**Zeitschrift:** Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

**Herausgeber:** Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

**Band:** 21 (2001)

**Artikel:** Tempo e ritmo nelle composizioni seriali di Luigi Nono

**Autor:** Borio, Gianmario

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-835252

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 16.07.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

# Tempo e ritmo nelle composizioni seriali di Luigi Nono

Gianmario Borio

## *I. Mutamento di funzione del ritmo*

L'estensione del principio seriale ad altre dimensioni del suono e della tecnica compositiva, che costituì il fatto nuovo nel mondo musicale del secondo dopoguerra, derivava dalla convinzione che una logica musicale rigorosa necessitasse l'abbandono del pensiero motivico-tematico ancora presente nelle opere della Scuola di Vienna. In tal senso il ragionamento di fondo del celebre articolo «Schoenberg è morto» di Pierre Boulez[1] può essere considerato come manifestazione di una volontà diffusa, in cui si riconoscevano molti dei giovani compositori presenti agli *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* di Darmstadt: in particolare Karel Goeyvaerts, Luigi Nono, Bruno Maderna, Henri Pousseur e Karlheinz Stockhausen. In una conferenza a Darmstadt del 1957, quasi a sancire il compimento di un processo decennale, Nono ne riprende l'argomentazione di fondo con un tono però tutt'altro che polemico e a sostegno della tesi di un'evoluzione continuativa della tecnica seriale:

> La concezione «seriale» da Schönberg a oggi s'è sviluppata estensivamente, man mano che ciascun elemento costitutivo della musica è stato preso in considerazione e riproposto in modo conseguente al principio «seriale». E il concetto di «serie», esauritasi storicamente la sua proprietà tematica-dodecafonica iniziale, ha esteso totalmente le sue proprietà alla struttura compositiva generale, nei suoi fattori: altezza di suono – ritmo – dinamica – timbro – forma e, recentemente, anche al tempo stesso in cui essa si svolge, coordinandone le caratteristiche proprie di ognuno in rapporto alla funzione del tutto.[2]

1 Cfr. Pierre Boulez, «Schoenberg is Dead», in *the score 6* (1952), pp. 18–22; trad. it: «Schoenberg è morto», in *Note di apprendistato*, Einaudi, Torino 1968, pp. 233–239.

2 Luigi Nono, «Lo sviluppo della tecnica seriale», in Nono, *Scritti e colloqui*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, Ricordi/LIM, Milano/Lucca 2001, p.19; la traduzione tedesca di questo saggio, «Die Entwicklung der Reihentechnik», si trova in Luigi Nono, *Texte. Studien zu seiner Musik*, hrsg. von Jürg Stenzl, Atlantis, Zürich/Freiburg i.Br. 1975, pp. 21–33 (il passaggio citato è a p. 21).

Trattare il ritmo secondo una logica strutturale, e non figural-processuale, significava porre in questione l'ultimo baluardo della musica tonale che non era stato intaccato nelle diverse tendenze della musica atonale, politonale e neomodale. L'elaborazione motivica – attività primaria di un artigianato compositivo che aveva raggiunto il culmine nella musica strumentale dell'Ottocento – ha come oggetto quelle unità caratteristiche la cui struttura è rappresentata da un nesso tra altezze e ritmo. Nel linguaggio tonale questi due aspetti, l'altezza e il ritmo, sono il nucleo della composizione, i veri e propri portatori della logica musicale; i cosidetti «parametri secondari», timbro e dinamica, fungono invece da ancelle della logica musicale, da agenti dell'espressività, ricoprendo sul piano costruttivo funzioni del tutto marginali se non irrilevanti. Se si volesse portare agli estremi una sorta di ontologia del linguaggio musicale, si finirebbe per constatare che tra i due parametri primari il fenomeno «più originario» è il ritmo. È infatti possibile stravolgere una melodia mediante progressive trasformazioni dell'assetto ritmico; al contrario una struttura motivica conserverà la sua identità anche qualora le altezze fossero sottoposte alle più ardite modificazioni. La consapevolezza di tale originarietà ultima del ritmo può avere determinato l'attitudine degli allievi di Webern a impiegare gli aggettivi «ritmico» e «motivico» quasi come sinonimi. Mentre nel suo fondamentale manuale sulle forme musicali Schönberg considera come «fattori costitutivi di un motivo [...] intervalli e ritmi combinati tra loro in modo da produrre una forma o un andamento ben distinto»[3], Erwin Ratz avverte:

> Si ricordi ancora in breve che vogliamo usare i termini «motivico» e «tematico» in un senso più stretto del consueto. Con *motivo* intendiamo in generale la minima componente di un pensiero musicale a cui si possa attribuire una relativa autonomia; l'autonomia si riconosce nella ripetizione. Di solito un motivo è connesso con uno o più intervalli; tuttavia si può imporre un certo motivo anche permanendo su un singolo suono ripetuto oppure eseguendolo su una percussione senza riferimento ad altezze determinate. Pertanto comprenderemo nel concetto di motivo tutto ciò che ha a che fare con la ritmica.[4]

Il fatto che le prime contromisure del pensiero seriale siano rivolte alla dimensione ritmica va quindi interpretato al di là della semplice esigenza di ovviare allo scompenso sistemico, prodottosi nella dodecafonia dei viennesi, tra serializzazione delle altezze e trattamento tradizionale del ritmo.

3 Arnold Schönberg, *Elementi di composizione musicale*, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 1969, p. 8.

4 Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Universal Edition, Wien 1973, p. 45.

Studiato nei dettagli e considerato nell'intera articolazione diacronica e sincronica, la tendenza verso una serialità generalizzata si rivela non tanto mossa da un'equiparazione astratta tra altezze e ritmo quanto dall'esigenza di rinnovare il linguaggio musicale, un linguaggio che nella sua fase precedente trovava fondamento nell'organizzazione delle durate in figure ritmiche correlate all'armonia.[5] In tale prospettiva l'applicazione del principio seriale ai rapporti di durata non appare come approdo della serialità ma come fase di transizione verso una concezione globale del suono, fondata su un atematismo radicale, in cui la durata è funzione del movimento di complessi sonori.

Nel suo primo importante saggio di teoria – «Proposizioni», pubblicato nel 1948 in un volume della rivista *Polyphonie* dedicato al ritmo – Boulez pose le basi di un contrappunto che, pur non intaccando il principio dell'eguale importanza delle parti, istituisce diversi gradi di dipendenza e indipendenza del ritmo dalle figure.[6] Le riflessioni ivi presentate scaturirono da una critica alla concezione del ritmo prevalente in Schönberg. In *Schönberg et son école* René Leibowitz – dal quale Boulez prende polemicamente distanza – aveva iscritto la concezione contrappuntistica di Schönberg nel quadro di un'evoluzione della polifonia occidentale insistendo sull'inscindibilità di ritmo e altezze. Nella parte finale del libro Leibowitz riassumeva le sue tesi contrapponendole apertamente all'operare di Stravinskij e alle teorie di Messiaen:

5 Anche in questo ambito Cage – come d'altra parte emerge con chiarezza nel carteggio con Boulez (cfr. Pierre Boulez, John Cage, *Correspondance et documents*, réunis, présentés et annotés par Jean-Jacques Nattiez en collaboration avec Françoise Davoine, Hans Oesch et Robert Pencikowski, Amadeus, Winterthur 1990) – va considerato uno degli iniziatori del pensiero seriale. In *Forerunners of Modern Music* [1949] si legge: «Schools teach the making of structures by means of classical harmony. Outside school, however (*e.g.*, Satie and Webern), a different and correct structural means reappears: one based on lenghts of time» e in una nota: «Sound has four characteristics: pitch, timbre, loudness, and durations. The opposite and necessary coexistent of sound is silence. Of the four characteristics of sound, only durations involves both sound and silence. Therefore, a structure based on durations (rhythmic: phrase, time lenghts) is correct (corresponds with the nature of the material), whereas harmonic structure is incorrect (derived from pitch, which has no being in silence» (in John Cage, *Silence. Lectures and Writings*, Marion Boyars, London 1980, p. 63).

6 Cfr. Pierre Boulez, «Proposizioni», in Boulez, *Note di apprendistato*, Einaudi, Torino 1968, p. 63–71.

> [...] l'autentica tradizione polifonica non *ammette la nozione di ritmo in sé.* Il ritmo non è altro che un elemento che nasce spontaneamente insieme alle figure sonore orizzontali e verticali, giacché è precisamente l'elemento che articola il decorso di queste figure, elemento senza il quale non sarebbe concepibile alcun discorso musicale. In tal senso le ricerche «puramente ritmiche» di certi compositori contemporanei [Leibowitz intende Stravinskij] più che errori mi paiono essere sforzi insensati, poiché in fin dei conti non si tratta affatto di «ritmo puro» [...] ma semplicemente di un colossale impoverimento della polifonia come tale.
>
> Non è quindi possibile studiare il ritmo al di fuori delle formule melodiche, armoniche e contrappuntistiche in cui si incarna. In tal senso la polifonia dodecafonica si rivela eminentemente tradizionale, poiché non fa che sviluppare le possibilità di varietà e coerenza implicate dallo spirito della variazione.[7]

È proprio questo forte legame con la tradizione contrappuntistica che Boulez percepisce come ostacolo alla realizzazione di un'effettiva complessità ritmica. Punti di riferimento per tale «atonalizzazione» del ritmo[8] sono offerti dalla composizione di cellule ritmiche in Stravinskij e dalle tecniche di variazione ritmica di Messiaen. Era stato proprio Messiaen, nei corsi tenuti in un gruppo privato e al Conservatorio parigino durante gli anni Quaranta, a porre le questioni del tempo musicale e dell'organizzazione ritmica di una composizione con un'enfasi e una profondità che non avevano precedenti.[9] È probabile che l'influenza di Messiaen in tal campo sia andata ben oltre la cerchia dei suoi allievi, in quanto la sua *Technique de mon langage musical*, pubblicata nel 1944, apparteneva ai pochi trattati di composizione che godevano un certo favore presso i giovani compositori. Nono ne possedeva una copia che, come mostrano le poche ma precise annotazioni, era stata oggetto di studio e meditazione; non è un caso dunque che il suo nome si trovi nella lista degli iscritti al corso che Messiaen tenne a Darmstadt nel 1952.[10]

7 René Leibowitz, *Schoenberg et son école. L'étape contemporaine du langage musical*, Janin, Paris 1947, pp. 276–277.

8 «Perché cercare una simile complessità? Per fare corrispondere a mezzi di scrittura così vari come quelli della dodecafonia un elemento ritmico anch'esso di perfetta ‹atonalità›», Boulez, «Proposizioni», cit., p. 71.

9 Cfr. Jean Boivin, *La classe de Messiaen*, Christian Bourgois, Paris 1995, e Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornitologie [1949–1992]*, Leduc, Paris 1994 (vol. 1) e 1995 (vol. 2); la teoria del ritmo di Messiaen trova immediata ripercussione, oltre che nel citato articolo di Boulez, anche in Jean Barraqué, «Rythme et developpement», in *Polyphonie* (1954), pp. 47–73.

10 Cfr. la lettera di Steinecke a Nono del 22.4.52 e la lista dei partecipanti ai corsi di Messiaen (entrambi conservati presso l'Internationales Musikinstitut Darmstadt). In una lettera a Stockhausen scritta a Darmstadt il 21.7.1953 Nono parla in maniera assai positiva di Messiaen, con il quale aveva appena avuto una conversazione.

Numerose convinzioni che Messiaen maturò sulla base dello studio di un repertorio assai variegato (comprendente, tra l'altro, i motetti isoritmici, la musica tradizionale dell'India, alcune opere di Debussy e Stravinskij) hanno tracciato profondi solchi nella generazione successiva.

La filosofia del tempo di Henri Bergson aveva determinato in Francia una riflessione sulla musica come arte del tempo che andò ben oltre le sparute osservazioni su tempo e ritmo che si possono trovare nella trattatistica austro-tedesca. Charles Koechlin, Pierre Souvtchinskij, Vladimir Jankélévitch, Gisèle Brelet e lo stesso Messiaen considerarono limitato il modo di concepire il tempo musicale come un divenire in cui ogni evento si spiega in quanto risultante del processo tematico e condizione dell'evento successivo.[11] La musica di Debussy, in cui il tempo è discontinuo o sospeso, e quella di Stravinskij, in cui l'esperienza temporale è organizzata da cima a fondo, erano la dimostrazione che molto ancora si poteva fare in questo campo. Lo svincolamento del ritmo dalle strutture tematiche e contrappuntistiche appariva come il primo passo verso un'organizzazione temporale non più subordinata alle leggi delle forme evolutive. Un canone ritmico, che decorre indipendentemente dalle altezze impiegate, dà origine a un'esperienza del tempo non paragonabile a quella dei canoni tradizionali. Al lavoro di trasformazione ritmica mediante i procedimenti tradizionali di aumentazione, diminuzione e retrogradazione si associano nuovi accorgimenti: la modificazione interna con aggiunta di punti o pause, il mutamento di valori razionali in irrazionali e viceversa, la trasformazione progressiva dei rapporti interni e la permutazione delle componenti di una figura. L'idea di variazione, che fungeva da fondamento alla composizione tematica, cede il passo a un lavoro di generazione del materiale ritmico a partire da cellule molto semplici. Una minuziosa elaborazione dei rapporti temporali, condotta sulla base di tali principi, determina quasi per necessità propria una svolta verso l'astrazione matematica. Se la musica ha come fondamento il numero, ciò si manifesta nel campo delle durate in modo più marcato e ampio che non in quello delle altezze a cui il temperamento equabile ha posto una rigida limitazione.

Negli anni 1948–1949 (in *Cinq Rechants* ed *Étude du rhythme*) Messiaen iniziò a concepire «gamme cromatiche di valori» che si originavano a partire dalla moltiplicazione progressiva di un'unità base. Nello spostare l'obiettivo dalle cellule ritmiche alle durate singole ci si allontana in modo ancora più deciso dalla concezione polifonica tradizionale e ci si orienta verso una

11 Cfr. Gianmario Borio, «Kompositorische Zeitgestaltung und Erfahrung der Zeit durch Musik. Von Strawinskys rhythmischen Zellen bis zur seriellen Musik», in *Musik in der Zeit – Zeit in der Musik*, hrsg. von Richard Klein, Eckehard Kiem und Wolfgang Ette, Velbrück, Göttingen 2000, pp. 313–332.

composizione multilineare in cui il ritmo, risultante della sovrapposizione di diversi decorsi di durate, è in continuo mutamento. Boulez, che negli anni Quaranta aveva operato secondo diverse strategie di trasformazione ritmica e strutturazione poliritmica, accetta nel 1951 la sfida di toccare i «limiti della terra fertile». Il fatto che nel primo libro delle *Structures* egli abbia impiegato la serie di *Modes de valeurs et d'intensité*, che Messiaen aveva composto in occasione del suo primo breve soggiorno a Darmstadt nel 1949, è un esplicito omaggio al maestro; i valori di durata vengono però svincolati dalla serie di altezze a livello topico e a essa ricollegati a livello strutturale, in quanto la successione delle durate è dettata dalla tabella numerica ricavata dai rapporti intervallari.

Le composizioni seriali che furono scritte negli anni successivi risentirono, anche se non sempre per influenza diretta, di questo clima. Il cammino di Boulez in questo campo è caratterizzato da una linearità esemplare, di cui mi limiterò ad accennare ad alcune tappe. Già nelle *Douze Notations* per pianoforte (1945) si riscontrano procedimenti miranti a differenziare le strutture polifoniche a seconda di rapporti più o meno stretti con la serie di altezze; essi si rifanno in parte all'insegnamento di Messiaen, in parte alle analisi di composizioni weberniane.[12] Nella Seconda Sonata per pianoforte (1946–1948) Boulez prende distanza dalla configurazione delle altezze a partire da una serie data, che aveva appreso analizzando le opere della Scuola di Vienna, e ne suddivide le componenti su diversi micromotivi; per contrappeso il lavoro variativo si sposta decisamente sulle cellule ritmiche che vengono disposte secondo un principio di montaggio di discendenza stravinskijana.[13] Emerge anche una differenza fondamentale per il lavoro di Boulez del decennio successivo: quella tra «ritmo blocco», cioè strutture ritmiche che controllano omogeneamente tutte le voci e vengono progressivamente variate nel loro interno, e «ritmo contrappuntato», cioè strutture poliritmiche le cui voci stanno in mutevoli rapporti reciproci. In *Structures I* Boulez abbandona transitoriamente la generazione di materiale ritmico a partire da cellule elementari e lavora su una scala di valori ottenuta per moltiplicazione. La configurazione ritmica assume qui caratteri globali: in parte deriva da decisioni a livello locale (articolazione del rapporto tra durata reale della nota e distanza d'attacco), in parte va ricondotta statisticamente alla sovrapposizione degli strati (quanti più strati tante più scansioni

12 Cfr. Robert Nemecek, *Untersuchungen zum frühen Klavierschaffen von Pierre Boulez*, Gustav Bosse Verlag, Kassel 1998, pp. 178–194.

13 Cfr. Thomas Bösche, «Zur *Deuxième Sonate* (1946–1948) von Pierre Boulez», in *Die Anfänge der seriellen Musik*, hrsg. von Orm Finnendahl, Wolke, Berlin 1999, pp. 78–91; cfr. Anche l'analisi di Messiaen in *Traité*, vol. 2, cit., pp. 423–427.

ritmiche). La distinzione tra durata reale e distanza di attacco è una delle prime innovazioni che gli allievi di Messiaen assimilarono dal maestro, mostrandone tutta la portata. Essa deriva da un'osservazione dei processi percettivi: la segmentazione del tempo nell'ascolto di un brano si articola innanzitutto sulla base della comparsa di eventi (o suoni) nuovi.[14] In un' analisi del primo movimento del Concerto op. 24, che costituì un momento chiave nella ricezione di Webern[15], Stockhausen pose l'accento sul significato strutturale che può ricoprire tale fenomeno della precezione; queste osservazioni stanno poi alla base della teoria del «tempo-esperienza», un tempo scandito dai «gradi di mutamento» e dai «fattori di sorpresa» di una data struttura.[16]

Negli anni 1948–1949 anche Maderna lavora alla costruzione di canoni dodecafonici di grande complessità nei quali la disposizione delle cellule ritmiche svolge un ruolo determinante. Nel *Lento* della *Fantasia e fuga* per due pianoforti (che fu eseguita a Darmstadt nel 1949, con il titolo *B.A.C.H. Variationen*, da Carl Seemann e Peter Stadlen) e nella seconda parte degli *Studi per «Il processo» di Franz Kafka*[17] vengono impiegate figure ritmiche che si ripresentano nella testura contrappuntistica in combinazioni sempre diverse, prevedendo comunque il retrogrado come unica modificazione interna. E' probabile che tale idea di permutazione delle figure sia scaturita dallo studio delle ultime opere dodecafoniche di Webern, in particolare delle Variazioni per orchestra op. 30; tuttavia il trattamento seriale delle strutture ritmiche mostra una consapevolezza dell'autonomia di questa di-

14 Cfr. Messiaen, *Traité*, vol. 1, cit., p. 23.

15 Cfr. Gianmario Borio, «L'immagine ‹seriale› di Webern», in: *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, a cura di Gianmario Borio und Michela Garda, EDT, Torino 1989, pp. 185–203, e Gianmario Borio, «Analisi come processo di appropriazione storica. Webern e il circolo di Darmstadt», in *Anton Webern. Un punto, un cosmo*, a cura di Mauro Casadei Turroni Monti, una cosa rara-Lim, Lucca 1998, pp. 47–91.

16 Cfr. Karlheinz Stockhausen, «Weberns Konzert für Instrumente op. 24. Analyse des ersten Satzes» [1953] e «Struktur und Erlebniszeit» [1955], in *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, DuMont, Köln 1963, pp. 24–31 e 86–98.

17 Cfr. Gianmario Borio, «La tecnica seriale in *Studi per ‹Il processo› di Franz Kafka* di Bruno Maderna», in *Musica/Realtà*, 32 (1990), pp. 27–39, e «L'influenza di Dallapiccola sui compositori italiani nel secondo dopoguerra», in *Dallapiccola. Letture e prospettive*, a cura di Mila De Santis, Ricordi-LIM, Lucca 1997, pp. 357–387. Cfr. anche Susanna Pasticci, «Maderna verso il pensiero seriale. La *fantasia e fuga per due pianoforti (1949)*», in *Malipiero Maderna 1973–1993*, a cura di Paolo Cattelan, Olschki, Perugia 2000, pp. 273–297.

mensione che va al di là delle premesse della Scuola di Vienna. Il salto qualitativo avviene comunque nei primi anni Cinquanta, quando Maderna e Nono si volgono ai repertori della musica popolare, traendo materiale ritmico che viene sottoposto a un trattamento seriale. Caratteristiche di questa svolta, che li contraddistingue dagli altri colleghi di Darmstadt, sono *Composizione n. 2* e *Improvvisazione n. 1* di Maderna (due opere per orchestra, eseguite rispettivamente a Darmstadt nel 1950 e ad Amburgo nel 1952) nonché *Polifonica – Monodia – Ritmica* (eseguito a Darmstadt nel 1951) e il terzo *Epitaffio per Federico García Lorca* (eseguito ad Amburgo nel 1953).

