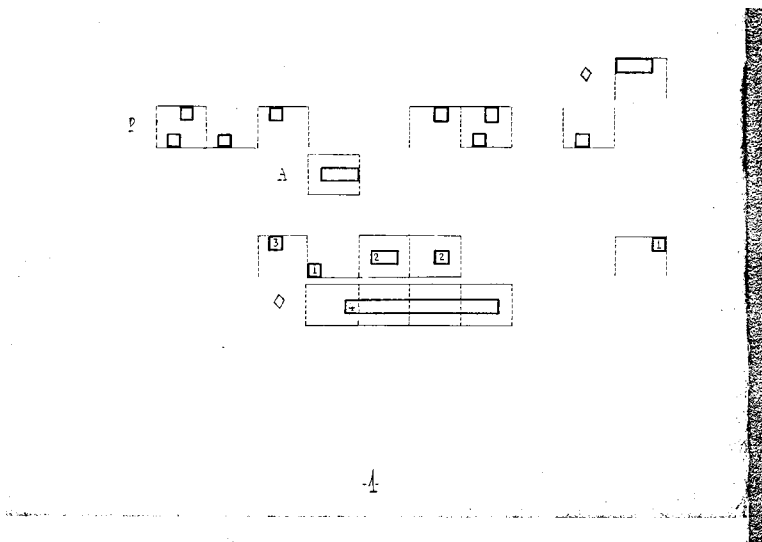
³ GIORGIO GRAZIOSI, *L’interpretazione musicale*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi 1967, p. 20

Feldman sembra non voler accettare la variabile natura umana dei suoni o perlomeno non ne accetta l'intrinseca imperfezione. Ammetterà più tardi di non aver trovato nessuna risposta a questo dilemma, la qual cosa ci consola.

