

Metamorfosi della forma musicale (1958)
di György Ligeti

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 de-

terminazione 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 sacrificata.² 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-riproducenti di questo genere implicano una relazione di indeterminazione, che si riverbererà inevitabilmente sui contesti strutturali, perché il grado di determinatezza 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 cromatica.⁴ 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 contrario.⁵ 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 di 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'emissione 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 della 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: 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 dodecafonia 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 motetti, 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'al-

tra 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, sopresse 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 gruppi 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 se-

riale 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 compositore.¹⁷ Il «lavoro d'ufficio» musicale¹⁸ viene così restituito alla sua funzione nella progettazione generale. Esso assi-

cura 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 fase.²⁰ Si possono ottenere i caratteri desiderati scegliendo o evitando determinate costellazioni specifiche.²¹

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 comporne 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 com-

posizione 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 alla 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 più "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 più liberamente in questo modo che non quando l'immaginazione è priva di restrizioni.²² 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 più fissa ed inequivocabile. La realizzazione musicale sembra piuttosto avere un riverbero costante sul sistema di controllo stesso. Il progetto seriale perde così 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 momen-

to 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 casa.²³ 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 così possibili sia trasformazioni graduali sia mutazioni improvvise.²⁴

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 più lunghe occupano rispetto alle più brevi una parte più estesa del tempo totale della serie e più crescono le durate più tutto ciò è evidente. Questa è la ragione per cui la maggior parte dei pezzi seriali risulta caratterizzata da un tempo medio piuttosto lento.²⁵ L'effetto dominante delle durate più 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 Ib*, integrando la tecnica seriale con il metodo delle «cellule ritmiche» di Messiaen. Stockhausen ha suddiviso le durate fondamentali secondo varie combinazioni di «formanti» armoniche.)²⁶

b) Smantellamento dell'organizzazione seriale delle durate mediante la sovrapposizione di più 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 più 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 sì che l'interprete debba reagire direttamente durante l'esecuzione, la quale viene così a beneficiare di un'irruzione di calore e di soggettività.)²⁷

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., viene 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: più breve era un intervallo, più spesso esso compariva nel contesto, e la somma degli intervalli brevi era uguale a quella degli intervalli più 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 automatiche.²⁸

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 più complesse, come Gruppi, Strutture o Tessiture.²⁹ 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 più 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 contrastanti – 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 differenza 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 più o meno divergenti, senza che il risultato finale sia in alcun modo danneggiato.³⁰ I materiali "soffici" sono meno permeabili se combinati reciprocamente, e vi sono parti in *Gruppen* di una complessità opaca senza pari.

Nel mio pezzo elettronico *Artikulation* ciò che più 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, viscidati 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 detta-

glio, 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 Stravinsky.³¹ 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 più 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 più 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 spaziali.³⁴ Il corso della forma non viene più 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 affermare 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 improvvise 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 "somiglianza 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.

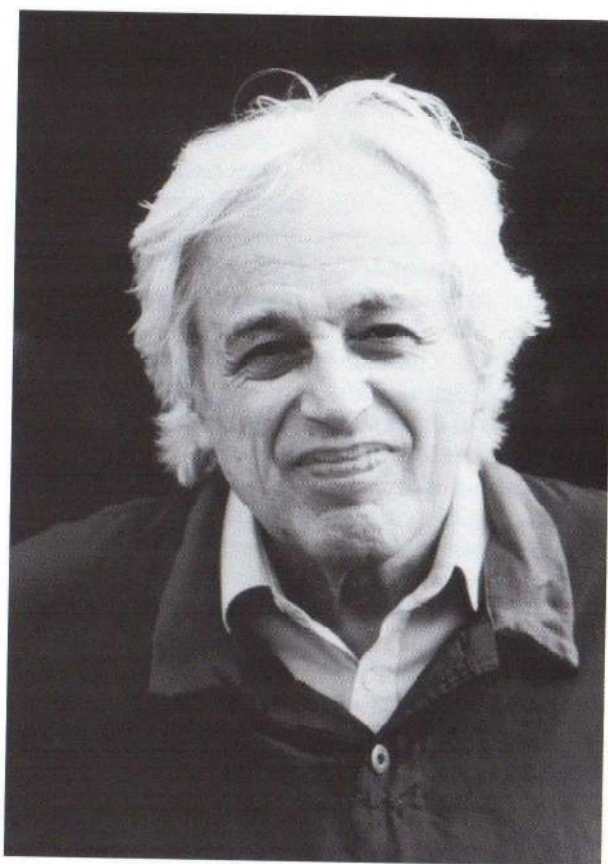
Anche questo residuo di dinamismo scompare nella rigidità dell'*étude Modes de valeurs et d'intensités* di Messiaen. Il serialismo integrale è nato sotto il segno di una staticità tonale; in pochi pezzi questa applicazione è estesa come nella Sonata per due pianoforti di Goeyvaerts – il primo

esempio di musica completamente seriale – o nella *Structure Ia* di Boulez.³⁸ Questa musica sembra stendere tappeti di una possente quiete orientale, perché in essa le forze che spingono il flusso sono state neutralizzate.³⁹

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



György Ligeti (1989) (Schott-Archiv, foto Peter Andersen).

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 di *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 tuttavia 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-spazio.⁴¹

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 fa 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 si-

mile 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)

Da: AA. VV., *Ligeti*, a cura di Enzo Restagno, EDT, Torino, 1985.

(Titolo originale: *Wandlungen musikalischen Form* [1958], «Die Reihe», n. 7, 1960. Traduzione di Giovanni Gioanola.)

* Da: Autori vari, *Ligeti*, a cura di Enzo Restagno, EDT, Torino, 1985.

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 Blaetter», 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.

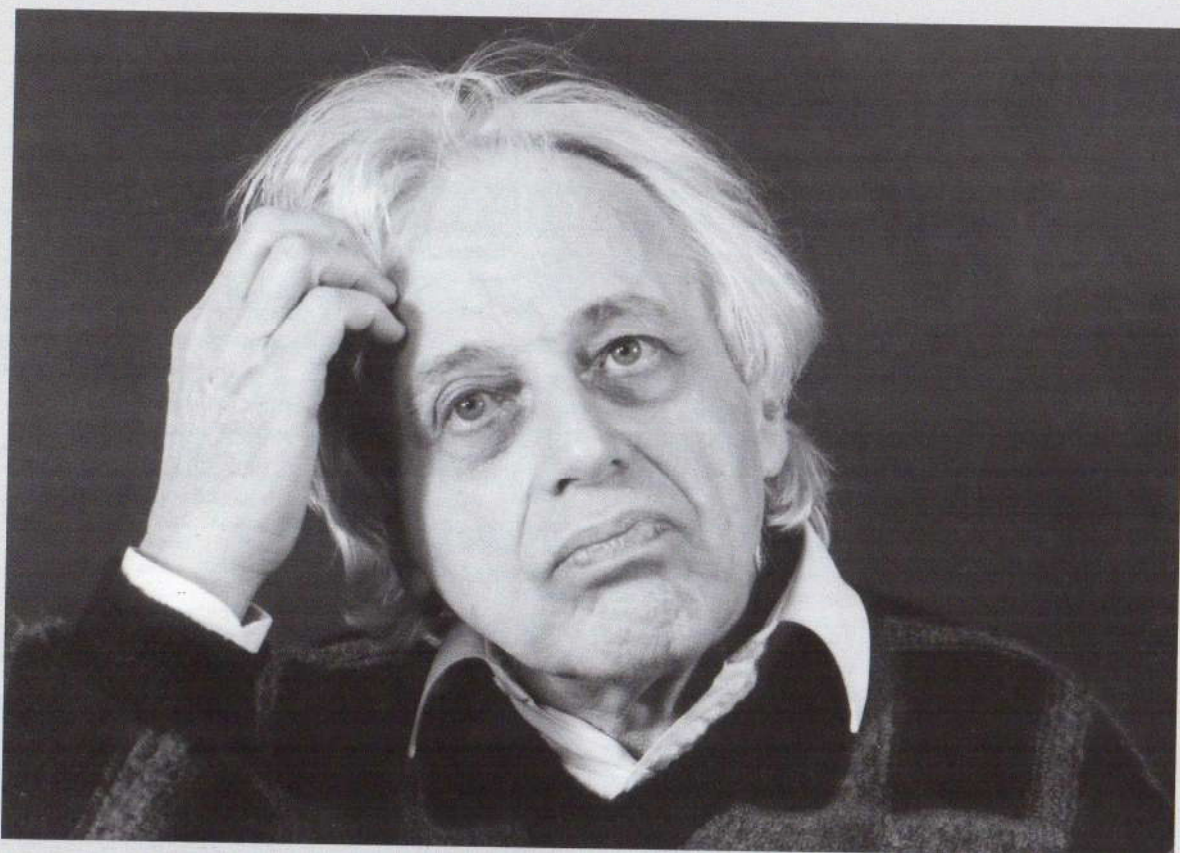
³⁹ Non vi è nulla di strano nel fatto che Cage giunga a risultati altrettanto statici per mezzo di una procedura in apparenza opposta, e cioè la manipolazione casuale. Ciò richiama quanto già detto sulla corrispondenza tra la composizione totalmente organizzata ed il suo contrario, e sulla loro comune 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.



