

Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Anno XII n.2, 2006

La rivista è stampata con il contributo dell'Università di Bologna
Alma Mater Studiorum.



Rivista di analisi e teoria musicale

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 6245 del 28.1.1994

Direzione: Mario Baroni, Rossana Dalmonte

Direttore responsabile: Johannella Tafuri

Comitato scientifico: A.R. Addressi, R. Agostini, L. Curinga, R. Dapelo, P. Gargiulo, F. Giomi, L. Marconi, S. Pasticci, E. Pozzi, A. Rostagno, G. Salvetti, G. Sanguinetti, J. Tafuri, P. Troncon, P. Venturini, L. Zattra.

Consulenti: B. Drabkin, P.H. Vendrix, J-J Nattiez, M. Imberty, M. Bent

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, AIMI, IASPM	€ 10
Non soci	€ 20
Numero singolo	€ 15
da versare a: LIM Editrice srl c/c postale n° 11748555	

LIM Editrice srl

Via di Arsina 296/f – 55100 Lucca

Tel. 0583 394464 Fax 0583 394469

www.lim.it lim@lim.it

ISBN 978-88-7096-477-6

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 appunto 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 però alcuni privilegi: primo fra tutti quello 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.

Il GATM ha sede presso il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università degli Studi di Bologna, in via Barberia, 4 – 40121 Bologna.

Fax: 051 2092 001, Email: mario.baroni@unibo.it

I soci possono partecipare alle riunioni dell'Associazione e, se inviano il loro indirizzo Email, ricevono le comunicazioni interne che riguardano la vita associativa.

Attorno al pianoforte di Luciano Berio

a cura di Rossana Dalmonte

- 7 Rossana Dalmonte
 Presentazione
- 11 Marco Uvietta
 Il pianoforte di Berio: glosse a Sequenza IV
- 73 Ivanka Stoianova
 Rounds di Berio: trascrizione e apertura
- 87 Egidio Pozzi
 Aspetti formali, nuclei generativi e percorsi interpretativi in Rounds (1967)
- 117 Mario Baroni
 Rounds: che cosa resta nella memoria di chi l'ascolta?
- 129 Jean-Marc Chouvel
 Una analisi uditiva. Rounds di Luciano Berio
- 143 Paolo Wolfango Cremonese
 Rounds dal punto di vista di un interprete
- 145 Antonio Rostagno
 Ridondanza, simmetrie, reversibilità nell'ascolto e nella struttura di Rounds
- 169 Susanna Pasticci
 La dialettica occulto/manifesto nell'esperienza di ascolto di Rounds
- 179 Gregorio Nardi
 Tra compositore e interprete: nascita di Luftklavier
- 185 Luciano Berio
 Rounds for piano solo (1967)

Rossana Dalmonte

PRESENTAZIONE

Già il titolo informa che questo volume è dedicato a Luciano Berio, ad una parte della sua opera (e precisamente a due brani per pianoforte), ad un momento significativo della sua poetica, ad un aspetto particolare della sua scrittura. Per questo non occorre alcuna “giustificazione”, ma se alle motivazioni emotive nei confronti del Maestro recentemente scomparso, volessimo aggiungere un anniversario per mettere un titolo al nostro omaggio, potremmo dire che il secondo numero della «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» 2006 è dedicato a Luciano Berio nel trigesimo della morte (Roma, 27 maggio 2003), oppure (con un leggero ritardo, perdonabile alle pubblicazioni periodiche) ai suoi ottant’anni (è nato a Oneglia il 24 ottobre 1925), o anche – visto che la pubblicazione avviene nel 2007 – al quarantennale della composizione di *Rounds*. In ogni caso – bisogna per forza confessarlo – si tratterebbe di una motivazione *a posteriori* poiché questo numero della rivista nasce dal Quarto Convegno di «Analitica» tenutosi a Rimini – Istituto Musicale G. Lettimi – dal 16 al 18 marzo 2006, durante il quale il Comitato scientifico aveva già mesi prima deciso di dedicare una sessione all’ascolto e all’analisi di un’opera di Berio, e precisamente *Rounds*. E per dirla proprio fino in fondo, la sessione, nelle intenzioni degli organizzatori, aveva una finalità più didattica che celebrativa in quanto doveva fornire strumenti di riflessione e di lavoro agli studenti e agli insegnanti dell’Istituto Lettimi. Ovviamente la scelta di un brano di Berio non è stata “neutra”. Per risultare utile esemplare, infatti, il lavoro dell’esecutore e degli analisti doveva esercitarsi su un brano “adatto” sotto diversi punti di vista: per ragioni pratiche non doveva essere troppo lungo e per prestarsi ad analisi differenziate doveva offrire un panorama di tecniche formali e di scrittura ben delineate e sufficientemente inedite nel curriculum normale degli studenti. L’omaggio a Berio, dunque, era già nel programma del Convegno, ed ora viene soltanto ribadito e divulgato. Inizialmente, infatti, il lavoro attorno a *Rounds* avrebbe dovuto esaurirsi nel corso di una mattinata e dare i suoi frutti in seguito all’interno della scuola. Se non che la forza stimolante di questo pezzo sull’interprete e sugli analisti è stata tale che è sembrato doveroso pubblicare i risultati di una sessione di lavoro che inizialmente era stata concepita “ad uso interno” dei presenti al Convegno e dell’Istituto riminese.

La prima conseguenza di questa decisione è stato l'imbarazzo metodologico di proporre per la stampa un certo numero di analisi su un pezzo che, non essendo fra i più noti del Maestro, sarebbe risultato privo di una adeguata contestualizzazione "storica". Da qui l'invito a Marco Uvietta di colmare la lacuna, e il nostro vivo ringraziamento a lui per aver accettato l'invito e per aver arricchito il volume di un contributo prezioso per le informazioni su un tema piuttosto disatteso nella letteratura beriana – il pianoforte – e per l'approfondita ed illuminante analisi di *Sequenza IV*, un brano per aspetti di poetica e per risultati estetici molto vicino a *Rounds*.

Non a caso il presente fascicolo s'intitola *Attorno al pianoforte di Luciano Berio*: il nostro obiettivo, infatti, non era quello di esaurire l'argomento – nel qual caso il titolo sarebbe stato, impudicamente *Il pianoforte di Luciano Berio*; volevamo soltanto gettare uno sguardo dall'esterno (appunto standoci attorno) a questo aspetto della produzione del Maestro. Tuttavia, mentre già il fascicolo era in bozze, è arrivata inaspettatamente la fresca e viva testimonianza di Gregorio Nardi che ringraziamo per aver allargato ad un altro brano – *Lufiklavier* – il nostro panorama.

Nei saggi qui raccolti vengono indagati tutti gli spazi oggi riconosciuti come campo d'azione dell'analisi: quelli che stanno fra l'opera in partitura e l'interprete che la esegue o l'ermeneuta che la descrive a parole, quelli che corrono fra la resa sonora dell'opera e il critico-ascoltatore, e perfino quello spazio segreto che sta fra l'immaginazione del compositore e la sua scrittura. Si può dire senza eccessiva presunzione, che in questi scritti viene messa a frutto gran parte delle conoscenze oggi diffuse nell'ormai vasto settore dell'analisi.

Il presupposto teorico comune è che in tutti i tipi di musica – e perfino in quel repertorio che appare più difficile da decifrare – esistano delle "regolarità" strutturali e che l'analisi sia in grado di "mettere ordine" anche laddove l'occhio che legge e l'orecchio che ascolta si trovano di primo acchito disorientati. E questo anche in brani di *absolute Musik*, contemplati in se stessi, senza interferenze di parole, immagini o movimenti, brani che – per di più – nacquero in un'epoca in cui la musica pareva volersi appartare in una sfera di purezza inattinabile. Con le nostre analisi desideriamo dire ai ragazzi dell'Istituto di Rimini (ai loro coetanei di altre scuole che vorranno leggerci e ai loro maestri) che la descrizione analitica di un brano musicale – da qualsiasi punto di vista venga attuata – amplia la conoscenza del fenomeno ed aiuta a collocarlo, più o meno esplicitamente, nel contesto storico in cui nacque, e contemporaneamente aiuta a compiere il gesto di immedesimazione, di adesione empatica a quel brano, grazie all'ampliamento del panorama delle conoscenze. Non si troverà, infatti, nei vari saggi la proposta di giudizi di valore, ma soltanto la tendenza più o meno esplicita a ribadire il valore della conoscenza.

L'architettura del progetto prevedeva due interventi sul brano in partenza dal suo aspetto grafico, dalla partitura; due interventi basati sull'ascolto e due commenti ai quattro discorsi di apertura, introdotti dall'esecuzione dal vivo del pezzo.

Ivanka Stoianova ed Egidio Pozzi avevano l'incarico di indagare il campo complesso dei "materiali" e di inferire i processi di formazione dell'opera dalle cellule più minute alla forma globale (o viceversa). Quante siano le possibilità aperte all'analista che scelga questo punto di partenza si palesa con concreta evidenza leggendo i due saggi, che non potrebbero essere più diversi, ma che si possono intendere anche come complementari. Pur interrogando entrambi la superficie misurabile, approdano ciascuno a dimensioni particolari ed inattese: Stoianova insegue nel testo il concretarsi di un'idea che va chiarendosi nelle due tappe fondamentali della versione per il clavicembalo e per il pianoforte, ma che resta sostanzialmente aperta e come in attesa di qualche altra possibile definizione; Pozzi, invece, disegna l'identità delle cellule più minute, i loro percorsi di intreccio ed allontanamento, il loro imprevedibile gioco verso una fine che attualizza soltanto una provvisorietà. Il punto di partenza e quello d'arrivo sono sostanzialmente uguali, ma il percorso è estremamente differenziato.

A Mario Baroni e a Jean-Marc Chouvel spettava il compito di analizzare/interpretare *Rounds* calandosi nella materia palpitante della sua sonorità. Nei loro saggi i due studiosi lasciano che l'opera "si racconti" svelando i suoi livelli e le sue potenzialità, come pure le sue rotture e i suoi limiti (Chouvel). Vi appaiono in trasparenza rappresentazioni del processo creativo e la fusione di differenti strati della sua esistenza (Baroni), mentre da entrambe le parti si tende in vari modi a suggerire che è la nostra «risonanza sentimentale» – per dirlo con le parole di Michel Imberty – a creare la continuità nella nostra esperienza dell'ascolto musicale.

A questo punto, durante la sessione del Convegno, venne la volta dell'esecuzione: un pianista prese la partitura e la trasformò in sequenza "sensata" di suoni. Nel presente fascicolo questo evento è richiamato nella testimonianza di Paolo Wolfango Cremonte, in cui si racconta come egli abbia immaginato l'opera e di come le abbia prestato la gestualità del suo corpo.

Susanna Pasticci ed Antonio Rostagno, da ultimi, si sono trovati a riflettere su un testo stratificato: le quattro pagine di *Rounds* erano ormai diventate ore di musica e di parole su di essa; una montagna di espressioni verbali (con diversi timbri, stili espositivi, fraseologia) e di gesti, che altro non facevano se non elevare ad altissima potenza gli aspetti d'incertezza e di evidenza dell'opera. Da questa dialettica si è lasciata attrarre Susanna Pasticci, mentre Antonio Rostagno ha con forza di nuovo intrapreso l'arduo cammino della chiarificazione strutturale.

Il lettore potrà emotivamente o lucidamente aderire ad uno piuttosto che all'altro percorso, oppure proporre una sua personale interpretazione al prossimo Convegno di «Analitica».

Non sfuggirà, inoltre, la tensione “didattica” degli interventi. Tutti i partecipanti a quest'impresa, infatti, vivono nella scuola, e sono ben consapevoli della necessità di una didattica aggiornata e stimolante, ma conoscono anche i rischi delle soluzioni abbreviate e delle “ricette” univoche; sanno bene che una proposta analitica – anche se metodologicamente motivata e correttamente svolta – può risultare talora inadatta ad un certo livello del processo formativo in quanto fonte di possibili fraintendimenti. Sanno però anche che nei vari momenti del rapporto fra docente e allievo, qualsiasi sia il livello dell'allievo e qualsiasi sia lo statuto dei fatti sonori presi in esame – siano essi esercizi, pezzi classici o contemporanei, brani di tradizione orale o di matrice rock – l'analisi è in grado di portare il suo contributo “ordinatore”, la sua capacità di sradicare i pregiudizi, la sua attitudine a stabilire rapporti e una nuova carica empatica nel piacere di fare/ascoltare musica.

I vari punti di vista teorici e le diverse metodologie esemplificate nei saggi di questo volume hanno come punto in comune concreto quello di prendere le mosse dallo stesso pezzo (o comunque da due brani fra loro assai simili), ed hanno anche lo stesso obiettivo di essere utili nel percorso formativo degli allievi di musica nei Conservatori e nelle Università. In altre parole: non si è trattato di un mero esercizio di perizia accademica, ma di un lavoro fortemente orientato, e siamo convinti che non sia utopico attenderci che questo ampio ventaglio di strumenti analitici stimoli un uso attento e motivato dell'analisi nell'ambito della scuola.

E poiché le analisi fanno luce su due opere non fra le più note di Luciano Berio, ci auguriamo che il pianismo qui descritto stimoli la curiosità e un salutare stimolo a cimentarsi con esso.

Vorrei, in fine, rilevare un aspetto del presente lavoro che si palesa “per accumulazione” dopo la lettura; mi pare che tante riflessioni su due brani tutto sommato piuttosto brevi, suggeriscano una dimensione sdoppiata del tempo musicale: al tempo reale, unico, verticale della creazione e dell'ascolto si affianca un tempo che si costruisce diacronicamente in ciascun ascoltatore/lettore sui significati stratificati, sugli echi e i richiami di brani densi e bizzarri come *Rounds* e *Sequenza IV* di Luciano Berio.

Rossana Dalmonte
febbraio 2007

Marco Uvietta

IL PIANOFORTE DI BERIO: GLOSSE A *SEQUENZA IV*

1. «Pensare con le mani»: il pianoforte come strumento di lavoro

Comporre al pianoforte non gode di buona fama. Berlioz andava orgoglioso di non saper suonare il pianoforte, ma solo il flauto, la chitarra e i timpani: questo lo metteva al riparo, egli pensava, dalla terribile influenza dello stile pianistico. Il buon compositore, si pensava, dovrebbe essere capace di elaborare l'opera musicale unicamente nella propria mente, e non dovrebbe sentire la necessità di provarla alla tastiera, né di cercare sostegno in quest'ultima. [...] È un interessante pregiudizio estetico: l'opera musicale non dovrebbe essere concepita direttamente come suono materiale, ma come forma astratta. La realizzazione sonora diviene allora secondaria [Rosen 2000, 242].

In un saggio intitolato *Suonare il pianoforte* Charles Rosen introduce con queste parole il problema del rapporto che il compositore stabilisce col proprio strumento di lavoro. Apparso in una raccolta di saggi intitolata significativamente *Sequenze per Luciano Berio*, il contributo in realtà non sfiora neppure la produzione pianistica del compositore ligure. Tuttavia il tono del discorso, l'acutezza delle osservazioni, la pragmaticità dell'approccio stabiliscono un'ideale sintonia fra l'interprete-saggista e il compositore, tanto che queste parole potrebbero essere attribuite a Berio stesso. E Rosen, a sua volta, avrebbe potuto proseguire affermando che «il musicista è sempre un po' scolasticistico, e può esserci una parte di lui che vuol far musica senza sporcarsi le mani con la materia» [Berio, 2000, 277].

A Luciano Berio non piaceva l'espressione «scrivere musica»: preferiva il verbo «comporre», privo di quel filtro intellettualistico e di quello specialismo irritante che spesso i compositori ostentano all'atto di affidare alla carta il proprio pensiero musicale. Inoltre, in questa preferenza lessicale si riconosce la sua peculiare confidenza con la materia sonora, una sorta di atteggiamento “colloquiale” nei confronti del comporre e del proprio strumento di lavoro: ad esempio, nel 2002 ebbe a lamentarsi scherzosamente di non poter suonare al pia-

noforte i bassi dei propri campi armonici a causa di una frattura al mignolo della mano sinistra: «Non esiste musica senza bassi...»¹

Totalmente libero dal pregiudizio estetico che vede la purezza del pensiero compromettersi a contatto con la materia sonora, Berio è anzi convinto che la musica sia «un laboratorio, astratto fin che si vuole, dove si incontrano e si scontrano non solo la dimensione critica con quella creativa ma anche le dita, la saliva e i pistoni con la responsabilità intellettuale di una visione espressiva» [Berio 1992, 34]. Così le caratteristiche e persino i limiti tanto del materiale sonoro, quanto degli strumenti deputati a realizzarlo entrano a far parte integrante del progetto compositivo; aspetti che un tempo potevano essere considerati “parassitari” rispetto alla concezione strutturale della composizione (ad esempio l’uso del pedale, le diteggiature, i rumori accidentali ecc.), nelle *Sequenze* divengono materiali di lavoro disponibili ad elaborazione al pari – e talvolta persino di più – dell’organizzazione delle altezze e delle durate. Al contrario di quanto si tende generalmente – e genericamente – a ritenere, al centro della ricerca espressa nelle *Sequenze* non c’è l’idiomaticità dello strumento, bensì «la trasformazione e il superamento di aspetti strumentali idiomati»: in altri termini, la capacità di utilizzare lo strumento come se fosse la prima volta è importante quanto la storia dello strumento, intesa come sedimentazione dei gesti che ne ha determinato la morfologia attuale. Ciò impedisce di usare lo strumento «“contro” la sua stessa natura», senza tuttavia fermarsi agli aspetti idiomati che gli sono consueti:

[...] uno strumento musicale è di per sé un pezzo di linguaggio musicale. Provare a inventarne uno nuovo è altrettanto futile e patetico di qualsiasi tentativo di inventare una nuova regola grammaticale nella nostra lingua. Il compositore può contribuire alla trasformazione degli strumenti musicali solo usandoli e cercando di capire, *post factum*, la natura complessa delle trasformazioni. [...] Sono molto attratto da questa lenta e dignitosa trasformazione degli strumenti e delle tecniche attraverso i secoli. È forse per questo, anche, che in tutte le mie *Sequenze* non ho mai cercato di cambiare la natura dello strumento e non ho mai cercato di usarlo «contro» la sua stessa natura [Berio 1981, 99].

Tuttavia in *Sequenza IV* per pianoforte (1966) il rapporto fra ricognizione della idiomati sedimentata e ricerca empirica delle possibilità insite nella morfologia dello strumento pare essere sbilanciato, più che in altre sequenze, verso la seconda delle due attitudini; Berio sembra voler sviluppare autonomamente ciò che nella scrittura pianistica tradizionale costituiva una condizione eccezionale (o marginale): è ormai un *topos* musicologico identificare questa composizione con l’idea della pedalizzazione assunta come parametro strutturale fondante. Ma un aspetto ben più profondo conferisce a questa sequenza un carattere di eccezionalità rispetto alle altre: questa volta Berio si confronta con il proprio strumento di lavoro. Può sembrare una considerazione ovvia, a meno

¹ Da un colloquio con Luciano Berio avvenuto nel 2002.

che non la si riformuli al negativo: *Sequenza IV* è l'unica per la quale Berio non si sia avvalso – almeno in fase di gestazione – della collaborazione di un virtuoso dello strumento, e ciò per motivi che è facile intuire. Che il pianoforte sia – salvo rarissime eccezioni – il principale strumento di lavoro di ogni compositore, è circostanza talmente ovvia da non richiedere ulteriori approfondimenti. Tuttavia, rispetto al periodo classico-romantico, nel XX secolo si verifica assai più frequentemente il caso di compositori non virtuosi del pianoforte autori di musica per questo strumento di difficoltà “trascendentale” (emblematico il caso di Ligeti); Berio appartiene alla nutrita categoria di compositori che, pur dotati di un'ottima tecnica esecutiva, ne hanno usufruito soltanto in modo funzionale, nell'ambito più generico dei “mestieri al pianoforte”. Quindi non è azzardato concludere che l'assenza della collaborazione di un virtuoso per *Sequenza IV* sia solo in parte surrogata dalla competenza personale del compositore. Questa circostanza costituisce a mio avviso una peculiarità non trascurabile nel corpus delle *Sequenze*.

Ma qual è il virtuoso ideale nell'immaginario beriano? È Berio stesso a dircelo; il contesto da cui sono tratte le due citazioni che seguono (una pubblicazione per il Concorso pianistico Micheli del 1997) esplicita il fatto che Berio sta pensando in specifico al virtuoso di pianoforte:

Il grande interprete, il vero virtuoso di oggi, non è più (o forse non è mai stato) quello che tende a separare la teoria dalla pratica, il pensiero dalla tecnica e, a conti fatti, lo spirito dal corpo.

E poco oltre:

Penso che il grande esecutore/virtuoso/interprete di oggi debba dimostrare il suo virtuosismo non solo con una grande generosità e consapevolezza musicale ma anche con una grande flessibilità tecnica, all'opposto cioè di molti celebri pianisti che tendono a “suonare tutto alla stessa maniera” perché le loro mani non pensano. Ci sono opere, per fortuna nostra, che richiedono all'esecutore grandi doti di penetrazione, di versatilità e di ri-programmazione tecnica, opere che obbligano a suonare con la mente e, appunto, a pensare con le dita [Berio 1997, XVI].

Ma se è vero che tutte le *Sequenze* sono espressamente concepite per questo tipo di virtuoso, è altrettanto vero che in quella per pianoforte l'equilibrio è sbilanciato sull'aspetto speculativo assai più che in tutte le altre.