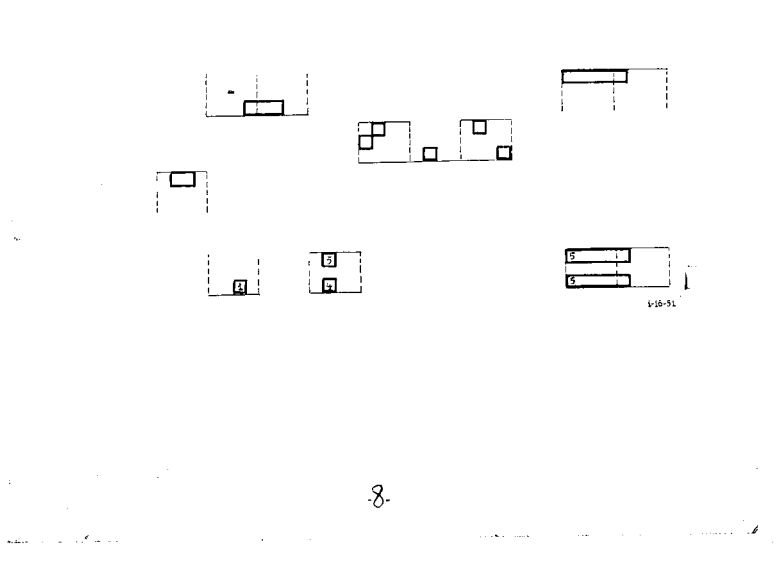
Pausa e silenzio

Nella introduzione a *Projection 4* Feldman indica di suonare tutto piano “Dynamics are throughout equal and low” (non c'è che dire, una bella palestra per l'eguaglianza del suono!) e pensa ai suoni come leggerissime, trasparenti e purissime pennellate di colore che vanno a dipingere questa musica del tutto priva di pause. Questo non vuol dire però che il suono sia continuo e senza interruzioni perché queste non di pausa sono costituite ma di silenzio, di tela lasciata vergine, bianca. Sappiamo che la pausa, oltre ad essere un momento di non suono fra una nota e l'altra, può essere carica di significato ed essere proprio lei l'elemento caratterizzante la tragicità di un pezzo: pensiamo alla Sonata in do minore per violino e pianoforte di Beethoven e a come la si può banalizzare togliendo o semplicemente trascurando la pausa che si trova subito dopo il primo breve inciso e a quanta forza drammatica invece proprio questa pausa imprime a tutto il primo movimento. Nulla di tutto questo è presente nelle proiezioni di Feldman e non a caso i silenzi non sono indicati né sostituiti da alcun grafismo: gli spazi lasciati vuoti fra i suoni, indicati questi ultimi dai quadratini piccoli, sono di silenzio, silenzio carico dei rumori presenti nell'ambiente, come tutti sappiamo. Silenzio che, bloccato nel tempo durante la fase creativa, è assoluto e si rianima riprendendo a scorrere nel tempo, accogliendo i rumori dell'ambiente secondo l'intuizione cageana. Le parti della tela lasciate bianche, come vediamo, si materializzano in questo silenzio accogliendo tutte le imperfezioni allo stesso modo dei White Paintings di Rauschenberg, “*monocromi concepiti come specchi che assorbono o che riflettono le tracce di tutto quanto accade intorno a loro*”.⁴ (La tela bianca di Rauschenberg è paragonabile ai pezzi silenziosi di Cage che accolgono tutti i suoni e rumori dell'ambiente, fra questi 4,33 è il brano più famoso). Mentre un rumore accidentale durante la pausa beethoveniana darebbe estremo fastidio, qui fa parte dell'insieme. Vediamo già dalla prima pagina

⁴ ANGELA VETTESE, op. citata, p. 107



come i momenti di totale silenzio siano lasciati del tutto bianchi e lo stesso succede in maniera più evidente alla fine del brano a pag. 8.



Vediamo ora come procede nel tempo questa musica. Osservando la partitura si notano subito dei rettangoli, spesso lasciati aperti, che contengono i quadratini che indicano i suoni. Questi rettangoli rappresentano una sorta di battute e determinano lo scorrere del tempo. Fra una stanghetta tratteggiata e l'altra c'è spazio per quattro movimenti e ognuno dei piccoli quadratini interni dura un movimento alla velocità metronomica indicata da Feldman in 72 circa. Lo scorrere del tempo è quindi determinato con precisione. Ma, si badi bene, non si tratta di vere battute con una loro regolare pulsione bensì di un reticolo atto a far sì che l'esecutore possa orientarsi nello spazio-tempo (del resto anche nella musica tradizionale le battute hanno questo scopo ed è nota la frase di Karajan che indicava nelle battute la "maledizione della musica" perché esse spezzavano tutto in piccole particelle dove la musica va invece pensata per grandi respiri). Nella musica tradizionale resta sempre percepibile una

pulsione a volte evidente, pensiamo per es. al walzer che tutti riconoscono nella sua divisione ternaria. Invece in queste proiezioni assolutamente prive di accenti impossibile deve essere all'ascoltatore capire o percepire una scansione ritmica. Siamo di fronte ad uno scorrere assolutamente regolare della musica nel tempo ovvero di fronte ad uno scorrere della silenziosa tela che fa da supporto alla musica: ci stiamo muovendo con la nostra avventura nello spazio-tempo del silenzio dentro il quale si proiettano i suoni di Feldman.

