

Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Anno XVI n.1, 2010

La rivista è stampata con il contributo dell'Università di Roma – Tor Vergata
Dipartimento di Beni Culturali Musica e Spettacolo



Rivista di analisi e teoria musicale

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 6245 del 28.1.1994

Direttore: Mario Baroni

Vicedirettore, Rossana Dalmonte, Giorgio Sanguinetti

Direttore responsabile: Johannella Tafuri

Consulenti editoriali: Jean Michel Bardez (Conservatoire Berlioz, Paris), Margaret Bent (All Souls College, Oxford), Pieter Bergé (Katholieke Universiteit, Leuven), Deborah Burton (Boston University), William Caplin (Mc Gill University, Montreal), Antonio Cascelli (Irish University at Maynooth), Luisa Curinga (Conservatorio di Fermo), William Drabkin (University of Southampton), Robert Gjerdingen (Northwestern University), Michel Imberty (Université de Paris X, Nanterre), Ignazio Macchiarella (Università di Cagliari), Johannes Menke (Hochschule Schola Cantorum Basiliensis), Luca Marconi (Conservatorio di Como), Marie-Noëlle Masson (Université Rennes 2), Jean-Jacques Nattiez (Université de Montréal), Stéphan Orlando (Conservatoire Royal de Mons), Susanna Pasticci (Università di Cassino), Egidio Pozzi (Università della Calabria), Jesse Rosenberg (Northwestern University), Guido Salvetti (Conservatorio di Milano), Janet Schmalfeldt (Tufts University, Boston), Michael Spitzer (Durham University), Philippe Vendrix (Université de Liège), Laurence Wuidar (Université Libre de Bruxelles)

Amministrazione: LIM Editrice srl, Via di Arsina 296/f – 55100 Lucca

Redazione, layout e copertina: Ugo Giani

Disegno in copertina: Giordano Montecchi

Stampa: Genesi Gruppo Editoriale, Città di Castello

Abbonamento annuo: Soci SIdM, SIEM, IASPM € 15

Non soci € 25

Numero singolo € 15

Il pagamento potrà essere effettuato con una delle seguenti modalità:

- mediante bonifico bancario codice IBAN: IT 80 K 01030 13701 000000682017;
- mediante carta di credito comunicando il nome dell'intestatario, il numero della carta, la data di scadenza e il codice di controllo di tre cifre;
- collegandosi al sito <http://www.lim.it>, proseguire con: *Catalogo/ Libreria Musicale Italiana/ Periodici/ Rivista di Analisi e Teoria Musicale/ Abbonamento annuo/ Modulo d'ordine*
- mediante versamento sul c/c postale n° 11748555, intestato a LIM Editrice, via di Arsina 296/f, 55100, Lucca

© LIM Editrice srl

Via di Arsina 296/f – 55100 Lucca Tel. 0583 394464 Fax 0583 394469 – 0583 394326

www.lim.it lim@lim.it

ISBN 978-88-7096-609-1

Il G.A.T.M. (gruppo Analisi e Teoria Musicale) è nato nel 1989 come associazione fra cinque società musicologiche.

I soci del GATM erano la Società Italiana di Musicologia (SIIdM), la Società Italiana per l'Educazione Musicale (SIEM), la Società Italiana di Etnomusicologia (SIE), l'Associazione Italiana di Informatica Musicale (AIMI), il Ramo italiano dell'*International Association for the Study of Popular Music* (IASPM).

Nel 2002 il GATM si è trasformato in associazione a titolo personale: qualsiasi persona interessata può diventare membro dell'Associazione.

Le cinque società fondatrici hanno conservato la possibilità di offrire ai propri membri l'abbonamento alla presente rivista a prezzo dimezzato.

Per associarsi al GATM è sufficiente spedire la quota d'abbonamento alla rivista. L'iscrizione all'Associazione avviene automaticamente.

Ai lettori della rivista e agli studiosi di teoria e analisi che intendono inviare proposte di pubblicazione

Ogni articolo verrà sottoposto a un processo di lettura da parte di revisori anonimi scelti dalla redazione.

L'articolo potrà essere giudicato:

- di alta qualità, e accettato senza revisioni
- di buona qualità, con richiesta di piccole revisioni
- di qualità accettabile, ma con richiesta di sostanziali revisioni
- non accettabile

La direzione della rivista ricorda che i lavori non ancora pubblicati sono da considerare proprietà esclusiva dell'autore. La loro lettura verrà permessa esclusivamente ai revisori.

Agli autori accettati verrà chiesto di rispettare le regole editoriali della rivista che si possono trovare nel sito <http://www.gatm.it>

For the attention of the authors applying for publication in the journal

Each article will be submitted to a process of anonymous review.

The article can be judged:

- of outstanding quality, and accepted without revision
- of good quality, requiring only minor revisions
- acceptable but requiring substantial revisions
- not acceptable

The editorial board stresses that unpublished works remain the property of the authors. They will be read exclusively by the reviewers.

The authors are required to respect the editorial guidelines of the journal to be found in the website <http://www.gatm.it>

Kurtág e l'*Hommage* a Schumann: frammento e citazione, costruzione formale e ascolto

a cura di Mario Baroni

INDICE

- 7 Friedemann Sallis
La musica da camera di György Kurtág (1950-2005). Dall'estetica del frammento ai "programmi da concerto"
- 25 Antonio Rostagno
Nuova soggettività: György Kurtág, Wolfgang Rihm e Schumann
- 67 Egidio Pozzi
*György Kurtág, il maestro del piccolo gesto. Riscrittura e costruzione formale nell'*Hommage* à R. Sch.*
- 103 Mario Baroni
*Le funzioni dell'ascolto nell'analisi musicale. Un caso significativo: L'*Hommage* à R. Sch. di György Kurtág*

Friedemann Sallis

LA MUSICA DA CAMERA DI GYÖRGY KURTÁG (1950-2005) DALL'ESTETICA DEL FRAMMENTO AI "PROGRAMMI DA CONCERTO"

...every person, place and thing in the chaosmos of Alle anyway connected with the gobbly-dumped turkey was moving and changing every part of the time: the traveling inkhorn (possibly pot), the hare and the turtle pen and paper, the continually more and less intermissunderstanding minds of the anticollaborators, the as time went on as it will variously inflected, differently pronounced, otherwise spelled, changeably meaning vocable scriptsigns.

James Joyce, *Finnegans Wake*¹

Cicli di crisi e rinnovamento

La musica da camera di György Kurtág è stata sempre al centro della sua produzione artistica e ha costituito uno dei tre pilastri della sua opera, assieme alla musica vocale e alla musica per strumenti solisti (specialmente per il pianoforte). Dalla sua Suite per pianoforte a quattro mani (1950-51), che dura quattro minuti e che è il primo brano presente nel catalogo ufficiale, fino al suo recentissimo quartetto per archi *6 Moments musicaux* op. 44 (2005), la sua produzione è tanto rilevante quanto varia dal punto di vista strumentale.² Il suo successo non ci deve poi sorprendere

1. James Joyce, *Finnegans Wake* (Harmondsworth: Penguin Books, 1959), 118.

2. Il catalogo di Editio Musica conta venticinque opere di musica da camera, da cui sono esclusi i dodici trii per archi, pubblicati di recente con il titolo *Signs, Games and Messages for string trio* (vedi in seguito). La musica da camera strumentale di Kurtág è pensata per una varietà di strumenti: ad esempio *A kis csáva* (Una piccola difficoltà) Op. 15b è per ottavino, trombone e chitarra (1978), *Életút – Lebenslauf* Op. 32 per due pianoforti e due corni di bassetto (con il secondo pianoforte accordato ad un quarto di tono dall'altro) (1992). Ad ogni modo, per quanto i venticinque brani pubblicati che formano il suo repertorio siano ricchi e variati, essi costituiscono solamente la punta di un enorme iceberg. Nelle sezioni intitolate "1.2 Werke ohne Opuszahlen" e "1.3 Werkprojekte und Fragmente" nell'inventario della collezione dei manoscritti di György Kurtág conservati alla Fondazione Paul Sacher, sono presenti almeno il doppio di composizioni e progetti per ensemble di musica da camera [Sallis, manoscritto]

tanto. Nel 1967, la Franz Liszt Academy di Budapest conferì a Kurtág la cattedra di pianoforte; nell'arco di due anni, il suo incarico si trasformò in cattedra di musica da camera e, durante i successivi venti anni, egli riscosse un notevole successo, avvicinando i giovani musicisti alle sottili difficoltà di questo tipo di musica. Andò ufficialmente in pensione nel 1986, ma continuò a tenere delle *masterclass* sulla musica da camera sia del repertorio classico, che delle proprie composizioni. La musica da camera di Kurtág è anche importante in quanto ha assunto un ruolo di rilievo nell'evoluzione della sua tecnica compositiva. Nelle pagine successive esplorerò due aspetti di questo percorso: il frammento musicale, come base per la composizione di lavori più estesi e il concetto di *composed concert programme*. Entrambi divennero i vettori della sua tecnica compositiva verso la fine degli anni '80 e possono essere interpretati come le due facce di una nuova concezione del processo compositivo nel decennio successivo.

Come molti altri compositori anche Kurtág ha sofferto di periodi di "blocco dello scrittore". La genesi del suo Quartetto per archi op. 1 (1959) è ampiamente nota. Gli eventi traumatici, dovuti al fallimento della rivoluzione ungherese, hanno portato il compositore a rivedere le proprie tecniche compositive e i propri valori estetici: «il 1956 per me rappresentò il crollo di un mondo. Non solo del mondo esterno, ma anche del mio universo interiore» [Varga 1995, 14]. Il risultato fu che la sua produzione, che non era mai stata abbondante, si ridusse agli sgoccioli. Trascorse un anno a Parigi (1957-58) dove frequentò i corsi tenuti da Olivier Messiaen al *Conservatoire*. Ad ogni modo, fu Marianne Stein, una psicologa specializzata nella depressione degli artisti, a rimetterlo in sesto. Quando si presentò da lei con degli abbozzi di un lungo pezzo per pianoforte, il consiglio della Stein fu che la sua vocazione compositiva avrebbe reso meglio se egli si fosse dedicato alla soluzione di problemi più semplici con forme più brevi. Kurtág trasformò questi limiti tecnico-didattici in meccanismi strutturali che gli fornirono la base per il rapido completamento di una serie di lavori per formazioni cameristiche e per strumenti solisti.³ Furono tutti composti nell'arco di tre anni, dal 1959 al 1962, e portarono alla sua più importante svolta: il *Bornemisza Péter mondásai* (I detti di Péter Bornemisza) op. 7, sottotitolati "Concerto per soprano e pianoforte" (1965-68, revisionato nel 1969 e nel 1975) [Beckles Willson 2007, 77-126].

Lo stesso modello di crisi creativa e di rinnovamento, seguito da un'esplosione di energia creativa, si ripeté altre due volte, ad intervalli di dieci anni. Nel 1970, Kurtág iniziò a lavorare sulla sua più importante composizione successiva [Halász 1998, 12]; la Collezione Kurtág conserva 277 pagine di schizzi e abbozzi per le 24 *Antiphonæ* op. 10 per orchestra e una bella copia delle 47 pagine per le prime tre Antifone, con relative correzioni. Da questo materiale appare chiaro come egli stesse tentando di portare avanti un lavoro che ricorda *Atmosphères* di György Ligeti. Nel 1971 Kurtág in-

3. Quartetto per archi, op. 1 (1959), Quintetto per fiati op. 2 (1959), Otto brani per piano solo op. 3 (1960-61), Otto duetti per violino e cymbalom op. 4 (1961), *Jelek* (Segni) per viola sola op. 5 (1961, rev. 1992) e *Cinque Merrygate* op. 6, per chitarra sola (1962).

terruppe il lavoro per comporre una serie di piccoli pezzi per pianoforte per principianti commissionati da Marianne Teöke, una didatta sua conoscente. Questi brevi e – in qualche caso disarmanti – semplici pezzi per pianoforte fornirono a Kurtág una via d'uscita dal suo blocco creativo, arrivato con il fallimento dell'op. 10. In effetti, sarebbe più appropriato dire che le *24 Antiphonæ* furono presto sorpassate da un'ondata di musica per pianoforte che, in parte, confluì nel primo volume della serie *Játékok*. Sull'onda di questo successo, venne un'ulteriore serie di composizioni cameristiche, inaugurata dal suo secondo quartetto per archi.⁴ Pochi anni dopo, si presentò lo stesso scenario, per la terza volta. Nei primi anni '80 la BBC gli commissionò un concerto per pianoforte che divenne *Confessio* op. 21 per pianoforte e orchestra. La Fondazione Sacher conserva 343 pagine di schizzi e abbozzi, un ulteriore abbozzo di 8 pagine e una bella copia del primo movimento intitolato *Requiem* [Sallis 1998, 193-195]. Questi documenti dimostrano che Kurtág iniziò a lavorare al progetto nel 1976 portandolo avanti fino al 1986, ancora una volta senza riuscire a completarlo. Come per le due crisi precedenti, Kurtág ritornò a comporre frammenti. Il 6 luglio 1985 Kurtág iniziò a scrivere un pezzo per soprano e violino basato su testi di Franz Kafka; alcuni schizzi appaiono su taccuini contenenti il lavoro su *Confessio*. Questi brani confluirono in *Kafka-Fragmente* op. 24 per soprano e violino (1985-87).⁵

I contraccolpi subiti dai periodi di blocco creativo non fermarono Kurtág dal continuare a comporre. Nella seconda metà degli anni '50 compose e completò musica applicata per teatro e per più di una pellicola cinematografica.⁶ Allo stesso modo, mentre lavorava sia sull'op. 10 che sull'op. 21, continuò a scrivere e completare composizioni vocali (opp. 11 e 17). Ad ogni modo, l'energia creativa impiegata nel tentativo di comporre le sue composizioni strumentali di dimensioni estese rimase inappagata. Retrospectivamente Kurtág nel 1996 nota che in due circostanze era stato perfettamente consapevole delle sue volontà, ma paradossalmente queste idee chiare agirono da impedimento al suo processo creativo.⁷

-
4. *Hommage à Mihály András – Twelve microludes for string quartet* op. 13 (1977-78); Sei pezzi per trombone e pianoforte (1978); *A kis csáva* (Una piccola difficoltà) op. 15b per ottavino, trombone e chitarra (1978); Tre pezzi per violino e pianoforte op. 14e (1979); *Bagatelles* op. 14d per flauto, contrabbasso e pianoforte (1981). Lavorò anche alle due prime versioni di *Grabstein für Stephan* op. 15c and *Hommage à R. Sch.* op. 15d, senza completarle.
 5. Furono inclusi nella prima sezione dei *Kafka-Fragmente*: 4. *Ruhelos*; 6. *Nimmermehr*; 19. *Nichts Dergleichen*.
 6. La Kurtág Manuscript Collection conserva una bella copia di musica per l'*Amleto* di Shakespeare (completato nel 1956) e musica orchestrale (1960) per un film di György Palásthy, *Egy régi villamos* [La vecchia tramvia], accompagnata dalle note di scena di Miklós Herczenik. La collezione conserva anche altri progetti senza data di musica per film e musica applicata che sembra essere stata composta nello stesso periodo.
 7. « Avevo idee precise su due delle mie opere, che però rimasero incompiute. Una di esse era le *24 Antifone* – vi avevo lavorato a Berlino nel 1971 e ne avevo completate solo tre [...] Sembra che se uno sa troppo su una certa opera il processo creativo non scorre – o almeno questo capita a me»: Kurtág, cit. da Halász [1998, 11].

La composizione segue sempre le sue regole. Si compie sempre solo la volontà della composizione, non quella del compositore. Con me è sempre andata così: quando ero consapevole di ciò che volevo e pensavo che avrei ottenuto una certa soluzione, non sono mai stato in grado di scrivere quel brano. Da questo punto di vista non ho nessuna capacità o tecnica. La musica può nascere solo nel momento in cui decide lei stessa di nascere.⁸

Questa citazione ci ricorda l'affermazione di Igor Stravinsky, quando disse che lui era una specie di contenitore attraverso cui il *Sacre* era passato per qualificarsi. Péter Halász ha osservato che Kurtág ha sempre avuto difficoltà nel trattare materiale non tematico, cioè quei collegamenti “neutri”, che sono necessari nelle forme estese [Halász 1998, 21]. Il problema di Kurtág non era dovuto a carenze tecniche, quanto piuttosto ad una sensibilità artistica e tecnica poco adattabile alle richieste di questo tipo di forme: cioè a quelle composizioni che, secondo i criteri estetici del XIX secolo, avrebbero dovuto distinguere i grandi compositori da quelli mediocri. Più avanti tenterò di dimostrare che Kurtág era in grado di superare il problema considerando il frammento come elemento principale del suo pensiero musicale e inserendolo nella sua versione di una composizione aperta. *Grabstein für Stephan. In memoriam Stephan Stein* op. 15c per chitarra e gruppi di strumenti (1978-79/1989) rappresenta una delle composizioni-chiave per questa trasformazione.⁹

Parafrasi, parodia e frammento

Kurtág iniziò la composizione di *Grabstein für Stephan. In memoriam Stephan Stein* op. 15c nel 1978, ma la completò solamente nel 1989.¹⁰ Questo brano in un solo movimento, si colloca al confine tra la sua produzione orchestrale e quella cameristica.¹¹ Anche se l'ensemble è costituito da più di 25 strumentisti, essi sono organizzati in piccoli gruppi di tre o quattro elementi, sparpagliati sullo spazio scenico. Come possiamo vedere nell'Es. 1, gli strumenti tendono ad essere raggruppati per famiglie, ricordando le compagini del XVI secolo.

8. In György Kurtág: *The Matchstick Man*, Juxtapositions, Ideale Audience, DVD 9DS16, 1996.

9. Stephan Stein, era il marito di Marianne Stein e un grande amico del compositore.

10. Alla fine degli anni '70, Kurtág tentò di comporre due diversi brani per la morte di Stephan Stein. Il primo è un progetto incompleto per basso, percussioni, clarinetto, zither e cimbalom con il titolo in russo, *Nadgrobnij kamen' Štefana Štejna*, basato sul testo della Messa in latino. La Collezione Kurtág della Fondazione Sacher ne conserva 31 pagine di abbozzi. Il secondo lavoro è una versione preliminare di *Grabstein für Stephan. In memoriam Stephan Stein* per flauto, trombone, percussioni, arpa, chitarra, pianoforte e cembalo (1978-79). I sei movimenti che formano il brano esistono in abbozzo, ma il compositore non ha mai steso la copia definitiva di questa prima versione. Fu rifiutata, anche se l'ultimo movimento in seguito diventò il finale di *Hommage à R. Sch.* op. 15d per clarinetto (anche grancassa), viola e pianoforte (1979/1990) [Sallis 2002].

11. Mentre l'editore Editio Musica Budapest, presenta *Grabstein für Stephan* op. 15c nel catalogo della musica orchestrale, il *Grove* lo colloca nel catalogo della musica da camera.

Chitarra solo:	
1.	Pianino [Weinbach, con pedale 'supersordino'];
2.	Armonium [anche cembalo], arpa, celesta, vibrafono, campane;
3.	Percussioni (piatto grave, gong acuto, gong grave, tam-tam), timpani, gran cassa;
4.	Oboe, clarinetto in Mi bemolle, clarinetto basso in Si bemolle;
5.	Tre corni in Fa, tuba;
6.	Due trombe in Do, due tromboni;
7.	Tre viole, tre violoncelli, contrabbasso
8.	Tre fischietti;
9.	Tre 'Peskó duda' (segnale d'allarme)

Es.1. Strumentazione di *Grabstein für Stephan* op 15c

Grabstein inizia con un leggero strimpellio delle corde vuote della chitarra. Kurtág tornerà ad usare questo gesto in altri due lavori che rievocano un lutto. Anche *Mihály András emlékére* (in memoria di András Mihály) per piano solo (1993) (pubblicato in *Játékok* VI) inizia con leggere e minime inflessioni sulle corde, ripetute periodicamente in momenti chiaramente definiti. Da notare la similitudine nella costruzione fraseologica degli esempi 2 e 3. Il punto di partenza, sia di *Grabstein*, sia di *Mihály András emlékére* è sempre una convenzione strumentale (rispettivamente le corde vuote della chitarra per il primo, e l'uso delle dieci dita sul pianoforte nel secondo).

Kurtág ritorna su questa idea di nuovo nel terzo (ed ultimo) movimento della sua prima vera e propria composizione sinfonica del periodo maturo: *Stele* Op. 33 per orchestra (1994). Qui tutta l'orchestra viene impiegata per creare un suono sordo e increspato, simile a quello emesso strimpellando la chitarra. Tutte e tre le composizioni sono costruite su una struttura ad onda, che cresce fino ad un forte climax dinamico, per poi tornare alla quiete del punto di partenza. Così, sia *Mihály András emlékére*, sia il terzo movimento di *Stele* possono essere interpretati come parafrasi di *Grabstein*.

Questi esempi di parafrasi sono significativi, in quanto indicano che la parte chitarristica in *Grabstein* non è una semplice linea solistica in un concerto stranamente statico, ma è piuttosto un'entità musicale indipendente su cui si innesta una serie di sparata di gesti musicali. Si tratta di un frammento che, come il porcospino per Friedrich Schlegel, è di per sé completo e può sussistere sia come entità indipendente (vedi il caso di *Mihály András emlékére*), sia come parte di una totalità più grande.¹² La natura frammentaria della parte chitarristica è sottolineata, sia per la vista che per l'udito, dalla disposizione nello spazio scenico. I gesti musicali di *Grabstein*, dispersi

12. In effetti, la parte per chitarra di *Grabstein für Stephan* e *Mihály András emlékére* sono solamente due esempi di un uso frequente che fa Kurtág nelle sue composizioni dei frammenti compositivi. Nel loro insieme, tendono a sottoscrivere l'affermazione di Ulrich Gumbrecht "... un frammento destinato dal suo autore a sembrare un frammento non sarà un frammento"; Hans Ulrich Gumbrecht, *The Powers of Philology* (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2003), 14.

nello spazio scenico, rinforzano le separazioni fra i gruppi strumentali, e lasciano all'ascoltatore la sensazione di trovarsi di fronte a più formazioni cameristiche che suonano simultaneamente.

Larghissimo Kurtág György Op.15/c

Chit

Pno

Arpa

Cel

Vibr

Camp

Piatto grave Tam-tam II

pppp, lontano

pppp, lontano

con Ped. I Ped. II (super-sord)

pppp, lontano

pppp

pppp

3/4

2/4

Es. 2. *Grabstein für Stephan*, bb. 1-8

Mihály András emlékére

In memoriam András Mihály

♩ = 30 - 20

pp

con Ped. [1/2 - 1/4 ped.] al fine

4/4

Es. 3. *Mihály András emlékére* (in memoriam András Mihály), da *Játékok VI*, bb. 1-2

Confessio... [Concerto]
I Requiem

op. 21

Invocatio
Senza tempo

Ja- ma! ja- ma! Pe- lin- sib- -

Tempo di Kocsis

[Re- qui- em ce- ter- nam do- ma e- c-]

(*) ① = székelyszó; ② = székelyszó; ③ = papírtüplő; ④ = székelyszó; ⑤ = kősepen

tempo di Kocsis

Es. 4. Requiem, p. 1, da *Confessio*, Concerto per pianoforte e orchestra, op. 21

Kurtág aveva già sperimentato la spazializzazione dell'ensemble in ... *quasi una fantasia*... op. 27 n. 1 per pianoforte e gruppo di strumenti (1987-88).¹³ Sia ... *quasi una fantasia*... che *Grabstein* iniziano in modo molto simile: troviamo un solista, collocato al centro del palco, che esegue figure molto semplici accompagnato da una percussione senza intonazione. Possono entrambe essere interpretate come "parodie" (nel significato medievale positivo del termine) del primo movimento (*Requiem*) del suo Concerto incompiuto per pianoforte, *Confessio* op. 21.¹⁴ Anche il movimento in questione inizia con un gesto di estrema semplicità (terze minori discendenti) morbidamente ripetuto dal pianoforte, solo oppure accompagnato da strumenti a percussione. Come per la parte chitarristica di *Grabstein*, anche il piano solo nel primo movimento del concerto incompiuto viene gradualmente sommerso da una delicata valanga di dettagli, che gradualmente sovrasta il solista con un unico lungo e sostenuto movimento di crescendo-decrescendo [Sallis 1998, 193].

Grabstein costituisce una svolta per Kurtág: dura 8' e, fino a quel momento, è il brano strumentale più lungo del suo periodo maturo.¹⁵ Fino alla fine degli anni '80, qualsiasi tentativo di comporre forme più estese usando sonorità più ampie, era fallito. I suoi lavori più lunghi (*Bornemisza Péter mondásai* op. 7, ca. 40', e *Kafka-Fragmente* op. 24, ca. 55') sono in realtà degli ampi cicli vocali divisi in piccoli frammenti uniti solo dalla componente testuale. Con *Grabstein* e altre composizioni dello stesso periodo, il frammento cessa di essere solo un "surrogato", un espediente compensatorio nato dall'impossibilità di comporre un lavoro più lungo e costruito. Al contrario, lo stretto, conciso e disadorno enunciato musicale ora diventa la base su cui costruire alcuni dei suoi pezzi di maggior successo. Ciò spiega anche il completamento improvviso di lavori che aveva evitato per oltre dieci anni: *Grabstein* e *Hommage à R. Sch.* (1975/1990). Ciò spiega anche la serie di nuovi lavori di estrema importanza, tutti composti nell'arco di quattro anni: ... *quasi una fantasia*... op. 27 n. 1 (1987-88); *Of-*

13. Kurtág ritornerà su questa disposizione degli strumenti dell'ensemble nello spazio in *Ligatura-Message to Frances-Marie (The answered Unanswered question)* op. 31b per violoncello con due archi, due violini, e celesta, dispersi nello spazio, oppure per due violoncelli, due violini e celesta, dispersi nello spazio, oppure per due organi e celesta, dispersi nello spazio (1989); *Op. 27 No. 2* per pianoforte e violoncello e due ensemble da camera dispersi nello spazio (1989-90); e in *Samuel Beckett: What is the word [Samuel Beckett sends word through Ildikó Monyók in the translation by István Siklós]* op. 30b per contralto solo, voci e ensemble da camera dispersi nello spazio (1991).
14. Il movimento è dedicato alla memoria di János Pilinszky (1921-81), uno dei più grandi poeti ungheresi del ventesimo secolo, di cui Kurtág ha musicato numerosi componimenti nelle sue opere vocali (soprattutto nell'op. 11).
15. Il suo primo *Movimento* per viola sola e orchestra (1955) dura 12'. Ad ogni modo, questo lavoro appartiene ad una fase precedente della carriera di Kurtág e risulta difficile paragonarlo con musica composta trent'anni dopo. La lunghezza di *Grabstein* fu superata con *Samuel Beckett: What is the word [Samuel Beckett sends word through Ildikó Monyók in the translation by István Siklós]* Op. 30b (1991), che dura circa 14'. In questo lavoro vocale il testo costituisce un importante elemento di continuità. Il primo movimento di sola musica strumentale che riesce a durare più di *Grabstein* è ... *concertante*... Op. 42 per violino (anche violino con sordina), viola (anche con sordina) e orchestra (2003) che dura 26'.

ficium breve in memoriam Andreæ Szervánszky op. 28 per quartetto d'archi (1985-89); *Op. 27 n. 2* (1989-90).

Frammenti, composizione aperta e *composed programme*

Un esempio tipico di “frammentismo” può essere trovato nel suo lavoro inedito per viola sola, composto il 6 agosto 1991. Il titolo del brano è costruito da due frammenti di testo estratti da *Finnigans Wake*: “Macool, Macool, orra whyi deed ye diie?” (p. 6), e “Sir Tristram, violer d’amores” (p. 1). Il primo schizzo (vedi Es. 5) indica che il brano, vagamente incentrato sul *sol*, cominciava con una serie di note doppie separate da lunghe pause. Il secondo schizzo (Esempio 5b) potrebbe anche essere interpretato come un abbozzo, in quanto, se consideriamo le altezze e la struttura fraseologica, esso anticipa la bella copia del brano composta tre settimane più tardi, il 27 agosto 1991.

Il processo compositivo di questo breve e conciso lavoro sembra nato da un’ispirazione immediata e dalla sua diretta trascrizione su carta. Consiste in due brevi frasi, rispettivamente di cinque e sette battute, in cui Kurtág esplora il registro dello strumento e le sue possibilità dinamiche. Ma se dal punto di vista tecnico la composizione è una miniatura chiusa in se stessa, dal punto di vista estetico essa supera i propri confini: la struttura ritmica simil-sarabanda, assieme all’idea della morte evocata nel titolo, contribuiscono a creare l’impressione che Kurtág stesse componendo una versione nuova di *Virág az ember*. In altre parole, l’oggetto acquista significato solo quando occupi una posizione nel contesto della produzione compositiva di Kurtág.¹⁶

Fin dall’inizio degli anni ’70, quando iniziò a comporre i suoi *Játékok*, Kurtág ha composto centinaia di frammenti come questo. Alcuni si combinavano con dei cicli strumentali o vocali, altri rimanevano oggetti estetici auto-sufficienti. In molti casi, copie di questi pezzi venivano spedite come messaggi musicali ai propri colleghi e amici. Negli anni ’80, Kurtág iniziò a combinare brani strumentali appartenenti al suo passato con nuovi frammenti compositivi, trasformando così il contenuto dei suoi cicli in un campo di possibilità interpretative orientate [Eco 1984, 76].

16. Per un approfondimento sul motivo *Virág az ember* nel suo contesto originale, cfr. lo studio di Rachel Beckles Willson [2004]. Per un’analisi approfondita dello stesso tema nella musica più recente di Kurtág cfr. Sallis 2008.

6 VII 97 *Macool, Macool, orra whyi deed ye diie?* *Sir Tristram, violer d'amores -* ~~Macool, Macool, orra whyi deed ye diie? *Sir Tristram, violer d'amores?*~~

Schwer *mp-mf* *[HJ]!!* *ans* *[PP]*

mp *flüchtig*

Es. 5a) *Macool, Macool, orra whyi deed ye diie? Sir Tristram, violer d'amores*, schizzo per un brano inedito. (Nei manoscritti della Paul Sacher Stiftung di Basilea)

Macool, Macool, orra whyi deed ye diie, Sir Tristram, violer d'amores ---

Handwritten musical score for a chamber work, likely a vocal and instrumental piece. The score is written on five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It includes dynamic markings like *mp* and *p*, and performance instructions such as "Dragged and heavily" and "arco". The second and third staves continue the melodic line with various accidentals and dynamics. The fourth staff features a section marked "arco" and "pppp". The fifth staff is a vocal part with lyrics in German: "Ich weiss nicht was ich bin, Ich bin nicht was ich weiss; Ein ding und mit ein ding Ein stoffschin und ein beain." The score is heavily annotated with handwritten notes, including "flichter", "mutter", and "30303030".

Es. 5b) *Macool, Macool, orra whyi deed ye diie? Sir Tristram, violer d'amores*, abbozzo per un lavoro inedito. (Nei manoscritti della Paul Sacher Stiftung di Basilea)

Questo concetto è stato coniato da Umberto Eco e sviluppato, tra l'altro, attraverso il suo studio sulle opere mature di James Joyce. Eco osserva che un numero infinito di allusioni raggruppate in una serie di parole – o risultanti da una coppia di sillabe – presenta agli occhi del “lettore ideale” (affetto da insonnia ideale) un'altrettanto infinito numero di possibilità interpretative. In *Finnegans Wake*, ogni parola serve a chiarire il senso del libro, conferendo un senso di direzionalità a una delle possibili interpretazioni. Ognuna di esse appare sia come idea del libro stesso, sia come suo modello microscopico. Ad esempio, dalla frase «Jungfraud's Messonge book» presa dalla terza sezione di *Finnegans Wake* possono derivare dieci nomi o parole: Jung + Freud + Frau + Jungfrau + young + fraud + mess + message + songe + mon-songe. Dal momento in cui il lettore sbrogia una frase, che inizialmente sembra essere un nonsense, egli sarà in grado di crearsi una propria struttura, scegliendo un percorso interpretativo all'interno del numero di possibilità che ha davanti. Nell'ultimo lavoro di Joyce, il meccanismo per creare una catena di significati, basata sui giochi di parole, fu trasformato in una metafora epistemologica dell'universo in continua espansione, o come preferisce chiamarlo Joyce, del *chaosmos* [Eco 1989, 73-77].

In un contesto più circoscritto, troviamo questo tipo di strutture nel quartetto per archi *Officium breve in memoriam Andrae Szervánszky* op. 28. Dei 15 pezzi che compongono questo brano di circa venti minuti, solo quattro (movimento IV, VI, IX e XIV) furono composti *ex-novo*. Gli undici rimanenti sono o adattamenti, o parodie, o parafrasi di composizioni di Anton Webern, Endre Szervánszky e di Kurtág stesso. Questi pezzi “riciclati” possono essere interpretati come *objets trouvés*, che portano con sé significazioni musicali ed extra-musicali all'interno delle nuove composizioni, similmente alla catena di significati che troviamo nei giochi di parole di Joyce.¹⁷ Il trio per clarinetto *Hommage à R. Sch.* op. 15d propone un analogo insieme di oggetti ritrovati, alcuni dei quali erano stati composti quindici anni prima. Il secondo movimento, intitolato *Der begrenzte Kreis*, era basato su un adattamento del sesto frammento della terza sezione di *Kafka-Fragmente*. Come si può vedere nel seguente esempio, Kurtág ha adattato la parte del soprano e del violino a quelle per clarinetto e viola, aggiungendo in un secondo momento una terza parte per pianoforte che presenta echi frammentati delle due voci originali. In questo frammento, Robert Schumann e Franz Kafka vengono amalgamati in un'unica voce, ora assegnata a Eusebius, lo pseudonimo di Schumann.¹⁸ L'ascoltatore/lettore ideale potrebbe anche notare che la musica allude ad una tecnica compositiva rintracciabile nei primordi della nota-

17. *Officium breve* ha ricevuto un'attenzione da parte della letteratura critica come forse nessun altro lavoro di Kurtág, perché le sue citazioni e auto-citazioni creano una rete di collegamenti musicali ed extra-musicali così complessa da sfidare l'abilità di analisti e musicologi. Per uno studio sulle intersezioni fra il passato di Kurtág e *Officium breve* cfr. Sallis 2008. Per un approccio intertestuale leggermente diverso cfr. Bleck 2008. Per una trattazione a più ampio spettro di citazioni, allusioni e imitazioni nelle composizioni di Kurtág, cfr. Mosch (in corso di stampa).

