

dopo i compiti di scuola (che però sbrigo sempre alla buona e non senza trascuratezza) e potevo esercitarmi a piacere su quel pianoforte a coda scordato e dalla tastiera troppo molle. Mi è difficile capire come potessi fare progressi visto che il pianoforte e l'ambiente circostante stimolavano tutto tranne lo studio dello strumento. La tastiera troppo molle faceva sì che durante gli esercizi mi sentissi un giovane Liszt, ma quando poi andavo dalla mia insegnante le dita sembravano improvvisamente di piombo. Quell'appartamento era zeppo di quadri, arazzi, statuette e figurine di ogni tipo. Alcuni quadri erano imitazioni di incisioni, più o meno dell'epoca Rococò. C'erano fanciulle alla Boucher e alla Fragonard. Ricordo una damina in porcellana che nell'atto di flettersi per afferrare una farfalla in porcellana, svelava il corpo liscio attraverso il velo, già trasparente in sé, che stava per scivolarle di dosso. Quale ragazzo quattordicenne sarebbe stato in grado di esercitarsi al piano in modo rigoroso e severo? In quell'appartamento scrissi tuttavia le mie prime composizioni per pianoforte, stilisticamente simili a Grieg, dato che preparavo allora un valzer facile del primo quaderno dei *Pezzi lirici* e l'atmosfera di quella casa si adattava meravigliosamente a Grieg.

A quell'epoca ascoltai alla radio *Don Chisciotte, Così parlò Zarathustra* e *Una vita d'eroe* di Strauss che mi svelarono mondi insospettati di incanto musicale e così mi feci presto regalare da mia zia Marcsi un trattato di strumentazione. Sfortunatamente del manuale in lingua ungherese di Albert Siklós, un'opera allora molto conosciuta e piena di esempi tratti da Wagner, c'era soltanto il secondo volume. Il primo, contenente la descrizione dell'impiego degli strumenti, era esaurito, così cominciai lo studio della strumentazione non dalle fondamenta ma direttamente dai piani superiori e, pur senza sapere nulla di armonia né di contrappunto, iniziai *in medias res* con la composizione di una grande sinfonia. Anzi mi devo correggere: in realtà scrissi prima un quartetto d'archi (a quell'epoca avevo circa quindici anni): infatti il signor Siklós in quel secondo volume raccomandava al giovane strumentatore di iniziare assolutamente con un quartetto. Quest'opera era in un solo movimento perché volevo arrivare al più presto alla sinfonia. Credo che quel tempo di quartetto, integro o no, sia ancora reperibile da qualche parte: Nordwall sa di certo dove si trova. A sedici anni iniziai l'opera titanica della *Grande sinfonia in la minore con scoppio di esplosivi* e già mi figuravo la grande impressione che avrebbe prodotto sulle ragazze l'ascolto della mia opera al Teatro Ungherese: per l'entusiasmo sarebbero state disposte a dimenticare la mia acne giovanile.

(Titolo originale: *Musikalische Erinnerungen aus Kindheit und Jugend*, in *Musik Protokoll 1984*, Graz. Traduzione di Laura Patriarca).

György Ligeti

Metamorfosi della forma musicale

Sembra stia emergendo una nuova tendenza comune per quanto riguarda la forma musicale, malgrado le non trascurabili differenze idiomatiche riscontrabili nei lavori dei diversi compositori 'seriali'. Non ha importanza distinguere qui se questo sia il risultato della ricerca nell'organizzazione seriale del materiale musicale, o se le manipolazioni seriali non siano esse stesse conseguenza della nuova idea di forma. Tecnica ed immaginazione si influenzano a vicenda in un interscambio costante. Ogni innovazione artistica nel mestiere compositivo feconda l'intero edificio spirituale, ed ogni cambiamento in questo edificio richiede una revisione del procedimento compositivo.

Rapporti di questo tipo hanno sempre stimolato metamorfosi del metodo di lavoro. Le alterazioni delle altezze nella struttura modale – anticamente poco significative e limitate al semplice innalzamento della sensibile – portarono all'affermazione dell'armonia funzionale, e conseguentemente all'architettura delle forme periodiche col loro specifico mondo espressivo. Nel mestiere compositivo questo processo approdò a tecniche di modulazione e sviluppo che minarono la base ed infine disgregarono le forme periodiche stesse, e la sensibile – che aveva generato il sistema tonale – ne provocò infine l'estinzione, annettendosi una sempre crescente attività armonica e melodica.

Ma la repubblica cromatica appena fondata aveva bisogno di una legislazione specifica. Raggiunto lo scopo mediante la «composizione con dodici note in relazione solo con se stesse» di Schoenberg, il principio seriale – destinato in origine solo alle altezze – cercò di estendersi alla totalità della forma. Ciò portò alla quantificazione di tutti i parametri, e la musica divenne il prodotto della sovrapposizione di combinazioni pre-costruite. In questo modo la struttura musicale assunse un aspetto 'puntillistico'.

Subito dopo l'organizzazione seriale di durate, intensità e timbri, il metodo venne esteso sino a coprire categorie più globali come le relazioni di registro e di densità, la distribuzione dei vari tipi di movimento e di struttura ed anche la proporzionalizzazione dell'intera successione formale. A questo punto si verificarono notevoli adattamenti: mentre le categorie formali più complesse venivano ad essere controllate serialmente, l'organizzazione seriale dei parametri elementari diventava più vaga, meno definita. Una stretta determinazione di tali parametri nel totale della composizione divenne di secondaria importanza, e ciò diede un aspetto diverso ai problemi formali: il concetto di 'puntillismo' venne esteso sino ad abbracciare i «campi statistici»¹.

→ In questo cambiamento la disposizione seriale delle altezze, da cui aveva avuto origine l'intero processo, fu la prima cosa ad essere sacrificata². L'inizio della disgregazione si era avuto, in questo campo, anche prima della fase 'statistica' della composizione seriale: di fatto era iniziata con la composizione basata su serie di elementi prefissati.

All'interno di questa disgregazione possiamo distinguere vari «tipi di demolizione»:

1. La sovrapposizione di diverse serie orizzontali tende ad elidere la fisionomia particolare di ciascuna serie, in quanto le note comuni si presentano frequentemente nello stesso ambito registrico. Un tale intreccio nasconde i singoli fili seriali (soprattutto quando tutte le parti sono eseguite da un solo strumento), e gli intervalli che ne risultano hanno poco o nulla a che fare con la successione della serie originale. Se un tale procedimento si iscrive in un ordine di durate anch'esso serializzato, il controllo degli intervalli che deriveranno tende a sfuggire al compositore, che è costretto a lasciare che essi si determinino da soli. Gli intervalli vengono dunque ad essere una conseguenza automatica del tipo di procedura. In questo modo, paralizzata dall'insieme risultante, la serie delle altezze perde quel che restava della sua funzione. Questa situazione si verifica soprattutto nelle prime fasi del serialismo integrale, particolarmente nel caso di compositori - Boulez tra gli altri - che tendono a pensare in termini di strati orizzontali.

↳ Automatismi auto-riproducentisi di questo genere implicano una relazione di indeterminazione, che si riverbererà inevitabilmente sui contesti strutturali, perché il grado di indeterminazione della struttura aumenta in proporzione al numero delle direttive emesse, e viceversa. Più un compositore si preoccupa di determinare il risultato, meno gli riuscirà di controllare l'ordine e le relazioni degli elementi. Se non si vuole essere completamente in balia dei dettami arbitrari del 'mestiere' compositivo, è essenziale riconoscere questa contraddizione, perché essa affonda le sue radici nella concezione seriale del materiale

musicale. Accettato questo, il modo di considerare la situazione è ovviamente un problema personale del compositore: lascerà che la forma derivi da elementi e schemi di organizzazione preordinati, con la piena consapevolezza di rischiare che il risultato gli scivoli tra le dita? O non sceglierà piuttosto il sentiero opposto, muovendo da una visione totale verso la cura dei particolari, ed accettando come prezzo il fatto di dover sacrificare un certo numero di dettagli affascinanti e, in se stessi, sviluppati logicamente?³.