György Ligeti (1989) (Schott-Archiv, foto Jürgen Krapp).

Auditorium di Milano

mercoledì, 24 settembre 2003, ore 21

Zürcher Kammerorchester**Howard Griffiths**, direttore**Paul Hindemith** (1895-1963)

(Premio Balzan 1962)

Fünf Stücke op. 44 n. 4

11'

per orchestra d'archi

*Langsam**Langsam. Schnell**Lebhaft**Sehr langsam**Lebhaft***Bettina Skrzypczak** (1962)*Phototaxis* (2003)

12'

per orchestra d'archi

(Commissione Fondazione Balzan)

(prima esecuzione in Italia)

Stefano Gervasoni (1962)*Un leggero ritorno di cielo* (2003)

10'

per ventidue archi

(Commissione Fondazione Balzan)

(prima esecuzione in Italia)

György Ligeti (1923)

(Premio Balzan 1991)

Régi magyar társas táncok (1949)

11'

(Antiche danze ungheresi di società)

da János Bihari, János Lavotta,

Antal Csermák e Márk Rózsavölgyi

per flauto, clarinetto e archi

*Andante**Allegro - Trio (pochissimo meno mosso)**Andantino maestoso - Trio**Allegro moderato***Johannes Brahms** (1833-1897)*Sestetto per archi in si bemolle maggiore*

35'

n. 1 op. 18

*Allegro ma non troppo**Andante ma moderato**Scherzo (allegro molto)**Rondo (poco allegretto e grazioso)*

(trascrizione per orchestra di Howard Griffiths)

**BALZAN**

Una manifestazione della
Fondazione Internazionale Balzan
in collaborazione con Milano Musica
e Zürcher Kammerorchester, in occasione
del 50° anniversario della scomparsa
di Eugenio Balzan

In collaborazione con RAI - Radio Tre
(trasmissione in diretta)

L'orchestra d'archi tra struttura e colore

L'orchestra in bianco e nero

La prima cosa che si nota ascoltando un'orchestra formata da soli archi è il suono. Un suono scuro, severo, privo della varietà di timbri che provengono ad esempio dall'uso degli strumenti a fiato. Una tinta più che un colore, paragonabile al bianco e nero per la fotografia e il cinema. Se si è abituati alle grandi compagini orchestrali, l'impressione può essere di impoverimento, salvo poi accorgersi di quale forza espressiva conferisca a un simile insieme la totale omogeneità e parentela dei suoi elementi. Una caratteristica che rende l'orchestra d'archi in parte affine alle formazioni di musica da camera, di cui rappresenta in un certo senso una proiezione allargata. Ecco allora che l'assenza di *altri colori* crea un timbro ben definito, quello sfruttato magistralmente da Hindemith nei suoi *Cinque pezzi*. Ecco che un brano non sinfonico come il *Sestetto* op. 18 di Brahms può essere trascritto per questa formazione senza snaturarne lo spirito. Ecco, infine, il trattamento individuale degli strumenti praticato da Gervasoni in *Un leggero ritorno di cielo*, in cui ventidue archi solisti hanno quasi sempre 22 parti reali, come fossero membri di un *ensemble* da camera allargato. Stravaganze novecentesche? Tutt'altro. Basti pensare, tra i mille esempi possibili, al Sesto dei *Concerti brandeburghesi* di Bach, affidato a viole da braccio, viole da gamba, violoncello e continuo che chiude il ciclo dei sei Concerti con un mirabile "studio di monocromia".

Nel segno di Bach

Scritti nel 1927, i *Cinque pezzi* op. 44 n. 4 sono frutto dell'attenzione di Hindemith per gli *amateurs*, discendenti di una nobile tradizione – oggi in via di estinzione – in cui l'esercizio della musica era appannaggio degli uomini liberi e non solo dei professionisti. Nonostante la parsimonia nell'uso dei mezzi tecnici, però, il livello artistico è altissimo. Opera di un compositore straordinariamente prolifico¹ – in netta controtendenza rispetto alla ritrosia autocritica per lo più vigente nella prima metà del '900 – questi cinque pezzi sono brevi, sorvegliati, concentrati sul piano espressivo. Il peculiare suono dell'orchestra di soli archi, omogeneo e severo quasi fosse quello di un *ensemble* cameristico allargato, è sfruttato



Paul Hindemith.

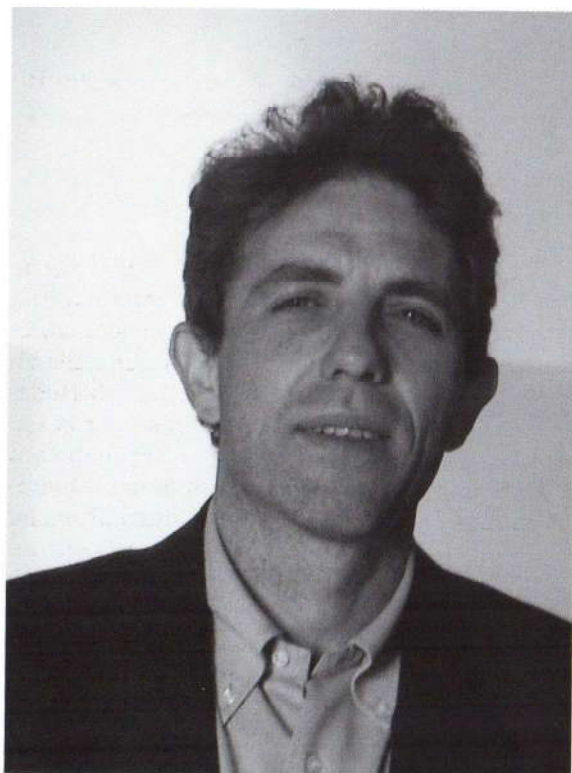
al servizio di una *gravitas* piena di *pathos* penso-
so e composto. È una sonorità densa, pastosa e
sombre quella del primo pezzo, *Langsam*, che ha
i toni nobili ma anche cinerini e spenti di un'elegia
funebre. Il secondo brano, *Langsam. Schnell*,
propone la successione di un breve *Adagio* di
apertura e di un movimento in tempo rapido, tipica
dell'*Ouverture* barocca: uno sguardo all'indietro
che attraversa in modo più o meno esplicito l'intero
ciclo. Il terzo numero, *Lebhaft*, è uno studio di
contrappunto orchestrale che sembra anticipare i
modi del ben più tardo *Ludus tonalis*, la raccolta di
preludi e fughe destinati da Hindemith al pianoforte
nel 1943. La sonorità del primo brano ritorna,
intensificata, nel successivo, magnifico *Sehr langsam*,
in cui l'orchestra crea un forte effetto di profondità
tridimensionale, grazie all'uso suggestivo dei bassi
che sembrano scaturire dalle profondità della terra.
È un brano magmatico che ha il *pathos* introverso
e penetrante dei contrappunti dell'*Arte della fuga*
di Bach. Il ciclo si conclude con un *Allegro* concertante
– *Lebhaft* che richiama scopertamente moduli
barocchi e in particolare i concerti per violino e
orchestra di Bach: omaggio a una tradizione con cui
Hindemith si è ben guardato dal tagliare i ponti,
traendo dal passato nuova linfa compositiva, e
soprattutto le coordinate di base per un modo di
far musica che salvaguarda accuratamente la
possibilità di *comunicare* col pubblico.



