

Lachenmann e la storia del quartetto d'archi

Autor(en): **Della Seta, Fabrizio**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **32 (2012)**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835125>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Lachenmann e la storia del quartetto d'archi

FABRIZIO DELLA SETA (Pavia-Cremona)

Questo intervento s'interroga sul rapporto che i tre quartetti per archi finora composti da Helmut Lachenmann¹ intrattengono con la tradizione del genere. Prendo le mosse da quanto ha scritto uno studioso che gli ha dedicato una ventina di pagine di una sua monumentale storia del quartetto d'archi:

L'originalité décisive de Lachenmann consiste à avoir envisagé le quatuor 'au rebours' de toute la tradition du genre non seulement en rompant avec l'idéal du beau son, tel qu'il est et reste incarné par ce médium jusque dans l'évolution de ses modes de jeu au cours de la première moitié du xx^e siècle, mais aussi en s'affranchissant des contraintes et même des principes qui ressortissent aux logiques discursives, ainsi que de toute organisation des hauteurs, aussi complexe (sérialisme) et distordue (micro-intervalles) qu'elle soit. À la note et à ses constellations se substitue *le son* envisagé dans la diversité sans limites de ses moyens de production [...] et des ses caractérisations, le quatuor devenant ainsi un terrain d'exploration privilégié pour une nouvelle musique concrète, une *Geräuschmusik* (musique de bruit), qui se définit à partir de moyens purement instrumentaux. Et c'est ce qui fait en grande partie la force de ce trois œuvres: Lachenmann y déploie l'écriture du son la plus neuve, la plus 'inouïe' au sens propre du terme, que nous offre le répertoire contemporain du quatuor à cordes, sans recourir aux possibilités d'un quelconque 'métissage' sonore [...] Son écriture concerne exclusivement les instruments dont disposait Haydn.²

* Testo letto l'8 ottobre 2011 alla giornata di studi «Helmut Lachenmann nella cultura musicale dell'Occidente», nell'ambito del 20° Festival Milano Musica. Lo presento qui in una forma leggermente riveduta, conservando tuttavia parte del tono colloquiale proprio all'occasione per cui fu concepito.

- 1 *I. «Gran Torso». Musik für Streichquartett* (1971, 1976, 1988), Leipzig, Breitkopf & Härtel, s.d. (Kammermusik-Bibliothek 2233); *II. Streichquartett «Reigen seliger Geister»* (1989), ivi, 1989 (KM 2410LP); *III. Streichquartett «Grido»* (2001, 2002), ivi, 2002 (KM 2493).
- 2 Bernard Fournier en collaboration avec Roseline Kassap-Riefenstahl, *L'Histoire du quatuor à cordes*, vol. 3: *De l'entre-deux-guerres au XXI^e siècle*, Paris, Fayard, 2004, pp. 574-575. «L'originalità decisiva di Lachenmann consiste nell'aver affrontato il quartetto 'controcorrente' rispetto a tutta la tradizione del genere, rompendo con l'ideale del bel suono quale si è incarnato in questo mezzo sonoro sin nell'evoluzione dei modi di suonare nel corso della prima metà del XX secolo, ma anche affrancandosi dagli obblighi e persino dai principi che appartengono alle logiche discorsive, così come da ogni organizzazione delle altezze, per complessa (serialismo) e distorta (micro-intervalli) che sia. Alla nota e alle sue costellazioni si sostituisce *il suono* considerato nella diversità senza limiti dei modi di produrlo [...] e delle sue caratterizzazioni; il quartetto diviene così un terreno privilegiato di esplorazione per una nuova musica concreta, una *Geräuschmusik* (musica di rumore), che si definisce a partire da mezzi puramente strumentali. È questo che costituisce in gran parte la

Per quanto questa descrizione preliminare sia nel complesso valida, l'idea che «l'originalità decisiva di Lachenmann consista nell'aver affrontato il quartetto 'controcorrente' rispetto a tutta la tradizione del genere» è semplicemente implausibile per chi abbia una pur minima conoscenza della personalità del compositore. Come i suoi maestri Schönberg e Nono, egli ha un senso vivissimo della tradizione, concepita non come un oggetto di venerazione acritica, ma come un corpo di pensiero vivente con cui confrontarsi per trarne alimento allo sviluppo di un pensiero nuovo e autonomo; un confronto non solo di ammirazione, ma anche di polemica, persino di sfida:³

des œuvres comme *Nun*, *Serynade*, *Grido*, *Schreiben*, *Concertini*, *Got lost* ont représenté à chaque fois pour moi l'expérience d'une confrontation avec les genres et les modèles de la tradition, en même temps qu'avec tous les conditionnements qui définissent une conception prédominante de la musique [...] Aventure donc non pas au sens banal d'une conquête de sons instrumentaux ou de techniques de jeu inhabituels [...] mais au sens d'une confrontation existentielle avec une limitation profonde, et dont le dépassement me demandait de découvrir et de mobiliser continuellement de nouvelles énergies, en moi-même et dans mes moyens d'écriture.⁴

Naturalmente questo concetto di tradizione, che a questo punto è meglio chiamare 'senso della storia', non ha nulla a che fare con quelle

Tendenzen, die heute, in postmodernen beziehungsweise neoromantischen Gewand nicht nur die Tradition, sondern auch die Erfahrungen jener sogenannten 'Avantgarde' ausschlichten, die nach dem Zweiten Weltkrieg unter Berufung auf Schönberg und Webern

forza di questi tre lavori: Lachenmann vi dispiega la scrittura sonora più nuova, la più 'inaudita', nel senso letterale del termine, che offra il repertorio contemporaneo del quartetto d'archi, senza ricorrere alle possibilità di un qualunque *métissage* sonoro [...] La sua scrittura riguarda esclusivamente gli strumenti di cui disponeva Haydn».

3 I testi di Lachenmann sono citati dalla sua raccolta *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*, hrsg. und mit einem Vorwort versehen von Joseph Häusler, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel – Insel Verlag, 1996. Si fornisce anche il riferimento alla traduzione francese: Helmut Lachenmann, *Écrits et entretiens*, choisis et préfacés par Martin Kaltenecker, Genève, Contrechamps, 2009, che contiene alcuni testi apparsi successivamente all'edizione tedesca. Ancor più recente è una parziale traduzione italiana: Helmut Lachenmann – Wolfgang Rihm, *Conversazioni e scritti*, a cura di Enzo Restagno, Milano, Ricordi, 2010.