2. La fisionomia della serie delle altezze si indebolisce per il crescente interesse verso sequenze omogenee di intervalli, in particolare per la scala cromatica. Stockhausen nel suo *Klavierstück 2*, per esempio, al posto di una serie dodecafonica fissa usa varie permutazioni di sezioni della scala cromatica⁴. Base de *Il canto sospeso* di Nono è la serie *la, si bem., la bem., si, sol, do, fa diesis, do diesis, fa, re, mi, mi bem.* Questa si presenta a prima vista come una serie di tutti gli intervalli, ma è anche facile vedere che essa è formata da un'interpolazione di due sequenze di semitoni in moto contrario⁵. Infine, per i suoi *Cori di Didone* Nono ha scelto la scala cromatica stessa come materiale di base; si tratta, in questo caso, non più di una serie ma semplicemente di un dispositivo che assicura una regolare distribuzione delle dodici note. La disposizione verticale di questo materiale consiste in un accatastamento di note vicine. La struttura non è più costituita principalmente dagli intervalli, ma dalle relazioni di densità, dalla distribuzione dei registri e dalle disposizioni nella costruzione e nello smantellamento dei complessi verticali. Dal punto di vista della composizione dodecafonica 'tradizionale', questa tecnica apparirà senza dubbio come un impoverimento, ma quest'accusa perde consistenza se la si guarda alla luce delle esigenze del serialismo integrale. L'attenzione di Nono si concentra principalmente sulla costruzione e lo smantellamento di pile di strati (cosa che in un certo modo rappresenta una proiezione macroscopica di quei processi di attacco e decadimento del suono generalmente non analizzabili dall'orecchio umano), ed in questo contesto una serie delle altezze, per quanto magistralmente costruita, non avrebbe avuto per lui alcuna utilità: in un ordito strutturale del genere sarebbe scomparsa.

3. La successione delle note viene influenzata da un'organizzazione più vasta che ha la facoltà di alterare - in grado maggiore o minore - la serie originale. Questo tipo di situazione può essere osservato in *Gruppen für drei Orchester* di Stockhausen. I singoli Gruppi vengono qui caratterizzati in vari modi, ad esempio per mezzo dell'ambito dei suoni usati. I limiti dell'ambito sono determinati ogni volta da un'organizzazione di livello superiore. L'ambito è una caratteristica del Gruppo (ovvero di un'entità complessa, mentre la successione delle altezze è un processo che si svolge con l'emissio-

ne della singola nota, ovvero all'interno di un'entità singola). Le esigenze della serie delle altezze dovranno pertanto sottostare a quelle dell'ordine più complesso. Se l'ambito copre un'ottava o uno spazio superiore, la serie dodecafonica non sarà compromessa, perché verranno influenzati solo i registri delle note. Ma se si deve situare un gruppo in uno spazio inferiore all'ottava, la serie subirà una compressione con una riduzione e duplicazione dei suoi elementi proporzionata alla contrazione dell'ambito. È vero che le proporzioni della serie potranno essere mantenute se si usano mezzi elettronici di produzione sonora, o se è possibile ottenere intervalli più piccoli di un semitono (come nel caso degli strumenti ad arco); ma avendo a che fare col temperamento equabile (la divisione dell'ottava in dodici parti uguali) la serie originale sarà inevitabilmente scardinata.

4. La funzione della serie dodecafonica viene innestata su altri parametri. Per esempio, nel Quintetto di Pousseur per clarinetto, clarinetto basso, pianoforte, violino e violoncello, la serie dodecafonica di base – presa in prestito dal Quartetto op. 22 di Webern – viene privata della sua funzione semplicemente gonfiando cromaticamente ogni intervallo. La serie delle altezze è stata così trasformata in una serie delle densità ⁶.

→ } 5. Qualsiasi preordinamento delle altezze viene abbandonato con l'adozione di procedimenti seriali di ordine più complesso. Tra l'altro, questo passo restituisce al compositore la facoltà di intervenire sulle relazioni intervallari. Abbiamo un esempio di questa situazione nel Quintetto per fiati di Koenig. Questo stato di cose, per quanto possa sembrare paradossale, non è privo di una sua logica: il metodo dodecafonico, creato con l'intento di permettere un controllo compositivo degli intervalli, deve essere eliminato affinché lo stesso controllo possa avvenire in una situazione che è cambiata.

→ } Nel suo insieme la tendenza delineata nei punti precedenti porta all'erosione di qualsiasi profilo intervallare (la possibilità descritta al punto 5 è un'eccezione). Successioni di note e aggregati verticali sono per lo più indifferenti rispetto agli intervalli che li compongono. Concetti come 'consonanza' e 'dissonanza' non possono più essere applicati: la tensione e la risoluzione si sono arrese a proprietà statistiche della forma quali, per esempio, i rapporti di registro, la densità ed il tessuto della struttura ⁷.

L'ostacolo crescente costituito dalla funzione intervallare è documentato da Pousseur, che considera le settime maggiori e le none minori non come relazioni di altezza ben definite ma come «ottave imperfette» ⁸. Si noti che qui l'ottava è presa come metro di paragone ⁹: in mezzo alla generale erosione, questo intervallo sembra restare il più integro. La sensibilità nei confronti dell'ottava resta comunque piuttosto negativa; tale intervallo generalmente viene evitato

– un'idiosincrasia, questa, già piuttosto sviluppata ai giorni della dodecaфонia tradizionale ¹⁰. Questa avversione ha molte ragioni: da un lato disturba il divario tra l'ampiezza e la portata melodica dell'ottava e il suo alto grado di fusione armonica – cioè la sua mancanza di tensione armonica –, dall'altro lato, l'evidente rapporto che essa esprime tra armonico e fondamentale segnala troppo chiaramente un rapporto tonale e gerarchico, e ciò fa comparire un corpo estraneo in un contesto che non è tonale ¹¹.

La sensibilità su questo punto porta alla pratica di stabilire il registro delle singole note ricorrenti, e di preferire gli unisoni alle ottave. Nonostante la sua stretta parentela con l'ottava, l'unisono ha proprietà completamente differenti: non è toccato dalla contraddizione prima citata tra dimensione melodica e dimensione armonica, ed è privo di tensione in entrambe le direzioni; inoltre, essendo in sé privo di armonici – a parte il timbro specifico degli strumenti – non lo si può sospettare di favorire un ritorno alla sfera tonale.

Nel caso di tessiture dense l'allergia all'ottava si attenua; questa noncuranza aumenta col crescere della difficoltà per l'orecchio di 'penetrare attraverso' la tessitura (nel senso in cui è difficile 'guardare attraverso' il sottobosco). In un insieme particolarmente complesso diventa molto difficile distinguere i singoli intervalli, le ottave non possono essere riconosciute come tali e di conseguenza cessano di disturbarci. Questo spiega l'uso di ottave nei passaggi più densi di *Gruppen* di Stockhausen, per fare un esempio familiare.

La perdita di sensibilità nei confronti degli intervalli dà origine ad una condizione che, in mancanza di un termine adeguato, chiameremo «permeabilità». Con questo si intende che strutture formate da tessiture diverse possono scorrere contemporaneamente, penetrarsi a vicenda ed anche fondersi completamente, e, benché ciò provochi l'alterazione delle relazioni di densità orizzontale e verticale, non ha nessuna importanza quali intervalli si formino all'interno di questo processo.