Bettina Skrzypczak.

Luce e ombra

Luce e movimento sono i due assi poetici di *Phototaxis* (2003) di Bettina Skrzypczak, un brano
ispirato a processi e trasformazioni biologici. Il
termine fototassi indica un movimento di trasla-
zione orientato da uno stimolo luminoso; nel
prisma dell'immaginazione musicale questa sugge-
stione dà vita a uno spazio sonoro in continua
trasformazione, che si offre a modi diversi di
orientamento e percezione. Lo spunto intellet-
tuale e poetico del brano viene da un'attenzione
per i processi vitali elementari e più in generale
per il mondo dei fenomeni naturali, ma anche da
frammenti di una *simbolica della luce*: l'autrice
spiega che in *Phototaxis* la luce appare quale
fonte di vitalità e dinamismo ma anche quale
causa di abbagliamento; una luminosità eccessi-
va oscura la percezione. Ciò che rimane nascosto



Stefano Gervasoni.

nell'ombra e rivolto all'interno, al contrario, si sviluppa senza farsi notare, dando luogo a una sorta di "clandestino struggimento".

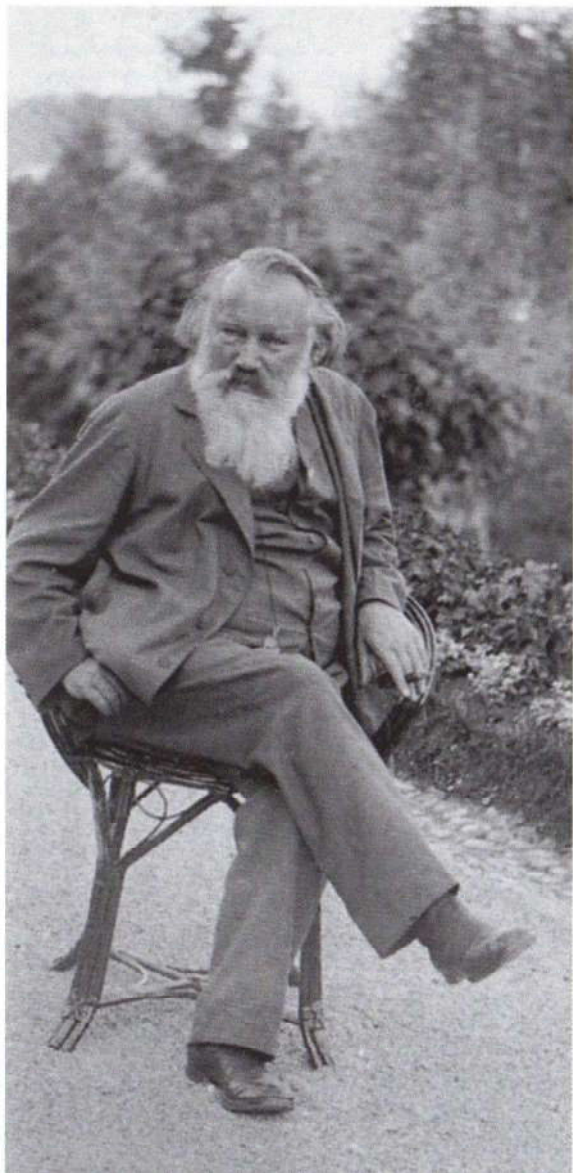
Bettina Skrzypczak è nata a Poznań in Polonia, dove ha studiato pianoforte, composizione e teoria della musica. Nel 1999 ha conseguito il dottorato all'Accademia di musica di Cracovia. Dal 1988 si è trasferita in Svizzera dove insegna storia, teoria ed estetica della musica alla Scuola universitaria di musica di Lucerna. Le sue composizioni sono state eseguite in Svizzera, Polonia, Francia, Germania e alla Biennale Musica di Venezia.

Il sogno di Icaro

"Trasformare la caduta in volo, questa è l'idea poetica che è alla base della mia composizione *Un leggero ritorno di cielo*" dice Stefano Gervasoni. Un'idea poetica che sfiora l'utopia, laddove il volo si fa *figura del cambiamento* e della salvezza: "arrestare la caduta in un momento di sospensione e sperare, allora, che al processo di degrado della civiltà e della natura si possa cambiare di segno". La caduta che si muta in volo è allora il simbolo di una corruzione e di una rovina apparentemente irreversibili che si trasformano invece in momenti di un ciclo vitale. Il disfacciamento si rovescia così in una *speranza* pervasa da tensione etica: "morte di organismi che permette ad altri organismi di crescere e a loro lascia lo spazio di una nuova vita, in un equilibrio che tocchi ancora le coscienze degli uomini".

Lo spunto poetico – il titolo è tratto da una poesia di Francesca Serragnoli – così si traduce in sostanza musicale: "ventidue archi solisti, quasi sempre divisi in 22 parti reali, eseguono un grosso unisono in perenne movimento, sfrangiato e sfilacciato, unito e decomposto, avanzante per cadute progressive e inesorabili, eppure avanzante senza fine". Questo unisono "fibrillante e perpetuo" viene intersecato da due corali, il primo tratto da una cantata di Bach e l'altro "fittizio, stilizzazione di quello reale", senza che tra le due dimensioni – l'orizzontalità dell'unisono e la verticalità del corale – si stabilisca una vera dialettica.

Stefano Gervasoni è nato a Bergamo, ha studiato al Conservatorio di Milano e si è perfezionato all'IRCAM di Parigi. Vincitore di numerosi premi internazionali, ha ricevuto commissioni da



Johannes Brahms.

enti musicali prestigiosi in Europa e in America, dalla Biennale di Venezia alla Juilliard School di New York; le sue composizioni sono state trasmesse dalle radio di tutto il mondo.

Tracce dal passato

Nella produzione di György Ligeti le *Antiche danze ungheresi di società* appartengono alla "preistoria", cioè al periodo che precede il fatidico anno 1956 che segna uno spartiacque nella vita del compositore – con l'abbandono di Budapest – e l'inizio di un nuovo cammino per la sua musica.² Scritto nel 1949, anno del compimento degli studi musicali a Budapest, il brano testimonia due interessi che sono stati cruciali anche nella produzione successiva del compositore, quello per le tradizioni folcloriche e quello per il confronto con il passato, con la dimensione storica della musica. Ancora nel 1985 Ligeti scrive dell'influsso determinante per lui della "grande diversità delle culture musicali non europee", in certi casi "di ricchezza ritmica incomparabile".³ E un anno prima dichiara che "il passato ha sempre avuto un ruolo di estrema importanza, non come spunto per citazioni musicali, neppure come modello di magistero artigianale, piuttosto come aura, come illusione".⁴