## *II. I ritmi della musica popolare*

Le *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Arnold Schönberg*, eseguite per la prima volta ai *Ferienkurse* del 1950, si inseriscono in questo graduale processo di emancipazione del ritmo in modo un po' eccentrico. Il significato di questa prima importante esperienza compositiva di Nono emergerà con più chiarezza verso la metà degli anni Cinquanta, quando egli passerà dal trattamento seriale di ritmi preesistenti all'elaborazione strutturale delle durate a diversi livelli di organizzazione temporale. L'opera è una testimonianza significativa della prima fase della serialità generalizzata, in quanto un'unica serie numerica guida la disposizione di altezze e durate. La serie di Schönberg si compone di sei coppie cromatiche che Nono sottopone a una permutazione sistematica ottenendo continue variazioni intervallari tra le coppie, fermo restando il loro contenuto cromatico. Nella terza sezione dell'opera, *Allegro violento*, egli distribuisce le note dell'originale e delle forme derivate su tre strati contrappuntistici procedendo in ordine verticale; tale artificio neutralizza ogni tipo di imitazione diretta e si oppone alla nozione figurale della serie. L'idea di imitazione viene recuperata a livello ritmico, esattamente come nei canoni ritmici di Messiaen; i tre strati sono costruiti giustapponendo sei valori di durata, la cui permutazione segue lo stesso quadrato di numeri che pilota sul piano delle altezze le permutazioni delle coppie cromatiche.[18] Alla fine di ogni decorso Nono inserisce delle pause secondo una logica proporzionale di spostamento dei segmenti lineari così ottenuti; l'intero processo, ripetuto a ritroso, produce una rarefazione e contrazione della densità e dei campi ritmici delle varie fasi.

18 Cfr. Borio, «L'influenza di Dallapiccola sui compositori italiani nel secondo dopoguerra», cit., pp. 371–374.

Nei tre anni successivi Nono approfondisce lo studio dei fenomeni ritmici in una sede che ormai è completamente separata dal lavoro sulle altezze. Nel frattempo – in stretta collaborazione con Maderna – egli ha perfezionato una tecnica di permutazione statistica delle altezze, grazie alla quale la questione dei rapporti intervallari si pone su un piano radicalmente diverso da ciò che avveniva nella tecnica dodecafonica e nei suoi derivati. Le note della serie, che può essere composta anche da meno di dodici note, vengono rappresentate con puntini su fogli quadrettati; un quadrato di numeri determina lo spostamento irregolare di ciascuna di esse, impedendo il ripetersi della stessa struttura fino alla fine del processo in cui la serie si ritroverà nella posizione di partenza. Si tratta di una proiezione spazio-temporale della serie, in cui la concezione schönberghiana dell'«unità dello spazio musicale» assume un significato nuovo e più profondo. Il procedimento statistico, controllato a livello globale dalla definizione degli indici di spostamento, dà luogo a conformazioni sempre diverse dei rapporti tra le altezze prescelte: l'intervallarità orizzontale e verticale è sempre mutevole, pur oscillando in un campo limitato di probabilità. La lettura orizzontale delle matrici che si ottengono mediante questa tecnica di permutazione statistica fornisce una prima rappresentazione della successione temporale, una prima visione, ancora astratta perché priva di ritmo, della temporalità in cui si dispiegheranno i decorsi intervallari. Probabilmente è proprio questo mutamento di piano che fa da premessa al significato assolutamente primario che ora Nono attribuisce all'organizzazione del ritmo. Il ritmo diventa la *conditio sine qua non* della messa in movimento di poliformi strutture di altezze. Va notato che questa fase – e ciò rappresenta un considerevole momento di diversità nei confronti dell'operare di Boulez e Stockhausen – è caratterizzata da un singolare intreccio tra pensiero strutturale e una concezione della polifonia ancora imparentata, sebbene alla lontana, con il pensiero motivico-tematico. Il lavoro sui ritmi della musica popolare – soprattutto quella spagnola – è guidato dai principi fondamentali della serialità: la variazione delle cellule nello stadio di preparazione del materiale e le loro molteplici combinazioni nello stadio di realizzazione. Tuttavia il fatto che l'identità del ritmo originario non sia del tutto cancellata rimette in atto processi percettivi di tipo tradizionale, anche se distorti. Il ricorso a ritmi preesistenti può essere dipeso in prima istanza dall'appello a una certa cultura della comunicazione musicale che aveva una forte carica politica e dalla volontà di riecheggiarne i contenuti umani e storici; il ritmo funge in certa misura da simbolo di questo spazio esistenziale, che viene talvolta evocato anche nel trattamento dei testi. I procedimenti seriali impongono un superamento del ritmo nella sua forma fenomenica corrente, trasformandolo in soggetto «assente-presente» che funge da propulsore della materia sonora; tuttavia proprio questa «assenza-presenza» con il suo indisconos-

cibile, anche se indiretto, richiamo ai nessi motivici della tradizione (in certi casi ci si trova di fronte ad una sorta di monomotivica congelata) indurrà Nono verso la metà degli anni Cinquanta ad abbandonare i ritmi della musica popolare per porre al centro del lavoro il problema di una costruzione globale del suono e delle sue forme di movimento.

*España en el corazón*, il primo dei tre *Epitaffi per Federico García Lorca*, è la prima opera di questa fase. L'elaborazione seriale di ritmi preesistenti, la scelta dell'organico e il carattere dei testi costituiscono un nesso che può essere adeguatamente decifrato tenendo sempre ugualmente presenti i suoi tre aspetti. L'arte poetica di García Lorca appartiene – insieme a quella di Cesare Pavese – alle esperienze culturali fondamentali della generazione di intellettuali cresciuta durante la guerra e la resistenza. Come ha osservato Luigi Pestalozza, l'accostamento a García Lorca equivaleva al calarsi nei «conflitti aperti della società italiana ed europea»[19], a un esplicito richiamo ai temi dell'impegno civile e della trasformazione democratica della società. Gli anni 1951 e 1952 rappresentano per Nono il primo passo verso quell' indissolubile intreccio di progresso estetico e progresso politico che costituisce – illuminato da prospettive sempre diverse – il nucleo di tutta quanta la sua produzione. In uno sguardo retrospettivo su quegli anni Nono sottolineò nel 1987 un ulteriore aspetto dei suoi lavori su García Lorca. «Ciò che maggiormente attraeva la nostra [di Eunice Catunda, Bruno Maderna e Nono] attenzione non era tanto il Lorca gitano quanto quello metafisico e surreale; quella era una voce che ci metteva in contatto con altri mondi»[20].

Il punto di riferimento nella musica d'arte è una delle più significative opere di testimonianza politica del Novecento: *A Survivor of Warsaw* di Schönberg, che Nono ascoltò ai *Ferienkurse* di Darmstadt e alla Biennale di Venezia nel 1950, entrambe le volte sotto la direzione di Hermann Scherchen. Nono trae da questa composizione la scrittura delle parti recitate i cui ritmi sono disposti al di sopra, al di sotto o in mezzo a una linea che rappresenta approssimativamente il registro centrale del cantante. La presenza massiccia di percussioni richiama invece il mondo sonoro delle musiche di tradizione ispanica sebbene, come segnala anche la terza parte di *Polifonica – Monodia – Ritmica*, possa avere ricevuto stimoli dall'ascolto di *Ionisation* di Varèse (anch'esso avvenuto ai *Ferienkurse* del 1950). Di *España en el corazón*

19 Luigi Pestalozza, «La guerra civile spagnola e i musicisti italiani del dopoguerra», in *Federico García Lorca nella musica contemporanea*, a cura di Antonio Trudu, Unicopli, Milano 1990, p. 19.

20 *Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno*, in *Nono*, a cura di Enzo Restagno, EDT, Torino 1987, pp. 22–23.

esistono due versioni: la prima, inedita, condivide con la seconda i due brani laterali (*Tarde* e *Casida de la rosa*); in posizione centrale, al posto di *La guerra* su testo di Neruda, appare un *Frammento dal «Lenin» di Vladimir Majakovskij.* Il *Lenin* prevede l'impiego di un recitante baritono e di un coro misto parlante, come avviene in *La guerra;* i due gruppi di percussioni differiscono presentando oltre a gong e timpano anche xilofono, arpa e pianoforte. Rispetto a *La guerra* mancano i due legni e i tre archi. L'aspetto percussivo e declamativo del brano centrale appariva molto più evidente che non nella versione definitiva. Con le sue 181 battute il *Lenin* rappresentava la parte più consistente dell'opera; infatti il primo brano *Tarde* è di 42 battute e l'ultimo *Casida de la rosa* di 32, mentre il brano centrale che ora sostituisce il *Lenin* è 30 battute più breve del suo predecessore, contando un totale di 151 battute. Il motivo per cui Nono optò per l'eliminazione del *Lenin* è documentato in una lettera a Maderna: «Così finirò i Tre studi che ho fatto [...] lo stesso con due poesie di G. Lorca. Siccome il Lenin non è possibile farlo, almeno per ora in Germania di Bonn, al suo posto metterò un brano di un poema di Neruda: è una rievocazione degli Incas, della loro civiltà, e della barbara distruzione loro in nome di Cristo e di Roma».[21]

Le differenze tra il *Lenin* e *La guerra* non riguardano solo l'organico e la durata ma l'intera concezione estetica. Con *Lenin* Nono sembra varcare la soglia verso una musica di agitazione politica, fondata su strutture semplici e di facile accessibilità, volgersi verso un'arte funzionale in cui è sparita ogni traccia di innovazione linguistica. Malgrado ciò è interessante notare come le due composizioni condividano lo stesso materiale di partenza, le note del ritornello dell'inno comunista *Bandiera rossa*. Già nel *Lenin* si evidenzia l'intenzione di dissimulare la melodia facendola emergere gradualmente nel corso del brano; essa viene inizialmente frammentata nelle sue componenti ritmiche e poi ridistribuita su quattro strumenti a percussione secondo un principio di permutazione seriale. I suoni delle percussioni usate nelle prime sezioni sono ad altezza indeterminata; l'attribuzione dei valori avviene facendo corrispondere a un determinato strumento ciascuna delle quattro note del frammento melodico. In questo procedimento si manifesta una concezione «cantante» delle percussioni che appartiene ai momenti fondamentali dello stile di Nono nelle sue diverse fasi. La comparsa del timpano

21 Lettera di Nono a Maderna, priva di data. In un'altra lettera, anch'essa non datata ma sicuramente successiva a quella citata, che Nono inviò a Maderna come allegato alla versione definitiva del primo *Epitaffio*, si manifesta la certezza che solo in questa forma l'opera può considerarsi veramente compiuta e unitaria.

(a partire da batt. 66) equivale a un'ulteriore fase di esplicitazione della melodia, che si articola comunque ancora mediante permutazione e giustapposizione delle cellule (sebbene esse siano ora ad altezza determinata). Solo nel crescendo del finale essa apparirà nella sua forma compiuta.

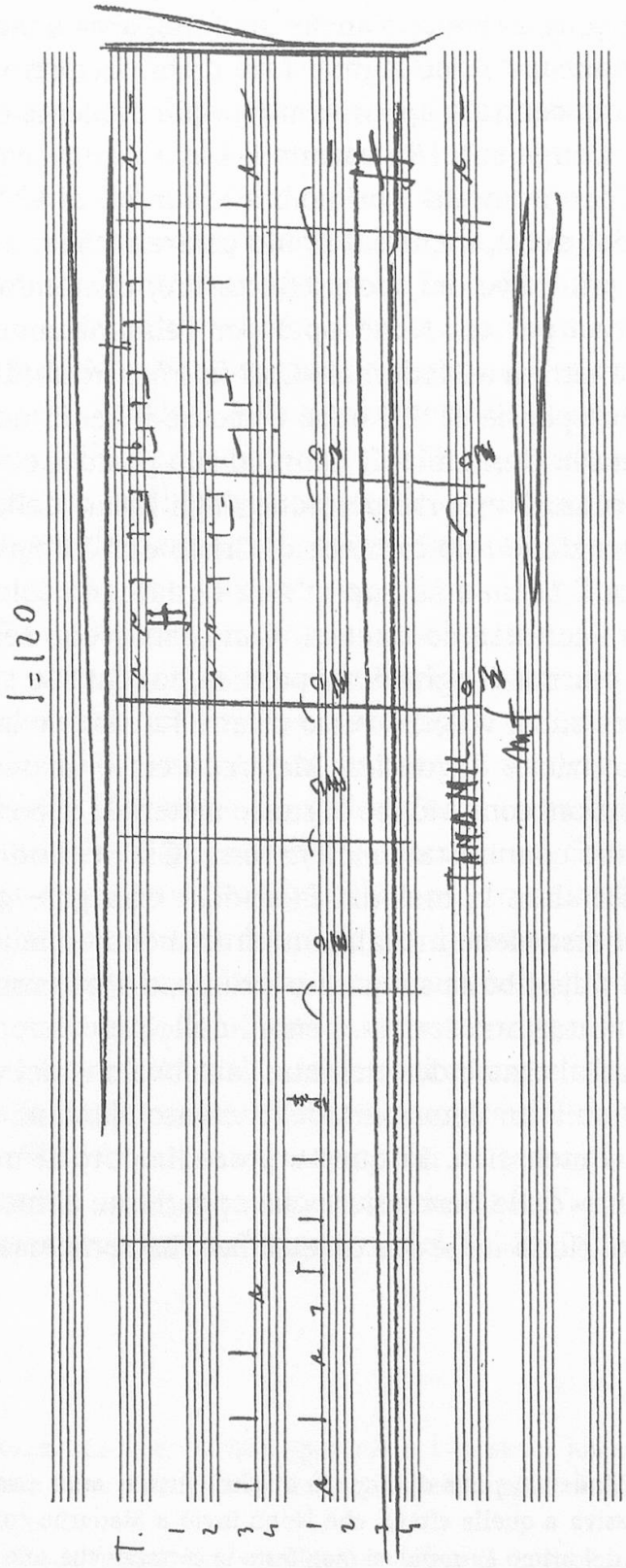
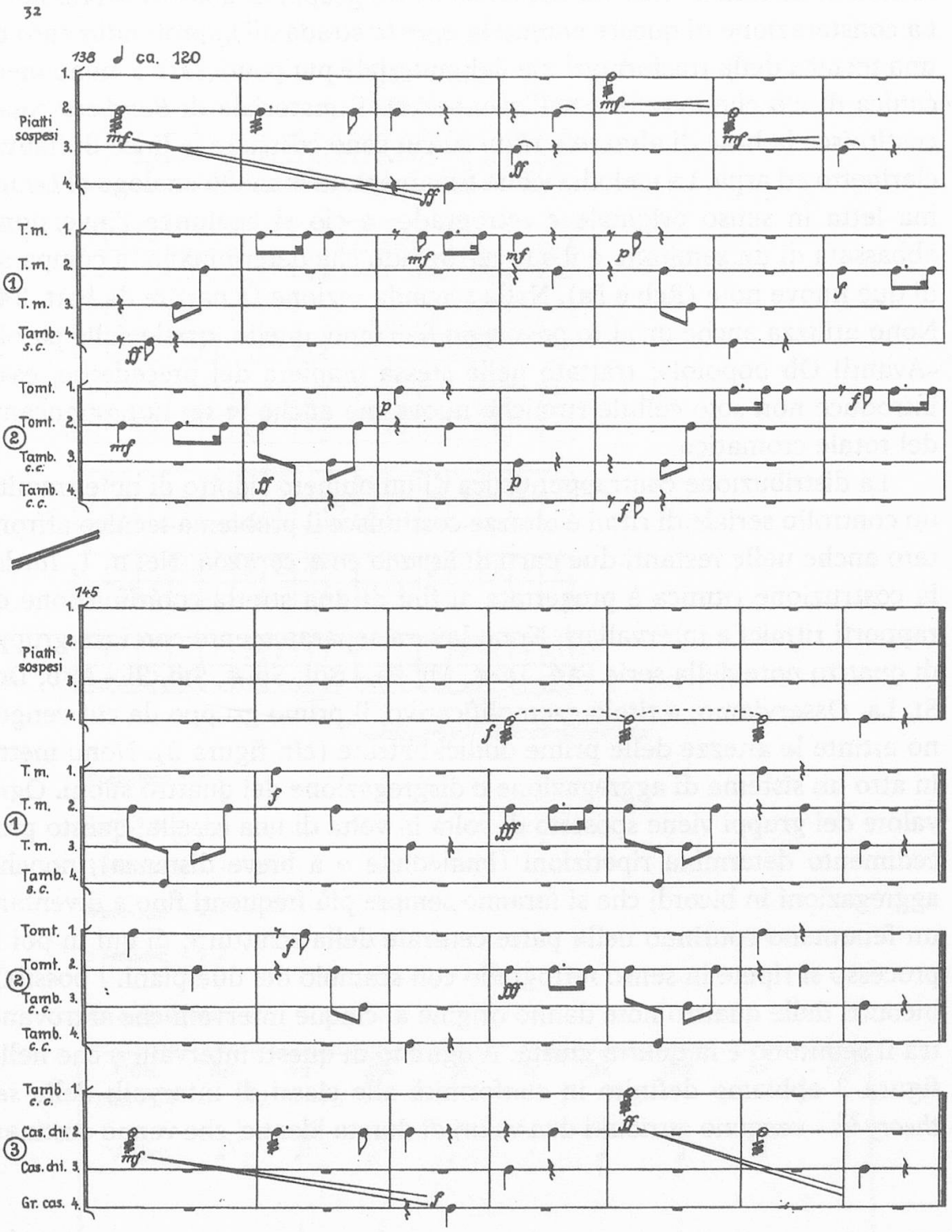



Figura 1: *Lenin*, finale

Figura 2: *La guerra*, finale



La parentela tra il finale di *Lenin* e quello di *La guerra* è evidente anche a una prima lettura, nonostante che nella versione definitiva il ritmo del refrain di *Bandiera rossa* sia suddiviso su tre gruppi di quattro percussioni. La constatazione di questa parentela apre la strada all'approfondimento di una tecnica della trasformazione del materiale più ponderata e meno meccanica di ciò che avveniva nell'*avant-texte*. Il materiale di *Bandiera rossa* costituisce la base di altezze e ritmi su cui sono costruite le linee di flauto, clarinetto ed arpa. La melodia viene frammentata in modo analogo al *Lenin*, ma letta in senso originale e retrogrado; a ciò si aggiunge l'inversione abbassata di un semitono e il suo retrogrado che determinano la comparsa di due nuove note (Reb e Fa). Nella seconda sezione (a partire da batt. 34) Nono utilizza anche un'altro passaggio dell'inno, quello inziale sulle parole «Avanti! Oh popolo!»; trattato nella stessa maniera del precedente, esso introduce non solo cellule ritmiche nuove ma anche le sei note mancanti del totale cromatico.

La distribuzione contrappuntistica di un numero ridotto di note tramite un controllo seriale di ritmi e altezze costituisce il problema tecnico affrontato anche nelle restanti due parti di *España en el corazón*. Nel n. 1, *Tarde*, la costruzione ritmica è progettata ai fini di una stretta coordinazione di rapporti ritmici e intervallari. Nono lavora separatemente con i tre gruppi di quattro note della serie Fa#, Do#, Mi, Fa – Sol, Sol#, Sib, Si – Mib, Do, Si, La. Osserviamo, a titolo esemplificativo, il primo gruppo da cui vengono attinte le altezze delle prime dodici battute (cfr. figura 3). Nono mette in atto un sistema di aggregazione e disgregazione dei quattro suoni. Ogni valore dei gruppi viene spostato di volta in volta di una casella; questo procedimento determina ripetizioni (immediate o a breve distanza), nonché aggregazioni in bicordi che si faranno sempre più frequenti fino a diventare un fenomeno continuo nella parte centrale della struttura; di qui in poi il processo si ripete in senso retrogrado con scambio dei due piani. I possibili incontri delle quattro note danno origine ai cinque intervalli che si trovano tra il semitono e la quarta giusta. A ognuno di questi intervalli – che nella figura 3 abbiamo definito in conformità alle classi di intervalli della *set theory*[22] – vengono attribuiti due valori di durata identici che vanno destinati

22 Il numero 1 significa seconda minore, il 2 seconda maggiore e così via fino a 6 = tritono.

Figura 3: *Tarde*: permutazione delle altezze e coordinamento tra intervalli e durate

| 1 | 2 | 3 | 4 |
|---|---|---|---|
| fa# | do# | mi | fa |

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 3 | 2 | 4 | | | | | 2 | 1 | 4 | 3 | | | | |
| | | | | 4 | 3 | 2 | 1 | | | | | 2 | 4 | 1 | 3 |

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 3 | 2 | | 4 | | | | 2 | 1 | 4 | | 3 | | | |
| | | | 4 | | 3 | 2 | 1 | | | | 2 | | 4 | 1 | 3 |

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 3 | | 2 | | | 4 | | 2 | 1 | | 4 | | | 3 | |
| | 4 | | | 3 | | 2 | 1 | | 2 | | | 4 | | 1 | 3 |

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | | 3 | | | 2 | | 4 | 2 | | 1 | | | 4 | | 3 |
| 4 | | 3 | | | 2 | | 1 | 2 | | 4 | | | 1 | | 3 |

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 1 | | | 3 | | 2 | 4 | | 2 | | | 1 | | 4 | 3 |
| 4 | 3 | | 2 | | | 1 | | 2 | 4 | | 1 | | | 3 | |

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | 1 | | 3 | 2 | 4 | | | | 2 | | 1 | 4 | 3 |
| 4 | 3 | 2 | | 1 | | | | 2 | 4 | 1 | | 3 | | | |

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | 1 | 3 | 2 | 4 | | | | | 2 | 1 | 4 | 3 |
| 4 | 3 | 2 | 1 | | | | | 2 | 4 | 1 | 3 | | | | |

**Coordinamento intervalli/durata**

1 semitono = ♩ ♩

2 semitoni = ♪ ♪

3 semitoni = ♩. ♩.

4 semitoni = ♪. ♪.