La permeabilità non ha esercitato in passato una grossa influenza sulla forma; cionondimeno essa non era completamente estranea ai più antichi stili musicali.

La musica di Palestrina ebbe forse il grado più basso di permeabilità; le parti simultanee dovevano adattarsi l'una all'altra in modi regolati da leggi inequivocabili. L'alto grado di determinazione delle varie possibilità di combinazione degli intervalli non avrebbe tollerato la minima confusione nella struttura, e di conseguenza il trattamento di consonanze e dissonanze era, in quella scuola, particolarmente attento ¹².

Anche la musica tonale immediatamente successiva fu discretamente impermeabile, sebbene non tanto quanto ci appare dai libri di

armonia scritti per la scuola. È noto che la gerarchia dell'armonia funzionale permetteva un trattamento piuttosto libero delle note di passaggio e dei ritardi, perché le connessioni cadenzali indirizzavano l'attenzione più sulle note principali dell'armonia che su quelle 'sussidiarie'. La musica può sopportare tranquillamente piccole 'impurità' armoniche e leggeri ritardi o anticipazioni, soprattutto quando le parti presentano forti contrasti di timbro – come nei casi di voci e strumenti, archi e fiati, strumento solista ed accompagnamento. In tali casi gli intervalli perdono in parte lo specifico carattere reattivo delle singole note; il principio regolatore di ordine superiore, cioè la successione funzionale dell'armonia, è più importante. Questa permeabilità aumenta considerevolmente in strutture più complesse; vi sono parti nella musica di Bach – nei *Concerti Brandeburghesi*, in particolare nel primo, ed in numerosi lavori per coro e strumenti, dall'accompagnamento strumentale molto ricco – in cui le relazioni intervallari funzionali sono conservate, ma la determinazione di molti singoli intervalli si perde nell'andamento armonico generale della complessa tessitura.

Questo è solo uno dei molti esempi storici possibili; si potrebbero indicare situazioni simili per quanto riguarda i compositori medievali di mottetti, la musica popolare eterofonica di determinate aree geografiche, la musica delle culture non europee, la musica di Debussy ecc.

Necessariamente le strutture seriali hanno un grado di permeabilità diversa; dopo tutto, è cambiata la condizione storica del materiale. L'organizzazione statistico-seriale, comunque, ricorda leggermente i sistemi di controllo tradizionali, come per esempio il sistema del basso numerato.

L'alto grado di permeabilità di molte strutture seriali ha conseguenze formali decisive:

1. Rende possibile la mobilità di molte forme individuali – mobilità che è direttamente proporzionale alle dimensioni del campo in questione – e ciò ha come effetto un affievolirsi del flusso temporale. A sua volta, questo affievolimento rende possibile il controllo dell'attività in vari tempi differenti, come in *Zeitmasse* di Stockhausen per cinque strumenti a fiato.

2. L'interpretazione di strutture differenti ha provocato la crescita di forme specifiche, caratterizzate dalla sovrapposizione di strati di diversa qualità. Nella composizione elettronica un tale metodo di costruzione è ispirato dalle condizioni tecniche del processo di realizzazione, e cioè dai procedimenti usati dapprima per produrre i singoli elementi ed in seguito per sincronizzarli. Anche i lavori strumentali di quasi tutti i compositori seriali dimostrano comunque una tendenza verso la «composizione per strati». I Gruppi che si

sovrappongono nel citato lavoro di Stockhausen per tre orchestre¹³ e molti dei metodi compositivi di Pousseur¹⁴ sono esempi presi a caso in un grande numero di possibilità.

I *Zwei Klavierstücke* di Koenig sono esempi della più tipica composizione per strati: la forma è completamente sottoposta a questa procedura. Strati distinti e differenti sono pressati insieme in un'attività simultanea, in un certo senso fusi insieme dal timbro uniforme del pianoforte; la forma finale è così il prodotto di interferenze tra elementi formali originariamente eterogenei. Questo procedimento è simile a quello per cui si cuciono insieme serie simultanee, come avviene per esempio nelle *Structures* di Boulez. In quest'ultimo caso, comunque, i diversi strati non erano che filamenti orizzontali di note singole, mentre nel pezzo di Koenig si trattava di complesse tessiture preordinate, avvolte l'una nell'altra secondo un progetto di superiore complessità.

L'alta permeabilità e l'insensibilità riguardo gli intervalli sono anche caratteristiche essenziali della musica di Cage e della sua cerchia, nonostante tale musica derivi da punti di partenza del tutto differenti. Cage ha scritto pezzi che possono essere eseguiti sia da soli sia assieme ad altri. Separato, il pezzo di musica diventa singolo strato di un insieme che, pur essendo più denso delle parti che lo compongono, non ne è completamente differente. L'indifferenza tipica di strutture come queste – che sono il risultato di operazioni casuali – è molto simile all'indifferenza dei prodotti automatici della musica seriale degli inizi.

Questa indifferenza dimostra una tendenza a diffondersi, al di là delle relazioni intervallari, anche ad altre dimensioni musicali. Nel momento in cui si sono eliminate le connessioni gerarchiche, soppresse le regolari pulsazioni metriche e durate, dinamiche e timbri vengono restituiti alle tenere cure dell'organizzazione seriale, diventa sempre più difficile ottenere il contrasto. L'intera forma musicale è stata coinvolta in un processo di appiattimento. A connessioni seriali integralmente preordinate corrisponde l'entropia delle strutture risultanti, sicché – in virtù della già ricordata relazione di indeterminazione – le catene di connessioni cucite insieme diventano vittime dell'automatismo in misura direttamente proporzionale al loro grado di predeterminazione.

Ci si consenta di usare un'illuminante analogia: il gioco con la plastilina. I vari grumi di diversi colori si disperdono gradualmente via via che si impasta il materiale; il risultato è un conglomerato in cui si possono ancora distinguere chiazze di colore, mentre l'insieme è caratterizzato da mancanza di contrasti. Continuando ad impastare, anche le piccole chiazze di colore scompariranno, lasciando il posto ad un grigio uniforme. Questo processo di appiattimento è

irreversibile. Si possono distinguere sintomi di questa tendenza già nelle composizioni seriali elementari. In questi casi premessa della scrittura è che gli elementi dovrebbero essere usati con la stessa frequenza e ognuno di essi dovrebbe avere la stessa importanza. Ciò porta irresistibilmente ad un aumento dell'entropia. Più sarà accurata la rete delle operazioni con materiale preordinato, più alto sarà il grado di livellamento nel risultato. L'applicazione totale ed insistita del principio seriale porta, alla fine, alla negazione del serialismo stesso. Non vi è autentica differenza di base tra i risultati dell'automatismo ed i prodotti del caso: la determinazione totale risulta uguale alla totale indeterminatezza. Qui dobbiamo cercare il parallelismo, prima citato, tra la musica del serialismo integrale e quella prodotta dal caso (John Cage). Entrambi i tipi di musica presentano un'organizzazione in cui si alternano pausa-evento-pausa-evento-pausa ecc.¹⁵ Naturalmente gli eventi hanno strutture diverse e le pause durate differenti, ma più sono differenziati i singoli eventi e le cesure, più diventa evidente il processo di livellamento del risultato. Questo perché la diversificazione dei singoli momenti può essere incrementata solo a spese della diversificazione totale.

Contemporaneamente agiscono però tendenze contrarie al processo di livellamento. Esse derivano dalla dissoluzione dell'organizzazione seriale elementare; tale dissoluzione è in diretta e reciproca relazione con il processo di livellamento. Lo stadio primitivo a cui la composizione è relegata dall'automatismo potrà essere sostenuto soltanto da musicisti che soccombono al feticcio dell'integrazione totale, e degradano la forma musicale ad un semplice gioco aritmetico, preparando così la strada ad un accademismo imitativo che non è certo migliore di quello tradizionale. Si può ben applicare a tali musicisti il giudizio negativo di Adorno (anche se da tale giudizio si deve escludere quella *élite* che prosegue la propria ricerca)¹⁶.