Naturalmente entrambi questi elementi entrano nella poetica del musicista in modo mediato, sottile e per certi versi paradossale. L'interesse per le culture musicali *altre* "non significa affatto che la mia musica sia folclorica. Solo le tracce delle idee di base delle culture etniche agiscono sul mio pensiero musicale; la musica resta autonoma".⁵ Quanto alla storia, è come "un immondezzaio in cui si scava e si dissotterra qualche rottame"; di fronte ad essa il compositore è "un bambino davanti alla sua cassetta di giocattoli in completo disordine".⁶ A fronte di tanta sofisticazione le *Antiche danze ungheresi* vanno considerate uno sbiadito ricordo dei tempi di scuola? A mezzo secolo di distanza, pensiamo di no. Enzo Restagno ha osservato, sulla produzione anteriore al 1956, che "si tratta di lavori la cui emarginazione fu quasi automaticamente imposta negli anni immediatamente successivi dalla formidabile svolta impressa da Ligeti al suo linguaggio".⁷ Questo non significa che siano senza interesse, ed è lo stesso Ligeti a rivendicarne infine la dignità. Nel clima pesante dell'Ungheria intorno al

1950 "se qualcuno, come me, non si adeguava alle mode culturali imposte dalla politica, non gli restava altro campo d'azione all'infuori dei semplici lavori didattici o dell'elaborazione dei canti popolari. In questo genere mi sono impegnato molto e non considero affatto la cosa un compromesso".⁸

Il respiro della musica

Rispetto alla formazione classica del quartetto d'archi, il sestetto si distingue per il rinforzo del registro medio e grave, grazie alla presenza di una seconda viola e di un secondo violoncello che determinano una sonorità corposa e meno brillante. Il *Sestetto* op. 18 fu terminato nel settembre del 1860 ad Amburgo, la città delle nebbie, dei fumi e delle piogge che Brahms amava "come una madre".⁹ Paragonate all'aforistica brevità di molti pezzi del '900, le sue dimensioni possono sconcertare: quattro movimenti, di cui tre di oltre dieci minuti, per un totale di quasi tre quarti d'ora! In realtà la durata non è che l'indice esterno di un carattere che è nel cuore stesso della musica di Brahms, cioè *il tempo espanso*. "Il tempo però è quieto e pacifico, ama la tranquillità e starsene disteso su una stuoia" dice un saggio capo indigeno delle isole di Samoa,¹⁰ e viene il dubbio che Brahms lo sapesse. La sua musica non riempie il tempo, *lo abita*. L'op. 18 è un esempio mirabile di musica senza fretta, musica che non conosce l'affanno e l'assillo della consunzione. Un tempo innervato dalle strutture del pensiero musicale classico, proiettate però in una dimensione che ammette deviazioni, episodi secondari, tragitti più lunghi del previsto. Non sempre la via più breve è la più interessante, sembra ricordarci Brahms a ogni frase che rimanda la conclusione, a ogni svolta che prolunga il discorso. È un tempo, quello dell'op. 18, che non vive di contrasti, conflitti e opposizioni: è cioè un tempo *non drammatico*; invano aspetteremo colpi di scena e momenti eclatanti. In luogo delle tinte forti vige la continuità di un chiaroscuro mobile e cangiante, che esplora le infinite possibilità di un eloquente *tono medio*. In questo eloquio prolungato tensioni e distensioni non hanno senso drammatico, come dicevamo, e neppure psicologico – siamo lontani da un'idea della musica come diario intimo. Piuttosto, diremmo, le pulsioni tensive e distensive di cui la

musica tonale sempre vive hanno qui un senso *fisiologico*: sono le fasi naturali di un ciclo inesaurito che di esse si alimenta senza porle in primo piano. Pochi contrasti, dunque, cesure abilmente occultate, fraseggio chilometrico, tensioni non in primo piano. Cosa rimane? Rimane *il respiro della musica*, saggezza di un tempo che insegna a vivere ogni sua piega e ogni suo anfratto, a compiere deviazioni, allontanamenti e digressioni, in un viaggio in cui il tragitto conta più della meta.

Emanuele Ferrari

¹ H. Stuckenschmidt nota come in gioventù Hindemith "va ammassando composizioni su composizioni: pezzi orchestrali, musica da camera per complessi di ogni genere, canzoni dialettali, sonate ed opere". Vedi: *Neue Musik*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 1951; tr. it.: *La musica moderna*, Torino, Einaudi, 1960, p. 160.

² A testimonianza di quanto la produzione anteriore sia in genere considerata come *Oeuvre de Jeunesse*, scrive ad esempio Gianmario Borio che *Apparitions*, scritta tra il 1958 e il 1959, si può considerare "idealmente l'op. n. 1 di György Ligeti". Vedi G. Borio, "Apparitions", un pezzo di musica auratica, in E. Restagno (a cura di), Ligeti, Torino, E.D.T., 1985, p. 69.

³ G. Ligeti, *La mia posizione di compositore oggi* (1985), in E. Restagno (a cura di), *op. cit.*, p. 4.

⁴ "Neue Zeitschrift für Musik", 1984, p. 10.

⁵ G. Ligeti, *La mia posizione...*, cit., p. 4.

⁶ Conversazione con U. Dibelius, in "Melos", 1984, p. 45.

⁷ E. Restagno (a cura di), *op. cit.*, pp. 8-9.

⁸ Cit. in E. Restagno (a cura di), *op. cit.*, p. 9.

⁹ Cit. in C. Rostand, *Brahms*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1978; tr. it.: *Brahms*, Milano, Rusconi, 1986, p. 241.

¹⁰ Tuiaivi di Tiavea, *Papalagi*, Viterbo, Millelire Stampa Alternativa, p. 31.

Fondata da Edmond de Stoutz nel 1946 si è subito inserita nell'élite internazionale delle orchestre da camera. Nel 1996 la direzione artistica è passata a Howard Griffiths.

L'ensemble è composto da ventitré archi e da venti elementi ausiliari. Questa struttura flessibile permette una distribuzione costante dei singoli registri e rende l'orchestra un insieme strumentale straordinariamente versatile dal punto di vista del repertorio. Sotto la direzione di Howard Griffiths si è specializzata in diversi generi musicali, presentando un repertorio che spazia dal primo Barocco ai giorni nostri.

Grazie all'esperienza del proprio direttore e alla collaborazione con altri direttori quali Reinhard Goebel, Bruno Weil, Paul Goodwin e David Stern, l'Orchestra da Camera di Zurigo ha trovato un posto preminente nell'ambito della "musica antica". Le opere dei classici viennesi e della loro cerchia costituiscono il fulcro del repertorio. L'Orchestra ha inciso su CD la Creazione di Haydn (con Edita Gruberova), le Sinfonie di Mozart e di Ferdinand Ries, come pure opere di Kozeluch, Cherubini e Beethoven. I classici viennesi stanno assumendo un'importanza sempre maggiore anche nelle sale da concerto. Durante il "Mozart Festival" sono stati eseguiti tutti i Concerti per pianoforte di Mozart, mentre Mikhail Pletnev si è esibito a Berna, Lucerna e Zurigo nei Concerti per pianoforte di Beethoven.

Anche i romantici e i classici moderni rivestono un ruolo di primo piano, come pure la musica contemporanea e i nuovi stili cui viene riservata particolare attenzione.

Le interpretazioni, perlopiù di composizioni su commissione, come pure la collaborazione con musicisti di diversi generi musicali e il lancio di nuove forme di rappresentazione (concerti per bambini, manifestazioni all'aperto) rendono le esecuzioni dell'Orchestra da Camera di Zurigo varie e fruibili anche per un pubblico giovane.

L'Orchestra si è esibita su tutti i palcoscenici in Svizzera e all'estero (L'Autunno di Praga, Musikverein di Vienna, Musikhalle di Amburgo, Festival di Istanbul, Konzerthaus di Berlino) e in varie tournées in Cina, Austria, Germania e Slovacchia. Inoltre l'Orchestra si avvale della collaborazione dei più importanti solisti del panorama musicale contemporaneo (Ashkenazy, Battle, Bell, Buchbinder, Fellner, Galway, Gruberova, Hahn, Isserlis, Leonskaja, Mustonen, Maisky, Pletnev, Rachlin, Repin, Say, Scholl, Shaham Zehetmaier). Con l'edificio acquistato nell'estate 2002, l'Orchestra dispone di una sede propria per le prove, l'amministrazione, piccoli concerti e manifestazioni esterne.