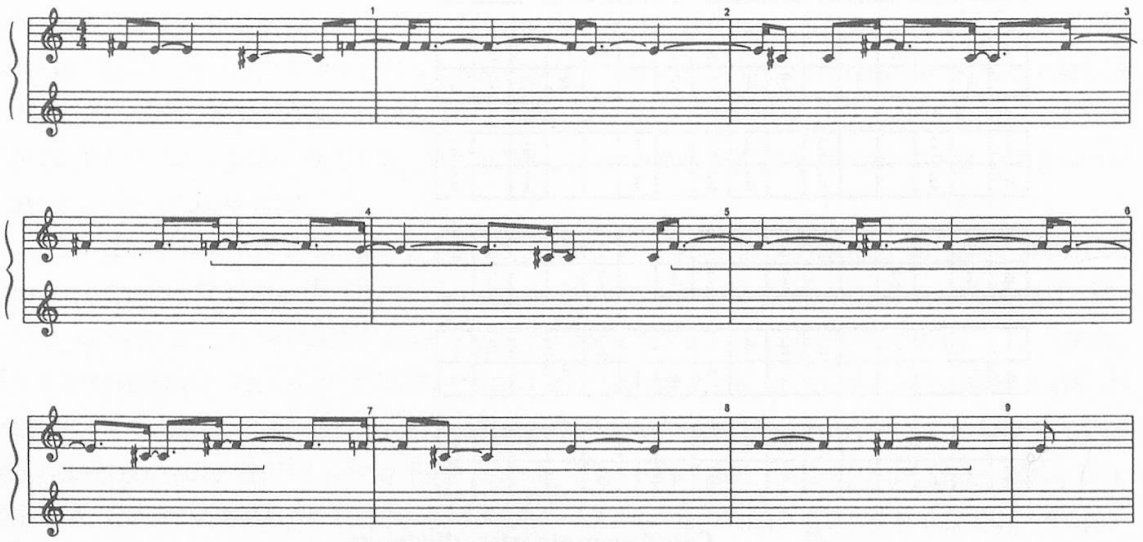
5 semitoni = ♩ ♩

**Esempio (inizio):**

| | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Note: | fa# | | mi | | do# | | fa | | fa | | mi | | do# | | fa# | do# |
| Intervalli: | | 2 | | 3 | | 4 | | 0 | | 1 | | 3 | | 5 | | 5 |
| Valori: | ♪ | | ♪ | | ♪. | | ♪. | | ♩ | | ♩ | | ♩ | | ♩ | ♩ |
| | | | ♩. | | ♩. | | | | | | ♩. | | ♩. | | | |
| Risultante: | ♪ | | ♩. | | ♩. | | ♪. | | ♩ | | ♩ | | ♩. | | ♩ | ♩ |

ai due suoni componenti l'intervallo in questione. Bisogna tenere conto che la seconda nota di ogni intervallo rappresenta al contempo la prima nota dell'intervallo successivo; se i due intervalli sono diversi, anche i valori saranno diversi; in questo caso Nono opta sempre per l'intervallo maggiore (la «risultante» nella figura 3). La figura 4 mostra la realizzazione delle prime due righe degli «spostamenti»[23] così come appariva nella prima stesura.

Figura 4: Prima stesura di *Tarde* (inizio, in evidenza i segmenti mantenuti nella stesura definitiva)

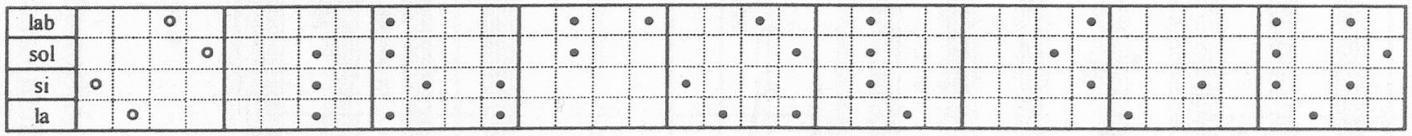


Il terzo brano della composizione, *Casida de la rosa*, si articola su due piani distinti per strumentazione e altezze. L'insieme cromatico è ripartito in un gruppo di quattro e uno di otto note. A partire dalla disposizione iniziale – per ordine discendente il primo gruppo, per ordine ascendente il secondo – Nono deriva, mediante spostamenti statistici, combinazioni verticali delle note. A ogni casella dei quadrati corrisponde un'unità ritmica (una semiminima per il primo gruppo, una croma per il secondo). Si osserverà come Nono prolunghi, deliberatamente e senza una regola prestabilita, il valore di alcune note collegandole al loro attacco successivo. La figura 5 palesa in che misura la differenziazione dei due livelli vada a interessare anche la scrittura. Nel primo gruppo viene sottolineato il carattere accordale degli incontri verticali, mentre nel secondo gruppo essi vengono frammentati in due valori minori che determinano delle specie di melismi nella linea del flauto.

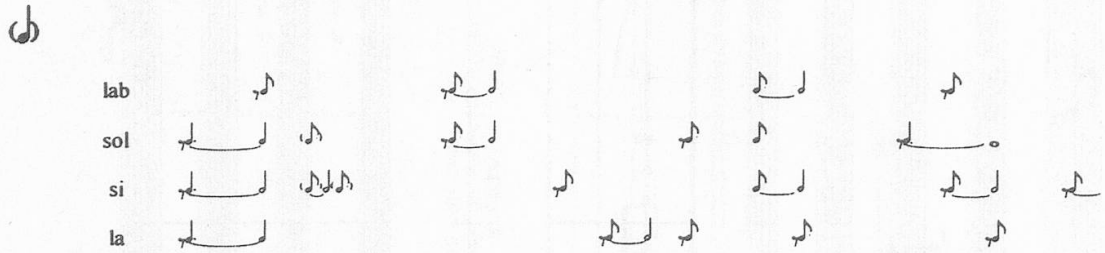
23 In questa realizzazione Nono ha tralasciato le prime otto note della seconda riga.

Figura 5: *Casida della rosa*, batt. 1–7, schema di altezze e ritmi

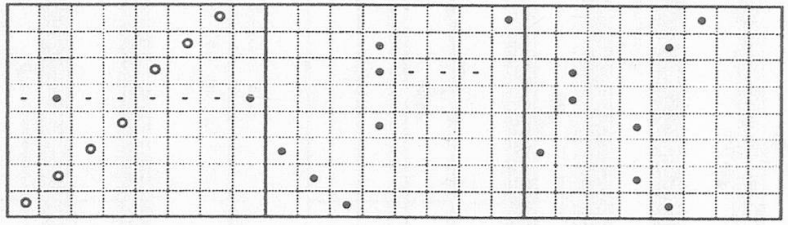
| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| lab | | 5 | 4 | 2 | 1 | | 2 | 5 | 1 | 2 |
| sol | | 2 | 1 | 4 | 5 | | 1 | 4 | 5 | 2 |
| si | | 5 | 2 | 1 | 4 | | 4 | 5 | 2 | 1 |
| la | | 4 | 1 | 2 | 5 | | 1 | 2 | 5 | 4 |




Archi
+3 clar.
+ pf, cel, arpa




| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Fa# | 8 | 5 | 6 | 9 | 7 | 5 | 7 | 9 |
| fa | 5 | 8 | 5 | 6 | 7 | 7 | 9 | 9 |
| mi | 6 | 5 | 8 | ecc. | | | | |
| mib | 9 | 6 | 5 | ecc. | | | | |
| re | 7 | 7 | 5 | ecc. | | | | |
| do# | 5 | 7 | 9 | ecc. | | | | |
| do | 7 | 9 | 6 | ecc. | | | | |
| sib | 9 | 9 | 7 | ecc. | | | | |



Vib+fl

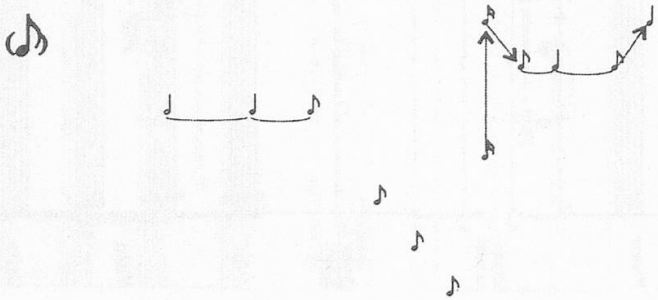


Figura 6: *Casida della rosa*, batt. 1–7, partitura

3. Casida de la rosa
Federico García Lorca

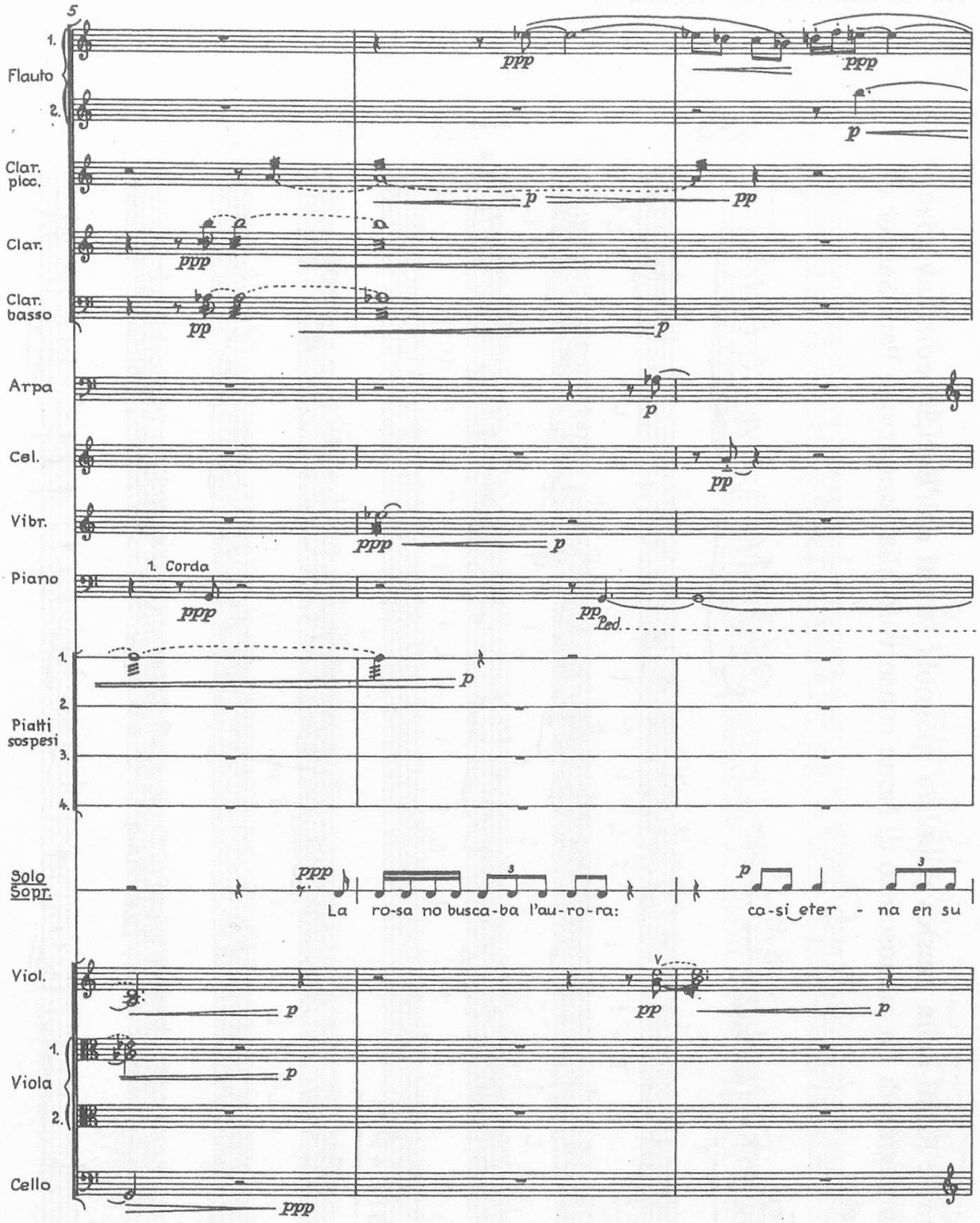
ca. 54

Flauto 1. 2.
Clar. picc.
Clar.
Clar. basso
Arpa
Cel.
Vibr.
Piano
Piatti sospesi 1. 2. 3. 4.
Solo Sopr.
Viol.
Viola 1. 2.
Cello

Eco
vibrando
col legno

© Ars Vivà Verlag, Mainz, 1974

Figura 6 (continuazione)




Nel terzo *Epitaffio, Romance de la Guardia civil española*, Nono compie un ulteriore passo nella concezione di una strutturazione poliritmica differenziando gli strati. Alla base di ciascuno strato non stanno piú forme derivate da un medesimo ritmo, ma materiali di ritmi diversi. Alla composizione Nono fece precedere uno studio sui ritmi ispanici; la fonte principale è rap-

presentata dall'articolo «La musique et la danse populaire en Espagne» di Raoul Laparra (cfr. figura 7).[24]

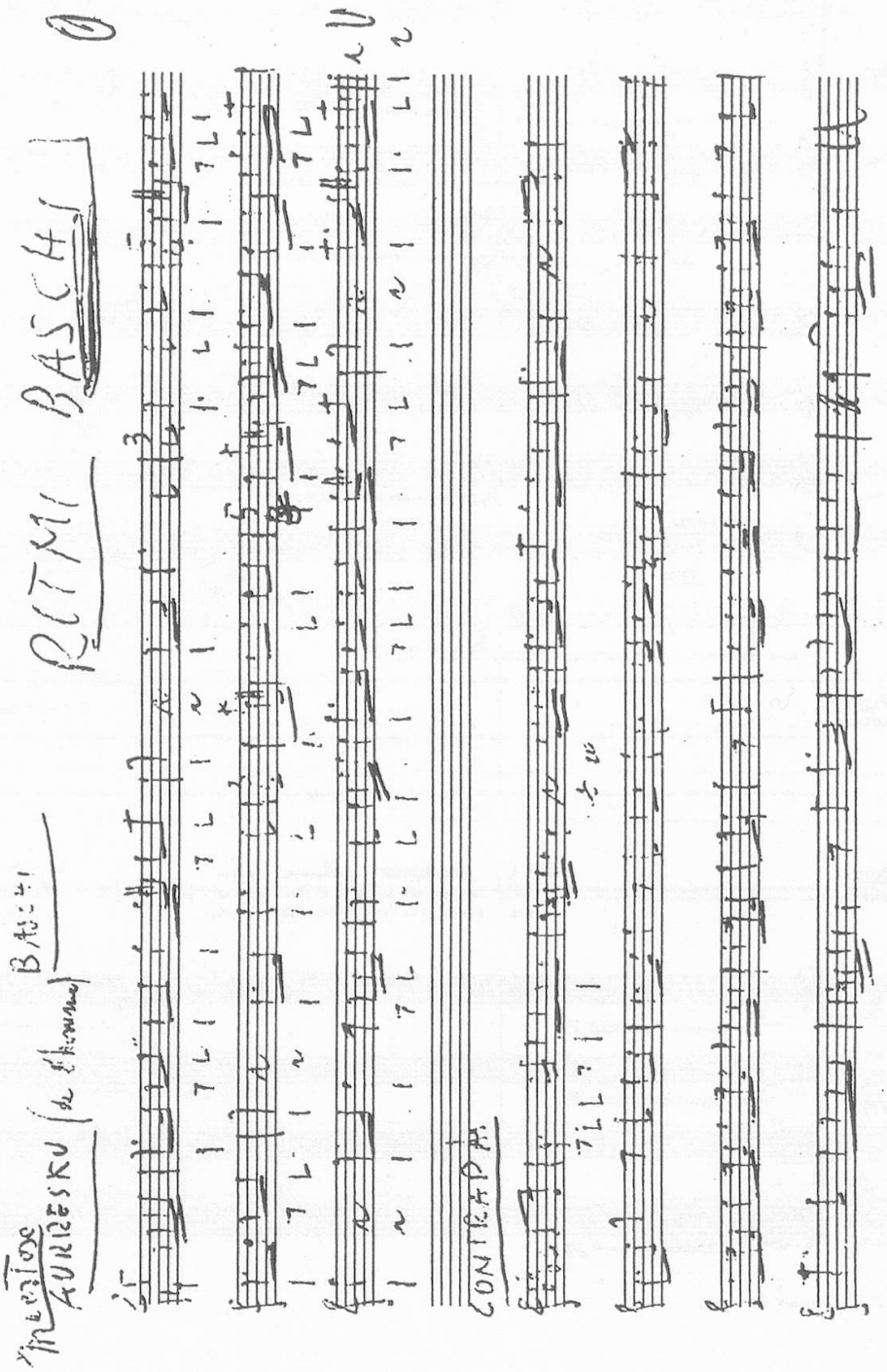
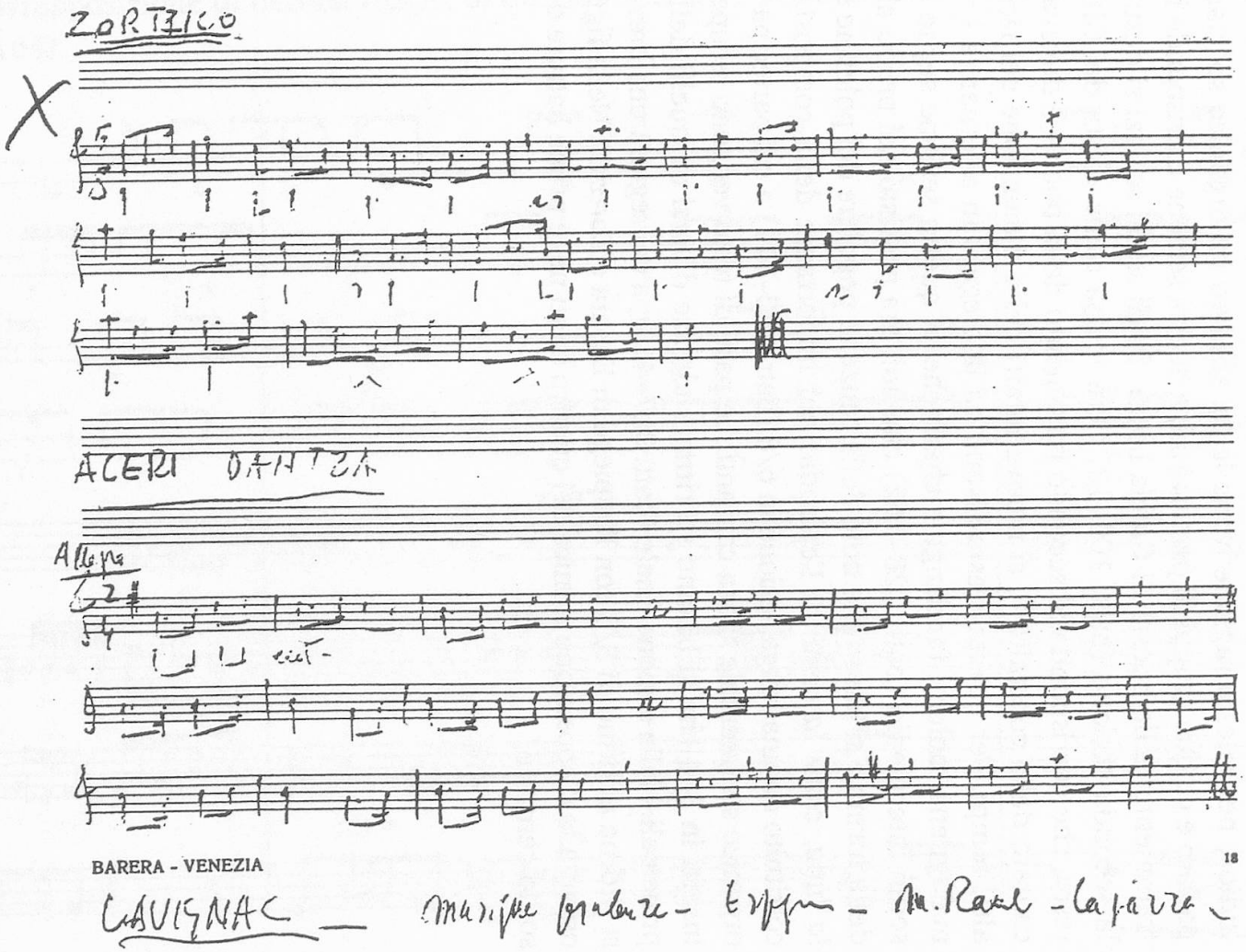



Figura 7: Ritmi della musica popolare spagnola (tratti dall'Enciclopedia Lavignac), prima pagina di un manoscritto di Nono conservato alla Fondazione Paul Sacher di Basilea

24 Pubblicato in *Encyclopèdie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire* (Albert Lavignac/Lionel de la Laurencie), première partie, *Histoire de la musique, Espagne – Portugal*, Paris, Librairie Delagrave 1920, pp. 2353–2400. Un'altra fonte di studio è M. Lussy, *Le rythme musical*, Paris 1911.