18. Il testo («*Der begrenzte Kreis ist Rein*») è tratto dai *Tagebücher* di Franz Kafka [1967, 229].

zione strumentale: nel 1559 Ioanne Matelart pubblicò una collezione di *Ricercate concertate* contenente duetti per due liuti, creati aggiungendo in contrappunto una voce (la parte del secondo liuto) ai ricercari per liuto solo di Francesco da Milano [Dupraz, 2001, 111-112].

Molto semplice, piano e legato

Der be-grenz-te Kreis ist rein.

poco espr.

Csobanka 1986, XI II.

Es. 6a) n. 6. (*Der begrenzte Kreis*) dai *Kafka-Fragmente* op. 24 (sezione III)

②

(E. *: *der begrenzte Kreis* ...)

Molto semplice, piano e legato

Cl in Si^b

Vla

Pf

p

con sord.

pp

poco espr.

pizz. arco

via sord.

ppp

poco espr.

1/2 Ped.

attacca

*E. = Eusebius

Csobanka 1986, XI 11-12 (rev. Veröce 1990, I. 3)

Es. 6b) n. 2. (E. *: *der begrenzte Kreis*...) da *Hommage à R. Sch.* op. 15d

Solo un piccolo passo separa *Officium breve* e *Hommage à R. Sch.* dai “programmi di concerto” che Kurtág iniziò a comporre agli inizi degli anni '90. Nel 1993 fu invitato a mettere insieme programmi di concerto utilizzando i brani recentemente composti per i festival di Berlino e Salisburgo. Kurtág, in una nota del programma per quest'ultimo, spiega come è arrivato alla formulazione di questo concetto.

Dall'*Officium breve* avevo imparato qualcosa: una relazione di parentela, un rapporto apparentemente naturale fra singoli pezzi permetteva di ricomporli come una musica unica, ad un livello editoriale superiore. Da qui nacque l'idea di un programma composto organico di più grandi dimensioni, sufficiente per un intero concerto. [Kurtág 1993, 73]

Contemporaneamente Kurtág stava anche componendo *Rückblick – Altes und Neues für vier Spieler (Hommage à Stockhausen)* (1992-93). Dei 54 brani (organizzati in undici sezioni) che compongono questo lavoro, solo il primo pare essere stato composto *ex-novo*. Circa la metà di essi sono adattamenti per tromba, contrabbasso e tastiera (pianoforte a coda, pianoforte verticale, celesta e clavicembalo), o diverse combinazioni di questi strumenti, da musiche di *Bornemisza Péter mondásai* op. 7, da *Four Songs* su Poesie di János Pilinszky op. 11 e da *Játékok*.¹⁹ I rimanenti brani erano stati composti in precedenza e vennero inseriti in *Rückblick* senza modificazioni: ad esempio, la Sezione III è interamente ripresa dagli *Otto pezzi* per pianoforte op. 3. Eppure, *Rückblick* è molto più di un "programma da concerto". È un lavoro che sopravvive alla sua prima esecuzione. Questo è sottolineato da una nota di Kurtág sulla parte superiore dell'elenco autografo dei brani che compongono *Rückblick*: «wie ein Rituel zu spielen – attacca possibile» (cfr. Es. 7).²⁰

Come *Officium breve*, anche *Rückblick* è un lavoro estremamente frammentario; i movimenti/brani non costituiscono un'entità completa e mettono in luce le difficoltà di analizzare i lavori più recenti di Kurtág. Certamente, gli analisti di scuola "insiemistica" non troverebbero gravi problemi nel determinare una infinita serie di catene di altezze e relazioni intervallari fra i brani che compongono entrambi i lavori. Risultati simili si possono raggiungere anche prendendo come campione movimenti scelti casualmente da composizioni di Haydn o di Mozart. Ma se questo tipo di analisi produce indubbi risultati sotto il profilo stilistico, non può trasformare l'aleatorietà delle combinazioni d'altezze in un'unità coerente. Nella migliore delle ipotesi, dimostra che il metodo è in grado di generare risultati matematici validi.²¹ A maggior ragione, questo tipo di analisi può dirci ben poco su *Rückblick*, proprio perché molti di questi brani sono degli oggetti, scelti come esempio dal passato del compositore. Come delle istantanee in un album fotografico, l'unità è creata non tanto attraverso tecniche esplicite (sviluppi tematico-motivici, stile armonico o melodico, etc.), quanto attraverso il ruolo attivo dell'ascoltatore, che partecipa alla costruzione di un sistema nell'atto della ricezione [Cummins 2006, 52-53].

19. Gli strumenti furono scelti per corrispondere a quelli suonati dal figlio, figlia, genero del dedicatario, che suonarono la prima dell'opera a Berlino il 30 Settembre 1993.

20. Il facsimile del «Programma» di György Kurtág contenente la lista dei brani che formano *Rückblick*, è stato pubblicato da Philippe Albèra [1995, 208-212].

21. Il tallone di Achille della teoria di Allen Forte consiste nell'impossibilità di segmentare il materiale di altezze che sta esaminando, il che rivela una breccia nel circolo ermeneutico del sistema analitico: gli insiemi di altezze sono spesso scelti per mettere a fuoco il metodo, e il risultato dell'analisi diventa solo una giustificazione per il sistema, e ha poco a che fare con la musica cui viene applicato.

-2- [Programm]

Programm
[wie ein Ritual zu spielen -
ohne Pause - attacke possible]

I. ①-9.10.1974
① Tr - CB ② Kyrie ③ Hommage à Stockhausen
[Einstufige Tr - CB] [Tr - CB - Pf - Cello] [Tr - CB - Pf - Cello]

II. ① Veres - verscheidet [Pf 4 handig] [Stille - dunkel]
⇒ ② Rilinsky: Alkohol [Cb - Tr - Pf] [Stille - dunkel]
⇒ ③ Rilinsky: In memoriam F.M. Dostojewski
[Cb - Tr - Pf - Cello] [Stille - dunkel]
⇒ ④ Rilinsky: Hölle [Cb - Tr - Pf - Cello] [Stille - dunkel]

III. 8 Klavierstücke op 3 [Pf - Solo]

IV. ① Halk leim Sachel Endstäl
[Tr - CB - Piano - Cello] ② Antyphne in f [Pf - Solo] Spiel 34
③ Kyrie [Pf 4 handig] Spiel 40 ④ Studie zu Hölle [Tr - CB - Pf - Cello] Spiel 40
[Pf 4 handig] [Stille - dunkel]

V. Hommage à John Cage [Tr - CB]

VI. ① Korál Rajecy Benjamins [Pf - Solo] ② 3 in memoriam [Tr - CB - Pf - Cello] [Stille - dunkel]
③ In memoriam Martin Blum [Pf - Solo] ④ Neling für Martin Klein [Tr - CB - Pf - Cello] [Stille - dunkel]
⑤ Postface à Karas [Tr - CB - Pf - Cello] [Stille - dunkel]

Es. 7. «Programm», elenco autografo dei brani che compongono *Rückblick*, prima pagina. (Nei manoscritti della Paul Sacher Stiftung di Basilea)

Nel periodo in cui stava scrivendo *Kafka-Fragmente*, nella metà degli anni '80, Kurtág iniziò a comporre una serie di brani per soli archi.²² Queste composizioni compaiono nello stesso libro di appunti usato per il completamento dei *Kafka-Fragmente* e presentano un misto di nuove composizioni e di adattamenti di lavori precedenti. Molti di questi lavori sono ora confluiti in una serie intitolata *Signs, Games and Messages for strings*.²³ Anche se non è inclusa nel volume a stampa dei brani per viola sola, *Macool, Macool, orra whyi deed ye diie? Sir Tristram, violer d'amores* fu realizzata nel periodo in cui Kurtág componeva molti di questi frammenti musicali e corrisponde, sia tecnicamente che esteticamente, ai brani scelti per la pubblicazione. I brani raccolti nel volume *Signs Games and Messages for strings* non hanno nessuna esplicita funzione didattica, allo stesso modo degli ultimi tre volumi di recente pubblicazione di *Játékok*.²⁴ Non sono né strumenti pedagogici, né vere e proprie composi-

22. *Ruhelos*, uno dei primi brani che Kurtág compose per i *Kafka-Fragmente*, avrebbe potuto benissimo essere uno di questi brani. Si tratta di un breve pezzo, una pagina per violino solo, che finisce con il soprano che sussurra una parola alla fine: «*ruhelos*».

23. Ad oggi, l'Editio Musica di Budapest ha pubblicato quattro volumi sotto questo titolo, per violino, viola, violoncello e trio d'archi. Altri volumi per contrabbasso solo, duetti per archi, e per formazioni più grandi sono in corso di pubblicazione, così come volumi per fiati anch'essi intitolati *Games and Messages*.

24. Da notare il fatto che i volumi V, VI e VII della serie *Játékok*, pubblicata tra il 1997 e il 2003, recano tutti il sottotitolo *Naplőjegyzetek, személyes üzenetek* (Note di diario, messaggi personali) che sottolinea la loro analogia con la serie dei volumi per archi.

zioni, ma piuttosto collezioni di brani da cui trarre spunto per la composizione di “programmi di concerto”. Come la parte chitarristica in *Grabstein*, anche questi brani sono frammenti, di per sé completi, ma potenzialmente anche utilizzabili per formare entità maggiori. Kurtág stesso fornì gli esempi e le strutture per questo tipo di combinazioni. L'*Intermezzo: Pizzicato-keringő* (valzer-pizzicato), il ventisettesimo brano del ciclo *...pas à pas – nulle part... - poèmes de Samuel Beckett* op. 36 per baritono solo, percussioni e trio d'archi (1993-1998) viene anche pubblicato separatamente in *Signs, Games and Messages for string trio*. Inoltre, nella prefazione a *Einige Sätze aus den Sudelbüchern Georg Christoph Lichtenbergs* op. 37 per piano solo (con o senza strumenti) (1996), Kurtág scrive:

Questo lavoro non rappresenta un ciclo di canti nel senso tradizionale del termine – come il testo, è una collezione di aforismi. I movimenti appaiono nella partitura seguendo la cronologia compositiva. Gli interpreti possono effettuare una selezione dei movimenti in funzione dell'esecuzione pubblica, costruendo un proprio ciclo [Kurtág 1998, 2]

Kurtág continua notando che i brani e gli intermezzi pubblicati in appendice, possono essere inclusi in un'esecuzione pubblica a discrezione dell'interprete. Il cantante viene esortato a considerare anche gli arrangiamenti degli aforismi di Lichtenberg pubblicati in *Tre altri pezzi* op. 38a per clarinetto e cimbalom.²⁵ Queste istruzioni diventano implicite in *Signs, Games and Messages*. Questo “campo di possibilità orientate” appare essere l'apice nello sviluppo della sua tecnica compositiva, che ha visto il frammento isolato muoversi dai margini al centro del suo pensiero musicale e la sua musica da camera diventare il cuore di questa evoluzione.

(Traduzione di Claudia Jane Scroccaro)

25. Per l'esecuzione del ciclo dell'op. 37 Kurtág [1998] arriva al punto da suggerire l'inclusione di pezzi composti da altri.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALBÈRA PH. (cur. 1995), *György Kurtág: Entretiens, textes, écrits sur son œuvre*, Contre-champs, Genève.
- BECKLES WILLSON R. (2004), *György Kurtág: The Sayings of Péter Bornemisza, op. 7. A 'Concerto' for Soprano and Piano*, Ashgate, Aldershot, 110-125.
- BECKLES WILLSON R. (2007), *Ligeti, Kurtág, and Hungarian music during the cold war*, Cambridge University Press, Cambridge.
- BLEEK T. (2008), *Quelques réflexions sur l'intertextualité dans la musique de György Kurtág*, in M. Grabócz-J.P. Olive (cur.), *Gestes, fragments, timbres: la musique de György Kurtág*, L'Harmattan, Paris, 19-38.
- CUMMINS L. (2006), *Debussy and the fragment*, Rodopi, Amsterdam-New York.
- DUPRAZ CHR. (2001), *Musiques pour luths (1507-1601): catalogue raisonné et édition moderne du répertoire pour plusieurs luths imprimé à la Renaissance, analyse musicale des mises en tablatures de modèles polyphoniques*, Vol. 1, Université François-Rabelais, Tours.
- ECO U. (1984), *The role of the reader. Explorations in the semiotics of texts*, Indiana University Press, Bloomington (ed. orig., *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979).
- ECO U. (1989), *The Aesthetics of Chaosmos. The Middle Ages of James Joyce*, Harvard University Press, Cambridge Mass. (ed. orig., *Le poetiche di Joyce*, Gruppo editoriale Fabbri, Bompiani-Sonzogno, Milano, 1962)
- HALÁSZ P. (1998), *György Kurtág*, (Hungarian Composers 3), Mágus, Budapest.
- KAFKA F. (1967) *Tagebücher 1910-1923* (cur. Max Brod), Fischer, Frankfurt am Main.
- KURTÁG G. (1993), *Das mehrteilige »komponierte« Programm*, in U. Dibelius, (cur.), *Ligeti und Kurtág in Salzburg*, Palladion, Zürich.
- KURTÁG G. (1998), *Anleitung a Einige Sätze aus den Sudelbüchern Georg Christoph Lichtenbergs op. 37*, Editio Musica, Budapest.
- MOSCH U. (in corso di stampa), *What presence of the past? Artistic autobiography in György Kurtág's music* in F. Sallis- R. Elliott- K.DeLong (cur.), *Centre and periphery, roots and exile: Interpreting the music of István Anhalt, György Kurtág and Sándor Veress*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo Ontario.

- SALLIS F. (1998), *György Kurtág: Confessio, op. 21 (1980-86)*, (Settling New Scores: Music manuscripts from the Paul Sacher Foundation, ed. F. Meyer), Schott, Mainz.
- SALLIS F. (2002), *The Genealogy of György Kurtág's Hommage à R. Sch. op. 15d*, «*Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*», 43/3-4, 311-22.
- SALLIS F. (2008), *Fleurs recyclées: Sur les traces de relations souterraines dans l'Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky opus 28 pour quatuor à cordes de György Kurtág*, «*Circuit, Musiques contemporaines, La fabrique des œuvres*», 18/1, 45-58.
- SALLIS F. (manoscritto), *Inventar der Musikhandschriften György Kurtágs*, Paul Sacher Stiftung.
- VARGA B. A. (1995), *Entretien avec György Kurtág*, in Ph. Albèra (cur.), *György Kurtág: Entretiens, textes, écrits sur son œuvre*, Contrechamps, Genève.

Antonio Rostagno

NUOVA SOGGETTIVITÀ: GYÖRGY KURTÁG, WOLFGANG RIHM E SCHUMANN

L'interesse per la musica schumanniana è assai diffuso fra i compositori contemporanei.¹ Limitandoci all'ultimo quarantennio, con molta approssimazione possiamo rilevare in questo fenomeno due onde. L'Appendice I (che occorre consultare preventivamente per proseguire la lettura) elenca a scopo indicativo solo trenta titoli selezionati con criterio cronologico, e include solo tre precedenti storici nella prima metà del secolo. Seppur arbitraria, questa scelta delinea tuttavia con sufficiente dettaglio due fasi principali del fenomeno: la prima al 1970 al 1990 (con almeno una composizione all'anno quasi senza eccezione), la seconda dopo il 2000. Le composizioni di due compositori pur fra loro assai distanti come György Kurtág e Wolfgang Rihm, che costituiscono l'argomento di questo scritto, si collocano nella prima fase, verso la sua fine.

Esclusi pochi casi che possono rientrare nella categoria della "riscrittura", gli autori indicati in Appendice considerano l'ispirazione schumanniana in tre modi:

- (a) oggetto trovato lasciato senza elaborazione, non assimilato dialetticamente o soggettivamente nel contesto della nuova opera: in questi casi generalmente si riscontra la prevalenza di procedimenti paratattici (oggettivizzazione e straniamento: es. Murray Schafer, Robin Holloway, Dieter Schenbel)
- (b) oggetto d'origine schumanniana (motivo, melodia, procedimento armonico, *displacement* metrico ecc.) considerato come un seme germinale da cui dedurre sviluppi personali, o dal quale sviluppare un complesso sintattico-grammaticale derivato: (assimilazione soggettiva, dove prevalgono in questi casi procedimenti sintattici: es. Elliot Carter, Alexander Goehr; il breve pezzo di Bartók in tabella rientra in questa categoria²)
- (c) ispirazione allusiva, omaggio alla poetica di Schumann, utilizzo di titoli epigrafici ed exerga riferibili a Schumann: o titoli con assonanze schumanniane, o versi di

1. Per una aggiornata panoramica, corredata da un iniziale inquadramento storico-critico sugli autori novecenteschi che hanno tratto ispirazione dalla musica schumanniana, si può consultare il capitolo conclusivo di Edler [2008, 340-355].

2. Queste due prime possibilità derivano da una riflessione dello stesso Wolfgang Rihm [1997, I, 35].

suoi *Lieder*, o estratti da celebri aforismi, lettere, diari ecc.; o semplicemente ispirazione non (solo) testuale, ma mediata dalla poetica o da elementi non di superficie. In questa terza categoria collocherei Kurtág. Si tratta di una forma di condivisione epistemica, di dialogo interno fra soggetto e storia.

Questa terza modalità di ispirazione schumanniana, non contemplata dalla generalizzazione proposta da Rihm (vedi nota 2), si rivela all'indagine comparativa assai più "critica" ossia soggettiva, e assai più feconda di sviluppi progressivi se rapportata alle due precedenti.

È vero che spesso una composizione partecipa a più d'una delle precedenti categorie teoriche, come accade anche nel caso di Kurtág. Tuttavia, a mio avviso, solo nel caso di Wolfgang Rihm, e soprattutto nelle due *Fremde Szenen II e III*, le tre possibilità sono attive contemporaneamente; il che non significa un giudizio di valore, ma semplicemente indica una più profonda e intima prossimità caratteriale a Schumann.

Prima di procedere occorrono due ulteriori premesse:

1. quella circa la possibilità di espressione soggettiva oggi;
2. quella circa il quadro culturale odierno in cui collocare questo altrimenti inspiegabile "schumannismo".

A proposito del primo punto occorre tracciare una distinzione fra coloro che "rielaborano" (riscrittura straniata, senza assimilazione critica soggettiva) e coloro che "elaborano storicamente" ossia aggiornano l'eredità storica scelta come propria origine. La differenza verte precisamente sul problema della soggettività e della espressione soggettiva. Questi problemi non potevano sorgere che nel tardo Novecento, epoca gravata da una massa di conoscenze storiche sempre più vasta e minuziosa, impensabile prima dell'età dell'informatica. Per questa aumentata disponibilità della conoscenza storica, per questa debordante presenza della storia nell'attualità, ogni artista è costretto a individuare/costruire con una esplicita scelta la "propria" tradizione, la "mia tradizione" come afferma Rihm;³ potremmo dire, anticipando una delle conclusioni, la propria "genealogia" e "archeologia". Tale scelta dovrà poi essere portata avanti con differenti atteggiamenti nella composizione, nel rapporto con la storia e nel dialogo con l'ambiente musicale contemporaneo.

L'interesse per Schumann trova testimoni efficaci anche tra i filosofi; ne sono esempi:

1. Barthes [1985/2001a], che tematizza il frammentismo e il problema della coesione del ciclo di frammenti, la cui partenza può essere scelta, dice, in un punto qualsiasi;
2. Deleuze-Guattari [1997, 68] e la loro lettura di Schumann come esempio di "assenza del piano": «non si è mai certi di essere abbastanza forti, poiché non si ha alcun sistema, si hanno soltanto linee e movimenti. Schumann»;

3. «Tradizione può essere null'altro che *mia tradizione*»: [Rihm 1997, I, 23].

3. Jankélévitch [2001, 27-28], che è invece più direttamente interessato al problema della nuova soggettività. Occorre soffermarsi sulle sue idee.

Jankélévitch afferma infatti che le manifestazioni del soggetto sono apparizioni momentanee, effimere quanto la vita stessa, provvisoria e gettata nel tempo. Lo strumento per comunicare quest'avvicinarsi di umori è la «brachilogia», l'aforisma, l'attimo fulmineo e illuminante, il momento musicale. Nella composizione brachilogica traspare anche la «paura di calcare e la preoccupazione di non insistere», che costituisce esattamente una delle convinzioni più profonde e personali del primo Schumann, tanto quanto del Kurtág dei decenni 1970-1990, rafforzato in questa convinzione dall'incontro con Marianne Stein.

La nuova soggettività legge la storia e il reale non più nei termini assoluti e totalizzanti delle filosofie ottocentesche, ma con un diverso atteggiamento. Le due possibilità di rapportarsi alla storia, creandosi una propria tradizione, sono o il coinvolgimento o il distacco ironico verso quella genealogia culturale scelta con atto volontario. Questa situazione si risolve spesso in una ambiguità nel rapporto con la storia, che trova espressione in ciò che Jankélévitch definisce «anfibole», ossia la possibilità di molteplici interpretazioni del reale anche fra loro opposte, sebbene simultanee, proiezione speculare della frammentazione del soggetto.

Quindi *brachilogia* e *anfibole*: di qui partiremo per leggere i fenomeni di riscrittura/riappropriazione della tradizione, che ha portato numerosi compositori coevi a "scegliere" una propria via di tradizione storica nel riferimento a Schumann.

Jankélévitch pone al centro il problema del moderno soggetto «decentrato» (non più assoluto e totalizzante come nell'Ottocento), portando avanti una linea che tortuosamente passa fra Gadamer, Foucault, Ricoeur. In quest'ambito emergono alcuni problemi riassumibili in poche parole chiave, all'interno dei quali credo necessario leggere la «scelta di una mia tradizione» operata da Kurtág e da Rihm. Qui mi è sufficiente ridurre queste parole chiave a sette campi:

- 1 *soggetto e soggettività* ("decentramento del soggetto"; negazione di un io trascendentale, negazione di un io individuale (la "falsa coscienza" di Adorno); il soggetto è divenuto molteplice, *storicamente e culturalmente determinato*;
- 2 *oggetto, oggettualità*, straniamento: dall'"ispirazione" si passa alla "scoperta" di materiale;
- 3 *tradizione* (scelta della "mia tradizione"): la tradizione viene formata entro una *episteme* che ci forma e che al tempo stesso si deve far propria. Per Gadamer è «impossibile, per la ragione storica, di prescindere dai molteplici condizionamenti esercitati dalla tradizione, ma, proprio per questo, [la ragione storica] mira in maniera esplicita ad una riabilitazione della tradizione stessa, e dell'autorità che le è connessa, dal momento che alla base di ogni ermeneutica storica deve esserci "la soluzione dell'opposizione astratta fra tradizione e storiografia, fra storia e sapere sulla storia"»; necessità e legittimità della mediazione con i contesti storici differenti [Gadamer 1983, 331]:

- 4 rapporto fra *soggetto e tradizione*; tornano qui al centro le posizioni di Gadamer circa la «apologia del pregiudizio», che implicano la nuova funzione del soggetto;
- 5 rapporto circolare fra *presente e tradizione*: e ancora si torna a Gadamer per la sua definizione di «fusione di orizzonti»; forse adeguata al nostro scopo è anche la teoria dell'«arco ermeneutico» di Ricoeur, attività critica che realizza una «comprensione del testo che sia anche un atto attraverso il quale comprendiamo meglio noi stessi» [Bianco 1998, 189]. E questa prospettiva riporta l'opera d'arte e i suoi significati all'interno del vissuto, «nel mondo», annullando quella «lontananza dal mondo» in cui era stata relegata da alcuni orientamenti estetici;
- 6 *frammento*, negazione della coerenza logica formale. Questo fondamento della poetica di Schumann e degli autori contemporanei che a lui si ispirano, induce un doppio riferimento storico-epistemologico: da un lato a Friedrich Schlegel («Quella che si considera un'opera poetica è spesso solo uno *schizzo*, uno *studio* o un *frammento*») [Schlegel 1998, 153, frammento 370]; dall'altro, ancora, a Paul Ricoeur e alla sua distinzione fra dimensioni episodica e configurativa. Anche Rihm non concepisce più la forma come coerenza olistica, ma lascia che «oggetti-eventi capaci di interagire trovino fra loro collegamenti che si realizzeranno in più d'un modo»;
- 7 *coerenza-coesione*, aspetto consequenziale al precedente. La attuale idea di «anti-forma» frammentistica, che trova radicate origini nella poetica schumanniana, non può essere affrontata nei termini di «coerenza» o «incoerenza». Semmai rimane valida l'ipotesi, già avanzata da alcuni studiosi a proposito di Schumann, di una unità di stile o di tono, ossia di qualcosa non definibile analiticamente come processo logico, ma solo come unità di scrittura o di carattere. Questo tipo di unità, mediando con qualche adattamento una coppia oppositiva utilizzata in linguistica, rimanda piuttosto a una nozione di «coesione», in opposizione alla nozione di «coerenza» logica-significativa [Serianni 2006, 62 e 71].⁴

I sette campi possono considerarsi proiezioni del primo, il problema dell'espressione soggettiva, che ne è all'origine e sul quale torneremo dopo l'esame delle composizioni di Kurtág e Rihm.

Dopo quanto detto (nuova concezione del discorso musicale a frammenti, intreccio di citazioni/allusioni, costruzione di una nuova soggettività come campo storicamente determinato e intenzionalmente scelto ecc.) credo necessario proporre come introduzione al discorso sui compositori d'oggi alcune pagine dei cosiddetti *Skizzenbücher Wiede* di Schumann⁵ (cfr. Es. 1) da cui risulta chiaramente la sua moda-

4. Il problema della logicità è alla base della speculazione di Theodor W. Adorno sulla forma contenuta in *Teoria estetica*: «incontestabilmente la quintessenza di tutti i momenti di logicità o, diremo di più, di coerenza nelle opere d'arte è ciò che a buon diritto può chiamarsi la loro forma» [Adorno 1975, 237].

5. Sono cinque volumi comprendenti schizzi, abbozzi e pagine compiute ma non pubblicate di Schumann, raccolti e rilegati dagli eredi in ordine sparso, ora alla Biblioteca di Stato di Bonn. Per maggiori notizie su queste raccolte cfr. gli studi di Kross [1978] e Wendt [1987; 1990].

lità compositiva, e anzi la sua idea di musica nata da schegge di citazioni, che identificano una tradizione culturale, una *episteme* per usare il termine foucaultiano, una forma del pensiero musicale, da cui il soggetto è determinato, in cui esso trova collocazione, e sul quale agisce criticamente:



Es. 1. R. Schumann, *Skizzenbuch Wiede I*, p. 95 [= p. 93 numerazione a matita di mano posteriore]

Sono chiarissime nel primo sistema le indicazioni «Chopin» e «Beethoven Op. 10 Son[ate] 1^a»;⁶ ogni frammento (per lo più una o due misure) viene numerato in ordine progressivo e datato, mostrando come questa parte dello *Skizzenbuch I* sia stata formata da Schumann raccogliendo e ordinando frammenti propri (probabilmente nati da improvvisazioni) e frammenti altrui (segmenti della memoria genealogica che Schumann si sta creando). Il fatto che ogni tassello della pagine di schizzi sia datato (mese/anno; a volte anche il giorno preciso), ci riporta al vissuto del compositore; evidentemente la data serve a lui stesso per collegare il singolo frammento a un momento biografico, a un area di memoria individuale, concreta, esistenziale; soggetto estetico e soggetto biografico, come più volte rilevato dalla storiografia schumanniana, sono più che mai intrecciati.

Altrettanto chiara è la intertestualità genetica di tre opere frammentarie perché nate da frammenti improvvisativi (la «fulminante brachilogia» di Jankélévitch), florestaneschi, mostrata da uno schizzo ora a Berlino, che ho studiato in altra sede [Rostagno 2008]; le tre opere, fra loro lontane se considerate nella veste definitiva, nascono intrecciate da una sola scintilla creativa, da una sola «ispirazione», nella mente intertestuale di Schumann stesso: da quello schizzo di circa una ottantina di battute (ma solo le prime 33 sono continuative) nato da una seduta di improvvisazione, il compositore ha tratto materiale poi «disseminato» in almeno tre e forse quattro opere compiute, che verranno portate a compimento nel quinquennio successivo. Gli *Skizzenbücher Wiede* e lo schizzo di Berlino mostrano che la «ispirazione» e la successiva «progettazione strutturale» viene già in Schumann sostituita, come poi accadrà nei compositori a noi contemporanei, da una doppia azione creativa: da un lato una «assi-

6. L'estratto beethoveniano, sottintese le alterazioni della tonalità di La b M., corrisponde alle bb. 83-84 dell'Adagio molto della Sonata op. 10 n. 1; Schumann tuttavia trascrive in 3/4 l'originale in 2/4 e l'intenzione viene chiarita dalla legatura. Il passo in terze cromatiche più che una testuale citazione è una suggestione dall'unica opera di Chopin che a questo momento (1831) Schumann conosce, le *Variation sur "Là ci darem la mano" de "Don Juan" de Mozart*, op. 2.

milazione” di frammenti discreti strappati da un campo di conoscenze storiche esteso e allusivamente reso presente; dall’alto lato una opposta “disseminazione” dei materiali nati dall’improvvisazione e dell’ispirazione. Si tratta quindi di una, per allora, inedita forma di creatività soggettiva, che agisce attraverso stratificazioni successive, per riflessioni autocritiche, fino alla dissoluzione e disseminazione della soggettività stessa, rifratta come in un sistema di specchi.

Kurtág, *Hommage à R. Sch.* Op. 15d

Perché il compositore ha dato questo titolo? e perché le citazioni *in exergo* ai singoli frammenti? Sallis nota che spesso, come nel caso del n° 6 (*Meister Raro incontra Machaut*), il titolo viene a cose fatte, a fine composizione. Lo stesso accade frequentemente anche in Schumann, per esempio nelle *Novellette* op. 21, nelle *Kinderszenen* op. 15 o nei *Davidsbündlertänze* op. 6; nei *Pezzi fantastici* op. 12, nel *Carnaval* op. 9, in *Kreisleriana* op. 16 succede invece il contrario: la scelta del titolo è precedente la composizione e orienta quindi le scelte di scrittura e di assemblaggio di frammenti. Il titolo e la sua incidenza in sede compositiva è un problema di cui Schumann parla in più occasioni, non considerandolo mai come un’appendice insignificante; l’opportunità e l’importanza, anzi, diviene l’elemento di massima tangenza con l’estetica dei neo-tedeschi.

n. 1: *Le meravigliose piroette del maestro di cappella Johannes Kreisler*

La fonte letteraria non è da cercare solo nel celebre raccontino *Le pene musicali del maestro di cappella Johannes Kreisler*, contenuto nei *Fantasiestücke in Callots Manier* (*Pezzi fantastici alla maniera di Callot*), scritti da E.T.A. Hoffmann fra il 1814 e il 1815 [Hofmann 1969, I, 21-27]; altre descrizioni di Kreisler sono disseminate in luoghi molteplici della narrativa circolare e intertestuale di Hoffmann, e ogni scheggia (frammento) compone il ritratto di questo personaggio, in cui si identificheranno personalità come Schumann, Brahms, Mahler, Kurtág e Rihm. Kreisler è quindi la proiezione di un “alter ego collettivo”, quindi ancora una forma di ossimorica soggettività molteplice. Kreisler viene ritratto da un diverso punto di vista anche nel racconto *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* (*Le nuove avventure del cane Berganza*) [Hofmann 1969, I, 77-132], che apre la seconda parte degli stessi *Pezzi fantastici*. Ma l’eccentrico *Kapellmeister*, soprattutto, ha un ruolo protagonista nel romanzo *Lebensansichten des Katers Murr* (*Punti di vista e considerazioni del Gatto Murr*) [Hofmann 1969, III, 89-403], dove Hoffmann ne delinea con maggiori particolari il ritratto fisico e psicologico. Tutti i racconti e le episodiche citazioni di Kreisler negli altri romanzi hoffmanniani sono nel complesso nulla più che schegge avan-

zate dal grande romanzo in cui questa figura è protagonista, ossia appunto il *Gatto Murr*.⁷

Le “capriole” quindi sono quelle che Kreisler fa in questo romanzo, capriole comportamentali e psicologiche che punteggiano la relazione di questo eccentrico *Kapellmeister* con il mondo esterno; spesso Kreisler, soprattutto dopo che ha eseguito proprie musiche in cui manifesta scintille della sua più nascosta sensibilità, è solito mutare repentinamente atteggiamento, umore, fisionomia del volto e persino personalità (primo esempio di soggettività decentrata e multiforme, come quella di Schumann stesso). Qui più che mai si capisce la proiezione autobiografica di Schumann in Kreisler.⁸ Quelle a cui allude Kurtág, quindi, non sono tanto o non solo le capriole fisiche che si vedono nel celeberrimo disegno a inchiostro dello stesso Hoffmann, ma quelle umorali del maestro Kreisler nel romanzo (ed episodicamente nei *Kreisleriana* di Schumann).

n.2 : E.[usebius]; der begrenzte Kreis ist rein ...