Straordinario è l'ampio consenso che l'ensemble riceve dal pubblico dei suoi ammiratori: l'Associazione Amici dell'Orchestra da Camera di Zurigo annovera attualmente oltre 1600 membri.

È nato in Inghilterra e ha svolto i suoi studi al Royal College of Music di Londra. Dal 1981 risiede in Svizzera e da allora ha diretto in qualità di ospite le più importanti orchestre a livello mondiale, quali la Royal Philharmonic Orchestra di Londra, la Tonhalle-Orchester di Zurigo, la Filarmonica di Varsavia, la Sinfonieorchester di Basilea, i London Mozart Players, l'Orquesta Nacional de España, la Slovak Radio Symphony Orchestra, la Polish Chamber Orchestra. Dal 1994 al 1997 è stato direttore ospite principale della Oxford Chamber Orchestra, inoltre collabora regolarmente con la English Chamber Orchestra, con la quale ha debuttato nel 1993 alla Barbican Hall, e con la Northern Sinfonia, con cui ha realizzato numerosi concerti e tournées. Con il Collegium Novum di Zurigo, specializzato in musica contemporanea, ha eseguito la prima svizzera del Requiem di Hans Werner Henze. Recentemente è stato invitato a Mosca per dirigere l'Orchestra Sinfonica Čajkovsky per la Radio di Mosca, ed è stato invitato alla direzione di altri famosi gruppi, quali l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg, la Tapiola Sinfonietta di Finlandia, l'Orchestre National de France e l'Orchestre Philharmonique de Montpellier. Ha inciso oltre sessanta CD per varie case discografiche dimostrando un'estrema versatilità e un profilo artistico che spazia dalle opere di compositori svizzeri e turchi a esecuzioni di composizioni inedite del XVII e XIX secolo. Le sue recenti incisioni di tutte le Sinfonie dell'allievo di Beethoven, Ferdinand Ries, hanno riscosso un consenso di critiche a livello internazionale.

La collaborazione fra Howard Griffiths e l'Orchestra da Camera di Zurigo risale all'inizio della stagione 1996-97, quando gli venne affidato il compito di direttore artistico di questo ensemble. Ha effettuato con l'Orchestra da Camera di Zurigo tournées di successo in Asia, Germania, Turchia, Grecia, Slovenia, Austria e nella Repubblica Ceca. Ha inoltre partecipato a importanti festival internazionali a Gstaad, Eisenstadt,

Praga, Istanbul, Lucerna, esibendosi in celebri sale da concerto.

Numerose le collaborazioni con famosi solisti, fra i quali Maurice André, Kathleen Battle, Joshua Bell, Rudolf Buchbinder, Augustin Dumay, James Galway, Bruno Leonardo Gelber, Edita Gruberova, Mischa Maisky, Olli Mustonen, Güher e Süher Perkinel, Mikhail Pletnev,

Julian Rachlin, Vadim Repin, Andreas Scholl, Gil Shaham e Thomas Zehetmair.

L'impegno di Howard Griffiths è rivolto anche al sostegno dei giovani musicisti, come dimostra il suo interessamento per la Fondazione Orpheum per Giovani Solisti di cui è direttore artistico dal 2000.

Il 1° gennaio 2001 ha raggiunto uno dei suoi massimi successi

con l'esecuzione dell'Ottava Sinfonia di Mahler, la Sinfonia dei Mille, composta appunto per 1000 strumenti, che ha ricevuto una vera e propria ovazione da parte di un pubblico entusiasta di circa 7000 persone, guadagnandosi l'approvazione della svizzera Neue Zürcher Zeitung, che ha definito lo spettacolo «Un concerto straordinario».



Howard Griffiths.

Fondazione Internazionale Balzan

È nata a Lugano nel 1956 grazie alla generosità di Angela Lina Balzan che, alla morte del padre Eugenio e ispirandosi ai suoi propositi, destina il cospicuo patrimonio ereditato a un'opera per onorarne la memoria.

Nel 2003 ricorre l'anniversario del 50° della scomparsa di Eugenio Balzan, l'illustre giornalista italiano considerato tra i padri fondatori del Corriere della Sera, a cui è intitolata la Fondazione Internazionale Balzan.

La Fondazione, con sede a Milano e a Zurigo, ha come scopo principale l'assegnazione annuale di quattro premi, del valore di circa 650.000 euro ciascuno, a personalità che si sono distinte per altissimi meriti scientifici, umanistici o artistici. Metà dell'ammontare di ciascun premio dovrà essere destinato dal vincitore a progetti di ricerca o di diffusione della scienza nel proprio campo, favorendo preferibilmente i giovani. Per garantire la possibilità di premiare anche chi opera in ambiti particolarmente specializzati, innovativi o altrimenti trascurati dai grandi riconoscimenti

internazionali, le materie premiande cambiano ogni anno. A intervalli non inferiori a un triennio la Fondazione Balzan assegna anche un "Premio per l'umanità, la pace e la fratellanza fra i popoli". Questo premio ammonta attualmente a 1.300.000 euro.

Le candidature per i Premi Balzan provengono dalle massime istituzioni scientifiche e culturali mondiali, e sono selezionate dal Comitato Generale Premi a composizione europea.

Nella storia della Fondazione Balzan due compositori furono insigniti del Premio per la Musica: Paul Hindemith nel 1962 e nel 1991 György Ligeti, che nel 2003 compie ottant'anni. In ricorrenza del 50° anniversario della scomparsa di Eugenio Balzan, la Fondazione Internazionale Balzan ha commissionato due opere a giovani compositori: alla svizzera di origine polacca Bettina Skrzypczak, compositrice di Phototaxis, e all'italiano Stefano Gervasoni, compositore di Un leggero ritorno di cielo.



*György Ligeti con Luc Ferrari, Franco Evangelisti, Yoritsune Matsudaira, Luigi Nono a Darmstadt (1957)
(dal Katalog 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse).*

Sala Verdi del Conservatorio

martedì, 30 settembre 2003, ore 20.30

Arditti Quartet**Irvine Arditti**, violino**Graeme Jennings**, violino**Ralf Ehlers**, viola**Rohan de Saram**, violoncello**György Ligeti (1923)***Quartetto n. 1 (1953-54)*

21'

"Métamorphoses nocturnes"

Allegro grazioso - Vivace, capriccioso - Adagio, mesto - Presto/Prestissimo - Andante tranquillo - Tempo di Valse, moderato, con eleganza, un poco capriccioso - Allegretto, un poco gioviale - Prestissimo

Giovanni Verrando (1965)*Quartetto n. 3 (2003)*

10'

*I rapido, mobile**II esile/orchestrale*

(Commissione Mariuccia Rognoni)

(prima esecuzione assoluta)

György Ligeti*Quartetto n. 2 (1968)*

20'

*I Allegro nervoso**II Sostenuto, molto calmo**III Come un meccanismo di precisione**IV Presto furioso, brutale, tumultuoso**V Allegro con delicatezza***Béla Bartók (1881-1945)***Quartetto n. 6 (1939)*

28'30"

*1 Mesto - Più mosso, Pesante - Vivace**2 Mesto - Marcia**3 Mesto - Burletta**4 Mesto*

In collaborazione con RAI - Radiotre
(trasmissione in diretta)

György Ligeti

Quartetto n. 1 (1953-54)