Si possono prendere misure adeguate contro il processo di livellamento solo costringendo in limiti precisi la predeterminazione ed il caso; quando cioè nel corso del processo compositivo il compositore cerchi di ottenere il massimo grado di ordine. Solo in questo modo egli potrà progettare eventi dai caratteri ben individuati e definiti, e scrivere una musica che non si accontenti della funzione più o meno piacevole di una tappezzeria sonora.

La possibilità di organizzare un tale ordine e di realizzare eventi musicali del tipo descritto si verifica quando l'accento della composizione viene trasferito alle categorie globali che abbiamo già citato. La forma totale è guidata serialmente, ma i singoli momenti sono lasciati, entro certi limiti, alla discrezione del compositore¹⁷. Il «lavoro d'ufficio» musicale¹⁸ viene così restituito alla sua funzione nella progettazione generale. Esso assicura il controllo sul profilo generale

della forma emergente, ma non pretende più di essere l'alfa e l'omega dell'attività creatrice. La funzione di questa specie di «programmazione seriale»¹⁹ corrisponde all'incirca a quella delle modulazioni, delle cadenze e delle altre articolazioni della musica tonale. Nel nostro caso la progettazione non è gerarchica né centralizzata (diversamente dalla musica tonale) e le direttive di controllo godono, nella determinazione della forma, di parità di diritti e di distribuzione. La relazione tra le connessioni seriali e la forma è la stessa che esiste tra i geni nei cromosomi e l'organismo emergente.

Se si adotta questa procedura, il lavoro compositivo si divide in due fasi successive:

1. Predisposizione seriale dei fattori globali di determinazione.
2. Accrescimento mediante scelte dettagliate della rete di possibilità che risulta dalla prima fase²⁰. Si possono ottenere i caratteri desiderati scegliendo o evitando determinate costellazioni specifiche²¹.

Una forma così concepita, libera dalla rigidità e dalla staticità dei prodotti automatici, può essere maneggiata con grande flessibilità, e ciò rende possibile la composizione di transizioni. Stockhausen, per esempio, nei suoi *Gruppen*, a fianco di passaggi con strumentazione omogenea – soli archi, soli ottoni, sole percussioni – poté comporre altri differenti per densità e combinazioni orchestrali, nei quali la transizione da un timbro dominante ad un altro non era mai lineare ma procedeva per dosaggi seriali. Stockhausen – ricorrendo a precise estensioni, a risultanti statistiche di mobilità e alle densità dei Gruppi – riuscì a caratterizzare ogni singola 'area' della composizione. Tali caratterizzazioni fecero da contrappeso al generale effetto di polverizzazione delle durate, e contribuirono quindi a salvaguardare ed articolare la forma.

Lo schema prevedeva campi di distribuzione talmente ampi da permettere al pezzo in un solo movimento di raggiungere una lunghezza di venti minuti – difficilmente ci si può attendere che una composizione non tematica copra uno spazio di tempo superiore.

Questo tipo di pianificazione seriale di livello superiore è anche responsabile, nel secondo ciclo di pezzi per pianoforte di Stockhausen, nei pezzi per pianoforte di Pousseur e nel Quintetto per fiati di Koenig, di quelle parti in cui dominano intervalli specifici. Questa riconquista della composizione intervallare non rappresenta in alcun modo un regresso: gli intervalli, usati non gerarchicamente, evitano accuratamente qualsiasi funzione tonale e vengono impiegati semplicemente come caratteristiche del Gruppo, analogamente alle densità ed ai tipi di movimento. La preminenza di un particolare intervallo in uno qualsiasi dei pezzi citati, quando si verifica, è puramente statistica; in qualsiasi momento si potrebbe avere l'apparizione di altri intervalli; la maggiore frequenza di quel particolare intervallo

serve solo a dare un'etichetta specifica al Gruppo.

Discutendo di questa fase piú 'libera' della composizione seriale, nasce una domanda difficilmente evitabile: se la determinazione seriale è stata trasferita alle categorie globali della forma, riducendo alquanto il controllo dei momenti singoli, è davvero necessario avere comunque un'impostazione seriale? Non sarebbe possibile lasciare completamente la forma alla discrezione di un'immaginazione senza vincoli, sia nel suo flusso generale che in tutti i suoi dettagli?

Per dimostrare quanto tale libertà sia falsa, basta considerare l'arcaismo dei pezzi composti in questo modo. Attualmente, il solo modo per assicurare un'economia nell'uso del materiale ed un'attenzione nei riguardi di fattori incerti come ripetizione e periodicità sembra essere quello di munirsi di una rete di scelte e di limitazioni. Paradossalmente, si compone piú liberamente in questo modo che non quando l'immaginazione è priva di restrizioni²². È difficile predire quali metamorfosi del metodo compositivo ci riservi il futuro, ed a questo riguardo esistono grandi differenze tra i vari compositori. Non solo siamo prigionieri della nostra costellazione storica, ma le nostre stesse valutazioni di tale costellazione differiscono ampiamente.

Tuttavia è possibile indicare varie tendenze che potranno presentarsi in futuro:

1. Il preordinamento seriale sembra presentare ulteriori segni di allentamento. Sembra addirittura che si stabilisca uno stato di fluidità, in cui la relazione tra il sistema di controllo predisposto e la forma che ne deriva non sia piú fissa ed inequivocabile. La realizzazione musicale sembra piuttosto avere un riverbero costante sul sistema di controllo stesso. Il progetto seriale perde cosí la propria caratteristica di preordinamento vincolante, e la sua validità arriva soltanto fin dove lo permette l'elasticità dei suoi contorni. Solo quando il compositore potrà in qualsiasi momento prendere una decisione che alteri completamente il corso futuro del pezzo, il suo metodo compositivo sarà del tutto libero dall'automatismo e dalla dipendenza da un materiale fatto in casa²³. La possibilità di avere 'sorprese' sarebbe molto alta in strutture di questo tipo. Sarebbe sempre possibile l'improvvisa ed imprevedibile comparsa di qualcosa che ribalti la forma. Per conservare l'integrità della forma tali 'sorprese' non dovrebbero essere completamente inorganiche e neppure delle semplici interferenze esterne. Tali avvenimenti eterogenei dovrebbero influenzarsi reciprocamente in tutte le direzioni, rendendo cosí possibili sia trasformazioni graduali sia mutazioni improvvise²⁴.