Questo segmento (cfr. Es. 2) riprende il frammento n. 6 della terza sezione dei *Kafka-Fragmente* op. 24 per soprano e violino; la frase del titolo proviene dai diari di Kafka. Nella edizione a stampa del ciclo vocale, il frammento reca la data 11 novembre 1986; nel manoscritto dell'*Hommage* compaiono invece le date: 10 novembre 1985 – 6-9 novembre e 12 novembre 1986.⁹ Probabilmente i due brani nascono intrecciati, concepiti quasi come due aspetti della stessa idea. Si tratta quindi di uno di quegli intrecci per “disseminazione” frequenti in Hoffman (l’abbiamo appena visto) e in Schumann. In entrambi questi ultimi autori, anzi, il vero e profondo senso di una figura, di un gesto, di un tema, di un personaggio deriva proprio dalla circolarità di più contesti nei quali appare. Per esempio, ci sono casi in cui Schumann, capovolgendo il processo genetico di Kurtág, riutilizza un sintagma del suo linguaggio

7. Da questo complesso di intrecci narrativi emergono i due tratti caratteriali salienti dell’eccentrico *Kapellmeister*: la capacità improvvisativa e l’irriducibile avversione all’ordine quotidiano delle abitudini. Ogni giorno è per Kreisler diverso dagli altri, così come ogni giorno per Schumann deve essere ricordato in collegamento con un frammento improvvisativo, come mostra l’estratto dello *Skizzenbuch* sopra riprodotto.
8. Anche la scena del *Gatto Murr* in cui Kreisler, eseguendo in un concerto a corte una sua composizione, lascia trapelare una commozione trascinate che lo porta quasi fuori di sé, per poi rabbiosamente celarsi dietro la maschera ironica di un riso quasi sofferente nell’esecuzione di un’aria buffa di Paisiello, ricorda una descrizione fantastica in cui Schumann racconta come Florestan usasse «interrompersi così bruscamente nel momento esatto del massimo piacere», nel ballo come nell’esecuzione o nell’improvvisazione al pianoforte [Schumann 1991, I, 382].
9. Come per Schumann, che abbiamo visto notava la data anche a minimi appunti e schizzi affidati alla carta, anche per Kurtág la data di composizione o di stesura di appunti o composizioni compiute ha valore significativo. Friedemann Sallis, che per questo ringrazio, mi ha segnalato come anche il compositore ungherese sia solito indicare la data, e a volte l’ora, in cui un appunto è affiorato ed è stato fissato in carta. È uno dei modi in cui si manifesta il significato soggettivo, il collegamento con il vissuto personale, che tuttavia rimane ad uno stadio allusivo non immediatamente influenzante il senso della composizione, non quindi necessario alla sua interpretazione.

strumentale-pianistico nei *Lieder*, semantizza una cadenza, un particolare melodico, o una fisionomia ritmica che, retrospettivamente illumina di senso anche il brano strumentale da cui proviene. Per esempio: il primo Trio della prima *Novelletta* op. 21, il finale quieto dell'*Arabeske* e la parte centrale di *Widmung*, primo *Lied* delle *Myrthen* op. 25 (al verso "*Du bist von Himmel mir beschieden*"), usano la stessa cadenza melodica, la cui circolazione intertestuale chiarisce il riferimento ideale a Clara anche nei pezzi pianistici; anche altri "temi di Clara" attraversano le composizioni strumentali e vocali fra il 1836 e il 1841. Tali costrutti sonori hanno, nel linguaggio schumanniano, il valore di vere e proprie "cifre"; e precisamente l'idea di "cifra musicale" acquisisce enorme importanza nella comprensione della composizione di Kurtág, come anche nella poetica di Rihm.¹⁰

Nella riscrittura del *Kafka-Fragment* nell'*Hommage à R. Sch.* Kurtág aggiunge due elementi di grande importanza: la parte pianistica, che compie «echi frammentati delle due voci originali» (Sallis), e il riferimento, nel titolo, al personaggio immaginario schumanniano Eusebio, di cui compare la sigla E., alla maniera dei *Davidbündlertänze*. Questa "sovrascrittura", o forse "commento", genera una nuova serie di interpretanti, richiede nuove esegesi e riattiva il circolo ermeneutico. È chiaro che queste due aggiunte, "Eusebio" e l'eco del pianoforte, sono speculari e formano insieme una precisa area di significanza e di scelta genealogica: il pianoforte esercita quella funzione di autocritica, di riflessione autocritica, che il giovane Schumann esercitava normalmente nella sua prassi compositiva, almeno fino al 1840. Al fervore improvvisativo di Florestan, faceva seguito il "riflessivo" Eusebius. Delle due anime, il "commento" pianistico aggiunto al *Kafka-Fragment* rappresenta esattamente l'effetto critico "eusebiano". Al tempo stesso con l'attribuzione ideale a "E.", Kurtág realizza l'alternanza di carattere con il precedente pezzo "florestaniano" (le capriole di Kreisler), secondo il più tipico modo di costruzione schumanniano (così nei *Pezzi fantastici* op. 12, nei *Kreisleriana*, oppure ancora nei *Davidbündlertänze*).

Questo frammento nella sequenza dei *Kafka-Fragmente* costituisce una vera "cadenza", con il *mi* del soprano che viene amplificato dalla consonanza di sesta, raggiunta in conclusione dal violino (*mi-do#*). In tal modo l'ampliamento della sesta sonorizza, riempie di suono la parola conclusiva, il frammento kafkiano "*rein*". Se il significato è chiaro, altrettanto chiara è la funzione strutturale del frammento, che articola il ciclo vocale mediante l'allusione a una "cadenza"; la lunga risonanza armonica fra voce e violino, infine, acuisce la percezione di cesura segmentante, chiarendo l'articolazione percettiva del ciclo (si rimanda all'Es. 6 di Sallis). Né il significato né la funzione strutturale sono tuttavia adeguati all'*Hommage*; perciò il pianoforte, inserito come terza parte del canone, attraverso il suo "eco frammentato" fa sì che la purezza (significato) venga "incrinata" e che la funzione di cadenza segmentante (struttura) venga annullata. Alla sesta "pura" viene contrapposto un aggregato in quinte sovrapp-

10. Per l'importanza delle "cifre musicali" nel pensiero e nella composizione di Rihm cfr. Williams 2006, 382.

poste e un'armonia triadica per terze ($do\sharp - sol\sharp - mi\sharp$), che attenua ma non elimina il gradiente di dissonanza con la sesta pura originaria.

Es. 2. G. Kurtág, *Hommage à R. Sch.*, n° 2 [E.: der begrenzte Kreis ...] Editio Musica, Budapest s.d., s.l., manoscritto in luogo di edizione.

È perfettamente adeguato il rilievo di “orizzonte tradizionale” storico (genealogia) che Sallis individua per questo procedimento in Ioanne Matelart (1538-1607);¹¹ aggiungerei che la pratica di integrare elementi o intere voci a composizioni preesistenti è molto più antica e si può far risalire al mottetto ars-novistico sia francese che italiano; soprattutto il codice di Montpellier, *Faculté de Médecine H 196*, ma in parte anche quelli di Las Huelgas, il cosiddetto *Old Hall Manuscript* o infine alcuni dei Codici Tridentini (spesso con voci aggiunte in inchiostro di colore diverso) offrono esempi di questa prassi, spesso frutto di anonimi estensori.

Entrambi i procedimenti mi sembrano molto simili a quello di Kurtág, d'altronde sempre molto interessato agli aspetti compositivi e combinatori della musica tardo-medioevale.

Riflessione, dominio della materia sonora, presa di coscienza di relazioni sonore semplici attraverso la loro complicazione: questa l'intenzione dei compilatori medievali, ma anche l'atteggiamento del riflessivo Eusebio. Inoltre questa tecnica di parodia (trascrizione-riscrittura) identifica un ambiente culturale che ha creato anche l'iso-

11. Sallis ricorda la raccolta *Ricerche concertate* per due liuti, in cui Ioanne Matelart aggiunge la parte del secondo liuto ai ricercari per liuto solo di Francesco da Milano (1497-1543).

ritmia, altro strumento di controllo razionale della materia sonora, di cui parleremo a proposito del sesto brano dell'*Hommage*.

Conviene a questo punto ricordare che nel paradigma culturale dei decenni conclusivi del Novecento, questa tecnica "auto-riflessiva", sia pur con manifestazioni assai diversificate, si rintraccia in altri compositori: Wolfgang Rihm parla di «musica stratificata», intendendo indicare l'«emergere e affondare» di elementi riconoscibili in brani di ampia mole, come *Vers une symphonie fleuve I* (1995). Questa composizione nasce da una aggiunta operata tre anni dopo la prima stesura di una fascia di archi su una composizione originale per fiati e percussioni (*et nunc*, 1992). Rihm fa riferimento per questa tecnica alla "*Übermalung*" del pittore austriaco Arnulf Rainer (Baden, Austria, 1929).

Rihm "sovrascrive" sia su opere proprie, sia su opere tratte dalla storia, fra cui non ultime e in più d'una occasione proprio quelle di Schumann. Anche in *Jagden und Formen* (2001) Rihm assorbe almeno tre proprie composizioni precedenti, prassi che Sallis ci ha dimostrato frequente anche in Kurtág e che sappiamo essere non rara per esempio in Luciano Berio (che l'ha applicata a Schubert, Mahler, Boccherini, Verdi ecc.). Nel caso di Kurtág, però, anziché di semplice *Übermalung* parrebbe meglio parlare di *Selbstübermalung*.

Definirei l'aggiunta operata da Kurtág "saturazione", non del materiale musicale attraverso l'aggiunta del pianoforte, ma di rimandi storici-interpretativi, grazie sia all'aggiunta del pianoforte, sia all'allusione eusebiana-schumanniana. E in linea con il sottotitolo questa "sovrascrittura" elimina la funzione strutturante e acuisce appunto il frammentismo; le aggiunte rendono il frammento più autonomo e slegato da una pianificazione in grande dell'intero ciclo, che invece aveva il n. 24 dei *Kafka-Fragmente* con la sua "cadenza" consonante. E di questa nuova frammentazione, che colloca Kurtág in una precisa "genealogia", abbiamo brevemente tratteggiato la *episteme* in cui questo breve ma intenso n. 2 "eusebiano" può essere collocato.

n. 3 : [... und wieder zuckt es schmerzlich F. um die Lippen ...]

Il titolo [... e di nuovo a Florestano s'increspavano dolorosamente le labbra] è ancora un allusivo riferimento "genealogico" ai *Davidsbündlertänze*, il cui n. 9 (cfr. Es. 3a) ha un epigrafe molto simile, che similmente Schumann pone fra parentesi quadre:

[Hierauf schloß Florestan und es zuckte ihm schmerzlich um die Lippen]

[Qui Florestan chiudeva e le labbra gli s'increspavano dolorosamente]

Si tratta di un riferimento a un racconto dello stesso Schumann, in cui Florestan al colmo della eccitazione durante una festa da ballo termina di suonare all'improvviso e interrompe la danza, con una piega amara sulle labbra. A sua volta questo racconto rimanda a diverse descrizioni hoffmanniane del *Kapellmeister Kreisler*, il quale non reg-

gendo alla commozione di alcuni passi musicali più volte capovolge tutto con un improvviso, ironico voltafaccia, con un'espressione dolorosa e quasi sprezzante sulle labbra, che Hoffmann descrive minuziosamente.

Ma al di là della analogia dell'epigrafe verbale, la relazione fra le composizioni di Schumann e Kurtág si comprende solo attraverso un termine medio, che le pone in collegamento: la breve composizione di Béla Bartók inclusa come n° 80 del terzo volume del *Mikrokosmos* (cfr. Es. 3b). Questo frammento bartókiano è intitolato esattamente come la raccolta di Kurtág, *Hommage à R. Sch.*, identità che non lascia adito a dubbi in merito alla genealogia di quest'ultimo. Non occorrono studi biografico-documentari né particolari raffinatezze analitiche per dimostrare che i tre brani condividano una "aria di famiglia", una genealogia, una storicizzata "fusione di orizzonti". Non citazioni, non plagio, non ricupero straniato, quindi, ma semplicemente un rinnovato atteggiamento storicistico dapprima di Bartók, poi di Kurtág: esattamente l'atteggiamento che Schumann aveva nei confronti di Beethoven, di Schubert o di Chopin (lo dimostrano gli estratti dagli *Skinzzenbücher Wiede* sopra riprodotti).



Es. 3a) R. Schumann, *Davidsbündlertanz* n° 9, bb. 1-4



Es. 3b) B. Bartók, *Hommage à R. Sch.*, *Mikrokosmos III* n° 80, bb. 1-4

opposti Eusebio/Florestano (nn. 2 /3); segue una analoga coppia di brani dal carattere eusebiano/florestaniano (nn. 4/5), e chiude infine un'espressione del Maestro Raro, che media e sintetizza.

n. 5: In der Nacht

La principale linea "genealogica" di questo brano risale al primo della seconda serie dei *Phantasiestücke* op. 12, il n. 6, dal titolo identico. Ma dietro questo ramo principale, l'origine della composizione di Kurtág è assai più ramificata; si tratta più precisamente di una fusione assai più ampia di orizzonti.

Anche se sono i più evidenti, non intendo partire dai diretti riferimenti letterari; per il momento dimentichiamoci del "mondo", tradendo l'insegnamento di Ricoeur, e ipotizziamo per assurdo che la storia della musica sia una formalistica e astratta catena di effetti esercitati da un tratto stilistico sul successivo, senza altre influenze (è un modo di procedere parziale, una *Wirkungsgeschichte* sterilizzata, che non consiglieri se non per avviare ipotesi; un procedimento interpretativo che probabilmente Kurtág non apprezzerrebbe; se lo propongo è solo perché esso offre lo spunto iniziale per un ulteriore collegamento, che chiarifica e specifica il suo orizzonte stilistico e poetico). Ebbene, più che del *Phantasiestück* di Schumann, *In der Nacht* sembra un diretto discendente del secondo movimento della *Suite* op. 14 di Béla Bartók: entrambe le composizioni sono basate quasi esclusivamente su arpeggi sistematici di triadi aumentate. Non occorre spendere parole sul legame che unisce i due compositori; ma ciò che più interessa è il significato notturno dell'elemento comune (la triade di quinta aumentata, appunto), il significato di questo sintagma musicale ora ricollocato nell'arco ermeneutico teso verso Schumann e, di lì, verso di noi.

Il brano omonimo di Schumann permette di rintracciare altre linee genealogiche: tutti i *Phantasiestücke* op. 12 sono ispirati nel titolo e nel carattere ai *Pezzi fantastici alla maniera di Callot*, e di lì risaliamo a un pre-romanticismo fantastico di Hoffmann popolato di fantasmi e miti delle "rovine di un mondo". Quest'ultimo riferimento ci rimanda direttamente a quelle "rovine dell'Europa", fra le cui polveri il più volte citato Wolfgang Rihm dice di volersi muovere e che, nella sua poetica, costituiscono un peso e al tempo stesso un nutrimento. L'opera di Kurtág è ugualmente popolata di rovine e residui, che si estendono su tutta la storia della musica europea conosciuta, a partire dal tardo medioevo.

Nel titolo di Schumann e Kurtág è poi presente un doppio riferimento letterario a Hölderlin e ad Heine. In primo luogo a un verso di Hölderlin estratto da *An Diotima*, testo che a sua volta apre una immensa gamma di riferimenti culturali e musicali dal primo Ottocento alla contemporaneità. Non occorre ricordare, alla rinfusa, come Maderna basi diverse opere su frammenti di Hölderlin; poi Pousseur, il Ligeti delle *Hölderlin-Phantasien*, Luigi Nono con il quartetto *Fragmente-Stille, An Diotima* del 1979-80, in cui anche le idee di frammentismo e di paratassi del discorso rimandano circo-

larmente tanto a Schumann quanto a Kurtág, ecc. Questo è l'estratto hölderliniano che contiene il riferimento alla notte insonne, da cui proviene il titolo di Schumann e di Kurtág:

là vorrei cantare di te.
Ma ho solo lacrime
E nella notte in cui vago
spento è per me
il tuo luminoso sguardo
[...]

Se il legame fra Ligeti e Kurtág rimonta ad evidenti motivazioni biografiche, d'altronde il legame fra Nono e Kurtág è testimoniato dai due reciproci *Omaggi* per coro: Kurtág compone *Omaggio a Nono, per coro a cappella* op. 16¹² nel 1981 (in seguito riveduto); Nono risponde con *Omaggio a György Kurtág* per contralto, tuba, flauto e *live electronics*, sui fonemi del nome dell'omaggiato.¹³

In der Nacht è però anche il verso centrale del n. 1 dello schumanniano *Heine-Liederkreis* op. 24, *Morgen steh ich auf*, dove l'idea dell'insonnia (di Schumann come di Kurtág, e in entrambi ricorre anche il *Traumswirrwarr*) e del «mezzo torpore» provocato dall'amore rifiutato è per la prima volta tematizzata così chiaramente (*In der Nacht mit meine Kummer / lieg' ich schlaflos, lieg' ich wach, / träumend wie im halben Schlummer, / träumend wandle ich bei Tag*: nella notte giaccio senza dormire con mio affanno, rimango sveglio, sognando come in mezzo torpore, sognando vado errando di giorno). E non si può trascurare l'identità quasi precisa del verso finale con l'analogo hölderliniano, dove notte e giorno non sono quasi più distinti nell'allucinazione del vagare senza luce. Occorre infine ricordare come proprio il vagare, spesso al buio, in Schumann come in Wackenroder e Hoffmann da sintomo di uno stato d'animo diventi una componente artistica. Il vagare di Schumann potrebbe iniziare e concludersi in ogni punto; nei suoi cicli del decennio pianistico, analogamente, non è corretto distinguere fra zone tematiche, intermezzi, zone di sviluppo; le composizioni non seguono percorsi logici: l'intermezzo è «consustanziale [...] impedisce al discorso di rapprendersi, di ispessirsi [...]». Ci sono soltanto intermezzi» [Barthes 1985/2001 b, 288]. Lo stesso, a mio avviso, può dirsi per l'*Hommage á R. Sch.* di Kurtág.

Quest'ultimo, d'altronde, ha utilizzato quello stesso testo di Hölderlin nella sua op. 29, *Hölderlin: An ... Ein Fragment* (1988-89), uno dei suoi lavori migliori di

12. Dei sei segmenti dell'*Omaggio* il primo è sulla «declinazione del pronome russo» *Chei* (chi) di Lermontov, il secondo da Anna Acmatova, gli altri da Rimma Dalos; il terzo è l'*Hommage à Tristan*, altro punto della «genealogia della cultura» di Kurtág, che qui cita lo storico inizio dell'opera wagneriana con la sesta ascendente. Anche Berio nella *Sonata* per pianoforte del 2001 cita l'accordo del *Tristan*, ormai simbolo sovrastorico, entità staccata dall'opera d'origine.

13. Prima esecuzione a Firenze il 10 giugno 1983, rev. eseguita a Torino il 6 giugno 1986 (poi pubblicata da Ricordi).

questo periodo, dove non occorre sottolineare l'importanza del sottotitolo per una poetica, quella del frammento, che accomuna Schumann, Hoffmann, Hölderlin, Schlegel, Novalis e Kurtág stesso (*Kafka-Fragmente*, *Attila József-Fragmente*, *Torédékek-Splinters* per pianoforte ecc.). In testa alla parte della voce dell'op. 29, inoltre, Kurtág scrive: "*Äusserst Langsam, wie aus der Ferne*" (cfr. Es. 4) e così facendo apre una nuova gamma di interpretanti, di rimandi allusivi schumanniani, che vanno dalla "voce da lontano" di Clara nell'ottava *Novelletta* op. 21,¹⁴ alla citazione dal ciclo di *Lieder* beethoveniani *An die ferne geliebte* nel primo movimento della *Fantasia* op. 17,¹⁵ fino al primo numero degli *Eichendorff-Lieder* op. 39, *In der fremde* ("In terra straniera" o "In paese sconosciuto"), che a sua volta offre un tipo di scrittura "notturna" cui il pezzo di Kurtág nell'*Hommage* sembra allusivamente connesso. Ma soprattutto, con quella indicazione nell'op. 29 il conoscitore della musica schumanniana non può non cogliere il riferimento a uno dei luoghi schumanniani più spesso citati dai compositori contemporanei, la prima delle *Kinderszenen* op. 15, il cui titolo, *Von fremden Ländern und Menschen*, proviene da una frase di un racconto hoffmanniano con protagonista proprio il nostro Kreisler. Verrebbe da dire: che labirinto! E a questo punto non dovremmo stupirci se proprio l'immagine del labirinto è frequentissima nella composizione di Kurtág come di Rihm, di Schumann come di Hoffmann.

Fermiamoci ancora un poco sull'op. 29, *Hölderlin: An ... ein Fragment*: l'intervallo tematico qui è la quarta che si allarga progressivamente, fino a diventare una nona o ottava diminuita all'avversativa "*aber*". La quarta tematica viene quindi sospesa (cfr. Es. 4) nella sezione centrale (*Und in der Nacht ...*, appunto), e infine dopo il ricordo del "luminoso sguardo" con accordi dove prevalgono ampie seste, la frase conclusiva della voce, poi in eco al pianoforte, recupera progressivamente la iniziale quarta tematica (Es. 4).

-
14. Tema di Clara che, a sua volta, è una citazione da un *Notturmo* dalle *Soirées musicales* op. 6 di Clara stessa, un movimento di quinta discendente per gradi, che attraversa l'intero decennio pianistico.
 15. Anch'esso a sua volta ricollegato alla citazione da Friedrich Schlegel (è notissima, non occorre riportarla), che Schumann pone in *exergo*. Beethoven è citato innumerevoli volte da Schumann; un caso macroscopico e successivo al decennio pianistico, quindi a un periodo normalmente meno sovraccarico di riferimenti citazionistici o allusivi, è nel primo movimento della Sinfonia *Renana*, dove ricorre il tema principale della Sinfonia *Eroica*.

Äusserst Langsam, wie aus der Ferne

E - ly - si - um...

ppp

Ped. quasi al fine

[...]

legato

Und, und in der Nacht, in der ich wand - le,

[...]

- 4 -

[nur Atemlänge. Nicht schleppen!]

Kla - res Au - ge! him - li - sche Geist.

mit innigster Empfindung

dolcissimo

Hof

1/10 p. e. 15. 10. 88 - 6-13. 89

Es. 4. Tre frammenti da G. Kurtág, *Hölderlin: An ... Ein Fragment*, op. 29 (1988-89)
(Editio Musica, cfr. es. 2)

La stessa idea (inizio e fine sulla quarta, in centro allargata e poi di nuovo ristretta) si ritrova in un altro brano di Kurtág di ispirazione schumanniana, la sesta delle *Baga-*

tellek op. 14/d (1979), *Virág az ember ...*,¹⁶ che utilizza come sottotitolo il verso “Fiori sono gli uomini, solo fiori ...” (cfr. Es. 5)

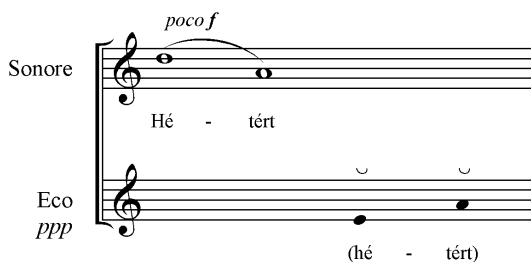
6 VIRÁG AZ EMBER...
 Blumen die Menchen, nur Blumen Flowers We Are, Mere Flowers
 (*Ad libitum*)

[...]

Es. 5. Due frammenti da G. Kurtág, *Bagatellek* op. 14/d, n° 6 (*Virág az ember ...*)

Questa Bagattella a sua volta, come per una ulteriore riscrittura stratificata (quasi un'altra *Übermalung*) rimanda poi al *József Attila – Töredék* op. 20 n° 3, *Hétért* (“Per sette”), dal quale riprende anche l'effetto di eco (s'è già detto che questo effetto d'eco affidato al pianoforte è piuttosto frequente in Kurtág) (Es. 6):

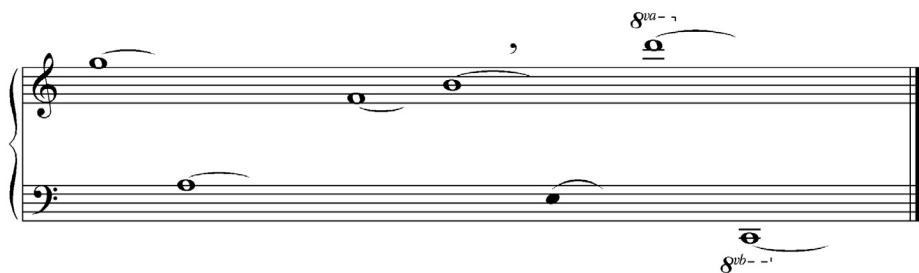
16. Sallis accenna a questa Bagattella, alludendo a una sua «struttura a sarabanda» condivisa con altre composizioni di Kurtág collegate con l'idea della morte. Si tratta di un diverso percorso intertestuale che qui non è possibile percorrere.



Es. 6. G. Kurtág, *József Attila – Töredékek* op. 20 n° 3, *Hétért* (“Per sette”)

Simili effetti di eco e “eco dell’eco” rimandano chiaramente alle “voci come da lontano”, che ricorrono frequenti nella musica pianistica e liederistica di Schumann. Sallis esemplifica questo argomento con un estratto da *Grabstein für Stefan* op. 15/c.

Il legame Kurtág-Schumann-Hölderlin costruisce a sua volta un labirinto: lo ritroviamo in un frammento degli *Játékok* (volume 8), in cui Kurtág scrive un *Tanúlmany a Hölderlin-hez ...* [Saggio, studio, memoria su Hölderlin: An], basato ancora su quell’inizio con le quarte della Bagattella e dell’op. 29. Nello *Játék* citato all’Es. 7 incontriamo una analoga scrittura musicale di allargamento progressivo dell’intervallo iniziale (una settima discendente con funzione di rivolto della seconda); non dovrebbe più sorprendere a questo punto che questo “frammento” dell’ottavo volume degli *Játékok* rechi in testa il verso *Blumen die Menschen, nur blumen ...* l’identico che Kurtág aveva usato nella Bagattella op. 14/d n° 6: se infatti ordino le note su una ideale ottava viene esattamente quello spazio sonoro in allargamento progressivo che emula quasi addirittura per onomatopea l’aprirsi di un fiore (cfr. Es. 7b):



Es. 7a) G. Kurtág, *Játékok* (volume 8), *Tanúlmany a Hölderlin-hez ...* [Saggio, studio, memoria su Hölderlin: An ...]



Es. 7b) *Tanúlmany a Hölderlin-hez ...* [disposizione delle note su una sola ottava]

L’inversione delle due ultime altezze è intesa a negare il sistema, il “metodo” come *forma mentis* aprioristica. Kurtág spesso apre i suoi recital a quattro mani con la mo-

glie eseguendo questo pezzo, che è appunto un “gioco” e un ideale abbraccio determinato dalla dislocazione delle sette note della scala diatonica sulla tastiera. È quasi un manifesto del recupero della ingenuità, qualità fondamentale che è stata bandita dall’arte e dalla vita contemporanea; e la massima ingenuità si connette circolarmente con la più approfondita rete di collegamenti genealogici.

In questa rete la decodifica del senso sia musicale sia semantico di alcuni costrutti sonori è possibile solo dalla lettura integrale di tutti i “frammenti” che contengono la disseminazione del senso, parallelo oggettivo di una disseminazione dell’io, già prima definita heideggerianamente «decentramento del soggetto». Esattamente lo stesso vale per la messa a fuoco dei significati nella musica di Schumann e anche per la conoscenza dei personaggi di Hoffmann, che ciclicamente tornano in frammenti disseminati nei suoi vari racconti e romanzi.

Anche Rihm, più o meno negli stessi anni, compone una serie di *Hölderlin-Fragmente* (1976-77), dove impiega nove brevi estratti (emistichi) dal poeta, esattamente come fa Kurtág. E anche Rihm imposta su questa composizione una serie di “commentari” che realizzano un labirinto intertestuale; Rihm torna infatti su questa composizione e su due dei frammenti da essa estratti, opera una riscrittura nel *Klavierstück n. 6* (in *Bagatellen* 1977-78, altra analogia con Kurtág); i due frammenti riutilizzati sono *Wie Wolken um dei Zeit legt* [come nuvole avvolge le ore] e *Aber nur ruhet es eine Weile* [ma ora si ferma per un momento]. Sarà certamente casuale, né ho intenzione di intrecciare ulteriori gliomeri; ma non per questo risulta meno sorprendete l’ulteriore richiamo intertestuale con il n. 4 dell’*Hommage* di Kurtág (“Ero una nuvola”).

Esattamente questo intreccio, questa concrezione di percorsi storico-culturali che predeterminano e al tempo stesso sono attualizzati dalla composizione, esattamente questo intreccio di interpretanti culturali, costituisce l’essenza della nuova soggettività che si esprime nella composizione di questi autori. Non più la romantica individualità geniale, irrelata, spasmodicamente alla ricerca dell’originalità e patologicamente terrorizzata dall’epigonismo, ma il luogo dove una tradizione si informa, prende forma, si concretizza e “continua a vivere” nella prospettiva storicistica di Gadamer; una soggettività che si costruisce la “sua” storia, e che su questa storia stende la propria individualità riattualizzandola.

Il caso di *In der Nacht* fornisce uno dei migliori esempi di “genealogia dello stile”, stile che certo non può essere limitato nella sua essenza estetica alla sola tecnica di costruzione del materiale (alla “forma”), ma che si compone di tutta la serie di collegamenti culturali (“interpretanti culturali”) attivati spesso solo dalla lettura della pagina scritta, dai titoli, dalle didascalie. È chiaro che lo stesso concetto di stile qui è mutato, non è riconducibile né solo alla soggettività cosciente dell’autore, né al suo intenzionale e personale utilizzo di un sistema grammaticale-sintattico: lo stile non è più solo la forma dell’espressione, ma in esso entrano una quantità enorme di influenze storico-culturali, contestuali, intertestuali. Il soggetto non è più trascendentale, unitario e assoluto lettore del mondo; e la soggettività nella creazione artistica non è più da in-

tendersi, crocianamente, come l'emittente "intuitivo" di una ispirazione extra-contestuale, extra-mondana, ancora una volta trascendente e quasi schopenhauerianamente metafisica. Al contrario il soggetto che compone, e la sua espressione artistica, è il centro di una rete di linee culturali che lo attraversano e che trovano nell'opera uno dei centri possibili, una proposta, un affioramento di un campo di intrecci culturali che solo in parte sono dominio della precisa volontà individuale.

Anche l'immagine del "labirinto" che prima è affiorata dall'indagine degli "interpretanti storico-culturali" è un sintomo di questa nuova idea di soggettività disseminata.

Ecco, per chiudere, il celeberrimo testo hölderliniano impiegato a Kurtág nell'op. 29, da cui proviene il titolo dell'*Hommage*:

Eliso ...
 Là giungo a Voi, dei di morte
 Là, Diotima ... eroi,
 là vorrei cantare di te.
 Ma ho solo lacrime
 E nella notte in cui vago
 spento è per me
 il tuo luminoso sguardo
 O spirito celeste!

N° 6 – *Abschied* [Meister Raro entdeckt Guillaume de Machaut]

Congedo [Maestro raro incontra Guillaume de Machaut]

Sallis traccia una genealogia di questo brano all'interno dell'opera (e degli schizzi) di Kurtág, dal *sirato* per trombone e pianoforte a *Grabstein für Stefan* op. 15c; mi permetterei di aggiungere un passo intermedio che è il *Arnyjáték-Hoquetus* (*Gioco d'ombra-Hoquetus*) n. 7 (a p. 5) del secondo volume degli *Játékok*: una composizione basata su due ripetizioni dell'integrale cromatico "centrato" sul *do*₃, che però viene frammentato da pause che non corrispondono alla struttura seriale (*hoquetus*).¹⁷ Anche *Arnyjáték-Hoquetus*, come l'*Abschied* dell'*Hommage á R. Sch.*, impiega intervalli quasi esclusivamente di settima minore o maggiore o di ottava diminuita (cfr. Es 8).

Il maestro Raro, il dotto che, pur riconoscendo la necessità della più ampia conoscenza storica possibile, era aperto alle giovani generazioni, il personaggio di fantasia che nella mente di Schumann completava nel *Davidsbund* la coppia di opposti Eusebius/Florestan, trova la sua espressione in questo brano conclusivo attraverso l'impiego della *talea*, tecnica di strutturazione del tempo musicale pianificata razional-

17. L'*hoquetus* (*Cantus Abscissus*, o *Truncatus*) è una tecnica compositiva sviluppatasi nella scuola di Notre-Dame, poi in uso fino all'epoca di Guillaume de Machaut, che compose il celebre *Hoquetus David*. Anche questo riferimento contribuisce a definire la genealogia epistemologica che da Kurtág risale a Machaut.

mente e a priori. Tale riferimento alla pratica costruttiva della polifonia medievale non si trova mai in Schumann, ma è frequentissima nel Ligeti degli anni Sessanta (per esempio nel *Requiem* e in *Lux Aeterna*, ma soprattutto nella composizione per grande orchestra *Lontano*).

Handwritten musical score for *Abschied* by György Kurtág. The tempo is marked "Adagio, poco andante". The score is for a single string (labeled "una corda con Ped"). The notation includes various rhythmic values and dynamic markings like "pp".

Es. 8. G. Kurtág, *Abschied* [Meister Raro entdeckt Guillaume de Machaut], prima talea (Editio Musica, cfr. es. 2)

Talea n°	Metro	Piedi 1°	2°	3°	4°	5°	6°	7°	8°	9°	10°	11°
1	10/4											
2												
3		[entrano]	viola	e	clarinetto]							
4												
5												
6												
7												
8												
9	9/4											
10												
11	11/4											
12	8/4											
13	10/4											
14	8/4											
15	8/4											
16	10/4											
17	8/4											

Tab. 1. Schema delle talee in *Abschied*

Friedemann Sallis ha già studiato questa costruzione metrica e non occorre ripetere i suoi precisissimi rilievi. Semmai può essere utile ricostruire come il compositore elabora in modo non rigoroso e ripetitivo questa tecnica di ampio raggio. Il motetto isoritmico due-trecentesco si basa sulla ripetizione sempre identica di uno schema metrico prefissato (appunto la *talea*) e una serie di altezze determinate (*color*). In Kurtág le altezze non sono ripetute in modo prevedibile, se non per la quasi sistematica disposizione degli intervalli; i minimi movimenti diastematici possono sempre ridursi a moti cromatici, spesso ampliati per ottava minore o aumentata. Se il pianoforte predilige questo movimento ad ampi intervalli, viola e clarinetto si muovono invece per minimi spostamenti (per esempio il clarinetto inizia con una specie di motto “Bach”, *fa-mi-sol-fa#*, contemporaneamente replicato dalla viola in valori più ampi e mezzo tono sopra). Questa opposizione fra strumenti è funzionale a far emergere gli “eventi” del brano. Il primo, per ora debole e poco evidente alla percezione, avviene alla settima *talea*, quando il pianoforte inserisce *più che pianissimo* un bicordo di semicroma staccata, con la solita ottava aumentata aperta su due ottave (*re#₃-mi₅*), poi ripetuto nella successiva *talea*. Con il procedere delle ripetizioni si verificano due fenomeni paralleli: da un lato il lento modificarsi delle *talee* che vengono rese elastiche evitando così ogni rigidità e prevedibilità, dall’altro il progressivo allargamento degli intervalli sia melodici sia armonici delle parti di viola e di clarinetto. È necessario schematizzare il sistema delle *talee* con una tavola sinottica (cfr. Tab. 1) che comprende tutto il brano.