4 Lachenmann, «*Quelques mots*» pour Philippe Albèra et Martin Kaltenecker (2009), in id., *Écrits et entretiens*, p. 32. «Opere quali *Nun*, *Serynade*, *Grido*, *Schreiben*, *Concertini*, *Got lost* hanno rappresentato ogni volta per me l'esperienza di un confronto coi generi e i modelli della tradizione, e al tempo stesso con tutti i condizionamenti che definiscono una concezione dominante della musica [...] Dunque, avventura non nel senso banale di una conquista di suoni strumentali o di tecniche esecutive inusuali [...] ma nel senso di un confronto esistenziale con una limitazione profonda, andare oltre la quale mi richiedeva di scoprire e di mobilitare continuamente nuove energie, in me stesso e nei miei mezzi di scrittura».

einen Neuanfang versuchte; [...] Tendenzen also, in denen das ästhetischen Vermächtnis des Ausgebeuteten zugleich verraten und diskreditiert wird [...], und die – nach dem Motto: Zurück zur Musik! – vorgeben, sich 'endlich wieder' dem Mensch zuzuwenden und seinen Gefühlen und Hoffnungen dadurch Ausdruck zu geben daß sie sich aus den Regalen des beliebten Supermarkts 'Tradition' bedienen und auf jenen Affektenvorrat zurückgreifen, der in einer traditions-fixierten Gesellschaft funktioniert und im kommerziellen Musikbetrieb längst massenhaft ausgeschlachtet worden ist.⁵

Per dirla con le parole di un compositore che a dire il vero è stato uno dei principali esponenti delle tendenze neoromantiche, e che pure Lachenmann stima molto:

Der frühe Skandal Lachenmanns hatte aber einen einfachen Grund darin, daß er nicht brav vitalistische normal-avantgardistische Geräuschkmusik mit dem dafür vorgesehenen Gerätschaften machte, sondern daß er am verbindlichen Ideal klassisch-dialogischen Komponierens festhielt und mit *dessen* Geräuschanteilen arbeitete. Daß er also dem Apparat des großen Symphonieorchesters sein meisten Werke anvertraute – einer der wirklichen, genuinen Orchesterkomponisten unserer Zeit – und daß er klassische Besetzungen wie das Streichquartett zum Medium seiner Erfindung machte, verstärkte die Beunruhigung.⁶

Proprio il genere del quartetto d'archi rappresenta in maniera esemplare il senso di questa sfida che la tradizione pone non solo al compositore ma anche all'ascoltatore. Anche a voler ammettere che i quartetti di Lachenmann vadano «'controcorrente' rispetto a tutta la tradizione del genere», bisogna dire che andare contro qualche cosa significa pur sempre stabilire un rapporto

5 Lachenmann, *Zum Problem des Strukturalismus* (1990), in id., *Musik als existentielle Erfahrung*, p. 83; *Écrits et entretiens*, p. 163. «tendenze che oggi, nel loro travestimento postmoderno, vale a dire neoromantico, sfruttano non solo la tradizione, ma anche le esperienze della cosiddetta 'avanguardia' che, dopo la Seconda guerra mondiale, tentò di ripartire da capo richiamandosi a Schönberg e a Webern; tendenze nelle quali l'eredità estetica di chi viene sfruttato è al tempo stesso tradita e screditata [...] e che – al grido «torniamo alla musica!» – pretendono di 'tornare finalmente' all'uomo, dare espressione ai suoi sentimenti e alle sue speranze, andandosi a servire nelle corsie del popolare supermarket chiamato 'Tradizione' per far scorta di affetti che funzionano in una società radicata nella tradizione, e che già da tempo sono stati massicciamente sfruttati dall'industria della musica commerciale».

6 Wolfgang Rihm, *Laudatio auf Helmut Lachenmann anlässlich der Verleihung des Ernst von Siemens-Musikpreises 1997*, in id., *Ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, hrsg. von Ulrich Mosch, Winterthur, Amadeus, 1997, vol. 1, p. 342 (Lachenmann, *Écrits et entretiens*, pp. 12-13). «Lo scandalo originario di Lachenmann si basava semplicemente sul fatto che egli non faceva onestamente, coi mezzi previsti a questo scopo, una normale musica d'avanguardia, vitalistica e rumoristica, ma teneva fermo a un ideale compositivo classico-dialogico e lavorava coi rumori che sono parte di questo. Rafforzava l'inquietudine il fatto che egli – uno dei veri, autentici compositori per orchestra del nostro tempo – affidasse la maggior parte delle sue opere all'apparato sinfonico, che scegliesse come mezzo della propria invenzione formazioni classiche come il quartetto d'archi».

con essa. La decisione di comporre e di presentare in pubblico 'un quartetto' costruisce un orizzonte di attesa che è particolarmente forte, più ancora che per altri generi; ed è rispetto a tale aspettativa che andrà valutato se e quanto il compositore proceda nel senso della corrente o contro di essa.

Nella tradizione storiografica⁷ il genere del quartetto è circondato da una sorta di aura, espressa da una serie di nozioni – o meglio di luoghi comuni – ormai sedimentate anche nella coscienza diffusa dell'appassionato di musica: omogeneità timbrica capace di infinite sfumature; incarnazione perfetta dell'armonia tonale a quattro parti; integrazione tra la dimensione armonico-verticale (polarità canto/accompagnamento) e contrappuntistico-lineare, in cui si ravvisa l'essenza dello 'stile classico' (non a caso l'op. 33 di Haydn ne è spesso considerato il manifesto); terreno privilegiato di sperimentazione della concezione logico-discorsiva della musica classico-romantica, quale si estrinseca nelle forme consacrate della forma sonata, della piccola e grande forma ternaria, del tema e variazioni e del rondò. Più di tutto, forse, il carattere 'riservato', del quartetto, che trasmette a chi lo suona e a chi lo ascolta il senso di partecipare a un rito iniziatico, senza residui del carattere pubblico e inevitabilmente oratorio connesso per esempio alla sinfonia, per non parlare del virtuosismo brillante che è componente ineliminabile del concerto. Luoghi comuni, certo, ma dotati di un prestigio immenso, che hanno influenzato generazioni di compositori e che ancora influenzano l'aspettativa del pubblico. Per dirla in maniera semplicistica, è probabile che chi ascolta un quartetto di Lachenmann si sorprenda di veder 'maltrattare' gli strumenti ad arco, come appunto egli prescrive di fare, più di quanto non si meravigli di veder maltrattare un pianoforte come si è fatto da parte di tanti da Cage in poi.