2. La manipolazione seriale delle durate provoca contraddizioni interne tali da compromettere il principio stesso dell'organizzazione seriale. Il problema infatti è il seguente: ad una maggiore durata

corrisponde un effetto dominante; quando però dobbiamo ricorrere al valore di durata minimo, compreso nella serie, non riusciamo sul piano dell'effetto a controbilanciare la durata massima. Le durate piú lunghe occupano rispetto alle piú brevi una parte piú estesa del tempo totale della serie e piú crescono le durate piú tutto ciò è evidente. Questa è la ragione per cui la maggior parte dei pezzi seriali risulta caratterizzata da un tempo medio piuttosto lento²⁵. L'effetto dominante delle durate piú lunghe compromette quella 'mancanza di gerarchia' che l'organizzazione seriale tenta di instaurare. Si è tentato con vari mezzi di risolvere questa contraddizione:

a) Frazionamento delle durate preordinate serialmente. (Con questo sistema Boulez ha ravvivato la rigida organizzazione temporale della sua *Structure 1b*, integrando la tecnica seriale con il metodo delle «cellule ritmiche» di Messiaen. Stockhausen ha suddiviso le durate fondamentali secondo varie combinazioni di «formanti» armoniche²⁶).

b) Smantellamento dell'organizzazione seriale delle durate mediante la sovrapposizione di piú strati implicanti una disposizione variata delle durate. (Di ciò si è già parlato a proposito della «composizione per strati»).

c) Alterazione delle proporzioni di durata mediante una organizzazione temporale di livello superiore, e cioè un sistema di controllo dei 'tempi'. (Questo metodo è stato usato molto ampiamente, e lo si può osservare nei lavori di quasi tutti i compositori seriali).

d) Adozione di cambi di velocità ordinati serialmente per tutte o parte delle durate fissate. (Questo procedimento, citato prima a proposito di *Zeitmasse* di Stockhausen, è uno dei piú fruttuosi elementi di disgregazione della rigidità seriale. Esso non si limita a favorire l'abbandono di tale rigidità, ma mette anche in grado di sfruttare funzionalmente le peculiarità tecniche dei diversi strumenti. Il fatto che la variazione di velocità non può essere determinata con la stessa esattezza delle proporzioni di durata fa sí che l'interprete debba reagire direttamente durante l'esecuzione, la quale viene cosí a beneficiare di un'irruzione di calore e di soggettività²⁷).

Poiché tutti questi metodi causano inevitabilmente la disgregazione dell'originaria serie delle durate, e dato che si giunge a questo risultato indirettamente attraverso sistemi di controllo di livello superiore ecc., vien fatto di domandarsi se non sarebbe meglio riprendere il controllo delle relazioni di durata elementari e, invece di applicare terapie correttive, restituire al compositore la modellatura del flusso temporale della forma. Questo passo necessariamente segnerebbe la fine del postulato seriale di un'uguale frequenza di tutte le durate. Al posto di serie prefissate si avrebbe allora una distribuzione irregolare degli elementi su base statistica.

Per esempio, nella prima parte del mio pezzo orchestrale *Apparitions* ho usato un ventaglio di durate (intervalli di entrata) che consisteva nell'assegnare ad ogni elemento valori tali da rendere costante il prodotto tra ogni durata ed il numero delle sue apparizioni nell'intera struttura. Grazie a ciò ottenni un equilibrio degli intervalli di entrata: piú breve era un intervallo, piú spesso esso compariva nel contesto, e la somma degli intervalli brevi era uguale a quella degli intervalli piú lunghi. In seguito questo ventaglio poté essere applicato anche alla posizione delle relazioni di densità orizzontali, grazie ad un dosaggio seriale adeguatamente scelto. E questo senza dover ricorrere a tempi di livello superiore o a sovrapposizione di strati, con le loro conseguenze automatiche²⁸.

Si deve comunque ammettere che, pur riuscendo con questi mezzi ad escludere un altro rudimentale residuo del sistema gerarchico, è la natura stessa del sistema seriale che viene qui chiamata in causa. Ma questo sistema, come avevamo già detto, era già stato messo in discussione, anche al di là del caso appena citato. La musica seriale dovrà subire lo stesso destino di tutti i tipi di musica precedenti: essa conteneva già alla sua nascita i germi della propria dissoluzione.

3. La modellatura della forma, un tempo funzione delle singole linee melodiche, motivi o successioni accordali, è passata nella musica seriale a categorie piú complesse, come Gruppi, Strutture o Tessiture²⁹. Di conseguenza la costruzione di tali elementi gioca ora un ruolo molto importante nel disegno compositivo. Si possono distinguere varie 'condizioni di aggregazione' del materiale. Si può vedere chiaramente come tali condizioni articolino la forma in composizioni ove i diversi tipi di 'tessuto' vengono evidenziati ancora piú chiaramente mediante notevoli differenze di timbro e di densità. In *Gruppen* di Stockhausen, per esempio, la spina dorsale della forma è data dalla graduale trasformazione e dagli impasti di elementi molto contrastati - sminuzzati, polverizzati, fusi, altamente condensati. Usando questo metodo di composizione è di vitale importanza prestare la massima attenzione ai gradi di permeabilità ottenibili. I due tipi opposti godono di ottima permeabilità reciproca: un materiale denso, soffice, gelatinoso e sensibile può essere penetrato *ad libitum* da schegge aguzze, secche. La loro indifferenza reciproca è così alta che gli strati possono andare considerevolmente 'fuori tempo', ed essi godono di campi di imprecisione di notevole ampiezza. È grazie a questa caratteristica che le tre orchestre possono suonare insieme nonostante siano ampiamente separate nello spazio: in genere i punti di entrata di ogni orchestra sono fissati, ma nello sviluppo ulteriore di un Gruppo le orchestre possono essere piú o meno divergenti, senza che il risultato finale sia in alcun modo danneggiato³⁰. I materiali 'soffici' sono meno permeabili se combi-

nati reciprocamente, e vi sono parti in *Gruppen* di una complessità opaca senza pari.

Nel mio pezzo elettronico *Artikulation* ciò che piú mi ha impegnato è stata la composizione degli effetti reciproci esercitati da queste 'condizioni di aggregazione'. Prima di tutto scelsi elementi dotati di varie caratteristiche di organizzazione interna: granulosi, friabili, fibrosi, viscosi, viscidici e compatti. Un'indagine sulla relativa permeabilità di questi caratteri mi indicò quali avrebbero potuto essere mischiati e quali invece sarebbero stati difficili da impastare. L'organizzazione seriale di tali proprietà servì da base per la costruzione della forma. Lavorando in dettaglio, cercai quindi di ottenere il contrasto tra i diversi materiali ed i diversi metodi di fusione, mentre il progetto totale prevedeva un processo graduale ed irreversibile che dalla disposizione eterogenea dell'inizio culminava nel totale impasto dei caratteri contrastanti.

Un metodo compositivo che si concentri soprattutto sulle condizioni del materiale porta inevitabilmente ad associazioni con le sensazioni visive e tattili. È questo un caso palese di quello «pseudomorfismo con la pittura» descritto da Adorno a proposito della musica di Debussy e Stravinsky³¹. La musica elettronica comporta una relazione tra il compositore ed il suo lavoro che favorisce questa condizione. La produzione di un materiale sonoro che una volta realizzato può essere riascoltato piú volte senza la minima variazione rende questi pezzi simili ai prodotti delle arti plastiche. «Il compositore è nello stesso tempo l'esecutore... Avendo il controllo diretto sulla qualità della realizzazione, il musicista assume una funzione simile a quella del pittore»³².

In effetti, possiamo anche osservare lo pseudomorfismo della pittura con la musica. Lo si trova nell'arte semi-astratta di Paul Klee, ed è particolarmente pronunciato in lavori non-oggettivi, soprattutto nei pittori astratti non-geometrici del giorno d'oggi. Situazioni un tempo considerate specifiche della sfera musicale vengono ora presentate visualmente. È da notare che la vicinanza tra la pittura e la musica cresce quanto piú tali arti si ritengono 'autonome' e dichiarano di produrre 'forme pure'³³.