La prima apparizione di riconosciuto rilievo di Ligeti sulla scena musicale europea ha una data precisa, quella della prima esecuzione, il 19 giugno 1960, di *Apparitions*, a Colonia nell'ambito del Festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea. Ligeti aveva allora trentasette anni; ma soltanto dopo essere fuggito dall'Ungheria nel dicembre 1956 aveva potuto prendere contatto con le esperienze radicali di Stockhausen, Boulez e degli altri compositori che avevano nei corsi estivi di Darmstadt un centro di raccolta e di riferimento. La storia di Ligeti compositore non inizia però con il suo primo successo in Occidente. La formazione del tutto accademica non gli impedì di avvertire presto il bisogno di approfondire una ricerca personale, ripensando in modo autonomo la lezione di Bartók, considerato un eroe nazionale ma poco eseguito (con l'eccezione del *Concerto per orchestra* e del *Terzo Concerto* pianistico) nell'Ungheria del giovane Ligeti, secondo quanto egli stesso ricorda. Nella prima fase della sua produzione, accanto a opere basate su materiali popolari, ci sono lavori che rivelano una inquieta volontà di ricerca, e che ebbero la prima esecuzione soltanto dopo che Ligeti si era trasferito in Occidente (come accadde anche al suo *Primo Quartetto*). Questa ricerca perseguita in un totale isolamento, senza alcuna prospettiva di esecuzione e senza avere conoscenza delle esperienze più radicali compiute negli anni Cinquanta, è oggi assai più conosciuta che all'epoca dei primi successi di Ligeti; ma tra i suoi pezzi anteriori al 1956 continuano ad apparire del massimo rilievo soprattutto gli undici studi pianistici raccolti in *Musica ricercata* (1951-53 in parte ripresi nelle *Six bagatelles* per quintetto di fiati del 1953), e il *Quartetto n. 1 "Métamorphoses nocturnes"* (1953-54), che fu eseguito per la prima volta a Vienna l'8 maggio 1958 dal Quartetto Ramor, un complesso ungherese che aveva scelto anch'esso l'esilio. Il *Primo Quartetto* da allora è, e continua a essere, con ragione, la più nota fra le opere giovanili di Ligeti.

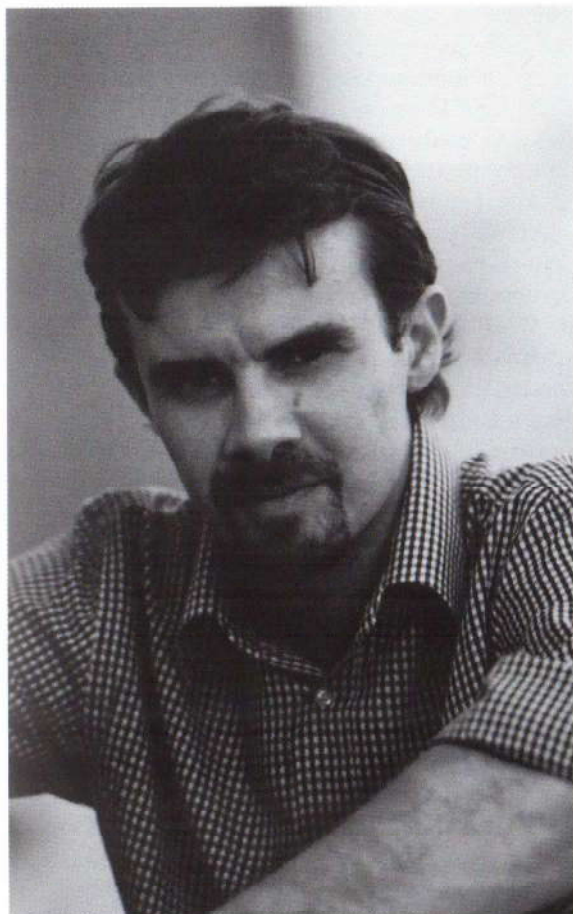
Per la sua solitaria ricerca in quest'opera Ligeti cita come principale punto di riferimento i *Quartetti n. 3 e 4* di Bartók, precisando che ne aveva studiato le partiture senza averli mai potuti ascoltare. Fa inoltre idealmente riferimento alle Va-

riazioni su un valzer di Diabelli di Beethoven: nel suo quartetto, infatti, è determinante l'idea di variazione, a partire non propriamente da un tema, ma da una cellula fondamentale da cui nasce una molteplicità di situazioni stilistiche ed espressive, in cui si può riconoscere quasi una sintesi delle esperienze di Ligeti negli anni ungheresi. Fra queste va ricordata anche la conoscenza della partitura della *Suite lirica* di Berg.

Sul *Primo Quartetto* ha scritto Ligeti, nella presentazione di una registrazione del 1994 del Quartetto Arditti: «*Metamorfosi* significa in questo caso una serie di variazioni caratteristiche senza un vero e proprio tema, sviluppate invece a partire da una cellula motivica fondamentale (due seconde maggiori che si succedono a distanza di un semitono). Dal punto di vista melodico e armonico il pezzo si fonda sul cromatismo integrale, ma nella forma segue i criteri del classicismo viennese [...]. La modernità si riferisce dunque agli aspetti melodici, armonici, ritmici; ma l'articolazione della forma è tradizionale. [...] Non sentivo modernità e tradizione come contrapposte...». E in un testo del 1967 (*Rapporto sul proprio lavoro*) Ligeti osservava: «Si può intendere il *Quartetto* come un unico tempo, oppure come una successione di molti brevi tempi che senza cesure trapassano l'uno nell'altro oppure si succedono con mutamenti bruschi».

Il cromatismo integrale, adottato all'interno di nuovi procedimenti compositivi, sarebbe rimasto una costante del pensiero di Ligeti, e anche nel *Primo Quartetto* rivela una significativa sistematicità, che porta il compositore talvolta a sovrapposizioni di linee cromatiche così dense da prefigurare in brevi passi soluzioni della piena maturità. L'invenzione ritmica, che ha grande rilievo in molti episodi del *Quartetto*, è più riconoscibilmente legata alla lezione di Bartók. Colpiscono inoltre l'intensità e la complessità dei procedimenti imitativi, la densità e il rigore della elaborazione tematico-motivica, con la conseguente concentrazione. Sotto il segno di una compatta concentrazione si pone tutto lo svolgimento del *Quartetto*.

Nell'iniziale *Allegro grazioso*, dopo sei battute introduttive (basate su un disegno cromatico ascendente) il primo violino presenta la cellula motivica fondamentale (sol-la-sol diesis-la diesis) e subito la amplia traendone nuove idee. È una cellula sempre riconoscibile e presente in ogni sezione nelle sue molteplici trasformazioni.



Giovanni Verrando.

All'intenso lavoro motivico-tematico della sezione iniziale segue lo scatenamento ritmico del *Vivace, capriccioso*, articolato in diverse sezioni. Le sezioni veloci e virtuosistiche prevalgono nell'insieme del *Quartetto n. 1*: al *Vivace, capriccioso* segue con evidente contrasto un *Adagio, mesto* di 28 battute. Alle 300 battute del successivo *Presto/Prestissimo* segue un *Andante tranquillo*. Un *Tempo di Valse moderato*, con eleganza introduce una nota di garbata ironia. Dopo i contrasti degli episodi centrali la parte conclusiva si presenta come un flusso precipitoso, quasi senza soste. L'estesa penultima sezione è un *Prestissimo* con l'indicazione "molto uguale, come un meccanismo di precisione", ed è una folle corsa senza respiro, con la quale forma un contrasto nettissimo, estremo, l'indugiare statico della sezione conclusiva, *Ad libitum, senza misura*, dove colpisce fra l'altro il riaffiorare dell'idea fondamentale tra lievi suoni armonici. La opposizione tra le ultime due sezioni presenta un aspetto fondamentale della poetica di Ligeti, con il contrasto tra due modi antitetici di sospendere il tempo.