Ancora una volta Lachenmann stesso ha colto con grande lucidità il nodo della questione, parlando della necessità di superare il feticismo del materiale per mezzo di un processo compositivo il quale «könnte fast in Kategorien des klassischen thematischen Durchführungsprinzips beschrieben werden» (potrebbe quasi essere descritto secondo le categorie di processo di sviluppo tematico classico), ma anche, al contrario, con l'analisi di «eindeutige Brechungs- und Transformationsvorgänge» (significativi procedimenti di rottura e trasformazione);⁸ processi esemplificati, ed è notevole, col primo movimento dell'op. 74 di Beethoven (il cosiddetto

7 Si veda, oltre a Fournier, *L'histoire du quatuor*, id., *Esthétique du quatuor a cordes*, Paris, Fayard, 1999; Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett*, vol. 1: *Von Haydn bis Schubert*, e vol. 2: *Von Mendelssohn bis zur Gegenwart*, Laaber, Laaber Verlag, 2001 e 2003 (*Handbuch der musikalischen Gattungen*, 6.1-2); *The Cambridge Companion to the string quartet*, ed. Robin Stowell, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

8 Lachenmann, *Fragen – Antworten. Gespräch mit Heinz-Klaus Metzger* (1988), in id., *Musik als existentielle Erfahrung*, p. 197 (*Écrits et entretiens*, p. 151).

Harfenquartett) non meno che col quarto pezzo dell'opera 10 di Webern.⁹ Orbene, a proposito della composizione di *Gran Torso*, Lachenmann afferma di aver applicato tali riflessioni rivolgendosi a

Prozessen der Klanghervorbringung, diesmal an einer Gattung, die im Gegensatz zu früher entstandener, flexibler handhabbarer Orchestermusik [...], von einem strikt zusammengesetzten Instrumentalapparat ausgeht, der vermutlich auch viel empfindlicher tabuisiert ist als jene. Durch diese Ansatz geriet ich an ganz prosaische experimentelle Aufgaben: Wie bestimmen sich unter solchem Aspekt die Klang-, Bewegungs-, die Aktionskategorien, welche Art von Logik bestimmt das Zueinander, wieweit gefährdet polyphones Ordnungsdenken die haptische Präsenz des momentan hervorgerufenen Klangs, wo schneidet sich die alte Musizierpraxis mit dem neu zu etablierenden Aktionsrepertoire, was geschieht mit der vielleicht lästigen Quintenstimmung der Instrumente, jetzt, wo sie zu 'Geräten' werden sollen, was ist unterm geänderten Blickwinkel ein Tremolo, was ein Aufstrich oder Abstrich? Alles Fragen, die sich von selbst aus der Wandlung des Materialsbegriffs ergeben.¹⁰

Con ciò siamo entrati nel vivo del discorso sui quartetti di Lachenmann, di cui affronterò due soli aspetti, ma fondamentali e d'altronde strettamente connessi fra loro: il materiale sonoro e la forma. Non sono affatto convinto dell'impiego di termini quali *Geräuschmusik* o *bruitisme*, che pure abbiamo visto usare, e temo che anche la nozione di *musique concrète instrumentale*, che pure porta il marchio di fabbrica dell'autore, risulti alla fine fuorviante – per le sue implicazioni estetiche – se non accompagnata da molti distinguo.¹¹ Fournier ha ragione quando afferma che Lachenmann rompe

9 Vedi ibid. e Lachenmann, *Hören ist wehrlos – ohne Hören. Über Möglichkeiten und Schwierigkeiten* (1985), in id., *Musik als existentielle Erfahrung*, pp. 116-135: 118-121 (*Écrits et entretiens*, pp. 109-111).

10 Lachenmann, *Fragen – Antworten*, in id., *Musik als existentielle Erfahrung*, p. 197 (*Écrits et entretiens*, pp. 151-152). «Processi di produzione del suono, questa volta applicati a un genere che – al contrario che nella precedente musica per orchestra [...], più flessibile e maneggevole – procede da un complesso strumentale strettamente costituito, e che in quanto tale si può supporre sia anche sensibilmente sacralizzato. A partire da questo approccio, mi sono imbattuto in compiti sperimentali del tutto prosaici: come definire sotto questo aspetto le categorie di suono, movimento, azione, che genere di logica definisce la reciprocità, fino a che punto pensare l'organizzazione polifonica compromette la presenza tattile del suono chiamato a vivere di momento in momento; dov'è che l'antica pratica musicale interseca il nuovo repertorio delle azioni da ridefinire, cosa succede della forse importuna accordatura per quinte degli strumenti, ora che devono diventare degli 'utensili', cos'è un tremolo, visto da questa prospettiva modificata, cos'è un colpo d'arco in su o in giù? Altrettante domande che sorgono spontaneamente dalla trasformazione del concetto di materiale».

11 Difatti Lachenmann si è sentito recentemente in obbligo di precisare che *musique concrète instrumentale* è un «terme relatif à l'énergie d'où provient le son. Dans ce contexte, je me suis beaucoup intéressé aux bruits. Mais pour moi, leur portée, en ce qui a trait à la création, est limitée. Je ne veux pas faire des choses surréalistes. Bien sur, vous pouvez produire des grincements et autres bruits semblables sur des

«con l'ideale del bel suono», inteso come compiacimento estetizzante, ma la nozione di 'rumore' è inadeguata a definire quella che è invece un'inesausta ricerca delle possibilità combinatorie del *Klang*, il suono inteso nell'amplessissima fenomenologia delle sue manifestazioni, dalla semplice oscillazione sinusoidale alla più caotica delle forme d'onda. Lachenmann ha indicato come terreno privilegiato della sua ricerca lo *Strukturklang* (suono-struttura), in cui «klanglicher und formaler Aspekte gehen [...] ineinander auf» (gli aspetti sonori si fondono con quelli formali).¹² In esso

erfahren wir eine Menge unterschiedlicher Details, Einzelklänge, die keineswegs identisch sind mit dem Gesamtcharakter des Klangs, vielmehr im Hinblick auf ihn zusammenwirken. [...] Das bedeutet: Der Strukturklang [...] hat eine Eigenzeit, die mit seiner effektiven Dauer identisch ist.¹³

Letztlich ist der Strukturklang der einzige Klangtyp, in welchem sich wahrhaft neue Klangvorstellungen verwirklichen lassen: bei ihm verschmelzen Klang- und Formvorstellung in eines. Form wird so erfahren als ein einziger überdimensionaler Klang, dessen Zusammensetzung wir beim Hören von Teilklang zu Teilklang abtasten, um uns auf diese Weise Rechenschaft zu geben von einer unsere bloß simultane Erfahrung übersteigenden Klangvorstellung.¹⁴

instruments. Mais j'en suis maintenant venu à la conclusion que l'intérêt de la *musique concrète* ne réside pas dans les bruits, mais dans l'énergie d'un son. Et cette sorte d'énergie peut être produite, disons, par un *pizzicato*, tout à fait normal sur un violon, ou par un unisson, ou par deux instruments jouant la même note, mais avec une légère différence dans les vibrations. [...] Cette idée d'énergie est pour moi la chose la plus importante» (Lachenmann, *De la musique comme situation. Entretien avec Abigail Heathcote*, 2006, in id., *Écrits et entretiens*, pp. 262-263). «un termine relativo all'energia da cui nasce il suono. In questo contesto mi sono molto interessato ai rumori. Ma per me la loro rilevanza ai fini della creazione è limitata. Non voglio fare cose surrealiste. Certo, potete produrre stridii e altri simili rumori su degli strumenti. Ma da questo sono giunto alla conclusione che l'interesse della *musique concrète* non sta nei rumori, ma nell'energia di un suono. E questa specie di energia può essere prodotta, diciamo, da un normalissimo pizzicato su un violino, o da un unisono, o da due strumenti che suonano la stessa nota ma con una leggera differenza di vibrazioni. [...] Questa idea di *energia* resta per me la cosa più importante».