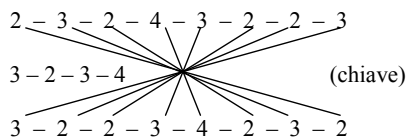
Come si vede, dalla settima *talea* inizia una lieve variazione, che diviene più evidente nelle *talee* successive fino alle 11 e 12. Con la 13 viene recuperata la “matrice” della *talea* iniziale, con la ripetizione identica dei suoi primi sette piedi. Le ultime tre *talee* costituiscono infine una conclusione e al tempo stesso una piccola struttura simmetrica: la 15 e la 17 sono fra loro identiche e replicano esattamente i primi otto piedi della *talea* base; in mezzo, la 16 conserva la medesima struttura delle due circostanti, inserendo esattamente al suo centro (piedi 5-6) due quarti fuori simmetria. Le ultime tre *talee* (cfr. Es. 9), insieme con le quattro battute conclusive, hanno anche una funzione nel piano progettuale dell’organizzazione diastematica, poiché in esse vengono recuperati da viola e clarinetto gli intervalli tematici di seconda minore, sui *clusters* pianistici.

Es. 9. G. Kurtág, *Abschied* [Meister Raro entdeckt Guillaume de Machaut], ultime 4 misure (Editio Musica, cfr, es. 2)

Non si tratta affatto di una meta teleologicamente raggiunta dopo un percorso logico, ma semmai di un ritorno all'inizio, o meglio una possibilità di intendere diversamente la struttura del tempo musicale. Come è chiaro, alla logica del "processo" logico-dinamico è subentrato il principio della paratassi; e il sistema non consequenziale delle varianti del modello, qui poste in ordine paratattico, riconduce al principio sopra indicato della "coesione" di segmenti simili e non ordinati secondo una logica deduttiva e dialettica.

Kurtág applica un simile sistema di serializzazione dei metri nella sezione conclusiva (*Pesante, strascinando*, in italiano) del n. 4, ultimo dagli *Szálkák* (*Frammenti*) op. 6d per pianoforte del 1979 (prima versione, op. 6 per Zymbalom, 1974, cfr. Es. 10); in questa composizione la serie dei metri viene ripetuta in inversione, dopo una "chiave" metrica centrale.

Ed eccone lo schema metrico:



Altri compositori, più o meno negli stessi anni, impiegano procedimenti metrici assimilabili alla *talea* di Kurtág: oltre al già ricordato Ligeti, che la impiega più volte e anche in diversi momenti della stessa composizione (*Lontano*), Wolfgang Rihm in *Dis-Kontur* usa uno schema metrico-proporzionale ripetuto (5-7-2-9), che riprende poi in *Klavierstück Nr. 4*. Non è forse necessario ricordare alcune celeberrime composizioni di Arvo Pärt, che possono essere analizzate fino al minimo dettaglio appli-

cando schemi di proporzione metrica analoghi alle *talee* sopra rintracciate; per esempio, per rimanere negli stessi anni dell'*Hommage à R. Sch.*, il *Cantus in memory of Benjamin Britten* (1980), è costruito interamente su un canone proporzionale.

Pesante, strascinando

ff dim.

p, espr.

pp

p

poco rinf.

sempre dim. al

quasi niente

Es. 10. G. Kurtág, *Szálkák (Frammenti)* op. 6d, n. 4, sezione conclusiva

Ed ecco quindi un altro sistema genealogico, un'altra gadameriana "fusione di orizzonti". Occorre tuttavia procedere oltre la semplice constatazione della scelta della paratassi come principio formale; occorre porsi il problema del "significato" di tale tecnica. In altre parole, l'impiego della *talea* oggi è strumento espressivo? Come? Di cosa? Il procedimento della *talea*, nella sua concezione, sfrutta e impone al discorso musicale, come già detto, non tanto una sintassi logica, deduttiva e dinamica, ma una sostanziale paratassi, una ripetizione più o meno uguale di un segmento leg-

germente variato nel metro o nella diastematica. Proprio questo principio della paratassi è uno dei rilievi che la moderna storiografia letteraria ha indicato nella produzione dell'ultimo Hölderlin, il che non fa che rafforzare quel circolo, quell'orizzonte di cultura già tracciato precedentemente. Non occorre ripetere che la stessa costruzione paratattica vige nella creazione di alcuni cicli pianistici di Schumann, o anche in alcune sue composizioni più estese formate dall'accostamento non logico-dialettico di intermezzi e sezioni contrastanti: si può averne un'idea rileggendo il secondo *Kreislarianum* dall'op. 16 o l'ultima *Novelletta* op. 21 (e lo studio della genesi sugli abbozzi non farebbe che confermare), o soprattutto ricordando l'idea schumanniana della forma rondò come si concretizza nell'*Arabeske* op. 18, basata sulla ripetizione continuata del medesimo segmento. Analoga costruzione paratattica viene indicata da Claudio Magris a proposito della narrativa di Hoffmann.

Negli autori ricordati emerge quindi una possibile interpretazione della tecnica della paratassi come strumento espressivo, come sistema significante: leggere la scelta della paratassi come tecnica del rifiuto, del dubbio e della solitudine. Il fatto che Kurtág, attento lettore di Hölderlin, scelga di chiudere l'*Hommage à R. Sch.* ricuperando una tecnica con queste caratteristiche, mi sembra interpretabile come una volontà di non chiudere con una affermazione di coerenza, che nel vocabolario della linguistica ha a che fare con la logica deduttiva sintattica. Il campo di *episteme* che ho cercato di tracciare ci fa comprendere che l'unità del ciclo di Kurtág, come spesso accade anche nei cicli di Schumann, deriva non da "coerenza logica" (che inerisce il materiale e la sua costruzione), ma semmai dalla sola coesione, che non concerne la logica costruttiva, ma la paratassi, l'accostamento di elementi affini non ordinati, ma semplicemente avvicinati per contiguità.

Se unità c'è nell'*Hommage*, dal mio punto di vista, è solo di tono generale, di coesione fra riferimenti storico-culturali allusivamente implicati nella composizione; una coesione che indica anche un campo storico-genealogico di riferimento, e che non è qualità oggettiva del materiale, ma qualità soggettiva del compositore che "sceglie" quel "suo" campo.

Mi sembra insoddisfacente quindi cercare una coerenza strutturale (oggettiva), forse poco consona alla poetica della coesione di frammenti istantanei, coesione che trova la sua ragione in una nuova idea di soggettività storicamente fondata. La cosiddetta organicità, in altri termini, mi sembra una prospettiva erronea, forse anche anacronistica se non proprio pregiudiziale; una prospettiva che rischia di fraintendere l'*Hommage à R. Sch.*

★ ★ ★

Ho più volte citato il nome di Wolfgang Rihm (1952); fra i numerosi compositori contemporanei che hanno tratto ispirazione da Schumann, è lui infatti quello che mi sembra spiritualmente più affine al modello. Uno dei suoi lavori che meglio testi-

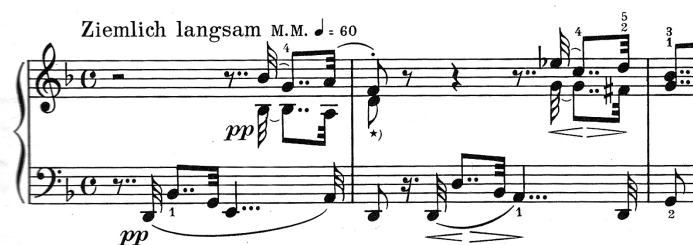
monia questa affinità è il ciclo dei trii per violino, violoncello e pianoforte (tre come quelli di Schumann) intitolati *Fremde Szenen I-III*. Mai titolo è suonato più schumanniano. E le pseudo-citazioni, allusioni, riferimenti verbali in didascalia, parafrasi ecc.¹⁸ sono sparse quasi in ogni fibra del discorso.

Già il titolo contiene una serie inequivocabile di rimandi genealogici schumanniani, dal n. 1 dell'*Eichendorff-Liederkreis* op. 39 : *In der Fremde* (In terra straniera), al n.1 delle *Kinderszenen* op. 16, *Vom fremden Ländern und Menschen* (a sua volta una citazione da Hoffmann).

Il tema dell'estraneità, il personaggio che come straniero giunge, come straniero va via, ricorre nella poesia e nella liederistica romantica tedesca, e la descrizione, ancora nel *Gatto Murr*, dell'arrivo del *Kapellmeister* Kreisler alla corte di Sieghartsweiler, palesemente straniero nella foggia del vestire, nelle movenze corporee, nella parola, ricalca esattamente l'immagine schumanniana [Hofmann 1969, III, 126-129].

Nella terza *Fremde Szene* (1982-1984), che qui brevemente descrivo, è una frequentazione nella straniera terra del romanticismo schumanniano, che viene alluso attraverso costrutti musicali, attraverso citazioni tematiche e, infine, attraverso indicazioni verbali disseminate nella partitura. Rihm, usa citazioni più o meno mascherate, usa riferimenti a pilastri tonali che pur non articolando la forma secondo la logica dei tradizionali campi armonici, contribuisce alla formazione percettiva di uno schema, un soggettivo percorso per fasi successive più che un'oggettiva struttura coerente.

Si tratta, in sintesi, di un quadruplice percorso (tre fasi e una coda):



Es. 11. R. Schumann *Waldszene* op. 82, n° 4 *Verrufene Stelle*

1° ciclo

- a) dal materiale iniziale basato su quinte e quarte
- b) all'armonia tonale (*Verrufene Stelle* scrive Rihm in partitura a batt. 41: il "luogo malfamato" è la sequenza di accordi di triade tonale e il conseguente

18. Si fa riferimento qui allo studio sulla citazione musicale di J. Peter Burkholder [1994, 851-860]. A sua volta Burkholder rimanda all'ormai classico studio di Antoine Compagnon [1979]. Burkholder ha rubricato quattro tipi di citazione: *Extended Paraphrase*, *Cumulative setting*, *Collage*, *Patchwork*; non intendo utilizzare questa catalogazione; basti accennare al fatto che Rihm sembra piuttosto prediligere il primo tipo, sebbene non sia difficile rintracciare elementi riconducibili agli altri tre.

orientamento del discorso sulla tonalità allargata di Sol magg-min. cfr. Es 12). L'allusione alla *Verrufene Stelle* rimanda evidentemente alla 4ª *Waldszene* op. 82, (Es. 11) che reca lo stesso titolo tratto da una poesia di Friedrich Hebbel citata da Schumann in exergo

I fiori, cresciuti così alti,
Sono qui pallidi, come la morte;
solo uno nel mezzo
si innalza in rosso scuro.

Esso non ha preso il suo colore dal sole:
non ha mai preso la sua luce;
il colore gli viene esso dalla terra,
e dall'aver bevuto il sangue degli uomini.

41  *Verrufene Stelle*
flaut.
flautato
96 (adagio)
FFFF
8va
(Ped.)

44 ord. *ppp sfz pp mp mp*

47 *f pp ppp*

(gva.)

Es. 12. W. Rihm, *Fremde Szene I, "Verrufene Stelle"*

Alla batt. 44 di quest'ultimo esempio (Es. 12) Rihm mostra anche un primo, episodico riutilizzo di quella scrittura tipicamente schumanniana oggi consuetamente indicata con il termine anglosassone *displacement*,¹⁹ che ricorrerà di qui in avanti in modo sempre più evidente.

19. Nella musicologia questo termine non ha ambiguità: indica un procedimento tecnico facilmente descrivibile, una dislocazione fra decorsi armonici, che si sviluppano in non esatta simultaneità. Ma in campo filosofico il termine potrebbe generare malintesi; nelle lingue anglosassoni infatti *displacement* viene impiegato per tradurre la *differance* ("differimento" di significato) di Jacques Derrida. Non è luogo dove approfondire, ma le due accezioni pur dovendo rimanere ben distinte, potrebbero essere senza troppe difficoltà collocate all'interno di un comune campo epistemico.

Questa presenza dei fiori-uomini rimanda direttamente a quelle composizioni di Kurtág che tematizzano esattamente questa immagine, di cui ho parlato prima; ma la genealogia non sarebbe completa senza un ulteriore riferimento ai “fiori solitari” della stessa raccolta di *Waldszenen* schumanniane. L’immagine simbolica del fiore che ha passato la fioritura e che proprio per questo risulta tuttavia seducente, del fiore malato e del luogo malfamato in cui questi fiori crescono, sono tutte metafore che possono collegarsi alla tonalità allusa, che qui Rihm esibisce con decisa ostentazione: anch’essa è un vecchio fiore, che esercita però ancora tutto il suo fascino e la sua attrattiva.

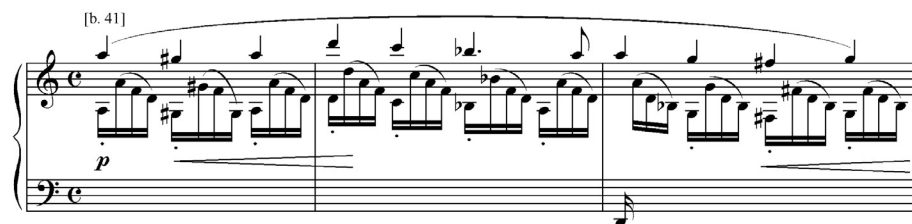


Es. 13. W. Rihm, *Fremde Szene III*, bb. 97-99

2° ciclo

- a) Dopo la *Verrufene Stelle* tonale si torna alle quinte e quarte dell’inizio (batt. 82 e seguenti)
- b) torna quindi la tonalità (batt. 95, *sol* minore) e, dopo il riferimento verbale ai fiori di sangue della *Verrufene Stelle*, Rihm scrive la prima apertura melodica in cui colloca la prima citazione/allusione musicale ad appoggiature multiple (Es. 13). Non è una precisa e focalizzata citazione: nessun tema schumanniano corrisponde esattamente alla melodia che Rihm assegna al violoncello e poi al violino; si tratta di una allusione, o meglio di una sintesi soggettiva (genealogica) di diversi punti della composizione schumanniana, che vengono richiamati come in controluce. Ne potrei indicare almeno quattro o cinque: dal tema secondario del primo movimento della *Fantasia*

op. 17 al Primo Trio op. 63, alla *Phantasietanz* (*Sehr rasch*) n. 5 dagli *Albumblätter* op. 124, del 1836 (p. 122) (cfr. Es. 14).



Es. 14a) R. Schumann Fantasia op. 17, I mov., bb. 41 e sgg.



Es. 14b) R. Schumann Albumblätter op. 124, n° 5, *Phantasietanz* bb. 1-4

Sehr schnell, aber schwankend

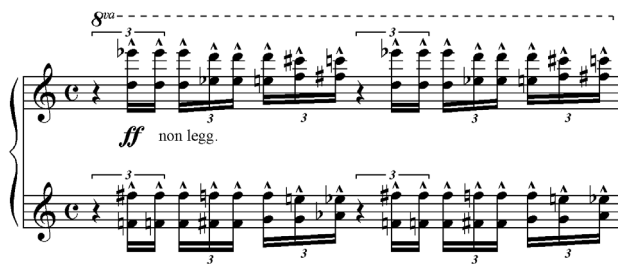
The musical score consists of three systems. The first system includes Violino, Violoncello, and Pianoforte staves. The Violino part has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The Violoncello part has a bass clef and the same key signature. The Pianoforte part has a grand staff with both treble and bass clefs. The second system includes Violino (vi), Violoncello (vc), and Pianoforte (pf) staves. The Violino part has a treble clef and a key signature of one flat. The Violoncello part has a bass clef and the same key signature. The Pianoforte part has a grand staff with both treble and bass clefs. The score is marked with various dynamics and articulations, including *pp*, *p*, *sfz*, *ff*, and *p sub.*. The tempo is indicated as 'Sehr schnell, aber schwankend'.

Es. 15: W. Rihm, *Fremde Szene III*, bb. 107-111

3° ciclo

- a) un brevissimo intermezzo accordale (bb. 100-106) introduce quindi la
- b) seconda enorme fioritura melodico-tonale con arpeggi, contenente la seconda citazione/allusione (bb. 107-111); questa volta non è possibile rintracciare paralleli schumanniani, si tratta solo di una ricreazione personale, di un generico, ma riconoscibilissimo richiamo stilistico, fatto proprio da Rihm. (cfr. Es. 15)

A questa allusione si intreccia (Es. 16) una violenta e straniata citazione dal *Lied* di Schumann *Frühlingsnacht* op. 39 n.12 (batt. 112), che capovolge il significato dell'originale:



Es. 16a) W. Rihm, *Fremde Szene III*, batt. 112 (sola parte di pianoforte)



Es. 16b) R. Schumann, *Frühlingsnacht* op. 39 n° 12 bb. 1-2

4° ciclo = coda

- a) infine tutto sfuma in materiali ancora ridondanti di quinte e quarte (bb. 123 e seguenti)
- b) conclusi da una coda a svanire nelle sonorità gravissime come spessissimo accade nel pianoforte di Schumann (per esempio nelle sue opp. 2, 6, 12, 16, 17)

Nel ricreare soggettivamente il modello, Rihm è credo il solo ad utilizzare il *displacement*, una tecnica personalissima frequente nel decennio pianistico di Schumann. Tale tecnica è legata a un pensiero armonico, che in Kurtág non è presente se non marginalmente, e proprio per questo sembra adatta all'impostazione delle *Fremde Szenen* di Rihm; esempio ne sono in questa *Fremde Szene III*, le bb. 67-68 e 78-80 (cfr. Es 17).

The musical score is presented in three systems. The first system includes staves for Violino (violin), Violoncello (cello), and Pianoforte (piano). The Violino staff has a bracketed measure [b. 78] and dynamic markings *sfz sfz*. The Violoncello staff has a dynamic marking *sfz*. The Pianoforte staff has a dynamic marking *ffz* and a *8va* marking. The second system includes staves for Violino (violin), Violoncello (cello), and Pianoforte (piano). The Violino staff has a dynamic marking *8va*. The Violoncello staff has a dynamic marking *ffz*. The Pianoforte staff has a dynamic marking *ffz*. The third system includes staves for Violino (violin), Violoncello (cello), and Pianoforte (piano). The Violino staff has a dynamic marking *ffz*. The Violoncello staff has a dynamic marking *ffz*. The Pianoforte staff has a dynamic marking *ffz*.

Es. 17. W. Rihm, *Fremde Szene III*, bb. 78-80

Pur avendo trascurato moltissimi particolari, possiamo per il momento concludere che in questa composizione non c'è quasi momento che non permetta un rimando allusivo a Schumann.

L'*episteme* schumanniana e la soggettività foucaultiana

Una coppia oppositiva può provvisoriamente riassumere le molte riflessioni sulla genealogia, sulla *episteme*, intesa come campo entro il quale la nuova soggettività riconosce e costruisce una storia propria:

- 1) l'idea di Schumann, come di Hölderlin, di ispirarsi al passato per coglierne (ossia interpretarne) i tratti che parlano all'oggi, facendo propri in tal modo gli elementi di continuità per farli rivivere nel presente; è quanto riassumono queste datate ma ancora chiarissime parole di Dahlhaus: «lo sforzo dei compositori di raggiungere la piena consapevolezza delle proprie premesse appare come una conseguenza della 'storicizzazione' del pensiero»; e poco oltre: «lo storico scopre in un'epoca passata premesse di cui essa stessa non era consapevole. [...]»; per concludere che «l'*hic et nunc* cessa di essere il punto centrale del tempo [...] e si riduce a un punto temporale astratto» [Dahlhaus 2009, 62-63];
- 2) l'idea dello «storicismo della teoria» (Dahlhaus), che si identifica con la conservazione e il tradizionalismo; una posizione che concepisce un modello, un riferimento storico-epistemologico, una citazione come un elemento sovrastorico. Secondo questa prospettiva tale modello, poiché «classico», non è *nella* storia e non si può «portare avanti» (Hegel, a proposito dell'opera classica, dice: «più bello non può darsi né divenire»), ma solo ripetere (o conservativamente o straniandolo).

Nel primo atteggiamento ho più volte segnalato una possibile continuità fra la posizione dei romantici e di Schumann da un lato, e la posizione della nuova ermeneutica del secondo Novecento dall'altro; ho più volte ricordato a tale riguardo la «fusione di orizzonti» di Gadamer e l'«arco ermeneutico» di Ricoeur. L'atteggiamento di Rihm e Kurtág si sviluppa in simile direzione: non estrazione e impiego oggettivi (e l'oggettivazione diviene immediatamente straniamento) di «citazioni» (ossia, ripeto, «oggetti» che rimangono tali); ma estrazione-deduzione di «tratti», «pratiche», a volte solo intenzioni generiche, titoli e riferimenti letterari o musicali (anche da fonti molteplici simultanee), che non vengono semplicemente sentiti come contemporanei né li si travasa senza mediazione nell'oggi, ma dei quali sono evidenziati i tratti che dal passato possono rivivere nel presente. È una selezione che porta appunto alla fusione di orizzonti. E questa attività riscatta l'oggetto citato, investendolo della nuova soggettività storicamente fondata, che in tal modo sceglie, delimita e costruisce il «proprio» campo di *episteme*.

Sorge quindi il problema della *espressione della soggettività*: «soggetto» e «soggettività» nella contemporaneità sono nozioni incomparabili con quelle del periodo di Schumann, quando vigeva la identità fra soggettività e individualità dell'autore, che usa a sua volontà il linguaggio per esprimere un significato e compiere un atto comunicativo di cui è assoluto responsabile. L'idea di «soggettività» nel secondo Novecento (e del connesso problema della espressione in arte) è stata addirittura capovolta. Secondo Gadamer qualunque espressione non può essere limitata nella sfera dell'individuo, nella vecchia soggettività, ma si colloca all'interno di una cultura formante e preesistente; tale posizione è collegata con la teoria di un linguaggio che trascende l'uso che intenzionalmente ne fa il singolo; in tal modo ogni atto comunicativo (ovviamente anche in arte, e quindi anche quelli musicali) è costituito di ele-

menti di significato che trascendono ogni parlante (idea questa condivisa da Ricoeur e Foucault). Gadamer parla dell'orizzonte di tradizione in cui nasce ogni testo, compresi quelli artistici e quelli musicali; il testo non si esaurisce nella paternità o autorità dell'individuo, ma diviene una concrezione di quella nuova soggettività complessa, "pregiudiziale" (nel senso della "apologia del pregiudizio" di Gadamer, secondo cui ogni atto è frutto di una serie "genealogica" di pregiudizi determinante per ogni atto del soggetto) e storicamente/ culturalmente determinata, che è alla base della sua filosofia della verità antimetodica.

E infine arriva Foucault, che parla di una soggettività «decentrata» (decentramento del soggetto è ancora idea di matrice heideggeriana) ossia spostata su posizioni del tutto irriducibili al vecchio soggettivismo romantico.

Per attuali o passate, condivisibili o meno, queste tre opposte teorie epistemologiche (Gadamer – Foucault – Ricoeur) trovano convergenza proprio sulla negazione del vecchio concetto kantiano di soggettività, per una *nuova idea di soggetto come intreccio di componenti* che lo trascendono e attraverso le quali l'io empirico trova una sua strada, la sua cifra. E tuttavia tale cifra soggettiva, ciclicamente, non potrà essere altro che un amalgama di influenze e componenti extra-soggettive.

Significativamente Schumann è stato il primo, con Hoffmann, a percepire precocemente questo "decentramento del soggetto", che in loro si è tradotto con l'intreccio di citazioni proprie e altrui, anche in forme cicliche, il frammentismo, il modo di costruire il discorso musicale o letterario non continuativo ma "bizzarro" (*witzig*), la possibilità di seguire nelle loro opere diversi piani di lettura e diverse ipotesi formali intrecciate, tutte valide e nessuna esauriente. Credo del tutto logico, consequenziale e quasi inevitabile che, nella odierna scena artistica, riemerge con forza questa nuova possibilità di espressione del soggetto decentrato, dopo un secolo in cui l'idea stessa di espressione soggettiva ha subito feroci attentati e radicali negazioni.

Foucault è forse il filosofo che più a fondo e più recentemente riaffronta il problema del soggetto nel suo rapporto con le *epistemi* che si succedono nella storia. Certo, l'ex strutturalista Foucault ripete più volte la convinzione che il soggetto ha il dovere di confrontarsi con tale retroterra preesistente, diversamente dalla passività professata da Lacan e Levi-Strauss; questi *sistemi epistemologici* non sono infatti trascendentali, categoriali, ma sono appunto *nella* storia; non sono *a priori* storici. Per Foucault il soggetto si forma e si riconosce in un «campo delle pratiche storiche. Si potrebbe parlare allora di costituzione e trasformazione storica di soggetti singolari, di un conflitto interminabile in cui il soggetto rielabora e trasforma le coordinate della sua soggettività» [Dal Lago 1986, 65]; come affermano Hubert Dreyfus e Paul Rainbow: «dobbiamo promuovere nuove forme di soggettività, rinnegando il tipo di individualità che ci è stato imposto da secoli» [Dreyfus-Rainbow 1984, 302]. E Pier Aldo Rovatti, con parole che calzano con sorprendente esattezza al discorso sulla "nuova soggettività" dei compositori qui indagati, sottolinea come, una volta eliminato il «mito fondante della soggettività» (trascendentale o idealistica), il problema di Foucault è stato quello di «individuare nuove forme di soggettività. Quali possono

essere i tratti di una identità che si sottragga alla costruzione del soggetto?» [Rovatti 1986 b, 12]. La risposta, implicitamente, è data da Giovanni Fornero: «Partito da una strutturalistica proclamazione della *morte dell'uomo e del soggetto*, l'ultimo Foucault sembra dunque approdare, almeno a livello di esigenza profonda, ad una post-strutturalistica problematica della soggettività» [Fornero 2003, 418]. I compositori che abbiamo qui esaminato rispondono, ognuno a suo modo, secondo proprie e intenzionali scelte di genealogia epistemica, a questa profonda esigenza.

Appendice I

Trenta composizioni del XX e XXI secolo ispirate a Schumann

Autore	Titolo	Data	Opere schumanniane citate
1) G. Mahler	4 Sinfonie di Sch. (strum)	1899 (I) 1910-11 (II-III)	
2) Vincent D'Indy	<i>Schumanniana. Trois chants sans paroles</i> , op. 30	1887	
3) Béla Bartók	<i>Hommage a R. Sch. Mikrokosmos III/ 80;</i>	1932-39	<i>Dauidsbündl. n° 9: "Hierauf schloß Florestan [...]"</i>
4) Robin Holloway	<i>Scenes from Schumann</i> (orch)	1970	7 "parafrasi" da <i>Lieder</i>
5) Robin Holloway	<i>Fantasy-pieces on the Heine-Liederkreis of Schumann</i>	1971	<i>Liederkreis</i> op. 24
6) Wilhelm Killmayer	<i>Schumann in Endenich – Kammermusik no. 2</i>	1972	
7) Goerge Rochberg	<i>Third String Quartet</i>	1972	
8) Robin Holloway	<i>Domination of Black</i> , per orchestra	1974	<i>Kerner Lieder</i> op. ??
9) Murray Schafer	<i>Adieu Robert Schumann</i>	1976	<i>Lieder, Carnaval, Kreisleriana</i>
10) Wolfgang Rihm	<i>Jakob Lenz</i> (II intermezzo)	1977-78	<i>Kind im Einschlummern</i> (op.15)
11) György Kurtág	<i>Bagatellek</i> op. 14/d, n° 6, <i>Virág az ember ... (Blumen die Menschen, nur blumen)</i>	1979	<i>Waldeszenen</i> op. 82; n° 4 <i>Fiore solitario</i> , n° 5 <i>Luogo malfamato</i>
12) Elliott Carter	<i>Night Fantasies</i> (pf)	1981	
13) Mauricio Kagel	<i>Aus Deutschland</i> ("Lieder opera")	1981	<i>Lieder</i> di Schubert e Schumann
14) Mauricio Kagel	<i>Mitternachtsstück</i> (sic!) (V-str)	1981-86	Frammenti dai <i>Tagebücher</i>
15) Wolfgang Rihm	<i>Fremde Szenen I-III</i> , per violino, violoncello e pianoforte	1982-1984	- <i>Fantasia</i> op. 17 - <i>Primo Trio</i> op. 63, I mov. - <i>Bunte Blatt</i> op. 124 n° 5
16) Nicolaus A. Huber	<i>Demijour</i> , per oboe violoncello e pianoforte	1985-6	
17) Nicolaus A. Huber	<i>Air mit 'Sphinxes'</i> ensemble da camera	1987	
18) György Kurtág	<i>... quasi una fantasia ... op. 27 no. 1</i>	1987-88	<i>Phantasiestück</i> op. 12 n° 7

Autore	Titolo	Data	Opere schumanniane citate
19) György Kurtág	<i>Holderlin, An... [Diotima],</i> op. 29	1989	Intreccio intertestuale: - op. 16 - op. 17 - op. 21 n° 8 - op. 82 n° 4 - op. 82 n° 5
20) G. Kurtág	<i>Hommage á R. Sch.</i>	1975-1990	
21) Dieter Schnebel	<i>Schumann-Moment</i> (<i>Re-Visionen</i> II,2)	1989	- <i>Wiegenlied für ein krankes Kind</i>) - <i>Kind im Einschlummern</i>
22) Henri Pousseur	<i>Dichterliebesreigentraum</i>	1992-3	<i>Dichterliebe</i>
23) Alberto Colla	<i>Doppi affetti (fantasiesn opus 16)</i>	2000	<i>Kreisleriana</i> op. 16 - n° 1 tema second. - n° 2 tema princ. - n° 4 melodia (a sua autocitaz. di Sch.) - n° 5 motivo inizio
24) Alexander Goehr	<i>Symmetry Disorders Reach,</i> 15 pieces, op. 73	2002 (comp) Schott, Mainz	Ogni brano ha un "testo primario" di ardua riconoscibilità
25) Heinz Holliger	<i>Gesänge der frühe</i> per coro e orchestra	2003 (<i>Romancendres</i> ECM, 2003)	Op. 133
26) Giacomo Manzoni	<i>Fantasia in duo</i> per due pianoforti	2005 (commissione Raitrade)	(p. 9 attacco 55) citaz. della "stimme aus der ferne" da <i>Novelletta</i> op. 21/8
27) Vito Palumbo	<i>retroscena</i> per due pianoforti	2005 (commissione Raitrade)	<i>Vogel als Prophete</i> dalle <i>Waldszenen</i> op. 84
28) Fausto Sebastiani	<i>Préambule</i> per due pianoforti	2005 (commissione Raitrade)	
29) Roberta Vacca	<i>Im Legendenton</i> per due pianoforti	2005 (commissione Raitrade)	"Claras Thema", nella versione della <i>Fantasia</i> op. 17, con levare puntato e salto d'ottava
30) Fabrizio De Rossi Re	<i>Kinderszenen</i> per due pianoforti	2005 (commissione Raitrade)	4 <i>Kinderszenen</i> : - n° 7 <i>Träumerei</i> - n° 5 <i>Glückes genug</i> - [<i>Fantasia</i> op. 17, III mov., alluso a batt. 64] - n° 10 <i>Fast zu ernst</i> - n° 1 <i>Von fremden Ländern und Menschen</i>

Nella tabella è stato escluso il compositore che, fra quelli più recenti, ha mostrato un interesse continuo e prolungato per la musica schumanniana: Aribert Reimann. Data la

sua particolare relazione con la “episteme schumanniana”, che va dal montaggio di frammenti, alla “meditazione” alla maniera di Schnebel, fino alla vera e propria trascrizione/arrangiamento per organici diversi dagli originali, occorrerà infatti dedicare a Reimann uno studio approfondito ed autonomo, che mi riprometto di fare nei prossimi tempi. Mi limito qui a elencare i quattro maggiori lavori di Reimann collegati alla “episteme schumanniana”:

- 1988, *Sieben Fragmente für Orchester* “in memoriam Robert Schumann”
- 1994, *Six Songs*, trascrizione per soprano e quartetto d’archi (dall’op. 107)
- 2006, *Adagio, zum Gedenken an Robert Schumann*, per quartetto d’archi
- 2007, *Fantasiestücke*, arrangiamento per clarinetto in La, flauto, arpa e due viole; “Für Jörg Widmann in gemeinsamer Schumann-Verehrung” (dall’op. 73)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADORNO TH. W. (1975), *Teoria Estetica*, a cura di G. Adorno e R. Tiedemann, Einaudi, Torino (ed. orig. *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970).
- BARTHES R. (1985 e 2001 a), *Amare Schumann*, in *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino (ed. orig. *L'obvie et l'obtus. Essai critiques III*, Éditions du Seuil, Paris 1982), 281-286.
- BARTHES R. (1985 e 2001 b), *Rasch*, in *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino (ed. orig. *L'obvie et l'obtus. Essai critiques III*, Éditions du Seuil, Paris 1982), 287-299.
- BIANCO F. (1998), *Introduzione all'ermeneutica*, Laterza, Roma-Bari.
- BURKHOLDER J. P. (1994), *The uses of existing music. Musical borrowing as a field*, «Notes» (2nd Ser.), 50/3, 851-870.
- COMPAGNON A. (1979), *La seconde main, ou le travail de la citation*, Seuil, Paris.
- DAHLHAUS C. (2009²), *Storicismo e tradizione*, in «In altri termini». *Saggi sulla musica*, Accademia Nazionale di Santa Cecilia-Ricordi, Roma-Milano, 51-70 (ed. orig. *Historismus und Tradition*, in Ch. H. Mahling (cur.), *Zum 70. Geburtstag von Joseph Müller-Blattau*, Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 1, Kassel 1966, 46-58).
- DAL LAGO A. (1986), *Un metodo nella follia*, in P. A. Rovatti cur., *Effetto Foucault*, Feltrinelli, Milano, 57-70.
- DELEUZE G.-GUATTARI F. (1997), *Sul ritornello. Millepiani, III*, Castelveccchi, Roma, (ed. orig. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Les Editions de Minuit, Paris 1980).
- DREYFUS H.-RAINBOW P. (1984), *Michel Foucault, un parcours philosophique*, Gallimard, Paris.
- GADAMER H. G. (1983⁴), *Verità e metodo*, a cura di G. Vattimo, Fabbri, Milano (ed. orig. *Wahrheit und Methode*, Mohr, Tübingen 1960).
- EDLER A. (2008), *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber Verlag, Laaber.
- FORNERO G. (2003) *Storia della filosofia contemporanea*, UTET, Torino.
- HOFFMANN E.T.A. (1969), *Romanzi e racconti*, 3 voll., Einaudi, Torino.
- JANKÉLÉVITCH V. (2001²), *La musica e l'ineffabile*, Bompiani, Milano (ed. orig. *La musique et l'ineffable*, Colin, Paris 1961).