Giovanni Verrando
***Quartetto n. 3* (2003)**

Giovanni Verrando è il più giovane degli autori in programma oggi, ma è già noto al pubblico di Milano Musica. Nato nel 1965, ha studiato a Milano con Giacomo Manzoni e Niccolò Castiglioni, a Siena con Franco Donatoni, e dal 1993 al 1997 è vissuto a Parigi seguendo un corso di informatica musicale dell'IRCAM e approfondendo la propria ricerca in quest'ambito. All'IRCAM ha realizzato la parte elettronica di *Sottile* per ensemble ed elettronica (1996-97), eseguito a Parigi nel 1997 dall'Ensemble InterContemporain. Del 1998 è il *Quartetto n. 2* eseguito nel 1999 a Milano Musica. Nell'estate 2002 è stata rappresentata a Bolzano l'opera *Alex Brücke Langer* (sulla figura di Alexander Langer). Della propria ricerca Verrando ha sottolineato come sia «fondata su un rapporto più fisico con il suono e più immediato con la forma musicale».

Per la terza volta Giovanni Verrando si accosta al classico quartetto d'archi attirato dalla possibilità di costruire uno strumento complesso ma unico, la cui ricchezza non esclude una grande omogeneità. Non è solo l'omogeneità che esiste nel timbro degli strumenti ad arco; essa è ap-

profondità e perseguita in ogni aspetto, come mostra in modo particolare il primo movimento, formato da un *continuum* di accordi e preceduto dall'indicazione *Rapido, mobile*. Qui più che l'incontro di quattro linee conta l'idea di trasformare il quartetto in un grande strumento unico, come una grande tastiera dal registro molto ampio. La scrittura non è contrappuntistica: il movimento si basa su campi armonici che si susseguono, accordi suonati in modo omogeneo da tre o quattro strumenti con la stessa articolazione e la stessa dinamica. L'indagine su successioni di campi armonici fa parte dei caratteri significativi dello stile, del pensiero musicale di Verrando, è approfondita in modi diversi anche in altri pezzi e, a giudizio dell'autore, giunge in questo Quartetto a una sorta di punto d'approdo.

Del tutto diverso il secondo tempo, *Esile/orchestrale*, caratterizzato da netti contrasti interni. Piccoli suoni acuti dei due violini e della viola caratterizzano le zone "esili", con le quali contrastano quelle "orchestrali", dove si scoprono appunto le potenzialità "orchestrali" del suono del quartetto (come aveva fatto, ad esempio, Ravel), dove una viola con armonici può evocare i corni, dove sarebbe facile all'autore compiere una vera e propria orchestrazione.

György Ligeti

Quartetto n. 2 (1968)

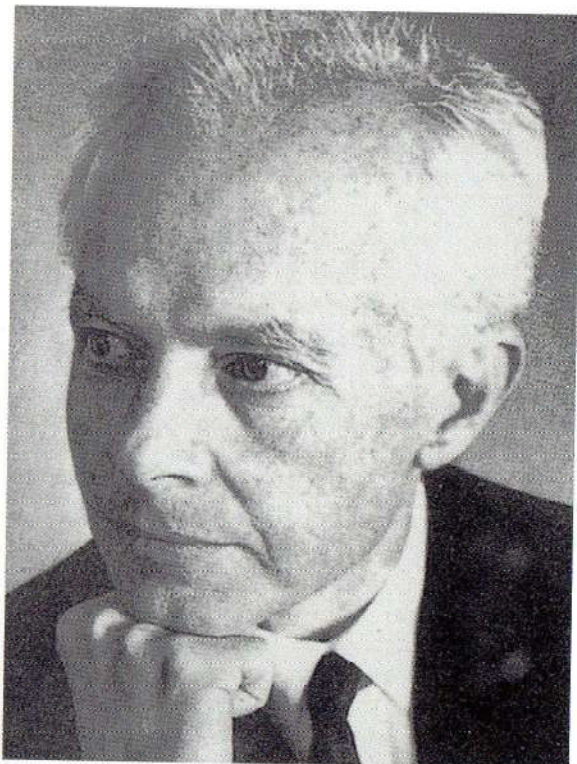
Nel *Quartetto n. 2* (1968) di Ligeti è implicita l'idea di un omaggio al compositore ungherese che era stato un punto di riferimento negli anni della sua prima formazione. Lo stesso Ligeti, definendo il pezzo "un piccolo omaggio a Bartók", aveva precisato: «Non è la musica a essere citata, bensì l'*habitus*, l'aura di questa musica, all'interno di un contesto che ha assunto caratteri totalmente diversi». Nel 1968 Ligeti si era ormai reso del tutto indipendente dalle premesse bartokiane degli esordi, e nel suo *Secondo Quartetto* (composto quindici anni dopo il primo) non c'è alcun rapporto diretto con le tecniche e il linguaggio di Bartók, né vi sono citazioni. C'è la dichiarata intenzione di ritrovare una continuità con la tradizione bartokiana; ma solo per collegarsi in qualche modo al gesto e all'aura della musica di Bartók in un contesto completamente diverso. In un linguaggio del tutto autonomo Ligeti può adombrare un rapporto con la tradizio-

ne rappresentata da Bartók, una riflessione sulla sua lezione vista con gli occhi del presente, della maturità stilistica raggiunta.

I cinque tempi sono nettamente individuati, perché ciascuno presenta prevalentemente un diverso tipo di movimento, che corrisponde a uno dei caratteri stilistici della musica di Ligeti, in modo però non assoluto, perché all'interno di ogni carattere-base possono affiorarne altri, come rapide apparizioni su una scena teatrale. In una lettera dell'agosto 1968 a Owe Nordwall, Ligeti osservò: «I cinque movimenti sono connessi tra di loro in modo sotterraneo, ci sono corrispondenze segrete...; tutti i movimenti sono per così dire presenti in ogni movimento». E una funzione unificante assume una figura fondamentale comune ai diversi tempi, come Ligeti sottolineò in una intervista che precedette la prima esecuzione (che ebbe luogo a Baden-Baden il 14 dicembre 1969 con il Quartetto LaSalle), dicendo: «Abbiamo sempre in tutti i tempi la stessa figura fondamentale, ma ogni volta in modo diverso. La stessa immagine musicale ottiene cinque realizzazioni del tutto differenziate, e così giungo a una articolazione della grande forma, a un percorso ben definito».

La scrittura del primo tempo si presenta estremamente mossa e frantumata, con bruschi mutamenti e contrasti, con andamenti frastagliatissimi e rapidi, e con brevi, repentini indugi. Il tempo cambia continuamente: da *Allegro nervoso* a *Prestissimo sfrenato* a *Prestissimo*, *Meno presto*, *Allegro moderato*. Dopo uno sfrenato episodio polifonico che impegna in una densa scrittura i quattro strumenti (*Ferocissimo, tutta la forza*) si ha un improvviso rallentamento, come una brusca frenata, e la musica si estingue a poco a poco in *pianissimo*. Questa conclusione del primo movimento ritorna, variata ma riconoscibile, al termine del secondo movimento, e anche il terzo si spegne "morendo".

Il secondo tempo, *Sostenuto, molto calmo*, si caratterizza per la quasi totale staticità, per il movimento lentissimo (ma non senza modificazioni improvvise) e, osserva Ligeti, «in rapporto al primo tempo è una variante concepita come se ora la musica venisse da lontano». Indugiando in statiche atmosfere intensamente evocative, nel lento cangiare dei timbri e fluttuare delle altezze (con una staticità però che, come si è detto, ammette mutamenti improvvisi, che non ha lo stesso grado di immobilità di altre pagine preceden-



Béla Bartók.

ti), Ligeti suggerisce, con vocaboli del tutto personali, il ricordo, l'aura del lontano lirismo di un Adagio, forse anche il clima di certe musiche notturne di Bartók.