Sul versante tecnico-manuale, invece, si può ipotizzare, come ha già accennato Albèra, che *Sequenza IV* traduca una caratteristica gestualità pianistica di Berio [Albèra 1995, 158].² Quest'opera introduce direttamente nel “laboratorio” del compositore: forse proprio per questo, anziché stabilizzarsi in una formula-

² Ci si riferisce qui alla traduzione italiana in Restagno 1995, 158: «La composizione di *Sequenza IV* è stata portata avanti, cosa eccezionale per Berio, al pianoforte. Essa deriva dal gesto strumentale peculiare del compositore [...]».

zione definitiva, essa mantiene un certo carattere di “cantiere aperto”, di “lavori in corso”. Ad un’analisi della scrittura strumentale e delle azioni motorie in essa implicite si può giungere alla conclusione che in *Sequenza IV* il pianoforte non è lo strumento di Chopin, di Liszt, di Busoni, e neppure probabilmente quello di Skrjabin, di Bartók, di Prokof’ev e via dicendo, bensì lo strumento di lavoro di Luciano Berio. Nel confronto diretto del compositore col suo strumento di lavoro il conflitto fra idea e tecnica di esecuzione è eretto a sistema. E in questo rapporto dialettico la pratica esecutiva di Berio – non virtuosistica, bensì funzionale – così come l’enfasi sulla componente speculativa del suonare il pianoforte, potrebbero rivestire un’importanza non soltanto aneddótica: l’auspicata attitudine dell’interprete a «suonare con la mente» è speculare alla facoltà del compositore di «pensare con le mani». E a fronte di deprecabili «mani che non pensano», in *Sequenza IV* “pensano” persino i piedi...

2. La declinazione pianistica del concetto di «Sequenza»

L’eccellenza di *Sequenza IV* all’interno del corpus complessivo delle *Sequenze* risiede tuttavia anche in un’altra ragione: fra i quattordici strumenti trattati da Berio, il pianoforte è quello dotato di maggiori potenzialità polifoniche. Altra osservazione ovvia, a meno che non la si contestualizzi: le quattordici sequenze si susseguono in un’alternanza quasi sistematica di strumenti monofonici e polifonici. Le prime quattro sembrano esemplificare questa alternanza in modo programmatico ed estremamente divaricato: all’esclusiva natura monofonica del flauto (*Sequenza I*) e della voce (*III*) è intercalata la polifonicità ricca dell’arpa (*II*) ed estrema del pianoforte (*IV*). In seguito la divaricazione sarà meno marcata (si pensi alla polifonia ridotta degli strumenti ad arco), almeno fino alla *Sequenza* per chitarra (*XI*) e per acordeon (*XIII*); il recupero di possibilità polifoniche più ampie sembra quindi essere un’acquisizione tarda, sebbene la chitarra e, in misura minore, l’acordeon dispongano di possibilità polifoniche più limitate del pianoforte. Non è improprio affermare che la specificità del concetto di «sequenza» consista nell’espressione di valori armonici da parte di strumenti ai quali la polifonia – almeno nella modalità estremamente stratificata predisposta da Berio – sia del tutto o in parte preclusa; infatti «il controllo del percorso armonico e della densità è un aspetto comune a tutte le *Sequenze* e prende forme sempre diverse perché, ogni volta, certi aspetti della tecnica dello strumento vengono messi in discussione» [Berio 1981, 109]. E sottolineando maggiormente la matrice polifonica “virtuale”, Berio si esprime così:

tutte le altre *Sequenze* per strumenti soli hanno in comune [con *Sequenza III* per voce] l’intenzione di precisare e sviluppare melodicamente un discorso essenzialmente armonico e di suggerire, soprattutto nel caso di strumenti monodici, un ascolto di tipo polifonico. In quegli anni, era il 1958, non usavo affatto il termine

polifonico in senso metaforico, come tenderei invece a fare adesso lavorando con strumenti monodici, ma lo usavo in senso letterale. Volevo cioè raggiungere un modo di ascolto così fortemente condizionante da poter costantemente suggerire una polifonia latente e implicita. L'ideale, insomma, erano le melodie "polifoniche" di Bach [Berio 1981, 106].

In questo senso la posizione del pianoforte all'interno del corpus delle *Sequenze* va intesa quanto meno come "eccentrica": se nelle *Sequenze* "monodiche" la sfida consiste nel tentare di verticalizzare – sulla base di un'armonia latente – un principio orizzontale (stabilito dai limiti oggettivi dello strumento), in quella per pianoforte il percorso è invertito, ossia consiste nell'orizzontalizzare un principio verticale esplicito sin dall'inizio in virtù della quasi totale assenza di limiti. La composizione comincia infatti con la sequenza di accordi, enunciati nel modo più esplicito possibile: poiché il gioco rischia di essere troppo scoperto, dopo una prima enunciazione gli accordi sono sottoposti ad un continuo processo di trasformazione e permutazione, pur mantenendo per ampie sezioni una loro riconoscibilità (cfr. Tab. 2, p. 38–39). Casomai in *Sequenza IV* il principio polifonico si esplica nella compresenza di dimensioni sonore e temporali autonome. Berio stesso ci avverte che «due "sequenze" armoniche indipendenti si sviluppano simultaneamente e a volte si interpenetrano: una reale, affidata alla tastiera, e l'altra in un certo senso "virtuale", affidata al pedale» [cit. in Restagno 1995, 189].

Tuttavia, se spostiamo l'attenzione su altri aspetti del poliedrico concetto di «sequenza», non ci sarà difficile individuare i nessi profondi che uniscono, al di là della diversissima connotazione sonora, la *Sequenza* per pianoforte alla precedente per voce. Basterà riferirsi ad un'altra definizione del concetto di «sequenza», fornitaci dal compositore stesso; concetto che nel 1958 non costituiva nient'altro che il titolo di una composizione per flauto solo:

Col titolo – scrive il compositore – volevo mettere l'accento sul fatto che si trattava, innanzi tutto, di una sequenza di campi armonici (e questo è un dato comune a quasi tutte le *Sequenze*) dai quali scaturivano, con un massimo di caratterizzazione, le altre funzioni musicali [Berio 1981, 107].

Nel contesto che ci riguarda, *Sequenza III* per voce rappresenta proprio l'acquisizione di un massimo di caratterizzazione degli elementi sonori: se in una melodia "polifonica" di Bach il ricco armamentario di *topoi* del linguaggio barocco – ivi compreso quello più strutturato di tutti, il sistema tonale funzionale – consentiva di evidenziare l'implicita polifonia quasi esclusivamente mediante la differenziazione delle tessiture e dei moduli di scrittura, lasciando in buona parte all'esecutore il compito di gestire altre dimensioni del suono (dinamiche, fraseggio, modalità d'attacco, articolazioni ecc.), il contesto "non linguistico" delle *Sequenze* costringe a orientare l'ascolto polifonico mediante il massimo di caratterizzazione di ogni parametro, ovvero trasformando ogni componente in gesto

sonoro. Poco importa se questo massimo di caratterizzazione sia funzionale a rendere polifonico un contesto sonoro privo per sua natura di possibilità di stratificazione, oppure viceversa a vincere l'inerzia di un magma testurale tanto stratificato da risultare per molti aspetti indistinto: nell'uno come nell'altro caso il gesto sonoro caratterizzato e differenziato al massimo grado è investito della responsabilità di orientare il processo formale. Affrontare il pianoforte subito dopo *Sequenza III* è una scelta nella quale è leggibile la volontà di sperimentare queste nuove acquisizioni sul terreno delle possibilità massime di stratificazione polifonica.

3. La parabola dell'opera pianistica di Berio

L'importanza dell'esperienza di *Sequenza III* per la concezione di *Sequenza IV* risulterà evidente a un confronto di quest'ultima con le precedenti composizioni per pianoforte. Sorvoliamo la *Petite Suite* del 1947 che, sebbene sia testimonianza di una «non comune capacità di assimilazione dell'autore, una qualità destinata nelle opere future a proliferare e suscitare benefici conflitti» [RESTAGNO 1995, 7], dimostra influenze che di lì a poco Berio avrebbe completamente abbandonato entrando in contatto, prima ancora che con i nuovi fermenti dell'avanguardia postweberniana, con Dallapiccola. Le *Cinque variazioni* per pianoforte, composte fra il 1952 e il '53, testimoniano proprio il momento di adesione di Berio a quel mondo sonoro, senza peraltro che vi si possa individuare una filiazione diretta; quindi forse «variazioni» anche nel senso dell'op. 27 di Webern, connotate da quella caratteristica scrittura polifonica che tende in realtà a incrementare il livello di autonomia (se non addirittura di autosufficienza) degli elementi e conseguentemente ad affievolirne il senso di continuità orizzontale; ma poiché la percezione della simultaneità di più dimensioni presuppone che ciascuna dimensione sia connotata da un certo grado di continuità dei tratti distintivi che la caratterizzano, si può facilmente immaginare che questo tipo di scrittura polifonica fosse quanto di più lontano possibile dall'idea di pluridimensionalità alla base del concetto di «sequenza». È tuttavia significativo che nella costellazione seriale di queste *Variazioni* Berio avverta di tanto in tanto l'esigenza di «segnalare» alcuni riferimenti acustici in grado di stabilire nessi reciproci; e ciò semplicemente in virtù di caratterizzazioni sonore elementari ed estremamente riconoscibili: ad esempio il registro e la dinamica. In particolare, nella Variazione III è la ripetizione «spiccata» di un *sl^b* ad attirare l'attenzione e a produrre, nel caleidoscopio seriale, un elemento di continuità percettiva; ai fini della riconoscibilità di questo elemento non vanno sottovalutate neppure le caratteristiche timbriche e di risonanza che il pianoforte possiede in quel registro per via dell'assenza degli smorzatori. Parlare di «gesto sonoro» in relazione a questi eventi elementari è forse prematuro, benché non si voglia negare una peculiare gestualità a questo tipo di

scrittura. Ciò che manca del tutto, invece, è una certa idea prospettica e pluridimensionale della trama sonora, che in capo a pochi anni sarebbe diventata una costante del pensiero formale di Berio.

Nel 1965 vede la luce *Rounds* per clavicembalo. È un passo fondamentale per l'acquisizione della peculiare gestualità tastieristica che confluirà l'anno successivo in *Sequenza IV*: in particolare si riconosce l'attitudine agli accordi staccatissimi, quasi jazzistici, al gioco percussivo di *clusters* a mani alterne, a certi caratteristici moti oscillatori, spesso su due suoni ripetuti. E in generale si prefigurano in questa composizione alcuni aspetti della dinamica formale che saranno decisivi in *Sequenza IV*, ad esempio l'articolazione del discorso in momenti di condensazione e rarefazione: l'uso della doppia stanghetta, che significa – come recita la legenda – «pausa uguale alla durata della battuta immediatamente precedente», e che svolge la stessa funzione dei momenti di stasi e rarefazione in *Sequenza IV* (in particolare nella versione riveduta del 1993; vedi Tab. 3, p. 47). E ancora, la tendenza ad articolare l'organizzazione delle altezze in campi armonici più o meno ampi in grado di stabilire una mappa di orientamento percettivo, si rivelerà quanto mai utile al momento di applicare questa tecnica ai processi di orizzontalizzazione della successione di accordi alla base del concetto stesso di «sequenza». Ma poiché *Rounds* nasce per clavicembalo, manca, qui come nella versione per pianoforte del 1967, quella caratteristica idea di sdoppiamento della dimensione sonora e temporale ottenibile con l'uso del pedale tonale, e che costituisce forse l'aspetto più originale e determinante dell'esperienza di *Sequenza IV*.

Come vedremo più avanti nella sezione analitica, la *Sequenza* per pianoforte soffre, non meno delle composizioni pianistiche precedenti, di una certa carenza di individuazione figurale in grado di imporsi al livello della macrostruttura, oltre che di una respirazione ritmica sfavorevole alla percezione del parametro delle altezze come fondamento del processo formale. Ciò vale persino nelle sezioni di maggior chiarezza espositiva, ovvero in specifico quella iniziale e quella conclusiva: come ha osservato Osmond-Smith, «poiché questi accordi si sentono solo per un momento, l'orecchio è piuttosto indotto a recepire un senso globale della struttura armonica, anziché ascoltare analiticamente il contenuto intervalare di ciascun accordo» [Osmond-Smith 1994, 196].

Concettualmente il problema del rapporto “figura-sfondo” ottenuto mediante il pedale tonale – ovvero, se lo si vuole proiettare nel tempo, lo scorrere simultaneo di due distinte dimensioni spazio-temporali – è impostato in modo ineccepibile; ma proprio a causa di una certa indifferenziazione dei “piani tonali”, esso rimane per molti aspetti irrisolto dal punto di vista della realizzazione. In sintesi, la riconoscibilità delle due dimensioni sembra essere eccessivamente delegata alla componente gestuale-figurale, mentre quella diastematica appare se non proprio destituita, quanto meno assai limitata nelle sue funzioni.

Forse per questo *Sequenza IV* doveva rimanere per venticinque anni un discorso aperto, un conto in sospeso con il pianoforte.

Berio riaffronta il problema tre anni più tardi, muovendosi in una direzione diametralmente opposta rispetto alla *Sequenza* per pianoforte. In *Erdenklavier* (1969) la distribuzione dei suoni di una semplice monodia su due piani dinamici nettamente distinti determina «un'adesione simultanea della nostra coscienza a diverse strutture di tempo» [Berio, 1956, 66]. Riverbera in questo procedimento la recente esperienza di *O King*. Il problema del rapporto figura-sfondo è impostato in termini di esplicitazione delle possibilità eterofoniche insite nella melodia: alcuni suoni vengono tenuti, collocandosi percettivamente sullo sfondo rispetto al procedere delle figure melodiche. Ma la percezione pluridimensionale è legata ad un aspetto altrettanto decisivo: se in *Sequenza IV* si avvertiva ancora una certa irrelazione dei valori diastematici – quasi un residuo inerte del pensiero seriale –, in *Erdenklavier* l'intervallo e, più in generale, la struttura interval-lare tornano al centro del processo formale. Infatti, la nitida impostazione pentafonica della melodia ci rende pienamente consapevoli di ogni scarto rispetto ad essa, cosicché possiamo partecipare dello stesso piacere euristico esperito nel processo creativo: scoprire che ciò che inizialmente avvertivamo come suoni estranei, si esplicita gradualmente come una dimensione pentafonica complementare. Così, attraverso le esperienze immediatamente successive a *Sequenza IV*, anche il livello dell'organizzazione delle altezze entra a pieno titolo nell'orizzonte estesico-centrico di Berio.

Ma la periodica rivisitazione dei problemi impostati nella *Sequenza* per pianoforte prosegue: dopo un tentativo di gestire in modo aleatorio l'effetto del pedale tonale (*Feuerklavier*, 1989), in *Leaf* (1990) Berio riaffronta il problema del rapporto figura-sfondo esattamente negli stessi termini della scrittura iniziale e conclusiva della *Sequenza*. Ma a dispetto dell'apparente identità del principio, è nei dettagli che si esplica l'esito dell'autocriticismo di Berio, che probabilmente ora vede nell'esperienza pianistica del 1966 il limite di un eccesso di concentrazione di eventi armonici. In primo luogo, in *Leaf* un solo accordo sostenuto dal pedale tonale costituisce lo sfondo dell'intera composizione, che, per quanto breve (41 battute), costituisce un'unica campata di pedale tonale enormemente più ampia di qualunque altra presente nella *Sequenza*. Ma soprattutto il rapporto tra figura e sfondo non è impostato in termini di estraneità reciproca: se nelle sezioni esclusivamente accordali di *Sequenza IV* il rapporto era concepito in modo tale che gli accordi staccati non mettessero in vibrazione alcun suono dell'accordo sostenuto dal pedale tonale (vedi ad esempio bb. 1-16 e 189-215), in *Leaf* invece non c'è un solo accordo che non abbia almeno un suono in comune con quello del pedale tonale. Lungi dal costituire un dettaglio marginale, questa modifica costituisce un correttivo importante ad un "difetto" di impostazione: per quanto concettualmente accattivante, un rapporto asettico fra le due dimensioni collide in parte con la natura acustica dello strumento, che lascia decadere abba-

stanza rapidamente il suono se non lo si sollecita ulteriormente. Inoltre, lo sfondo rischia di sfuggire completamente alle nostre facoltà percettive nel momento in cui la figura si manifesta più articolata e ingombrante. In altri termini, lo sfondo deve essere sollecitato e richiede tempo per essere percepito correttamente e non come un alone indistinto. In *Leaf* lo sfondo è cangiante – a seconda dei suoni messi più recentemente in vibrazione –, ma continuo e perfettamente percepibile.

Il 1993 è l'anno dell'edizione riveduta e corretta di *Sequenza IV*. A parte le numerosissime modifiche di dettaglio, gli interventi che influiscono in modo decisivo sulla percezione formale sono quelli mirati ad enfatizzare da un lato alcuni riferimenti diastematici (in particolare i «gesti melodici elementari», di cui si parlerà diffusamente più avanti), dall'altro l'articolazione della forma mediante momenti di rarefazione e stasi del flusso di informazione sonora. Si tratta tuttavia di interventi a posteriori, che non modificano il progetto compositivo, bensì contribuiscono a chiarirne il percorso. Ma in questa tardiva enfattizzazione dinamica di elementi diastematici, che si affacciano su altrettanto enfattizzati momenti di rarefazione e di stasi, si può intravedere un'interpretazione profondamente mutata della «multipolarità della forma» [Berio 1956, 69], applicabile non tanto ai singoli elementi, i cui nessi siano afferrabili solo come proiezione induttiva, quanto ai sistemi di segni nelle loro relazioni reciproche.

Assunto sin dalla fase progettuale, questo principio doveva condurre ad una soluzione dei quesiti sollevati da *Sequenza IV*: con *Sonata* per pianoforte solo [Brinkmann 2003, 297-99], nel 2001 Berio riprende un discorso ancora aperto, probabilmente nell'intenzione di non lasciare più nulla in sospeso. In questa composizione si avverte in primo luogo una pulsazione ritmica, un respiro formale ed un'ampiezza dei processi di sviluppo in larga misura assenti nella *Sequenza*. Questa osservazione non deve necessariamente costituire un giudizio di valore, poiché in *Sequenza IV* erano stati deliberatamente negati i presupposti stessi perché queste qualità potessero manifestarsi spontaneamente: da una parte, sospesa ogni forma di pulsazione ritmico-metrica, il ritmo era inteso solo in termini di successioni disomogenee di durate, di alternanze fra condensazioni e rarefazioni, di maggiore o minore stabilità dei valori metronomici; dall'altra, ogni forma di orientamento teleologico del discorso musicale era stata evitata in partenza, con una conseguente inibizione di qualsiasi sviluppo vettoriale. In *Sonata*, invece, ogni evento ha un suo «ciclo biologico». La pulsazione isocrona di un suono ribattuto invita sin dall'inizio a seguire un percorso segnato, che dopo la prima settantina di battute ci ostiniamo a cercare, benché scomparso in una trama nel frattempo ispessita: ma ormai la pulsazione appartiene al nostro orizzonte d'attesa, orientando l'organizzazione degli eventi nel tempo. Il concentratissimo processo formale della *Sequenza* sembra diluito in un ritmo armonico estremamente più ampio, in una naturale alternanza di tensioni e distensioni che articolano il discorso attorno ad alcuni punti culminanti. A ciò si aggiunge, a

conferma della distanza che intercorre fra le due composizioni, un oculato impiego del pedale tonale, la sollecitazione opportunamente distribuita nel tempo dei suoni da esso catturati, la gradualità con cui ciascun aspetto figurale e gestuale viene introdotto, sviluppato, liquidato; l'alternanza degli eventi, la parsimoniosa stratificazione di diverse dimensioni, l'equilibratissimo rapporto fra continuità e discontinuità.

In sintesi, negli ultimi tempi la risposta di Berio ai quesiti formali si riassumeva in un suo lapidario postulato: «qualcosa cambia, qualcosa resta sempre uguale». Una risposta che riporta in primo piano l'eterno problema della dialettica fra continuità e discontinuità. Negli ultimi anni Berio consigliava talvolta di concepire la musica a blocchi, curandoli in ogni minimo dettaglio; di scardinarli e farli collidere, se necessario; poi di riassemblarli, attraversandoli con elementi di continuità, «come quando si viaggia in treno: i paesaggi cambiano, ma i piloni continuano a sfilare davanti ai nostri occhi, e noi guardiamo sempre dalla stessa finestra».³ Non è difficile individuarvi, nei suoi tratti essenziali, il progetto formale di *Sonata* per pianoforte, con i suoi continui rintocchi del *sib*³ che attraversano gli episodi e le sezioni.

Ma un percorso così lucidamente orientato, coerentemente consequenziale, non può corrispondere all'«adesione simultanea della coscienza a diverse strutture di tempo» [Berio 1956, 69]; al contrario, la coscienza aderisce fiduciosa ad un fattore di continuità, garante dell'unità dell'esperienza pur nel panorama eterogeneo che si profila al nostro sguardo. E una volta risolti tutti i conflitti, una volta appianati tutti i dislivelli connaturati a una forma pluridimensionale in cui figura e sfondo si scambiano costantemente i ruoli, cosa resta della fertile instabilità di *Sequenza IV*?

4. *Sequenza IV* nella poetica delle Sequenze

Se nella rapida panoramica sulla produzione per pianoforte solo di Luciano Berio sin qui condotta si è voluto sottolineare la centralità di *Sequenza IV*, è perché si ritiene che un'interpretazione analitica di questa composizione possa fornire chiavi euristiche utili anche per altri brani pianistici.

Per prima cosa occorre individuare una griglia metodologica di massima – che in questo frangente sarà per lo più di natura empirica – per affrontare un'analisi di *Sequenza IV* in grado di mettere in luce soprattutto gli aspetti strettamente connessi con la dimensione strumentale. Potrà essere utile partire da alcune considerazioni generali proposte da Albèra riguardo a questa composizione:

³ Da un colloquio con Luciano Berio.

Come in *Sequenza I*, Berio mantiene una densità costante giocando sui diversi parametri e modalità di esecuzione: le intensità e il tempo cambiano continuamente e l'esecutore deve passare con grande rapidità da un tipo di articolazione o di attacco a un altro, dallo staccato al legato, il che impone una permanente tensione e, nello stesso tempo, esige una certa elasticità. In questo senso, benché utilizzi mezzi molto diversi, quest'opera si avvicina a *Sequenza III*. Essa tenta di cogliere e di esteriorizzare tutta una serie di gesti pianistici [Albèra 1995, 160].