12 Lachenmann, *Klangtypen der neuen Musik* (1966, 1993), in id., *Musik als existentielle Erfahrung*, p. 17 (*Écrits et entretiens*, p. 56).

13 Ibid. «percepriamo una quantità di dettagli differenti, di suoni singoli che non coincidono affatto col carattere sonoro globale, ma piuttosto collaborano in funzione di questo. [...] Ciò significa che lo *Strukturklang* [...] possiede un tempo proprio che coincide con la sua durata effettiva».

14 Ivi, p. 20 (*Écrits et entretiens*, p. 59). «In definitiva, lo *Strukturklang* è l'unico tipo di suono per mezzo del quale si possano realizzare delle concezioni sonore realmente nuove: in esso si fondono le concezioni di forma e di suono. La forma viene dunque esperita come un'unica sonorità sovradimensionale, la cui composizione esploriamo passando nell'ascolto da un suono parziale a un altro, al fine di renderci conto di una concezione sonora che oltrepassa la nostra mera esperienza simultanea».

Per quanto tale concezione possa apparire nuova, nella visione di Lachenmann essa è il fondamento di tutta la musica complessa. Infatti

ist der Gedanke vielleicht verwegen, aber keineswegs abwegig, sondern absolut zwingend, daß es sich bei jedem geschlossen konzipierten Werk – gleichgültig, ob sein Abmessungen die einer mehrstündigen Wagner-Oper, vielleicht gar des ganzen *Rings*, oder die eines siebentaktigen Webern-Satzes sind – um diesen Typ handelt.¹⁵

E fra gli esempi che Lachenmann cita vi è appunto, tra *Gruppen*, *Structure Ia* e l'op. 10 di Webern, lo *Harfenquartett* di Beethoven.

Gli elementi dalla cui combinazione nel tempo si costituisce il processo dello *Strukturklang* non sono semplici 'suoni' (nel senso più comune del termine), ma sono essi stessi sonorità articolate nel tempo, che Lachenmann esamina secondo il loro grado crescente di complessità: dal *Kadenzklang* al *Farbklang* e al *Texturklang*, a loro volta suddivisi in diversi tipi, che sono pure illustrati con esempi tratti dalla letteratura classica (da Beethoven e Chopin a Stockhausen e Ligeti). L'intera evoluzione del linguaggio musicale moderno e contemporaneo viene dunque letta come l'esplorazione delle possibilità di organizzare il suono semplice in combinazioni articolate nel tempo in maniera sempre più complessa, secondo procedure che si possono ridurre a due categorie fondamentali: 1) sovrapposizione di altezze (temperate e non temperate); 2) modificazioni della forma d'onda ottenute variando i modi di produzione del suono.

Il genere del quartetto d'archi ha ampiamente partecipato a questa storia, soprattutto nella letteratura novecentesca, dove le possibilità di manipolazione del suono sono state esplorate sfruttando sia l'uso di microintervalli sia le molteplici combinazioni dei modi d'attacco: vari tipi di pizzicato, flautato, vibrato/non vibrato, col legno battuto/col legno tratto, alla punta/al tallone, al ponticello/al tasto eccetera; basti ricordare i vertici classici di questa ricerca: l'op. 5 e l'op. 9 di Webern, la *Lyrische Suite* di Berg, l'intero corpus bartókiano, e al loro seguito almeno il Quartetto di Petrassi (1958), il Secondo Quartetto di Ligeti (1968) e *Fragmente-Stille, an Diotima* (1979-80) di Nono. Da questo punto di vista, mi sembra che il modo di operare di Lachenmann – che tratta lo strumento ad arco come un corpo sonoro globale da far risuonare in tutti i modi possibili – costituisca non tanto una rottura o un capovolgimento, quanto un portare alle estreme conseguenze una linea di ricerca ben delineata. (Forse solo *Helikopter-Streichquartett* di Stockhausen costituisce un salto di qualità –

15 Ibid. «l'idea che ogni opera concepita come un'unità chiusa – quali che ne siano le dimensioni, che si tratti di un'opera wagneriana di parecchie ore, foss'anche il *Ring* tutto intero, o di un movimento di sette battute di Webern – rappresenti un unico suono strutturato è forse ardita, ma affatto assurda, e anzi assolutamente convincente».

almeno per ora senza seguito –, con l'idea di separare e far muovere nello spazio i quattro strumenti che tradizionalmente erano concepiti come un'unica fonte sonora collocata in un 'punto' determinato).

Vi è però un aspetto per il quale Lachenmann ha oltrepassato i confini del genere: nei suoi quartetti la percezione dell'intervallo risulta totalmente obnubilata, o quasi. L'intervallo – sia esso temperato o non temperato, simultaneo o in successione – scompare dall'orizzonte degli elementi strutturanti la composizione. Si badi bene: l'intervallo, non l'altezza. Perché, se ovvio che di intervallo non si può parlare a proposito di emissioni sonore totalmente aperiodiche (il cosiddetto rumore), il concetto di intervallo, inteso come relazione tra due o più altezze, non è del tutto depotenziato laddove un'altezza sonora, sia pure distorta, è comunque identificabile come opposizione acuto/grave.

La questione è meno banale di quanto possa sembrare a prima vista. La defunzionalizzazione dell'intervallo è una precisa linea di ricerca, le cui origini si possono far risalire addirittura all'"Incantesimo del fuoco" della *Walkiria* e che culmina in *Gruppen*, passando per pagine straordinarie quali quella conclusiva di *Erwartung* o alcune di Bartók. Ma si tratta in genere di pagine orchestrali, e qualche volta persino di composizioni cameristiche di organico vario. Quando invece si tratta di quartetto, si direbbe che neppure i compositori più audaci osino violare quell'aura sacrale che circonda l'"ideale" del genere.