Indeterminazione

Vediamo che il brano in questione inizia con un movimento di silenzio, come se l'autore volesse ritardare la violenza provocata alla tela dai primi suoni rappresentati da due quadratini nel colore del pizzicato, uno in basso e il secondo in alto. Eccoci giunti all'unico parametro indeterminato della partitura: l'intonazione dei suoni. Feldman, posizionando in una delle tre possibili altezze i quadratini, ci indica solo se siamo chiamati a suonare una nota acuta, media o grave e l'esecutore è libero di decidere dove finisca lo spettro grave e dove inizi quello acuto secondo il proprio gusto del momento. Nulla è lasciato al caso: l'esecutore interprete decide, sia pure in maniera estemporanea, l'altezza esatta di ogni singolo suono affidandosi, più che ad un meccanismo razionale, alla istintualità del gesto paragonabile alla tecnica del "dripping". La mano infatti non va a cercare note pensate con assoluta precisione, ma corre ora alla parte acuta ora a quella grave della tastiera guidata dalla parte inconscia della sensibilità dell'esecutore che determina di volta in volta un diverso risultato che tiene involontariamente conto delle variabili condizioni emozionali ed ambientali.⁵ E qui nasce un altro problema: di fronte a quale sistema di intonazione ci troviamo? Fermi restando i vincoli dello strumento a tastiera evidentemente accordato con il sistema temperato, lo strumento ad arco è assolutamente libero di muoversi in un sistema di micro intervalli come se ci trovassimo di fronte ad una sfumatura di colore senza soluzione di continuità. Se immaginiamo per esempio il colore dei pizzicati come un blu steso sulla tela con una sfumatura che va dal blu scuro dei suoni gravi, all'azzurro chiarissimo dei suoni acuti e trasformiamo questa sfumatura in musica, ci troveremo di fronte ad un glissando che dalla nota più grave del violino arriva all'acuto e, come sappiamo, un glissando è formato da un numero infinito di microintervalli. Appare quindi evidente che non ha più senso parlare di "intonazione" nell'accezione comune del termine. Naturalmente dipende dal gusto dell'interprete accettare questa tesi o limitarsi alle note cosiddette intonate (e forse anche al suo coraggio nel proporre al pubblico note che possono essere recepite come "stonate"). Rimane tuttavia innegabile il fatto che gli armonici naturali, di gran lunga preferiti, vuoi per bellezza di suono vuoi per sicurezza di pulizia, in una musica dove questi fattori sono fondamentali, non sono mai intonati con lo strumento a tastiera in quanto

⁵ Infatti il caso, l'alea, almeno secondo le teorie cageane, necessita di strumenti che vanno dal lancio delle monetine all'uso di mappe stellari, che suggeriscono l'atto del comporre prima e quello dell'esecuzione dopo, estraniandolo dalla volontà, anche se inconscia, della mente. Feldman in questo si trova in contrapposizione con Cage ritenendo che l'opera d'arte debba essere sempre riconducibile al suo creatore.

essi ignorano il sistema temperato e vanno comunque in conflitto di intonazione con l'accordatura del pianoforte.

(La diversità pur minima si va accentuando salendo nella scala degli armonici).

Eventi

Passando ora alla parte pianistica vediamo subito che all'interno dei quadratini ci sono delle cifre che indicano il numero di note da eseguire nello spazio di tempo a disposizione. Naturalmente anche il pianista divide la tastiera a suo piacere in suoni gravi, medi e acuti.

Non abbiamo invece indicazioni se suonare le note simultaneamente o in successione.

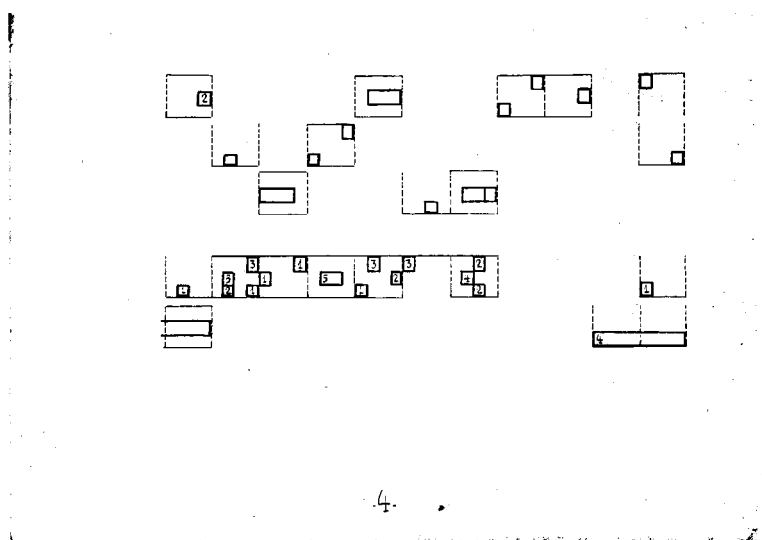
Per un pianista suonare simultaneamente, sia pure lievemente, un numero di suoni che non supera mai il numero di dita a disposizione non è certo un problema. La questione si fa più complessa osservando nella partitura il punto dove il violino deve eseguire tre suoni nel registro medio della durata di quattro movimenti, la qual cosa risulta tecnicamente impossibile.