Oltre a queste associazioni, un altro fattore importante nell'attuale condizione di pseudomorfismo della musica con la pittura è dato dall'apparente conversione di relazioni temporali in relazioni spaziali³⁴. Il corso della forma non viene piú avvertito come un «processo di stasi seguite da risoluzioni, ma come vicinanza di colori e superfici, al pari di un quadro: la successione temporale non fa che esporre ciò che come significato è simultaneo. Così lo sguardo spazia sulla tela»³⁵. Contrariamente a questa situazione, i singoli momenti della musica gerarchico-tonale non si limitavano ad affer-

mare la propria mera 'presenza', ma racchiudevano in se stessi anche l'«appena passato» e nello stesso tempo indicavano l'immediato 'futuro'. Ciò era possibile a causa dell'ordinamento consecutivo 'cadenziale' delle armonie, storicamente condizionato. La musica, grazie a questa facoltà di toccare il futuro immediato, era quindi in grado di 'negoziare' singoli punti o anche di dividersi in diverse linee parallele di eventi, ma il suo corso formale era limitato ad un'unica direzione di movimento nel tempo. Il flusso in avanti della musica era inoltre garantito dal pulsare del ritmo, generalmente uniforme. Se avvenivano eventi inaspettati – come per esempio cadenze interrotte o improvvisi modulazioni – la frettolosa immaginazione dell'ascoltatore li confrontava immediatamente con ciò che essa si aspettava e sperava; tali eventi non venivano avvertiti come esitazioni nel flusso temporale, ma piuttosto come una diversione o una diramazione, sempre naturalmente nella stessa direzione della corrente generale. Questo tipo di consequenzialità dava un'aura di logica alle forme tonali; di qui la loro 'somialtanza col linguaggio'.

Schoenberg, nonostante la radicale novità della sostanza della sua musica, si preoccupò di conservare la conchiglia vuota delle forme di sviluppo, ritardando così considerevolmente il processo che chiameremo «spazializzazione del flusso temporale»³⁶. Ma tale processo non poté più essere rimandato quando gli ultimi resti delle forme gerarchiche scomparvero. La musica di Webern proiettò il flusso temporale in uno spazio immaginario per mezzo dell'intercambiabilità delle direzioni temporali, provocata dalla costante reciprocità degli elementi motivici e dei loro retrogradi (in questi casi sembra essere indifferente quale sia l'elemento motivico originale). Questa proiezione fu rafforzata dal «raggruppamento attorno ad un asse centrale, che implica una concezione del *continuum* temporale come 'spazio'³⁷», e dalla fusione di consecutivo e simultaneo in una struttura unificante. Comunque questo «spazio» non è ancora del tutto «senza tempo», benché il suo schiudersi nel tempo non possa più essere paragonato al flusso delle forme di sviluppo. Se non sembra che le strutture di Webern si muovano in una sola direzione, si può almeno dire che esse sembrano muoversi in circolo nel loro spazio illusorio, guidate dalla forza delle tensioni intervallari e degli accenti cangianti.

Anche questo residuo di dinamismo scompare nella rigidità dell'*étude Modes de valeurs et d'intensités* di Messiaen. Il serialismo integrale è nato sotto il segno di una staticità totale; in pochi pezzi questa applicazione è estesa come nella Sonata per due pianoforti di Goeyvaerts – il primo esempio di musica completamente seriale – o nella *Structure Ia* di Boulez³⁸. Questa musica sembra stendere tappeti di una possente quiete orientale, perché in essa le forze che

spingono il flusso sono state neutralizzate³⁹.

Nella modellatura del tempo esistono anche altre tendenze che non paralizzano il flusso temporale, ma che riescono a dissociarlo completamente. È possibile rinvenire analogie a tali tendenze in letteratura ed in pittura: per esempio, la manipolazione ed interpolazione di eventi (e pensieri) nell'*Ulysses* di Joyce, o la 'temporalizzazione', dello spazio nella pittura 'simultaneistica' di Picasso. In musica, le radici storiche di queste tendenze si possono far risalire a Beethoven, per esempio nella straordinaria Coda del primo movimento della sonata *Les Adieux*, dove la frase con le 'note dei corni' ed i suoi echi si avvicinano progressivamente. La presentazione simultanea di cose che ci si aspetta solo in successione – in questo caso la dominante e la tonica – ha l'effetto di un improvviso, sconcertante groviglio nel flusso temporale; perlomeno questo è l'effetto nella musica tonale, in cui – com'è noto – il susseguirsi delle funzioni armoniche è strettamente regolato. La famosa entrata anticipata del corno prima della ripresa nel primo movimento dell'*Eroica* è un esempio simile; il corno traccia il tema in tonica, mentre nell'accompagnamento il fluire della cadenza richiederebbe la dominante. Questa commistione di funzioni, che colpisce così violentemente in un contesto tonale ben ordinato, è stata generalizzata ed addomesticata da Strawinsky nella sua tecnica di *montaggio*. Ciò rappresenta una perdita di forza; tuttavia è proprio l'iridescenza costante di questa specie di tempo spezzato – che fa sentire le successioni armoniche 'deformate' – a dare al linguaggio di Strawinsky la sua particolare magia.

Lo spezzarsi del flusso musicale come avviene in Strawinsky e Milhaud, l'uso simultaneo di metri diversi come nel *Don Giovanni* di Mozart, e la semplice esperienza dei rumori della strada di una grande città o l'agglomerato acustico di una zona portuale internazionale – tutto ciò è stato assorbito nel concetto di sequenze di eventi a più strati, che compaiono nei lavori di Cage e di Stockhausen (in particolare in *Zeitmasse* e in *Gruppen*). L'effetto dato dall'incrociarsi dei rapporti e delle incidenze armoniche, un tempo parte essenziale della procedura, è ora quasi del tutto perduto a causa della desensibilizzazione degli intervalli; per l'orecchio è comunque ancora possibile seguire le correnti divergenti di movimento. Nei pezzi citati si verifica un'attività temporale ardita e complessa, non sufficiente tuttavia a schivare l'insorgenza di un problema interno: le diverse sequenze di eventi, a causa dell'alto grado di permeabilità, tendono a fondersi, e la loro varietà originaria si risolve in una profonda unità. Intersecandosi, i vari tempi si trasformano in relazioni di densità e lo spazio virtuale risultante da tale trasformazione inghiotte inesorabilmente qualsiasi singola «misura di tempo» (*Zeit-Masse*)⁴⁰. E tutta-

via questi pezzi di Stockhausen devono parte del loro fascino a questo atto di bilanciamento su una linea che da una parte vede la velocità trasformata in densità, e dall'altra vede il tempo rimanere, dopotutto, ancora tempo, pur essendo contemporaneamente anche pseudo-spazio⁴¹.

La spazializzazione e la dissociazione non sono le sole tendenze di cui il tempo debba accontentarsi nella musica dei nostri giorni. Nella dialettica della forma musicale esistono anche forme e tendenze che operano nella direzione diametralmente opposta. Oggi più che in passato i compositori si interessano alle microrelazioni sonore; ed indubbiamente queste si impongono all'attenzione di qualsiasi compositore si occupi di musica elettronica. E tale interesse rende i compositori sempre più consapevoli del fatto che un'autentica reversibilità contraddice l'intima natura del mondo sonoro. Solo una ristretta area periferica di tale mondo può essere percorsa all'indietro senza subire seri danni: mi riferisco alle strutture che constano soltanto di suoni fissi. Per qualsiasi altro fenomeno sonoro – per esempio, tutti i suoni vocali e strumentali, senza eccezione – l'inizio ed il termine sono irrimediabilmente segnati dai rispettivi processi di attacco e di decadimento. Si può applicare la regressione solo ad una sequenza di suoni, mai ai singoli suoni stessi. Basta far scorrere all'indietro un nastro magnetico per rendersi conto di come le microstrutture del suono siano cambiate al punto da diventare irriconoscibili. Tutto ciò, beninteso, è su un piano diverso dalla spazializzazione tramite reversibilità, che dopo tutto è solo immaginaria, mentre l'irreversibilità del suono è un dato di fatto. In ogni caso, l'esperienza acquisita lavorando sulle micro-relazioni sembra condizionare le nostre idee generali sulla forma; questa potrebbe essere di fatto una delle ragioni per cui nella musica più recente sono state evitate formazioni retrograde non manipolate. Si è riconosciuto nel suono singolo il nucleo della forma, a causa dei suoi processi di attacco e di decadimento (e si tratta effettivamente di una forma compiuta, benché minuscola), ed esso può essere usato come possibile archetipo per sequenze strutturali⁴² e persino per costruzioni più ampie. La realizzazione di cristalli sonori simili a quelli di Webern non può più conciliarsi con questo senso della forma. Ciò significa che, al di là di tutti i discorsi sull'illusione di spazio, c'è ancora una volta la tendenza a lasciar fluire il tempo in una sola direzione; alla fine di tutto ciò si verifica naturalmente lo smantellamento della stessa spazializzazione. La riconquista della dimensione temporale viene notevolmente favorita dall'idiosincrasia verso ripetizioni e simmetrie di ogni genere, ed anche dalla prevalente fragilità del materiale musicale che risulta da quell'idiosincrasia. La crescente diffidenza verso costellazioni già ascoltate comporta l'esclusione radicale di *ostinati*, e

proibisce la comparsa di qualsiasi figura o caratteristica formale apertamente periodica.