Dei nessi esistenti fra *Sequenza III* e *Sequenza IV*, individuabili soprattutto al livello della ricerca di un massimo di caratterizzazione degli elementi sonori, si è già fatto cenno in precedenza; dell'aspetto gestuale si parlerà diffusamente più avanti. Quanto alla prima parte di questa citazione, è evidente che Albèra si ricollega ad una descrizione di *Sequenza I* offertaci da Berio stesso, applicandone i principi generali anche a *Sequenza IV*. A seguire, si riportano i passi più pregnanti di questa descrizione:

Vige nella *Sequenza* per flauto, se così si può dire, il principio del *più o meno*: non per produrre strutture musicali ambigue, "aperte" e intercambiabili, ma per poter controllare la densità del percorso melodico. Intendo qui un controllo qualitativo della densità e non solo – non necessariamente – un controllo della quantità di eventi in un preciso istante. La dimensione temporale, dinamica, delle altezze e la dimensione morfologica vengono caratterizzate da un grado massimo, medio e minimo di tensione [...] [Berio 1981, 107].

Berio prosegue descrivendo il livello di tensione massima come «grado di eccezionalità in rapporto a una norma generale di convenzione esecutiva»: nella dimensione temporale i gradi di tensione massima e minima sono rappresentati rispettivamente dalla massima velocità di articolazione e dal suo contrario, cioè «dal silenzio o dalla tendenza al silenzio». La tensione media si definisce come condizione di "normalità". Lo stesso vale per la dimensione delle dinamiche (contrasto di intensità massimo, medio, minimo) e delle altezze, ovvero degli intervalli (divaricazione massima, media, minima). Più complesso risulta invece l'orizzonte della dimensione morfologica:

Quella che io chiamo la dimensione morfologica si pone, invece, per certi aspetti, al servizio delle altre tre, ne è per così dire lo strumento retorico. Essa vuol definire il grado di trasformazione acustica in rapporto a un modello ereditato che, in questo caso, è il flauto con tutte le sue connotazioni storico-acustiche. Quindi un grado di massima tensione nell'ambito della dimensione morfologica, lo si avrà quando l'immagine, la *mia* immagine del flauto, verrà profondamente alterata con frullati, per esempio rumori di chiavi o doppi suoni [*Ibid.*, 107-108].

Se dal punto di vista teorico il ragionamento risulta chiaro e lineare, sul piano pratico, all'atto di verificare analiticamente cosa intenda Berio con «la *mia* immagine del flauto», la situazione si complica. Ancor più problematica si rivela l'estensione di questo modello teorico alla *Sequenza* per pianoforte: in questo caso

«il grado di trasformazione acustica in rapporto a un modello ereditato» sfugge completamente alle nostre verifiche, da una parte perché la retorica pianistica tradizionale è quasi completamente rigettata (si noti ad esempio che in tutta la composizione l'opzione del "cantabile" – cui lo sviluppo tecnico del pianoforte ha cercato nel tempo di fornire mezzi timbrico-dinamici più adeguati – non è neppure presa in considerazione); dall'altra perché Berio matura la propria immagine di pianoforte attraverso l'esperienza della sperimentazione diretta: la «sua immagine del pianoforte» è quella del *suo strumento di lavoro*. In essa il «modello ereditato [...] con tutte le sue connotazioni storico-acustiche» non è distinguibile dal livello della «trasformazione acustica».

E concludendo:

[...] l'estrema densità del percorso melodico è garantita dal fatto che a ogni istante ci sono *almeno* due delle quattro dimensioni ora descritte che si trovano a un grado massimo di tensione. Infatti anche qui, come per *Sequenza III* per voce, se i rapporti di tempo vengono accuratamente rispettati, si riceve a volte un'impressione se non proprio di polifonia almeno di simultaneità di eventi [*Ibid.*, 108].

In *Sequenza IV* il procedimento è al contempo più complesso e più semplice: da una parte, grazie alla natura polifonica del pianoforte, le quattro dimensioni, potendosi esprimere simultaneamente in più parti, offrono una gamma combinatoria enormemente più ampia. Dall'altra, il mantenimento di un livello elevato di tensione è garantito già di per sé dalla possibilità di modulare queste dimensioni in diversi percorsi simultanei. Anzi, casomai esiste il problema opposto: il pericolo di saturare l'orizzonte sonoro provocando un eccesso di informazione. Il rapporto modulare e il conseguente bilanciamento reciproco delle quattro dimensioni deve essere gestito oculatamente allo scopo di creare momenti di rarefazione. Si vedrà quale importanza primaria rivestano i momenti di "decongestionamento" nell'articolazione formale di *Sequenza IV*.

La componente qualitativa di questa condizione di densità o tensione costante consiste sostanzialmente nella prevalenza in ciascun segmento di alcuni parametri rispetto agli altri. Ma diversamente da quanto accade per il flauto, al fine di esplicitare le possibilità polifoniche del pianoforte la prevalenza di uno o più parametri sugli altri si manifesta, nell'esuberante stratificazione adottata da Berio, in termini di stabilizzazione dei connotati che li esprimono. Il problema si sposta: si tratta ora di gestire i livelli di dissociazione dei parametri. La forma si definisce quindi, oltre che nell'alternanza di condensazioni e rarefazioni, anche nell'alternanza tra fasi di autonomia e di interdipendenza dei parametri. Ciò si esprime in larga misura in termini di dialettica fra continuità e discontinuità: laddove più di un parametro è continuo – ovvero si stabilizza su un insieme limitato di connotati riconoscibili e ripetibili –, si attenua la percezione della simultaneità di diverse dimensioni. L'articolazione formale deriva in buona parte dai punti in cui l'inizio e/o la fine di due o più fasi di continuità si allineano; in

particolare, questi punti di allineamento determinano la percezione delle possibili segmentazioni del brano. Invece la dissociazione dei parametri, di gran lunga più frequente, contribuisce alla percezione della simultaneità di eventi e quindi della non-coincidenza delle segmentazioni possibili.

La mia analisi di *Sequenza IV* partirà dunque in primo luogo dall'individuazione dei principali segmenti di continuità, evidenziandoli selettivamente per ogni parametro. In un secondo momento si procederà invece all'individuazione di quei gesti sonori ricorrenti sui quali la memoria esercita la propria funzione, stabilendo nessi fra eventi più o meno lontani nel tempo. Anche in relazione a questi eventi sonori è possibile individuare fasi di continuità, ovvero sezioni di netta preponderanza di un gesto sonoro sugli altri. Fra le tante definizioni del concetto di «sequenza» forniteci da Berio stesso, una sottolinea in particolare la componente gestuale:

Il titolo «Sequenza» non implica nessuna relazione con la musica religiosa medievale, ma si riferisce solo al fatto che questi pezzi sono basati principalmente su «sequenze» e sovrapposizioni di caratteri armonici e tipi di azioni strumentali. In particolare, a proposito di *Sequenza I* per flauto (come di *Sequenza II* per arpa o *IV* per pianoforte) si potrebbe parlare di polifonia di azioni [Restagno 1995, 187].

Nella Sequenza per pianoforte la polifonia di azioni si esprime in un «repertorio di accordi che vivono una doppia vita, nei piedi e nelle mani, *sustain pedal* e tastiera»; e più in concreto «questa Sequenza va suonata molto coi piedi. Infatti il rapporto fra mani e piedi, fra tastiera e pedali è molto complesso e, credo, interessante.»⁴ Albèra ha osservato che Berio fa un uso del pedale tonale concettualmente diverso rispetto a Boulez nella *Terza Sonata*: «non se ne serve per generare timbri o strutture armoniche legate all'esecuzione “normale”, ma come di un mezzo per inventare un discorso secondario, una sorta di cantus firmus dallo sviluppo più lento, che contrappunta l'esecuzione normale» [Albèra 1995, 160].

Quasi tutti gli analisti, compreso Albèra, si sono concentrati esclusivamente sulla funzione strutturale svolta dall'uso pervasivo del pedale tonale, finalizzato alla realizzazione di quella «polifonia di azioni» di cui parla il compositore stesso, mentre hanno trascurato altri usi del pedale se si vuole più tradizionali, ma non per questo meno importanti per la percezione del processo formale. Si pensi ad esempio ad un gesto sonoro assai caratteristico – di cui si parlerà diffusamente più avanti – che consiste nel suonare un accordo staccato sforzatissimo aggiungendo il pedale di risonanza un istante dopo l'azione manuale (d'ora in poi *sfz* ½ ped.); Berio prescrive nell'edizione: «L'attacco *sfz* deve essere sempre forte e rapido quanto più possibile. Il pedale, quando usato immediatamente dopo questo tipo di attacco, raccoglierà solo rumori e risonanze accidentali». Inoltre si vedrà come un uso non selettivo, bensì costante e quindi cumulativo, del pedale

⁴ Da appunti manoscritti che mi sono stati gentilmente resi disponibili da Talia Pecker Berio.

di risonanza, produca esiti sonori immediatamente riconoscibili che incidono profondamente sulla percezione della segmentazione formale.

5. Percorsi analitici in *Sequenza IV*

Per ognuno dei livelli analizzati qui di seguito è possibile verificare l'estensione dei segmenti di continuità consultando la rappresentazione grafica proposta in Tab. 3, a p. 47. Per una prima verifica sarà sufficiente tener presente che ad ogni millimetro della dimensione orizzontale del grafico corrisponde una battuta di musica, e che il nero corrisponde ad un grado elevato di stabilità del parametro a cui si riferisce, il grigio ad un grado più ridotto.

a) *Il livello metronomico*

La dimensione temporale – intesa come organizzazione degli eventi sonori nel tempo – non può ovviamente essere separata dalle altre dimensioni, in quanto costituisce il fattore che definisce la specificità della forma musicale stessa; o meglio, non si può concepire la dimensione del *quando* separatamente dal *cosa*. Ne deriva che la nozione di continuità temporale è inscindibile dalla qualità degli eventi che la articolano e la segmentano. Ma nel caso di *Sequenza IV* non si può neppure individuare una qualche forma di continuità ritmico-metrica; a meno che, paradossalmente, non si voglia intendere per continuità la permanenza di una condizione di discontinuità. Analogamente ad altre composizioni degli anni Sessanta, in *Sequenza IV* si manifesta la deliberata sospensione di qualsiasi orizzonte d'attesa, compreso quello più profondamente radicato: la “proiezione” ritmico-metrica nel tempo. Sospeso il senso della pulsazione ritmica, del *cronos protos* e dell'organizzazione metrica in sequenze più o meno ordinate, più o meno simmetriche e regolari di arsi e di tesi, il parametro ritmico tende ad essere percepito per lo più come “respirazione”. In questo senso le variazioni di densità, o più in specifico i rapporti fra condensazione e rarefazione, fra ipercinetismo sonoro e stasi, costituiscono un surrogato del fraseggio e in un'ottica strutturale complessiva contribuiscono significativamente all'articolazione formale.

Tuttavia, in *Sequenza IV* la dialettica arsi-tesi viene recuperata su un altro piano, come si può verificare nella sezione iniziale e in quella conclusiva (la sezione iniziale è riprodotta nell'Es. 1):⁵ nel contesto di una dimensione totalmente a-metrica, la dialettica arsi-tesi si manifesta regredendo ad una logica più

⁵ Tutti gli esempi riportati in questo saggio sono tratti dalla prima edizione del 1967; nel caso di errori palesi si è corretto sulla base della seconda edizione riveduta e corretta del 1993. La lettura del presente saggio presuppone la consultazione della partitura integrale.

elementare, quella basata sul rapporto breve-lunga, dove la prima categoria è rappresentata dagli accordi staccati in dinamica *ppp* o *pp*, mentre la seconda corrisponde agli accordi appoggiati e tenuti mediante il pedale tonale. In questo modo gli accordi staccatissimi, svincolati da qualunque principio di periodicità, esprimono la condizione di sospensione/tensione, mentre quelli tenuti a lungo realizzano la conseguente condizione di risoluzione/distensione. Rispetto a questo sistema di riferimento gli accordi eseguiti *sffz* sono percepiti invece in modo ambivalente: da una parte, secondo un criterio ancor più elementare, la loro intensità sonora tende a farli percepire in tesi, dall'altra la presenza immediatamente successiva di accordi appoggiati e tenuti mediante il pedale tonale ci induce a interpretarli a posteriori come enfasi dinamiche dell'arsi (vedi ad esempio bb. 8, 13, 16-17). La funzione ritmica degli accordi in *sffz* è determinata dalla sovrapposizione di questi due sistemi di riferimento, sebbene la logica della dialettica breve-lunga tenda a prevalere.

Ma a parte il recupero della dimensione ritmica da una parte in termini di respirazione e di alternanza di momenti di condensazione e rarefazione, dall'altra in termini di reinterpretazione della dialettica arsi-tesi, un vero e proprio principio di continuità ritmico-metrica in *Sequenza IV* non è individuabile. Per quanto tutto questo possa sembrare scontato in un certo tipo di musica del nostro tempo, basterà un confronto con una composizione più recente di Berio stesso, *Sonata* per pianoforte (2001), per comprendere che tanto il principio della pulsazione isocrona, percepibile come misura della coscienza del tempo, quanto la dialettica arsi-tesi, intesa come principio vettoriale che proiettato al livello gerarchico più elevato può corrispondere con l'intero arco formale, non necessariamente devono essere inibiti o sospesi in nome di una negazione aprioristica del prevedibile. Certo è che in *Sequenza IV* l'adesione della coscienza a più dimensioni temporali simultanee costituisce il principio generatore della forma; principio che non può che precludere qualsiasi forma di unidirezionalità del percorso. Questa condizione discontinua della coscienza del tempo deve essere assunta come una specificità di *Sequenza IV*, riscontrabile anche in *Rounds*, che significativamente si colloca poco prima (versione per clavicembalo, 1965) e poco dopo (versione per pianoforte, 1967) in un percorso orientato agli stessi principi formali.

Una nozione di continuità temporale quantificabile si può individuare solo come categoria estremamente generica: quella delle indicazioni metronomiche. Per quanto esteriore possa apparire questo livello rispetto al parametro ritmico nella sua totalità, è fuori discussione che nel progetto formale di *Sequenza IV* Berio abbia investito la variabilità metronomica di una funzione strutturale tutt'altro che secondaria. Senza scendere nel merito delle eventuali tecniche permutative che possono aver determinato la logica di questa variabilità, è possibile ipotizzare che il suo scopo fosse quello di svincolare le durate oltre che da funzioni ritmico-metriche, anche da un *cronos protos*, ovvero da un minimo comune

multiplo uguale per tutte le durate. In questa prospettiva, i segmenti di continuità metronomica acquisiscono un senso musicale ben più che teorico: per quanto variamente e discontinuamente articolata possa apparire la trama ritmica, la stabilizzazione del metronomo instaura una pulsazione regolare implicitamente avvertibile.

La Tab. 3 di p. 47 evidenzia fasce di colore grigio che rappresentano forme di continuità parziale. Di particolare interesse sono la prima (bb. 1-10) e l'ultima (bb. 211-215), connotate da un processo di decelerazione (croma=72-60-50-40); la discontinuità è compensata dalla direzionalità del processo.

I momenti di minor concentrazione di eventi sonori sono quasi sempre marcati da una riduzione del tempo (fanno eccezione alcuni rari casi in cui il tempo è già piuttosto lento oppure le note e/o pause hanno durata molto lunga), cosicché l'enfasi sul momento di stasi induce a percepire le stasi stesse come cesure formali; il discorso si articola quindi per lo più in sezioni separate da momenti di sospensione (avremo modo di tornare a più riprese su questo aspetto). Analogamente, l'indicazione metronomica più elevata (croma=104) tende spesso a comparire laddove si ha maggior concentrazione di eventi sonori. Nell'edizione riveduta del 1993 i rallentamenti dei momenti di stasi sono stati ulteriormente enfattizzati mediante l'utilizzazione di corone angolari che moltiplicano da quattro a sei volte le durate dei suoni ai quali sono sovrapposte. Come si vedrà più avanti, la percezione della forma risente in modo decisivo di questo intervento a posteriori. I momenti di stasi sono stati visualizzati in Tab. 3 sotto al livello dei "gesti melodici elementari", in quanto strettamente legati ad essi.

Si individuano alcune sezioni di maggior stabilità del tempo; si noti ad esempio la sezione da 76 a 94, in cui il metronomo fluttua flessibilmente da 60 a 72 alla croma (croma=60-72), con una cesura a 81, dove a durate lunghe corrisponde un decremento del metronomo (croma=50). Si noti che in questa sezione si manifesta anche l'elemento di maggior continuità diastematica di tutta la composizione: l'oscillazione fa^3-re^4 , che caratterizza quasi tutta la sezione (Es. 4). Si veda anche la sezione da 95 a 103, dove la continuità metronomica (croma=104) è accompagnata dalla continuità di una scrittura ampiamente caratterizzata da *clusters* con alternanza percussiva fra mano destra e mano sinistra (ma con frequente ricorrenza di disegni oscillatori del tipo di quelli segnalati per la sezione precedente). Un'altra sezione caratterizzata da un'indicazione metronomica stabile – benché leggermente flessibile – è quella che va da 154 a 167 (croma=54/60); essa corrisponde ad una scrittura pianistica connotata da una fluida libertà esecutiva (gruppi liberi in note piccole), scrittura che comincia a 145 – ma anticipata già a 143 – con un'indicazione metronomica piuttosto simile (croma=50 a b. 144, croma=40/50 a 149). L'effetto di continuità dunque è avvertibile da 145 a 167.

b) Il livello delle caratterizzazioni morfologiche

Sfuggente ad ogni intento classificatorio, il livello delle caratterizzazioni morfologiche si identifica con una gamma aperta e probabilmente illimitata di soluzioni strumentali sottese fra idiomaticità e superamento della stessa. Esso mette a confronto lo strumento *com'è* con lo strumento *come potrebbe essere*. Esclusa a priori ogni manipolazione contro la natura stessa dello strumento, gli aspetti morfologici del pianoforte ancora disponibili all'esplorazione risultano essere abbastanza circoscritti.

Da un lato si mettono in luce alcuni limiti oggettivi dello strumento, che nel corso della storia la prassi interpretativa e la tecnica costruttiva avevano saputo in parte mitigare: in tutta la composizione, ad esempio, non c'è una legatura d'espressione; sembra che Berio abbia voluto enfatizzare una caratteristica morfologica del pianoforte, cioè la sua limitata disponibilità a realizzare il legato. Ciò comporta – sebbene non come conseguenza diretta – una evidente carenza di elementi cantabili, cosicché il singolo intervallo – se non addirittura il singolo suono – opportunamente evidenziato sembra assumere su di sé tutte le funzioni melodiche del brano.

Dall'altro, in linea con tanta letteratura pianistica novecentesca, viene sviluppata la natura percussiva dello strumento; sebbene in parte impermeabile alla percezione selettiva delle altezze, la dimensione gestuale delle serie di *clusters* a mani alterne di cui è disseminata *Sequenza IV* lascia un margine di distinzione diastematica non solo mediante l'indicazione precisa dei suoni estremi del *cluster*, bensì anche tramite la specificazione della sua direzionalità: «ruotando il palmo della mano molto rapidamente» – come recita una nota esplicativa a piè di pagina – si può distinguere se un *cluster* sia orientato in modo ascendente o discendente, a seconda che il tratto continuo sia reclinato verso destra o verso sinistra. Ma fin qui nulla di inedito.

Di tutt'altra portata sono invece le implicazioni strutturali di un'esplorazione sistematica di certe potenzialità del terzo pedale. In *Sequenza IV* la funzione del pedale tonale è intesa in primo luogo come azione selettiva ed analitica sul materiale sonoro e sull'organizzazione delle altezze. In questo senso svolge una funzione antitetica rispetto al pedale di risonanza, che invece rappresenta un principio non-selettivo. La dimensione morfologica del pedale tonale non può quindi essere trattata come le altre, perché influisce profondamente sulla sostanza diastematica della composizione. Sarà più facile comprenderne la funzione partendo da una metafora visiva: il rapporto figura-sfondo. Nella *Sequenza* per pianoforte questo rapporto si estrinseca attraverso tutta la gamma di comportamenti sottesa fra il massimo della divaricazione delle due dimensioni (ovvero l'estraneità reciproca) ed il massimo della loro identificazione (o coincidenza).

Il pedale tonale agisce in modi diversi sul materiale sonoro:

– Gli accordi sostenuti dal pedale tonale e quelli senza alcun pedale sono dimensioni comunicanti. Nei passaggi a bb. 3-20 e 187-215 questa caratteristica assume una prevalenza esclusiva: gli accordi staccati non hanno alcuna altezza in comune con gli accordi sostenuti dal pedale tonale. L'effetto si può descrivere metaforicamente mediante la dialettica figura-sfondo, ma anche vicino-lontano, oppure, in termini di durate, come rapporto fra indefinitamente lungo e definitamente breve. La scrittura dei passaggi suddetti è piuttosto omogenea, in particolare fra 3 e 20;

– Alcuni suoni della figura mettono in vibrazione alcuni suoni dello sfondo; c'è dunque una parziale coincidenza e condivisione fra i due campi armonici e quindi una momentanea interazione fra le due dimensioni acustico-spaziali. Il connotato grafico che contraddistingue queste altezze condivise è il doppio gambo, la cui funzione è sostanzialmente quella di segnalare che quel suono specifico verrà prolungato in virtù della risonanza permessa dal martello alzato (il doppio gambo costituisce probabilmente anche una richiesta di conferire maggior evidenza a quel suono). Lo sfondo, prima fermo e inarticolato, si increspa e si mette in movimento, mentre la figura, articolazione pura e movimento, lascia di sé tracce permanenti e linee prospettiche (Es. 1, bb. 22-25; a 26 invece entra in gioco anche il pedale di risonanza, che quindi neutralizza momentaneamente la funzione selettiva del pedale tonale; si noti che a metà di 25 viene ripercosso integralmente l'accordo sostenuto dal pedale tonale: si tratta di una momentanea coincidenza tra figura e sfondo). Il numero di altezze condivise tra figura e sfondo può essere variabile in una gamma continua che va da 0 a tutti i suoni;

– I suoni della figura coincidono con quelli dello sfondo; ne abbiamo già visto un caso a metà di b. 25 (vedi anche 113). Il caso più frequente, tuttavia, è quello in cui la figura mette in risonanza tutte – o quasi – le altezze dello sfondo, ma ne enuncia anche altre ad esso estranee (vedi ad es. b. 148). In questi casi si crea un'alternanza di altezze “secche”, senza risonanza, e altezze con risonanza. È il caso ad esempio di 146; si noti l'alternanza di situazioni fra 145 e 153: a 145 la separazione tra figura e sfondo è netta, a 146 è mista, a 147 di nuovo netta, a 148 di nuovo mista. Si noti come in tutta questa sezione vi sia uno scambio di funzioni tra figura sfondo: l'accordo con pedale tonale di 145 (sfondo) diventa gruppo acciaccato a 147 (figura); il gruppo acciaccato di 145 (figura) diventa l'accordo con pedale tonale di 147 (sfondo). A bb. 162-165 (Es. 5) si trova un caso ancora più evidente di questo scambio figura-sfondo; a 150-151 l'intenzione esplicita è quella di evitare ogni condivisione tra figura e sfondo; a 152-153 invece i due *clusters* tenuti dal pedale tonale raccolgono un'ampia quantità di risonanze, ma le note secche non comprese nel doppio *cluster*, sono ancora molte: il contesto sonoro è avvertibilmente selettivo. Da 154 a 161 figura e sfondo vengono immersi in un'unica dimensione indifferenziata, quella del pedale di risonanza, che lascia il posto al pedale tonale solo a 159. In questa sezione, l'unica in cui prevalga il pedale di risonanza in assenza di quello

tonale, si realizza la piena coincidenza di figura e sfondo in un'unica dimensione dinamico-timbrica; una dimensione "piatta", senza prospettiva, mentre la massima divaricazione – ovvero estraneità – delle due dimensioni suggerisce l'idea della profondità.