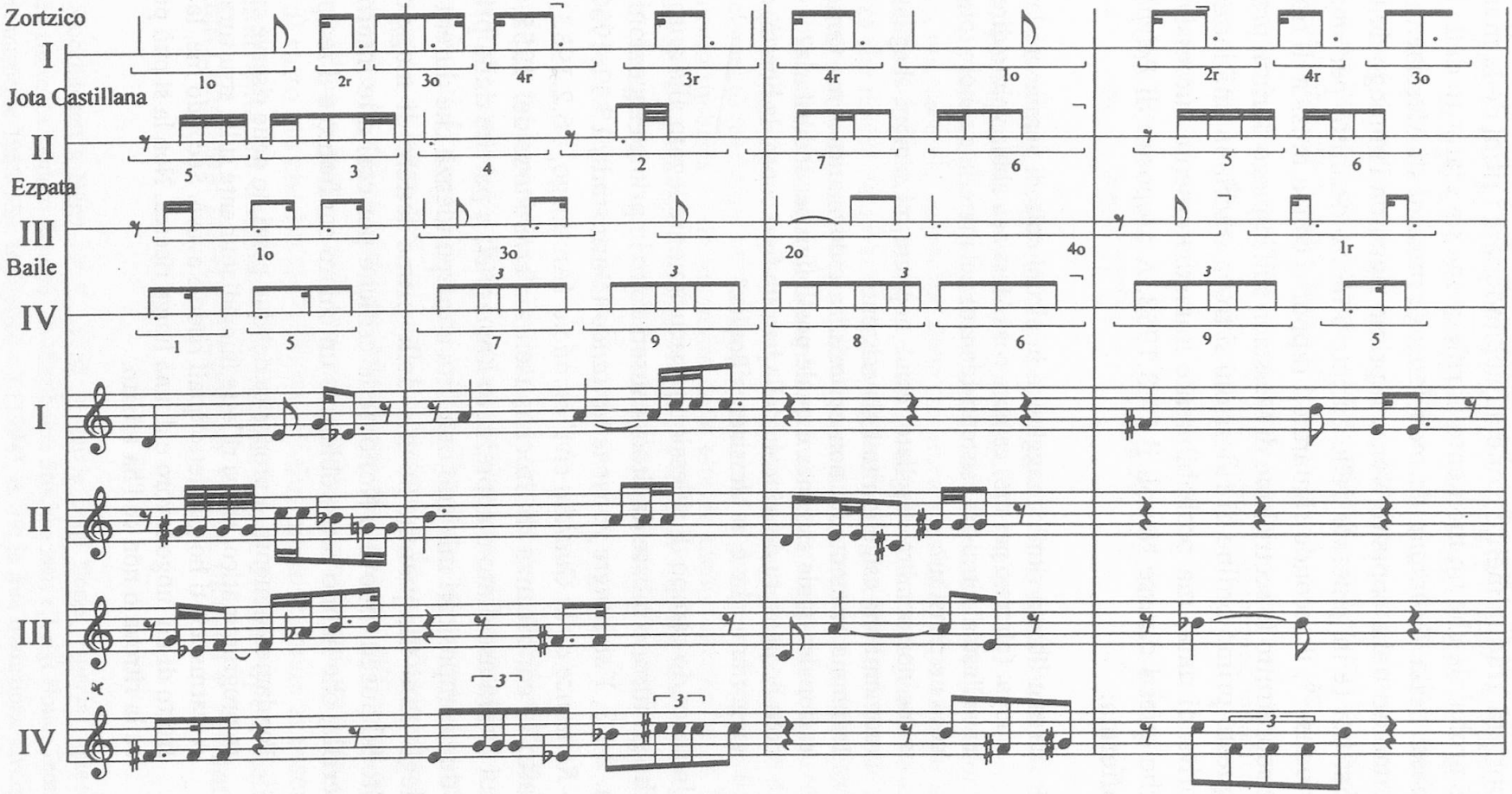
Figura 7 (continuazione)



I ritmi vengono raggruppati in tre categorie: i ritmi di 5/8, quelli di 3/8 o 6/8 e quelli di 3/4. Tenendo presente queste categorie, si possono individuare abbastanza agevolmente le sezioni formali, in quanto esse si distinguono innanzitutto per il mutare del metro. La prima sezione (batt. 1–99) è in 5/8 e si basa sul ritmo di Rueda. Negli schizzi preliminari relativi alla forma risulta evidente che questa sezione sia stata concepita come un «preludio»; per questa ragione Nono le ha affidato un organico speciale: coro parlato e cinque gruppi di percussioni; a questa sezione corrisponde il primo frammento della poesia di García Lorca. Dagli stessi schizzi si desume che la seconda sezione (batt. 100–127) era intesa come «festa dei Gitani»; il testo, che corrisponde al secondo frammento della poesia e doveva essere cantato dalla contralto[25], si muove infatti nella dimensione del ricordo di altri tempi. Per questa «festa» Nono ha impiegato in alternanza i ritmi di malaguena, bolero, fandango e charrache. A questa sezione segue un episodio intermedio (batt. 128–162) che non era previsto nel primo abbozzo della forma e si basa sulle note della canzone popolare del polesine *Guarda la luna, come la camina*. L'episodio piú importante della composizione è costituito da una lunga sezione in 6/8 (batt. 163–311) a cui partecipa l'intero organico strumentale senza cantanti. Le parti di testo vengono recuperate in inserti in 3/4 che si basano su ritmi e altezze diversi da quelli delle parti principali. Nella sezione finale (batt. 317–410), a cui seguirà una breve coda, si ritorna al ritmo di 5/8 con l'impiego di Ezpata e Zortzico. Nella figura 8 si osserva la disposizione ritmica dei quattro strati nelle prime battute dell'episodio centrale.

25 La linea del canto è stata poi affidata ai cinque fiati in unisono.

Figura 8: Sovrapposizione di decorsi ritmici di differenti matrici; *Romance de la Guardia civil española* (batt. 163–164)



Alla composizione dei tre *Epitaffi* è seguito un periodo di ripensamento che porterà gradualmente Nono ad abbandonare i ritmi della musica popolare. È probabile che un momento di riflessione sia scaturito dalla lettura di due passi della *Technique de mon langage musical* di Messiaen, evidenziati e annotati nella copia di Nono. Il primo riguarda l'impiego delle sbarrette di battuta (e in generale delle battute a metro definito) per «marquer les périodes»[26]; il secondo riguarda il rapporto con la musica di tradizione orale e soprattutto lo scetticismo di Messiaen sull'impiego di ritmi preesistenti.[27] Di questo primo ordine di riflessioni si trova traccia in una lettera a Maderna priva di data, ma probabilmente immediatamente successiva al concerto che questi diresse Napoli il 15.3.1953. A proposito di *Polyphonie X* Nono afferma:

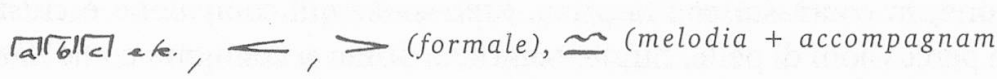
> la sua libertà ritmica raggiunge in alcuni episodi veramente la bellezza, ed è nuova. (almeno per me) capisco cosa Messiaen abbia voluto dire, allorché criticava l'uso di ritmi già esistenti (danze) nel materiale sonoro totalmente nuovo. cosa ne pensi tu?
> a me non sembra sbagliato, come neppure mi sembra sbagliato che ci siano momenti che esigono ritmi già esistenti.
> Insomma la mentalità non aprioristica e dogmatica – ma veramente logica e razionale: quale esigenza e quale possibilità per soddisfarla?
> cosa ne pensi tu del vincolo della battuta fissa contro la libertà, come nel canto gregoriano, che è in Messiaen e Boulez?

Un secondo campo di riflessione è sicuramente legato alle autorevoli critiche che gli furono mosse da Stockhausen dopo le prime esecuzioni degli *Epitaffi* n. 2 e 3, *Y su sangre ya viene cantando* (Darmstadt, 17.11.1952) e *Memento – Romance de la Guardia civil española* (Amburgo, 16.2.1953). Nono aveva fatto la conoscenza di Stockhausen ai *Ferienkurse* del 1951, occasione in cui aveva ascoltato e apprezzato *Kreuzspiel*; a partire dalla primavera 1952 i due compositori iniziano una fitta corrispondenza che durerà fino alla fine degli anni Cinquanta. In una delle prime lettere di maggiore ampiezza Stockhausen muove a Nono delle critiche per così dire interne al pensiero seriale, che hanno come obiettivo un chiaro confronto e il reciproco stimolo:

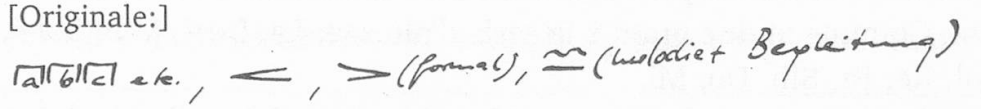
> Fondamentalmente, a proposito dei due pezzi ho delle riserve sul loro carattere programmatico, che si riflette immediatamente sulla struttura e sulla forma. A Darmstadt ti ho già detto quali riserve avevo. Secondo me, la semplicità è il frutto di un lungo lavoro e di una lunga ricerca. Non la si può pretendere. Uno se la ritrova o non ce l'ha affatto.

26 Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Leduc, Paris 1944, vol. 1, p. 6.
27 Cfr. ibid., p. 25.

Mettere in atto un grande crescendo – come nel pezzo di Darmstadt con il coro parlato – contraddice i mezzi che hai impiegato. Mi sono chiesto se tu abbia riflettutto sufficientemente sul rapporto tra ciò che volevi dire e come l'hai detto. Si potrebbe fare il paragone con un francese che parli tedesco e traduca le sue idee francesi in lingua tedesca. Io credo che non si sarà mai letto Webern abbastanza seriamente per affrontare nel modo più chiaro questo problema centrale (così come lo intendo io). L'impressione della tua musica (negli ultimi lavori) è il grande gesto, una complessa forma seriale




[Originale:]




periodicità, lacerazioni a blocchi attuate per mezzo di gruppi contrastanti. Voglio dire, qui Schönberg e Berg sono geniali punti conclusivi.
Ma la struttura dei timbri e l'isolamento dei suoni fa pensare all'esplorazione dei rapporti microscopici all'interno della struttura musicale. Ci si attende la rappresentazione di un mondo sonoro globale, omogeneo in senso immanente, conseguenza che risulta da questa relazione differenziata con il singolo suono e con i più sottili rapporti sonori. Ma a questo punto tu non introduci la differenziazione dei due caratteri sonori di dinamica e ritmica. Dinamicamente si ascoltano superfici – superfici morte – e così pure ritmicamente (questo dipende da uno sbilanciamento tra durate brevi e lunghe, tra ritmi di gruppo e ritmi singoli). Ma la struttura timbrica e l'ordinamento delle altezze dicono qualcos'altro. E viene trascurato il significato, così importante per la chiarezza dell'ascolto, delle proporzioni di registro. A Boulez ho dovuto sollevare critiche simili, ma negli ultimi tempi ha lavorato molto bene.[28]

*Due espressioni* per orchestra, eseguite per la prima volta al Festival di Donaueschingen il giorno 11.10.1953, rappresentano una prima presa di posizione nei confronti di queste problematiche. Che Nono vedesse in questa opera un momento saliente della propria evoluzione è documentato in una lettera a Steinecke in cui il compositore allude alle grosse difficoltà nel definire il materiale e parla della nascente composizione nei termini di «una sintesi di tutto ciò che ho fatto finora».[29] Sul piano formale si osserva per la prima volta un dualismo che caratterizzerà diverse opere della metà degli anni Cinquanta: *Liebeslied, Canti per tredici, Incontri e Varianti.*

28 Lettera di Stockhausen a Nono del 9.5.1953 (Archivio Luigi Nono, Venezia); questo passo è stato citato da Veniero Rizzardi in «Karlheinz Stockhausen e Luigi Nono. Teoria e invenzione musicale 1952–59», in *Diastema* 7 (1994), p. 39; la mia traduzione diverge in alcuni punti da quella di Rizzardi.

29 Lettera di Nono a Steinecke, 19.6.1953.

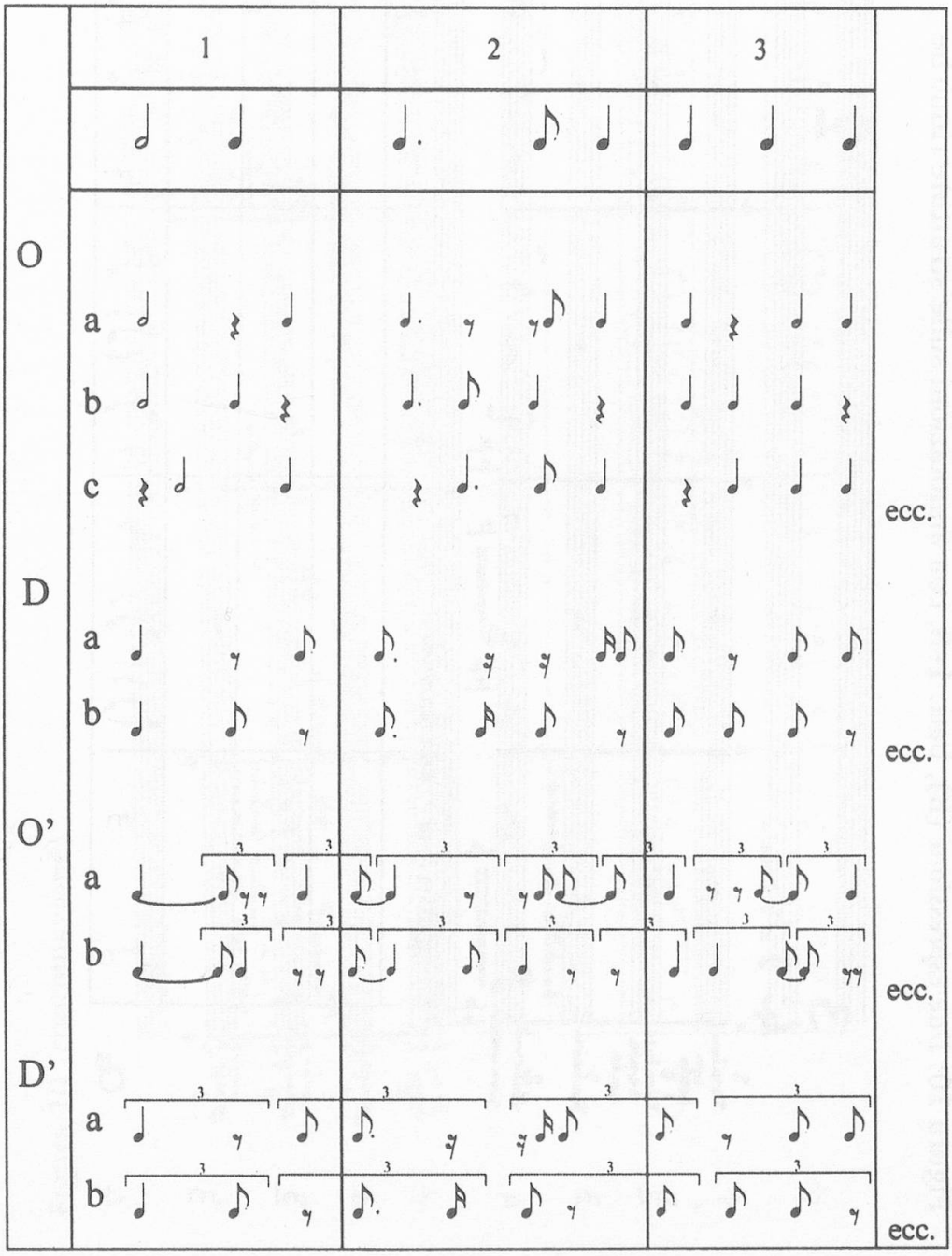
I due brani si distinguono per carattere, strumentazione, agogica e scrittura. La prima *Espressione* è in 5/8 e mantiene dall'inizio alla fine il tempo di ♪ =54–58 ca.; la seconda è in 6/4 con una velocità che va dall'iniziale ♩ =72 ca. in un graduale accelerando fino al ♩=120 del finale. La strumentazione della prima è costante e registra la predominanza degli archi e l'impiego delle percussioni metalliche. Nella seconda assistiamo ad un mutamento di gruppi strumentali (e della loro combinazione) da sezione a sezione; in contrasto con la prima *Espressione* qui compaiono esclusivamente percussioni di pelle. Infine, mentre la prima si configura come *Klangfarbenmelodie*, l'elemento più appariscente della seconda è l'uso delle ottave ribattute. Comune ai due brani è la serie d'altezze: La, Do#, Mib, Sol#, Si, Fa#, Sol, Re, Fa, Sib, Do, Mi.

Nono impiega questa serie in conformità ai tradizionali principi della dodecafonia solamente nel secondo brano, mentre nel primo essa viene sottoposta al già noto trattamento degli spostamenti di suoni sulla base di fattori fissi. Tre diverse letture di un quadrato di numeri conducono alla redazione di tre matrici armoniche dalle caratteristiche comuni (relativa costanza di quantità di suoni e tipi di intervallo negli incontri verticali). Queste tre matrici di suoni e pause vengono poi trascritte una dietro l'altra e fungono da base per la stesura strumentale. L'interesse di Nono è chiaramente concentrato su registri e timbri; per l'aspetto ritmico egli segue fedelmente le matrici, attribuendo un valore fisso a ogni spostamento. Dalle matrici Nono trae una linea melodica molto suggestiva che viene attribuita agli archi; la melodia passa da strumento a strumento secondo la tecnica schönberghiana della *Klangfarbenmelodie* rimanendo ben contraddistinta dal resto in quanto i suoi portatori suonano sempre sulla tastiera (alcuni suoni vengono raddoppiati all'unisono da un altro strumento che suona armonici). Ad essa si contrappongono gli impulsi percussivi dei restanti archi che suonano pizzicato o col legno battuto. I quattro piatti sospesi e il triangolo intrattengono rapporti di tipo canonico con la struttura armonico-melodica; in particolare i piatti suonano, iniziando quattro crome in anticipo, valori equivalenti alle pause della matrice. A partire da batt. 34 – in corrispondenza dell'inizio della terza matrice – il piatto jazz assume la funzione che prima avevano i piatti sospesi, introducendo un nuovo elemento ritmico, ♫, che rimbalza quasi canonicamente sugli archi battuti e pizzicati. Lo stesso punto è contrassegnato dalla comparsa di un alone sonoro, note lunghe dei legni, che appartiene agli elementi costanti dello stile personale di Nono.

Il contrasto che si crea all'entrata della seconda *Espressione* è fortissimo. La sezione iniziale consiste di 24 battute con sole percussioni distribuite su quattro linee di tre strumenti ciascuno. Alla base delle figure utilizzate sta ritmo di una danza veneziana, la «Furlana». Questo ritmo, da cui Nono trae

tutte quante le figure del brano, non appare mai in modo letterale. Esso viene sottoposto a diversi processi di trasformazione che ne occultano l'identità pur lasciandone sempre trasparire il carattere. La prima fase di preparazione consiste nella frammentazione del ritmo in tre cellule nell'inserimento di tre pause di semiminima in diverse posizioni. Da tale elaborazione scaturisce una tabella con nove forme. Seguendo tali principi Nono realizza altre tre tabelle, ciascuna contenente nove modelli ritmici ricavati da diminuzioni, traduzioni in terzina e diminuzioni di queste ultime (cfr. i primi modelli di ognuna delle tabelle in figura 9).

Figura 9: *Due espressioni* (II), ritmo di Furlana e sue trasformazioni



Avendo in mente una sorta di canone proporzionale di quattro voci, Nono escogita un ulteriore artificio che ha lo scopo di evitare un eccessivo addensamento di valori. Egli non realizza le forme di volta in volta scelte in un'unica gettata, ma per così dire in due tempi; ogni modello risulta raddoppiato nella sua lunghezza: nella prima metà sottrae alcuni valori che verranno immediatamente recuperati nella seconda metà. Il blocco di durata che corrisponde al modello risulta dunque sdoppiato in due metà complementari: sovrapponendole, si ottiene il modello ritmico di riferimento (cfr. figura 10).

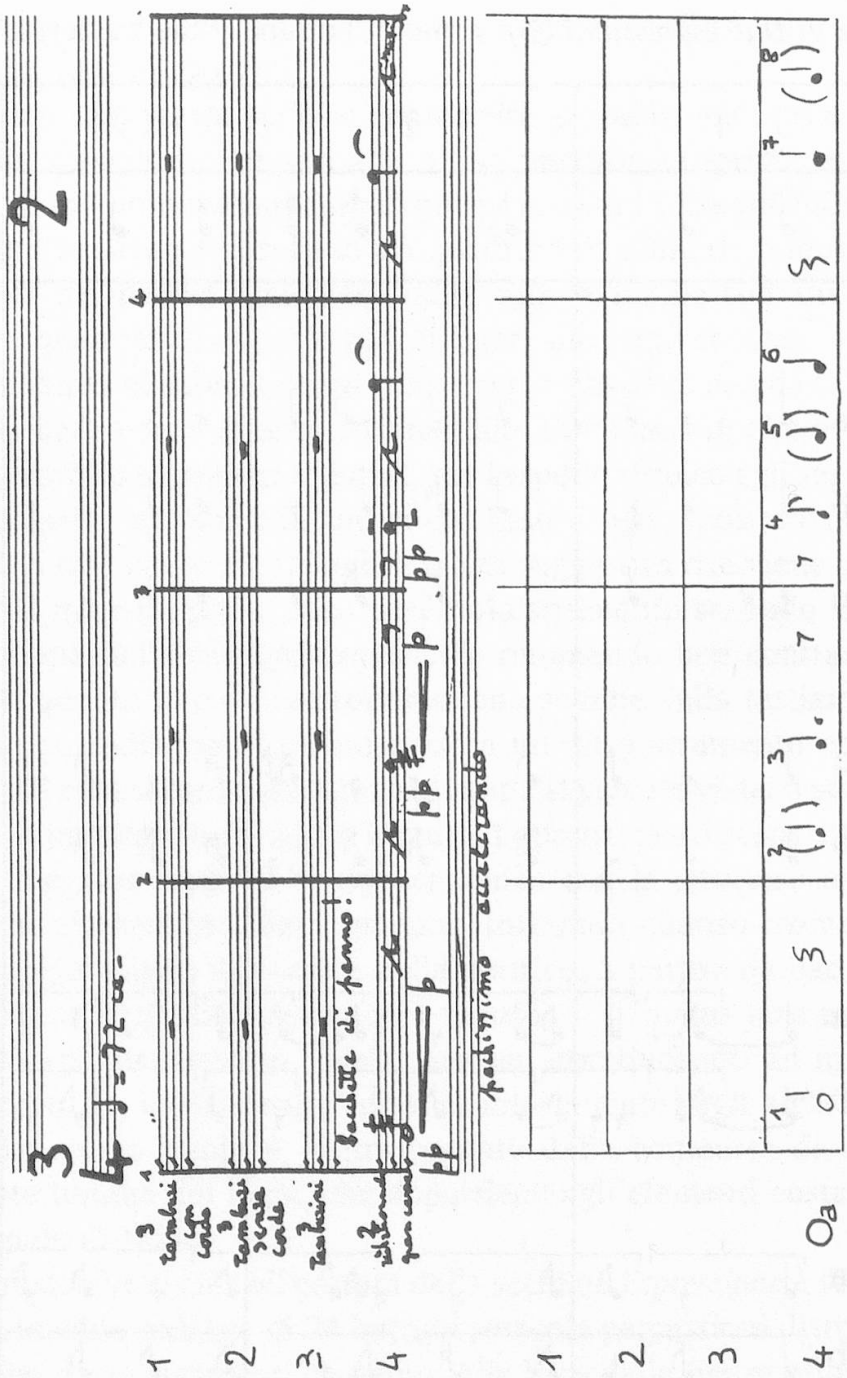


Figura 10: *Due espressioni* (II), batt. 1–8, con annotazioni sulle strutture ritmiche

L'inizio della parte strumentale (batt. 25) non fa altro che proseguire tale distribuzione dei modelli ritmici delle quattro tabelle (con le tre cellule variamente permutate); nella stesura i valori vengono ripartiti in parte sulle altezze determinate degli strumenti melodici in parte sulle percussioni in conformità a determinate regole.