Si arriva così ad una situazione in cui ogni particolare deve essere diverso dagli altri, e per scrivere il più piccolo segmento di musica bisogna ripensare tutto dall'inizio, come se addirittura i suoni non esistessero ancora, ma li si dovesse creare per poterli manipolare, «come uno scrittore che debba fornirsi di uno speciale vocabolario ed una sintassi particolare per ogni frase che scrive»⁴³. Se le forme di musica dotate di un orientamento suggerito da queste riflessioni debbano essere considerate regressive per la loro affinità con le forme tonali abbandonate resta una domanda senza risposta.

Lo smantellamento della tendenza verso la spazializzazione è appena iniziato, ma già tale tendenza si fa sentire ad un altro livello. Conformemente al principio di cambiamento e di espansione, il rifiuto di qualsiasi ripetizione, implicato nelle relazioni strutturali interne del pezzo, viene proiettato sull'insieme della composizione e siamo quindi indotti ad evitare la ripetizione non modificata dell'insieme stesso. È così che si completa la comparsa di quelle forme 'libere' che hanno da essere assemblate dall'interprete (ne abbiamo già parlato in precedenza). Pezzi come questi, dei quali il compositore insieme alle parti costitutive fornisce anche le istruzioni per il montaggio, segnano per ogni credito ottenuto nell'insieme un deficit nella lavorazione dei dettagli; voglio dire che per dare alla forma complessiva la possibilità di essere diversa ad ogni ascolto si devono rendere intercambiabili le sue parti costitutive, il che comporta la perdita della direzione naturale del flusso e l'aumento dell'entropia. Le diverse interpretazioni di un lavoro simile sono come foto istantanee di un 'mobile' di Calder: i cambiamenti si manifestano solo indirettamente, poiché ogni esecuzione è semplicemente una momentanea incarnazione delle molteplici possibilità della forma. Riterrei però più proficuo tentare e sviluppare un disegno compositivo del *processo* di cambiamento.

Novembre-dicembre 1958

(Titolo originale: *Wandlungen musikalischen Form* [1958], «Die Reihe», n. 7, 1960. Traduzione di Giovanni Gioanola. Si ringrazia la Direzione della rivista per la gentile concessione).

Note

¹ Cfr. K. Stockhausen, ... *How time passes ...*, «Die Reihe», n. 3, p. 10. [Per le citazioni tratte da «Die Reihe» si sono mantenuti i riferimenti all'edizione in inglese della rivista].

² Cfr. L. Berio, *Aspetti di artigianato formale*, «Incontri musicali», n. 1, Milano 1956,

p. 62. Berio parla espressamente di «superamento della sensazione di serie di altezze focali e di intervallo a favore di una sensazione di qualità sonore e di registro, considerando questi ultimi gli elementi attivi e determinanti della struttura formale».

³ Cfr. G. Ligeti, *Pierre Boulez. Decision and automatism in Structure Ia*, «Die Reihe», n. 4, p. 36 segg.

⁴ L. Nono, *Zur Entwicklung der Serientechnik*, «Gravesaner Blätter», Mainz 1956, vol. 4, pp. 17-8.

⁵ Cfr. U. Unger, *Luigi Nono*, «Die Reihe», n. 4, p. 12. Una trasposizione della stessa serie è alla base delle *Varianti*. (Cfr. R. Kolisch: *Nono's Variants*, «Melos», Mainz, ottobre 1957, p. 292 segg.)

⁶ Cfr. H. Pousseur, *Outline of a Method*, «Die Reihe», n. 3, p. 50 segg.

→ ⁷ La tendenza verso l'indifferenza melodica ed armonica ha solide radici nella composizione dodecafonica 'tradizionale'. Th. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen 1949, p. 49 segg. [trad. it.: *Filosofia della musica moderna*, Torino 1959].

⁸ Cfr. Pousseur, *op. cit.*, p. 54, e G. M. Koenig, *Henri Pousseur*, «Die Reihe», n. 4, p. 23 segg.

→ ⁹ L'ottava riveste questo ruolo particolare già nella musica di Webern. H. Eimert rileva che «Webern ottiene una tensione spaziale collocando i suoi oggetti sonori ai margini dei salti d'ottava». (*A Change of Focus*, «Die Reihe», n. 2, p. 34).

¹⁰ H. Jelinek, *Anleitung zur Zwölftonkomposition I*, Vienna 1952, p. 47 segg.

¹¹ Opere in cui l'ottava gioca un ruolo importante, come *Nones* di Berio, non indeboliscono questa affermazione. L'uso delle ottave è legittimato dall'enfaticizzazione del loro ruolo. (Cfr. P. Santi, *Luciano Berio*, «Die Reihe», n. 4, p. 99).

¹² K. Jeppesen, *The Style of Palestrina and the Dissonance* (2^a ed., London 1946).

¹³ Cfr. Stockhausen, *op. cit.*, p. 24.

¹⁴ Si presti attenzione ai commenti di Pousseur (nell'articolo già citato) a proposito della densità polifonica, vista come uno dei parametri compositivi. Il suo *Quintetto* è quasi interamente costruito a strati. (Cfr. *op. cit.*, p. 52).

¹⁵ Vale comunque la pena di notare che nella musica di Cage le pause generalmente sono più lunghe di quelle della musica seriale.

¹⁶ Cfr. Adorno, *Das Altern der Neuen Musik* (Invecchiamento della musica moderna), contenuto in *Dissonanzen*, Göttingen 1956, p. 102 segg. [trad. it.: *Dissonanze*, Milano 1959].

¹⁷ Queste idee sono state espresse da molti compositori nei loro articoli teorici, e su questi temi esiste, nonostante le differenze di orientamento, una notevole unanimità. Si vedano i citati articoli di Stockhausen e Pousseur in «Die Reihe», n. 3, ed anche *Alea* di Boulez, pubblicato nel «Darmstädter Beiträge zur neuen Musik», Mainz 1958, p. 44 segg.

¹⁸ Dobbiamo questa definizione ad Antoine Goléa.

¹⁹ H. Eimert, *The Composer's Freedom of Choice*, «Die Reihe», n. 3, p. 7.

²⁰ Cfr. Pousseur, *op. cit.*, p. 67, secondo paragrafo.