Stabilire una nozione di continuità dell'azione del pedale tonale è un problema più complesso rispetto a quelli affrontati per le altre dimensioni. Il pedale tonale infatti agisce quasi ininterrottamente per tutta la composizione, tanto che per certi aspetti risulta più significativa la sua assenza della sua presenza (dove cessa improvvisamente, si avverte la sua incidenza sugli aspetti timbrici e articolatori). La riconoscibilità dell'azione del pedale tonale emerge dove si manifesta nelle sue condizioni più semplici, e non laddove costituisce solo uno dei connotati acustici di un oggetto sonoro complesso. La continuità dell'azione del pedale tonale è una nozione che si definisce soltanto nel rapporto dialettico col suo opposto: in questo senso, il contrasto tra la limitatezza della figura (accordi staccati) e la virtuale infinitezza dello sfondo (lunghe campate di accordi sostenuti dal pedale tonale) costituisce a sua volta una figura indivisibile dotata di una propria continuità. I vari gradi di integrazione tra figura e sfondo non sono pertanto identificabili come fasi di continuità dell'azione del pedale tonale. Lo sono invece i passi connotati da una netta distinzione tra figura e sfondo (bb. 3-21, 162-165, 187-215; il *sib*² di 18 è un momento isolato di tangenza fra le due dimensioni).⁶ Nel passo da 65 a 70, nonostante l'apparente analogia di scrittura l'azione del pedale tonale cade in secondo piano rispetto ad un più connotato e riconoscibile gesto strumentale sforzativissimo; oltre tutto, nel caso specifico l'azione del pedale tonale è applicata a un'altezza singola che funge sostanzialmente da suono-pedale interno. Tuttavia, se l'analisi della dialettica fra continuità e discontinuità si applica anziché all'azione del pedale tonale, alla funzione selettiva che esso esercita sul parametro delle altezze, si potrà giungere a conclusioni assai diverse e persino contrastanti (cfr. paragrafo 5.d).

Benché il pedale tonale si distingua come fondamento morfologico dell'ascolto bidimensionale, idea generativa del progetto di *Sequenza IV*, la funzione del pedale di risonanza nell'economia strutturale complessiva non deve essere trascurata. La sua azione si può esprimere in due modalità assai caratterizzate e distinte:

– Percussione di un accordo sforzativissimo e staccativissimo con abbassamento del pedale un istante dopo l'azione manuale, allo scopo di raccogliere le risonanze residue e i rumori casuali (*sffz* ∇ ped.). È un gesto sonoro assai caratterizzato, di cui Berio fa dunque un uso molto parsimonioso. Anche in questo caso,

⁶ Nella prima edizione (1967) a b. 18 portavano il doppio gambo anche le due ultime biscrome della quintina sul primo tempo: *re*³ e *mi**b*³. Tuttavia si tratta di un errore di distrazione: evidentemente Berio non si era accorto che nel frattempo il pedale tonale era cambiato e che quindi le altezze *re*³ e *mi**b*³ non appartenevano più allo sfondo. L'edizione riveduta del 1993 elimina infatti i due gambi in eccesso a questi suoni.

come in quello seguente, c'è una sezione pur breve in cui esso è prevalente (bb. 65-68 e poi, come liquidazione di questo momento di condensazione, b. 72). Non ricompare più fino a 202, poi torna a 207. È un gesto strumentale alla cui definizione concorrono connotati diversi: dinamica (*sfz*), scrittura (accordi staccati), azione meccanico-motoria (pedale di risonanza) e timbro (risonanza di suoni e rumori accidentali);

– Pedale di risonanza *tout court*; ha una funzione prevalentemente timbrica. Esattamente come gli altri parametri, anche il pedale di risonanza ha una sua presenza di primo piano in una sezione specifica, dove rimane quasi costantemente abbassato (vedi 154-162 – e poi di nuovo, riducendo la propria estensione gradualmente, dalla fine di 166 fino a 174 –, con interruzione a 159; in generale si può osservare che tutti i segmenti di continuità hanno un'interruzione). Va sottolineato che, benché la scrittura pianistica sia quasi identica nelle battute precedenti (145-153), l'uso del pedale di risonanza da 154, insieme al pedale IC (una corda) e alla dinamica *pppp*, costituisce una cesura chiaramente avvertibile sul piano sonoriale; l'articolazione formale si manifesta quindi in modo assai diverso a seconda che la si voglia definire sul piano dinamico-timbrico oppure su quello della scrittura pianistica. Infatti, oltre alla prevalenza del pedale tonale – e all'assenza del pedale di risonanza – si avverte fra 145 e 153 una notevole instabilità dinamica e la commistione con elementi di scrittura estranei all'omogeneità dei gruppi armonici arpeggiati. Altrove il pedale di risonanza ha comparse episodiche e locali.

c) Il livello delle dinamiche

Diversamente dai parametri presi in esame finora, in qualche modo quantificabili in misurazioni esatte (indicazioni metronomiche, presenza o assenza dei diversi tipi di pedalizzazione), ma non per questo meno esposti al rischio di arbitrarie interpretazioni, l'individuazione di segmenti di continuità dinamica risulta più problematica: in primo luogo perché le possibilità, rispetto all'opzione binaria “presenza-assenza” della pedalizzazione, sono molto maggiori; in secondo luogo perché, rispetto al sistema apparentemente simile di possibilità plurime delle variazioni metronomiche, va tenuta in considerazione la possibilità, eretta quasi a sistema, della sovrapposizione simultanea di più dinamiche diverse. Ciò costringe ad una drastica semplificazione, che tuttavia corrisponde in larga misura al nostro orizzonte percettivo: la riduzione della gamma dinamica a due categorie generali, quella del *p* e quella del *f*, con le quali s'intende rispettivamente l'intera gamma da *pppp* a *p* e da *f* a *ffff*, tenendo tuttavia in considerazione il fatto che *mf* può appartenere occasionalmente all'una o all'altra categoria. Si può poi cercare di individuare all'interno di un'unica categoria un coefficiente di stabilità o instabilità dinamica, che potrà essere alto, medio o basso. Si tratterà dunque

di individuare segmenti caratterizzati dalla prevalenza dell'una o dell'altra categoria e di definirne il coefficiente di stabilità/instabilità interna. Illustro alcuni casi a scopo esemplificativo, anticipando anche alcune osservazioni sui rapporti reciproci fra i diversi livelli, problema che verrà trattato diffusamente nel paragrafo *Dal grafico all'interpretazione*:

bb. 1-20; categoria dinamica *p*, ma con alternanze progressivamente più significative con la categoria *f* a partire da 12; da 12 a 20 prevalenza di *p* con elementi di discontinuità crescenti, fino alla discontinuità sistematica da 21 in poi;

bb. 189-215; categoria dinamica *p* appena turbata da qualche *mf* e da due gesti *sfz* e *ped.* (202 e 207);

bb. 75-93; categoria dinamica *f* con coefficiente medio-alto di instabilità interna, tendenza a stabilizzarsi da 82 a 93 (dinamica di base *ff*); è significativo che in quest'ultimo caso la stabilizzazione corrisponda anche alla polarizzazione del "doppio pedale" *fa*³-*re*⁴, che da 82 a 88 è costante; tuttavia la continuità dinamica prosegue anche dopo la scomparsa del doppio pedale.

bb. 95-109; continuità *f* con elemento di discontinuità a 103-105; nonostante l'interruzione consistente, il coefficiente di stabilità è alto. È significativo che qui la stabilizzazione della dimensione dinamica sia parallela alla stabilizzazione della scrittura a *clusters* alternati fra mano destra e mano sinistra. Dopo l'interruzione di 103-105 (cambiamento dinamico, metronomico, metrico e di scrittura) si ristabilisce la continuità dinamica, metrica, di scrittura di prima di 103, ma non metronomica, dimensione che anzi si dimostra particolarmente instabile (si noti anche la comparsa di pause più ampie a 106 e 107 che contribuiscono alla percezione di discontinuità. Ma soprattutto si amplifica l'instabilità ritmica: se da b. 95 a 102 il flusso ritmico si articolava nell'alternanza libera di gruppi di 4, 5 e 6 biscrome per ogni pulsazione isocrona di croma, con una fluttuazione del tempo primo di biscroma ancora assimilabile ad un principio di flessibilità metronomica, da 106 a 108, a dispetto delle apparenze, la fluttuazione appare persino più contenuta. In sostanza è come se prima di 102 un ipotetico tempo primo di biscroma sempre uguale a se stesso fosse alternativamente sottoposto a cambi di metronomo equivalenti a 104 per la biscroma di quartina, 130 per la biscroma di quintina e 156 per la biscroma di sestina. Invece da 106 a 108 il tempo primo di biscroma risulta uguale di volta in volta a 108, 144, 130, 120, 130, 120. La fluttuazione è quindi persino più contenuta rispetto a 95-102. Ciò che viene a mancare, invece, è la percezione della pulsazione isocrona. La continuità ritmica di bb. 95-102 va dunque intesa solo in termini di stabilità della pulsazione isocrona. In tutto questo, il pedale tonale scavalca le cesure: da 104 esso permane anche dopo l'interruzione di 103-105, anche laddove è già ripresa la scrittura a *clusters* e la dinamica *ff*; l'azione del pedale tonale cessa in un punto che non è un'articolazione formale su altri parametri.

A 154-171 si stabilisce una continuità dinamica della categoria *p* caratterizzata da un livello di stabilità elevatissimo: esso viene turbato occasionalmente (*cresc.* e *f* a 151-162, *mf* a 165, *f-mf* a 168). Si evidenzia soprattutto un blocco iniziale costante in *pppp* (154-161); esso viene raggiunto dopo un passo caratterizzato da un modello di scrittura strumentale uguale a quello delle battute successive, ma connotato da un grado contenuto di discontinuità metronomica (rallentamento graduale 104→72→60→50→40/50, e quindi, in sostanza, un processo dotato di un proprio grado di continuità) e, soprattutto, da un elevato grado di discontinuità dinamica. È chiaramente avvertibile a 154 una stabilizzazione simultanea dei parametri: continuità metronomica, dinamica, timbrica (in virtù del pedale «una corda» e del pedale di risonanza continuamente abbassato), e continuità di modelli di scrittura concorrono a farci percepire un'articolazione formale univoca e inconfondibile fra 153 e 154. A conferma di questo, a 154 prende l'avvio un'ampia ricapitolazione delle altezze, cosicché il passo di 154-201 riutilizza le note di 95-153. Ricapitolazione che tuttavia risulta irriconoscibile all'ascolto proprio in virtù della totale reinvenzione delle altre dimensioni del suono: la discontinuità degli altri parametri – altri rispetto alle altezze – individuata a 95-153 sembra sciogliersi in una fluida continuità discorsiva nel passo da 154 a 171. A sua volta, la scrittura a *clusters* che si instaura a 95 e seguenti è già accennata a 94, ma non è possibile avvertire continuità proprio a causa della discontinuità a livello delle dinamiche (*ppp*, in contrasto con *ff*) e metronomica. Il pedale tonale sembra invece voler “coprire la sutura”, ma come abbiamo già detto la sua azione non è così incisiva da orientare il processo formale; la considerazione vale, però, sul piano concettuale, in quanto è chiaro che il progetto strutturale evita quanto più possibile la coincidenza dei segmenti di continuità dei diversi parametri.

Già una prima rapida ricognizione dei rapporti fra i più elementari livelli di continuità evidenzia una condizione di prevalente dissociazione dei parametri. Vi sono tuttavia casi che sembrano contraddire, almeno in parte, questa osservazione. Alla fine dell'*excursus* analitico si vedrà che gli eventi sonori tendono ad organizzarsi attorno ad alcuni punti principali di articolazione; di conseguenza ci sono sezioni caratterizzate da un elevato coefficiente di stabilità su diversi livelli. Ciò nonostante i connotati che caratterizzano i singoli livelli o parametri quasi mai si attivano contemporaneamente, bensì appaiono sfasati di qualche battuta, condizione forse poco apprezzabile nella rappresentazione grafica qui proposta (Tab. 3 di p. 47) in quanto ogni battuta corrisponde soltanto a un millimetro nella dimensione orizzontale. Ci sono però alcune cesure che costituiscono senza ombra di dubbio le articolazioni principali della composizione, proprio in virtù del fatto che nella stessa battuta cominciano più segmenti di continuità su

diversi livelli: a b. 1 – per quanto scontato possa apparire⁷ –, a 82, a 154, a 189. La sensazione che percepiamo all’ascolto è che in questo sistema di scorrimento plurimo dei livelli e delle dimensioni temporali si verifichi in alcuni punti un fenomeno di momentanea sincronizzazione, quasi un “allineamento planetario”, avvertibile “in entrata”, ma già non più “in uscita”: quanto più ci si allontana dal punto di sincronizzazione, tanto più si sprofonda di nuovo nella discontinuità e in una condizione di dissociazione dei parametri. Nella rappresentazione grafica le zone bianche della parte alta corrispondono proprio alle sezioni di massima discontinuità. La visualizzazione può aiutarci a quantificare approssimativamente le porzioni fra continuità e discontinuità.

In questo contesto merita almeno un accenno una situazione molto particolare, non tanto per la sua rilevanza formale, quanto casomai per il significato simbolico che le si potrebbe attribuire. La b. 94 è un caso abbastanza isolato di convergenza dei parametri in una figura complessa dotata di una sua identità, nella quale – sembra – i parametri stessi godono di un margine assai ridotto di dissociabilità. Ne è prova il fatto che in essa riconosciamo inequivocabilmente una versione un po’ variata della figura analoga di 64 (l’Es. 3 mette a confronto b. 64 con b. 94); tutti i connotati sostanzialmente coincidono: identità dinamica, di scrittura strumentale, di pedalizzazione, somiglianza metronomica, e persino un respiro in conclusione. La figura assume così una certa qualità “tematica”, che sembra essere deliberatamente segnalata con l’unica indicazione espressiva di tutta la composizione: *dolce*, messa fra parentesi. E *dolce* compare sia a 64 sia a 94. A questa figura, in entrambe le sue comparse, è attribuita inoltre una funzione per così dire “cadenzale” che introduce in modo netto una nuova sezione di carattere contrastante. È eccessivo pensare che questo «elemento troppo significativo» che si propone come «una vera e propria caratterizzazione auditiva, un gesto, un “oggetto sonoro” unitario» [Berio 1956, 68], costituisca l’unico momento di adesione della coscienza ad una dimensione temporale unitaria? E che quel *dolce*, altrove precluso come qualunque altra indicazione espressiva per via di uno stato di scissione permanente della coscienza, rappresenti simbolicamente un ironico, forse anche un po’ nostalgico residuo di partecipazione “romantica”, emerso quasi per caso dal caleidoscopio sonoro?

⁷ Infatti non sono rare le composizioni, in particolare in quest’ultimo cinquantennio, in cui una veste figurale distinguibile emerge soltanto dopo una prima fase “caotica” oppure si forma gradualmente dopo una sorta di “genesì primordiale” del suono. *Sequenza IV* non appartiene né all’una né all’altra di queste categorie retoriche: la composizione comincia con l’assunzione di una *texture* già definita e immediatamente riconoscibile come totalità, ottenuta né per sottrazione dal “tutto”, né per addizione dal “nulla”. E anche in questo senso l’analogia con *Rounds* è sensibile.

d) *Il livello dell'organizzazione delle altezze*

C'è l'aneddoto di un tale, il quale fermò il suo orologio, che andava indietro, perché così gli avrebbe fornito l'ora esatta almeno due volte al giorno. L'orologio del compositore va sempre o avanti o indietro. Eppure, egli falsifica la natura del proprio lavoro ed abdica alle proprie responsabilità se ferma il meccanismo per procurarsi un margine ristretto di precisione e sicurezza assolute [Berio 1983, 49].

Così si esprime Berio in *Méditation sur un cheval de douze sons*, metafora adottata non tanto nella sua componente ludica, quanto in quella implicitamente compulsiva (e in questo senso il titolo *Meditazione su un cavallo a dondolo dodecafonico* della versione italiana inedita del 1965 si rivela più significativo): la refrattarietà di Berio alla coazione a ripetere – e quindi al dogma come garanzia di certezza – fornisce, a monte, le coordinate di qualunque disquisizione sul suo modo di intendere l'atto del comporre. È per questo che Berio parlava poco di tecnica, soprattutto di quella pratica combinatoria strettamente legata all'organizzazione seriale delle altezze. In questa *Meditazione* Berio ricorda l'insistenza con cui uno studente voleva sapere come avesse «ottenuto le note» in una sua composizione: «manipolare le note con l'illusione di far musica – scrive Berio – equivale a manipolare parole come *libertà* e *pace* parlando della guerra nel Vietnam, senza nemmeno sfiorare le relazioni profonde che costituiscono il vero significato della guerra stessa» [Berio 1983, 49]. Al centro dei suoi intenti creativi stanno i significati; per questo motivo l'interesse per la semiotica e per la linguistica ha forgiato il suo orizzonte tecnico assai più della combinatoria strutturalista.

Non è raro che nei suoi scritti Berio si esprima abbastanza esplicitamente sulle diverse attitudini rispetto alla composizione che talvolta convivono nel *modus operandi* dello stesso compositore. La testimonianza che segue, datata 1961 benché pubblicata in italiano solo nel 2000, suona particolarmente efficace:

Il musicista è sempre un po' scolasticistico, e può esserci una parte di lui che vuol far musica senza sporcarsi le mani con la materia. Ma può anche esserci una parte di lui che rifiuta le tendenze trascendentali del suo lavoro e che si lascia invece guidare dalle cosiddette «tendenze implicite» del materiale. Non credo nella validità concettuale delle «tendenze implicite». Credo piuttosto nei gesti che possono disturbare e trasformare quelle tendenze [...] [2000, 277].

Il secondo enunciato sembra proporre, in una momentanea sospensione del giudizio, un riscatto onorevole e sensato dall'ascetismo costruttivista, dalla speculazione meramente astratta; ma con una virata degna della migliore tradizione oratoria, Berio delegittima anche il feticcio delle «tendenze implicite» del materiale, strettamente legato alla retorica delle «estreme conseguenze» (insita in tanta letteratura apologetica dodecafonica e seriale), nella quale probabilmente nessuno degli esponenti dell'avanguardia italiana del secondo dopoguerra ha mai creduto fino in fondo. Emerge invece uno dei temi centrali della poetica di

Berio: la fiducia nel gesto intenzionale che interviene sul materiale dandogli una forma, una direzionalità, un senso.

Negli anni la sfiducia di Berio nei confronti di una coerenza puramente autoreferenziale, di una grammatica che si esaurisse nell'obbedienza a un sistema in grado di garantire «un margine ristretto di precisione e sicurezza assolute» si è ulteriormente confermata. Un fatto piuttosto emblematico in tal senso risale al periodo in cui Berio stava componendo la sua ultima composizione, *Stanze* per baritono, tre piccoli cori maschili e orchestra (2003): smarrito un foglio su cui aveva annotato la successione di accordi su cui era basata gran parte della composizione, non si ostinò a cercarlo, bensì decise impassibile di riscrivere gli accordi, benché non fosse in grado di ricordarne esattamente la struttura, e i lavori di composizione fossero già ad uno stadio avanzato: non temeva l'incoerenza del materiale, né la “blasfema” interferenza dell'evento contingente nell'atto creativo, perché il suo concetto di coerenza si collocava su piani più elevati e nulla di sacrale ed esoterico era riferibile alla sua tecnica compositiva. Occasionalmente, constatando una certa carenza della giovane generazione di compositori nell'uso di tecniche seriali per l'organizzazione delle altezze, ebbe a dire: «forse è meglio così».