Alcuni esempi. I primi due Quartetti di Schönberg sono opere per motivi diversi capitali; personalmente sono un po' meno entusiasta del terzo e soprattutto del quarto. In ciascuno di questi lavori, comunque, sia che operasse in ambito tonale, atonale o dodecafonico, Schönberg si attenne a una concezione strettamente motivica, vale a dire fondata sulla figura intervallare, e in nessuno ha azzardato le sperimentazioni sonore che troviamo nella sua musica orchestrale, ma anche, in ambito cameristico, nel Trio op. 47. Anton Webern ha sperimentato le potenzialità strutturali della manipolazione del suono soprattutto nelle *Sechs Bagatellen* op. 9, spingendosi nell'ultima di esse ai limiti estremi della percettibilità intervallare; ma il suo unico Quartetto *en titre*, l'op. 28, coerentemente con la concezione della dodecafonia del Webern maturo, è invece interamente fondato su costellazioni di intervalli. Tutto sommato, se devo pensare a una pagina del corpus quartettistico viennese che più fa intravedere una concezione come quella di cui sto parlando, mi viene in mente solo il "Tenebroso" nel quinto movimento della *Lyrische Suite* di Berg: momento straordinariamente innovativo, ma appunto un momento brevissimo. Per venire a lavori più vicini a noi, il Secondo Quartetto di Ligeti presenta numerosi esempi di quello che Lachenmann chiama *Texturklang*, realizzato per mezzo di fittissimi intrecci polifonici con valori di durata estremamente rapidi; tuttavia in essi

la qualità sonora derivante dall'impiego di intervalli privilegiati rimane quasi sempre ben percepibile, e soprattutto, è sempre distinguibile un disegno intervallare che delimita la superficie esteriore della 'nuvola di suono' generata dall'intrico polifonico. Nel Quartetto di Lutosławski una figurazione costituita da un intervallo di ottava ricorre periodicamente con chiara funzione di articolazione formale; in quello di Penderecki figurazioni intervallari emergono da un fondo in cui il quartetto d'archi è trattato come un complesso di congas o bongos, dunque suoni di altezza indeterminata ma di cui è chiaramente avvertibile l'opposizione acuto/grave. Ma sono rimasto notevolmente sorpreso nel constatare che in *Fragmente-Stille, an Diotima*, uno dei lavori più innovativi in assoluto nell'ambito del repertorio quartettistico, l'intervallo di tritono, sempre molto riconoscibile sia in successione sia in bicordi, ricorre talmente spesso da assumere un valore che non si può fare a meno di considerare 'motivico'. Nei quartetti di Lachenmann, invece, figurazioni costituite da successioni o aggregati di intervalli riconoscibili sono sì presenti, ma rappresentano l'eccezione e non la regola, tanto da indurre un effetto di sorpresa e più precisamente di straniamento: è il caso, per citare solo l'esempio più evidente, della triade perfetta maggiore che emerge dalla nebbia indistinta alle battute 87-98 di *Grido*. Vorrei chiamare questi momenti degli 'oggetti' sonori, ma non certo nel senso dell'*objet trouvé* del Surrealismo e dei suoi discendenti: si tratta piuttosto di *objets égarés*, smarriti nei corridoi della storia.

Vengo ora all'aspetto 'forma'. Come abbiamo visto, nella concezione di Lachenmann la forma non è un guscio rigido nel quale si adagiano, adattandovisi, gli eventi sonori, ma inerisce strettamente al processo di evoluzione dello *Strukturklang*, fa tutt'uno con la sua struttura temporale. Ma non è di questo che voglio ora parlare, ma della forma nel senso più comune del termine, quella che prima o poi trova il suo posto nei manuali di *Formenlehre*. Anche in questo caso sembra che la forza della tradizione – dell'aura sacrale – sia più sensibile nel quartetto che in altri generi. Nell'Ottocento pochi compositori hanno osato seguire l'esempio dell'ultimo Beethoven – segnatamente nelle op. 130, 131 e 132 – per andare oltre la forma in quattro movimenti consacrata da Haydn (e ci voleva un outsider come Verdi per concludere il suo unico Quartetto con un ibrido denominato Scherzo-Fuga). All'inizio del Novecento Schönberg fuoriuscì dallo schema classico, nell'op. 7 applicando il modello lisztiano della 'forma a doppia funzione', nell'op. 10, contaminando la successione di movimenti della sonata col Lied (sull'esempio delle sinfonie di Mahler) e istituendo relazioni tematiche tra i diversi movimenti. Ma nei due quartetti maturi, op. 30 e op. 37, si attennero strettamente alla successione canonica in quattro movimenti (ancora una volta il confronto con la libertà costruttiva del Trio è illuminante). Berg e Webern, nelle rispettive op. 3 e 28, adottarono uno

schema in due movimenti per lavori di dimensioni più contenute, ma Berg ritenne opportuno intitolare Suite, e non Quartetto, la 'stravagante' successione di sei movimenti del suo capolavoro del 1926. Bartók applicò nei suoi quartetti concezioni formali decisamente innovative, ma non derogò mai dal principio della successione di diversi movimenti agogicamente differenziati, che in alcuni casi, soprattutto nel Quarto e Quinto, si possono ricondurre a modelli consacrati, sia pure trattati con grande libertà. In generale la divisione in più movimenti sembra sopravvivere all'abbandono di fossili quali la forma sonata: si veda il Secondo Quartetto di Ligeti, che da questo punto di vista si può considerare persino più tradizionale del linguisticamente meno avanzato *Metamorphoses nocturnes* (1953-1954).¹⁶

I tre quartetti di Lachenmann sono tutti costituiti da un unico 'movimento' di dimensioni notevoli (la loro durata varia tra i 23 e i 28 minuti ca.). Si poneva dunque il problema dell'organizzazione di una 'grande forma' in una continuità ininterrotta, più o meno come per lo Schönberg dell'op. 7, per il Bartók del Terzo Quartetto (articolato in Prima parte – Moderato, Seconda parte – Allegro, Ricapitolazione della prima parte – Moderato) e per Petrassi nel suo unico esempio del 1958. Come è già stato rilevato – ed è del resto evidente all'ascolto – in tutti e tre si possono distinguere alcune grandi sezioni che delineano un'organizzazione macroformale piuttosto semplice:¹⁷

- *Gran Torso* si può descrivere come una grande forma ternaria, in cui due zone caratterizzate da livelli dinamici relativamente alti e da *textures* piuttosto dense (batt. 1-71 e 122-280) delimitano una lunga zona statica (72-121), della durata di ca. 4½', caratterizzata da una dinamica ai limiti dell'udibile.
- *Reigen seliger Geister* presenta un'organizzazione più complessa, in cinque grandi sezioni all'interno delle quali si possono ravvisare diverse sottosezioni.

16 Cfr. Gianmario Borio, *L'eredità bartókiana nel secondo quartetto di G. Ligeti*, «Studi musicali», 13, 1984, pp. 289-307.