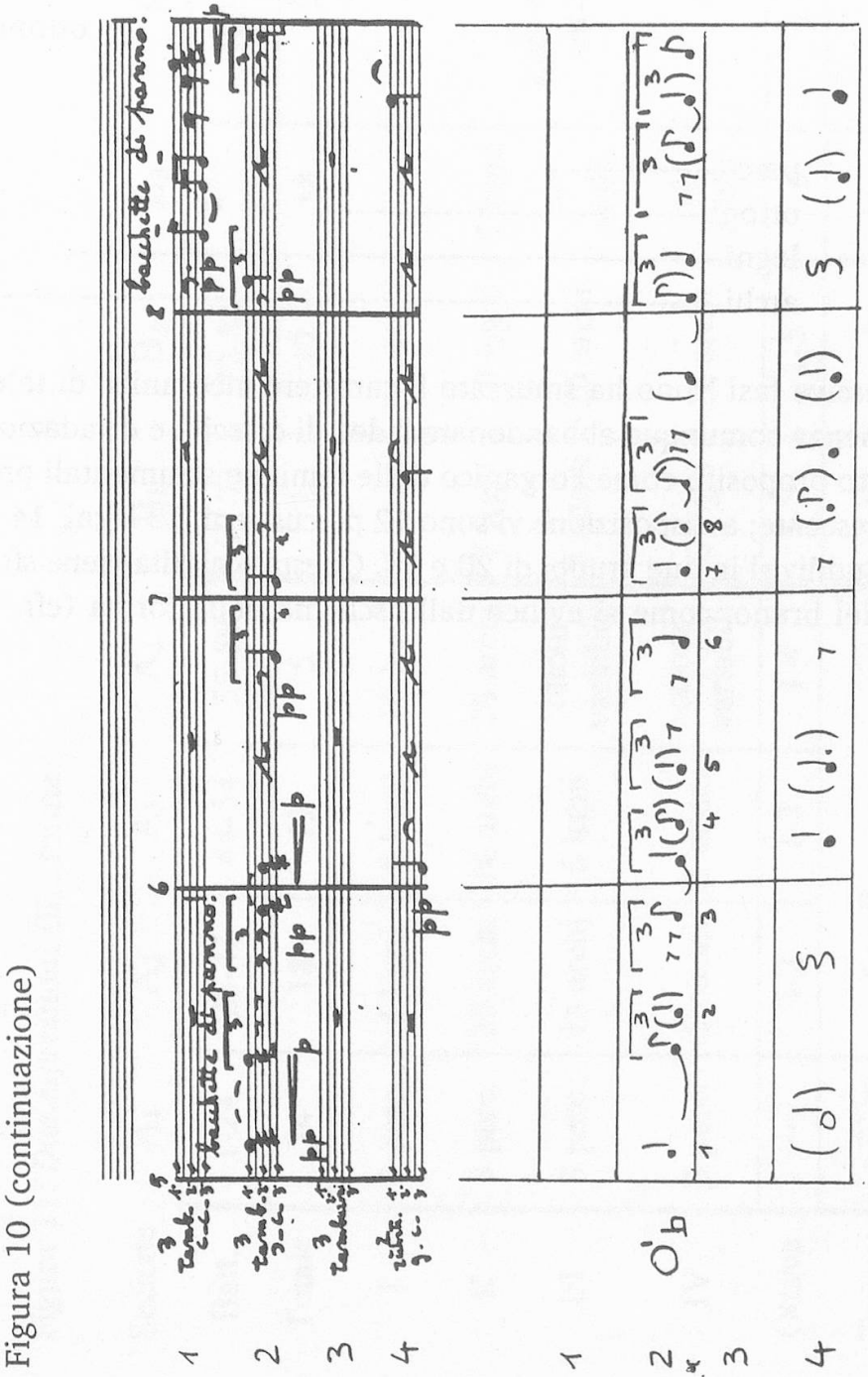



Figura 10 (continuazione)

Prima di esaminare in dettaglio alcune battute della seconda *Espressione* prendiamo in considerazione la forma generale del brano. In un primo abbozzo Nono mostra di avere già in mente una suddivisione in tre parti, di cui le prime due stanno in una sorta di rapporto complementare:

```
batt.        24          18          12          6

A            perc ----------------------------------------------------------
                         archi ----------------------------------------------
                                     legni ---------------------------
                                                                 ottoni -----

B
             perc ---------------
             ottoni ----------------------------------
             legni ------------------------------------------------------
             archi ------------------------------------------------------------
```

Nelle successive fasi Nono ha smussato il carattere meccanico di tale articolazione, senza comunque abbandonare l'idea di crescita e diradazione. Si noti a questo proposito come l'organico delle famiglie strumentali proceda in ordine crescente; a disposizione vi sono 12 percussioni, 13 legni, 14 ottoni e 38 archi suddivisi in due gruppi di 20 e 18. Questa scalarità viene sfruttata nel corso del brano, come si evince dallo schema della forma (cfr. figura 11).

Figura 11: *Due espressioni* (II), forma

| Sezione | $A_1$ | $A_2$ | $A_3$ | $A_4$ | $B_1$ | $B_2$ | $B_3$ | $B_4$ | C |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Batt. | 1-24 | 25-43 | 44-54 | 55-59 | 60-71 | 72-83 | 84-101 | 102-114 | 115-154 |
| Totale | 24 | 18 | 12 | 5 | 12 | 12 | 18 | 13 | 50 |
| I | 3 perc. | 4 legni | 5 legni | 10 legni | 6 ottoni | 10 ottoni | – | – | 12 perc. |
| II | 3 perc. | 20 archi | 16 archi | 20 archi | 7 legni | 10 legni | 5 legni | legni e archi variabili | Legni, ottoni e archi (tutti) variabili |
| III | 3 perc. | 18 archi | 6 legni | ottoni variabili | 8 ottoni | 20 archi | 20 archi | | |
| IV | 3 perc. | 5 ottoni | 5 ottoni | ottoni variabili | 6 legni | 18 archi | 18 archi | – | |
| Ottave | – | 1-2 | 1-3 | 1-4 | 1-5 | 1-5 | 1-5 | 1-4 | 1-5 |
| Tempo | ♩= 72 ca | Accell.---------- | | | 92 | Accell-- | 100 | | 120 |

Le quattro sezioni della parte A sono organizzate su quattro livelli a cui corrispondono quattro gruppi strumentali. Non abbiamo quindi più a che fare con una progressiva crescita di livelli che verrebbe controbilanciata della progressiva rarefazione della parte B. Tuttavia l'originale idea formale è conservata e trasferita all'interno dei quattro gruppi. In $A_1$ ogni livello prevede tre strumenti a percussione che però intervengono sempre uno alla volta; gli attacchi di $A_2$ vengono eseguiti da strumenti singoli o in coppia; in $A_3$ troviamo un solo strumento o combinazioni di 2 e 3 strumenti; infine in $A_4$ anche combinazioni di 4 strumenti. Mediante tale progressiva crescita della densità strumentale per attacco Nono ha recuperato l'idea della crescita di complessità timbrica applicandola nell'ambito dei singoli gruppi.

La seconda *Espressione* è una composizione emblematica per il passaggio alla fase matura della tecnica seriale. Il segnale più importante in questo senso è la coordinazione dei parametri mediante l'impiego di scale comuni. A prescindere dal decorso delle altezze – che segue i tradizionali procedimenti di trasposizione della serie – i parametri interessati da questo sistema di coordinazione sono durate, timbri, dinamiche e raddoppi d'ottava. Questi ultimi appaiono come ulteriore dimensione del suono al di là dei quattro consueti parametri. Se si tiene conto che gli intervalli di prima e ottava non sono coinvolti nel trattamento delle altezze, si vede come essi assumano un carattere prettamente timbrico o, se si vuole, «spaziale» – una sorta di quinta dimensione del suono. Per familiarizzarci con tale tecnica, osserviamo innanzitutto lo schema di coordinazione della sezione $A_2$:

| | valori | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| I | archi 1 | – | – | – | – | – | b | b | a |
| II | archi 2 | b | b | – | – | – | – | a | a |
| III | ottoni | a | a | – | – | – | – | b | b |
| IV | legni | a | b | b | – | – | – | – | – |

La lettera *a* significa che verrà emessa una singola nota con dinamica *pp*; la lettera *b* significa che la nota verrà raddoppiata all'ottava e la dinamica sarà *p*.[30] I valori mancanti vengono assegnati alle percussioni: ogni gruppo (da 1 a 4) funge da rappresentante del corrispondente gruppo di strumenti ad altezza determinata. Con tale coordinazione preventiva Nono ha realizzato una struttura in cui prevalgono i suoni percussivi e le dinamiche contenute.

30 In legni e ottoni possono subentrare le varianti pp<p per *a* e p<mf per *b*.

In $A_3$ avremo il seguente sistema di coordinazione:

| | valori | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| I | archi 1 | – | – | – | c | c | b | b | a |
| II | archi 2 | b | b | – | – | – | c | a | a |
| III | ottoni | a | a | c | – | – | – | b | b |
| IV | legni | a | b | b | c | c | – | – | – |

Le lettere *c* che sono subentrate indicano il raddoppio su tre ottave e la dinamica *mf;* le restanti attribuzioni rimangono immutate. Seguendo questi criteri, Nono estende progressivamente il quadrato nella sezione $A_4$ con l'aggiunta di fattori *d* per quattro ottave e dinamica *f*. L'intero quadrato sarà realizzato per la prima volta nella parte B in cui non intervengono più percussioni. Consideriamo in dettaglio la sezione $B_1$:

| | valori | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| I | ottoni 1 | e | d | d | c | c | b | b | a |
| II | legni 1 | b | b | d | e | e | c | a | a |
| III | legni 2 | a | a | c | e | e | d | b | b |
| IV | ottoni 2 | a | b | b | c | c | d | d | e |

Le attribuzioni saranno ora: *a* = suono singolo, *p*: *b* = doppio, *mf*; *c* = triplo, *f*; *d* = quadruplo, *ff*; *e* = quintuplo, *sff*.

Figura 12a: *Due espressioni* (II), batt. 60–64, strutture ritmiche

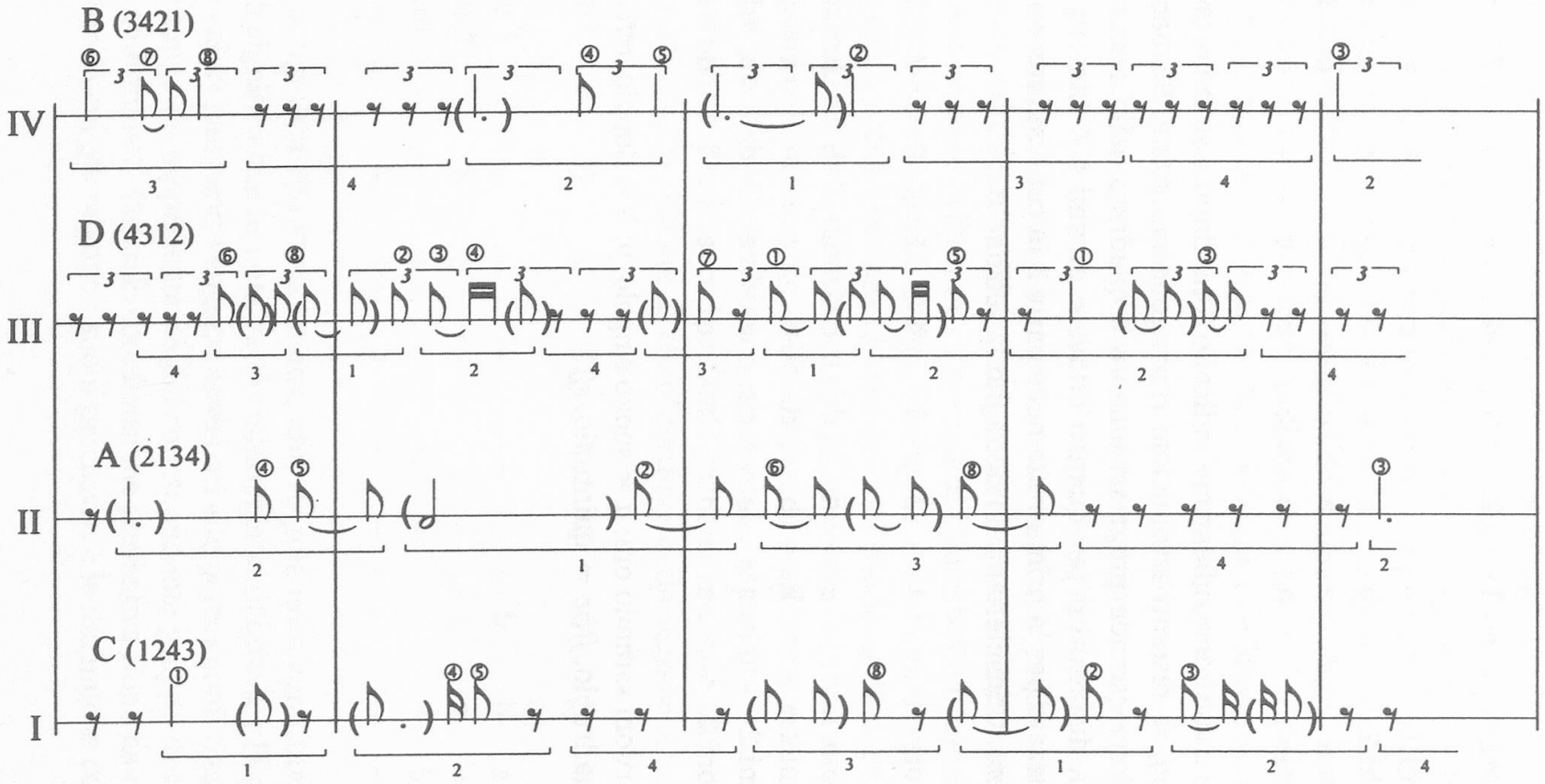
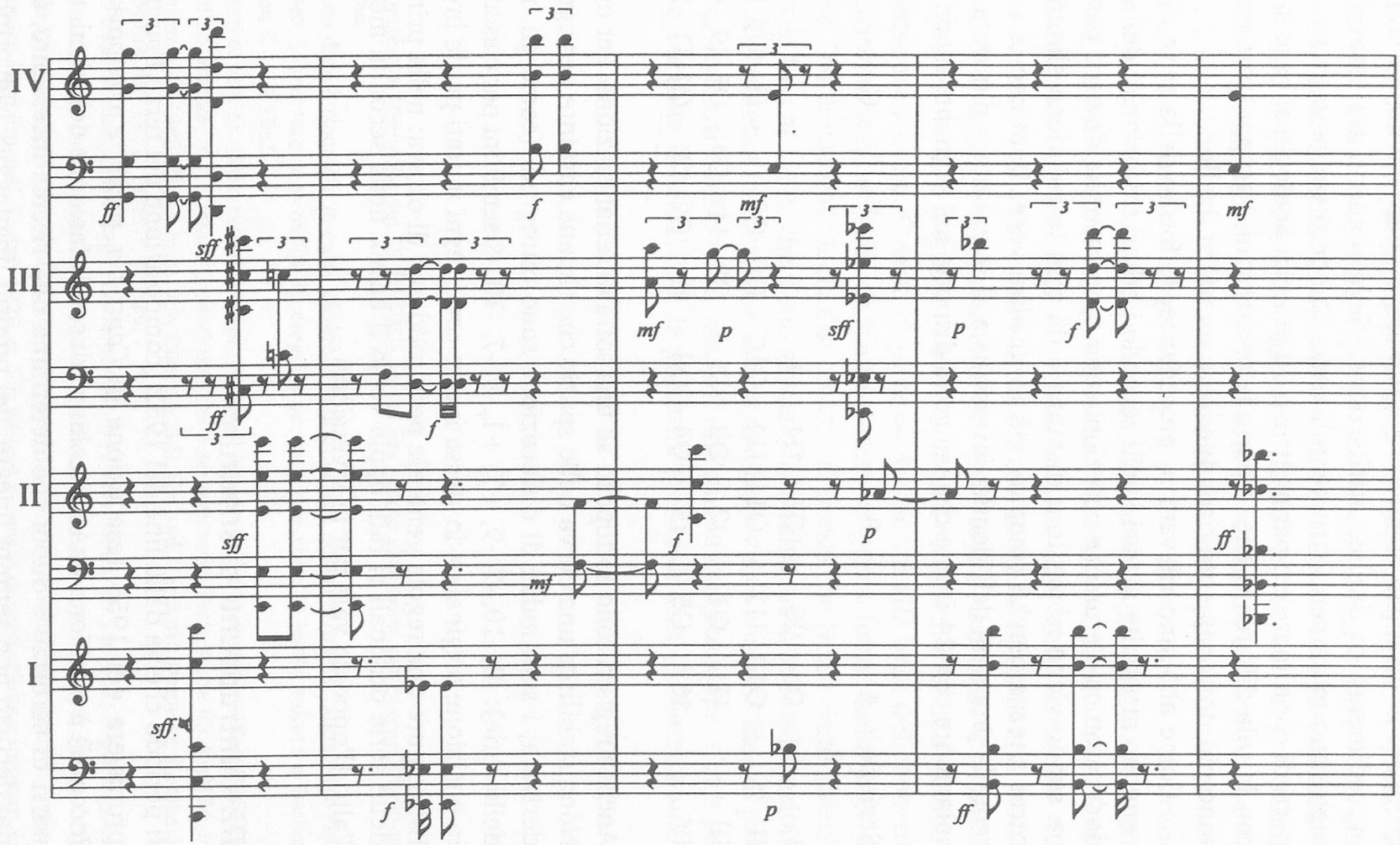


Figura 12b: realizzazione con gli altri parametri



Qui Nono utilizza una variante della tabella ritmica: le pause vengono raggruppate in un unico elemento (il numero 4), pur rimanendo immutato il procedimento di duplice attribuzione. Nelle seguenti tre sezioni di B si registrano mutamenti strumentali senza che però vengano intaccati i rapporti di coordinazione parametrica. Su principi analoghi si basa la parte C con la sola differenza che, a parte le percussioni, i gruppi strumentali non sono più univocamente riconducibili a un unico livello.

Come abbiamo rilevato in precedenza, le forme della serie di altezze vengono attribuite ai vari livelli secondo i criteri tradizionali della tecnica dodecafonica. Le uniche eccezioni sono rappresentate da certi passi in cui un suono viene ribattuto a distanza o da altri in cui viene eliminata una certa altezza perché compare già in un'altra voce. Dato che la serie presenta la proprietà dell'identità inversionale, il compositore si trova a lavorare solamente con 24 forme che vengono disposte nel seguente modo:

| Sezione | A | | B | | | | | | C | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| I | O6 | I5 | O5 | O4 | I4 | | | | | | | |
| II | O12 | I12 | O11 | I11 | O10 | I10 | O9 | | I8 | O8 | I7 | O7 |
| III | I1 | O1 | I2 | O2 | I3 | O3 | I4 | O4 | O5 | I9 | O6 | |
| IV | I6 | O5 | I5 | O4 | O3 | I3 | O2 | I2 | O1 | I1 | 2 | |

Anche i registri sono sottoposti ad una sorta di serializzazione. Per ogni serie Nono stabilisce una curva nello spazio che rimane costante per ogni forma derivata; i suoi indici di dislocazione sono retrogradi (come gli intervalli della serie): -8, -10, -7, -9, +7, +1, -9, -7, -10, -8 semitoni per ciascuna serie in posizione originale e lo stesso indice con i segni mutati per le inversioni. Esiste pure una regola generale per i raddoppi di ottava: nella prima metà delle serie originali si raddoppia verso il basso, nella seconda metà verso l'alto (l'opposto vale per le inversioni).