- KROSS S. (1978), *Die Schumann-Autographen der Universitätsbibliothek Bonn*, in M. Bröcker- G. Massenkeil (cur.), *Studien zur Bonner Musikgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts*, Arno Volk, Köln, 9-19.
- RIHM W. (1997), *Musikalische Freiheit*, in Ulrich Mosch (cur.), *Ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, Amadeus, Winterthur-Zurich, 6/1-2. vol. I, 23-39 («Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung»).
- ROSTAGNO A. (2008), *Schumann e la fine del periodo artistico goethiano*, in A. Morelli (cur.), *Robert Schumann e i suoi rapporti con lo spazio letterario*, Atti del convegno internazionale, Università degli studi dell'Aquila, 8-9 novembre 2006, LIM, Lucca, 18-50.
- ROVATTI P.A. (cur. 1986 a), *Effetto Foucault*, Feltrinelli, Milano.
- ROVATTI P.A. (1986 b), *Nota introduttiva. Una domanda*, in Rovatti 1986 a, 9-12.
- SCHLEGEL F. (1998), *Frammenti critici e poetici*, a cura di Michele Cometa, Einaudi, Torino.
- SCHUMANN R. (1991) *Gli scritti critici*, 2 voll., a cura di A. Cerocchi Pozzi, Ricordi-Unioncopli, Milano.
- SERIANNI L. (2006), *Prima lezione di grammatica*, Laterza, Roma-Bari.
- WENDT M. (1987), *Zu Robert Schumanns Skizzenbüchern*, in A. Mayeda-K. Niemöller (cur.), *Schumanns Werke – Studien und Interpretation*, Mainz, Schott, 101-119.
- WENDT M. (1990), *Zu Robert Schumanns Kompositionsstudien*, in A. Pompilio-D. Restani-L. Bianconi-F.A. Gallo (cur.), *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale*, Bologna 27 agosto-1 settembre 1987, 793-803.
- WILLIAMS A. (2006), *Swaying with Schumann: Subjectivity and tradition in Wolfgang Rihm's Fremde Szenen I-III and related scores*, «Music & Letters», 87/3, 379-397.

Egidio Pozzi

GYÖRGY KURTÁG, IL MAESTRO DEL PICCOLO GESTO RISCRITTURA E COSTRUZIONE FORMALE NELL'*HOMMAGE À R. SCH.*

Hommage à R[obert] Sch[umann] per clarinetto (e gran cassa), viola e pianoforte – la cui prima esecuzione fu data a Budapest nell'ottobre del 1990 – comprende sei movimenti, di cui solo il terzo e il quinto sembrano essere stati specificamente ideati per l'occasione. Il primo movimento si basa su un frammento inizialmente scritto nel 1975 e poi inserito nel secondo volume della raccolta *Játékok* del 1985-86. Il secondo è l'adattamento di un passaggio tratto dalla seconda sezione dei *Kafka-Fragmente* (1985-87), mentre il quarto corrisponde ad un pezzo non pubblicato per pianoforte del 1983, dal titolo *Felhő valék, már süt a nap ...*. Infine il sesto trae spunto da una composizione per trombone e pianoforte del 1976, rimasta anch'essa non pubblicata e intitolata *Nagy Sirató*.¹

Le sorprendenti diversità che questi movimenti mostrano, per quanto riguarda i materiali usati, le durate e le forme espresse, sono controbilanciate da una sorta di “colore” strumentale omogeneo enfaticizzato da tecniche compositive che non prevedono, ad eccezione di pochissimi casi, passaggi solistici e che privilegiano al contrario l'ensemble preso nel suo complesso. A tale risultato si arriva anche attraverso l'adozione della tecnica contrappuntistica dell'imitazione che, mutuata dalla modalità rinascimentale ed utilizzata per cinque movimenti su sei, agevola la creazione di una sonorità complessiva molto omogenea ed equilibrata dal punto di vista dei ruoli dei singoli strumenti.

L'obiettivo del presente lavoro è approfondire la particolare concezione formale proposta da Kurtág in questo pezzo, superando l'opposizione tra chi considera i sei movimenti del pezzo frammenti tra loro inconciliabili e chi invece intende esaltarne l'assoluta coerenza. Utilizzando le metodologie analitiche più appropriate al contesto atonale tipico di questo autore,² si indagheranno quindi le caratteristiche della scrit-

1. Friedemann Sallis nel 2002 ha realizzato uno studio sulla genesi di questa composizione e sui riferimenti schumaniani contenuti nei titoli dei singoli movimenti. Utilizzando gli abbozzi e i manoscritti presenti presso la Paul Sacher Foundation di Basilea, Sallis ha individuato i frammenti originali sui quali sono stati basati diversi movimenti di questa composizione. Ulteriori notizie si trovano in Spangemacher 1996, 1998 e Trosser 2001.
2. Per indicare i materiali scalari posti a fondamento di specifici passaggi, nel seguito dell'indagine ho spesso utilizzato la terminologia proposta da Allen Forte nel 1973. Pur non utilizzando l'intera teo-

tura compositiva e le tecniche di variazione, unitamente ai materiali scelti dal compositore o da lui adattati per le esigenze della raccolta.

I singoli movimenti

Primo movimento

Il movimento che apre *Hommage* – basato su una composizione del 1975, dall'andamento *Vivo* e, come i due successivi, senza indicazioni metriche – presenta una forma tripartita e una scrittura di tipo antifonale/imitativa (si veda Es.1).³ Nella prima sezione il clarinetto presenta il motivo (indicato con “a” nell'esempio) che costituirà la base delle imitazioni da parte degli altri strumenti: una figura ascendente-discendente comprendente complessivamente gli otto suoni cromatici dell'insieme 8-1 e articolata in tre frammenti cromatici legati da intervalli di quinta aumentata. La prevalenza cromatica introdotta da questa figura del clarinetto è confermata sia dai successivi tricordi del pianoforte (tutti cromatici di tipo 3-1 e 4-1) sia dalla risposta della viola che propone un intervallo di settima maggiore ascendente (indicata nell'esempio con 7M) e una acciaccatura di nona minore (9m) prima di concludersi su un *fa*♯ che “rinforza” l'acciaccatura *la*♭-*fa* del clarinetto. Nella seconda sezione il compositore abbandona la scrittura liberamente antifonale usata nella prima sezione, a favore di una trama imitativa basata sul motivo iniziale del clarinetto; inoltre esso viene proposto in versioni leggermente diverse dalla viola (a'), dallo stesso clarinetto (a'') e infine dal pianoforte in forma prolungata (a_{prol}). La sezione si conclude sull'insieme cromatico 6-1 comprendente alcuni degli elementi esposti all'inizio, ovvero il tricordo cromatico del pianoforte, l'intervallo di nona minore della viola e l'acciaccatura di terza minore del clarinetto. La terza e ultima sezione – come si rileva anche dall'Es. 2 che riporta lo schema complessivo degli insiemi utilizzati nel primo movimento – assolve alla funzione di chiusura della forma semplicemente riprendendo il motivo ascendente del clarinetto in forma variata (a^v) e concludendo con la sovrapposizione dei due intervalli iniziali della viola, la nona minore e la settima maggiore.

ria fortiana mi è sembrato opportuno adottare una terminologia il più possibile lontana dalle forme e dagli stereotipi sia della tonalità sia della tecnica dodecafonica; di conseguenza negli esempi e nel testo gli insiemi vengono sinteticamente rappresentati secondo il nome della relativa forma primaria. Per un'esposizione completa della teoria si veda Forte 1973; un utilissimo compendio è in Pasticci 1995.

3. Tutti i movimenti presentano un titolo e/o un riferimento a scritti schumanniani. Nel caso del primo movimento troviamo: *merkwürdige Pirouetten des Kapellmeisters Johannes Kreisler* [le meravigliose piroette del maestro di cappella Johannes Kreisler]

sezione I

motivo a

sezione II

sezione III

The musical score is divided into three sections, each featuring a different instrument and piano accompaniment. Section I (top) is for Clarinet in Si (Cl in Si), Viola (Vla), and Piano (Pf). It begins with 'motivo a' in a 'Vivo' tempo. The Clarinet part has dynamics *pp* and *pochissimo*, with markings like 8-1, 10-1, 7M, 9m, 3m, and 3-1. The Viola part has dynamics *pp* and *pochissimo*, with markings like 8-5, 7-4, 4-1, and 3-1. The Piano part has dynamics *pp* and *p. secco*, with markings like 10-1, 7, and 3-1. Section II (middle) continues the motif with dynamics *pp* and *pochissimo*, and markings like 8-5, 7-4, 4-1, and 3-1. Section III (bottom) introduces 'a prol' with dynamics *mp*, *ppp*, and *ppp dolcissimo*, and markings like 3m, 9m, 7M, 8-1, 7, 8, 3-1, and 6-1.

Es. 1. Analisi delle sezioni I, II e III del primo movimento

La breve analisi fin qui condotta suggerisce due considerazioni riguardanti il materiale scalare utilizzato da Kurtág. Innanzitutto molti degli insiemi rilevati in questo

movimento (8-1, 10-1, 4-1, 3-1 e 6-1) appartengono ad una tipologia particolare, collocata da Forte al primo posto nel suo elenco delle forme primarie [Forte 1973, 19-21, 179-181; Pasticci 1995, 41-42, 99-101]. Questa tipologia – i cui *sets* sono rappresentati con l'indicazione “n-1”, dove “n” rappresenta la quantità di classi di altezze contenute nell'insieme stesso e “1” la posizione iniziale dell'insieme nell'elenco delle forme primarie – ha una caratteristica molto specifica: gli insiemi che ne fanno parte sono costituiti esclusivamente da un frammento completo di scala cromatica e, di conseguenza, presentano un contenuto intervallare spiccatamente basato sul semitono. Nell'Es. 2 sono stati riportati gli insiemi individuati nelle tre sezioni di questo movimento separando quelli di tipo n-1 dagli altri, ovvero quelli dove compaiono anche altri intervalli.⁴ Si noterà subito che gli insiemi non cromatici (specificamente 7-11, 8-5, 7-4 e 4-9) presentano delle forti affinità con gli insiemi n-1 in ragione della comune prevalenza dell'intervallo di semitono. Questo fatto è immediatamente riscontrabile in partitura: sia nella scelta delle variazioni del motivo “a” (indicate nell'Es. 1 con a' e a”, insiemi 8-5 e 7-4) sia nelle risposte della prima e seconda sezione il compositore privilegia figure musicali basate su frammenti di scala cromatica non consecutivi oppure costruite su intervalli a carattere semitonale, cioè settime maggiori e none minori.

La seconda considerazione riguarda invece un aspetto più generale. Se si esclude il motivo principale “a”, in *pp* ma comunque sempre in evidenza per la costruzione imitativa del movimento, l'unico passaggio che si deve eseguire con una dinamica sostanzialmente diversa (*sub. f.*, *ruvido*) è l'entrata del pianoforte nella seconda sezione, che propone una versione prolungata di questo motivo. Dal punto di vista compositivo questo passaggio ha una sua particolare rilevanza determinata non tanto dall'essere una ripresa in forma trasposta dell'insieme 10-1 proposto nella prima sezione, ma per essere l'unico passaggio di questo movimento dove, in unione al tritono successivo, si raggiunge il totale cromatico. Sebbene questo fatto non evidenzia, in questo pezzo, un interesse particolare verso il completamento della serie cromatica, né tantomeno un accenno di costruzione dodecafonica, la tendenza ad esaurire il totale cromatico sarà un aspetto che ritroveremo in alcune sezioni degli altri movimenti di questo pezzo, specificamente nel quinto e nel sesto.⁵

-
4. Nell'Es. 2 sono stati indicati gli intervalli di semitono con una piccola “s”, quelli di tono con una “T”, mentre quello di quarta giusta è contraddistinto dall'indicazione “4ta”. L'indicazione del semitono, considerata l'assoluta preponderanza di rapporti semitonalità, compare solo nel primo insieme 8-1 mentre per gli altri insiemi viene sottointesa.
 5. L'interesse verso il cromatismo richiama alla mente le dichiarazioni dello stesso Kurtág a proposito della forte influenza delle opere di Anton Webern nella formazione del proprio stile compositivo. Il riferimento al modello stilistico weberniano è confermato dal compositore in un'intervista rilasciata a Ulrich Dibelius nel 1993, nella quale affermò che a Parigi alla fine degli anni Cinquanta copiava le partiture di Webern e aveva iniziato a studiare l'*Anleitung zur Zwölftonkomposition* di Hanns Jelinek [1952, 1958], approfondendone le tabelle seriali e i processi compositivi [Dibelius 1993, 90; cit. in Halász 2002, 236].

sezione I

cl

pf

vla + cl

sezione II

pf

cl

vla

6-1 (insieme conclusivo sezione II)

totale cromatico

sezione III

cl

cl + vla

Es. 2. Schema complessivo degli insiemi utilizzati del primo movimento

Secondo movimento

Il secondo movimento dell'*Hommage* (*Molto semplice, piano e legato*) si basa, come accennato in precedenza, su un frammento utilizzato nella terza sezione dei *Kafka-Fragmente*.⁶ Il compositore ha utilizzato la parte del soprano e quella del violino affi-

6. Il secondo movimento è introdotto dalla didascalia: *E[usebius]: der begrenzte Kreis ...* [Eusebio: il ristretto circolo ...]

dandole rispettivamente al clarinetto e alla viola, e aggiungendo una nuova parte per il pianoforte [Sallis 2002, 312]. Il pezzo è costituito da un'unica sezione e utilizza la tecnica dell'imitazione contrappuntistica di quattro cellule, indicate nell'Es. 3 con le lettere "a", "b", "c" e "d". All'inizio la cellula "a" propone due intervalli ascendenti di settima maggiore e di settima minore, mentre la cellula "b" inverte la direzione e riduce lo spazio diastematico alla sola settima minore. Le cellule "c" e "d" sono costituite da tre suoni e sono affidate alla viola e al pianoforte. La prima cellula è costituita da una semplice successione di quinte ascendenti mentre la seconda, espressa in due forme (d_1 e d_2), si basa su un bicordo di sesta minore o maggiore e su salto discendente o ascendente.

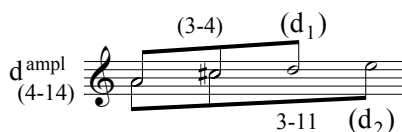
Da un punto di vista complessivo il pezzo è fortemente coeso non tanto per i materiali diastematici, che mostrano una certa individualità, quanto per la conduzione imitativa e la costruzione formale. Anche in questo caso la "chiusura" della forma è particolarmente evidente e si basa su un'estensione della cellula "d" (indicata nell'Es. 3 con "d^{ampl}") raddoppiata, trasposta ed eseguita omoritmicamente a due mani sul pianoforte. Questa cellula contribuisce alla coesione interna in quanto mostra sia dei legami con l'inizio di questo movimento sia con le sue due forme omologhe, " d_1 " e " d_2 ": ritmicamente riprende la figura di crome della cellula "a" mentre, dal punto di vista diastematico, come insieme 4-14, comprende le due cellule " d_1 " e " d_2 " proposte in precedenza dal pianoforte e dalla viola (si veda l'Es. 4).⁷

Molto semplice, piano e legato

The musical score consists of three staves. The top staff is for Clarinet in Si (Cl in Si), the middle for Viola (Via), and the bottom for Piano (Pf). The score is marked with various dynamics and performance instructions. The first staff has a tempo/mood marking 'Molto semplice, piano e legato'. The second staff has 'con sord.' and 'pizz. arco'. The third staff has 'pizz.' and 'arco'. The score is divided into sections labeled 'a', 'b', 'c', 'd1', 'd2', and 'd ampl'. The 'd ampl' section is marked 'attacca'.

Es. 3. Analisi del secondo movimento

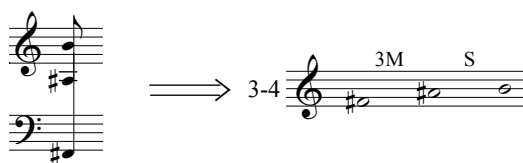
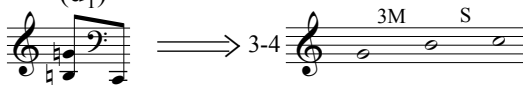
7. Nell'Es. 4 e nei successivi gli insiemi posti tra parentesi tonde indicano la presenza di una trasposizione rispetto alla loro formulazione originaria.



Es. 4. Relazioni di inclusione tra gli insiemi 4-14, 3-4 e 3-11

Un altro elemento di coesione è costituito dalla parte del pianoforte, nuova rispetto al passaggio precedentemente utilizzato nei *Kafka-Fragmente*, ma derivata dalle parti del clarinetto e della viola. Inoltre il primo tricordo del pianoforte (*fa#-la#-si*, insieme 3-4) – necessariamente collocato sul sesto quarto della batt. 1 per evitare una pausa troppo lunga dopo l'entrata dei tre strumenti – utilizza una trasposizione del tricordo usato per la cellula d_1 (si veda Es. 5).

batt. 1

batt. 2 (d_1)Es. 5. Primo tricordo del pianoforte e cellula d_1 del secondo movimento

Terzo movimento

Diversamente dai precedenti movimenti, il terzo (*Feroce, agitato*) sembra essere stato composto specificamente per l'*Hommage*, almeno a giudicare dalla data riportata sulla partitura (1989-1990).⁸ Dal punto di vista complessivo il pezzo riportato nell'Es. 6 sembra costituire il primo completamento di un percorso compositivo basato su un progressivo avvicinamento delle entrate delle voci, iniziato con la scrittura antifonale/imitativa del primo movimento, proseguito con la scrittura completamente imitativa del secondo ed ora completato dalla sovrapposizione sempre più ravvicinata delle figure motiviche realizzate dai tre strumenti.⁹

8. Il movimento è introdotto dalla frase: ... und wieder zuckt es schmerzlich F. um die Lippen ... [e di nuovo le labbra di Florestano fremono dolorosamente ...]

9. In particolare nel primo movimento sia la scrittura antifonale della prima sezione che quella imitativa della seconda prevedono delle risposte molto distanziate; nel secondo movimento e nella prima metà del terzo le entrate invece sono più vicine, mentre nella seconda metà del terzo troviamo voci

PARTE A - sezione I

Feroce, agitato

senza sord. **ff, marcatissimo**

con ped. m.s. m.d.

6-23

sezione II

sempre f **molto**

(con ped.) m.s.

5-2

sovrapposte. Tale procedimento è presente in diverse composizioni sacre del Rinascimento fiammingo; si veda, ad esempio, la terza e ultima parte del mottetto a sei voci *Benedicta es coelorum Regina* di Josquin des Prez dove le prime due sezioni presentano dei motivi che entrano in imitazione in modo sempre più ravvicinato, mentre la terza, che conduce all'*Amen* finale, mostra un'alternanza tra gruppi corali omoritmici.

PARTE B - sezione III

string. al fine

Solo

pp, minaccioso, febbrile
pochissimo

mp, cresc. molto

Solo

sul tasto, quasi legato

4-11 4-3 3-3 4-7

pp, minaccioso, febbrile
pochissimo

p, cresc. molto

4-11 4-3 4-7 4-7

4-7 4-19 4-19 4-7

6-Z38

sezione IV

Flaut.

ff

più ff

3-2 3-4

3-1 3-7 3-4 3-1

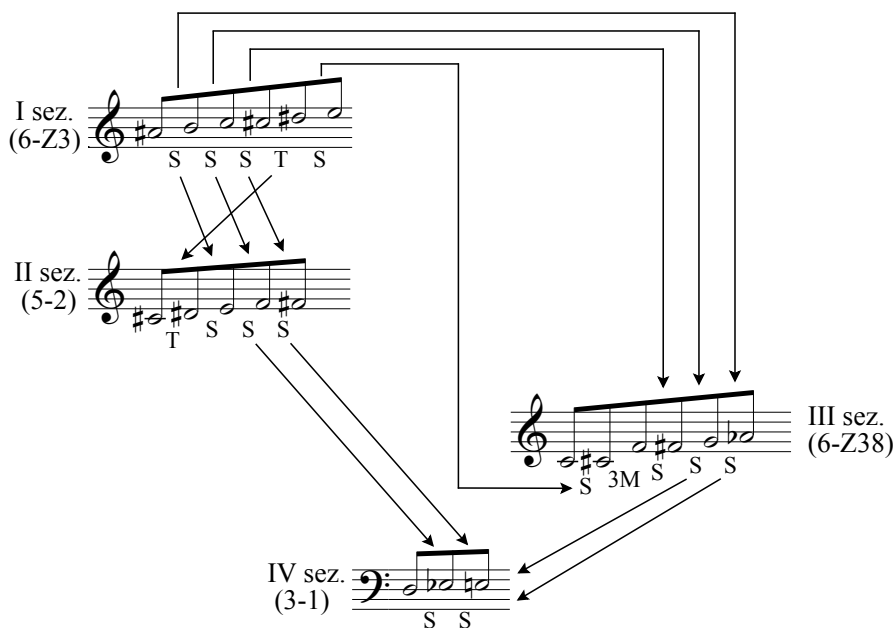
Es. 6. Analisi del terzo movimento

Nelle due ampie parti in cui si articola il movimento, rispettivamente suddivise in due ulteriori sezioni, si passa infatti dall'imitazione molto ravvicinata di due motivi costituiti da acciaccature di nona minore rispettivamente discendenti e ascendenti,¹⁰

10. Nella prima sezione il *si^b-la* del clarinetto e il *sol-sol[#]* della viola; nella seconda sezione il *sol-fa[#]* e il *mi-fa* del pianoforte.

alle figure accordali sfalsate della terza sezione, per concludere con la quasi omoritmia della quarta sezione.

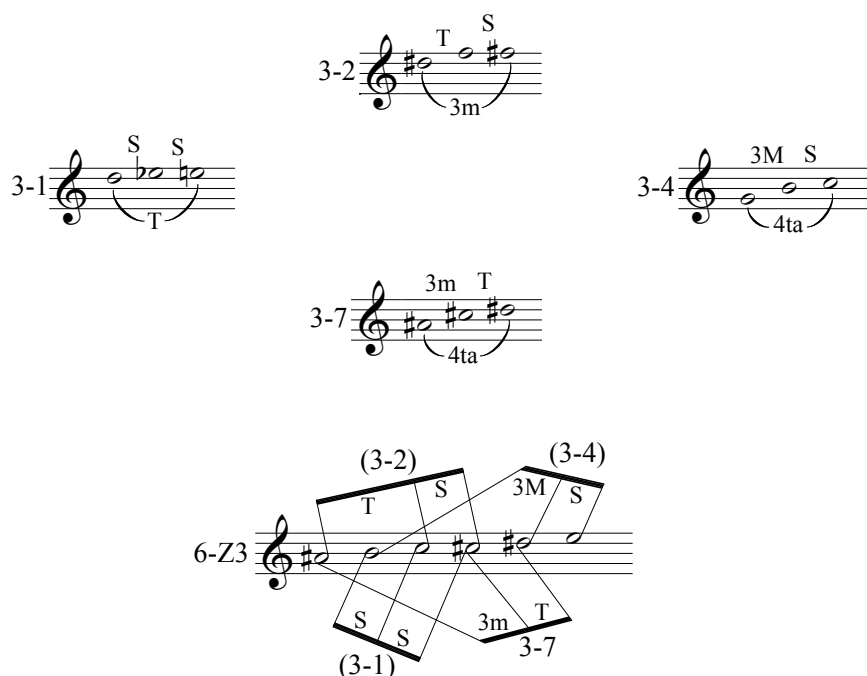
In questo movimento la tendenza all'utilizzo del materiale cromatico è particolarmente evidente: non solo le due brevi cellule messe in imitazione e i loro successivi sviluppi sono quasi sempre basati sul semitono (nona minore e settima maggiore), ma i bicordi e i tricordi utilizzati frequentemente nelle conclusioni delle quattro sezioni presentano anch'essi gli stessi tipi di intervalli. Infine la chiusura del pezzo con il tricordo 3-1 (prima del *re* basso eseguito in ottava dai tre strumenti) rappresenta una sorta di sintesi dell'elemento cromatico posto alla base del movimento: un elemento cromatico peraltro presente in tutti gli insiemi accordali che concludono le quattro sezioni: il 6-Z3 costituito da quattro semitoni su cinque intervalli, il 5-2 (un sottoinsieme del precedente) e il 6-Z38 che rispetto al 6-Z3 sostituisce il tono con una terza maggiore (si veda Es. 7)



Es. 7. Confronto tra gli insiemi cadenzali delle quattro sezioni del terzo movimento

Le uniche formazioni accordali che sembrano divergere da una costruzione prettamente semitonale sono alcuni bicordi di terza maggiore e terza minore presenti nella prima e seconda sezione ed evidenziati dall'accentuazione e da una corona molto lunga (Es. 6, bb. 2-3). Nella terza sezione questi bicordi diventano parte integrante dei blocchi accordali indicati come 4-7 e 4-19 e arrivano ad influenzare l'insieme finale, il 6-Z38 che rispetto a quello finale della prima sezione (6-Z3) ingloba la terza maggiore nella sua struttura. L'atipicità delle terze nella scrittura di questo movi-

mento si evidenzia anche nella quarta sezione dove riappaiono nella terz'ultima battuta, nella parte del pianoforte affidata alla mano sinistra, con i due tricordi 3-7 e 3-4, prima di scomparire definitivamente nel *set* cromatico conclusivo. Dal punto di vista complessivo la coesione interna del pezzo è comunque assicurata dall'idea compositiva della progressiva verticalizzazione dei motivi e dalla loro caratteristica formazione cromatica, mentre l'emersione eversiva delle terze nella prima, nella seconda e nell'ultima sezione all'interno degli insiemi 3-4 e 3-7 viene mitigata dal fatto che tali insiemi sono già contenuti nel 6-Z3 che chiude la prima sezione del movimento. Nell'Es. 8 è riportato l'insieme 6-Z3 unitamente agli insiemi di tre note eseguiti dal pianoforte nelle ultime battute del movimento, sopra il pedale di *re* della viola e del clarinetto. Sia il 3-7 sia, in forma trasposta, gli insiemi 3-1, 3-2 e 3-4 sono contenuti nel 6-Z3, mostrandone peraltro la gran parte del contenuto intervallare complessivo, ovvero semitoni, toni, terze minori e maggiori, quarte.



Es. 8. Relazione di inclusione tra insiemi appartenenti al terzo movimento

Quarto movimento

Dopo il *re* basso all'ottava, in *ff* e in *crescendo* che chiude il terzo movimento, l'andamento, la dinamica e la scrittura contrappuntistica imitativa del quarto – *Calmo, scorrevole*, con indicazioni metriche variabili, una dinamica in *piano, legato* e con un'e-

spressione “dolce” – sembrano aprire un nuovo capitolo.¹¹ Il pezzo, basato su una composizione per pianoforte solo del 1983, utilizza tre cellule motiviche indicate nell’Es. 9 con le lettere “a”, “b” e “c”. Nelle prime battute il pianoforte sostiene il contrappunto motivico dei due strumenti con un bicipetto di nona minore ($do\sharp_3-re_4$) e con l’insieme cromatico 5-1: tali formazioni, per il loro contenuto esclusivamente semitonale, sembrano stabilire un collegamento sia con l’insieme cromatico 8-1 (la figura ascendente-discendente del clarinetto nella prima e nella terza sezione del primo movimento) sia con il terzo movimento (le cellule iniziali e l’insieme finale 3-1). Sebbene le tre cellule siano costituite da figure motiviche diverse (rispettivamente la cellula “a” è basata su due ampi salti ascendenti-discendenti, la seconda “b” da una terza discendente e la terza “c” dall’arpeggio di una triade maggiore o minore) l’unità della piccola composizione è garantita, al pari del secondo movimento, soprattutto dalla scrittura imitativa. Inoltre poiché la prima esposizione della cellula “c” (l’arpeggio di do maggiore del pianoforte a batt. 4) si presenta in una forma che richiama il profilo contratto della cellula “a” della viola, le ultime due battute del pezzo potrebbero essere percepite come una “ripresa” della prima cellula, suggerendo così la chiusura della piccola forma attraverso una variazione del materiale iniziale.¹²

Es. 9. Analisi del quarto movimento

11. Quasi a confermare la sensazione di un nuovo inizio, il compositore introduce il movimento con la frase: *Felhő valék, már süt a nap ...* [Ero una nuvola ora il sole risplende ...]
12. All'estrema compattezza del movimento contribuiscono anche alcuni comuni aspetti intervallari. Infatti il contenuto intervallare della cellula “a” ($do-do\sharp-mi$, insieme 3-3) è costituito da un semitono, una terza minore e una terza maggiore: gli stessi intervalli che saranno utilizzati per la cellula “b” (terza minore), la “c” (terza minore e terza maggiore) e per gli accordi cromatici del pianoforte.

sezione II

The musical score for 'sezione II' consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The Treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The Alto and Bass staves begin with alto and bass clefs, respectively, and share the same key signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Dynamics include *pp* (pianissimo), *poco* (poco), and *simile*. Performance instructions include *Solo* and *a*. The score is divided into measures by bar lines, with some measures containing multiple notes and rests. The overall structure is a continuous melodic line across the three staves.

sezione III

sezione III

sempre solo

meno f, cresc. molto

Solo

meno f, cresc. molto

accompagnando

meno f, cresc. molto

in rilievo

in rilievo

in rilievo

simile

6-20

6-20

The musical score is for a section titled "sezione III". It features three staves: a vocal line (treble clef), a piano line (alto clef), and a piano line (bass clef). The vocal line begins with a "sempre solo" instruction and includes dynamics like "meno f, cresc. molto" and "meno f, cresc. molto". It also has markings for "in rilievo" and "simile". The piano lines are marked "meno f, cresc. molto" and "accompagnando". The piano line in the alto clef has markings for "in rilievo" and "simile". The piano line in the bass clef has markings for "6-20" and "6-20". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

sezione IV

[cominciando non presto] [molto acuto] [con slancio]

(cadenza)
13

Vla

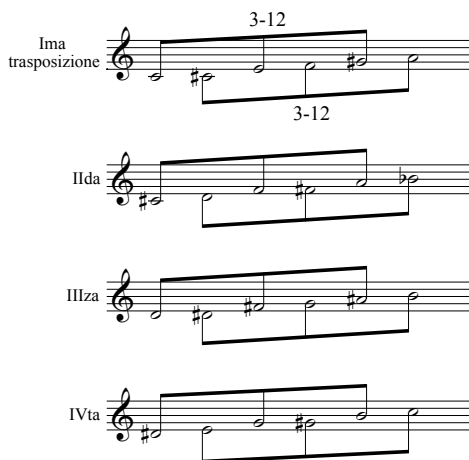
3-12 3-12 3-12 3-12

sezione V

Es. 10. Analisi delle sezioni II, III, IV e V del quinto movimento

Quinto movimento

Il quinto movimento dell'*Hommage – In der Nacht* (1986), analogamente ai primi privo di indicazioni metriche – presenta anch'esso un materiale omogeneo seppur molto diverso rispetto ai motivi e alle cellule proposte nei pezzi precedenti. Infatti dopo la prima sezione a carattere introduttivo – dove i tre strumenti propongono formazioni basate su insiemi cromatici, per le quali si potrebbe ragionevolmente pensare ad un collegamento con i passaggi cromatici presenti nel primo e alla fine del terzo movimento – all'inizio della seconda sezione il pianoforte e la viola presentano il materiale scalare di base sotto forma di arpeggio ascendente, indicato nell'Es.10 come insieme 6-20. Questo insieme ha delle caratteristiche particolari. La sua origine, due triadi aumentate con le fondamentali a distanza di settima maggiore indicate nell'Es. 11 come 3-12, determina sia una trasponibilità limitata a sole quattro successioni sia un contenuto intervallare complessivo ristretto a semitoni, terze minori e maggiori e quarte giuste.¹³



Es. 11. Insieme 6-20 e sue trasposizioni

13. La possibilità che un insieme non sia trasponibile dodici volte scaturisce dalla presenza di simmetrie interne alla sua costruzione diastematica. Nell'insieme 6-20 tale simmetria risulta semplicemente dalla reiterazione della coppia di intervalli semitono/terza minore e ciò determina la limitazione a solo quattro trasposizioni (vedi Es. 11). Il contenuto intervallare complessivo di un insieme è invece fornito dal cosiddetto "vettore intervallare", un vettore in uno spazio a sei dimensioni le cui componenti sono riportate come una serie ordinata di sei cifre racchiuse tra parentesi quadre; queste cifre sono il numero di intervalli di semitono, tono, terza minore, terza maggiore, quarta giusta e quinta diminuita che si determinano tra tutte le note dell'insieme. Nel nostro caso il vettore intervallare di 6-20 – [303630] – indica che le note dell'insieme possono costituire complessivamente tre semitoni (o sette maggiori), tre terze minori (o sette maggiori), sei terze maggiori (o sette minori) e tre quarte (o quinte). [Forte 1973, 29-38; 13-15; Pasticcini 1995, 34-36] Entrambe queste caratteristiche sono state utilizzate da Kurtág, sia nella costruzione del motivo "a" e dei suoi derivati (si veda più avanti l'Es. 12) sia in alcune parti delle sezioni centrali. Ad esempio, nella seconda sezione (bb. 3-5) l'ostinato eseguito dalla viola e dal pianoforte (mano sinistra) si baserà rispettivamente sulla IV, III e I trasposizione del 6-20 lasciando alle imitazioni/variazioni del clarinetto e della mano destra del pianoforte solo la III trasposizione.

Subito dopo la presentazione del materiale di base (l'insieme 6-20 alla batt. 3 della seconda sezione) il clarinetto fornisce una prima elaborazione "tematica" di questo materiale aggiungendo all'arpeggio ascendente una figura discendente basata perlopiù su terze minori; questa elaborazione, indicata nell'Es. 10 come motivo "a", sarà il punto di riferimento della *texture* della seconda e della terza sezione, dando luogo ad una serie di imitazioni e variazioni successive.¹⁴ L'unica eccezione è costituita dai motivi "b" e "ab" (seconda sezione, bb. 4-5 al clarinetto e al pianoforte, si veda l'Es. 12) che mantengono lo stesso profilo ascendente-discendente di "a" e che utilizzano prevalentemente intervalli appartenenti al 6-20.

cl
motivo "a" (batt. 3)
pp
3-12
3M 3M 3m 3M 3m 3m 3m S 3m

motivo "b" (batt. 4)
6m 3m 6m 5d 3-12 3-12

motivo "ab" (batt. 5)
cresc. molto
3-12
3m 6m 5d 3M 5d 6m etc.