17 Oltre alle analisi di Fournier, *L'histoire du quatuor*, alquanto descrittive ma utili per un primo orientamento, si vedano i seguenti studi analitici: Elisabeth Egger, *Kontinuität, Verdichtung, Synchronizität. Zu den großformalen Funktionen des gepressten Bogenstrichs in Helmut Lachenmanns Streichquartetten*, in *Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann*, hrsg. von Christian Utz und Clemens Gadenstätter, Saarbrücken, Pfau, 2008, pp. 155-171; Dieter Kleinrath, *Fraktalklang. (Selbst)ähnliche Formstrukturen in Helmut Lachenmanns Zweitem Streichquartett «Reigen seliger Geister»*, ivi, pp. 173-192; la discussione di Lachenmann stesso su questi contributi, ivi, pp. 13-19. Si veda infine del compositore *Über mein zweites Streichquartett («Reigen seliger Geister»)* (1994-1995) in Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, pp. 227-246 (*Écrits et entretiens*, pp. 203-223).

- *Grido* torna all'organizzazione tripartita, ma inversa rispetto a *Gran Torso*: due grandi sezioni 'statiche' delimitano una sezione centrale 'dinamica', in cui spiccano lunghi passaggi 'virtuosistici' di tutti e quattro gli strumenti e in particolare del violoncello. (Mi sembra che questa caratteristica si possa leggere come un riferimento all'ultimo Beethoven – in particolare al primo movimento dell'op. 130 – piuttosto che alla tradizione del *quatuor concertant*, che rimane del tutto al di fuori dell'orizzonte di Lachenmann). La struttura è resa più complessa dal fatto che nella terza sezione si ripresentano aspetti della seconda, rimandando così a una concezione ciclica della forma che troviamo nel primo Schönberg e in Bartók.

Naturalmente, il fatto importante non è che si possano identificare tali sezioni (ciò che pertiene alla descrizione della forma esterna, del 'guscio'), ma che tra esse, e anche tra le sottosezioni e tra le parti subordinate, fino ai gruppi di poche battute, si istituiscano relazioni di complementarità che delineano lo svolgimento del discorso complessivo, e quindi della 'forma' intesa in senso proprio, come *processo*: premessa/conseguenza; azione/reazione; attesa/soddisfacimento. In altre parole, nella estrema novità e varietà dei mezzi sonori che mette in opera, Lachenmann rimane fedele *nel profondo* a una concezione della musica come discorso, come argomentazione logica, che costituisce senza dubbio un'eredità dei grandi classici.

Vorrei a questo proposito riportare alcuni stralci dal colloquio del 1988 tra Lachenmann e Hans-Klaus Metzger, il quale osservava:

Der außerordentliche emotionale Impakt, der in *Gran Torso* von dem ausgeht, was ich den negativen Höhepunkt des ganzen Quartetts nenne, also von jener Zone, wo der Form- und Bewegungsprozeß des Werks sich – tangential – dem Stillstand und dem Schweigen annähert, wo eigentlich nichts mehr geschieht, jedenfalls *fast* nichts...¹⁸

A questo punto Lachenmann cerca d'interromperlo: «... eigentlich ist es sogar Leer, was da 'geschieht'...»¹⁹ (... a dire il vero, è proprio il vuoto ciò che 'accade' qui...), ma Metzger non se ne dà per inteso e prosegue:

... und infolgedessen auch kein Material mehr wahrnehmbar, sondern alles weg, versunken ist: Das bildet den Höhepunkt des Werks. [...] Komponiert ist dies als totale Antiklimax, als die bestimmte Negation eines Höhepunkts, und dann kommt wieder alles wieder, es fängt wieder an, sich zu rühren, es kommt wieder Bewegung ins Phänomen hinein, man

18 Lachenmann, *Fragen – Antworten*, in *Musik als existentielle Erfahrung*, p. 198 (*Écrits et entretiens*, p. 153). «Lo straordinario impatto emotivo che in *Gran Torso* procede da ciò che io chiamo il punto culminante negativo di tutto il quartetto, vale a dire da quella zona in cui il processo formale e di movimento dell'opera sfiora i limiti dell'immobilità e del silenzio, in cui non accade più niente, in ogni caso *quasi* niente...».

19 Ibid.

fängt wieder an, etwas zu hören, die ganze Musik entsteht neu, aufersteht gewissermaßen aus einem Zustand fast wie Tod, oder jedenfalls Koma. Das ist von einer emotionalen Gewalt, die nicht ihresgleichen hat, die durch keinen massiven Höhepunkt in irgendeiner komponierten Form je erreicht worden ist und wohl auch nicht erreicht werden kann. Andererseits fürchte ich, daß ein solcher negativer Höhepunkt, wie er hier exemplarisch gelungen ist, auch nicht ohne weiteres wiederholbar wäre. Das noch ein zweites Mal zu machen, ein drittes Mal und ein viertes Mal, das dürfte schwerlich gehen.²⁰

Finalmente Lachenmann riesce a interloquire, con parole in cui è difficile non avvertire un filo d'ironia verso gli entusiasmi negativi dell'interlocutore:

Vielleicht reden Sie jetzt fast schon wie Goethe zu Beethoven: sozusagen mit dem Schnupftuch in der Hand, was diesen offenbar verdroß. Ich finde, man muß, was Sie beschrieben haben, durch vieles ergänzen; denn in Grunde haben Sie bloß beschrieben, was vielleicht im Hören passiert. Aber dazu kommt doch mindestens die Erfahrung, das während langer Zeit noch permanent etwas geschieht, obwohl nichts gehört wird.²¹

È come quando, in una rappresentazione teatrale, la scena resta momentaneamente vuota o un velario scende a coprire un cambio di scena: lo spettatore sa che per qualche tempo «qualcosa continua ad accadere, benché non si veda niente». Ciò che accade in *Gran Torso* è appunto un processo sonoro che mima cicli vitali (individuali o collettivi) di transizioni dal vuoto al pieno, dall'azione all'inazione e viceversa; e questo non solo al livello della più ampia articolazione ternaria, ma anche al livello delle parti

20 Ibid. (*Écrits et entretiens*, pp. 153-154). «... e di conseguenza, nessun materiale è più percepibile, tutto è scomparso, sommerso: è questo che costituisce il punto culminante dell'opera. [...] Ciò è composto come un totale anticlimax, come la negazione determinata di un punto culminante, dopo di che tutto riprende da capo, ricomincia a muoversi, il movimento pervade il fenomeno, si ricomincia a sentire qualche cosa, tutta la musica rinasce, si risveglia, per così dire, da uno stato simile alla morte o almeno al coma. Ciò è di una potenza emotiva senza eguali, una potenza che non è mai stata e non potrà mai essere raggiunta da nessun massiccio punto culminante, in nessuna forma compositiva. D'altra parte, temo che un tale apogeo negativo, qui riuscito in maniera esemplare, non possa essere replicato tale e quale. Sarà difficile fare ciò una seconda, una terza e una quarta volta».