Lungi dal rivestire un significato meramente anedddotico, le testimonianze appena riportate costituiscono in questa sede una premessa fondamentale per non cedere alla tentazione di un'interpretazione feticistica, o quanto meno “metonimica”, di aspetti che nell'orizzonte di Berio (ma non solo nel suo, s'intende) acquisiscono un significato *esclusivamente* in rapporto ad altre dimensioni del comporre. Attribuendo all'organizzazione delle altezze una funzione strutturale primaria, potremmo convenire con Albèra che in *Sequenza IV* è riscontrabile «un percorso formale meno complesso e meno flessibile di quello di altre sequenze, che lascia emergere la giustapposizione più che l'intreccio tra le diverse sezioni»; si potrebbe individuare, dopo l'esposizione della sequenza di accordi, un'ampia sezione di carattere preludante – quasi un “cercare il tono”, oppure un «carattere di improvvisazione, influenzato dal jazz» [Albèra 1995, 158]⁸ – dove si assiste ad una progressiva orizzontalizzazione della sequenza di accordi (vedi Es. 1, da b. 18 in poi); e a seguire, da b. 95 a 153, una sezione le cui altezze vengono ripetute uguali – salvo qualche piccola deroga – da 154 a 201; e poi, da 189 alla fine, «una coda che assume nettamente l'aspetto di una ripresa, sebbene non letterale» [Albèra 1995, 160]. Tuttavia l'ascolto, per quanto attento e supportato dall'analisi, ci costringe a riconoscere che, in virtù di un'abilissima elaborazione

⁸ Questa affermazione di Albèra è documentata da una succinta descrizione di *Sequenza IV* fornita dal compositore stesso: «È un mio omaggio al jazz [...]» (manoscritto resomi disponibile da Talia Pecker Berio). Ma più significativa mi sembra un'altra immagine proposta dall'autore: «Sono accordi che paiono riflessi in uno specchio rotto» (lettera a Edoardo Sanguineti da Cambridge del 20 aprile 1994, che Talia Pecker Berio mi ha messo gentilmente a disposizione).

della scrittura pianistica, la “ricapitolazione” di 154-201 è riconoscibile solo sulla carta. Al contrario, le ultime 13 battute sono riconoscibili in quanto ripresa quasi solo in virtù del recupero delle figure musicali dell’inizio, nonostante la sequenza degli accordi sia completamente sovvertita.

Con questo non si vuole misconoscere, in *Sequenza IV* come in tutte le altre composizioni di Berio, l’esistenza e l’importanza di una base speculativa della gestione delle altezze, a patto però che si sia disposti a riconoscerle uno *status* ontologico sostanzialmente diverso da quello della combinatoria strutturalista: lo *status* di puro materiale costruttivo, sempre disponibile a trasgredire eventuali «tendenze implicite» in nome di altre forze costruttive. Spesso – o forse quasi sempre – l’impulso alla trasformazione del sistema di relazioni fra le altezze è un agente esterno al sistema. L’inizio di *Sequenza IV* ci offre un esempio emblematico di questo processo (Es. 1). Le prime sette battute presentano ciò che dobbiamo intendere come «sequenza», ovvero l’organizzazione delle altezze che costituisce la base armonica della composizione. Vi compaiono 12 accordi diversi, ma fra l’undicesimo e il dodicesimo viene ripetuto il decimo: una prima trasgressione alle «tendenze implicite del materiale»? Ma l’aspetto più interessante riguarda le modifiche che gli accordi subiscono a partire da b. 9: disposti in una successione diversa, che già da b. 8 consente ripetizioni ravvicinate, gli accordi sono sottoposti a piccole modifiche che, lungi dall’essere frutto di astratte strategie di permutazione o, al contrario, della mera attitudine alla ricerca di varietà, sono determinate – direttamente o indirettamente – dai rapporti con gli accordi sostenuti dal pedale tonale. Infatti, le modifiche progressivamente apportate da Berio alla sequenza di accordi che apre la composizione sono quasi tutte in funzione di una separazione netta fra la dimensione della figura (ovvero gli accordi secchi, staccati al di fuori della presa del pedale tonale) e quella dello sfondo (ovvero degli accordi sostenuti dal pedale tonale): in ciascun accordo vengono eliminate o sostituite le altezze già presenti nel campo armonico sostenuto in quel momento dal pedale tonale (in caso contrario, alcune altezze sostenute dal pedale tonale verrebbero messe in vibrazione dagli accordi secchi e quindi le due dimensioni interagirebbero). Per questa ragione si può dire che le varianti di ogni accordo non derivano da un astratto criterio permutativo, bensì dall’esigenza di adattare il materiale all’idea di sdoppiamento della percezione temporale offerta da un particolare aspetto morfologico dello strumento. Le stesse considerazioni valgono per la sezione che va da 189 alla fine. Poiché i rapporti fra gli accordi della dimensione dello sfondo e quelli della dimensione delle figure è variabile, ne deriva una rosa di varianti per ogni aggregato armonico. La Tab. 2 di pp. 38-39 propone un’ipotesi di alcuni rapporti derivativi, non sempre evidenti, fra gli accordi iniziali e le successive varianti. Questo prospetto non intende proporre una panoramica esaustiva, bensì cerca di mettere in luce alcuni aspetti funzionali al tipo di analisi che qui si suggerisce.

Va XIa XIIa Vb IIb VIIIζ Iζ

1 2 3 4 5 6 7 8 9

IXα VIIα Iε XIIb VIIβ

10 11 12 13 14 15 16 17 18

VIIIη IVε Iα Iδ VIII f XIIa Ib VIIχ

19 20 21 22 23 24 25 26

Iε XIIb VIIβ VIIIδ IVδ Iα Iδ VIII f XIIa

27 28 29 30 31 32 33 34 35

Ia VIIb XIIa IIb = IVb IVc Xb VIIa IIIe

36 37 38 39 40 41 42 43

Tab.1. Accordi sostenuti dal Pedale Tonale. Le sigle con numero romano e lettera si riferiscono ai gruppi elencati in Tab. 2

Gruppo I

1, 65, 149, 194, 213 70 137, 180 159 206 177 170 176 138 103 61

a b c d e α β γ δ ε ζ

Gruppo II

1, 7 15, 17 209, 205 213, 214, 215

a b c d

Gruppo III

2, 66 16 196 201 211, 212

a b c d e

Gruppo IV

2 13 192, 202-204 213-215 119 169 171 125, 173 122, 172 154

a b c d α β γ δ ε ζ

Gruppo V

3 9, 10, 13, 30 196 201 211

a b c d e

Gruppo VI

3 10 72 80

a b c d

Gruppo VII

4 67, 196 210 210

a b c d

Accordi derivati

99 163 152

α β χ

Gruppo VIII

5 10 13 14 64, 74, 94 145, 187, 190, 191 206

a b c d e f g

67, 69 69 70 168 19 20, 25 118

α β χ δ ε ζ η

Gruppo IX

5 9 207

a b c

Gruppo X

5, 6 208

a b

Gruppo XI

6, 28, 68, 207 15 68 197 201 209, 210 93

a b c d e f α

Gruppo XII

7, 147, 189, 193, 198, 199 110, 162-165 187, 188

a b c

Tab. 2. Accordi iniziali e loro derivazioni. Le lettere indicano varianti dello stesso accordo; i numeri indicano le battute

Ad esempio, siamo indotti a ipotizzare – e più avanti ne avremo ulteriori conferme – che a b. 9 la variante b del gruppo V sia determinata dall'esigenza di evitare due unisoni con l'accordo sostenuto dal pedale tonale (cfr. Tab. 2 con Es. 1): il si^3 è sostituito da do^4 , il sol^2 da $solb^2$. In qualche caso una modifica determinata dai rapporti con lo sfondo creato dal pedale tonale produce a sua volta altre modifiche; a b. 10 la variante b del gruppo VIII sostituisce $re\sharp^2$ con re bequadro² per evitare l'unisone col $mi\flat^2$ dello sfondo, ma a questo punto, per evitare l'ottava re^2-re^3 , del tutto incoerente in questo contesto, il re^3 diventa $re\sharp^3$. Va però segnalato che l'omissione del diesis al fa^3 non corrisponde ad esigenze indotte da rapporti con lo sfondo, ma forse da aggiustamenti – magari dettati semplicemente dal gusto armonico – in qualche modo determinati indirettamente dalla variante “strutturale”; lo stesso dicasi per la variante d del gruppo VIII (b. 14). Qualcosa di analogo accade nell'accordo immediatamente precedente: nella variante b del gruppo IX di b. 9 il $mi\flat^3$ è funzionale ad evitare l'unisone col mi^3 dello sfondo, ma il reb^4 potrebbe essere mantenuto; viene tuttavia sostituito con do^4 (lascio al lettore ulteriori verifiche mediante confronto fra l'Es. 1 e la Tab. 2; inoltre, un confronto fra la Tab. 2 e la Tab. 1 può mettere in luce le relazioni armoniche fra le dimensioni della figura e dello sfondo). Un caso particolare si trova a b. 16; l'indesiderata condivisione di più suoni tra figura e sfondo offre lo spunto per riformulare l'accordo secondo principi strutturali diversi: la variante b del gruppo III deriva anziché dall'omissione o sostituzione di suoni, dalla loro disposizione in altra ottava, cosicché l'accordo viene ad assumere una conformazione del tutto diversa dalle altre varianti. Per evitare unisoni con la dimensione dello sfondo, il mi^1 viene portato a mi^4 ; il re^1 , che poteva benissimo vivere, viene omesso; il trasporto di la^1 a la^3 , di $do\sharp^1$ a $do\sharp^4$, di sol^2 a sol^4 sembra assecondare la tendenza di alcuni di questi accordi a compattarsi in strutture triadiche (si vedano in particolare i gruppi II, IV, VI, VIII).

In sintesi, alcune di queste varianti non sono basate sul principio della polarizzazione dei suoni nella stessa ottava: ad esempio Ic e appunto IIIb, che forse, più correttamente, dovrebbero stare fra gli accordi derivati, se non fosse che essi appartengono alla categoria dei rivolti (difettivi, come IIIb, o sovrabbondanti, come Ic) più che a quella delle derivazioni. La differenza sostanziale fra Ic e IIIb è che il primo compare solo a b. 137, il secondo già a 16, dove le varianti rispettano ancora il principio della polarizzazione delle altezze. La mia ipotesi è che gli accordi derivati – e con essi IIIb – costituiscano una nuova *species* degli accordi originari dopo che sono stati “orizzontalizzati”; in altri termini, gli accordi con altezze polarizzate subiscono dapprima un processo di orizzontalizzazione, che a sua volta dà luogo a concrezioni verticali di altezze non polarizzate. L'accordo IIIb costituisce una sorta di anticipazione di questi processi. Queste concrezioni possono essere quindi delle specie di “rivolti” e allo stesso tempo contenere suoni estranei agli accordi originari, in quanto i raggruppamenti possono cominciare e finire anche a cavallo di campi armonici diversi. Questo spiega

perché un accordo derivato può configurarsi in modo completamente diverso dalle prime varianti dello stesso gruppo; infatti non si tratta di un mutamento basato sul principio dello sviluppo, in cui l'organismo finale porta in sé i segni riconoscibili di quello iniziale, bensì di un principio di metamorfosi, in cui ogni stadio esclude il ritorno a stadi precedenti: per intendersi, la metamorfosi dalla larva alla farfalla. Se poi si tiene conto del fatto che la sequenza di accordi su cui si basa la composizione è sottoposta a procedimenti di permutazione (ovvero che la sequenza, dopo la prima enunciazione – cioè a partire dalla fine di b. 7 –, non segue più la successione da I a XII), si può intuire quale sia l'enorme gamma di possibilità combinatorie, tale da rendere pressoché impossibile la ricostruzione del procedimento logico di organizzazione delle altezze. Nell'esempio 1, a partire da b. 18, ho proposto alcune ipotesi di appartenenza di insiemi di altezze ai gruppi accordali individuati, ma a partire da b. 23 l'arbitrarietà delle ipotesi, determinata dalla possibile appartenenza a più gruppi diversi e alla commistione degli stessi con i campi armonici fissati dal pedale tonale (si vedano le note col doppio gambo) mi ha indotto a desistere da questo intento.

Ma non è questo il nostro scopo. È però significativo che l'analogia fra le varianti iniziali e le successive derivazioni sia individuabile più nella "storia" delle trasformazioni dell'accordo che nella sua conformazione strutturale; una storia che tuttavia è ricostruibile solo indirettamente, come ipotetica fase preparatoria del lavoro, ma che in qualche momento del processo compositivo è stata sovvertita secondo criteri e motivazioni che sfuggono all'analisi. In altri termini, solo eccezionalmente le fasi di trasformazione si presentano secondo un ordine cronologico: ciò è del tutto congruente con l'attitudine di Berio a smontare e rimontare le meccaniche compositive allo scopo di affievolire il fondamento teleologico del pensiero speculativo. Ad esempio, dell'accordo derivato IV α (b. 119) si coglie l'origine solo a posteriori, quando si palesa la variante IVc (b. 192); ma la relazione rimane inaccessibile alle nostre capacità di riconoscimento, perché a 119, per diventare IV α , la variante IVc è soggetta alle modifiche imposte dai rapporti con lo sfondo: cadono il $sol^b^3 (=fa^\sharp)$ e il si^b^3 perché già contenuti nello sfondo. Delle tre note aggiunte per ottenere IV α , invece, solo il si^4 (che rimarrà connotato stabile nei derivati β e γ) è arbitrario, perché il re^b^3 e il fa^3 sono contemplati dalla variante IVd (coincidente a IId) che compare solo a 213; e molti altri esempi di questo genere si potrebbero addurre per ipotizzare in *Sequenza IV* un sostanziale disinteresse per una concezione teleologica dell'elaborazione del materiale delle altezze; salvo in un caso, di cui si parlerà più avanti.

Ciò esclude a priori un'obbedienza alle «tendenze implicite del materiale»: in questa riluttanza ad una linearità dei processi di trasformazione dei valori frequenziali è leggibile una sorta di abdicazione alla continuità delle strategie che agiscono sui nessi fra le altezze. Inutile cercare una sistematicità meccanicistica in queste varianti, ma un dato è certo: fino a b. 17, così come a 162-164 e da 189 fino alla fine, Berio imposta il rapporto figura-sfondo (ovvero fra gli accordi

secchi e quelli sostenuti dal pedale tonale) su un principio di complementarità che non ammette condivisioni fra le due dimensioni sonore. Fa eccezione l'accordo XIIa arpeggiato di b. 12, che costituisce tuttavia solo uno stratagemma per far risuonare lo sfondo, senza però ricorrere alla figura inequivocabile dell'accordo secco. Di questo si dovrà tenere conto in modo particolare, perché uno dei fattori principali che determinano il processo formale sul piano delle altezze è proprio il rapporto figura-sfondo inteso come gamma di possibilità sottesa fra i due poli dell'estraneità e della condivisione totale dei suoni. Un altro fattore fondamentale è quello costituito dalla tendenza all'orizzontalizzazione e alla conseguente "de-polarizzazione" del principio verticale alla base della composizione. Questi due fattori sono strettamente connessi fra loro.

Un primo impulso all'orizzontalizzazione si manifesta a bb. 11-12 sotto forma di spezzature di accordi; se si prescinde dagli agglomerati IXb e XIIa, perfettamente riconoscibili, e da una versione incompleta di IVδ, tutto il resto deriva da trasposizioni di suoni su altre ottave, la cui riconducibilità ai gruppi individuati risulta tutt'altro che scontata. L'Es. 1 propone un'ipotesi di raggruppamento. Un vincolo importante in questa fase embrionale di orizzontalizzazione e de-polarizzazione è costituito dalla scelta di non ripetere alcun suono dello sfondo, salvo in uscita, quando l'accordo sostenuto dal pedale tonale viene arpeggiato integralmente: è la prima volta che figura e sfondo coincidono, ma come ho già accennato si tratta solo di uno stratagemma per rimettere in vibrazione lo sfondo, in modo tale che il ripristino della scrittura accordale iniziale faccia intendere l'estraneità delle due dimensioni in modo ancor più efficace.

Ma il vero processo di orizzontalizzazione comincia da b. 18; qui compare per la prima volta il doppio gambo con la funzione di segnalare i suoni che la figura condivide con lo sfondo: l'interprete accorto deve conferire a questi eventi sonori il giusto grado di intenzionalità, allo scopo di mettere in luce la loro funzione strutturale. Infatti questi punti di condivisione tra figura e sfondo costituiscono uno strumento di enfattizzazione delle altezze polarizzate dal pedale tonale; la frequenza dei doppi gambi aumenta progressivamente da b. 22 alla metà di 25, dove figura e sfondo coincidono completamente nell'accordo derivato VIIIζ; si dirada a b. 26 e scompare da 27 fino a 35. Queste prime orizzontalizzazioni sono talvolta riferibili con una certa verosimiglianza a determinati gruppi armonici: si vedano ad esempio i gruppi VIII e XI a 18 e 19, il gruppo V a 21, i due accordi derivati dal gruppo VIII di 19 e 20. In altri casi il procedimento di identificazione è più complesso, più opinabile e forse inutile; l'accordo a metà di 22 potrebbe essere riferito al gruppo V, ma alcuni indizi ci fanno pensare che si tratti di una cospicua modifica – tale da rendere irriconoscibile l'accordo – allo scopo di evitare condivisioni con lo sfondo: questo accordo sembra il risultato di uno slittamento semitonale dei suoni di VIIIζ in diverse direzioni per evitare la coincidenza con lo sfondo; e comunque, l'accordo si configura in modo molto simile a quello dello sfondo. Oltre a ciò, che questo accordo e quello immediata-

mente successivo siano perfettamente complementari – cioè che saturino lo spazio cromatico senza ripetizioni e omissioni – è circostanza che ci fa sospettare un intervento del compositore estraneo alle regole del gioco. È facile supporre che qui come in altre composizioni di Berio non siano rare le soluzioni armoniche che, anziché obbedire a principi di organizzazione delle altezze stabiliti a priori, corrispondono piuttosto all'applicazione estemporanea di criteri strutturali di carattere generale, quali la complementarità, la simmetria, l'equilibrio ecc. Cercarne l'origine in procedure di matrice seriale significherebbe travisarne il senso. Uno sguardo alla conclusione di *Sequenza IV* può chiarire ulteriormente questa attitudine di Berio nei confronti delle «tendenze implicite del materiale» (Es. 7). Anziché un procedimento deduttivo, atto ad assecondare determinate conseguenze logiche – e per molti aspetti autoreferenziali – del sistema, si manifesta piuttosto un'attitudine induttiva, che prende corpo in una sorta di gesto intenzionale capace di conferire una forma e una direzionalità al materiale sonoro. Che le altezze di questa breve “coda” obbediscano o meno ad un progetto iniziale è circostanza assai meno determinante della tendenza a disporsi secondo un criterio di simmetria: ciò equivale a dire che Berio interviene sul materiale per portare alla superficie strutture simmetriche tutt'altro che evidenti, anzi, per molti aspetti estranee ai criteri generativi del materiale stesso. Risulta invece evidente che la tendenza alla simmetria è funzionale, in conclusione, all'esigenza di ristabilire un ordine nell'instabile fermento del materiale su cui si fonda la composizione; in questo senso, l'utilizzazione del termine “coda”, al pari di “esposizione” e “ripresa”, non appare del tutto arbitrario. L'accordo che funge da sfondo a partire da 212 fino alla fine (IIIe) evidenzia una latente simmetria speculare del gruppo III: i suoni alla mano destra sono speculari rispetto a quelli alla mano sinistra. Si noti che il $fa\sharp^3$ è stato omesso per evitare l'unisono con lo sfondo; la simmetria è quindi stata concepita sulla base di questa modifica. Quando l'accordo IIIe diventa sfondo, mantiene la stessa conformazione. L'accordo IId=IVd costituisce un elemento di duplice simmetria, in quanto sovrappone due strutture simmetriche: due triadi eccedenti. Dopo quattro comparse (a partire da 213), questo accordo conclude la composizione come ripristino di un'ideale condizione di equilibrio. I suoni rispettivamente più acuto (sol^6) e più grave ($fa\sharp^0$) si dispongono a loro volta simmetricamente rispetto a questa simmetria; un si^6 al posto del sol^6 avrebbe fatto la gioia dell'analista, che avrebbe potuto teorizzare a partire da una simmetria perfetta. In questo modo anche a b. 214 un ipotetico bicordo acuto *re-si* avrebbe potuto corrispondere a quello grave ($fa\sharp-mib$). Ma è da escludere che Berio rifiuti un “feticcio” per adottarne un altro. In ogni caso, la convergenza del gruppo II nel gruppo IV come esito di una ricerca di simmetria non può che essere intenzionale; altrettanto intenzionale mi sembra l'origine dell'ultimo accordo di 213 come combinazione di IIa e IVa: esso assembla infatti la triade superiore di IIa-b-c con quella inferiore di IVa-c ($fa\sharp=sol^b$), ma mischiandone e de-polarizzandone i suoni. Si potrebbe obiettare

che manca il *sol*, ma non escluderei l'ipotesi che Berio avesse inizialmente scritto l'accordo con il *sol*² al basso e poi avesse tolto questa altezza perché all'unisono con un suono dello sfondo. In tal caso anche IIa+IVa sarebbe frutto di una ricerca di simmetria, ma anche in questa circostanza Berio delude le aspettative dello zelante analista; nella stessa battuta avrebbe potuto mettere in luce anche la simmetria latente nell'accordo Ia – che per inciso è anche il primo della composizione – togliendo i suoni *re*¹, *fa*², e *do*^{♯4}, ma questo scolasticismo gli era troppo estraneo per cadere nella tentazione di fornire a posteriori possibili chiavi di lettura aritmeticamente esatte. Ma che in queste ultime battute il principale criterio di gestione dello spazio armonico sia esterno ad un sistema aprioristico di organizzazione delle altezze, è circostanza che mi sembra si possa dare per assodata.

Nelle bb. da 22 a 26 la scrittura e la scelta delle altezze sembra più funzionale ad arabescare i suoni polarizzati dal pedale tonale che a orizzontalizzare armonie preesistenti: che ciò corrisponda ad un sistema precostituito è circostanza che non possiamo escludere, ma in ogni caso è assai meno rilevante del livello delle polarizzazioni determinate dal pedale tonale. Nel corso della composizione i livelli di condivisione fra le dimensioni della figura e dello sfondo sono spesso variabili e intermittenti, ma vi sono alcuni passi in cui l'evidenza dei procedimenti costituisce un indizio chiaro delle intenzioni del compositore e dell'importanza che egli attribuiva a questo aspetto nell'orientamento del processo formale. Abbiamo già accennato al fatto che il momento di totale annullamento della distanza fra le dimensioni della figura e dello sfondo, con un conseguente "appiattimento prospettico", è individuabile laddove si ha l'uso esclusivo e costante del pedale di risonanza (154-161, con l'interruzione di 159). In uscita da questo passo, per contrasto, si assiste ad un ripristino della separazione netta delle due dimensioni, già anticipata a 159, espressa in termini di perfetta complementarità (Es. 5): all'accordo XIIb, impostato come sfondo, si contrappone come figura un accordo secco staccato che comprende i sei suoni che completano il totale cromatico; esso potrebbe essere riferito anche al gruppo VII (vedi VIIβ), ma la ricerca di un rapporto di complementarità con l'accordo precedente sembra essere l'origine più verosimile). Subito dopo il rapporto figura-sfondo si inverte, ma il primo gruppetto di b. 165 rimette in vibrazione tutti i suoni dello sfondo, ristabilendo il rapporto di condivisione fra le due dimensioni, condizione che prelude ad un'ultima immersione nel magma indistinto prodotto dal pedale di risonanza.