Es. 12. Motivi "a", "b" e "ab" del quinto movimento

L'elaborazione del motivo "a" prosegue e si intensifica nella terza sezione (bb. 6-12) dove il gioco delle imitazioni/variazioni coinvolge il clarinetto e la viola, mentre l'ostinato del pianoforte viene eseguito a due mani a distanza di settima maggiore (trasposizioni I e IV). Questa sezione, le cui battute iniziali sono riportate nell'Es. 10, ci offre lo spunto per un'indagine approfondita della tecnica variativa di Kurtág, che sarà condotta utilizzando la metodologia analitica proposta da Nicolas Ruwet [1983]. Come si può osservare nel grafico risultante riportato nell'Es. 13, le variazioni riguardano esclusivamente la seconda parte del motivo, ovvero la figura aggiunta ai due arpeggi del 6-20; una figura prima ascendente (motivi "a₁" - "a₅") e poi discendente per le rimanenti quattro imitazioni/variazioni ("a₆" - "a₉"). L'idea compositiva di questa

14. Nell'Es. 10 tali imitazioni/variazioni sono state indicate sempre con la lettera "a" con l'aggiunta di una piccola "v" (variazione) in apice e con un numero progressivo in basso.

figura sembra essere molto semplice: prima il graduale raggiungimento e il mantenimento del sib_4 del clarinetto (i primi tre motivi " a_1^v " - " a_2^v " - " a_3^v "), poi il ritorno verso il $fa\sharp_4$ del registro centrale (la successione dei tre motivi " a_2^v " - " a_4^v " - " a_5^v ") e infine la discesa verso il $do\sharp_4$ della viola, raggiunto alla fine del motivo " a_8^v " e ripetuto nel motivo successivo (" a_9^v "). L'ultimo rigo in basso dell'Es. 13 sintetizza il percorso ascendente-discendente della figura aggiunta: dopo gli arpeggi iniziali (sempre uguali in tutte le variazioni) è evidente la netta prevalenza del movimento cromatico sia per i percorsi ascendenti che conducono al sib_4 del clarinetto sia per quelli discendenti che ritornano al $fa\sharp_4$ e poi si concludono sul $do\sharp_3$. A fronte di questo percorso "ideale" la superficie della musica presenta delle figure ritmicamente costanti (croma-semicroma) ma diversificate utilizzando intervalli propri del 6-20, dal semitono alla quarta giusta.

È importante osservare che un'esecuzione particolarmente attenta di queste figure e dei relativi motivi è condizione indispensabile per comprendere il senso ascendente-discendente dell'intera sezione. Le imitazioni/variazioni del motivo " a ", disposte continuativamente in imitazione e sovrapposte all'ostinato del pianoforte, pur determinando una scrittura densa e dotata di una certa complessità, tradiscono infatti la loro direzionalità prima ascendente poi discendente se l'interprete esegue correttamente le dinamiche indicate dal compositore: all'inizio di batt. 6 il percorso ascendente verso il sib_4 è evidenziato da un *cresc. molto*; il ripiegamento verso il $fa\sharp_4$ è contraddistinto da un *ff* (batt. 9); la discesa verso il $do\sharp_4$ da un *dim. molto* (batt. 10). E come per evidenziare maggiormente la direzione che vuole intraprendere, il compositore aggiunge sotto le figure croma-semicroma dei primi tre motivi l'indicazione "*in rilievo*" (si veda l'Es. 10).

Se si tiene conto dell'incremento della dinamica, dal *pp* della seconda sezione al *ff* della terza, nonché dell'aumento del numero delle imitazioni/variazioni nella terza, il risultato complessivo di queste due sezioni è un progressivo addensamento della *texture*. Nell'Es. 14, che riporta lo schema formale complessivo di questo movimento, tale addensamento si colloca tra la pausa coronata posta alla fine della prima sezione e il breve "respiro" collocato dal compositore alla fine della terza sezione, precisamente a voler separare le parti centrali dall'introduzione iniziale e dalle due sezioni finali dedicate alla cadenza della viola e alla ripresa finale del 6-20.

cl
a_v1
meno f. cresc. molto *in rilievo*

vla
a_v2
in rilievo

cl
a_v3
in rilievo

vla
a_v2
in rilievo

cl
a_v3
simile

vla
a_v2
simile ***ff***

cl
a_v4
ff

vla
a_v5
dim. molto

cl
a_v6
dim. molto

vla
a_v7

cl
a_v6

vla
a_v8
poco mp

cl
a_v9
poco mp

cl/vla
cl + vla
cl
vla
cl
vla
cl
vla
vla
cl

raggiungimento dell'apice Sib4 del cl

Sib4 e mantenimento del registro acuto

ritorno al Fa#4

graduale discesa verso il Do# (vla e poi cl)

pp

Es. 13. Grafico relativo alle variazioni del motivo "a" della sezione III del quinto movimento

sezione I		sezione II	
1	3		6
cl	framm crom <i>ff</i>	$\text{—} \text{a} \text{—} \text{—} \text{a}^v \text{—} \text{—} \text{b} \text{—} \text{—} \text{ab} \text{—}$ <i>pp</i> <> <i>cresc. molto</i> <i>ff</i> <	
vla	framm crom <i>ff</i>	ostinato (6-20 da Do) <i>pp</i> < <i>poco</i> <i>cresc. molto</i> <i>ff</i>	
pf	framm crom <i>pp</i> <i>cresc. molto</i>	$\left\{ \begin{array}{l} \text{—} \text{a} \text{—} \\ \text{ostinato} \\ \text{(6-20 da Reb)} \end{array} \right\}$ $\text{—} \text{b}^v \text{—} $ < > $\text{—} \text{a}^{vv} \text{—}$ <i>pp</i> < <i>poco</i> <i>cresc. molto</i> <i>ff</i>	

	sezione III	sezione IV	sezione V
	6	13	14
cl	$\begin{array}{cccccccccccc} & - & a_1^v & - & & - & a_3^v & - & & - & a_3^v & - & & - & a_4^v & - & & - & a_6^v & - & & - & a_6^v & - & & - & a_9^v & - & \end{array}$ <i>mezzo f, cresc. molto</i>		
vla	$\begin{array}{cccccccccccc} \dots\dots\dots & & - & a_2^v & - & & - & a_2^v & - & & - & a_2^v & - & & - & a_5^v & - & & - & a_7^v & - & & - & a_8^v & - & & - & a_8^v & - & \end{array}$ <i>mezzo f, cresc. molto</i>	cadenza $ff \leq <$	
pf	$\begin{array}{l} \left\{ \begin{array}{l} \text{ostinato (6-20 da Do)} \dots\dots\dots \\ \text{ostinato (6-20 da Reb)} \dots\dots\dots \\ \text{mezzo f, cresc. molto} \dots\dots\dots \end{array} \right. \end{array}$		ostinato $\curvearrowright$ 3-12 $\curvearrowright$ (6-20 da Reb) <i>ppp</i>

Abbreviazioni: fram. crom. = frammenti cromatici; cresc. = crescendo; dim. = diminuendo

Es. 14. Schema formale complessivo del quinto movimento

La cadenza della viola sola nella quarta sezione – una linea ascendente-discendente che inizia con due triadi aumentate, prosegue con il prolungamento del $sol\sharp_3$ attraverso la nota di volta superiore la e si chiude con quattro triadi aumentate che scendono verso il mib_2 (Es. 10) – da una parte interrompe lo sviluppo del motivo principale del pezzo (“a”) e dall’altra ne propone un’ultima espansione ampliando il registro fino al la_s , estendendo la durata a 31 semicrome e completando il totale cromatico.¹⁵ Non sorprende quindi che dopo un’espansione di questo tipo, la conclusione del pezzo (e anche in questo caso la chiusura della forma) sia affidata ad una ripresa del materiale diastematico iniziale, il 6-20 del pianoforte, a cui segue un veloce e brevissimo arpeggio discendente di una triade aumentata, in forma di acciaccatura, quasi a ribadire in questa triade il “fondamento” della composizione.

Sesto movimento

Mentre il quinto movimento, secondo Kurtág, vuole essere un diretto riferimento ai *Fantasiestücke* op. 73 di Schumann, nonché alla concitazione romantica del movimento omonimo presente nell’op. 12, [Dibelius 1993, 85; Sallis 2002, 312-313] il sesto movimento (*Abschied*, le cui battute iniziali sono riportate nell’Es. 15) propone un esplicito riferimento a Guillaume de Machaut.¹⁶ Sallis ha già chiarito che questo movimento trova delle strettissime corrispondenze con gli abbozzi progettuali di un pezzo del 1976 per trombone e pianoforte intitolato *Nagy Sirató* [Grande lamento]. Le corrispondenze sono evidenti: in uno dei due abbozzi conservati a Basilea e riportato nell’Es. 16a, si notano chiaramente sia la figura centrale del pianoforte (la figura “x” riscritta nell’Es. 16b, costruita su una successione di semitoni e settime maggiori) sia la concezione compositiva basata sulla costante ripetizione di una figura ritmica diastematicamente variata, al pari della *talea* di un mottetto isoritmico. La *talea* del pianoforte, sempre prettamente cromatica, viene sostanzialmente ripetuta per le prime otto battute prima di essere progressivamente modificata nella durata e nella successione interna delle figure ritmiche.

Precisamente la *talea* della prima battuta (indicata con “A” nell’Es. 15) viene ripetuta sei volte (bb. 1-6) mentre alle bb. 7-8 il compositore inserisce una prima modifica sostituendo la pausa di semiminima dell’ottavo quarto con un bicerdo di semicrome seguito da una pausa di croma puntata. Questa prima modifica della *talea*, che introduce alle varianti successive, è indicata con A’ negli esempi e nelle tabelle successive.

15. L’idea che questa cadenza sia soprattutto un’espansione del motivo principale del pezzo si deduce anche da un confronto con uno dei due motivi che concludono la seconda sezione, indicato con “ab” e riportato nell’Es. 12. Infatti non solo il profilo tra le due linee è molto simile ma le prime sette note della cadenza riprendono esattamente quelle del motivo.

16. Il titolo completo del movimento è *Abschied (Meister Raro entdeckt Guillaume de Machaut)* [Congedo. (Maestro Raro scopre Guillaume de Machaut)]

Adagio, poco andante talea A

10 5-1 6-1

Pf *ppp, misterioso*
una corda con ped.

(2-1) 3-1 4-1 (2-1) 4-1

Cl in Si $\flat$ *poco in rilievo*
ppp

Vla (ad lib. con sord. al fine)
ppp

Pf *ppp* *simile* *simile*
5-1 7-1
4-1 4-1

5 *pppp quasi niente*
[imitando gli armonici] *ppp, come prima* *pppp simile* *ppp* (loco)
8

7-1 9-1
4-1 (4-1)

Es. 15. Pagina iniziale del sesto movimento

117 IV
1976 (ad lib.)
(long with final melody)
vibrato, 2nd yr)

pp
ppp
ppp
ppp
ppp
ppp
ppp
ppp
ppp
ppp

Es. 16 a) Nagy Sirató, abbozzo (1976, Paul Sacher Stiftung, Basilea) in Sallis 2002, 318

The first system of the musical score for 'The Little Boat' consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melody starting on G4, moving to A4, then B4, and ending on A4. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It contains a bass line starting on G2, moving to F2, then E2, and ending on D2. The melody and bass line are connected by a brace on the left. The system is labeled with '7M' above the first measure of the melody and 's' above the second measure of the melody. The bass line has '7M' below the first measure, 's' below the second measure, and '7M' below the third measure.

Abbreviazioni:

s = semitono; 7M = settima maggiore

Es. 16 b) figura “x” della *talea*

The image displays eight staves of musical notation, each representing a different rhythmic variant (talea) from the sixth movement. The staves are labeled A, A', B, C, D, E, F, G, and H, with their respective measures (batt.) indicated in parentheses. The notation includes rhythmic values (e.g., 10/4, 9/4, 4/4, 8/4) and 'x' marks indicating specific rhythmic features. A bracket labeled 'figura "X"' spans the first two staves (A and A').

A, A' (bb. 1-8)

B (bb. 9-10)

C (batt. 11)

D (batt. 12)

E (~B) (batt. 13)

F (batt. 14)

G (~A) (bb. 15 e 17)

H (batt. 16)

Es.17. Analisi parametrica delle *taleae* del sesto movimento

Tutte le varianti ritmiche della *talea* sono state analizzate utilizzando ancora una volta il metodo di Ruwet e i risultati sono esposti nell'Es. 17. Se si esclude la figura "x", che ne costituisce comunque l'elemento percettivamente più rilevante, le uniche *taleae* che mostrano una somiglianza con la prima (A) sono quelle delle bb. 15 e 17, in-

dicate con G;¹⁷ tutte le altre presentano delle varianti più o meno rilevanti, dall'aggiunta di una parte finale come in B al raddoppio della figura "x" in C.

Nonostante l'intervento della *talea*, che assicura al pezzo un'evidente compattezza, la forma risultante dall'analisi degli altri parametri compositivi mostra una notevole complessità. Nella Tab. 1 ho riportato le principali caratteristiche di questo movimento: da sinistra a destra sono indicate le battute, il metro, il tipo di *talea*, il materiale scalare della figura "x", il materiale scalare complessivo della *talea*, le dinamiche prevalenti, le durate e le pause coronate,¹⁸ e infine le caratteristiche fraseologiche delle linee della viola e del clarinetto, unitamente ai relativi materiali scalari. La segmentazione che viene suggerita dalla successione delle *taleae* conduce ad una divisione del pezzo in quattro parti:¹⁹ da batt. 1 a 8 abbiamo le *taleae* di tipo A, da batt. 9 alla 14 troviamo *taleae* di tipo B-F, da batt. 15 a 17 ci sono le *taleae* G-H-G corrispondenti alla ripresa variata della *talea* A, mentre le bb. 18-21 sono senza *taleae*. Tale segmentazione trova una moderata corrispondenza nelle successioni dei metri, nei materiali scalari usati nella figura "x" e in quelli usati per il pianoforte,²⁰ mentre le corrispondenze si attenuano di molto osservando l'andamento dinamico generale e la collocazione delle tre corone. Se consideriamo infatti la dinamica, la segmentazione risultante indicherebbe tre parti (bb. 1-10 in *ppp*, bb. 11-13 da *ppp* a *f*, bb. 14-21 dal *ppp* in *diminuendo*), mentre, considerando durate e pause coronate, avremo ancora una tripartizione ma le tre parti sarebbero collocate diversamente: la prima parte sarebbe chiusa dalla due corone di bb. 14-15,²¹ la seconda parte comprenderebbe le bb. 16-18, la terza da batt. 19, dopo la corona di batt. 18.

17. Tra le due *taleae* indicate con G, la prima è sicuramente quella che più si avvicina alla formulazione iniziale (A) per il fatto che la parte mancante (gli ultimi due quarti) sono forniti "in prestito" dalla *talea* successiva, la H di batt. 16.

18. Nell'intero pezzo il compositore usa tre tipi di segni di durata non misurata: la corona, la corona senza punto e una corona senza punto rivolta verso l'alto; la prima indica una durata "molto lunga", la seconda una durata "lunga", la terza indica invece una "abbreviazione" delle durate. Le corone utilizzate in questo movimento sono solo quelle del primo tipo.

19. Nella Tabella la divisione in parti nelle colonne relative al tipo di *talea*, alla dinamica, alle corone e alle articolazioni fraseologiche della viola e del clarinetto è segnalata da sfondi che alternano diversi tipi di grigio.

20. Ad esempio, la divisione in tre parti suggerita dalla successione metrica (bb. 1-8 in metro 10/8; bb. 9-18 in metri variabili; bb. 19-21 in 8/4) solo in parte coincide con la quadripartizione indicata dalle *taleae*. Analogamente se teniamo conto del materiale scalare della figura "x" potremmo ipotizzare una forma in tre parti (bb. 1-9 insieme 4-1; bb. 10-15 insieme vari; bb. 16-21 insieme 4-1), ma essa non troverebbe coincidenze significative né con la forma derivata dalle *taleae* né con quella suggerita dalla successione metrica.

21. Le due corone hanno effetti molto diversi in quanto se la prima è sovrapposta alla nota conclusiva delle tre linee degli strumenti e quindi determina l'allungamento dell'accordo finale, la seconda, collocata sulla stanghetta che separa la bat. 15 dalla 16, determina una pausa tra le due battute. Anche la terza corona presa in considerazione in questa segmentazione è sulla stanghetta divisoria delle bb. 18-19.

bb	metro	tipo <i>talea</i>	materiale scalare figura "x"	materiale scalare pf	dinamiche	durate e pause coronate	articolazione fraseologica viola	articolazione fraseologica clarinetto	materiale scalare viola	materiale scalare clarinetto
1	10/4	A	4-1	5-1	<i>ppp</i>	***	*****	*****	***	***
2	"	"	"	6-1	"	***	*****	*****	***	***
3	"	"	"	5-1	<i>ppp <></i>	***	note lunghe, (semitoni e 7me Magg)	brevi intervalli (semitoni, 3ze min, 6te min) anche imitando armonici	6-1	8-2
4	"	"	"	7-1	"	***				
5	"	"	"	"	<i>pppp, ppp</i>	***				
6	"	"	"	9-1	"	***				
7	"	A'	"	8-1	"	***				
8	"	"	"	7-1	"	***	alternanza modi d'attacco (intervalli vari)	salti ampi: note lunghe salti ampi, densità ritmica, registri acuti	verso il tot crom (da 5- 1 a 10-1)	frammenti vari
9	9/4	B	"	8-4	"	***				
10	"	"	5-1	tot crom	"	***				
11	11/4	C	4-1 e 6-1	"	<i>ppp</i> <i>a poco a poco cresc</i>	***	microtoni, gliss, gruppi irregolari	scale discend-ascend, salti ampi	oltre il tot crom tot crom	tot crom
12	8/4	D	4-1	"	<i>sempre cresc</i>	***	bicordi per semitono, glissati	ancora salti ampi	4-1	7-29 6-34
13	10/4	E (B')	5-1	9-1	<i>f marcatisimo</i> <i><> ></i>	***				
14	8/4	F	(2-1)	8-10	<i>ppp, pp ></i>	∩ (nota)				
15	"	G (A')	"	4-8	<i>ppp >, fpp</i>	∩ (stanghetta)	nuova entrata dopo pausa, figure lente discend	nuova entrata dopo pausa, figure lente	3-1	3-1
16	10/4	H	4-1	8-1	<i>> < pochiss</i>	***				
17	8/4	G (A')	"	7-1	<i>></i>	***				
18	10/4	---	---	cluster	<i>> > ></i>	∩ (stanghetta)	figure lente ascend	figure lente ascend	6-22	5-13
19	8/4	---	---	3-1	---	***	---	---	---	---
20	"	---	---	"	---	***				
21	"	---	---	"	---	***				

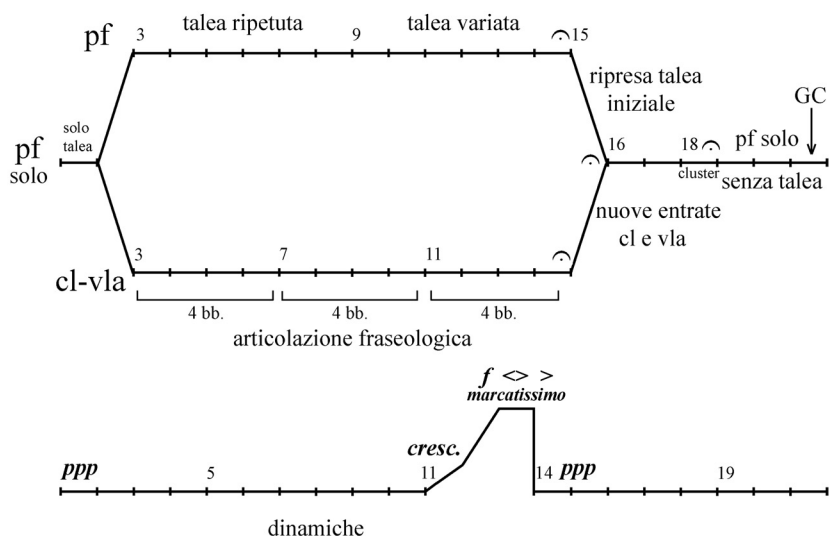
Abbreviazioni: v = variata; tot crom = totale cromatico; cres = crescendo; 7ma = intervallo di settima; Magg = maggiore; min = minore;
3za = intervallo di terza; 6ta = intervallo di sesta; discend = discendente; ascend = ascendente; gliss = glissando

Tab. 1. Andamenti di alcuni aspetti parametrici e compositivi del sesto movimento

La segmentazione in quattro parti suggerita dalla successione delle *taleae*, nonché le due ipotesi di tripartizione indicate dalle dinamiche e dalle durate/pause coronate, vengono definitivamente messe in crisi osservando la fraseologia delle linee proposte dalla viola e dal clarinetto. L'articolazione fraseologica suggerita dai due strumenti è riportata nelle ultime quattro colonne della Tabella: ad eccezione delle prime due battute (dove suona solo il pianoforte) e delle ultime tre (dove rimane ancora il solo pianoforte con il colpo finale della Gran Cassa), la viola e il clarinetto presentano una fraseologia a gruppi di due e quattro battute che solo parzialmente concorda con le precedenti segmentazioni.²²

In tal senso risulta difficile individuare una forma specifica mentre considerando la variabilità delle sovrapposizioni e la relativa indipendenza dei processi compositivi attuati occorrerebbe utilizzare il concetto di forma "multidimensionale". Infatti, a differenza del linguaggio tonale, dove le articolazioni formali definite dalla giustapposizione, ad esempio, di temi e di transizioni vengono rafforzate da altri parametri compositivi quali cadenze, pause, dinamiche, accentuazioni e timbri, nella musica delle avanguardie del Novecento i singoli aspetti compositivi sembrano spesso procedere indipendentemente l'uno dall'altro. In questo senso la definizione di una forma complessivamente e mutuamente determinata sembra diventare talmente utopica che occorre prendere in considerazione definizioni più ampie, ovvero "relative" ad un solo determinato parametro e "multidimensionali" se osservate dal punto di vista complessivo. Nel grafico riportato nell'Es. 18 ho schematizzato l'ambivalenza formale che in questo movimento deriva dall'osservazione di alcuni dei parametri in gioco, quali la dinamica, la successione delle *taleae* e l'articolazione fraseologica del clarinetto e della viola. Nella parte inferiore di questo grafico, l'andamento dinamico complessivo suggerisce una forma tripartita basata sul *crescendo* di batt. 11 e sull'apice dinamico del *f marcatisimo* di batt. 13; nella parte superiore è invece riportata la doppia costruzione formale che risulta dalla successione delle *taleae* del pianoforte e dall'articolazione fraseologica del clarinetto e della viola in gruppi di quattro battute. Sebbene questa doppia articolazione formale si ricomponga a batt. 15, con la sostanziale ripresa della *talea* A e le nuove entrate della viola e del clarinetto, la mancanza di punti di coincidenza con la tripartizione formale creata dall'andamento dinamico complessivo conferma la difficoltà a individuare una forma specifica e univocamente determinata attraverso tutti i parametri analizzati.

22. I materiali scalari utilizzati per il clarinetto e la viola non sembrano individuare una specifica articolazione formale ad eccezione forse del raggiungimento e del superamento del totale cromatico delle bb. 11-12.



Es. 18. Grafico della multidimensionalità formale del sesto movimento

In definitiva il sesto movimento – molto più lungo in durata rispetto ai precedenti, organizzato su un procedimento compositivo (la *talea*) distante dalla concezione schumaniana, costituito da figure ritmico-motiviche molto diverse dalle precedenti e sviluppato secondo una concezione formale multidimensionale – non sembra costituire nel suo complesso una conclusione coerente e organica della raccolta, almeno nel senso tradizionale del termine. Sebbene sia lecito valutare le considerazioni sull'unità e sull'organicità complessiva della raccolta tenendo conto in generale dello stile personale dell'autore, occorre sottolineare che almeno tre aspetti possono essere stati determinanti nella riscrittura del 1990.

Il primo è dato dalle scale ascendenti-discendenti del clarinetto alle bb. 11-12, in *crescendo* e collocate vicino alla conclusione della zona di multidimensionalità formale: seppur strutturalmente diverse da quelle affidate sempre al clarinetto nel primo e nel quinto movimento (si veda il loro confronto nell'Es. 19) determinano una superficiale affinità di profilo con le precedenti, mentre dal punto di vista intervallare richiamano le nove minori del motivo iniziale del terzo movimento.²³

23. Nell'Es. 19 la superficiale affinità di profilo ascendente-discendente delle scale del clarinetto nel primo, quinto e sesto movimento, non corrisponde alla diversità sostanziale dei materiali diastematici utilizzati: nel primo movimento una scala cromatica di otto suoni, nel quinto un modo a trasposizione limitata basato su terze maggiori, nel sesto un materiale scalare molto più diversificato e solo a tratti organizzato su intervalli di semitono e nona bemolle.

The image displays three staves of musical notation for Clarinet (Cl), numbered 1, 5, and 6, representing different movements. Each staff includes performance instructions and musical notations such as 'S', '5 aum', 'idem', 'triade aum', '3M', '3-12', '6-20', '9m', '7-7', '8-Z29', and 'etc.'. The notation is in treble clef with a key signature of one flat. The first staff (1) is marked '(batt.1)' and includes the instruction '(insieme puramente cromatico)'. The second staff (5) is marked '(batt.3)' and includes the instruction '(modo a trasposizione limitata basato sulla triade aum. 3-12)'. The third staff (6) is marked '(batt.11)' and includes the instruction 'etc.'.

Es. 19. Scale ascendenti-discendenti del clarinetto nel primo, quinto e sesto movimento

Il secondo aspetto da evidenziare è che la costituzione diastematica della *talea* basata su insiemi cromatici collega il sesto movimento ai materiali cromatici di altri movimenti, specificamente a quelli del primo (le scale ascendenti-discendenti del clarinetto), del terzo (i motivi iniziali, i loro sviluppi e la conclusione) e, almeno in parte, a quelli del quinto (il totale cromatico nell'introduzione e nella cadenza della viola sola). In particolare la disposizione stessa della figura "x" mette spesso in evidenza intervalli (specificamente la settima maggiore e la nona minore) che si rintracciano in diversi passaggi, ad esempio nei motivi del secondo e terzo movimento.

Il terzo aspetto è dato dalla tendenza verso il completamento del totale cromatico – una tendenza individuata anche nella seconda sezione del primo movimento – che assume in questo movimento un significato particolare perché alla batt. 11 si assiste ad un vero e proprio "superamento" dello stesso cromatismo per l'intervento di figure microtonali e di glissandi della viola, messi in evidenza peraltro dallo stesso compositore con l'indicazione "*Solo, molto in rilievo*" (si veda l'Es. 20)

poco a poco aumentando e più appassionato

11 *ppp*

espr.

Solo molto in rilievo sul tasto

oltre il totale cromatico

molto espr. soffocato

poco a poco cresc.

8

8

Es. 20. Figure microtonali della viola, batt. 11 del sesto movimento

Unità e varietà: la riscrittura e il contributo della superficie alla concezione formale

La descrizione analitica fin qui condotta ci consente di formulare una lettura complessiva dell'*Hommage* e di provare a rispondere alle problematiche formali che la

presente trattazione ha messo in evidenza. Se da una parte la diversità dei materiali e delle forme usate nei sei movimenti del pezzo di Kurtág ci avvicina alla posizione di Sallis («l'unità è creata non tanto attraverso tecniche esplicite [...] quanto attraverso il ruolo attivo dell'ascoltatore, che partecipa alla costruzione di un sistema nell'atto della ricezione»),²⁴ dall'altra l'operazione di riscrittura di alcuni di questi pezzi, realizzata prevedibilmente dal compositore in funzione della loro unificazione come op. 15d, ha avuto delle conseguenze unificanti sulla forma complessiva.

Ad esempio, se l'abbozzo del primo pezzo della raccolta, conservato a Basilea, risulta conforme come gesto melodico all'abbozzo di una composizione datata 1975 e poi pubblicata nel secondo volume di *Játékok* (entrambi sono riportati nell'Es. 21), la particolare scrittura antifonale/imitativa che osserviamo nella versione definitiva del primo movimento dell'*Hommage* sottolinea una significativa scelta compositiva. La trasformazione delle figure melodiche pianistiche di *Játékok* in una scrittura basata sull'imitazione potrebbe infatti essere stata suggerita sia da un'idea complessiva collegata alla omogeneità del "colore" strumentale (a cui accennavo all'inizio) sia dalla necessità di collegare questo movimento al successivo, basato anch'esso sull'imitazione.

La stessa ricerca di un "avvicinamento formale" tra pezzi scritti in epoche precedenti potrebbe aver suggerito, ancora nel primo movimento, di completare in senso cromatico la scala ascendente-discendente del clarinetto di batt. 1. La parte inferiore dell'Es. 21 mette a confronto i materiali scalari delle due versioni: mentre nelle versioni del 1975 il materiale che sarà poi affidato al clarinetto risulta essere solo parzialmente cromatico (Es. 21c, insieme 6-Z3), in quella del 1990 il *set* comprende l'intera scala cromatica da *fa*♯ a *do*♯ (insieme 8-1). Un'espansione di questo tipo potrebbe essere stata un'opzione compositiva suggerita dalla costituzione cromatica di cellule e motivi usati negli altri movimenti come, ad esempio, la figura "x" della *talea* del sesto movimento la quale, come abbiamo rilevato, è sempre interamente cromatica.

24. Vedi in questo volume l'articolo di Sallis a p.20-21.



Es. 21a) abbozzo per *Játékok II* (1975, Paul Sacher Stiftung, Basilea) in Sallis 2002



Es. 21b) abbozzo del primo movimento di *Hommage* (1975, Paul Sacher Stiftung, Basilea) in Sallis 2002

versione 1975		versione 1990	
pf		cl	
pf		cl	

Es. 21c) confronto tra i materiali scalari relativi al motivo iniziale nelle versione del 1975 e in quella del 1990

Un altro aspetto interessante legato all'operazione di riscrittura del primo movimento in vista dell'inserimento nell'*Hommage* schumaniano proviene dalla parte della viola. Nell'Es. 22 sono messe a confronto la versione dell'abbozzo pianistico del 1975 con quella definitiva che costituisce la prima entrata della viola. Nell'operazione di trascrizione e di adattamento il compositore elimina il salto iniziale *mib*_{3-re}₄ e aggiunge un *do*_♯ basso e un *mi*_♭. In definitiva ricava una figura di settima maggiore ascendente e una di nona minore discendente con acciaccatura, ovvero le due figure che andranno a costituire i motivi iniziali del secondo e del terzo movimento della raccolta.

versione 1975	versione 1990
pf	vla

Es. 22. Entrata della viola nel primo movimento e confronto con la versione pianistica del 1975

Le conseguenze di una riscrittura finalizzata a trovare relazioni motiviche o comuni tecniche compositive con altri movimenti possono essere determinanti nella percezione della forma complessiva della raccolta. Nella Tab. 2 sono riportate le principali caratteristiche individuate dall'analisi dei sei movimenti; in particolare nelle colonne 2-7 sono state indicate le fonti originarie dei singoli movimenti, le citazioni o le didascalie che li accompagnano, le tipologie della scrittura compositiva e dell'eventuale riscrittura, gli elementi motivici e le caratteristiche cromatiche, gli andamenti di tempo e le indicazioni dinamiche, la divisione in parti e in sezioni. Oltre alla provenienza delle fonti, le diversità che fanno pensare ad una difficile coesione formale riguardano soprattutto l'uso di cellule e motivi diversi (come anche di ostinati, variazioni e *taleae*), le diverse articolazioni interne dei singoli movimenti e l'atipicità della durata del sesto movimento.

movimenti e loro durata	fonti	citazioni e didascalie	scrittura compositiva + tipologie della riscrittura	elementi motivici + caratteristiche cromatiche		andamenti e indicazioni dinamiche	divisione in parti e sezioni	raggruppamenti formali
primo (circa 40'')	abbozzo (1975, Basilea) poi in <i>Játékok II</i>	<i>le meraviglie piroette del maestro di cappella Johannes Kreidler</i>	scrittura antifonale/imitativa + modifica frammenti	scale ascend-discend (motivo a, 8-1)	chrom. diffuso + tot crom (II sez)	<i>Vivo</i> pp-sfp-mp-ppp	I-II-III (corona finale) + chiusura forma	corona finale
secondo (circa 45'')	passaggio da <i>Kafka-Fragmente</i> (1985-87)	<i>Eusebio: il ristretto circolo ...</i>	imitaz di 4 cellule + aggiunta parte pf	cellule (a, b, c, d)		<i>Molto semplice, piano e legato</i> p-pp <i>attacca</i>	unica parte + chiusura forma	<i>attacca</i> fine secondo mov + progressiva sovrapposizione delle imitazioni + <i>attacca</i> fine
terzo (circa 40'')		<i>e di nuovo le labbra di Floresiano fremono dolorosamente</i>	imitazione ravvicinata e quasi omoritmia	cellule di 9b e 7M (acciac)	chrom. diffuso + chiusura in 3-1	<i>Feroce, agitato</i> sfp/f -ff-pp-ff	2 parti, suddivise in due sezioni + conclusione Re basso in ottava	diversità elementi motivici + Re basso finale
quarto (circa 30'')	frammento pf solo (1983, Basilea)	<i>ero una nuvola, ora il sole risplende</i>	2 strum in imitazione sostenuti dal pf + riscrittura per 3 strumenti	cellule (a,b,c)		<i>Calmò, scorrevole</i> p-pp <i>attacca</i>	unica parte + chiusura forma	nuovo inizio (didascalia e imitazioni) + <i>attacca</i> fine secondo mov + corona finale
quinto (circa 60'')		<i>In der Nacht</i>	imitazione/variazione su ostinato	modo a trasp limitata per ostinato e motivo a (ascend-discend)	cromatismo (I e IV sez)	<i>Presto</i> pp-ff-pp-ff-ppp	I-II-III-IV-V (acciac e corona finale)	
sesto (circa 6 minuti)	abbozzi per trb e pf (1976, Basilea)	<i>Congedo. Maestro Raro scopre Guillaume de Machaut</i>	libero contrappunto su <i>talea</i> variata	figura x della <i>talea</i> (crom) + scale ascend-discend	chrom. diffuso + superamento tot crom	<i>Adagio poco andante</i> ppp con apice in f	multidimensionalità formale + chiusura forma	nuova scrittura compositiva + GC finale

Abbreviazioni: mov = movimento; ascend = ascendente; discend = discendente; trasp = trasposizione; tot crom = totale cromatico; acciac = acciacatura; strum = strumenti; pf = pianoforte; trb = trombone; GC = gran cassa

Tab. 2. Quadro formale complessivo dei sei movimenti di *Hommage*

Al contrario, l'adozione della tecnica imitativa sia come forma di scrittura originale sia come strategia della riscrittura di frammenti scritti in precedenza, anche determinando quel "colore" strumentale omogeneo a cui accennavo all'inizio, contribuisce sicuramente ad una lettura più unitaria della raccolta. In tal senso l'uso della *talea* variata come espediente compositivo del sesto movimento non appare più così atipico in quanto assume una sua "coerenza" di tipo storico-teorico collegandosi alla stessa concezione contrappuntistica della scrittura musicale da cui provengono le tecniche imitative.