## *III. Contrappunti di strutture*

Il periodo che va dalla fine del 1952 (composizione del terzo *Epitaffio*) alla primavera del 1955 (esecuzione di *Canti per tredici* e composizione di *Incontri*) è per Nono una mescolanza di soddisfazioni e delusioni, un alternarsi di certezze e dubbi che determina una ricerca incessante, anche se dal decorso non sempre lineare, del proprio linguaggio. Nell'ottobre 1952 Nono visita per la prima volta Parigi ricavando un'ottima impressione del

circolo di compositori.[31] Circa un mese prima, il 23 settembre[32], Boulez aveva terminato «L'artisanat furieux» di *Le marteau sans maître* e probabilmente cominciava a maturare il progetto dei due pezzi a esso correlati, «Avant» e «Après». Anche Boulez viveva un periodo di travaglio interiore: l'ascolto della registrazione del concerto di Colonia in cui fu presentata *Polyphonie X* gli imponeva «un serio esame di coscienza sul lavoro che ho fatto negli ultimi due anni».[33] La concezione di «contrappunti di strutture», formulata in una lettera a Cage dell'agosto 1951 in riferimento al primo brano di *Structures I*[34] – assume gradualmente nuovi e più interessanti contorni. Nell' «Artisanat furieux» Boulez abbandona la stratificazione di linee in cui il decorso di ogni linea è determinato da una serie numerica che regola la successione di altezze e durate e comincia ad operare con moltiplicazioni di sottogruppi della serie di altezze[35] le cui risultanti, «complessi sonori», possono essere disposte in modi diversi e attribuite a cellule ritmiche continuamente variate. Questa duplice decisione sta alla base del concetto di «indisciplina locale»[36] che da allora rimase un punto fermo nella poetica di Boulez. Dai documenti di cui disponiamo si evince che Nono visitò diverse volte Parigi fino al 1954, che il suo giudizio su Boulez mutò in continuazione e che probabilmente in occasione di una di queste visite nacque l'idea di presentare ai concerti del *Domaine musical* una nuova composizione. *Canti per tredici* fu eseguita il 26.3.1955; la partitura reca la dedica «A Pierre Boulez

31 Cfr. lettera a Steinecke del 25.10.1952, in cui usa parole entusiaste per Boulez, Philippot e Fano.

32 Questa data è riportata in calce all'abbozzo di partitura conservato alla Fondazione Paul Sacher. *Le marteau sans maître* fu eseguito per la prima volta in forma ridotta a Baden-Baden il 18.6.1955.

33 Lettera di Boulez a Pousseur dell'ottobre 1952, citata in Pascal Decroupet, «Konzepte der seriellen Musik», in *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt 1946–1966*, hrsg. von Gianmario Borio und Hermann Danuser, Rombach, Freiburg i. Br. 1997, Band 1, p. 319.

34 Cfr. Pierre Boulez, John Cage, *Correspondance et documents*, cit., p. 161; il passaggio è ripreso alla lettera in « Eventualmente... » (in Boulez, *Note di apprendistato*, cit., p. 145).

35 Cfr. la spiegazione in «Eventualmente», cit., pp. 152–153; cfr. anche Pierre Boulez, *Pensare la musica oggi*, Einaudi, Torino 1979, p. 35; l'intero processo di produzione e impiego dei complessi sonori nelle varie parti del ciclo «Artisanat furieux» è illustrato da Lev Koblyakov in *Pierre Boulez. A World of Harmony*, Harwood, Chur et al. 1990, pp. 3–34.

36 Pierre Boulez, *Per volontà e per caso. Conversazioni con Célestin Deliège*, Einaudi, Torino 1977, p. 66.

per la sua umanità».[37] L'interessamento di Nono per la musica di Boulez è segnalato dal fatto che egli possedeva la partitura della Seconda Sonata[38], di *Structures I* che fu oggetto di un seminario a Gravesano nel 1956, la prima edizione del *Marteau sans maître* (1954), che presentava i soli cicli «Artisanat furieux» e «Bourreaux de solitude», e la seconda delle *3 Improvisations sur Mallarmé* che egli analizzò in un corso a Dartington nel 1961.

E' difficile stabilire se i due compositori si siano rivelati i crucci causati dai problemi tecnici ed estetici con cui si stavano misurando tra il 1952 e il 1954. Dal punto di vista del trattamento del ritmo questa fase di ripensamenti termina in due modi apparentemente opposti: Nono abbandona il lavoro di progressiva trasformazione di cellule ritmiche predefinite, mentre Boulez vi ritorna. Ma, considerato nella prospettiva dei risultati compositivi, il punto di arrivo rivela significative analogie: l'idea di contrappunti di strutture assume un nuovo significato mediante un'organizzazione multipla dei rapporti temporali; oggetto del contrappunto sono «voci» nel senso lato e flessibile del termine, strutture mono- o pluri-lineari che a loro volta sono internamente organizzate. «L'artisanat furieux» è il titolo che Boulez diede al terzo movimento del *Marteau sans maître*, che impiega passi della omonima poesia di René Char; nell'opera si trovano però due altri movimenti imparentati, che però non impiegano alcun testo: il primo, che reca il titolo «Avant ‹l'artisanat furieux›», e il settimo «Après ‹l'artisanat furieux›». La tecnica di costruzione armonica e ritmica rimane la medesima in tutti e tre i movimenti; solo il tipo di scrittura muta. Il terzo movimento è un duetto di flauto in Sol e voce; la scrittura è essenzialmente monodica, anche se in alcuni punti i due esecutori si sovrappongono per un certo tratto. Le altezze sono tratte dai complessi ba, bb, bc, bd e be di tutti e cinque gli ambiti di moltiplicazione. Nella prima metà del brano (fino alla corona di batt. 26)

37 Tra le rettifiche che Nono fece al libro di Mario Bortolotto (*Fase seconda. Studi sulla Nuova musica*, Einaudi, Torino 1969) troviamo l'annotazione che questa dedica «è stata da tempo soppressa« (Nono, «Su *Fase seconda* di Mario Bortolotto», in Luigi Nono, *Scritti e colloqui*, cit, p. 278; traduzione tedesca «‹Zweite Phase›», in Luigi Nono, *Texte. Studien zu seiner Musik*, cit., p. 173). Tra le fonti che ho potuto consultare non vi è traccia di tale cancellazione. Sulla comunanza di intenti tra la tecnica degli spostamenti di Nono e la tecnica di permutazione delle altezze nel ciclo «Bourreaux de solitude» di *Le marteau sans maître* mi soffermo brevemente nella parte finale del mio saggio «Sull'interazione fra lo studio degli schizzi e l'analisi dell'opera», in *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono*, a cura di Gianmario Borio, Giovanni Morelli e Veniero Rizzardi, Olschki, Firenze 1999, pp. 1–21.

38 Nella sezione «Mouvement dédoublé» del terzo movimento appaiono annotazioni a matita della mano di Boulez relative alle forme seriali impiegate.

Boulez percorre i cinque complessi nei cinque ambiti; il ritmo si basa su cinque valori che vengono continuamente trasformati, fermo restando il numero degli attacchi per valore che è regolato dalla stessa serie numerica (2, 4, 2, 1, 3) con cui egli aveva eseguito il primo raggruppamento di altezze.[39]

La prima cosa che salta agli occhi osservando questo modo di comporre è la sottile dialettica che si instaura tra automatismo su larga scala e libertà nel dettaglio. Sul piano delle altezze Boulez fissa a priori l'ordine di entrata dei complessi, ma si lascia la libertà di decidere in che ordine debbano susseguirsi le altezze dei singoli complessi; dal punto di vista ritmico demanda a un sistema permutatorio l'ordine delle cellule ritmiche, ma il loro carattere è fissato solo genericamente nel numero di attacchi e non nella configurazione ritmica concreta. A tale ampiezza di possibilità tecniche si aggiunge la scelta del tipo di scrittura: monodica, contrappuntistica, accordale, mista. L'inizio del settimo movimento è un esempio eloquente della varietà di forme di scrittura che possono essere prodotte con l'aiuto di tale tecnica.[40] I complessi sonori utilizzati appartengono tutti al primo ambito. I cambiamenti di scrittura, che si notano nella figura 13, sono originati dall'alternarsi di quelli che in «Proposizioni» erano stati definiti «ritmi a blocco» e «ritmi in contrappunto». Nella prima sezione (batt. 2–8) la linea della chitarra è contrapposta ai blocchi accordali di flauto e vibrafono, mentre nella seconda sezione assistiamo a un coordinamento dei blocchi. Le attribuzioni di complessi sonori e cellule ritmiche seguono questi due schemi:

Sezione 1 (batt. 2–8)

| Complessi | | | | | Ritmi | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| a | b | c | d | e | C | A | B | E | D |
| ba | bb | bc | bd | be | A | B | E | D | C |
| ca | cb | cc | cd | ce | B | E | D | C | B |
| da | db | dc | dd | de | E | D | C | B | A |
| ea | eb | ec | ed | ee | D | C | B | A | E |

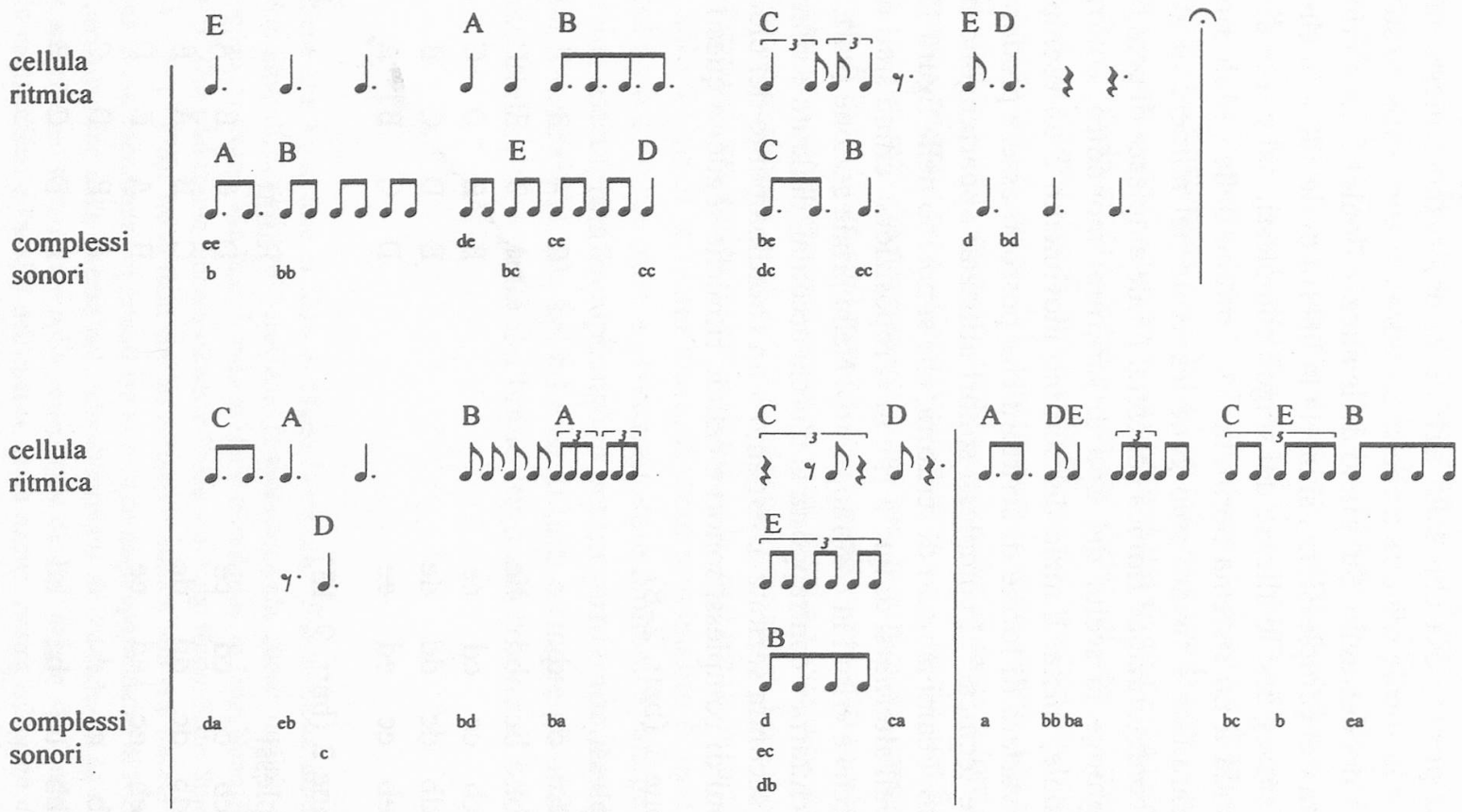
Sezione 2 (batt. 9–18)

| Complessi | | | | | Ritmi | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ca | cb | cc | cd | ce | D | C | B | A | E |
| da | db | dc | dd | de | C | B | A | E | D |
| ea | eb | ec | ed | ee | B | A | E | D | C |
| a | b | c | d | e | A | E | D | C | B |
| ba | bb | bc | bd | bd | E | D | C | B | A |

39 Cfr. Pascal Decroupet, «Konzepte serieller Musik», cit., pp. 320–321.

40 Cfr. Ulrich Mosch, *Musikalisches Hören serieller Musik. Untersuchungen zu einer Ästhetik serieller Musik am Beispiel* Le marteau sans maître *von Pierre Boulez*, Diss. Technische Universität Berlin 1990, pp. 212–238 e appendice pp. 18–19.

Figura 13: Boulez, *Marteau sans maître*, VII, batt. 2–18, struttura contrappuntistica



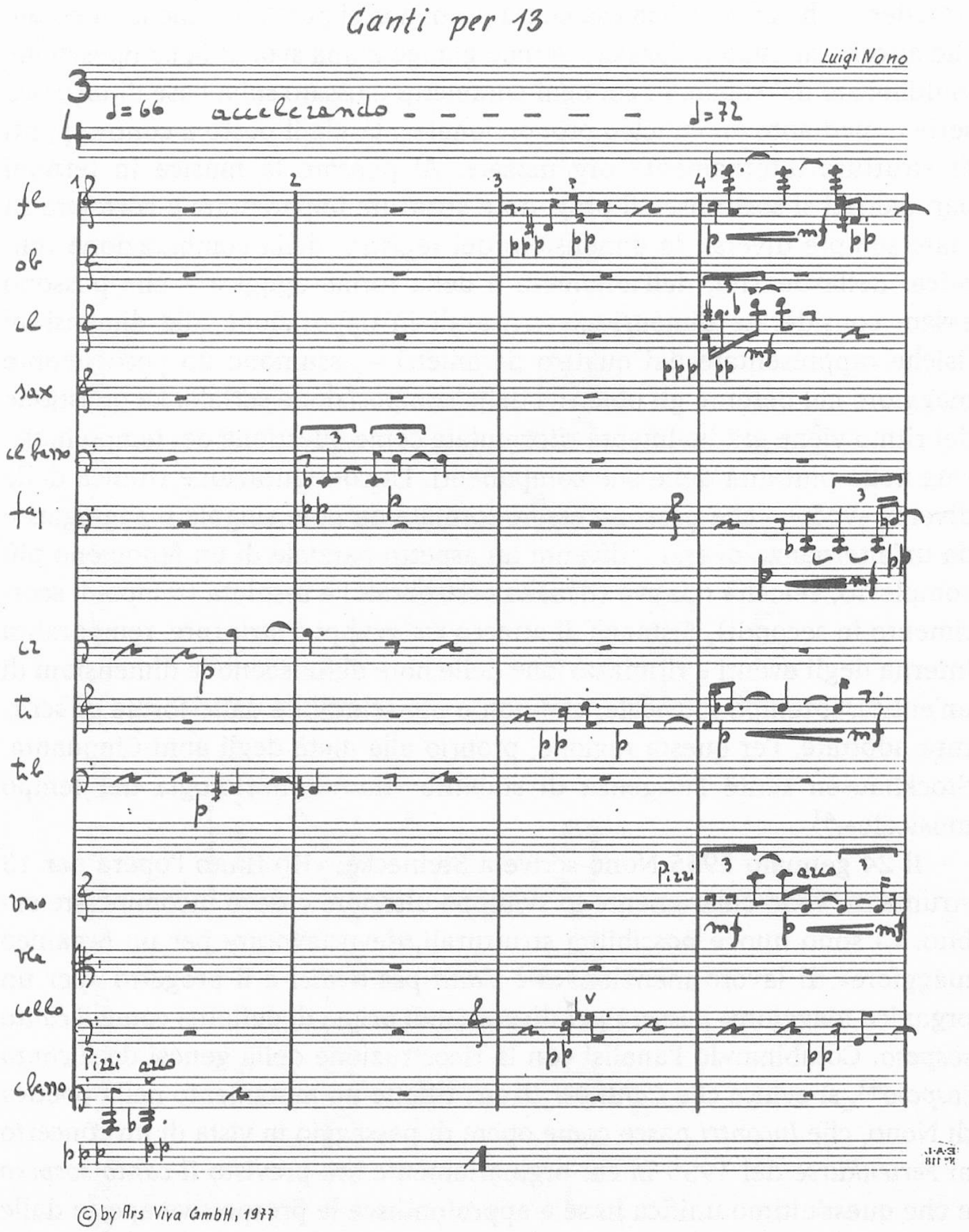
Se si mette in relazione questa concezione della scrittura all'insieme di procedimenti che Stockhausen defini «tecnica dei gruppi» e ai lavori di Nono e Maderna che prenderò in esame tra poco, non si può fare a meno di notare che attorno al 1955 il pensiero seriale giunge a una svolta: la composizione multilineare del suono, in cui ogni parametro è fissato sulla base di un'unica serie o mediante un «nucleo proporzionale», lascia il posto a contrappunti di strutture internamente organizzate. Al pensare la musica in termini parametrici si sostituisce il progettare strutture imparentate e correlate su piani sempre diversi; le dimensioni del registro, della combinazione timbrica, della densità, dell'ampiezza e della forma agogica – che possono essere considerate dimensioni scritturali in opposizione alle dimensioni fisiche rappresentate dai quattro parametri – assumono un peso sempre maggiore nel definire gli obiettivi della composizione seriale. La questione del ritmo viene gradualmente riformulata come questione del tempo musicale nella pluralità delle sue componenti. La configurazione ritmica delle diverse «voci» – che possono essere formate da note singole o aggregati o da un'alternanza di essi – diventa un aspetto parziale di un fenomeno più complesso; velocità relativa (densità orizzontale) e assoluta (tempo di scorrimento in secondi), distanza di attacco tra gruppi o strutture, temporalità interna degli eventi e ritmizzazione delle note definiscono le dimensioni di un'entità, il tempo musicale, che non è più scindibile dalle forme di scrittura adottate. Per questa ragione, proprio alla metà degli anni Cinquanta, Stockhausen sente l'esigenza di stabilire «nuova morfologia del tempo musicale».[41]

Il 24 gennaio 1955 Nono scrive a Steinecke: «Ho finito l'opera per 13 strumenti, vedo chiaramente lo sviluppo ulteriore e devo incominciare subito. Ci sono nuove possibilità strutturali, devo lavorare per un organico maggiore». Il lavoro menzionato è *Canti per tredici* e il progetto «per un organico maggiore» passerà per diversi stadi prima di definirsi come *Il canto sospeso*. Combinando l'analisi con la ricostruzione della genesi de *Il canto sospeso*[42], si evince che *Canti per tredici* riflette un mutamento nella poetica di Nono, che *Incontri* nasce come opera di passaggio in vista di un concerto ai *Ferienkurse* del 1955 in cui orginariamente era previsto *Il canto sospeso* e che quest'ultimo unifica in sé e approfondisce le prospettive aperte dalle due opere precedenti. Uno sguardo alle prime 8 battute dei *Canti per tredici* (cfr. figura 14) è sufficiente a fare intuire la portata del mutamento. Gruppi

41 Karlheinz Stockhausen, «... wie die Zeit vergeht ...», in Stockhausen, *Texte*, cit., pp. 99–139.

42 La genesi de *Il canto sospeso* è ampiamente documentata nella corrispondenza con Steinecke; cfr. le lettere del 15.1.1955 e quelle da Forio d'Ischia del periodo dicembre 1955–gennaio 1956.