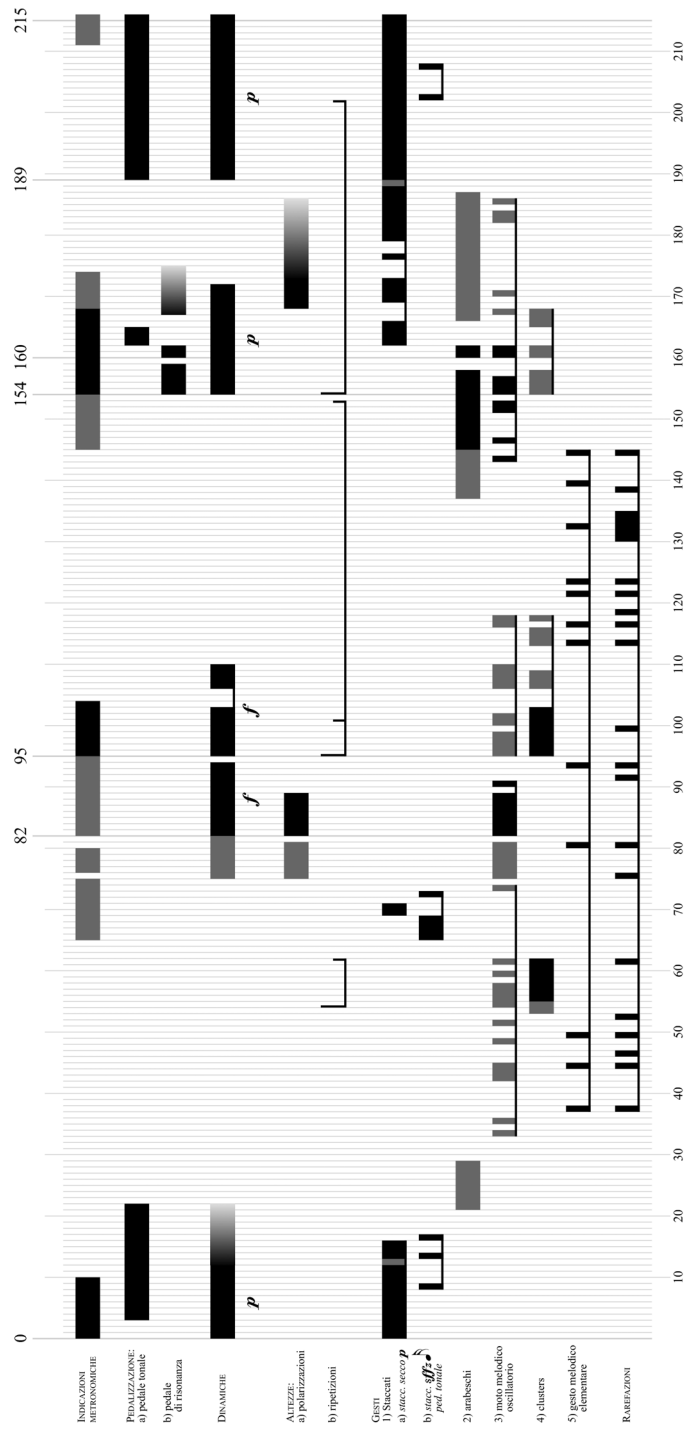
Da questo momento (dalla fine di 166 a 168 e a intermittenza fino a 174) è evidente lo sforzo di recuperare in modo graduale ma definitivo la separazione fra le due dimensioni; sarà sufficiente percorrere con lo sguardo la successione di doppi gambi per individuare i punti di condivisione. Si dovrà tuttavia tener conto anche della intermittente azione del pedale di risonanza (Es. 6a): tutti i suoni dei due gruppetti di 170 e 171 sono da esso prolungati, ma solo quelli col

doppio gambo continuano a vibrare in virtù del pedale tonale. A tutto ciò sono intercalati accordi secchi, cosicché le dimensioni da tenere in considerazione sono tre. Si noti il procedimento graduale mediante il quale un accordo secco si espande e contemporaneamente si trasforma in sfondo: l'accordo $IV\beta$ (169), derivato da un rivolto di $IV\alpha$, con l'aggiunta di re^3 si trasforma a 171 in $IV\gamma$ e a 172 in $IV\epsilon$. Quest'ultimo è in realtà la somma delle caratteristiche di base di $IV\beta$ con i suoni sostenuti dal pedale tonale ($fa\sharp^3 [=sol\flat] - la^3 - si\flat^3$): infatti le tre note più acute dell'accordo recano la legatura, surrogato del doppio gambo, a indicare che esse continueranno a vibrare dopo la percussione in virtù dei martelli alzati dall'azione del pedale tonale.⁹ Con $IV\delta$ si giunge a 173 alla completa trasformazione della figura in sfondo, grazie all'azione del pedale tonale che polarizza l'accordo. Da qui a 185 si assiste a fasi alterne di addensamento e rarefazione di suoni condivisi tra figura e sfondo, ovvero alla commistione di suoni polarizzati dal pedale tonale e suoni de-polarizzati. A 186 (Es. 6b) le due dimensioni finalmente si separano, a 187 si compattano in accordi perfettamente complementari, rispettivamente $VIII\epsilon$ come sfondo, $XIIc$ come figura. L'intero passo descritto è uno dei rari casi – e senz'altro il più significativo – in cui il livello dell'organizzazione delle altezze si configura come un processo lineare orientato ad un scopo; si potrebbe forse parlare di “conduzione”, funzionale ad un raggiungimento efficace della ripresa (189). La natura teleologica di questo passo risulta evidente se confrontata col passo analogo di 119 sgg. Sappiamo infatti che da 154 a 201, con un processo di “ri-digestione” del parametro delle altezze, vengono utilizzati tutti i suoni già impiegati da 95 a 153, ma riformulati in *textures* completamente rinnovate. L'Es. 6c riproduce il passo corrispondente a quello in 6a. Nel passo da 119 in poi questo carattere teleologico è del tutto assente. Se ne evince, ancora una volta, che la direzionalità del discorso non è immanente al livello dell'elaborazione dei nessi fra le altezze, bensì alla componente figurale-gestuale, che a sua volta è improntata ad un criterio selettivo delle altezze basato, all'origine, su una caratteristica morfologica dello strumento.

Al termine di questa indagine sui criteri di organizzazione delle altezze in *Sequenza IV* sorge spontaneo un interrogativo, che si può articolare in diversi quesiti: è possibile riconoscere al parametro delle altezze uno *status* di autonomia analogo a quello degli altri parametri? Se sì, in che modo si manifesta il principio di continuità nell'ambito dell'organizzazione delle altezze? Forse nella caleidoscopica e ininterrotta rotazione del totale cromatico? Oppure nel fermarsi del caleidoscopio stesso su figure riconoscibili, alle quali la nostra memoria può appigliarsi? Forse nei momenti di condivisione e coincidenza tra figura e sfondo? O ancora, più in specifico, nei procedimenti progressivi di raggiungimento di una qualche forma di stabilità diastematica? E in sintesi, c'è da chie-

⁹ In entrambe le edizioni l'accordo $IV\epsilon$ di b. 172/1° ha *mi* bequadro³, ma è evidente che si tratta di *mib*³, data la sistematicità con cui in *Sequenza IV* è evitato il rapporto intervallare di ottava.

dersi se esista la possibilità, che non sia puramente teorica, di individuare una continuità *percepibile* delle altezze e delle loro relazioni al di fuori di un sistema funzionale, o che al contrario non si identifichi in larga misura col ricorso alle componenti connotative del suono, ovvero quelle che definiscono il *come*: durata, ripetizione, intensità, timbro, registro come garanti di una evidenza dell'altezza sufficiente a farne un fattore di orientamento del processo formale. Naturalmente, questi quesiti sono di tale portata da travalicare ampiamente i confini e gli obiettivi della nostra indagine, e come tali, in questa sede sono destinati a rimanere senza risposta. Ma attenendoci al contesto specifico di *Sequenza IV*, sembrerebbe legittimo rispondere negativamente: il passaggio di conduzione alla ripresa, poco sopra analizzato, pare essere piuttosto eloquente, a dispetto della linearità del percorso. Spostandoci dall'orizzonte speculativo dei nessi fra le altezze ad un livello più pragmatico, vi sono invece alcuni elementi di natura diastematica che si impongono alla percezione e alla memoria con la forza dell'evidenza; ad essi si può probabilmente riconoscere una funzione stabilizzante, ma non tanto per la natura intrinseca del processo elaborativo che li caratterizza, quanto per il loro perdurare nel tempo mediante ripetizione, oppure per il loro emergere rispetto alla dinamica generale o ancora per la loro caratterizzazione gestuale. Mi riferisco in particolare al lungo doppio pedale di sesta maggiore (*fa*^{#3}-*re*⁴; vedi la Tab. 3 e l'Es. 4) che si impone da 82 a 88, già ampiamente anticipato almeno da 75; e ancora alla ricorrenza di gesti melodici elementari, che sveltano per intensità sulla trama spesso indistinta del caleidoscopio totalcromatico. Forse proprio qui risiede la risposta ai nostri quesiti: la continuità della dimensione delle altezze consiste nel fermarsi del caleidoscopio su figure riconoscibili, alle quali la nostra memoria può appigliarsi. Ma con questa considerazione siamo già nella dimensione immaginativa della gestualità sonora.



Tab. 3. Grafico analitico di Sequenza IV

e) *Il livello delle caratterizzazioni figurali-gestuali*

Basteranno pochi elementi, pochissime situazioni di riferimento (...*non multa sed multum*) per coordinare un tutto formale, poiché ogni elemento sonoro così controllato e quindi percepito, ricordato e ricreato, avrà tante e molteplici possibilità di vita formale quante, oltre al compositore, l'ascoltatore saprà dargliene. Per qualcuno sarà un pizzicato, per altri sarà un modo d'attacco, un rapporto di intensità, di condensazioni, di rarefazioni o qualcos'altro, non importa: anche sulla base di poche relazioni, scoperte ed individuate dai nostri sensi, la forma verrà compiutamente rivelata alla nostra coscienza (alle "orecchie dello spirito", come direbbe Dallapiccola) per il quanto, il come e il *quando* questi convenzionali accadimenti sonori verranno a disporsi nel tempo. Proprio il come e il *quando* di questo disporsi costituisce l'arte e la scelta del compositore [Berio 1956, 66].

Perché si realizzi questa «possibilità multipolare della forma, che è, infine, l'adesione simultanea della nostra coscienza a diverse strutture di tempo», bisogna evitare che l'elemento ricorrente sia «troppo significante, sia cioè una vera e propria caratterizzazione auditiva, un gesto, un "oggetto sonoro" unitario sul quale l'ascoltatore non può esercitare alcuna facoltà di analisi». In questo caso «la memoria tenderà a "ripetere", non più a "inventare"» [Berio 1956, 66]. Il saggio da cui è tratto questo brano documenta, con una pregnante compresenza di acquisizioni di un passato prossimo e di prefigurazioni di un altrettanto prossimo futuro, il momento di passaggio dall'apprendistato (significativo in tal senso il titolo *Aspetti di artigianato formale*) allo sviluppo di una poetica personale (altrettanto significativo il titolo che Berio avrebbe successivamente preferito: *Formare la forma*). La fiducia in un processo formale che si realizzi nell'ascolto, come facoltà soggettiva di stabilire nessi, implica una sfiducia latente, forse non ancora del tutto razionalizzata, in un pensiero strutturale che non sia concepito all'origine per orientare il processo stesso, bensì per fornire una gamma virtualmente infinita di opzioni, di itinerari, di percorsi possibili. Alla fiducia nella struttura significativa in sé, caratteristica del pensiero seriale di quegli anni, va sostituendosi, sebbene ancora nelle forme dell'asettico vocabolario strutturalista, un'autentica preoccupazione comunicativa: fornire, sulla "parete" finemente cesellata ma "impraticabile" della *texture* pluridirezionale, alcuni più o meno comodi appigli per la memoria. Un percorso di ricerca che doveva protrarsi almeno fino a *Sequenza III* (naturalmente con significative anticipazioni), ma che in *Sequenza IV* avrebbe registrato ancora i sintomi di un'acquisizione non del tutto assimilata, o quanto meno di riflessioni su soluzioni che ancora dovevano essere testate nei diversi ambiti del comporre. L'idea di segnalare gli appigli a posteriori – ma non ancora di predisporli progettualmente all'origine del processo creativo – è già un passo al di là dell'ingenua, se non addirittura irresponsabile fiducia che l'ascoltatore possa individuarli da sé. Persino in una composizione scritta proprio nel 1956 come il Quartetto per archi n.1 – che passa per essere un esempio di momen-

tanea adesione di Berio al serialismo integrale – la percepibilità della forma è affidata assai più alla ricorrenza di semplici eventi sonori immediatamente riconoscibili (improvvisi unisoni in *ff*, particolari modalità d'attacco, ecc.) che alla coerenza interna del materiale.

L'utopia della dissociazione dei parametri mediante la loro serializzazione aveva spazzato via ogni retorica, ma con essa anche il livello della gestualità sonora, i codici di gesti del passato e quindi anche la possibilità di concepirne in futuro. L'ipotesi che le facoltà di analisi dell'ascoltatore fossero in grado di esercitarsi su qualcosa che non fosse «troppo significante», che non rappresentasse cioè «una vera e propria caratterizzazione auditiva, un gesto, un “oggetto sonoro” unitario» doveva rivelarsi virtuale, agli occhi stessi di Berio, tanto quanto la fiducia nella struttura significante in sé. Infatti non è pensabile che un elemento dotato dei connotati necessari per imporsi all'attenzione uditiva non sia, in qualche misura, anche gesto: un *ff*, ad esempio, implica inevitabilmente una serie di connotati correlati in assenza dei quali il *ff* stesso, nelle sue ricorrenze, rischia di non essere riconosciuto come un'identità degna di nota: esso implicherà, anche qualora non specificato, un timbro, una modalità d'attacco, un registro, una caratterizzazione idiomatrico/strumentale ecc. In altri termini, per essere riconosciuto un elemento deve possedere delle qualità per così dire “gestaltiche”: se è vero che il tutto non è la somma delle sue componenti, sarà altrettanto vero che la dissociazione dei parametri può esercitarsi solo su un insieme limitato di connotati, marginali rispetto a quelli sufficienti e necessari alla riconoscibilità dell'oggetto in questione. Dunque ne deriva che «un pizzicato, [...] un modo d'attacco, un rapporto di intensità, di condensazioni, di rarefazioni o qualcos'altro», se sono riconoscibili devono essere in qualche modo anche gesti.

Sulla base di queste premesse, in un quinquennio la riflessione di Berio sul concetto di gesto si sarebbe sviluppata fino a diventare un aspetto determinante della sua poetica. E se per convincersene non fosse sufficiente l'evidenza musicale, basterà scorrere qualche passo del saggio *Del gesto e di piazza Carità*, scritto nel 1961:

C'era una volta una comunità ricca di idee, di fatti e di ideali. Spetta a noi, ora, il compito di leggere i gesti che l'hanno abitata con fatti, con scritture, col parlato e col canto. Potremmo allora essere tentati di considerare il gesto alla stregua di uno dei tanti strumenti speculativi ed analitici che ci offre il linguaggio? Il gesto inteso come segno che vive una sua sintassi (come rapporto formale fra i segni), una sua semantica (come rapporto di funzionalità fra i segni e chi li utilizza)? Ma è la presenza di una pluralità di sensi e di una implicita dimensione e scansione temporale a marcare la differenza fra segno e gesto: il segno «è», il gesto «è diventato» [Berio 2000, 276].

Ciò che nella dimensione autosufficiente del pensiero strutturalista costituiva un limite alla pluridirezionalità dei nessi formali, ora apre la prospettiva a infiniti

orizzonti esterni all'opera, ovvero alla possibilità di "parlare" – o "essere parlati" da – un linguaggio. E se è vero che «un gesto non lo si può inventare di sana pianta perché implica sempre un rapporto con storie e consuetudini diverse, sociali ed espressive, che in esso convivono», sarà vero anche che non lo si può "smontare" a piacimento senza smarrirne l'identità ed i significati.

Si intravede in queste vivide immagini il percorso, ancora prefigurato in termini interrogativi, che nel 1965 condurrà a *Sequenza III* per voce e in seguito a *Sequenza V* per trombone. In *Sequenza IV* si avverte invece un momento di incertezza, sintomo forse di un'evoluzione verso un nuovo orizzonte esteso-centrico non ancora condotta a totale compimento; in termini tecnici, una fase in bilico fra la segnalazione a posteriori degli appigli mnemonici parsimoniosamente offerti dalla *texture* pseudo-seriale e la nuova concezione di gesto, predisposto a priori per dialogare con tutti i gesti che in esso convergono, per orientare il processo formale anziché lasciarlo all'arbitrio del soggetto o all'autosufficienza della struttura.

In sintesi, in *Sequenza IV* la faticosa e problematica soluzione del problema formale si esprime in un rapporto difficile e instabile fra entropia e unidirezionalità dell'informazione. Nel flusso entropico di informazioni sonore, alcune, fortunatamente, si impongono alle nostre facoltà di riconoscimento con la forza dell'evidenza. La memoria si incarica di stabilire nessi fra elementi ricorrenti e quindi di appagare la propensione istintiva alla continuità. Ciò costituisce una premessa per una distinzione necessaria al procedere dell'analisi: per le dimensioni precedentemente prese in esame, al fine di individuare una condizione di continuità è sufficiente registrare la permanenza di un certo tratto distintivo; invece nel caso di gesti sonori elementari è necessario l'intervento della memoria per porre in relazione eventi simili più o meno distanti nel tempo: in altri termini, nel primo caso si tratta di un procedimento ordinatorio deduttivo, nel secondo di un processo formale induttivo. Il primo favorisce la percezione dell'orizzonte formale in termini di segmentazione, il secondo mette in atto un sistema di relazioni complesse e pluridirezionali. Si tratta di ciò che Berio definisce «possibilità multipolare della forma», ovvero il livello al quale entrano in gioco al massimo grado le facoltà di interpretazione formale dell'ascoltatore. In *Sequenza IV* – come in molte altre composizioni di quegli anni – nella gerarchia dei livelli di percezione formale esso si colloca al primo posto, non tanto per importanza, quanto per evidenza. Ad uno dei livelli più bassi si colloca invece, paradossalmente, la dimensione dell'organizzazione delle altezze, non per irrilevanza, bensì per la sua latenza a un livello poco più che subliminale. Provocatoriamente si potrebbe affermare che la coerenza non si avverte in positivo, bensì in negativo, ossia in sua assenza.

In *Sequenza IV* si evidenzia un gruppo di gesti-figure elementari fondamentali ed immediatamente riconoscibili:

- 1) accordi distinti per modalità d'attacco:

- a) staccato secco *p* (dove per *p* si intende la gamma da *p* a *ppp*)
 - b) staccato *sffz* ∇ ped.
 - c) appoggiato + pedale tonale
 - d) arpeggiato + pedale tonale
- 2) arabeschi (gruppi di note piccole a ritmo libero): l'indicazione implica l'esecuzione più veloce possibile, ma tenendo conto del margine di flessibilità determinato dagli aspetti morfologici dello strumento e idiomati della scrittura.
- 3) moto melodico oscillatorio
- 4) *clusters* a mani alterne
- 5) gesto melodico elementare seguito da risonanza e stasi

L'evidenza del gesto sonoro si fonda sostanzialmente sulla forte interdipendenza – e quindi scarsa dissociabilità – dei parametri: la modifica sensibile di uno dei parametri può pregiudicarne la riconoscibilità, poiché il tutto non è la somma delle sue componenti. Un gesto strumentale al quale venga modificato arbitrariamente uno dei parametri non è quasi mai un altro gesto, bensì un “non-gesto”. Infatti «un gesto non lo si può inventare di sana pianta perché implica sempre un rapporto con storie e consuetudini diverse, sociali ed espressive, che in esso convivono» [Berio 2000, 275]. Significativamente Berio utilizza concetti analoghi in riferimento agli strumenti musicali: «Uno strumento musicale è di per sé un pezzo di linguaggio musicale. Provare ad inventarne uno nuovo è altrettanto futile e patetico di qualsiasi tentativo di inventare una nuova regola grammaticale nella nostra lingua» [Berio 1981, 99]. Gesto sonoro e morfologia dello strumento sono quindi due facce della stessa medaglia: dissociare i parametri di un gesto produce un altro gesto solo se esso rispetta la morfologia – e quindi, implicitamente, anche la storia – dello strumento per il quale è concepito. È il caso delle quattro modalità d'attacco degli accordi individuate in *Sequenza IV*. Il connotato «accordo» è il tratto distintivo minimo e costante; gli altri parametri cambiano: durata (staccato oppure tenuto), dinamica (categoria *p* oppure *sffz*), scrittura (secco oppure arpeggiato) sono variabili che danno luogo a gesti diversi, non a varianti dello stesso gesto. La memoria agisce su di essi da una parte in modo associativo, dall'altra in modo selettivo: può assimilare fra loro gli accordi staccati, benché con dinamiche diverse, ma decodifica gli accordi tenuti come “altro”. Gli accordi *sffz* ∇ ped. stabiliscono relazioni più dirette con i loro simili, ma “dialogano” anche con gli accordi staccati *p*. Gli accordi con pedale tonale in dinamica *f* (intesa come categoria *f*) sono più facilmente assimilabili a *sffz* ∇ ped. che a quelli in *p* tenuto con pedale tonale (vedi ad esempio bb. 13, 70, 99, fine di 147, fine di 150, 172, 179): forse dovremmo arrenderci all'evidenza che, almeno ad un primo ascolto poco analitico, tutto ciò che è *f* tende a stabilire rapporti reciproci e ad associarsi nella nostra memoria con un'efficacia maggiore ad altri connotati fondamentali. Lo stesso vale per i processi di condensazione e rarefazione, di variabilità timbrica, di registro ecc. Probabilmente,

ciò che si impone al primo ascolto corrisponde anche al principale sistema di orientamento formale, ovvero quello che sottende e coordina, nella nostra percezione, tutti gli altri livelli; quello che innesca il processo formale nel modo più condivisibile, meno soggettivo.