All'adozione del contrappunto imitativo come tecnica di base della composizione occorre poi aggiungere la tendenza ad utilizzare insiemi sonori fortemente cromatici, un procedimento molto diffuso non solo nell'ultimo movimento ma nell'intera raccolta. Nel primo movimento non solo la prima risposta del pianoforte è costituita da soli insiemi cromatici (3-1 e 4-1), ma l'intera imitazione del pianoforte nella seconda sezione si basa sul *set* cromatico 10-1 il quale con il tritacordo finale *re#-mi-fa* (3-1) completa il totale cromatico. Nel terzo movimento l'essenza cromatica dei due motivi iniziali (l'acciaccatura *sib-la* del clarinetto e il *sol-sol#* della viola) si ritrova in diverse formazioni accordali e, infine, nei bicordi conclusivi del pianoforte. Nel quinto movimento non solo la prima sezione presenta tutti *sets* cromatici e la cadenza della quarta sezione esaurisce il totale cromatico, ma è lo stesso motivo ascendente iniziale – quello usato in tutto il pezzo come fondamento dell'imitazione e come ostinato per la viola e il pianoforte – che tradisce il suo riferimento cromatico nell'essere basato sulla riproposizione a distanza di semitono della triade aumentata.

Da questo punto di vista gli unici due pezzi che mostrano aspetti cromatici marginali sono il secondo e il quarto, entrambi basati su composizioni degli anni Ottanta. Se però si considera che questi due pezzi vanno eseguiti con dinamiche in *piano* e *pianissimo*, che entrambi non presentano divisioni in sezioni e che soprattutto vanno eseguiti senza soluzione di continuità rispetto al pezzo seguente – si veda l'indicazione "*attacca*" alla fine di entrambi – si comprende che la loro funzione formale potrebbe essere considerata come una sorta di "introduzione" al movimento successivo. Riprendendo un'ipotesi esposta da Sylvia Grmela [2002] nell'analisi del Quartetto per archi op. 28, composto da Kurtág tra il 1988 e il 1989, anche in *Hommage* la forma effettivamente percepita potrebbe essere in soli quattro movimenti, con il n. 1 e il n. 6 che fanno da cornice ai due movimenti centrali comprendenti rispettivamente i nn. 2-3 e 4-5. A tale ipotesi di raggruppamento, sinteticamente esposta nell'ultima colonna della Tab. 2, si arriva anche osservando la forte diversità tra le conclusioni e gli inizi dei singoli movimenti: una nota lunga coronata chiude il primo movimento mentre l'inizio del secondo utilizza brevi cellule in imitazione; un lungo *re* basso, in ottava, eseguito dai tutti e tre gli strumenti chiude il terzo movimento, mentre l'inizio del quarto è caratterizzato ancora una volta da brevi cellule in imitazione; una pausa coronata chiude il quinto movimento mentre l'inizio del sesto presenta una tecnica compositiva nuova, la *talea*. Non bisogna dimenticare poi che i movimenti che chiudono le due coppie di raggruppamenti centrali, ovvero il terzo e il quinto, sono pezzi

che dovrebbero essere stati scritti appositamente per questa raccolta.²⁵ Questo fatto confermerebbe e giustificerebbe la specificità di alcune delle scelte compositive di Kurtág rilevate dall'analisi: tanto l'uso del cromatismo e della tecnica imitativa quanto, soprattutto, la ricerca di conclusioni particolarmente evidenti, come la nota lunga in ottava nel registro basso che chiude il terzo movimento e la lunga pausa coronata che chiude il quinto.

Complessivamente i quattro raggruppamenti così ridefiniti mostrano un maggior equilibrio formale e un miglior rapporto tra le reciproche durate: in particolare i movimenti centrali risultano approssimativamente della stessa lunghezza (intorno al minuto e mezzo) e presentano al loro interno una costruzione formale bipartita molto simile, organizzata sulla base dell'alternanza tra una "introduzione" lenta e un movimento veloce articolato in più sezioni (si veda la Tab. 3)

1 <i>pp - sfp - mp - ppp</i>	Vivo [in 3 sezioni]	
2 - 3 <i>p/pp - p/ppp ; sfp/f - ff - pp - ff</i>	in due parti	I Molto semplice, piano e legato II Feroce, agitato [in 4 sezioni]
4 - 5 <i>p - pp ; pp - ff - pp - ff - mp > - ff - ppp</i>	in due parti	I Calmo, scorrevole II Presto [in 5 sezioni]
6 sempre <i>ppp</i> con un <i>cresc.</i> verso <i>f marcatisimo</i>	Adagio, poco andante [multidimensionalità formale]	

Tab. 3. Sintesi formale di *Hommage à R. Sch.*

Conclusioni

Lavorando con composizioni realizzate in epoche precedenti, Kurtág intravede la possibilità di riunire pezzi diversi non solo in ragione di una propria personale coerenza stilistica ma riadattando le composizioni in vista di un loro accostamento formale. Se da un punto di vista strutturale i singoli pezzi mantengono una evidente individualità e una fortissima coerenza interna, l'operazione di accostamento formale viene agevolata dalla presenza di alcuni materiali che nell'assicurare un collegamento di superficie si aggiungono all'uso diffuso della tecnica rinascimentale dell'imitazione. L'attenta analisi che è stata svolta ci consente di individuare questi materiali nelle scale ascendenti-discendenti affidate sempre al clarinetto nel primo, quinto e sesto movimento; in alcune cellule caratteristiche del primo, secondo e terzo movimento basate su settime maggiori e none minori; nell'uso dell'acciacatura come motivo principale all'inizio del terzo e come gesto di chiusura del quinto movimento. Infine

25. In partitura il terzo movimento riporta la data 1989-90, mentre per il quinto si fa riferimento ad una stesura del 1986 e alla definitiva revisione del 1990.

l'uso diffuso di passaggi e frammenti cromatici tra il primo, terzo, quinto e sesto movimento, unitamente ad alcune indicazioni poste in partitura e alla rilevazione delle differenze tra conclusione e inizio di specifici movimenti, agevola il raggruppamento dei movimenti centrali in due coppie molto simili come durata e costituzione formale interna.

Agli interpreti spetta il compito finale. Essi possono agevolare l'impressione di varietà oppure ricercare i collegamenti di superficie che agevolano l'unione dei singoli pezzi privilegiando l'intenzione dell'autore di presentare la raccolta in una forma unitaria. L'impresa che si prospetta richiede molto rigore da parte dell'interprete: non solo la conoscenza della struttura della composizione ma l'evidenziazione dei collegamenti di superficie e dei più piccoli gesti compositivi, allo scopo di avvicinare formalmente strutture musicali autonome e diversificate.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- DIBELIUS U. (1993), *Ligeti und Kurtág in Salzburg*, Residenz Verlag, Salzburg/Zürich.
- FORTE A. (1973), *The structure of atonal music*, Yale University Press, New Haven and London.
- GRMELA S. (2002), *Recall and repetition in some works by Kurtág*, «*Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*», 43/3-4, 371-381.
- HALÁSZ P. (2002), *On Kurtág's dodecaphony*, «*Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*», 43/3-4, 235-252.
- JELINEK H. (1952, 1958), *Anleitung zur Zwölftonkomposition nebst allerlei Paralipomena. Appendix zu Zwölftonwerk op. 15. Teil 1: Allgemeines und vertikale Dodekaphonik. Mit Anhang im Beiheft: Tabellen und Kompositionsbeispiele von Schoenberg, Webern und Jelinek. Teil 2: Horizontale dodekaphonik Kombinationen und Ableitung*, Wien, Universal Edition.
- PASTICCI S. (1995), *Teoria degli insiemi e analisi della musica post-tonale*, «*Bollettino del G.A.T.M.*», II/1.
- RUWET N. (1983), *Metodi di analisi in musicologia*, in *Linguaggio, musica, poesia*, Einaudi, Torino, 86-119. (ed. orig.: *Méthodes d'analyse en musicologie*, «*Revue belge de Musicologie*», 20, 1966, 65-90).
- SALLIS F. (2002), *The genealogy of György Kurtág's Hommage à R. Sch., op. 15d*, «*Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*», 43/3-4, 311-322.
- SALLIS F. (2010), *La musica da camera di György Kurtág (1950-2005): dall'estetica del frammento ai "programmi da concerto"*, «*Rivista di Analisi e Teoria Musicale*», 16/1, 7-24.
- SPANGEMACHER F. (1996), *"What is the music?" Kompositionswerkstatt György Kurtág*, Pfau Verlag, Saarbrücker.
- SPANGEMACHER F. (1998), *Hommage: György Kurtág und die Musik Robert Schumanns*, in *Robert Schumann: Philologische, analytische, sozial- und rezeptionsgeschichtliche Aspekte*, («*Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft*», n. 8), Saarbrücker Druckerei, Saarbrücken, 219-227.
- TROSSER G. (2001), *L'invisible, la rencontre, l'incertitude: topique du fragment chez György Kurtág*, «*Musica falsa: Musique, art, philosophie*», 14, 28-31.

Mario Baroni

LE FUNZIONI DELL'ASCOLTO NELL'ANALISI MUSICALE
UN CASO SIGNIFICATIVO: *L'HOMMAGE À R. SCH.*
DI GYÖRGY KURTÁG

Premessa metodologica

Il mio articolo non è né carne né pesce: sta a metà strada fra una cronaca d'ascolto (ammesso che esista un genere letterario che possa essere definito in questi termini) e un contributo di analisi basato sulla lettura di una partitura. Questa ambiguità non mi sembra arbitraria perché riflette il doppio statuto che possiede ogni brano di musica non-orale: ogni musica può essere letta (ammesso che uno lo sappia fare) e può essere ascoltata. C'è però da osservare che le due operazioni avvengono di norma in condizioni diverse: per la prima bisogna stare al tavolino, e per l'altra in poltrona. E per di più c'è da aggiungere che la tradizione nobile della musicologia ha sempre preso in considerazione la possibilità di accettare come scientificamente qualificati i resoconti di analisi fondati sulla lettura delle partiture, ma non ha dato spazio, o ne ha dato assai meno, a quelli fondati sull'ascolto. Certo l'esperienza di ascolto è musicalmente e musicologicamente importante, ma non è mai stata formalizzata in termini precisi.

Per provare a farlo comincerò con qualche osservazione generica: c'è anzitutto il dato ovvio che la musica scorre, che procede nel tempo e che la nostra memoria sarebbe messa a dura prova se pretendesse di afferrarla così bene da poterla analizzare: l'analisi può essere fatta solo da chi esce dal tempo, cioè da chi ha di fronte a sé una partitura scritta. Tuttavia il problema non è così semplice: un pianista che esegue a memoria una sonata di Beethoven o un brano di Stockhausen, ha pur sempre in testa tutte le note di quelle musiche; un improvvisatore che si attiene a qualche schema prefissato, che lo riconosce nelle proposte di un compagno e che è in grado di rispondervi in tempo reale, riesce comunque a compiere delle analisi, anche se non ha una partitura sotto gli occhi. E qualche tipo di analisi può essere effettuato anche mentre la musica scorre: un ascoltatore esperto può riconoscervi una modulazione, un passaggio cromatico, una serie di cadenze e può anche porsi il problema di afferrare al-

cuni aspetti macro-formali. Ma si va nei luoghi di concerto per godere della musica che si ascolta, per capirne il senso, per lasciarsi sedurre dal suo fascino e non per studiarne la struttura. Dunque il problema dell'analisi di solito viene risolto a tavolino, in una sede diversa da quella dell'ascolto. Ovviamente si può trattare di un'operazione importante, perché una musica correttamente analizzata può anche essere meglio capita: l'analisi serve proprio a quello. Ma in fin dei conti sembra che i rapporti fra l'ascolto e l'analisi siano problematici.

Gli psicologi hanno affrontato organicamente questo problema e ne hanno studiato empiricamente molti aspetti. Non è questa ovviamente la sede per discutere i tanti risultati delle loro ricerche, ma qualche esempio può servire a chiarire ciò che mi interessa affermare.

a) memoria fotografica e memoria strutturale:

John Sloboda nel suo classico volume sulla "mente musicale" ricorda come la memoria musicale non funzioni per immagini, ma per strutture, così come avviene per altri tipi di memoria, per esempio per le posizioni dei pezzi in una partita di scacchi: si è dimostrato che ogni scacchista le ricorda non per la loro collocazione, ma per i rapporti che legano i pezzi fra loro [Sloboda 1985, 26-28]. Così Mozart, quando riprodusse a memoria il *Miserere* di Allegri utilizzò verosimilmente gerarchie strutturali organizzate che glielo permisero, semplificandogli il compito. Le analisi musicali tengono conto di questi principi, ma ci sono differenze fra le strutture analiticamente gerarchizzate e il loro ascolto;

b) tracce mnestiche basate su somiglianze e contrasti:

Irène Deliège e Michel Imberty hanno studiato i modi con cui un ascoltatore riesce a rappresentarsi mentalmente la forma di un brano di musica relativamente breve che abbia appena ascoltato [Deliège 1990] oppure che stia ascoltando [Imberty 1990]. Entrambi sottolineano l'attenzione prestata alle continuità e discontinuità percettive che si verificano durante l'ascolto. Le discontinuità individuano le segmentazioni e la loro forza segmentante (corrispondente a diversi livelli di gerarchia formale), mentre le continuità individuano somiglianze percettive che danno luogo a parti sentite come unitarie. Anche in questo caso i criteri operativi dell'analisi non coincidono con quelli dell'ascolto e di solito non ne tengono conto;

c) fenomeni di mascheramento:

la psicoacustica si interessa da più di un secolo ai rapporti fra le caratteristiche fisiche del suono e le risposte percettive che ad esse corrispondono. Alcuni dei fenomeni studiati, sono particolarmente significativi per quanto riguarda il lavoro di analisi; ad esempio quelli del mascheramento, ossia del fatto che nelle sovrapposizioni fra suoni esistono suoni più "potenti" capaci di oscurarne altri più "deboli" oppure suoni capaci di fondersi fra loro producendo unità sonore diverse dalla somma dei suoni singoli [Pierce 1988, 131-139]. Le analisi che s'interessano ai problemi del timbro non sempre tengono conto che le note scritte nelle partiture non sono tutte ugualmente percepibili, anzi sono state scelte dai compositori proprio in base alla loro esperienza intuitiva dei fenomeni del mascheramento;

d) percezione delle modulazioni:

Nicholas Cook [1987] ha notato sperimentalmente che la capacità di percepire modulazioni nella musica tonale può essere presente in ascoltatori acculturati, anche se non sempre si tratta di una consapevolezza tecnicamente precisa. Ma ha anche dimostrato che in opere di media o lunga durata le relazioni fra la tonalità iniziale e quella finale sfuggono alla memoria, tant'è vero che buoni ascoltatori non riescono a distinguere fra un raggiungimento finale corrispondente alla tonalità d'impianto e uno alterato ad arte. Ciò significa che alcuni dei principi fondanti dell'analisi delle forme musicali tonali esistono sulla carta, ma non corrispondono a ciò che gli ascoltatori di fatto percepiscono;

e) ascolto categorico:

gli psicologi chiamano "ascolto categorico" la capacità di riconoscere con l'orecchio categorie sonore che la teoria e l'analisi abbiano individuato e definito [Stainsby-Cross 2009, 55]. Ad esempio un buon ascoltatore può riconoscere categorie strutturali come una tonica, un tempo forte, un accordo, una cadenza, una ripresa tematica. Ma le categorie afferrabili direttamente con l'orecchio sono relativamente poche e "superficiali" rispetto a quelle che l'analisi può mettere a disposizione. E fra l'altro anche la teoria dell'ascolto categorico non descrive esaurientemente tutte le occorrenze possibili né i principi sulla base dei quali tali occorrenze si verificano.

Mi sono limitato a ricordare alcuni esempi significativi di quanto il rapporto fra l'analisi e l'ascolto possa essere delicato. In linea generale direi che l'analisi tende a mettere in forma ciò che l'ascolto, per i suoi limiti oggettivi di percezione e di memoria, può semplicemente intuire: ma chi fa analisi ha sott'occhio la partitura e per questo probabilmente non è portato a distinguere in maniera precisa ciò che per l'ascoltatore può essere ben presente e ciò che può essere solo subliminare.

Per di più non sempre l'analisi chiarisce se le sue affermazioni si riferiscono a intenzionalità compositive o a fatti riguardanti i destinatari. E a questo punto il problema si fa più complesso perché i ruoli in gioco diventano tre: quello dell'analista, dell'ascoltatore e del compositore. In generale i compositori sono psicologicamente assai sapienti, e questa sapienza fa parte della loro professionalità e della loro tecnica: è naturale che nel comporre essi tengano conto dei limiti dell'ascolto, anche se questo avviene in modo intuitivo. Ogni compositore tende anche a farsi ascoltatore e per questo è capace di controllare gli effetti della sua composizione, così come fa un pittore quando si allontana dal quadro e se ne fa osservatore. Dunque è anche legittimo che un analista dia per scontato che ciò che un compositore ha scritto sia anche udibile da parte dell'ascoltatore, e non si ponga problemi particolari a questo proposito. Ma tutto ciò andrebbe meglio messo a punto sul piano teorico.

Infine esistono particolari situazioni ideologiche che non agevolano la relazione fra musica scritta e musica ascoltata. Capita qualche volta, infatti, che colui che compone non pensi che il destinatario della sua opera debba essere un ascoltatore: ciò accadeva ad esempio ai compositori di mottetti del XIV secolo o di canoni enigmatici del secolo successivo. In questi casi il destinatario doveva essere un lettore esperto

della loro scrittura, per non tener conto del fatto che in alcune occasioni le simbologie occulte nascoste fra le note avevano come destinatario ultimo, né più né meno che Dio [Vecchione 1988, 352-360]. Per trecento anni buoni, dall'inizio del XVII secolo alla fine del XIX, il rapporto fra compositore e ascoltatore fu invece di solidale amicizia: fra i meriti della grande tradizione tonale c'è anche quello di aver saputo costruire edifici di immensa complessità in gran parte ben decifrabili con l'orecchio. Non a caso la vita concertistica di oggi si basa appunto sul repertorio tonale, miracolosamente ascoltabile nonostante la sua densità. Il successo di chi ha avuto successo con la musica dipende anche da una circostanza come questa.

Ma nel XX secolo alcune cose cambiano nel rapporto compositore-pubblico. Il caso più evidente è quello di Arnold Schönberg che, essendo un grande compositore, un grande teorico e analista, un grande didatta e probabilmente anche un grande ascoltatore, era convinto che l'emancipazione della dissonanza non era un aspetto "innaturale" per l'ascolto: «le dissonanze – egli affermava – sono parti logiche e naturali di un organismo. E quest'organismo vive con la stessa vitalità che in passato» [Schönberg 1966, 438]; la possibilità che il pubblico lo capisse e lo accettasse sarebbe stata solo questione di tempi di maturazione dell'orecchio. La tecnica dodecafonica, tuttavia, cioè il modo di organizzare compositivamente l'emancipazione della dissonanza o l'abolizione di un centro tonale, non aveva una relazione diretta con la sua percepibilità: la presenza e la manipolazione di una serie non sono afferrabili da parte dell'orecchio. Lo hanno dimostrato le analisi sperimentali di un grande psicologo come Robert Francès [1958]. Ma ci si può anche chiedere se l'ascolto abbia proprio bisogno del riconoscimento preciso delle tecniche compositive per raggiungere il suo scopo, che è quello di comprendere e apprezzare il senso di un brano musicale. Toccano questo problema le osservazioni che fa Fred Lerdahl a un'opera come il *Marteau sans maître* di Boulez [1988]. Lerdahl accusa l'autore di adottare una grammatica compositiva carente e sterilmente privata perché non percepibile a un ascoltatore e per di più, nel suo caso, neppure individuabile all'analisi. Le argomentazioni di Lerdahl sono criticabili [Baroni 2010], ma colgono un dato di fatto indubbiamente presente in molte musiche dell'avanguardia post-bellica: la distanza fra gli strumenti compositivi adottati e il loro risultato acustico. Molti strumenti compositivi di quell'epoca, infatti, producono un effetto acustico, ma non coincidono con quello e restano ignoti a chi ascolta. Questa mi sembra essere la loro maggior differenza rispetto alla tradizione tonale. L'analisi musicale non può non tenerne conto: sarebbe perlomeno imprudente se non lo facesse.

Al di là delle tecniche artigianali, tuttavia, ogni compositore ha anche intenzioni "espressive" che lo guidano nel far musica. Anche il concetto di espressività è diventato problematico. È legittimo pensare all'espressività in chiave emozionale, come fanno Juslin e Sloboda [2009], ma è indubbio che il concetto appartiene all'ambito di quelle cose che i compositori e gli ascoltatori vivono e sentono importanti, ma di cui hanno difficoltà a parlare. Esse sfuggono di norma alle definizioni per la semplice ragione che la loro natura non è concettuale, ma appunto emozionale o, se vogliamo,

“espressiva”. In campo musicologico questi aspetti interessano più la letteratura critica, che non quella analitica e si può anche capirne il perché se si pensa che l’analisi ha sempre attribuito a se stessa il compito “oggettivo” di descrivere strutture sonore. Ma non poterne parlare, o poterne parlare con difficoltà, non autorizza a ignorarne l’esistenza.

Su questo piano l’analisi musicale ha avuto atteggiamenti divergenti. Esistono tradizioni analitiche immerse per così dire nell’espressività, ai confini dell’attività critica, la cui funzione sembra essere quella di illustrare la forza di comunicazione delle strutture che descrivono. Penso ad esempio ad alcuni testi classici di Massimo Mila [1977]. Esistono poi analisi severissime, complesse e profonde e apparentemente distaccate, i cui autori, però, si lasciano sfuggire espressioni di ammirazione per i brani che stanno esaminando. Ciò avviene spesso nella letteratura analitica schenkeriana. Ed esistono analisi scientifico-matematiche i cui termini potrebbero adattarsi anche a qualsiasi oggetto naturale. In realtà c’è forse da aggiungere che ogni analista ama e apprezza la musica che analizza e quindi ne condivide anche i contenuti ideologici (fosse pure l’ideologia “matematizzante” della non-espressività): così gli strumenti di una buona analisi tendono ad adattarsi alle intenzioni espressive delle musiche analizzate. Anche se non ne parlano, di fatto ne tengono conto.

Detto questo, torno al problema iniziale: che cosa vuol essere la mia analisi “né carne né pesce”? Da un lato è descrizione di strutture, come un’analisi dev’essere per definizione. D’altro lato però non vuol essere una descrizione “neutra”, perché il testo stesso di Kurtág non appartiene alla tradizione della “neutralità” espressiva; in terzo luogo tiene conto di ciò che si può sentire perché la richiesta di un orecchio attento è implicita, come vedremo, nel testo, e fa parte organica dei suoi principi compositivi. Dunque mi servirò della partitura per poter indicare e descrivere le strutture di cui parlo, ma mi porrò il problema di capire quanto un ascoltatore medio, senza avere a disposizione la partitura, può afferrare della forma del brano, e cercherò di capire se la eventuale “afferrabilità” della struttura formale abbia a che fare con qualche intenzione compositiva dell’autore. Procederò, a questo scopo, con tre osservazioni e una conclusione.

Osservazione 1: il carattere generale del brano

Fingo anzitutto di essere un ascoltatore medio che ha qualche pratica di musica del Novecento, ma che non conosce ancora il pezzo, che non ha visto la partitura, e che cerca di orientarsi nell’ascolto sulla base delle sue competenze e delle sue attese. Durante l’ascolto del brano le sue prime impressioni si riferiscono ad aspetti un po’ sorprendenti e capaci di destare attenzione: aspetti inconsueti per un brano d’avanguardia. Mi riferisco alla presenza di brevi immagini sonore che si ripetono per un certo numero di volte in forma quasi-tematica e che lasciano successivamente il posto a immagini diverse, che a loro volta si ripetono, come se il pezzo comprendesse dei

piccoli sviluppi tematici accostati l'uno all'altro. All'interno di queste unità compaiono a volte occasionalmente alcune note singole che acquistano salienza a causa della loro ripetizione e che fungono momentaneamente da punti di orientamento pseudo-tonale. Un'altra sorpresa è la presenza di una diffusa morbidezza timbrica a cui si accompagnano spesso aggregati armonici non eccessivamente dissonanti.

Un ascoltatore che abbia qualche pratica di musiche d'avanguardia nota questi aspetti perché contraddicono le sue attese, le esperienze alle quali è abituato. Le emergenze di tali strutture micro-formali caratterizzano il primo impatto con l'ascolto del brano e si ripetono più volte nel corso del tempo. Quanto alle attese sulla macro-forma la prima constatazione si riferisce appunto alla presenza di brevi episodi ciascuno dei quali caratterizzato da un andamento "tematico", e anche agogico, contrastante rispetto all'episodio che lo segue: si instaura a un certo punto l'abitudine a una successione regolare di frammenti veloce, lento, veloce, lento, veloce. Dopo il quinto episodio veloce, il "lento" successivo, che ci si aspetterebbe breve come quelli precedenti – in obbedienza a quel principio di attesa che Narmour [1990, 35] chiama *intra-opus* – è invece estremamente lungo e gradualmente fa perdere la memoria degli episodi iniziali e delle alternanze che avevano cominciato a instaurarsi.

Da questo insieme di presenze l'ascoltatore è subito messo a suo agio: anzitutto grazie ai tempi di ascolto, che corrispondono a standard medi di attenzione e di memoria, e in secondo luogo grazie alla regolarità delle alternanze fra episodi. Le aspettative che derivano dalla pratica di un genere musicale come quello delle musiche dell'avanguardia, vengono sorprendentemente smentite: la musica di Kurtág sembra essere meno aggressiva del consueto nel richiedere disagi all'ascoltatore. Questa più cordiale forma di contatto è favorita dalle morbidezze timbriche, dalle attenuazioni della dissonanza e persino dalla presenza di note che arieggiano lontanamente a punti di centrazione tonale. A un primo impatto dunque le impressioni che si traggono dall'ascolto sono di due tipi quasi contraddittori fra loro: la musica dell'*Hommage* non rinuncia alla densità e alla severità di pensiero emozionale che è tipica della cultura del Novecento, d'altra parte però mette in secondo piano la dura richiesta di prestazioni straordinarie di attenzione, di memoria, di sforzo interpretativo, di disagio psicologico, a cui molto spesso i musicisti d'avanguardia obbligano i propri destinatari.

In questo "primo impatto" di un ipotetico "ascoltatore medio" sono emersi alcuni aspetti di tipo analitico, come osservazioni riguardanti la forma, le strutture ripetitive, alcuni tratti tonali o timbrici e la segmentazione in parti: si tratta di forme di "percezione categorica" che le capacità di un ascoltatore mediamente esperto delle convenzioni stilistiche dell'epoca sono in grado di individuare e di memorizzare. Accanto a questi aspetti analitici l'attenzione si è anche fermata sulle loro motivazioni espressive: normalmente un ascoltatore non ha interessi "neutri", non punta l'attenzione sulle strutture in quanto tali, ma è portato piuttosto a farsi domande sul perché della loro presenza e a giustificarla, o interpretarla. Questo lo distingue da un analista "puro" il quale, anche quando non ignori o non sottovaluti gli aspetti espressivi di un brano, tende a spostare l'attenzione sull'esame delle strutture.

Osservazione 2: analisi formale

Il rapporto fra l'ascolto precedente e un nuovo ascolto confermato dalla lettura della partitura può dare ulteriori indicazioni sulla concezione formale del brano. Il primo problema che si pone chi voglia cominciare a ragionare sulla sua logica macro-formale è quello di capire le relazioni esistenti fra le sue sei parti. La partitura ci informa infatti che Kurtág le numera da 1 a 6, dotando ciascuna di esse di una sua autonomia identitaria. La prima sorpresa di chi esamina la partitura consiste dunque nel fatto che l'opera non rispetta le regole della proporzionalità, perché la durata complessiva dei primi cinque pezzi (circa 3') raggiunge più o meno la metà di quella dell'ultimo pezzo, che dura da solo attorno ai 6'. Come si spiega una sproporzione così vistosa?

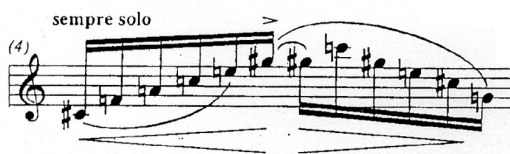
Uno studioso molto attento ai problemi della forma e molto aggiornato sulle musiche del Novecento come Richard Parks, nel suo libro su Debussy [Parks 1989, 211-232] discute a lungo sulle metafore spaziali legate a principi di simmetria che la nostra tradizione musicale ha sempre considerato necessarie per quanto riguarda la forma. Ma per un musicista come Debussy, che evita «la costruzione tradizionale della frase e del periodo» i problemi di forma sono costituiti soprattutto dal modo con cui vengono gestite le «discontinuità», ossia dalle possibili ambiguità delle segmentazioni [ibid. 204]. Per quanto riguarda invece l'organizzazione fra parti, il principio della proporzionalità, quantunque gestito liberamente, non è mai del tutto abbandonato da Debussy.

I musicisti dell'avanguardia post-bellica, o tendono ad abolire la forma e a costruire brani "informali" senza distinzione in parti, oppure, quando dividono un pezzo in episodi, non hanno difficoltà a rispettare una certa proporzionalità di durata fra l'uno e l'altro. La proporzione, in sostanza, non sembra essere tanto un principio musicale, quanto una sorta di principio antropologico che si trova in molti aspetti della vita quotidiana dell'uomo e che anche in musica viene "naturalmente" adottato. Certo si può pensare che una scelta così eccentrica come quella di Kurtág rientri nella norma delle "infrazioni alla norma" a cui la musica di quegli anni era avvezza, ma forse c'è anche dell'altro. Sallis, ad esempio, nel suo articolo pubblicato in questo numero, ci dice che il compositore ha sempre avuto problemi a trattare le forme "lunghe" e dunque la sua decisione di scegliere brevi frammenti all'inizio del brano non ci dovrebbe troppo stupire. D'altra parte però egli ci dice anche che nel caso dell'*Hommage* Kurtág meditò a lungo prima di decidersi a comporre il brano finale, e allora mi sembrerebbe legittimo pensare che una parte delle sue meditazioni possa essere stata dedicata anche al rapporto fra il brano finale e quelli che lo precedono. E qui delle due l'una: o egli ha veramente deciso di sovvertire provocatoriamente la norma grammaticale della proporzionalità, oppure ha invece pensato che i cinque brani potessero avere qualche aspetto proporzionale. Su questa alternativa non abbiamo notizie dall'autore e perciò non possiamo procedere che per ipotesi. Procedo dunque con la mia ipotesi seconda, in base alla quale l'autore potrebbe avere deciso che le proporzioni, nonostante le apparenze, erano in qualche modo rispettate. Provo a dimostrarlo.

Fra i cinque pezzi iniziali i tre veloci sono sicuramente quelli di maggiore impatto percettivo, non solo a causa del loro aspetto energetico (sono più animati, hanno una dinamica più evidente e in qualche caso anche una timbrica più violenta), ma anche perché restano più impressi alla memoria a causa delle loro continue ripetizioni interne, che sono dotate, come si diceva, di una sorta di qualità tematica. Per di più il primo e l'ultimo hanno anche qualche comunanza di tipo tematico, perché sono entrambi caratterizzati da rapide melodie ascensionali e discensionali (cfr. Es. 1). In confronto ai tre pezzi rapidi, i due lenti si impongono molto meno all'attenzione dell'ascoltatore e la loro apparenza più discreta e modesta li potrebbe qualificare più come raccordi che come pezzi indipendenti. Se dunque volessimo dotare i cinque brani di una sorta di continuità interna potremmo ascoltarli come un brano unico in tre parti di cui la prima e l'ultima legate fra loro da ragioni di somiglianza e quella intermedia da ragioni di contrasto. I due frammenti lenti possono essere intesi come momenti di sosta, di pausa, o appunto di raccordo. L'unità dell'intera sequenza potrebbe essere sancita ancora dal fatto che l'ultimo brano (e nessuno dei precedenti) è concluso da una perentoria coppia di due note discendenti, preceduta e seguita da silenzio, con evidente carattere conclusivo. Se dunque facciamo appello a schemi retorico-narrativi non infrequenti in musica, e neppure, più in genere, nella comunicazione umana, possiamo trarre dall'ascolto qualche indizio plausibile di una possibile ricerca di unità interna.



a) Brano n. 1, batt. 1



b) Brano n. 5, batt. 4

Es. 1. Due frammenti da *Hommage à R. Sch.* di Kurtág

Non è più che un indizio, ovviamente, che non è lecito ingigantire e far diventare certezza. Tuttavia se pensiamo che sia possibile applicare alla musica ciò che Umberto Eco [1979] afferma del racconto, possiamo allora sostenere che un testo musicale contenga continui segnali dedicati a un "ascoltatore modello" capace di interpre-

tarli, la cui identità viene implicitamente delineata dalla struttura stessa del pezzo. L'autore che Eco chiama "empirico" (Kurtág in questo caso) dissemina indizi interpretativi e qualche volta lo può fare anche al di là di una intenzionalità precisa e voluta: per questa ragione non dobbiamo porci il problema di trovarvi a tutti i costi una coerenza, come se gli indizi fossero stati sparsi a bella posta dall'autore con astuta consapevolezza. Così l'idea che i cinque pezzi iniziali siano stati provocatoriamente collocati per produrre un effetto disorientante di squilibrio e di sproporzione, non è incompatibile con l'idea che i pezzi abbiano anche una continuità interna. Il fascino e la ricchezza della musica sono dati anche dalle sue ambiguità.