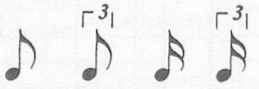
Figura 14: *Canti per tredici*, batt. 1–8, facsimile dell'autografo




formati da note singole o note singole e aggregati si succedono da strumento a strumento lasciando intuire risposte canoniche: La-Sib del contrabbasso (batt. 1) viene ripreso in inversione, La-Sol# nel clarinetto (batt. 4); Mib-Re del clarinetto basso (batt. 2) trova un'eco nel Re#-Re del flauto (batt. 3); le due coppie inversionali stanno a distanza di tritono. Esaminando

Figura 14 (continuazione)

la configurazione ritmica, si individuano quattro strati che hanno come unità base



Nono ha impiegato qui per la prima volta l'*Allintervallreihe* La, Sib, Lab, Si, Sol, Do, Fa#, Do#, Fa, Re, Mi, Mib e – aspetto fortemente sintomatico in vista de *Il canto sospeso* – l'ha impiegata in combinazione con la serie di

Fibonacci. Quest'ultima serve a due scopi: definisce i fattori di spostamento delle altezze e fornisce i valori di durata. Per la prima parte della composizione (batt. 1–172) Nono realizza quattro matrici di spostamenti (cfr. figura 15)

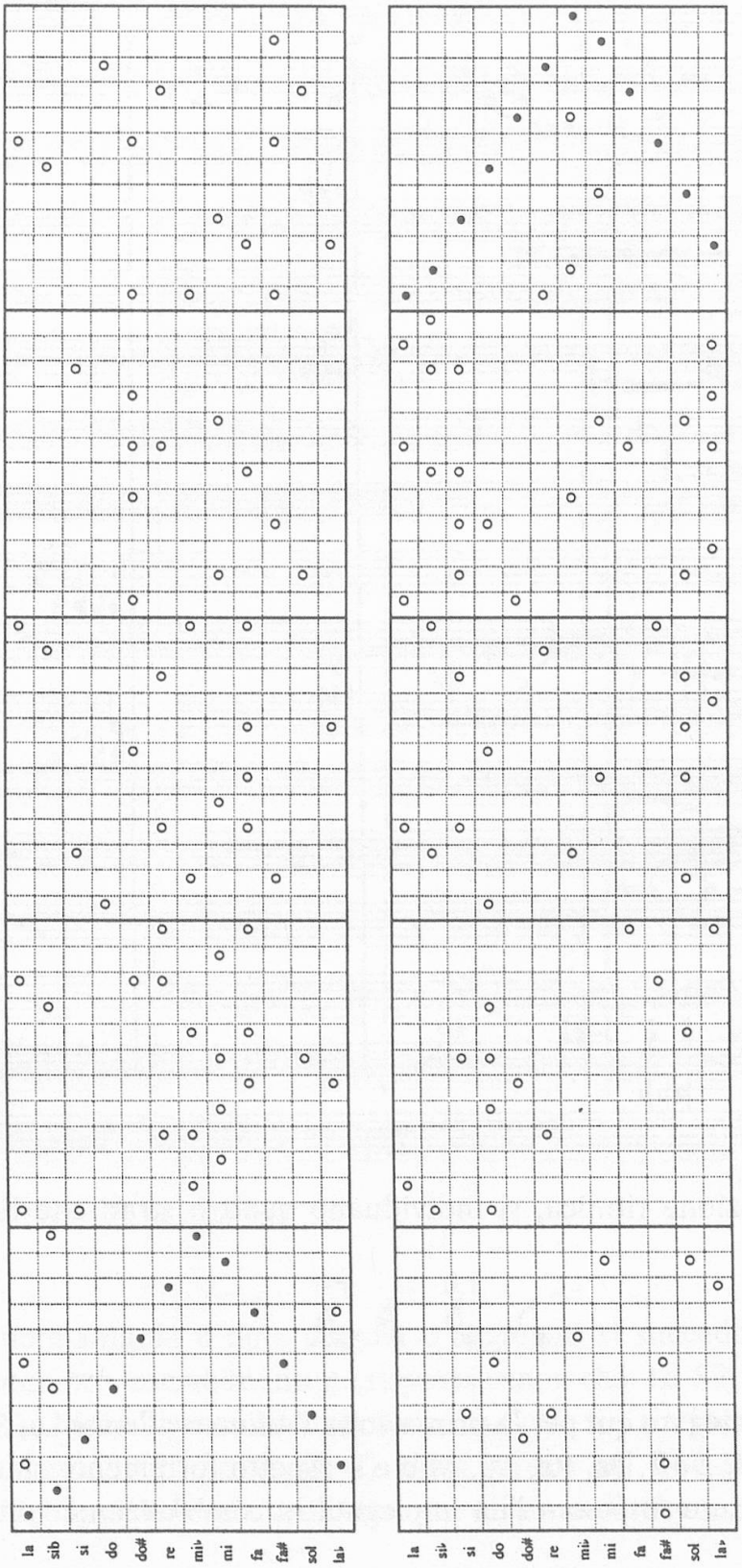



Figura 15a: *Canti per tredici*, parte prima, permutazione delle altezze relative al livello A

a partire dall'originale, dal retrogrado, dall'inversione e dal retrogrado dell' inversione. Per gli spostamenti dell'originale legge il quadrato di numeri da sinistra a destra cominciando dalla prima linea in alto, per quelli dell'inversione legge le stesse linee a ritroso a cominciare dalla prima linea in alto, per quelli del retrogrado legge il quadrato dall'alto in basso a cominciare dall'ultima colonna e infine per il retrogrado dell'inversione legge le colonne dal basso in alto a partire dall'ultima a destra. L'impiego di questo quadrato dà luogo a un'omologia strutturale delle matrici prese a coppie: la matrice del retrogrado dell'inversione presenta infatti la stessa successione di intervalli orizzontali e verticali di quella originale considerata in direzione retrograda, lo stesso rapporto sussiste tra la matrice dell'inversione e quella del retrogrado. Se da un lato, dunque, l'introduzione dell' *Allintervallreihe* predispone a un impiego paritetico di tutti gli intervalli, osserviamo dall' altro lato la preoccupazione di Nono in questa fase di fissare per quanto possibile la tipologia e l'ordine degli intervalli orizzontali e verticali. L'impressione di una costanza armonica dei campi, di un loro dilatarsi e restringersi, che si ha ascoltando questa opera e le successive, trova una spiegazione nella tecnica compositiva.

Figura 15b: quadrato di numeri con gli indici di spostamento

A→ ↓B

| | la | sib | lab | si | sol | do | fa# | do# | fa | re | mi | mib | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| la | 1 | 3 | 5 | 8 | 13 | 18 | 18 | 13 | 8 | 5 | 3 | 1 | la |
| sib | 3 | 5 | 8 | 13 | 18 | 18 | 13 | 8 | 5 | 3 | 1 | 1 | lab |
| lab | 5 | 8 | 13 | 18 | 18 | 13 | 8 | 5 | 3 | 1 | 1 | 3 | sib |
| si | 8 | 13 | 18 | 18 | 13 | 8 | 5 | 3 | 1 | 1 | 3 | 5 | sol |
| sol | 13 | 18 | 18 | 13 | 8 | 5 | 3 | 1 | 1 | 3 | 5 | 8 | si |
| do | 18 | 18 | 13 | 8 | 5 | 3 | 1 | 1 | 3 | 5 | 8 | 13 | fa# |
| fa# | 18 | 13 | 8 | 5 | 3 | 1 | 1 | 3 | 5 | 8 | 13 | 18 | do |
| do# | 13 | 8 | 5 | 3 | 1 | 1 | 3 | 5 | 8 | 13 | 18 | 18 | fa |
| fa | 8 | 5 | 3 | 1 | 1 | 3 | 5 | 8 | 13 | 18 | 18 | 13 | do# |
| re | 5 | 3 | 1 | 1 | 3 | 5 | 8 | 13 | 18 | 18 | 13 | 8 | mi |
| mi | 3 | 1 | 1 | 3 | 5 | 8 | 13 | 18 | 18 | 13 | 8 | 5 | re |
| mib | 1 | 1 | 3 | 5 | 8 | 13 | 18 | 18 | 13 | 8 | 5 | 3 | mib |
| | la | lab | sib | sol | si | fa# | do | fa | do# | mi | re | mib | |

↑D ←C

Figura 16: *Canti per tredici,* combinazioni strumentali (schizzo di Nono, particolare)

| A | B | C |
|---|---|---|
| violino-clarinetto-trombone | violino-viola-trombone | violino-corno-sassofono |
| viola-sassofono-fagotto | clarinetto-corno-clarinetto basso | flauto-tromba-trombone |
| flauto-corno-violoncello | oboe-tromba-fagotto | clarinetto-viola-clarinetto basso |
| oboe-tromba-clarinetto basso | flauto-sassofono-violoncello | oboe-fagotto-violoncello |

D

flauto-sassofono-corno
violino-fagotto-violoncello
oboe-tromba-trombone
clarinetto-viola-clarinetto basso

Per quanto concerne le durate Nono adotta le stesse letture del quadrato per le varie forme. Nelle battute iniziali constatiamo infatti che la «voce» della matrice dell'originale, che inizia con La-Sib-Sol#/La (batt. 1–2), ha come valori i primi numeri della prima linea del quadrato letta da sinistra a destra (1, 3, 5); le note iniziali della «voce» del retrogrado, Re#-Mi-RE/Mib-Fa-Reb/Mib (batt. 3–4), sono ritmizzate secondo la serie 1, 1, 3, 5, 8, vale a dire la prima colonna a destra letta dall'alto in basso. Stabilite queste regole, vi è tuttavia un ulteriore fattore che determina la scrittura: le «voci» sono sì costituite da linee continuative ogni tanto interrotte da pause (come appare nella matrice), ma a ciò Nono aggiunge un dispositivo che consente di inserire pause per così dire extrastrutturali allo scopo di plasmare un livello superiore di temporalità; come fenomeno concomitante si constata presso alcuni dei valori più lunghi una sovrapposizione parziale di due valori.

Uno degli obiettivi della serialità di Nono a partire da *Canti per tredici* è quella di creare una coordinazione dei parametri che è imparentata a quella praticata nella seconda delle *Due espressioni*, ma che rivela più chiaramente il maturare di una concezione in cui suono, tempo e contrappunto sono aspetti fortemente legati l'uno all'altro. La prima parte si articola in 4 sezioni, contrassegnate nella figura 15 con le lettere A, B, C e D. Il particolare di uno schizzo di Nono (trascrizione in figura 16) ci offre utili informazioni sulla differenziazione timbrica delle varie sezioni. Nono ha seguito questo schema letteralmente nelle ultime tre sezioni, mentre nella prima l'ha sottoposto a ulteriore frammentazione. Esso è basato di volta in volta su una suddivisione in 4 gruppi (4 sono infatti le «voci») di 3 strumenti ciascuno; il tredicesimo strumento, il contrabbasso, funge da jolly intervenendo a seconda delle necessità come strumento aggiuntivo di uno degli strati. La densità di strati è legata in modo proporzionale all'agogica:

| battute | «voci» | tempo | densità |
|---|---|---|---|
| 23–24 | I | rit....66 | 1 |
| 25–35 | I, II | cresc...72, 66...72...60 | 2 |
| 36–40 | I, II, III, IV | 80 | 4 |
| 41–45 | II, III, IV | rit... | 3 |
| 46–50 | III, IV | 76 rit...60 | 2 |

La densità è però anche legata sistematicamente alle durate e alle dinamiche:

| Durata | 1 | 3 | 5 | 8 | 13 | 18 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Densità | | | | | | |
| 1 | ppp | pp | p | mf | pp | ppp |
| 2 | ppp | pp | mf | p<mf | pp | ppp |
| 3 | ppp | f | mf | p<mf | pp<f | ppp |
| 4 | ff | f | mf | p<mf | pp<f | ppp<ff |

Con questa operazione di raccordo, che vale anche per le sezioni A e C, Nono ottiene un particolare tipo di movimento del materiale: la zona più rarefatta corrisponde a una dinamica fissa e contenuta; man mano che si avanza nelle zone più dense, aumenta lo spettro dinamico e i valori lunghi si amplificano mediante crescendi. Alla fine della sezione D (batt. 86) inizia il retrogrado variato dell'intera forma: altezze, durate e agogica rimangono le stesse, mutano strumentazione e dinamica.

La seconda parte (batt. 174–354) si basa su una tecnica che verrà ripresa in *Incontri* e in alcune sezioni de *Il canto sospeso*. Mi limito dunque a dare alcune indicazioni su di essa, prendendo come esempio la prima parte di *Incontri*. La concezione contrappuntistica di *Incontri* ricorre in certa misura alle soluzioni adottate in *Variazioni canoniche*: le altezze della serie Sib-Do-Do#-Fa#-Sol-Mi-Re-Mib-Fa-La-Si-Lab (qui non più permutate né trasposte) vengono applicate sistematicamente sugli strati la cui densità varia da uno a sei. L'opera inizia presentando uno spazio totalmente saturo: i sei strati sovrapposti si differenziano per l'unità di valore di riferimento (cfr. figura 17). Tra le battute 19 e 48 assistiamo a un graduale processo di rarefazione, di riduzione del numero di strati che inizia con l'eliminazione successiva di due strati di terzine per poi passare a quelli su base di quintina e di sedicesimo. Il ritmo di questo processo di rarefazione è controllato dagli stessi numeri utilizzati per le durate che ora, in un'altra disposizione, determinano il numero di battute delle varie fasi. In una lettera a Rognoni Nono spiega:

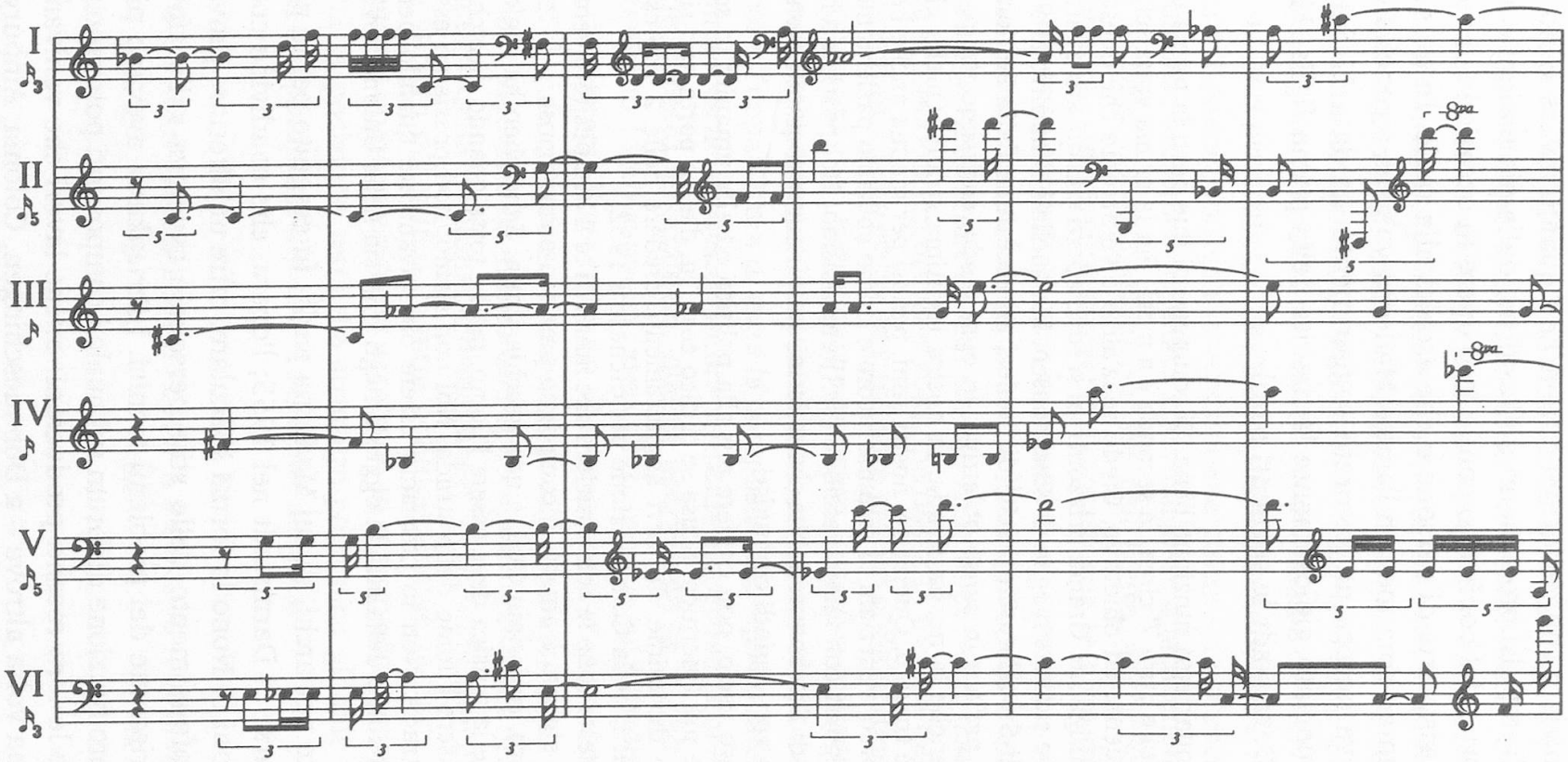
*Incontri*: sono due strutture reciproche:

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| A | 18 | 13 | 8 | 5 | 3 | 1 | |
| *B* | *2* | *4* | | | | | |
| A | | | 8 | 5 | | | |
| *B* | | | *6* | *10* | | | |
| A | | | | | 3 | 1 | |
| *B* | *2* | *4* | *6* | *10* | *16* | | da qui a ritroso.[43] |

Questa disposizione formale rappresenta, a parte poche modificazioni, il decorso della prima metà di *Incontri* che giunge fino a batt. 108; da questo punto Nono ripropone il medesimo decorso in direzione retrograda senza introdurre alcuna variante. Lo schema formale definisce innanzitutto i gruppi di battute con i loro gradi di densità: la struttura A inizia con 18 battute a sei strati a cui seguono 13 battute a cinque strati e così via decrescendo fino all'unità di una battuta con uno strato: il processo inverso avviene nella struttura B. Nono stabilisce una proporzione diretta tra la durata delle fasi e la loro densità. Le due strutture, che hanno caratteri di suono e movimento diversi e per certi versi complementari, si ascoltano *in toto* all'inizio e alla fine, mentre nella parte centrale assistiamo a un incastro. Le sezioni che si valgono della struttura A sono in 2/4: in esse Nono impiega la semicroma come unità base di valori, dinamiche fisse e tutto lo spettro timbrico; le sezioni di B sono invece in 3/4, il tempo è più lento, l'unità di durata è la croma; qui intervengono anche dinamiche mobili, gli strumenti caratteristici sono archi e legni.

43 Lettera di Nono a Rognoni, conservata all'Archivio Luigi Rognoni presso l'Istituto di Storia della Musica dell'Università di Palermo.

Figura 17: *Incontri*: struttura contrappuntistica delle batt. 1–6



Non è facile stabilire fino a che punto il mutamento di prospettiva della poetica noniana sia conseguenza naturale del processo di riflessione sulla scrittura iniziato con *Variazioni canoniche* e quanto invece siano stati determinanti gli impulsi provenienti dall'esterno, dalle discussioni con i colleghi compositori e dal confronto con le loro opere in occasione di vari concerti a cui egli assistette di persona o che ascoltò alla radio. In un momento in cui il cammino comune con l'amico Maderna volgeva a conclusione, questi gli rivolgeva ancora un accorato suggerimento; in data 11.3.1955, dopo avere annunciato gioiosamente la nascita della prima figlia, Maderna gli scrive da Darmstadt le seguenti parole:

> Il mio quartetto funziona bene. Si compone di due parti la prima delle quali è già finita e dura 7' circa, la seconda è a metà. Per la prima volta scrivo in modo conseguente ed obiettivo. Credo senz'altro e veramente che questo sia il mio lavoro migliore. Grandi orizzonti mi si sono aperti con questo quartetto. Si può e si deve scrivere meglio di Stockhausen. Ma quella è senz'altro la strada giusta. Parlo di Stockhausen perché di Boulez, ad eccezione della Polifonia, non oso ancora parlare in senso obiettivo. In ogni modo, carissimo vecio, voglio dirti che è anche la nostra strada, la nostra legittima strada. Quella che abbiamo insieme trovato. Quella dei nostri anni, penosi per me ma anche bellissimi ora nel ricordo, veneziani di comune lavoro e studio abbiamo pazientemente trovato e proseguito con immarcescibile [sic!] entusiasmo. Noi possiamo fare di più e meglio di Stockhausen. Noi siamo latini quindi europei quindi mondiali quindi giusti e veri, quindi comunisti.
>
> Caro vecio, non credere più alla politica ed alla umanità in soldoni. Non scrivere più Guernica. Scusa se ti dico così. Tu, d'altra parte non risparmiarmi critiche durissime. Tu devi assolutamente credere nelle 2 Espressioni, nella Polifonica, nella Composizione per orchestra 1952.
>
> Queste sono le composizioni che fanno di te il compositore vero e genuino, l'amico sincero e amato, il compagno prezioso e coraggioso.
>
> Caro, carissimo Gigi, è una vecchia storia: Scherchen ha ragione quando dice che la musica deve essere l'uomo, ma ha torto quando dice che la musica deve essere l'uomo della strada. Noi non siamo, non possiamo essere uomini della strada. Non lo possiamo essere obiettivamente quando pensiamo che cosa è l'uomo della strada oggi sia negli USA sia nella Unione Sovietica.

Il Quartetto per archi, di cui Maderna parla, fu eseguito per la prima volta ai *Ferienkurse* di Darmstadt nel 1955; l'opera, che condivide con le coeve composizioni di Nono la forma speculare, offre un'ulteriore prova del fatto che l'approfondimento dello stile personale avveniva sullo sfondo di un comune orizzonte dei problemi tecnici. I *Ferienkurse* avevano pienamente svolto la loro funzione di forum sul quale i compositori potevano presentare e discutere le loro recenti produzioni; anche lavori che venivano eseguiti per la prima volta altrove – a Donaueschingen, Colonia, Amburgo o Parigi – avevano immediate ripercussioni a Darmstadt. L'obiettivo di recuperare l'esperienza perduta negli anni delle dittature e della guerra era stato rag-

giunto; i compositori trentenni stavano abbandonando il ruolo di studenti per occupare la posizione di docenti. In tale contesto è sintomatica la conferenza su Debussy e Webern che Boulez tenne a Darmstadt nel 1955, accordando primaria importanza alla questione della forma.[44] Un pensiero musicale ormai lontano dalla variazione tematica e dalle reminiscenze tonali, che anche sotto l'impulso delle esperienze fatte negli studi di musica elettronica aveva posto al centro dell'interesse compositivo il suono nella variabilità delle sue componenti, cominciava a dare i suoi frutti e ad attirare su di sé l'attenzione del pubblico. Nel Quartetto Maderna mostra di condividere con *Canti per tredici* – opera di cui egli non conosceva l'esistenza, come mostra il passaggio della lettera appena citata – la preoccupazione di creare una base armonico-melodica che rimanesse relativamente costante durante le varie trasformazioni; inoltre egli mette, anche se con altri mezzi, la dimensione ritmica in stretto rapporto con le altre dimensioni, determinanti per la percezione, con la densità e la dinamica.