Questo livello, che potremmo definire riduttivamente “dinamico-gestuale”, è funzionale – nel suo condensarsi in figure sonore immediatamente riconoscibili – al superamento di una caratteristica forma di entropia ereditata dal pensiero seriale degli anni Cinquanta; un pensiero nel quale, per dirla in modo molto empirico, l’eventualità che tutti i parametri possano convergere simultaneamente in un’unica figura – ad esempio un accordo le cui parti siano tutte espresse in un’unica dinamica, un’unica modalità d’attacco, un’unica durata – era ipotesi se non virtualmente impossibile, altamente improbabile e per molti aspetti anche non auspicabile: si potrebbe anzi affermare che il pensiero seriale di quegli anni sia nato proprio per evitare quell’eventualità. Benché *Sequenza IV* si ponga a distanze siderali da quel mondo – e in questo senso, il fatto che l’assunto stesso del concetto di «sequenza» qui si condensi in gesto (ovvero in «sequenza di gesti/acordo») non può considerarsi occasionale –, è piuttosto evidente che un certo retaggio di quel pensiero vi si manifesti ancora sotto forma di gesticolazione neutra, come materiale indistinto da delegittimare attraverso il potere formale del gesto.

Infatti la discontinuità permanente, utopia del pensiero seriale in grado di scongiurare qualunque ricaduta nei *topoi* del passato, implica un eccesso di informazione che a sua volta produce una squalifica della comunicazione: l’eccesso di informazione tende a rovesciarsi nel suo contrario. Ovviamente la discontinuità permanente assoluta, ovvero il grado zero del linguaggio, è impossibile, ma sull’asse virtuale sotteso fra discontinuità e continuità, il mondo sonoro di matrice seriale tende a collocarsi più vicino al primo dei due poli che al secondo. In ampi tratti della *Sequenza IV* Berio sembra voler ridurre a stereotipo ciò che in un determinato contesto culturale – di cui Berio stesso fu partecipe – aveva la propria legittimazione in un complesso gioco costruttivo; in *Sequenza IV* il caleidoscopio seriale è ridotto ad effetto proprio in virtù della revoca di qualunque genere di organizzazione analoga: la duttile declinazione della sequenza di accordi, immanente a questa composizione, non è in alcun modo assimilabile a quell’orizzonte. Lo stereotipo della gesticolazione neutra sembra interrogare se stesso e riconoscere la propria impotenza ad innescare processi formali: si affaccia l’onnipresente paradigma beriano della meta-musica, della musica che commenta e interroga se stessa. Su questa gesticolazione neutra il gesto si staglia come azione sonora organizzata e significante, ma anche come figura rispetto allo sfondo, oltre che come gesto intenzionale in grado di orientare il processo formale e di conferirgli una direzionalità e un senso.

La consapevolezza dell’esautorazione del parametro diastematico, implicita in un materiale virtualmente privo di polarizzazioni, si manifesta in due direzioni

opposte: da una parte, quasi come sfiducia nelle capacità selettive dell'orecchio, gli agglomerati armonici più serrati si condensano in *clusters*, i cui suoni estremi obbediscono però ancora ad una gestione organizzata delle altezze. Il processo di "clusterizzazione" si espande fino a produrre interi episodi a prevalente carattere bruitistico e percussivo. Dall'altra, l'esigenza di un recupero della dimensione diastematica si manifesta sotto forma di enfasi accordata ad una selezione ristretta di altezze; singoli suoni o, più frequentemente, singoli intervalli erompono dal magma indifferenziato grazie a connotati di natura quantitativa: ripetizione, durata prolungata, enfasi dinamica.

Provocatoriamente si può affermare che la discontinuità permanente è percepita, a sua volta, come una condizione di continuità, ma solo qualora la si ponga in rapporto dialettico con elementi di alta pregnanza informativa e di un elevato grado di chiarezza del segnale. Su questo materiale neutro, che alla lunga si rivela una continuità di assenza di informazione, risultano essere significativi i valori connotativi (dinamica, condensazione-rarefazione del materiale, tessitura, durata ecc.) assai più di quelli denotativi (altezze, intervalli, armonie, ritmi). O meglio, i valori connotativi – ci si passi questa distinzione un po' grossolana – sono in grado di attrarre la nostra attenzione su quelli denotativi, svelando una rete di relazioni altrimenti assai labile: in modo meno schematico, si potrebbe dire, con le parole di Berio, che in questo contesto il «cosa» sarà meno rilevante di tutto ciò che riguarda «il quanto, il come e il *quando* questi convenzionali accadimenti sonori verranno a disporsi nel tempo» [Berio 1956, 66]. Se si scorre nuovamente la citazione con cui si apre questo paragrafo, si può notare che fra questi «convenzionali accadimenti sonori», altrove definiti semplicemente come gesti sonori, Berio non nomina nulla che abbia a che fare con la dimensione delle altezze: «per qualcuno sarà un pizzicato, per altri sarà un modo d'attacco, un rapporto di intensità, di condensazioni, di rarefazioni o qualcos'altro, non importa». In un'ottica molto pragmatica si possono individuare nell'idea di gesto sonoro una *figura* – non tanto e non solo nell'accezione meramente grafica, quanto in quella di insieme organico di connotati – ed una *azione motoria* che la rende sensibile. È superfluo sottolineare che l'orizzonte è assai più complesso, perché «il gesto fa incontrare su piani diversi di comportamento un insieme di codici e di storie diverse: la storia di chi compie il gesto e le diverse vicende che si coagulano nel gesto in sé e gli danno un senso» [Berio 2000, 275]. In fondo, lo strumento è la testimonianza oggettuale di questo processo di coagulazione: l'azione motoria di «chi compie il gesto» deve porsi in relazione ad essa. Tornando al nostro modello semplificato, la figura ammette un certo margine di variabilità dell'azione motoria: che il *cluster* sia più o meno ampio, che sia *f* o *p*, che sia acuto o grave, che abbia durata breve o lunga, che sia «rotatorio» o «pieno», la figura-*cluster* non perde la propria identità. Una sequenza di più *clusters* si organizza in una gestualità composita, ma definibile complessivamente come semplice percussione alternata fra mano destra e mano sinistra; la natura dell'azione motoria determina

ampiamente l'aspetto ritmico, fondato prevalentemente sull'alternanza binaria dei registri grave e acuto, e in parte anche l'aspetto dinamico-timbrico (azione di braccio, suono percussivo, dinamica più orientata verso la categoria *f*). Per la riconoscibilità di questo gesto, la precisa definizione delle altezze è un aspetto in larga misura ininfluyente; questa osservazione risulta più sorprendente se riferita ad un gesto apparentemente più "melodico", ovvero ciò che abbiamo definito come «moto melodico oscillatorio». Infatti, le altezze sono funzione del gesto e non viceversa: il gesto polarizza l'attenzione sulle altezze, ma è riconoscibile indipendentemente da esse. I requisiti minimi della figura si riassumono in un'alternanza prolungata e più o meno rapida di due suoni: altezze, dinamica, registro sono per lo più ininfluenti ai fini del riconoscimento. L'azione motoria è una rotazione dell'avambraccio sul proprio asse. Il trillo, apparentemente simile a questo gesto, è in realtà di altra natura, non tanto perché prodotto da un'azione di dita anziché di polso e avambraccio, quanto per la rapidità dell'esecuzione: connotato essenziale della figura «moto oscillatorio» si rivela dunque la velocità d'esecuzione, che deve rimanere distinta da quella libera e indifferenziata del tremolo. La figura produce un'efficacissima polarizzazione delle altezze tramite la ripetizione e il prolungamento nel tempo; questa semplice strategia di polarizzazione, volta a stabilire una condizione di continuità percettiva, è apprezzabile soprattutto da *b. 75* a *88*, ed in particolare a partire da *82* (vedi *Es. 4*).

Ma il *topos* in cui le dimensioni del «quanto», del «come» e del «quando» hanno decisamente il sopravvento sul «cosa», paradossalmente è la figura «gesto melodico elementare». Per lo più si tratta di un solo intervallo, elemento differenziato reso significativo nel magna indistinto: come una sorta di «ultima parola pronunciata», rimane sospesa nel vuoto e agisce sulla memoria retrospettivamente, con un atto di sintesi, costringendo ad una reinterpretazione del già sentito in termini di gesticolazione neutra. Una figura, quindi, che si distingue per essere diastemazia pura, ma che in realtà non comprende fra i propri connotati sufficienti e necessari per il riconoscimento l'identificazione qualitativa dell'intervallo. Al contrario, in assenza di un sistema di riferimento che attribuisca all'altezza un valore funzionale, sono prevalentemente fattori connotativi e quantitativi che definiscono la specificità della figura: rispettivamente il «come», ovvero l'enfasi dinamica nell'ambito *f* (che significa per lo più *fff*, *sfz* oppure *ff* ecc.); il «quando», ovvero sempre al termine di una fase di concentrazione ed entropia dell'informazione sonora e nel punto preciso in cui essa lascia il posto alla rarefazione; il «quanto», ovvero con la parsimonia necessaria perché la memoria registri il gesto sonoro come evento in continuo equilibrio fra eccezionalità e prevedibilità. Abbiamo già avuto modo di riscontrare come i momenti di stasi e rarefazione del materiale sonoro coincidano con i valori più bassi di indicazioni metronomiche, ovvero, in altri termini, che le stasi vengano per lo più enfatizzate nel loro valore di cesura. È proprio in quel punto che il gesto melodico elementare viene lasciato risuonare a lungo. Lo schema riprodotto nell'*Es. 8* riporta

la sequenza di questi eventi. Non si intravede una progettualità esplicita nella successione di queste altezze: il criterio sembra essere piuttosto quello di un'enfasi accordata ad una selezione di suoni appartenenti alla "trama indifferenziata"; selezione che obbedisce al principio di varietà, ma non sistematicamente. In altri termini, il criterio della non ripetizione è declinato in modo libero da modelli dodecafonici. Inoltre sono assenti gli intervalli prediletti dalla retorica post-tonale (settima maggiore, nona minore), mentre hanno una presenza consistente intervalli che – lo si voglia o no – appartengono ad un ineludibile *imprinting* tonale (quinta giusta, terza maggiore, sesta minore).

Il confronto con l'edizione riveduta e corretta del 1993 ci offre indizi significativi sulle intenzioni del compositore. A prescindere dagli ovvi motivi per i quali un compositore del Ventesimo secolo dà alle stampe seconde versioni di opere proprie – motivi in base ai quali molte modifiche possono essere intese come sostanzialmente ininfluenti rispetto al piano generale del lavoro –, sono individuabili alcuni casi in cui le intenzioni si precisano, altre in cui, sotto la spinta della stessa propensione, si semplificano. Cadono le forcelle verticali usate per indicare l'intensità crescente dei suoni di un accordo partendo dal grave all'acuto o viceversa, retaggio già di per sé semplificato delle dinamiche differenziate per ogni dito di certa scrittura pianistica seriale; sopravvivono solo quelle col segno di esecuzione arpeggiata, ossia quando corrispondono ad un gesto spontaneo, strumentalmente plausibile. Ma soprattutto, in alcuni casi l'enfasi dinamico-timbrica si approfondisce ulteriormente, mediante l'adozione di un'azione motoria più spontanea ed efficace: percossa a due mani, la "figura-intervallo" risuona più incisiva. Ci si potrà convincere di ciò confrontando bb. 37/3°, 49/3°, 10/3° nelle due edizioni.

In sintesi, la dimensione delle altezze diviene significativa laddove si condensa in gesto. Come altre composizioni di Berio, *Sequenza IV* sembra voler esemplificare questo enunciato. Meglio di altre, più che il raggiungimento esprime il percorso, la storia, il racconto di un'acquisizione; più che un cammino individuale, testimonia un rivolgimento generazionale e la conseguente presa di coscienza che «una musica senza gesti è come una lingua senza inflessioni vocali, un linguaggio nomenclatura; è come un'idea di musica basata solamente sulle note anziché, anche, sul suono, sulle tecniche di esecuzione e sull'esperienza dell'ascolto» [Berio 2000, 276].

6. Dal grafico all'interpretazione

La Tab. 3 di p. 47 tenta di fornire una rappresentazione grafica di alcuni aspetti formali ritenuti in questo contesto significativi e determinanti. È del tutto superfluo sottolineare quanto possano rivelarsi arbitrarie visualizzazioni di questo genere nel momento in cui si attribuisca loro qualsivoglia valore di og-

come visualizzazione della funzione della memoria: eventi singoli, non appartenenti ad un segmento di continuità, possono tuttavia essere ad esso collegati come anticipazioni o come “liquidazioni”. La memoria stabilisce nessi anche a distanza, instaurando livelli di continuità non quantificabili in termini di frequenza, ricorrenza, vicinanza, bensì piuttosto in termini di riconoscibilità ed incisività del tipo di eventi su cui essa si esercita (tuttavia il tratto di collegamento inferiore è utilizzato solo per stabilire relazioni abbastanza immediate fra eventi o gruppi di eventi non troppo distanti fra loro). Ad esempio, lo staccato *sfz* 7 ped. si verifica assai più raramente di altri gesti, rappresentati in Tab. 3 in fasce inferiori. Tuttavia la sua riconoscibilità ne fa un riferimento mnemonico immediatamente percepibile; proprio per questo Berio utilizza questo gesto sonoro con estrema parsimonia.

Seguono, come sottocategorie gestuali della fascia V gli arabeschi (V2), identificabili come ghirlande di suoni più o meno di natura accordale e più o meno a ritmo libero (le zone in nero sono quelle a prevalenza di arabeschi di natura accordale a ritmo libero); i moti melodici oscillatori (V3), consistenti nell’alternanza più o meno rapida di due suoni; i *clusters* (V4), raggruppati in zone di maggiore o minore concentrazione (rispettivamente contraddistinte da nero e grigio); ed infine i gesti melodici elementari (V5), intervalli isolati ed enfaticizzati dinamicamente, lasciati risuonare in momenti di stasi.

Infine, la sesta fascia, anomala in questo schema tanto quanto quella delle ripetizioni di sequenze di altezze, individua i momenti di rarefazione dell’ordito sonoro. A questo livello sembra capovolgersi il rapporto fra continuità e discontinuità: la gesticolazione neutra, la trama fitta di eventi sonori è avvertita come condizione stabile, mentre il non-evento, il non-gesto articola il continuum entropico con momenti di rarefazione e/o stasi.

La fascia delle rarefazioni è collocata vicino alla sottocategoria dei gesti melodici elementari in quanto in non pochi casi, come indica lo schema, i due fenomeni sono strettamente collegati: il gesto melodico elementare appare sempre in concomitanza con l’inizio di un momento di rarefazione. Anche i punti di rarefazione hanno un valore relativo: non esiste una soglia oggettiva al di sotto della quale una rarefazione di eventi sonori venga avvertita come interruzione della trama eterofonica. Piuttosto, l’efficacia dell’interruzione dipende dal livello di densità dell’ordito sonoro in quel punto, oltre che dalla lunghezza e dalla posizione della sospensione. Ad esempio, nelle prime 16 battute, così come da 189 alla fine (sezioni che per pura comodità pratica definiremo “esposizione” e “ripresa”), la distanza fra un accordo staccato secco e l’altro è spesso più ampia di alcune rarefazioni nel corso della composizione, ma la densità di eventi è bassa e quindi questi intervalli temporali non sono avvertiti come sospensioni. Ad un primo ascolto la successione di condensazioni e rarefazioni rappresenta probabilmente l’articolazione formale più immediata del flusso sonoro di *Sequenza IV*.

Ma per comodità espositiva sarà più utile cominciare la lettura della Tab. 3 a partire dalle dimensioni più “neutre”.

Ad uno sguardo generale si possono riscontrare innanzitutto alcune zone di maggiore stabilità dei parametri: mi riferisco in particolare a ciò che ho definito “esposizione” e “ripresa”. Si noti in particolare come nell’esposizione la continuità del rapporto figura-sfondo (identificabile con la situazione di maggior efficacia dell’azione del pedale tonale), delle dinamiche e della frequenza dei due gesti sonori a) e b) contribuiscano, insieme ad una forma di continuità parziale delle indicazioni metronomiche (graduale rallentamento), alla percezione di una sezione complessivamente omogenea. A ben vedere, queste dimensioni concorrono alla caratterizzazione di un’unica figura sonora composita, fondata sulla dialettica figura-sfondo. In altri termini, alcuni parametri cooperano alla caratterizzazione di una *Gestalt* definita, da sottoporre in seguito ad un processo di dissociazione dei parametri stessi. Si noti come il profilo di questa *Gestalt* sia netto solo “in entrata” (in corrispondenza, in modo prevedibile ma non scontato, con b. 1; l’inizio dell’azione del pedale tonale – ovvero l’impostazione del rapporto figura-sfondo – soltanto a b. 3 è circostanza per molti aspetti irrilevante in questo contesto). “In uscita”, invece, si verifica una sorta di frastagliamento della figura: se il rapporto figura-sfondo rimane stabile fino a 21, nel frattempo a 10 si interrompe il progressivo rallentamento del tempo metronomico, ma soprattutto a 11 si interrompe la continuità della scrittura accordale in staccato secco *p* (in corrispondenza del primo impulso all’orizzontalizzazione della sequenza accordale) e quasi contemporaneamente (a 12) si manifestano i primi segni di abbandono della continuità dinamica. La sequenza dei campi armonici si ricompatta in accordi a partire da 13, quando la continuità dinamica e metronomica sono già parzialmente compromesse. Nel frattempo un nuovo gesto, già sentito a 8 (staccato *sfz* 7 ped.), si manifesta come elemento potenzialmente ricorrente (13 e 16), oltre che complice di una nuova ambientazione dinamicamente discontinua; tuttavia, l’orizzonte d’attesa instaurato dai tre gesti *sfz* 7 ped. in successione piuttosto ravvicinata ne fa degli appigli immediatamente riconoscibili al momento opportuno; così sarà al momento del loro ritorno, nella sezione di bb. 65-71 (Es. 2).

A 189, in corrispondenza della ripresa, accade qualcosa di analogo: si riscontra di nuovo una concomitanza di stabilità del rapporto figura-sfondo, delle dinamiche e della scrittura per accordi in staccato secco *p*; ricompare anche il riconoscibilissimo gesto *sfz* 7 ped. Una minore stabilità metronomica è bilanciata da una maggiore stabilità dinamica. L’anticipazione a 187 della scrittura per accordi secchi *p* – e ancor prima, in modo intermittente, nella sezione da 162 a 179 –, determina una percezione leggermente sfumata dell’inizio della ripresa: di ciò si dovrà tenere conto anche in altri casi, perché, a dispetto delle apparenze, lo sfasamento anche di un solo millimetro nella Tabella, corrisponde a un’intera battuta

nella musica, cosicché lo sfasamento dei parametri si può realizzare anche su dimensioni poco apprezzabili nella rappresentazione grafica.

Un dato assai significativo è la non pertinenza del parametro delle altezze nella caratterizzazione della figura composita di cui sono sostanziate l'esposizione e la ripresa: infatti nella ripresa è completamente sovvertita la sequenza degli accordi dell'esposizione, molti dei quali ora compaiono come varianti o come derivati, e quindi spesso in una veste difficilmente riconoscibile all'ascolto (vedi in Tab. 2 a pp. 38-39 gli accordi che compaiono dopo b. 189). In ogni caso, per essere realistici, è assai inverosimile che si possano decodificare e quindi in seguito riconoscere accordi staccati a cui non venga concessa alcuna risonanza – ovvero scarsissimo tempo di esposizione alla nostra capacità analitica –, se non nei loro parametri più generici, come densità, registro, dinamica, modalità d'attacco. Ma soprattutto, nessuna delle due forme di continuità della dimensione delle altezze individuate in questa analisi si manifesta in concomitanza con queste due sezioni (si veda in primo luogo dove sono collocate le zone di polarizzazione delle altezze [IV/a]) rispetto alle due sezioni suddette); anzi, la lunga ricapitolazione di altezze che va da 154 a 201 scavalca ampiamente l'inizio della ripresa, terminando ben dodici battute dopo. L'ascolto conferma l'impercettibilità assoluta di questa dimensione di continuità, laddove risulta invece determinante, nell'individuazione delle articolazioni formali, il riferimento alle caratterizzazioni fondamentali del rapporto figura-sfondo come impostato nell'esposizione. E se nella "falsa ripresa" di b. 66 (Es. 2) ci sembra di riconoscere il primo accordo dell'esposizione, non è tanto per il fatto che è effettivamente identico, quanto per il fatto che un agglomerato armonico di analoga conformazione (perché così lo percepiamo) costituisce il primo elemento verticale compatto preceduto da una pausa di durata significativa (e con ciò mi riferisco al silenzio assoluto, privo di qualunque risonanza) dopo l'esposizione. Ma in realtà la sensazione del "già sentito" non si riferisce all'inizio dell'esposizione, bensì agli accordi in *sfz* di bb. 8, 13, 16, 29, di cui l'accordo a b. 66 è un efficace richiamo.

Si potrà obiettare che a 95 e a 154, punti di inizio di sezioni uguali dal punto di vista della successione delle altezze (vedi IV/2), la percezione di articolazioni formali importanti è inequivocabile; ma ciò si verifica dove il parametro delle altezze si associa ad altri: a 95 convergono continuità metronomica e dinamica, e la scrittura è caratterizzata dall'alternanza di moto melodico oscillatorio e *clusters*. Al livello delle altezze, nulla attira la nostra attenzione al punto di fissarsi nella memoria (troppo debole anche il riferimento ad una precedente breve sezione da 54 a 60); tant'è che a 154, quando i suoni della sezione da 95 a 153 vengono ripetuti, tale ripetizione passa del tutto inosservata. Ci accorgiamo invece che in quel punto convergono continuità metronomica, stabilità del rapporto figura-sfondo, continuità dinamica e una certa presenza della scrittura a *clusters*: è quanto basta per individuarvi un'articolazione formale importante. La prevalenza della scrittura ad arabeschi invece comincia abbondantemente prima di 154: co-

mincia gradualmente ad imporsi sin da 137, si instaura stabilmente a 145 per unirsi alla continuità di altre dimensioni a 154. Anche in questo caso la stabilizzazione anticipata di un connotato distintivo, laddove gli altri sono ancora caratterizzati da discontinuità, tende a sfumare l'articolazione formale.