In ogni caso siamo di fronte a una organizzazione formale incompleta, aperta, provvisoria, priva di certezze: l'*Hommage* di Kurtág non è un brano informale, non può essere ascoltato istante per istante, dove ciascun istante si esaurisce in se stesso e non richiede nient'altro che se stesso, come avviene nella *Momentform* di Stockhausen [1960]. In quel caso l'ascoltatore non si pone problemi di forma: vive istante per istante la musica nel suo scorrere continuo e impara ad accontentarsi di questo scorrere. Nel nostro caso invece il brano pone imperiosamente all'ascoltatore il problema della sua forma: ogni piccolo pezzo è organicamente "formato", perché ha un inizio, uno sviluppo e una conclusione. Ciò induce in chi ascolta due tipi di reazione: da un lato un'attesa frustrata che consiste nel sentire che una forma appena iniziata si esaurisce subito, e d'altro lato l'attesa che questa frustrante brevità, dopo quattro o cinque episodi, diventi regola e continui a verificarsi. Invece, dopo tre minuti, l'autore decide di interrompere il meccanismo appena instaurato e passa ad esaudire quell'attesa di stabilità e costanza che aveva cinque volte frustrato. Il sesto brano infatti è organico, continuo, dotato di coerenza unitaria.

Osservazione 3: l'unità interna del sesto brano

L'unità del brano si manifesta immediatamente anche al semplice ascolto e l'analisi della partitura può offrire i necessari elementi di conferma (cfr. Es. 2). Il primo e forse il più importante elemento è che la parte del pianoforte è organizzata come una sorta di basso ostinato che continua fino alla fine e contribuisce potentemente a dare al brano il suo senso di coerenza interna. La prima battuta (che ne offre il modello principale) presenta uno schema ritmico che viene quasi costantemente ripetuto:



Es. 2. Schema ritmico della batt. 1

La battuta è organizzata in 10 quarti con alternanze regolari di suoni e pause e le pause si trovano sempre nelle posizioni metriche 2, 4, 8, 10. I suoni sono sempre uniti a coppie e le coppie sono isolate dalle quattro pause; solo in un caso sono raggruppate

(senza pause di divisione) nelle posizioni 5 e 6. Questo schema ritmico caratteristico, semplice e ben memorizzabile, viene proposto dal solo pianoforte nelle prime due battute (cfr. Es. 3). Una scelta come questa manifesta chiaramente la strategia formale di Kurtág: l'intenzione è quella di richiamare subito l'attenzione dell'ascoltatore su questo modulo. Quando intervengono gli altri strumenti, a partire dalla batt. 3, il modulo ormai ben appreso, comincia a trasformarsi a poco a poco in uno "sfondo" (la memoria non lo perde anche se lo colloca in secondo piano) e su di esso è possibile sovrapporre "figure" musicali che gradualmente acquistano primarietà. L'utilizzazione del ben noto principio della *Gestalt* (figura/sfondo) consente dunque che l'attenzione (senza perdere la continuità data dallo sfondo) si concentri su altri eventi musicali variati e attraenti che un ascoltatore stilisticamente esperto può riconoscere e apprezzare.

Anche gli intervalli da cui questa quasi-melodia viene articolata contribuiscono a renderla stabile: se consideriamo le sei coppie di note presenti nel modulo scopriamo che l'intervallo di ogni coppia alterna le sue direzioni in modo regolare: discendente/ascendente nei primi quattro casi e due volte discendente negli ultimi due (cfr. Es. 3). Anche questa regolarità intervallare contribuisce a rendere il modulo ben memorizzabile fin dalla prime due ripetizioni.

Adagio, poco andante

10

Pf *ppp, misterioso*

una corda con ped.

Cl in Si *poco in rilievo*

Vla *[ad lib. con sord. al fine]*

ppp

simile

simile

Es. 3. Da *Hommage à R. Sch.* di Kurtág, Brano n. 6, batt. 1-4

Dal momento in cui esso passa sullo sfondo possono gradualmente avvenire piccole modifiche ritmiche o intervallari che contribuiscono a dargli varietà, anche se ne

mantengono la riconoscibilità. Queste si verificano soprattutto da batt. 7 in poi. Anche quando cambia il metro (che da 10/4 si trasforma in 9, 8, o 11/4) resta tuttavia presente la successione delle tre coppie interne accostate (posizioni metriche 5-6-7), caratterizzate dal loro andamento discendente/ascendente/ discendente. Mentre il cambiamento di metro è impossibile da cogliere all'ascolto (in battute così ampie, così complesse e così lente la percezione perde il ritorno dei tempi forti iniziali) resta invece solidamente presente la successione dei 6 ottavi accostati, che l'ascoltatore si aspetta di percepire perché l'ha introiettata fin dall'inizio.

È importante aggiungere che, al di là dello pseudo-ostinato pianistico, altri elementi significativi contribuiscono a dare unità al sesto brano. Il primo di essi è di natura squisitamente formale, o se vogliamo, retorica: circa a metà del pezzo tutti gli strumenti organizzano un vistoso *climax* (nel cui flusso anche i procedimenti del basso vengono in parte coinvolti) a cui segue subito dopo un *anti-climax* con il graduale recupero della situazione iniziale. Elementi agogici, dinamici, contrappuntistici, ritmici, timbrici, contribuiscono sapientemente a produrre e dosare questa crescita (e decrescita) energetica. Il procedimento risulta abbastanza sorprendente nella prassi musicale di quegli anni, poiché questi strumenti retorici, utilizzati fra l'altro in un modo così scoperto, erano stati banditi dal repertorio delle risorse stilistiche delle avanguardie. Ci si può chiedere allora la ragione di un ricorso a mezzi tanto inconsueti, e a questo punto non è implausibile pensare che lo schema qui impiegato avesse anche il compito di rassicurare l'autore sulle sue angosce a proposito di composizione a tempi lunghi: l'artificio retorico messo in atto è tradizionale e anche fin troppo noto, ma in fin dei conti è molto efficace al fine di conferire unità a un brano di musica relativamente ampio come questo. E inoltre, perché non pensare che Kurtág potesse essere allettato anche da qualche vocazione provocatoria nei confronti delle ideologie musicali delle avanguardie? Egli certamente apparteneva al movimento delle musiche di ricerca, ma non è detto che ne condividesse tutte le mode. Anzi, parecchi indizi da lui disseminati nel testo sembrano profilare la figura di un "ascoltatore modello" invitato a diffidare maliziosamente di tali mode.

Tuttavia, la ragione più importante per la quale un ascoltatore sente all'interno di questo brano una profonda unità non è dato solo dagli strumenti formali che lo reggono (ostinato o *climax*), ma anche da un carattere che vorrei definire "emotivo". Gli studi sulla raffigurazione di stati emozionali in musica si sono ampiamente diffusi da almeno una ventina d'anni. L'ultimo monumentale volume uscito [Juslin-Sloboda 2009] ne dà conto nella sua bibliografia. Esistono problemi teorici anche in questo campo, ovviamente, e gli autori dell'antologia ne sono ben consapevoli. Provo ad indicare alcuni soprattutto per quando riguarda le relazioni fra tradizione psicologica e tradizione musicologica: la categorizzazione delle emozioni primarie (felicità, tristezza, rabbia, paura, ecc.) mal si presta, ad esempio, a un'applicazione diretta in musica, perché spesso dà luogo a rilevamenti francamente approssimativi. D'altra parte la psicologia tende a cogliere gli elementi universali del funzionamento della fisiologia umana, diciamo i suoi aspetti di natura, mentre la musicologia è piuttosto interessata

ad aspetti di cultura, ossia alle particolari sfumature emozionali che ogni contesto sociale tende a tradurre in musica: ogni epoca impone le proprie convenzioni culturali, motivate da particolari ideologie e sistemi di valore, e i suoni e la loro organizzazione temporale vengono interpretati dagli ascoltatori, secondo quelle convenzioni. Per di più si può aggiungere che le caratteristiche emozionali che qualsiasi ascoltatore di musica è in grado di “avvertire” dentro di sé, anche se non è pienamente in grado di esprimerle a parole, sembrano derivare da una sorta di emozionalità puramente musicale, insita nelle strutture stesse del linguaggio e nelle infinite sfumature possibili del loro intreccio. Per questo l’analisi può avere un ruolo importante in questo campo: può cercare di definire quali sono le strutture “portatrici di tratti emozionali”.

Ciò premesso, torniamo al sesto brano di Kurtág e al problema di definire il suo “carattere” affettivo specifico. Alcuni tratti del testo (tempo lento, dissonanze, livello dinamico moderato, registro basso, pause) potrebbero orientare la collocazione del brano in quella categoria emozionale che Juslin, Evan e McPherson chiamano “tristezza” [Juslin et al. 2007, 137]. Ma una definizione di questo genere risulterebbe assai rozza. Per ottenere un risultato meno vago bisogna aggiungere qualche caratteristica più specifica del suono prescritto da Kurtág: a parte il contesto non tonale, le prime sei battute (che durano quasi due minuti, poco meno di un terzo del pezzo) contengono, nella parte del pianoforte, dissonanze in cui predominano seconde minori, settime maggiori, none minori, brandelli di melodie cromatiche a note lente, suoni di altezza indistinguibile nella regione più bassa, dinamica sempre *ppp*, pedale abbassato che prolunga e sovrappone le note, alternanza di note e pause. Questa fascia sonora, con le articolazioni ritmiche descritte in precedenza, continua per la durata dell’intero brano. Nelle battute 3-6 (cfr. Es. 3) intervengono il clarinetto con coppie lente di note cromatiche nel registro *chalumeau*, e la viola con lunghi suoni armonici statici emessi con un lieve crescendo e diminuendo. Ciascuno dei tratti menzionati non può essere visto isolatamente dagli altri, ma va interrelato con gli altri nel contesto complessivo. La raccomandazione della partitura è che questo insieme sia «misterioso». Secondo concezioni d’ascolto culturalmente diffuse nella nostra società, e non solo fra gli ascoltatori di musiche d’avanguardia, ma anche in generi di spettacolo come film o radiodrammi, un insieme di questo tipo potrebbe essere definito non solo “misterioso”, ma anche “inquietante” o “cupo”, se non “funereo” od “ossessivo”. L’uso dei termini verbali ha solo una funzione di orientamento: l’esatto carattere emozionale del brano è affidato esclusivamente all’ascolto, ma è verbalmente indefinibile. È appunto questo carattere che, insieme agli altri aspetti formali, contribuisce a fornire al brano l’impressione di una fortissima unità interna.

Conclusioni

L’ascolto “analitico” di quest’opera di Kurtág ci può portare anzitutto a sottolineare una differenza fra la sensibilità personale dell’autore e le tendenze estetiche del-

l'avanguardia a cui egli pienamente appartiene. Pierre Bourdieu, nella sua *Distinzione* [1983], sottolinea che gli artisti dell'avanguardia (e non solo di quella musicale) avevano valorizzato e posto quasi a simbolo di se stessi, fin dall'inizio del secolo XX, il fatto che al centro dei loro interessi ci fosse più il linguaggio che il contenuto comunicativo dell'arte. La reazione alla tradizione romantica o tardo romantica li aveva portati a questo esito. L'arte nuova a cui essi tendevano doveva essere tale soprattutto per le caratteristiche di disorientamento "linguistico" che essa proponeva nei confronti dei suoi utenti. Movimenti come il cubismo, l'astrattismo, o in poesia l'ermetismo, o in musica il serialismo, puntavano a sottolineare e a difendere proprio queste innovazioni strutturali.

La critica musicale sovietica aveva capito questa tendenza con molta chiarezza e l'aveva etichettata col termine spregiativo di "formalismo", condannandola per ragioni socio-morali: l'arte doveva stare al servizio del popolo e doveva avere intendimenti di formazione o educazione della società [Kraiski 1968]. Mettere in primo piano la forma a scapito del contenuto significava puntare l'attenzione sulle esigenze dell'artista e non su quelle dei destinatari dell'arte, significava rinunciare a costruire una società nuova: questo si poteva fare solo nel decadente clima capitalistico dove i valori erano diventati di natura esclusivamente commerciale, ma non certo in una società progressista.

Io non penso ovviamente che Kurtág condividesse le tendenze antiformaliste dei regimi filosovietici, ma mi chiedo se qualche sotterraneo antidoto nei confronti del formalismo esistesse nella tradizione estetica in cui egli era nato. Un grande come Bartók, ad esempio, dopo le sue iniziali battaglie giovanili, non aveva posto problemi specifici di linguaggio al centro della sua attenzione di compositore, tanto è vero che le sue scelte sono tuttora difficili da collocare all'interno dei vari "ismi" con i quali si etichettano gli stili musicali del Novecento. Anche Kurtág, che pure conosceva bene tutti gli "ismi" novecenteschi, non ne ha mai fatto un dogma: ha sempre utilizzato gli strumenti del linguaggio musicale delle avanguardie, ma li ha sempre considerati, appunto, strumenti e non fini. Il suo fine non era di cercare nuove strutture linguistiche, ma piuttosto di far parlare quelle esistenti, di piegarle a ottenere risultati comunicativi comprensibili, interpretabili e apprezzabili. L'opera di cui stiamo parlando mi sembra un modello esemplare di questa sua tendenza: perlomeno, nelle mie precedenti "osservazioni", ho elencato un certo numero di sintomi che sembrano andare in questa direzione.

Ma Kurtág non si limita a far trasparire alcuni aspetti intenzionali e a fornire indizi sulla loro interpretazione: concede qualcosa di più al destinatario del suo testo. Gli offre titoli e sottotitoli che hanno il compito di guidarlo a comprendere quali siano stati i processi di pensiero che hanno suggerito all'autore alcune delle sue scelte; gli offre stimoli che lo spingano a immaginare le sue relazioni di fantasia con testi e personaggi che l'hanno sollecitato durante la composizione dell'opera; a capire in particolare quali fossero le relazioni di fraterna comunanza che lui sentiva con Schumann e come queste relazioni avessero il potere di stimolare la sua fantasia musicale. Del

resto Schumann stesso gli aveva dato, dal punto di vista dei titoli, un modello esemplare. Non entro nella discussione di questo specifico aspetto perché altri articoli di questo numero della rivista si sono posti il compito di studiarlo. Vorrei però chiedermi quanto la presenza delle dichiarazioni contenute nei titoli corrisponda alle oggettive possibilità dell'analisi e dell'ascolto. Ad esempio il riferimento alle «piroette del Kapellmeister Kreisler» spiega qualche cosa in più (per chi ascolta o per chi analizza) rispetto a quanto gli dice una musica come quella dell'Es. 1? E la stessa cosa ci si può chiedere per altri titoli come *In der Nacht* per il brano 4, o *Abschied* per il brano 6.

A mio parere l'illustrazione dei titoli e la raccolta di notizie a proposito del loro significato sono estremamente importanti per la conoscenza di quello che Eco chiama l'"autore empirico"; possono anche fornire motivazioni per capire certe caratteristiche del linguaggio dell'autore (per esempio la sua frammentarietà) e per non immaginare motivazioni che rischiano di essere arbitrarie e non pertinenti. Non so tuttavia quanto siano essenziali per la comprensione del testo in quanto tale. I titoli o altre caratteristiche non riferite strettamente al linguaggio, danno indicazioni su avvenimenti che avvenivano durante la composizione, ma lasciano scoperte le relazioni precise fra i processi di pensiero che si svolgevano contemporaneamente all'opera e le scelte stilistiche delle note che la costituiscono. In occasioni molto particolari, per esempio in certi titoli dei Preludi per pianoforte di Debussy, le relazioni possono anche essere oggetto di analisi che possono svelare qualche aspetto di intenzionalità espressiva, per esempio la presenza di un'immagine generatrice extramusicale. Tutto questo però, in un'opera come quella di Kurtág, non sempre si verifica con la stessa pregnanza. Nel suo caso i titoli non sempre spiegano con sufficiente approssimazione le relazioni con la logica compositiva da cui sono retti i rapporti fra le note. Vorrei però lasciare aperta la discussione di questo problema, che mi sembra essenziale e per il quale il presente numero della rivista offre argomenti approfonditi e significativi. E ne rimanderei la soluzione a una fase successiva della riflessione stilistica sull'autore.

Ma al di là dello scopo di analizzare il brano al fine di interpretarne le possibili intenzionalità, vorrei concludere ora il mio articolo riproponendomi il problema del rapporto fra analisi e ascolto. La teoria musicologica ha tenuto i due campi abbastanza separati e ciascuna delle due attività ha cercato strade indipendenti: l'ascolto ha cercato la sua sponda teorica e operativa nella tradizione della critica musicale, mentre l'analisi si è creata una sua tradizione che inizialmente si pretendeva scientifica e in un certo senso "neutra" e comunque non funzionale alla critica. Oggi è lecito dubitare delle asserzioni di una scientificità che trattava le strutture musicali come oggetti "naturali" da studiare con gli stessi strumenti matematici con cui si studiano i fenomeni di natura. Si è visto infatti che le scelte strutturali hanno un doppio statuto: da un lato rispondono a precise regole di struttura, a una grammatica stilistica oggettivamente descrivibile; d'altro lato hanno invece a che fare con problemi di espressività, di poetica, di ideologia culturale. Dunque lo scopo del mio articolo è anche quello di fornire qualche dato di riflessione su questo punto, a partire da alcuni temi sui quali mi sembra opportuno fissare l'attenzione.

1. L'ascolto è importante solo se la musica è stata scritta per essere ascoltata

Credo che la relazione fra produzione e ascolto della musica sia un dato antropologico indubitabile [Imberty-Gratier 2008] ma in alcuni momenti della storia musicale europea (ad esempio nei primi secoli della polifonia) i compositori di musica scritta si sono posti dei problemi riguardanti le relazioni fra i suoni che uscivano dalla loro fantasia e i calcoli che erano stati necessari per organizzarli. La disciplina che oggi chiamiamo analisi musicale ha probabilmente le sue radici più remote nei trattati di quei teorici del Medio Evo, la cui tendenza, come ben sappiamo, era di considerare “bestie” quei cantori che “facevano senza sapere”. Mi sembra significativo che, dopo alcuni secoli, il XIV Convegno internazionale di musicologia che si è svolto a Bologna nel 1987 si sia aperto con l'esecuzione di un pezzo di Luciano Berio (*Ecce*) composto appunto sulle parole di quell'antico testo medioevale [Pompilio et al. 1990, vol I, 739]. Anche negli anni del secondo dopoguerra l'importanza data all'organizzazione interna delle strutture musicali tese, soprattutto in alcune occasioni estreme, a predominare sul suono che le manifestava. La struttura aveva un peso la cui presenza i musicisti rivendicavano con forza, perché sapevano quanti misteriosi calcoli avevano retto i rapporti fra le note da loro composte. L'analisi, che aveva fra i suoi scopi anche quello di indagare sulle strutture profonde, non udibili, delle relazioni fra i suoni, ebbe ampio spazio di manovra per dispiegare, in questo campo, tutti i suoi poteri. Nel Novecento, del resto, come nel Medio Evo, si sono affermate tendenze a scrivere una musica non necessariamente da ascoltare, ma piuttosto da vedere o da indagare. Questo può spiegare come l'orecchio sia stato messo in qualche modo in secondo piano dai procedimenti di analisi affermatasi nel secondo dopoguerra. Solo le scoperte delle scienze cognitive, a partire dagli anni Ottanta, hanno rimesso in gioco sul piano scientifico e analitico, i problemi dell'ascolto.

2. L'ascolto non fa analisi ma serve a capire, e per questo deve essere di livello “superficiale”

Chi ascolta un brano di musica, chi va a un concerto, chi mette un disco, non si pone e non si può porre problemi di analisi perché come abbiamo già osservato, i limiti della percezione e della memoria ostacolano la possibilità di fare analisi soddisfacenti. Ma c'è anche un'altra ragione: le motivazioni dell'ascolto, come del resto quelle del contatto con ogni altro tipo di opere d'arte (la visita a una mostra, la presenza a una serata di teatro, la lettura di un romanzo o di un testo poetico), nascono dal piacere “estetico” del contatto con quelle opere: il fine dei fruitori è quello di capirle e goderle. Poi, in un secondo tempo, ci si può anche ragionare, e in genere la tradizione di tutte le forme di critica d'arte aiuta a far questo, magari utilizzando anche forme d'analisi. Ma, soprattutto nella tradizione musicale, l'analisi delle strutture non ha come scopo primario quello di godere di un'opera d'arte, né quello di capirne il senso. Nell'analisi questi scopi non decadono ma stanno per così dire nell'ombra, e lasciano

campo all'attenzione per le relazioni logiche che legano fra loro le note di una composizione. In musica, al contrario che in tutte le altre arti, questo esercizio analitico acquista una sorta di relativa autonomia rispetto all'esercizio della critica. Indagare sulle strutture sotterranee o "profonde" di queste relazioni, significa in qualche modo entrare nei segreti della mente del compositore che ha scelto, in modi più o meno consapevoli, una per una le note della sua composizione. Al di sotto di ogni analisi sta una sorta di implicita credenza che ogni stile musicale (d'epoca, di genere o d'autore) imponga al musicista regole di scelta strutturale o grammaticale, e che il compito dell'analista sia quello di trovarle. Chi ascolta o chi fa critica non si pone problemi di questo tipo. I livelli cosiddetti profondi o non udibili sono fuori dai suoi interessi.

3. Durante l'ascolto si capisce meglio la musica se si hanno a disposizione alcuni dati analitici

Chi ascolta vuol capire e godere e non può analizzare ciò che ascolta. Tuttavia l'ascolto impone anche alcune esigenze che possono avere a che fare con l'analisi. Un ascoltatore europeo abituato alla musica tonale messo di fronte a un tipo di musica, ad esempio giapponese o indiana, può trovarsi a mal partito non solo perché può non capirne il senso, le intenzioni comunicative, il contesto culturale, ma anche perché può non capire la logica che lega l'una all'altra le note del brano che sta ascoltando: può non capire le relazioni metrico-ritmiche, o i rapporti d'altezza, i fenomeni d'intonazione (scala, deviazioni micro-intervallari), o i momenti di conclusioni della frase o le regole su cui si basa la forma. Un'analisi chiara e competente potrebbe aiutare i suoi processi d'ascolto, potrebbe abituarlo a "percezioni categoriche" che egli ignora.

L'esempio è particolarmente calzante con musiche non europee perché la familiarità con l'ascolto rende normalmente inutili aiuti e supporti di questo tipo. Tuttavia anche un ascoltatore europeo non conosce necessariamente tutti gli stili che si sono affacciati nel contesto della nostra storia musicale. Potrebbero esistere dunque (anzi, sarebbe auspicabile che esistessero e fossero ben fatti) avviamenti all'ascolto che, in partenza da dati analitici, fossero in grado di agevolare le capacità di percezione "categorica" di stili non consueti per certe fasce di ascoltatori. Faccio l'esempio di polifonie antiche che non è frequente ascoltare o anche di aspetti della musica jazz, inafferrabili da parte di chi non ne abbia una lunga esperienza d'ascolto. Non necessariamente tutti i buoni ascoltatori sono però anche buoni conoscitori della teoria musicale. La musica si ascolta di norma come si ascoltano le parole, e sappiamo bene che ogni parlante di una lingua non deve essere un conoscitore dell'analisi logica per capire o pronunciare discorsi [Chomsky 1970]. Ma l'analisi logica può agevolare in qualche caso la comprensione della lingua.

4. Esiste un'analisi che può aiutare l'ascolto ma anche un ascolto che può aiutare l'analisi

È indubbio che alcuni aspetti dell'analisi sono utili per conoscere meglio il fenomeno "musica" nel suo complesso, anche se non servono immediatamente all'ascolto. Vorrei però sottolineare che anche nella tradizione dell'analisi musicale il problema teorico di sapere se ciò che si sta analizzando è o non è percepibile all'ascolto è importante e va tenuto presente. Anche le analisi schenkeriane che pure sono attentissime ai dati d'ascolto e alla loro importanza nella prassi dell'esecuzione, non sempre trattano questo problema in maniera soddisfacente. Probabilmente alcuni aspetti della teoria sembrano ovvi e sono dati per scontati da chi è abituato a osservare partiture con quel tipo di ottica. Faccio l'esempio delle note fondamentali dell'*Urlinie*, sulle quali ogni analisi schenkeriana dibatte con argomenti pensati, discussi e calibrati. I criteri di scelta di un grado strutturale derivano da confronti accuratissimi, tuttavia capita che qualche volta quelle note possano riuscire quasi inafferrabili a chi ascolta il brano. Ora, io credo che per un'analista non sia la stessa cosa affermare che una certa nota ha un valore strutturale importante e affermare che quella nota può essere riconosciuta o "categorizzata" come strutturale da chi ascolta. In quest'ultimo caso sarebbe perfettamente legittimo ipotizzare che quella nota fosse operativamente presente anche alla fantasia del compositore. Nell'altro caso invece si tratterebbe di un dato elaborato quasi inconsapevolmente da chi ha composto, quasi per una sorta di misterioso automatismo. Il quale tuttavia andrebbe meglio spiegato e non asserito come un dogma.

In sostanza proporrei di tener presenti alcune distinzioni fra ciò che si sente e che il compositore vuol far sentire, ciò di cui il compositore è consapevole, ma lascia consapevolmente nel sottofondo, ciò di cui non è esplicitamente consapevole, ma manovra automaticamente per tradizione, ciò che si può osservare analiticamente ma che non necessariamente ha a che fare con eventuali, anche latenti, intenzionalità compositive. Si tratta di categorie concettuali importanti, che dovrebbero trovare maggiore spazio in musicologia. Sono importanti perché fanno parte organica delle funzioni della musica in quanto fenomeno di comunicazione.

5. Esiste un accettabile e definibile livello di "autonomia" dell'esercizio analitico?

Per concludere queste considerazioni vorrei cercare di capire quali sono i limiti di un'attività analitica che voglia considerarsi autonoma rispetto all'attività critica e all'attività di ascolto. Nel caso della mia analisi di Kurtág l'obiettivo era quello di analizzare il pezzo tenendo conto di ciò che un ascoltatore poteva percepire e tenendo conto che l'obiettivo dell'ascolto è soprattutto quello di capire il pezzo ascoltato. È perfettamente legittimo, tuttavia, pensare che esista un'attività analitica che non si collochi a questo livello, e che non abbia questo obiettivo. Io stesso ad esempio ho dedicato molta parte del mio tempo "musicologico" a cercare regole di grammatica senza pormi il problema diretto di interpretarne il senso [Baroni-Dalmonte-Jacoboni 1999].

La maggior parte dei lavori d'analisi si dà il compito di scoprire rapporti fra le note che di solito sfuggono a una osservazione diretta e che comunque non sono immediatamente udibili. Tutti conosciamo i più importanti modelli di analisi formalizzata (ad esempio quello schenkeriano, o riemanniano o insiemistico o quello proposto da Ler-dahl e Jackendoff) il cui scopo non è quello di capire il senso di un determinato pezzo di musica, ma di trovare le regole che lo strutturano. Modelli di questo tipo vengono spesso impiegati per mettere alla prova l'efficacia stessa del metodo analitico che li sottende, ma il loro scopo è anche quello di valutare i risultati ai quali il metodo può condurre. E in alcuni casi tali risultati possono contribuire a mettere a fuoco modi più precisi di ascoltare il pezzo o di individuarne le parti, e possono anche fornire suggerimenti per la sua esecuzione. E dunque in parte sono utili alla sua comprensione.

In termini più generali, però, direi che i metodi analitici non solo non devono essere necessariamente formalizzati, ma sono di fatto aperti a tutte le soluzioni possibili. Un'analisi non è mai fine a se stessa, ma nasce da particolari finalità e poiché le finalità possibili sono tante, anche i metodi analitici possono essere vari e diversi: si possono mettere in atto analisi statistiche o analisi di procedimenti strutturali parametrici, come quelli armonici, ritmici o timbrici, analisi utili all'insegnamento o analisi utili, poniamo, a preparare materiali per un test psicologico. In tutti questi casi siamo di fronte a finalità che sono "autonome" rispetto all'attività critica o a quella di ascolto, ma perfettamente legittime. La loro legittimità è data dagli obiettivi per i quali esistono e dalla coerenza fra il metodo analitico impiegato e le sue finalità.

Tuttavia non bisogna dimenticare che l'ascolto e l'esercizio critico ad esso connesso, sono forse le principali finalità a cui è legato il far musica, e che la conoscenza del loro modo di manifestarsi e di funzionare è forse l'oggetto di studio più importante per chi s'interessa di musica. Si potrebbe dire allora che l'analisi, in quanto strumento capace di rivelare la logica di quei procedimenti di aggregazione sonora che chiamiamo strutture musicali, ha una funzione che potrebbe essere considerata analoga a quella che possiede la linguistica nei confronti del parlato. Parlare è un'attività fondamentale dell'uomo e la linguistica smonta il meccanismo del linguaggio e ce ne rivela il funzionamento. Il paragone, tuttavia, è pericoloso. La sintassi verbale e le altre strutture del linguaggio hanno uno statuto nettamente autonomo rispetto ai contenuti della loro significazione, mentre le strutture musicali sono sempre strettamente funzionali ai loro contenuti comunicativi o emozionali. Gli statuti delle due discipline sono dunque fondamentalmente diversi. E c'è infine da aggiungere che l'indagine sui meccanismi di strutturazione del "linguaggio" musicale è a tutt'oggi ben lontana dall'essere matura e dunque anche i metodi dell'analisi musicale lasciano vuoti e incertezze di cui può essere testimonianza la stessa discussione che ho tentato di fare in questo articolo. È vero che esistono volumi, come quello di Aniruddh Patel [2008] che affrontano di petto il problema del rapporto fra linguistica e studio strutturale della musica, ma direi che per ora sicurezze in questo campo non ne esistono e chi s'interessa di analisi ha più che mai di fronte a sé il problema di capire perché farla e come farla.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARONI M. (2010), *GTTM and post-tonal music*, «Musicae Scientiae» Discussion Forum 5, 69-93.
- BARONI M.-DALMONTE R.-JACOBONI C. (1999), *Le regole della musica. Indagine sui meccanismi della comunicazione*, EDT, Torino.
- BOURDIEU P. (1983), *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna (ed. orig., *La distinction*, Minuit, Paris 1979).
- CHOMSKY N. (1970), *Le strutture della sintassi*, Laterza, Bari (ed. orig. *Syntactic structures*, Mouton, The Hague-Paris 1957).
- COOK N. (1987), *The perception of large-scale tonal closure*, «Music Perception», V/2, 197-206.
- DELIÈGE I.-EL AHMADI A. (1990), *Mechanisms of cue extraction in musical groupings: A study of perception on Sequenza VI for viola solo by Luciano Berio*, «Psychology of Music», 18/1.
- ECO U. (1979), *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano.
- FRANCÈS R. (1958), *La perception de la musique*, Vrin, Paris.
- IMBERTY M. (1990), *Le scritture del tempo. Semantica psicologica della musica*, Unicopli-Ricordi, Milano (ed. orig. *Les écritures du temps, Sémantique psychologique de la musique*, Bordas, Paris 1981).
- IMBERTY M.-GRATIER M. (cur. 2008), *Narrative in music and interaction*, «Musicae Scientiae», Special issue
- JUSLIN P.-EVANS P.-McPHERSON G. (2007), *L'interpretazione musicale e le emozioni* in J. Tafuri-G. Mc Pherson (cur.), *Orientamenti per la didattica strumentale. Dalla ricerca all'insegnamento*, LIM, Lucca.
- JUSLIN P.-SLOBODA J. (cur. 2009), *Handbook of music and emotion*, Oxford University Press, Oxford.
- KRAISKI, G. (1968), *Le poetiche russe del Novecento*, Laterza, Bari.
- LERDAHL F. (1988), *Cognitive constraints on compositional systems*, in J. Sloboda (cur.), *Generative processes in music*, Oxford University Press, Oxford, 231-259.
- MILA M. (1977), *Lettura della Nona Sinfonia*, Einaudi, Torino.

- NARMOUR E. (1990), *The analysis and cognition of basic melodic structures. The implication-realization model*, The University of Chicago Press, Chicago-London.
- PARKS R. S. (1989), *The music of Claude Debussy*, Yale University Press, New Haven-London.
- PATEL A. D. (2008), *Music, language, and the brain*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- PIERCE J. R. (1988), *La scienza del suono*, Zanichelli, Bologna (ed. orig. *The science of musical sound*, Scientific American Books, New York 1983).
- POMPILIO A.-RESTANI D.-BIANCONI L.-GALLO F.A. (cur. 1990), *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale, Bologna 27 agosto-1 settembre 1987*, EDT, Torino.
- SCHÖNBERG A. (1966), *La mia evoluzione*, in L. Rognoni, *La scuola musicale di Vienna. Espressionismo e dodecafonìa*, Einaudi, Torino, 427-438 (ed. orig. *My evolution*, in «The Musical Quarterly», 38/4, 517-527).
- SLOBODA J. (1988), *La mente musicale. Psicologia cognitivista della musica*, Il Mulino, Bologna (ed. orig. *The musical mind*, Oxford University Press, Oxford 1985).
- STAINSBY TH.-CROSS I. (2009), *The perception of pitch*, in S. Hallam.-I. Cross,-M. Thaut (cur.), *The Oxford handbook of music psychology*, Oxford University Press, Oxford, 47-58.
- STOCKHAUSEN. K.H. (1963), *Momentform. Neue Zusammenhänge zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment*, in K.H. Stockhausen, *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Vol. I, DuMont Schauberg, Köln, 211-221.
- VECCHIONE B. (1998), *Entre rhétorique et pragmatique: l'innovation sémantique dans les œuvres musicales de nature argumentative*, in G. Stefani-E. Tarasti-L. Marocni (cur.), *Musical signification. Between rhetoric and pragmatics. La significazione musicale, tra retorica e pragmatica, Proceedings of the 5th International Congress on musical signification*, CLUEB, Bologna, 341-390.