Una allusione più evidente alla tradizione bartókiana può essere riconosciuta nel pizzicato del terzo movimento (che ha il posto e la funzione di uno *Scherzo*), "Come un meccanismo di precisione". L'idea del meccanismo è però tipicamente di Ligeti e si trova in altre sue opere: si tratta sempre di un meccanismo che si inceppa attraverso l'introduzione di irregolarità, di graduali deviazioni. Le parti dei quattro strumenti si sovrappongono come strati ritmici diversi, appena sottilmente differenziati, in un gioco di continui sfasamenti.

Il quarto tempo è un *Presto furioso, brutale, tumultuoso*, parole che ne definiscono la estrema violenza, la minacciosa aggressività, frutto di una compressa concentrazione. Un netto contrasto con questa serrata compattezza stabilisce il conclusivo *Allegro con delicatezza, stets sehr mild* che, osserva Ligeti, «si dilata come una nuvola. Questo ultimo tempo presenta i maggiori legami con la mia musica precedente; penso soprattutto ad *Atmosphères*, cioè a qualcosa di morbido; ma nel Quartetto la situazione non è così statica. Ci sono precisi movimenti e direzioni, è lievissimo, e alla fine svanisce nel nulla, in una sorta di nebbia...».

Béla Bartók

***Quartetto n. 6* (1939)**

Il *Sesto Quartetto* di Bartók (agosto-novembre) è anche l'ultimo pezzo che egli compose in Europa, prima di un lungo silenzio: non scrisse più nulla prima di partire per gli Stati Uniti nell'ottobre 1940, e fino al 1943 (l'anno del *Concerto per orchestra*). Da molti punti di vista il suo ultimo *Quartetto* ha i caratteri di un rassegnato e mestissimo congedo, legati al rilievo decisivo e onnipervasivo man mano assunto dal motto iniziale, e dei quali è difficile dire in che misura si vennero definendo secondo la coerenza di una logica musicale interna o in rapporto alle tragiche vicende che si intrecciarono con la genesi del pezzo, l'invasione della Polonia (che Hitler iniziò il 1° settembre 1939) e lo scoppio della seconda guerra mondiale. La composizione iniziò nell'agosto 1939, subito dopo il compimento del *Di-*

vertimento che Bartók aveva scritto per Paul Sacher in soli quindici giorni. Sacher gli aveva messo a disposizione una casa a Saanen (in Svizzera), e là il compositore aveva potuto lavorare intensamente e subito iniziare il Quartetto che gli era stato chiesto da Zoltán Székely per il Quartetto Ungherese di cui era il primo violino. A fine agosto però decise di tornare in Ungheria, temendo che lo scoppio della guerra mondiale avrebbe potuto impedire il viaggio, e il Quartetto fu finito a Budapest nel novembre 1939. Intanto c'era stata una rottura con Székely, e la prima esecuzione poté aver luogo soltanto il 20 gennaio 1941 a New York grazie al Quartetto Kolisch, cui fu dedicata la partitura.

Lo studio degli schizzi del *Quartetto n. 6* ha mostrato che la sua concezione prese forma solo gradualmente: il motto o ritornello che introduce ognuno dei movimenti non aveva all'inizio il rilievo attuale, non si trovava nei primi due movimenti e non generava l'ultimo, originariamente ideato come movimento veloce con caratteri folclorici. Dalle lettere al suo editore risulta che, anche dopo il compimento del *Quartetto*, Bartók ebbe qualche dubbio sul *Finale*. Nella sua forma definitiva il *Sesto Quartetto* presenta un disegno diverso da tutti gli altri. La mestizia della conclusione contrasta con i tempi precedenti; ma è, se così possiamo dire, preparata dalla funzione unificante del motto che appare all'inizio di ogni movimento (in forme sempre variate, aumentando il numero delle battute). Il motto porta l'indicazione *Mesto* e ha un peso determinante nel caratterizzare il tono complessivo del *Sesto Quartetto*.

La prima presentazione del motto è affidata alla viola senza accompagnamento; poi, nel primo

tempo, l'introduzione prosegue con alcune battute "forte" e "fortissimo" ("più mosso, pesante") che possono far pensare alla *Grande Fuga* op. 133 di Beethoven; infine viene presentato il primo tema, "leggero", un'idea agile e rapida, che nel piglio lieve, quasi da serenata, si potrebbe accostare ad alcuni aspetti del *Divertimento*. Un sapore folclorico ha il secondo tema (soprattutto nel profilo ritmico). Il primo tempo è in forma sonata: l'inizio dello sviluppo, dominato da materiali del primo tema, è segnato da un ritorno della sezione "pesante" della introduzione; la ripresa non è letterale.

Una nuova versione del *Mesto* precede la *Marcia* all'inizio del secondo tempo, dove crea un contrasto assai netto. Insieme con la successiva *Burletta*, la *Marcia* è uno dei brani più singolari all'interno del *Sesto Quartetto*, nel cui mondo espressivo segna una svolta. Entrambi i pezzi presentano una semplice forma ABA con sezione centrale contrastante. L'inizio della *Marcia* richiama quello dei *Contrasti*. Nel ritmo energico e nettamente scandito può essere accostato alla tradizione ungherese del *verbunkos* (e può al tempo stesso essere visto come un riferimento ideale al Beethoven di una pagina dell'*op. 127*). Nell'insieme del pezzo si delinea una inquieta ambiguità e ricchezza di caratteri; un esibito accento patetico si impone nella sezione centrale. Ritorna il *Mesto*, poi la *Burletta* presenta un'amara ironia, modi grotteschi che contrastano con la delicatezza del lirico *Andantino* centrale. La quarta apparizione del *Mesto* si espande nell'intero *Finale*, una conclusione che si spegne in *pianissimo*, in un clima di rassegnata desolazione.

Paolo Petazzi

Arditti Quartet

Gode di fama mondiale grazie alle sue raffinate interpretazioni di musica contemporanea e del Ventesimo secolo. Diverse centinaia di quartetti sono stati composti per l'ensemble fin dalla sua fondazione avvenuta nel 1974 per volere del violinista Irvine Arditti.

Queste opere hanno lasciato un segno nel repertorio del Ventesimo secolo e hanno assicurato al Quartetto Arditti un posto nella storia della musica. Le prime mondiali di quartetti di compositori come Birtwistle, Cage, Carter, Dillon, Ferneyhough, Gubaidulina, Kagel, Kurtág, Ligeti, Nancarrow, Rihm, Stockhausen e Xenakis mostrano la vastità del repertorio del Quartetto.

L'ensemble ritiene che una stretta collaborazione con i compositori

sia vitale per il processo di interpretazione della musica moderna e quindi cerca sempre di lavorare con ogni compositore di cui suona la musica. L'impegno del Quartetto per l'educazione è ben visibile nelle sue masterclasses e laboratori per giovani musicisti e compositori di tutto il mondo. Dal 1982 al 1996 i membri del Quartetto sono stati "resident string tutors" ai Corsi Estivi per la Nuova Musica di Darmstadt.

L'estesa discografia del Quartetto Arditti comprende più di cento registrazioni, di cui 40 sono state pubblicate per l'etichetta francese "Naïve Montagne". La serie presenta opere di numerosi compositori contemporanei così come la prima registrazione digitale della musica completa per quartetto

d'archi della Seconda Scuola Viennese. Uno dei dischi più recenti comprende la registrazione del poco conosciuto Helicopter Quartet di Stockhausen. L'ultima incisione effettuata è l'integrale dei Quartetti di Luciano Berio registrata, come molti altri CD, con la presenza del compositore. Nei passati 25 anni l'ensemble ha ricevuto diversi riconoscimenti per il suo lavoro. Ha ricevuto il Deutscher Schallplatten Preis diverse volte e il Gramophone Award per la migliore registrazione di musica da camera contemporanea nel 1999 (Elliott Carter) e nel 2002 (Harrison Birtwistle). Al Quartetto Arditti è stato inoltre riconosciuto, nel 1999, il prestigioso Ernst von Siemens Music Prize alla carriera.

Arditti Quartet.