21 Ibid. (Lachenmann, *Écrits et entretiens*, p. 154). «Forse ora Lei parla quasi come Goethe a Beethoven: per così dire, col fazzoletto in mano, ciò che infastidì visibilmente quest'ultimo. Trovo che quanto Lei ha descritto debba essere abbondantemente completato; perché in fin dei conti ha semplicemente descritto ciò che forse accade durante l'ascolto. Ma a questo si aggiunge, quanto meno, l'esperienza che per lungo tempo qualcosa continui ancora ad accadere, benché non si senta niente». Lachenmann allude a un episodio dell'incontro tra Goethe e Beethoven a Teplitz (luglio 1812), riferito da Bettina Brentano von Arnim: Beethoven suonò per il poeta, il quale si dimostrò «profondamente commosso». Si veda *Die Erinnerungen an Beethoven*, hrsg. von Friedrich Kerst, Stuttgart, Hoffman, 1913, vol. 1, pp. 153-154.

più brevi: si ascolti ciò che accade nelle tre sottosezioni in cui è articolata la terza parte. Personalmente, ascoltando questi passaggi, continuavano a tornarmi in mente le indicazioni espressive apposte da Beethoven all'ultimo movimento della Sonata op. 110: «perdendo le forze, dolente», «poi a poi di nuovo vivente».

Lachenmann descrive il percorso di *Reigen seliger Geister* come un processo che porta «poco a poco» da una prevalenza iniziale del *flautato* a una finale del *pizzicato*.²² Si tratta di un percorso complesso che investe tutti i parametri costitutivi del discorso musicale. Per una gran parte della partitura Lachenmann utilizza una guida ritmica (*rhythmischer Grundnetz* o *rhythmische Summe*) che aiuta a orientarsi nel fittissimo intrico delle singole parti, e anche una *Partizell*, che serve da guida dell'intreccio polifonico. La prima scompare a batt. 334, la seconda poco oltre, a batt. 341 (di 432 totali). In questa parte finale il continuo alternarsi di metri diversi lascia gradualmente il posto a successioni sempre più lunghe di metri relativamente semplici: 5/4, 4/4/, 3/4. Quest'ultima misura (forse preannunciata dalla curiosa indicazione «quasi Walzer» a 296) finisce per prevalere: l'ultima sequenza è una successione ininterrotta di 21 battute in 3/4. Parallelamente, l'intreccio polifonico delle parti ha lasciato posto a una scrittura sempre più rarefatta e tendenzialmente omoritmica. In conclusione, è possibile leggere l'intero arco formale del Quartetto come un processo che porta dall'estremamente complesso al relativamente semplice, senza oltrepassare la soglia oltre la quale la semplicità diventa meccanica.

È inevitabile, a questo punto, il confronto con l'unico quartetto di Nono che, ricordiamolo, è posteriore alle prime due versioni del primo di Lachenmann ma anteriore alla sua ultima revisione e agli altri due. Nei circa 27 minuti di *Fragmente-Stille, an Diotima* si avvicendano cinquantatre brevi sezioni, di *texture* e densità diverse, scandite dalla lettura interiore dei frammenti di Hölderlin. Nonostante alcuni elementi unificanti (il già ricordato intervallo di tritono) e persino alcuni avvertibili ritorni, tali sezioni non sembrano affatto comporsi in unità più ampie e tanto meno delineare un decorso orientato, un processo. Coerentemente coll'assunto poetico del brano, essi devono restare «molteplici attimi pensieri silenzi 'canti' di altri spazi di altri cieli», punteggiati da «corone sempre da sentire diverse con libera fantasia di spazi sognanti, di estasi improvvise [...] di silenzi da 'cantare' 'intemporalmente'»²³. Ma questa sospensione dello scorrere

22 Lachenmann, *Über mein zweites Streichquartett*, in id., *Musik als existentielle Erfahrung*, p. 228 (*Écrits et entretiens*, p. 204); «poco a poco» in italiano nel testo.

23 Uso naturalmente, qui e oltre, le istruzioni di Nono nella pagina introduttiva a *Fragmente-Stille, an Diotima* per quartetto d'archi, Milano, Ricordi, 1980 (n. e. 133049).

del tempo non ha nulla a che fare con estasi *new age* e consimili degustazioni estetizzanti – ricordo che anche per Lachenmann lo *Strukturklang* «läßt sich nicht erfahren als beschaulicher Zustand, sondern einzig als Prozeß»²⁴ (non si lascia esperire come uno stato contemplativo, ma unicamente come processo). Sottesa al tempo sospeso si deve avvertire, per azione dei suoni autonoma da quella dei versi ma con essa convergente, la tensione a «un'armonia delicata della vita interiore», a «riscoprire altrimenti il possibile non 'dire addio alla speranza'». Anche se la successione delle sezioni non suggerisce un 'processo' – tanto meno una 'storia' –, ed è quindi difficile provare l'esperienza che «qualcosa continui ad accadere», la stessa natura degli eventi sonori ai limiti della percettibilità impone una tensione spasmodica verso ciò che *potrebbe* accadere, permettendo di esperire ciascuna delle sezioni come il preludio a una storia che forse nessuno racconterà mai. Si direbbe che Lachenmann abbia voluto lanciare una sfida al suo antico maestro per poi rispondergli *post mortem*.

Tornando al tema centrale di questo intervento: se si cerca di collocare la produzione quartettistica di Lachenmann – insieme a quella di Nono che a essa s'intreccia quasi colloquiando – in un ideale quadro storico, credo che s'imponga l'analogia col tardo Beethoven. Se mi è consentito riassumere la mia idea con una equazione pseudo-matematica direi che i quartetti di Lachenmann e di Nono stanno a tutta la tradizione precedente come gli ultimi quartetti di Beethoven stanno alla tradizione che già alla sua epoca si era delineata, e che comprendeva, oltre ai lavori di Haydn e di Mozart, anche i propri fino all'op. 95.

Non mancano le analogie linguistiche. Anche il tardo Beethoven procede a un ripensamento critico di concetti quali forma, processo, discorso, temporalità, non rinnegando ma riformulando in maniera del tutto nuova i principi che erano stati fondamentali per lui e per i suoi maestri. In lui si trovano persino momenti di 'tempo sospeso', durante il quale qualcosa «continua a accadere» fino a quando il discorso si rimette in movimento: penso alla triade di Do diesis maggiore che ristagna per la durata di 26 ottavi nella transizione dal primo al secondo movimento dell'op. 131, o all'alternanza di Molto adagio e di Andante «sentendo nuova forza» nella Canzona di ringraziamento dell'op. 132.²⁵

24 Lachenmann, *Klangtypen der neuen Musik*, in id., *Musik als existentielle Erfahrung*, pp. 17-18 (*Écrits et entretiens*, p. 56).