Sul piano armonico-melodico, la prima metà dell'opera è costituita da una struttura che viene replicata con piccole varianti per altre quattro volte. La struttura è prodotta ancora una volta mediante la tecnica degli spostamenti; nella figura 18 si osserva la risultante grafica della permutazione di altezze e il quadrato con i fattori di spostamento. Le dodici componenti della struttura sono state messe in evidenza da Maderna con le lettere da A a N e costituiscono l'impalcatura di tutta la composizione. Nelle quattro repliche che seguiranno viene spostata l'intera struttura rispettivamente di 1, 3, 7 e 18 caselle rispetto all'originale; questa operazione fa sì che le singole linee mantengono i loro rapporti intervallari, mentre gli incontri verticali tra note di due diverse linee mutano, diradandosi nel corso del processo di dilatazione: il quinto decorso presenta i dodici segmenti quasi esclusivamente da soli. Maderna ha creato uno specchio a due livelli: quello della forma e quello della polifonia. Formalmente il secondo movimento è il retrogrado variato del primo, mentre polifonicamente la parte finale del quarto e tutto il quinto decorso si ascoltano in retrogrado sovrapposti agli altri decorsi in posizione retta. La struttura polifonica globale del primo movimento è rappresentabile con il seguente schema:

```
I                   II                  III                 IV------- →
A B C D E F G H I L M N A B C D E F G H I L M N A B C D E F G H I L M N A B C D
N   M L   I H G F E     D   C       B A             N M L I H G F E
← ----------------------------------------------------------V ← ----------------------------------
```

44 Cfr. Pierre Boulez, «Claude Debussy et Anton Webern», in *Darmstadt-Dokumente I*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, edition text+kritik, München 1999, pp. 72–79.

Figura 18a: Maderna, Quartetto per archi in due tempi, matrice degli spostamenti (primo decorso)

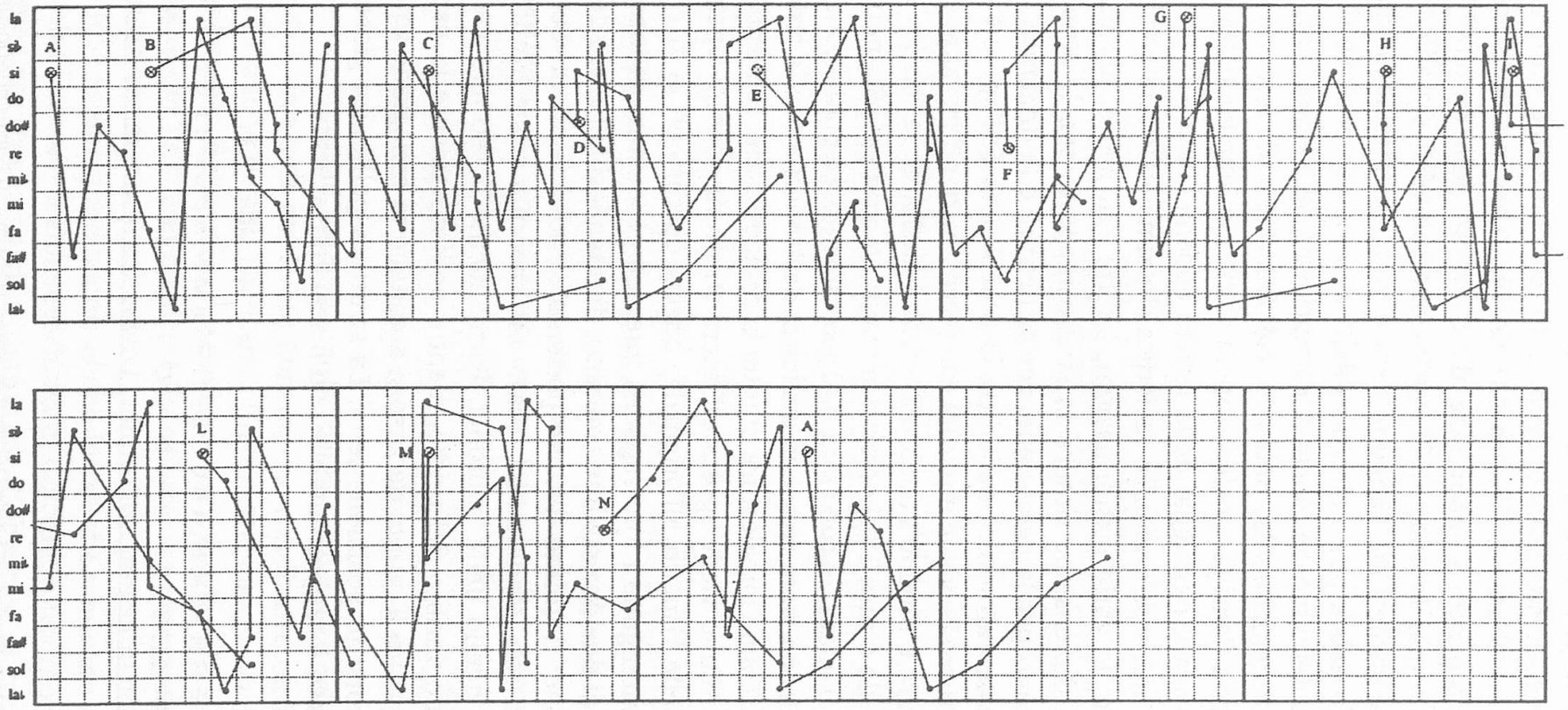
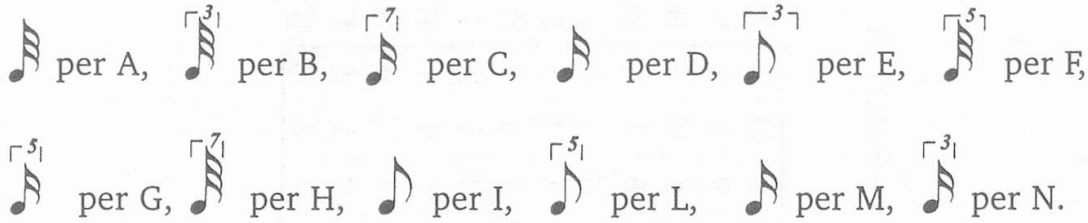


Figura 18b: quadrato di numeri per i fattori di spostamento e i valori di durata

| | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **si** | 3 | 10 | 5 | 6 | 9 | 12 | 1 | 4 | 7 | 8 | 11 | 2 | **A** |
| **fa#** | 10 | 5 | 12 | 4 | 7 | 2 | 11 | 8 | 1 | 9 | 6 | 3 | **N** |
| **do#** | 6 | 9 | 1 | 8 | 11 | 2 | 7 | 4 | 12 | 5 | 10 | 3 | **B** |
| **re** | 5 | 12 | 4 | 7 | 2 | 11 | 8 | 1 | 9 | 6 | 3 | 10 | **M** |
| **fa** | 9 | 1 | 8 | 11 | 2 | 7 | 4 | 12 | 5 | 10 | 3 | 6 | **C** |
| **lab** | 12 | 4 | 7 | 2 | 11 | 8 | 1 | 9 | 6 | 3 | 10 | 5 | **L** |
| **la** | 1 | 8 | 11 | 2 | 7 | 4 | 12 | 5 | 10 | 3 | 6 | 9 | **D** |
| **do** | 4 | 7 | 2 | 11 | 8 | 1 | 9 | 6 | 3 | 10 | 5 | 12 | **I** |
| **mib** | 8 | 11 | 2 | 7 | 4 | 12 | 5 | 10 | 3 | 6 | 9 | 1 | **E** |
| **mi** | 7 | 2 | 11 | 8 | 1 | 9 | 6 | 3 | 10 | 5 | 12 | 4 | **H** |
| **sol** | 11 | 2 | 7 | 4 | 12 | 5 | 10 | 3 | 6 | 9 | 1 | 8 | **F** |
| **sib** | 2 | 7 | 4 | 12 | 5 | 10 | 3 | 6 | 9 | 1 | 8 | 11 | **G** |

Il processo di dilatazione e contrazione della materia, già prefigurato dalla tecnica degli spostamenti, è controllato mediante il trattamento dei valori di durata. Anche le durate vengono sottoposte a un analogo processo che tuttavia segue criteri in parte opposti: mentre gli spostamenti determinano un progressivo allontanamento dei segmenti (caratterizzati con le lettere da A a N), il ritmo viene gradualmente ristretto: per il primo decorso Maderna impiega valori la cui distribuzione è pilotata dal quadrato di numeri che aveva impiegato per gli spostamenti (cfr. figura 18b; lettere a destra di ogni linea del quadrato di numeri), nel secondo la serie 1, 4, 2, 2, 3, 3, 1, 2, 3, 2, 4 (cfr. il decorso A alle batt. 100–103, 2. violino e violoncello), nel terzo la serie 1, 2, 1, 1, 2, 2, 1, 1, 2, 2, 2,1 (cfr. la linea A alle batt. 111–112, 2. violino e violoncello), nel quarto una continua successione di valori 1 (cfr. la linea A alle batt. 172–174, 2. violino, viola, violoncello) per ripristinare nel quinto i valori del primo decorso (cfr. la linea di A, retrogrado, alle batt. 164–169, 1. e 2. violino in alternanza). Dato che nelle forme permutate della serie (dalla linea B a N) non presentano mai 12 posizioni con note e pause, ma sempre un numero inferiore o maggiore, si poneva il problema di apportare degli aggiustamenti a questo schema. La questione era ulterior-

mente complicata dal fatto che l'unità base con cui sono espresse le durate varia da linea a linea: nel primo decorso abbiamo




Maderna inserisce allora un secondo dispositivo di organizzazione delle durate: corregge le pause e gli attacchi quel tanto che consenta agli intervalli verticali di ogni decorso di rimanere preservati. Solo nel decorso IV, che si basa su un impiego costante del valore 1, le linee si susseguono secondo lo stesso scandire di suoni e pause determinato dalla matrice. Dunque anche nel Quartetto di Maderna si osserva l'interagire di diversi artifici, messi in atto allo scopo di controllare il tempo interno della struttura mentre la velocità di base rimane costante; mi riferisco al processo di rarefazione della matrice, ai movimenti di contrazione e dilatazione mediante restringimento progressivo dei valori di durata e poi ripristino della situazione di partenza nonché all'aggiustamento della posizione delle singole linee per rispettare gli intervalli armonici all'interno di ogni decorso.

In «...wie die Zeit vergeht...» Stockhausen presentò la teoria del tempo musicale più approfondita che sia stata formulata in seno alla musica seriale; il saggio, pubblicato in *die Reihe* poco prima dell'inizio dei *Ferienkurse* del 1957, divenne uno degli oggetti di studio più frequentati dai compositori e pose le basi per progetti compositivi più disparati: compositori della generazione successiva come Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough e Gerard Grisey ne furono profondamente influenzati. Tra le conclusioni salienti della trattazione di Stockhausen vi è la dimostrazione che ogni parametro musicale è fisicamente dipendente dal tempo; sul piano compositivo, d'altra parte, il tempo non è soltanto il fattore determinante per il costituirsi della forma e per i rapporti tra gli eventi ma l'evento sonoro stesso, anche il più piccolo, ha una componente temporale. Queste conclusioni teoriche contribuirono al focalizzarsi dell'attenzione sul rapporto intercorrente tra temporalità delle strutture locali e temporalità di decorsi di ampio respiro. In particolare Stockhausen illustrò il modo di concepire un blocco temporale alla stessa stregua di un fenomeno armonico: dato un valore di base (*Grundphase*), esso si può suddividere in componenti parziali che stanno in rapporto razionale o irrazionale.[45] Per la determinazione della

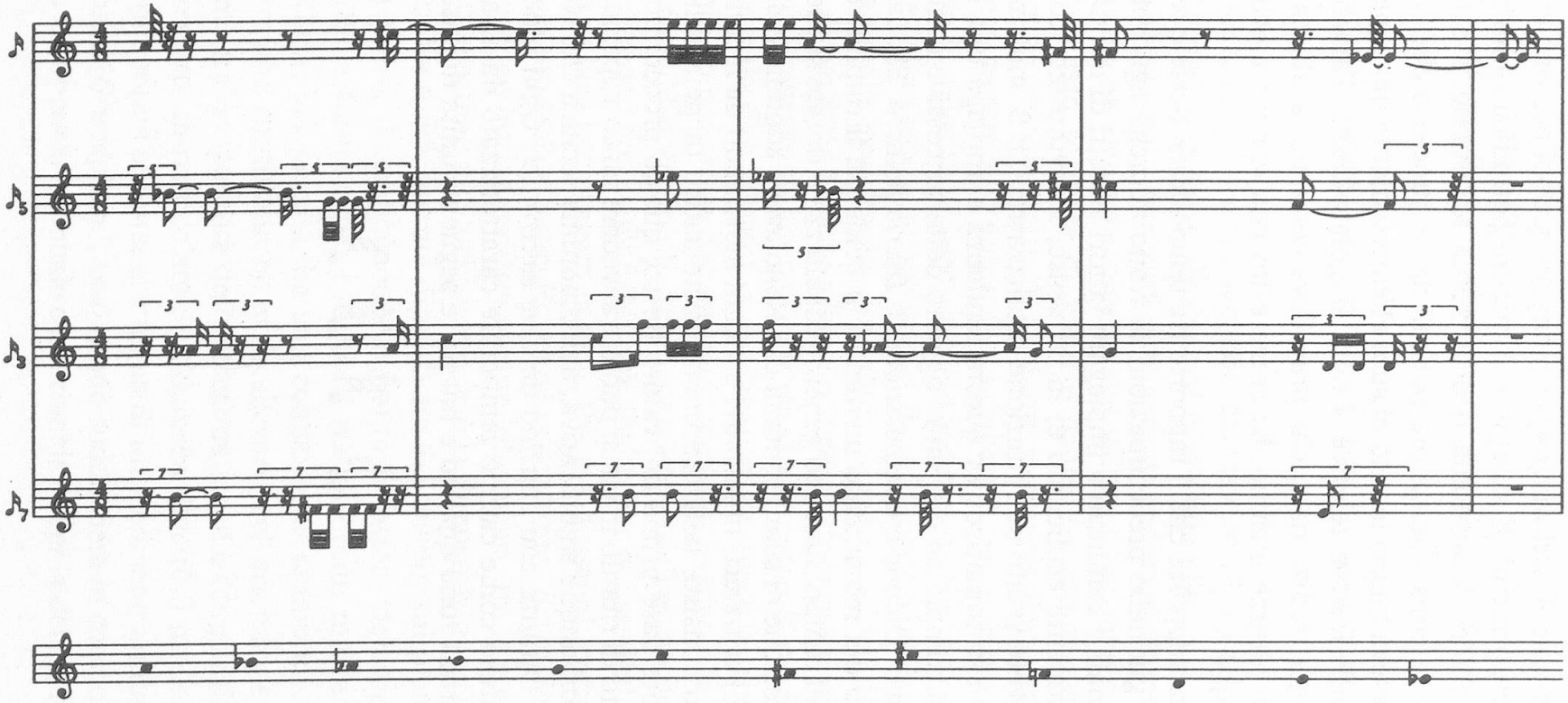
45 Cfr. Karlheinz Stockhausen, «... wie die Zeit vergeht...», cit., p. 108.

forma sonora di tali blocchi temporali è decisiva la concezione, mediata dagli studi sullo spettro sonoro, dei procedimenti di attacco e decadenza del suono (*Ein- und Ausschwingungsvorgänge*): i gruppi possono essere organizzati secondo principi di maggiore o minore periodicità interna, dando origine a fenomeni di armonia o disarmonia temporale.[46] Stockhausen trasse dunque le conseguenze più radicali da un processo che la composizione seriale aveva messo in atto ai suoi albori mediante un'organizzazione sistematica delle durate relative a ogni singola altezza: l'emancipazione dalla morfologia tradizionale, che prevedeva come unità ultima il motivo come nesso di altezze e ritmo, ha come esito una «nuova morfologia del tempo musicale».

Tutto lascia supporre che il rapporto tra temporalità locale e temporalità globale fosse già nelle preoccupazioni di Nono allorché egli abbandonò i ritmi tradizionali e cominciò a impiegare fattori astratti di durata; tuttavia non era pienamente esplicitato e, in tal senso, il lavoro teorico di Stockhausen può avere svolto una funzione catalizzatrice. L' 8. movimento de *Il canto sospeso* è sintomatico per questa tendenza e anticipa una problematica del suono complesso che sarà l'oggetto delle successive composizioni: *Varianti*, *Corsi di Didone* e *Composizione 2: Diario polacco '58*. La figura 19 riporta l'inizio del movimento mettendo in evidenza il duplice sistema di regolazione del tempo. L'assetto generale di altezze e durate segue i principi di polistratificazione di suoni continui che Nono aveva adottato nella seconda parte di *Canti per tredici*, in *Incontri* e alcuni movimenti de *Il canto sospeso*. Il fatto nuovo consiste nell'inserimento sistematico di pause di 1, 2, o 3 unità del valore base prima del valore stesso; questo procedimento determina un effetto di ritardo in cui si può intravvedere un'anticipazione, ancora astratta ma comunque significativa, dell'omonima tecnica che Nono attuerà negli anni Ottanta con l'ausilio dei *live electronics*. Ogni blocco sonoro può essere inteso come campo temporale caratterizzato da una dinamica propria. Gli strati sono quattro e hanno le seguenti unità di base:

46 Cfr. ibid., pp. 121–124.

Figura 19, *Il canto sospeso*, 8, struttura contrappuntistica con indicazioni per durate e ritardi



| | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ritardi | 0 | 1 | 2 | 3 | 0 | 1 | 2 | 3 | 0 | 1 | 2 | 3 |
| durate | 1 | 12 | 2 | 11 | 3 | 10 | 4 | 9 | 5 | 8 | 6 | 7 |
| | 7 | 1 | 6 | 12 | 8 | 2 | 5 | 11 | 9 | 3 | 4 | 10 |

Le note dell'*Allintervallreihe* vengono disposte sugli strati in modo sistematico; la loro durata è determinata dalla lettura di quadrato con i numeri della serie di Fibonacci. Ma gli attacchi risultano sfasati: la prima nota (La) ha un ritardo uguale a zero, la seconda (Sib) ha un ritardo di un'unità di valore, la terza (Lab) di due unità, la quarta (Si) di tre unità, mentre la quinta nota (Sol) sarà nuovamente contrassegnata dal ritardo zero, cioè sarà attribuita allo strato che nel precedente blocco era risultato più lungo. Ad essa seguiranno la sesta, settima e ottava nota con i ritardi 1, 2 e 3; il processo si ripeterà in modo analogo nei successivi blocchi di quattro note.

*

Gli esempi di opere composte in un lasso di tempo relativamente breve, che ho commentato nel corso di questo saggio, dovrebbero essere sufficienti a manifestare l'interesse assolutamente primario che Nono rivolse alla dimensione ritmica in una fase cruciale della formazione del pensiero seriale. Questo interesse è condiviso dagli altri protagonisti dell'avanguardia musicale di questa epoca, da Boulez, Stockhausen, Pousseur oltre che ovviamente Maderna; tuttavia in Nono il trattamento del ritmo svolge funzioni specifiche che sono di volta in volta collocabili nell'evoluzione della sua poetica. I ritmi della musica di tradizione orale, sebbene elaborati mediante tecniche compositive del Novecento eurocolto o forse proprio in virtù di questi procedimenti, entrano in un orizzonte simbolico in cui istanze etico-politiche si mescolano a componenti di vitalismo e naturalismo. Sintomatico in tal senso il riferimento alla «indistruttibile forza-ritmo, che è la vita stessa»[47], contenuto in una lettera a Scherchen in cui il compositore illustra la concezione generale di *Polifonica-Monodia-Ritmica*. L'allontanamento dai repertori popolari coincide con una presa di coscienza della complessità del suono e della funzione del tempo nella sua costruzione. I ritmi sono ora il risultato di operazioni trasformative che coinvolgono i diversi parametri; i contrappunti di strutture implicano che esista, al di là della durata e della scansione ritmica di una o più note, una dimensione ritmica di larga scala la cui configurazione rientra tra i compiti primari del comporre. Su questo crescere di consapevolezza può avere esercitato una certa influenza lo studio delle partiture di Varèse, di cui per altro è difficile stabilire la cronologia.[48] Qualora l'abbia letta, Nono ha sicuramente condi-

47 Lettera di Nono a Scherchen del 2.6.1951.

48 A differenza dello studio di opere weberniane (cfr. Gianmario Borio, «Analisi come processo di appropriazione storica», cit., pp. 69–78), non vi sono testimoni sufficienti a chiarire i tempi e i modi in cui Nono recepì la musica di Varèse; questo a discapito del fatto che la sua influenza è percettibile in moltissime composizioni degli anni Cinquanta.

viso la seguente descrizione dei rapporto tra ritmo e suono che Varèse formulò nel 1960:

> Il ritmo viene troppo spesso confuso con la metrica. La cadenza che si basa sulla successione regolare dei battere e degli accenti ha ben poco a che fare con il ritmo di una composizione. Il ritmo è quell'elemento della musica che non solo dà vita a un'opera, ma la tiene assieme. E' l'elemento della stabilità. Nel mio lavoro, il ritmo deriva dall'interazione simultanea di elementi irrelati che intervengono per lassi di tempo calcolati ma non regolari. Il che si avvicina alla definizione che del ritmo si dà in fisica o in filosofia, come di una successione di stati alternativi, opposti o correlativi.[49]

Nell'ultimo esempio preso in considerazione, l' 8. movimento de *Il canto sospeso*, affiora la concezione di una temporalità interna dell'evento sonoro singolo, che si definisce nei rapporti dinamici, timbrici e ritmici delle sue componenti. Tale concezione si preciserà nelle successive composizioni – *Varianti*, *Cori di Didone* e *Diario polacco '58* – e sarà un elemento qualificante dell'idea di «nuovo ascolto» che animerà l'ultima fase della produzione di Nono negli anni Ottanta.

49 Edgard Varèse, *Il suono organizzato. Scritti sulla musica*, a cura di Louise Hirbour, Unicopli/Ricordi, Milano 1985, pp. 174–175; lo stesso passaggio si trova in Varèse, «Erinnerungen und Gedanken», in *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 3 (1960), p. 70.