Suonare note in successione è non solo opportuno ma anzi necessario per il violino e nel pianoforte una scelta del tutto legittima. Lo stesso vale per i pizzicati a pag. 3 e successive. Il pianista può, per uniformarsi alla parte violinistica che impone note in successione, adattarsi a questa tecnica oppure no. Il risultato non cambia: questa musica rimane sorprendentemente sempre riconoscibile qualunque siano le soluzioni scelte.

Nel rigo più basso, quello dei suoni armonici che scaturiscono dal pianoforte per simpatia con altri eventi sonori, è comunque obbligatorio per il pianista tenere premuti simultaneamente i tasti.

E qui abbiamo una chiara dimostrazione di come i suoni per Feldman siano pure astrazioni.

Osservate infatti la pagina 4



alla fine della quale abbiamo quattro tasti del registro grave abbassati per otto movimenti, ma per i primi quattro movimenti nessun suono interviene a far vibrare

per simpatia le corde lasciate libere dagli smorzatori: è solo il silenzio con le sue imperfezioni che ha questo compito!

Feldman, come abbiamo già detto, non vuole “comporre” bensì “proiettare suoni nel tempo”. Vuole creare con la musica un’opera astratta al pari di quelle dei colleghi pittori e suscitare nell’ascoltatore le stesse emozioni che si provano di fronte ad un quadro a-figurativo. Per fare questo si congeda

“dalle secolari strutture sintattiche che rendevano la musica molto prossima al linguaggio verbale.....annullando ogni idea di discorso”.⁶

A nulla vale cercare in queste pagine un dialogo fra strumenti o una forma musicale. Trasformando la musica in immagine Feldman si estrania dalle forme musicali esistenti e, come racconta Christian Wolff, cerca l’equilibrio musicale osservando la partitura appesa al muro come un qualsiasi pittore: trovato l’equilibrio nell’immagine statica, questo deve per forza ripercuotersi nella musica che scorrerà nello spazio-tempo.

Interpretazione

Con la prima *Projection* Feldman ci sorprende scegliendo il violoncello solo come strumento a cui affidare questa opera. Il violoncello è infatti strettamente imparentato con il violino e con le stesse vocazioni espressive. La storia dei moderni strumenti ad arco è segnata dalla continua ricerca di una sonorità il più vicino possibile alla voce umana: dalle viole da braccio, evoluzione delle precedenti viole da gamba realizzata dalle botteghe di liuteria italiane, fino alla nascita del violino a metà del ‘500 questa ricerca sonora rappresenta un traguardo fondamentale, a cui non è estranea la tecnica del vibrato, che è un modo per imitare la voce che vibra naturalmente.

Più avanti la produzione romantica e moderna per lo strumento ad arco ne prolunga ed esalta la vocazione espressiva.

A proposito della capacità espressiva del violino Rognoni scrive:

*Beethoven, Schumann e Berg avevano portato la tecnica di questo strumento e la sua particolare disposizione timbrica a “idealizzare” la voce umana ad uno stadio intensivo. Non è senza significato che la forma del “concerto per violino”, così feconda nel Sei-Settecento, divenga un caso unico nella produzione dei grandi romantici; e quasi sempre questa “scelta” viene attuata come ideale limite della intensità espressiva del linguaggio musicale elevato a puro canto.*⁷

Con il *Violinkonzert* di Berg del 1935 l’intensità espressiva raggiunge il suo apice non superato e nemmeno superabile, e pertanto non rimane altro che voltare totalmente pagina. In maniera quasi provocatoria, proprio allo strumentista ad arco, interprete da sempre abituato a cercare il massimo della comunicazione, Feldman

⁶ GIANCARLO CARDINI, *Il pianoforte di Feldman: cronistoria di un lungo viaggio* in Musica/Realtà 57, novembre 1998

⁷ LUIGI ROGNONI, *La scuola musical di Vienna*, Torino, Reprints einaudi 1974, p. 131

affida la nuova notazione costringendolo ora a cancellare secoli di espressiva interpretazione, proponendo un nuovo rapporto fra compositore e interprete.