25 Sul rapporto tra *Fragmente-Stille, an Diotima* (pensato per il Beethovenfest del 1980) e l'op. 132 di Beethoven si veda Angela Ida De Benedictis, ... *ciò che li rende difficili è l'originalità... Un genere, due espressioni, riverberi infiniti*, in *Luigi Nono e il suono elettronico*, «Milano Musica 2000», Milano, Edizioni del Teatro alla Scala di Milano, 2000, pp. 87-96.

E non mancano naturalmente analogie di situazione storica. Sia gli ultimi quartetti di Beethoven sia quelli di Lachenmann e di Nono nascono in momenti di 'perdita del senso', di crisi di ideali diversi sì, ma da tutti loro profondamente vissuti. Ma, al contrario che in quella di molti loro contemporanei, nella musica di questi maestri non viene mai meno la tensione verso qualcosa che 'potrebbe accadere', sia pure collocato, per usare un altro titolo di Nono, in una «lontananza nostalgica utopica futura». Non è cosa da poco, in un'epoca che sembra aver perduto non solo il senso del divenire, ma, quel che è peggio, il desiderio di cercarvi un senso.

Abstract

Lachenmann's three string quartets are considered as compositions that break any kind of connection with a *genre* tradition. In fact Lachenmann has a strong sense of tradition, which he challenges to extract elements of the development of a new and independent thought. This paper examines the dialectic relation between these works and the *genre* tradition from two correlative points of view: "sound" and "form". Analysis shows that Lachenmann, through innovation and a variety of sonorous means, remains faithful to a logical-discursive idea of composition. Even when the flow of time seems suspended one feels the unfolding of a sound process that reflects vital cycles of transitions from empty to full, from action to inaction and back again. This can be described in similar terms in Beethoven's later works. In Beethoven's last quartets, like Lachenmann's and Nono's, the historical situation of disillusion is born of ideological crises and loss of ideals. Contrary however to that of their contemporaries, their music never loses the tension of something that could occur; founded on a truly utopic dimension.

Bibliografia

- Borio Gianmario, *L'eredità bartókiana nel secondo quartetto di G. Ligeti*, «Studi musicali», 13, 1984, pp. 289-307.
- Cambridge Companion to the string quartet (The)*, ed. Robin Stowell, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- De Benedictis Angela Ida, ... *ciò che li rende difficili è l'originalità... Un genere, due espressioni, riverberi infiniti*, in *Luigi Nono e il suono elettronico*, «Milano Musica 2000», Milano, Edizioni del Teatro alla Scala di Milano, 2000, pp. 87-96.
- Egger Elisabeth, *Kontinuität, Verdichtung, Synchronizität. Zu den großformalen Funktionen des gepressten Bogenstrichs in Helmut Lachenmanns Streichquartetten*, in *Musik als Wahrnehmungskunst*, pp. 155-171.
- Erinnerungen an Beethoven (Die)*, hrsg. von Friedrich Kerst, Stuttgart, Hoffman, 1913.
- Fournier Bernard, *Esthétique du quatuor a cordes*, Paris, Fayard, 1999.

- Fournier Bernard (in collaborazione con Roseline Kassap-Riefenstahl), *L'histoire du quatuor à cordes*, vol. 3: *De l'entre-deux-guerres au XXI^e siècle*, Paris, Fayard, 2004.
- Kleinrath Dieter, *Fraktalklang. (Selbst)ähnliche Formstrukturen in Helmut Lachenmanns Zweitem Streichquartett «Reigen seliger Geister»*, in *Musik als Wahrnehmungskunst*, pp. 173-192.
- Krummacher Friedhelm, *Das Streichquartett*, vol. 1: *Von Haydn bis Schubert*, e vol. 2: *Von Mendelssohn bis zur Gegenwart*, Laaber, Laaber Verlag, 2001 e 2003 (*Handbuch der musikalischen Gattungen*, 6.1-2).
- Lachenmann Helmut, *I. «Gran Torso». Musik für Streichquartett*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, s. d. (Kammermusik-Bibliothek 2233).
- Lachenmann Helmut, *II. Streichquartett «Reigen seliger Geister»*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1989 (KM 2410LP).
- Lachenmann Helmut, *III. Streichquartett «Grido»*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 2002 (KM 2493).
- Lachenmann Helmut, *Fragen – Antworten. Gespräch mit Heinz-Klaus Metzger*, in id., *Musik als existentielle Erfahrung*, pp. 191-204 (*Écrits et entretiens*, pp. 143-162).
- Lachenmann Helmut, *Hören ist wehrlos – ohne Hören. Über Möglichkeiten und Schwierigkeiten*, in id., *Musik als existentielle Erfahrung*, pp. 116-135 (*Écrits et entretiens*, pp. 105-127).
- Lachenmann Helmut, *Klangtypen der neuen Musik*, in id., *Musik als existentielle Erfahrung*, pp. 1-20 (*Écrits et entretiens*, pp. 37-59).
- Lachenmann Helmut, *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*, hrsg. und mit einem Vorwort versehen von Joseph Häusler, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel – Insel Verlag, 1996; trad. fr. *Écrits et entretiens, choisis et préfacés par Martin Kaltenecker*, Genève, Contrechamps, 2009; parziale trad. it. Helmut Lachenmann – Wolfgang Rihm, *Conversazioni e scritti*, a cura di Enzo Restagno, Milano, Ricordi, 2010.
- Lachenmann Helmut, «*Quelques mots*» pour Philippe Albèra et Martin Kaltenecker, in id., *Écrits et entretiens*, p. 32.
- Lachenmann Helmut, *Über mein zweites Streichquartett („Reigen seliger Geister“)*, in id., *Musik als existentielle Erfahrung*, pp. 227-246 (*Écrits et entretiens*, pp. 203-223).
- Lachenmann Helmut, *Zum Problem des Strukturalismus* (1990), in id., *Musik als existentielle Erfahrung*, pp. 83-92; *Écrits et entretiens*, pp. 163-176.
- Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann*, hrsg. von Christian Utz und Clemens Gadenstätter, Saarbrücken, Pfau, 2008.
- Nono Luigi, *Fragmente-Stille, an Diotima*, per quartetto d'archi, Milano, Ricordi, 1980 (n. e. 133049).
- Rihm Wolfgang, *Laudatio auf Helmut Lachenmann anlässlich der Verleihung des Ernst von Siemens-Musikpreises 1997*, in id., *Ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, hrsg. von Ulrich Mosch, Winterthur, Amadeus, 1997, vol. 1, pp. 340-348.