²¹ Boulez sviluppa un'idea simile a questa nel suo articolo *Alea*. Debbo comunque esprimere il mio disaccordo sulla sua intenzione di sottomettere la rete delle possibilità ad un metodo di «caso guidato». Gli spazi ottenuti indebolendo la rete non dovrebbero essere abbandonati al caso, ma sottoposti a nuove scelte organizzate, come ho detto in precedenza, cercando di ridurre al minimo l'entropia della struttura. Delegare alla libertà dell'interprete il disegno complessivo della forma – come nel caso del *Klavierstück XI* di Stockhausen e della *Terza Sonata* per pianoforte di Boulez – è un errore. Si affida all'interprete una serie di costruzioni più o meno finite, e lo si mette in una posizione confusa: si suppone che egli debba intervenire nella composizione, ma non gli si permette di uscire dal cerchio delle possibili varianti disegnato dal compositore. Di fatto, tutte le possibili 'interpretazioni' sono state previste dal compositore – e se non è così, l'intera forma ne risente ulteriormente. In ogni caso non v'è alcuna autentica libertà d'interpretazione, ma semplicemente una molteplicità di scelte (per quanto Boulez si sforzi di negare questa condizione nel proprio articolo).

²² «La stessa libertà che avevamo cercato diviene caotica, e se non la si limita tutto il lavoro perde il proprio orientamento». (P. Boulez, *At the ends of a fruitful land*, «Die Reihe», n. 1, p. 29).

²³ Si possono rintracciare gli inizi di questo metodo nel concetto di «controllo» di Pousseur. (Cfr. Pousseur, *op. cit.*, in particolare p. 47).

²⁴ Ho cercato di realizzare una simile idea formale nella prima parte del mio pezzo orchestrale *Apparitions*.

²⁵ Un caso analogo è dimostrato da Stockhausen a proposito della serie sub-armonica delle durate (*op. cit.*, p. 13). L'argomento, in ogni caso, vale per qualsiasi serie di intervalli temporali fissati, fino a che gli elementi della serie non vengono suddivisi.

²⁶ Stockhausen, *op. cit.*, p. 17.

²⁷ Questo nutrimento può essere molto salutare, ma si debbono valutare criticamente le sue conseguenze. L'aver spinto il misurabile via via verso lo «stimabile» (usando la parola in senso letterale) ha creato una spiacevole situazione in cui l'esecuzione rischia di non corrispondere più alla partitura, oppure il compositore – per salvaguardare questa corrispondenza – rende meno precisa, più vaga la notazione della propria musica. Basta poco per passare da questa situazione ad una in cui la notazione non descrive più direttamente che cosa dovrebbe essere il suono, ma indica semplicemente – in una specie di intavolatura – quali azioni dovrebbero essere compiute dall'esecutore. Tale metamorfosi della notazione musicale è destinata a condizionare la stessa sostanza della musica; la forma corre il rischio di essere retrocessa da insieme di situazioni e contesti sonori a insieme di attività motorie, e secondo noi questa è una degradazione perché originariamente la sola funzione di tali attività era la produzione di suono. La musica diviene così un sottoprodotto che all'interprete sembra meno importante dei movimenti necessari alla realizzazione di quella stessa situazione sonora, e anche il pubblico condivide il punto di vista secondo il quale preminente nella produzione sonora è l'aspetto visivo (lo spettacolo cioè del fare musica). Dal punto di vista musicale ci troviamo indubbiamente di fronte a una svalutazione, ma non priva però di una sua efficacia estetica qualora ci si renda conto che abbiamo sotto agli occhi il passaggio ad un'altra sfera artistica. Questa forma d'arte si avvicina alla pantomima.

²⁸ Nel mio pezzo elettronico *Artikulation* ho usato un principio di distribuzione simile, ma in questo caso il prodotto tra le durate e la loro frequenza di apparizione non era costante, ma variava a seconda dei vari tipi di tessitura usati nel pezzo. Il risultato è un variare della densità media da tessitura a tessitura. Naturalmente si possono scegliere molte altre statistiche di distribuzione, secondo le idee specifiche che si hanno sul lavoro che si sta componendo.

²⁹ Con il termine «struttura» mi riferisco ad un tipo di materiale in cui le singole parti siano distinguibili, una costruzione che si può vedere come prodotto delle interrelazioni tra le parti distinte. La parola «tessitura» si riferisce invece ad un complesso più omogeneo, meno articolato, i cui elementi costitutivi sono scarsamente distinguibili. Si può forse indicare la differenza tra i due termini in questo modo: una struttura può essere analizzata a partire dai suoi componenti, una tessitura è meglio descritta dalle proprie caratteristiche globali, statistiche.

³⁰ Cfr. Stockhausen, *op. cit.*, p. 25 segg.

³¹ Nella citata *Philosophie der neuen Musik*, pp. 125-6.

³² Boulez, *op. cit.* in «Die Reihe», n. 1, p. 19.

³³ Il più stretto punto di contatto tra musica e pittura si ha in quelle composizioni di Earle Brown che si possono anche considerare opere grafiche. Nel caso dell'interpretazione musicale, l'asse temporale è interscambiabile con l'asse verticale delle densità (o intensità) e delle altezze. (Cfr. H. K. Metzger, *Just who is growing old?*, «Die Reihe», n. 4, p. 73).

³⁴ Adorno descrive le origini di questa tendenza: esse possono essere rintracciate in Debussy e Stravinsky, e addirittura in Wagner (*op. cit.*, pp. 123-5).

³⁵ Adorno, *op. cit.*, p. 123. Cfr. anche Koenig, «Die Reihe», n. 4, pp. 14-5. Koenig indica qui la differenza fondamentale tra lo spazio delle arti plastiche e lo spazio – immaginario – della musica: in pittura e scultura lo spazio è una condizione fisica data, mentre in musica l'illusione di spazio è provocata solo dal passare del tempo.

³⁶ Il fatto che nell'attuale avanguardia musicale molti – tra cui Boulez – considerino Debussy più 'attuale' di Schoenberg, nonostante il linguaggio del primo appartenga ad una fase più antica rispetto a quello del secondo, si può spiegare appunto con questa tendenza alla spazializzazione del tempo, che è molto più evidente in Debussy di quanto lo sia in Schoenberg (cfr. Boulez, *The Threshold*, «Die Reihe», n. 2, p. 40).

³⁷ Eimert, *A Change of Focus*, «Die Reihe», n. 2, p. 35.

³⁸ Non si devono qui assolutamente intendere «rigidità» e «staticità» come categorie negative. La quiete completa può sembrare strana solo a chi sia condizionato dalla nostra tradizione occidentale, ma ciò non può essere base per un giudizio di valore.

³⁹ Non vi è nulla di strano nel fatto che Cage giunga a risultati altrettanto statici per mezzo di una procedura in apparenza opposta, e cioè la manipolazione casuale. Ciò richiama quanto già detto sulla corrispondenza tra la composizione totalmente organizzata ed il suo contrario, e sulla loro comune tendenza verso la mancanza di differenziazione. Tra l'altro, i rapporti tra Cage e l'Oriente sembrano molto più sinceri delle analoghe tendenze nei compositori europei, benché si tratti in entrambi i casi di un'importazione.

⁴⁰ Se si osserva il comportamento dei veicoli in una strada con poco traffico, è possibile distinguere le loro singole velocità e direzioni. Se il traffico aumenta molto, la nostra capacità di distinguere i singoli movimenti diminuisce in proporzione. È visibile, nei dettagli, un'attività da formicaio, ma l'insieme – visto come tale – è privo di movimento.

⁴¹ La progressiva spazializzazione del tempo potrebbe essere una delle ragioni che hanno spinto i compositori – in particolare Cage e Stockhausen – a trasferire lo spazio immaginario della forma in uno spazio reale, distribuendo gruppi di esecutori o altoparlanti attorno alla sala da concerto. Questa procedura tradizionale, derivata dal primo barocco veneziano, acquista così una nuova funzione.

⁴² Si confrontino queste affermazioni con quanto detto prima a proposito del metodo compositivo di Nono.

⁴³ Adorno, *op. cit.*, p. 69. Fu sicuramente la coscienza di questa situazione a spingere i compositori verso la produzione sonora elettronica.

APPENDICE

a cura di
Giorgio Pugliaro