Il rapporto fra compositore e interprete, come sappiamo, ha visto grandi cambiamenti nel corso del tempo. Da un rapporto di fiducia fra compositore ed interprete in epoca in cui la prima esecuzione coincideva spesso con l'ultima, si passa nel romanticismo ad un rapporto conflittuale fra i due protagonisti vuoi perchè l'interprete, che ha ora un suo repertorio, vuole essere lui il protagonista, vuoi perchè si arroga il diritto di correggere e "migliorare" la partitura da suonare (vedi per es. le revisioni alle Sonate per Pianoforte di Beethoven), vuoi perchè il compositore scrive per interpreti a lui sconosciuti. Quindi con il romanticismo nasce il problema dell'esecuzione musicale. Il compositore corre ai ripari scrivendo in maniera sempre più dettagliata e meticolosa con un profluvio di indicazioni (vedi per es. le partiture delle sinfonie di Mahler, il quale però non disdegnava di apportare modifiche in musiche altrui!) ma il compito dell'interprete rimane sempre necessario anche se autori come Stravinskij ne hanno negato l'utilità. L'interprete deve necessariamente, anche di fronte alle più pignole indicazioni dell'autore, immettere la parte agogica, il fraseggio, il discorso musicale per trasmettere ben chiaro al pubblico il messaggio emozionale.

Il computer è oggi in grado di trasformare in suoni i segni che appaiono sulla partitura ma, per fortuna, ancora non si è riusciti ad "umanizzare" queste esecuzioni e anche se l'interprete moderno privilegia una esecuzione perfetta sul piano tecnico a scapito, ahinoi, di una interpretazione emozionante, la parte emozionale rimane comunque presente.

Feldman, come abbiamo visto, affida all'interprete la scelta delle note da suonare, scelta da farsi in maniera estemporanea e mai decisa aprioristicamente, lasciata all'estro del momento e all'inconscio, per dare ad ogni esecuzione una particolarità diversa. Ma tutti gli altri parametri sono assolutamente determinati e questa musica che vive di sé stessa e dei propri colori, non lascia nessuno spazio ad interpretazioni personali. Non lascia spazio a fraseggi dal momento che, come detto, ogni tipo di discorso musicale è abolito. Non lascia spazio a enfattizzazioni in quanto la dinamica è sempre assolutamente uguale. Feldman sembra aver ritrovato la fiducia nell'interprete a cui affida una parte importante della composizione stessa, ma si ricrederà. Infatti dopo svariati anni dichiarerà di aver scoperto che il maggior difetto della musica grafica consisteva nell'aver "liberato l'interprete" mentre si stava solo cercando di "liberare i suoni": l'interprete, evidentemente fraintendendo, faceva, secondo l'autore, con questa musica una sorta di improvvisazione.

Paradossalmente, mentre in una partitura meticolosissima di Mahler o di altri autori le possibili interpretazioni sono infinite e l'interprete procede per la strada che ha liberamente scelto, senza tradire la propria personalità, e non ci sono quindi differenze evidenti fra una esecuzione e l'altra pur nelle migliori che il tempo e la maturità suggeriscono, in Projection le interpretazioni possibili sono nulle, ma le esecuzioni appaiono sempre diverse l'una dall'altra.

L'interprete è chiamato al difficile compito di far vivere i suoni di Feldman senza alterarli. Egli è chiamato a vivere l'esperienza astratta e deve straniarsi da qualunque

“intenzione” personale, da qualunque trasporto emozionale, traendo dal suo strumento suoni limpidi ma volutamente freddi, che ignorano persino il vibrato. Mero esecutore allora? Assolutamente no e proprio qui sta il paradosso: una tale forma di esecuzione totalmente distaccata è la chiave per interpretare l’opera d’arte nella maniera più corretta e più vicina allo spirito del creatore. Possiamo quindi affermare che la miglior interpretazione di questa musica è “non interpretare”.

Leggere la partitura in questi termini non è facile ed è proprio nella negazione della personalità interpretativa che si esaltano le capacità dell’interprete che deve reprimere le proprie emozioni per trasmettere solo quelle che appartengono ai suoni di Feldman rendendoli quindi “liberi”.

Tutto questo è possibile lasciando libero il proprio inconscio di “agire” sulla partitura stessa.

“Liberate la mente!”, direbbe Cage.