L'unica sezione in cui il parametro delle altezze si impone alla percezione come un connotato di riconoscimento fondamentale è quella da 82 a 88, come ho più volte segnalato: è lì che la polarizzazione di due suoni (fa^3 e re^4) e il moto oscillatorio si coniugano indissolubilmente in un gesto sonoro inconfondibile «in grado di stabilire un senso temporaneo di identità distributiva» [Osmond-Smith 1994, 196]. Nello stesso punto, a 82, si stabilizza anche la dinamica f . Analogamente, l'enfasi dinamica, la posizione isolata in un punto di rarefazione della trama sonora, la particolarità gestuale, trasformano un singolo suono, un intervallo, una sequenza di tre o al massimo quattro suoni in «gesto melodico elementare». Altrove il moto melodico oscillatorio non si coniuga col principio di polarizzazione delle altezze (vedi ad esempio le sezioni prima e dopo 82 indicate in Tab. 3); ciò nonostante rimane perfettamente riconoscibile in quanto gesto, laddove le altezze non godono di analogo autonomia.

Ma torniamo ad uno sguardo d'insieme della rappresentazione grafica. Fino a $V/2$ (arabeschi) i segmenti di continuità si concentrano attorno alle articolazioni principali della composizione. Guardando l'immagine “al negativo” – e continuando ad escludere $V/3-5$ e VI – si evidenziano due zone di assoluta – o quasi – discontinuità di tutte le dimensioni. Si tratta di un'osservazione importante, perché ci consente di constatare che i gesti sonori da $V/3$ a $V/5$ e le rarefazioni (VI), strettamente collegate a $V/5$, si collocano in una posizione che consente sia di “coprire” le zone di discontinuità totale, sia di stabilire più efficaci livelli di continuità in grado di attraversare le continuità di natura più neutra, dominandole in virtù di una loro maggior caratterizzazione. È significativo che $V/2-5$ e VI non si sovrappongano alle sezioni in cui prevalgono $V/1$ a) e b): appare evidente che lo scopo di questa separazione degli ambiti sia quello di non offuscare la chiarezza figurale dell'esposizione e della ripresa, sezioni per le quali ormai, procedendo nell'analisi, i due termini scelti risultano sempre meno arbitrari.

Un'attenzione particolare va dedicata alle relazioni reciproche fra gesto melodico elementare ($V/5$) e rarefazioni (VI). Infatti, l'evidenza del gesto melodico elementare non deriva solo dalla sua intensità sonora, bensì anche dalla durata del suono – o dei suoni – dopo la percussione e dalla sua/loro posizione “esposta”: quasi tutti i gesti melodici elementari si affacciano su momenti di rarefazione dell'ordito sonoro, che rappresentano anche momenti di stasi. In sostanza, al fine di evidenziare questa figura, l'enfasi temporale si aggiunge all'enfasi dinamica. Nell'edizione del 1967 le stasi hanno sempre durate misurate e spesso poco estese. In seguito Berio deve essersi reso conto del fatto che la densità della trama sonora era eccessiva, che le rarefazioni avevano troppo poco respiro e che, di conseguenza, i gesti melodici elementari risultavano troppo poco

evidenti. Significativamente, nell'edizione riveduta del 1993 alcuni dei momenti di stasi più brevi vengono enfatizzati mediante l'apposizione di corone angolate sopra la risonanza dei suoni che si affacciano sulle stasi stesse (ad esempio a 50, 75, 116; in due casi, addirittura, vengono create due stasi assenti nella precedente edizione: vedi 46 e 99). Berio indica con estrema precisione la lunghezza della risonanza, cioè quante volte deve essere moltiplicata la durata della nota sulla quale è apposta la corona (da 4 a 6 volte). In altri casi interviene sull'indicazione metronomica per ampliare la stasi (vedi ad esempio l'indicazione metronomica croma = 40 – anziché 72 – a b. 137, oppure l'anticipazione di croma = 40 a 130, allo scopo di dilatare la lunga stasi successiva). Le modifiche apportate nell'edizione riveduta, a dispetto della scarsissima o nulla incidenza degli interventi rispetto alla precedente edizione, hanno un impatto formale decisivo. Inoltre, il fatto che in alcuni casi nell'edizione del '93 Berio abbia diviso fra le due mani i due suoni di un intervallo eletto a gesto melodico elementare (vedi bb. 37, 49, 132), lungi dall'essere una circostanza irrilevante rende il gesto più spontaneo, l'attacco più incisivo, il suono più prolungato.

Nella progettualità di *Sequenza IV* si riconosce, certo, l'intenzione di organizzare i segmenti di continuità attorno ad alcuni eventi principali, e in particolare di attribuire alla sezione iniziale e a quella conclusiva un coefficiente di stabilità massimo, che conferisca loro un carattere rispettivamente di esposizione e di ripresa. Tuttavia non si può negare che la coerenza formale si giochi principalmente ai livelli che nel grafico qui proposto si collocano da V/3 in giù; così come non si può trascurare la sensazione che gli ultimi due livelli (V/5 e VI), quelli forse più efficaci per l'articolazione della parte centrale del pezzo, rappresentino una categoria di intervento in una certa misura "a posteriori" rispetto al progetto compositivo generale. A tal punto che, al momento di chiarire ulteriormente il percorso formale, nell'edizione riveduta del '93 Berio interviene proprio enfatizzando questi livelli.

Evidentemente la distanza non solo cronologica bensì anche poetica dalla meccanica della gestione dei parametri e dall'esercizio dell'artigianato strutturalista – condizioni prioritarie nell'atto compositivo come fase di preparazione del materiale, ma non necessariamente destinate a conservare lo stesso primato nella gerarchia di importanza percettiva –, deve aver portato in primo piano gli aspetti che per Berio sono realmente importanti per la percezione macrostrutturale. Come controprova di questa tesi, appare significativo che gli interventi a posteriori apportati da Berio al parametro delle altezze risultino sostanzialmente estranee alla logica del materiale di questa composizione (cfr. ad esempio b. 214 nelle due versioni). Al di là delle numerose modifiche di dettaglio operate nell'edizione riveduta, risulta chiara, soprattutto all'ascolto, la maggiore responsabilità conferita dal compositore alla componente gestuale nei confronti di un processo formale orientato, ovvero, per ritornare alla nostra metafora, l'intenzione di fornire appigli più sicuri, anziché un fiducioso scenario «multipolare» in cui la per-

cezione formale possa orientarsi – o disorientarsi – a proprio piacimento. Ma in questa tipologia di interventi si riconosce, più che il compositore quarantenne formatosi nell'orizzonte poetico-centrico dell'avanguardia del secondo dopoguerra, il Berio degli anni Novanta, passato attraverso un percorso di ricerca di comunicabilità del pensiero formale, e quindi di riconquista di una prospettiva estesico-centrica del comporre. E forse il fascino di *Sequenza IV* consiste proprio nel suo equilibrio instabile sospeso fra queste due dimensioni.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALBÈRA PH. (1983), *Introduction aux neuf sequenzas*, «Contrechamps» 1, 90-122 (trad. it. di Rosy Moffa, *Le 'Sequenze' per strumento solo*, in RESTAGNO 1995, 145-85)
- BERIO L. (1956), *Aspetti di artigianato formale*, «Incontri Musicali», 1, 55-69.
- ID. (2000), *Del gesto e di Piazza Carità*, in Restagno 2000, 275-77; versione inedita del 1961, in buona parte diversa da quella del 2000; trad. fr. in *La Musique et ses problèmes contemporains*, Cahiers Renaud-Barrault, 41, Parigi 1963, 216-23; riedita in «Contrechamps» 1, 1983, 41-45)
- ID. (1983), *Méditation sur un cheval de douze sons*, in «Contrechamps» 1, 1983, 46-50; versione italiana inedita *Meditazioni su un cavallo a dondolo dodecafonico*, 1965; trad. ingl. in «Christian Science Monitor», 15 luglio 1968, 8 sgg.
- ID. (1981), *Intervista sulla musica*, a cura di Rossana Dalmonte, Laterza, Bari.
- ID. (1992), *Il nome della cosa*, in «la Repubblica», 4 aprile 1992, 34.
- ID. (1997), *Le tentazioni della virtuosità*, Longanesi, Milano, 17-18.
- BRINKMANN R. (2003), *Sprache, Gestus, Musik Luciano Berios kompositorische Welt*, «Studi musicali» XXXII, 2, 279-99.
- OSMOND-SMITH D. (1994), *Aspetti della musica pianistica di Berio*, in *Da Beethoven a Boulez. Il pianoforte in ventidue saggi*, Longanesi, Milano, 195-98.
- RESTAGNO E. (cur., 1995), *Berio*, EDT, Torino.
- ID. *Ritratto dell'artista da giovane*, in RESTAGNO 1995, 5-30.
- ID. (cur., 2000), *Sequenze per Luciano Berio*, Ricordi, Milano.
- ROSEN C. (2000), *Suonare il pianoforte*, in RESTAGNO 2000, 235-55.

[illegible][illegible]

64 $\text{♩} = 40$ $\overbrace{\hspace{2cm}}^5$

pp *(dolce)*

(Sust. ped.)

94 $\text{♩} = 50$

ppp *(dolce)*

8va- p

ppp

(Sust. ped.)

Es. 3. Sequenza IV. Battute 64 e 94 a confronto

Es. 4. Sequenza IV, bb. 82-88

The image displays three musical staves, each representing a different section of a piano work. The notation includes various dynamics, articulations, and pedal markings.

- Staff 1 (Measures 168-173):** Starts with a treble clef and a key signature of two flats. Measure 168 is marked with a quarter note, tempo marking $\text{♩} = 72$, and dynamics f and $>$. The staff continues with complex chords and arpeggiated figures. Dynamics include mf , f , pp , $pppp$, p , and pp . A "Sust. ped." marking is present at the end of the section.
- Staff 2 (Measures 186-191):** Also in treble clef with two flats. Measure 186 is marked with a quarter note, tempo marking $\text{♩} = 104$, and dynamics pp and ff . The music features rapid sixteenth-note passages and chords. Dynamics include pp , p , ff , pp , and pp . A "Sust. ped." marking is present at the end of the section.
- Staff 3 (Measures 118-123):** Treble clef with two flats. Measure 118 is marked with a quarter note, tempo marking $\text{♩} = 50$, and dynamics ppp and p . The staff shows arpeggiated chords and sustained notes. Dynamics include ppp , p , pp , ppp , and mf . A "Sust. ped." marking is present at the end of the section.

Es. 6. Sequenza IV. Tre frammenti a confronto

Es. 7. Sequenza IV, Battute conclusive

Musical score for "The Rose Tree" in G major, 2/4 time. The score is written for voice and piano. The piano part includes a bass line and a treble line. The voice part is a single melodic line. The score is divided into measures, with measure numbers 37, 44, 49, 80, 93, 113, 115-116, 120, 123, 132, 139, 144, and 180 indicated. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

Es. 8. Gesti melodici elementari in Sequenza IV

Ivanka Stoianova

ROUNDS DI BERIO: TRASCRIZIONE E APERTURA

La musica viene tradotta, apparentemente, solo quando ci troviamo costretti, per una ragione o per altra, a passare da una specifica esperienza musicale alla sua descrizione verbale, dal suono di uno strumento a quello di un altro, dalla lettura silenziosa di un testo musicale alla sua esecuzione. In realtà questo bisogno è così diffuso, presente e permanente che siamo tentati di pensare che la storia della musica sia, in effetti, una storia di traduzioni. Ma forse tutta la nostra storia, e il divenire della nostra cultura, è una storia di traduzioni. È una cultura che vuole possedere tutto e quindi traduce tutto: tutte le lingue, le cose, i concetti, i fatti, le emozioni, il denaro, il passato, il futuro e, naturalmente, la musica [Berio 2006, 29].

1. Fra titolo e programma

Il brano di Luciano Berio *Rounds* è noto in due versioni: la prima, per clavicembalo, composta nel 1965 ed eseguita per la prima volta a Basilea dalla dedicataria Antoinette Vischer (UE 13716), la seconda, per pianoforte, composta nel 1967 ed eseguita in prima assoluta a New York da Joel Spiegelmann (UE 13794). In quest'ultimo caso si tratta dunque di una "traduzione" da uno strumento all'altro che necessariamente implica modificazione, interpretazione, trascrizione come trasformazione di un brano per clavicembalo in uno per pianoforte. Entrambe le versioni di *Rounds* hanno una durata indicativa di 4'.

Il titolo *Rounds* può significare:

- 1) round (aggettivo) – rotondo, circolare
- 2) round (sostantivo) – giro, passeggiata, ciclo, tempo (di una partita), colpo, scarica, scoppio

3) to round – girare in tondo, descrivere un cerchio, doppiare, arrotondare, rendere rotondo.

Il titolo, nella maggior parte delle sue accezioni, rimanda ad un orientamento essenziale per la ricerca compositiva degli anni Sessanta-Settanta:

- porre fine al funzionalismo formale ereditato dal classicismo e dal romanticismo ed annullare ogni direzionalità di ordine narrativo e teleologico; porre fine alla “freccia del tempo” unidirezionale, riflesso della nostra abitudine di lettura-ascolto da sinistra a destra. La ricerca nel senso di una soppressione della teleologia convenzionale e di una certa “apertura” è presente anche nel corso degli anni Ottanta: ad esempio il Trio con pianoforte di Berat Furrer intitolato *Retour an dich* (1986) si basa sulla tecnica dei ritorni modificati, sul *tournoyer* sul *kreisen*: il compositore gioca sul medesimo e il diverso per ottenere l'impressione di *Schwerelosigkeit*, assenza di peso. E torna anche all'antica pratica delle parti separate senza partitura globale, imponendo così agli esecutori un più attento ascolto reciproco e maggiore decisionalità, e quindi più libertà, al momento dell'esecuzione. Nel brano di Berio in luogo dell'enunciazione diretta e lineare viene scelto come principio formante essenziale a livello di macro e micro-struttura, il principio simmetrico e circolare: la forma generale riprende, pur modificandolo considerevolmente, il principio carico di storia della forma tripartita del tipo A B A';

- basare l'evoluzione microstrutturale sul ritorno modificato di caratteri musicali aperti, ossia riconoscibili come “gli stessi”, ma fra loro sempre diversi. Si tratta d'inserire il massimo di differenza nella ripetizione per porre fine alla tradizione del tematismo, del leitmotiv e, di conseguenza, del funzionalismo e del centralismo d'ordine tematico: opere come il monodramma atonale *Erwartung* di Schönberg avevano già mostrato il cammino in questa direzione.

Rounds cerca dunque di annullare le istanze centralizzatrici: la tonalità e il tematismo nelle loro funzioni stabilite dal classicismo e dal romanticismo, come pure il funzionalismo formale, sempre teleologico, della tradizione occidentale.

2. *Rounds* e l'apertura

La versione di *Rounds* per clavicembalo è un esempio tipico della ricerca di forme dette “aperte” degli anni Sessanta: essa comporta necessariamente «delle versioni differenti tutte vere» secondo la celeberrima espressione di Mallarmé spesso citata da Boulez, attraverso la possibilità di letture differenti del testo. La copia, la ripetizione rigorosa, in musica è già una trascrizione minimale. Ma leggere (o copiare) in senso inverso o a specchio è una trascrizione che introduce necessariamente molte differenze che possono rendere il testo iniziale perfettamente irriconoscibile. Ruotare la pagina a 180 gradi significa praticamente sopprimere l'unidirezionalità e la derivabilità – ma unicamente visuale – delle parti

nel loro rapporto reciproco. Leggere da sinistra a destra o da destra a sinistra, per di più a rovescio (come a specchio) sicuramente fa pensare alle tradizioni polifoniche, ma soprattutto rimanda alle ricerche formali dei compositori d'avanguardia degli anni Cinquanta-Sessanta: basti pensare a *Zyklus* per un percussionista (1959) di Stockhausen. La partitura è un quaderno tenuto insieme da una spirale che deve essere letto secondo l'ordine delle pagine, ma a partire da un punto scelto liberamente e fino a che non lo si raggiunge nuovamente [Stockhausen 1964, vol. II, 73-100]. Si vedano anche *Refrain* (1959) per pianoforte, celesta e vibrafono e la *Troisième Sonate* per pianoforte (1957) di Boulez, *Circles* di Berio, «...» per clarinetto solo di L. Kupcovic. La ricerca di forme così dette «aperte» [Eco 1962], è tipico dell'epoca ed è legato al tentativo di sopprimere la teleologia e, di conseguenza, di arrivare alla realizzazione visuale della partitura più adatta al progetto formale dell'opera. Questo spiega l'aspetto grafico della partitura di *Rounds* per clavicembalo costituito da una sola pagina da leggersi al dritto e al rovescio: si legge prima la pagina come parte A del pezzo, indi si ruota di 180 gradi la pagina stessa per leggere la parte B, indi si compie la stessa operazione per leggere la ri-esposizione A' modificata, ossia suonata più rapidamente. La versione per pianoforte rinuncia alla forma di "apertura" tipica delle opere degli anni Sessanta per inventare un altro tipo di libertà intrinseca alla scrittura. Qui la forma tripartita è scritta integralmente e in maniera precisa secondo l'antico principio delle forme con Da capo. La ri-esposizione A' non è riscritta nemmeno qui: il compositore semplicemente precisa che questa ri-esposizione a distanza di tempo della stessa musica deve essere eseguita più velocemente, con semiminima a 72 e non a 60 come all'inizio.

Berio scrive la prima versione di *Rounds* subito dopo la composizione di un'opera importante come *Laborintus II* (1965) per voci, strumenti e nastro magnetico. Seguono da vicino *Sequenza III* per voce (1966) su testo di M. Kutter, poi *Sequenza IV* per pianoforte (1966), in cui il lavoro sulla pedalizzazione si prolunga fino a *Rounds*. Nel 1966 il compositore scrive *Sequenza V* per trombone, l'anno successivo la *Sequenza VI* per viola, ed anche *Chemins II* su *Sequenza VI* per viola e 9 strumenti e *O King*, per voce e 5 strumenti che diventerà il secondo movimento della famosissima *Sinfonia* del 1968. Berio è già autore di *Circles* (1960), di *Visage* (1961), della messa-in-scena di *Passaggio* (1961-62) in collaborazione con Edoardo Sanguinati, della *Sequenza II* per arpa (1963, di *Sincronie* (1963-64) per quartetto d'archi, dei *Folk Songs* (1964) per Cathy Berberian, di *Chemin I* (1964) su *Sequenza II* per arpa e orchestra: il compositore è dunque solidamente inserito nel contesto dell'esplorazione delle tecniche strumentali, della trascrizione (le *Sequenze* diventano *Chemins*, *Rounds* per clavicembalo diventa *Rounds* per pianoforte) e della ricerca formale nel senso delle forme cosiddette aperte. Per ciò che riguarda la microstruttura, negli anni Sessanta Berio rinuncia definitivamente ai sistemi seriali rigidi (ai quali, del resto, non aveva mai aderito completamente): ad essi preferisce i "serbatoi" di altezze, principio deri-

vato direttamente dal serialismo (come in *Sequenza IV* per pianoforte, *O King* ecc.), le serie incomplete, come “riserve” di materiale, le note, gli intervalli o gli aggregati-pivots come ostinati di altezze (il *si* nella *Sequenza VII* per trombone, gli ostinati d’altezze e *clusters* a distanza in *Rounds*), ecc.

Nel libretto che accompagna il disco di Elisabeth Choinacka *Clavecin 2000, Prospective 21^e siècle* (Philips stereo-mono 6526 009) la versione per clavicembalo di *Rounds* è registrata insieme a *Continuum* di Georgy Ligeti, *Profil sonore* di Graciane Finzi, *Insertions* di François Miroglio, *Intavolatura* di Aldo Clementi *Moulins à prière* di Maurice Constant, *Hommage à Calder* di Antoine Tisné e *Double* di Franco Donatoni. Sul suo pezzo (che in questa registrazione dura 2’ 30”), Berio scrive: «l’opera si divide in quattro segmenti, che sono suonati una prima volta con registri diversi: Poi si ruota la partitura secondo un angolo di 60°».

Occorre anche ricordare che *Rounds* è esistito, sia pure con vita effimera, in una forma con voce: *Rounds with voice*, la cui prima esecuzione è stata registrata su disco Wergo da Antoinette Vischer (clavicembalo) e Cathy Berberian; questa versione si pone nell’ambito della ricerca delle opere cosiddette aperte e alle tecniche di trascrizione tanto amate da Berio negli anni Sessanta.

Le indicazioni del compositore per la lettura della partitura per clavicembalo sono essenziali, ad esempio: «Le note rotonde sono bequadro, quelle rettangolari sono diesizzate».

Le due versioni più note di *Rounds* testimoniano la tensione verso un considerevole ampliamento delle tecniche strumentali, e si inseriscono così nell’ambito delle ricerche strumentali delle *Sequenze*:

- Nella versione per clavicembalo la scrittura esalta il carattere percussivo e senza risonanza dello strumento, carattere sottolineato dall’uso dei *clusters* e, più ancora, da quello dei pedali, che aggiungono necessariamente il rumore dei loro movimenti. L’esplorazione dei vari registri e del timbro del liuto permette il massimo allargamento della tavolozza timbrica. A ciò si aggiunge il comportamento necessariamente gestuale, anzi “teatrale” dell’esecutore che suona sui due manuali e sui pedali. Non si deve dimenticare che correva il tempo della sperimentazione nel campo del “teatro strumentale”: *Rounds* per clavicembalo, come pure *Circles*, fanno esplicito riferimento a questa tendenza. Nella stessa direzione va anche la presentazione visuale della partitura adatta allo scopo.

- Nella versione per pianoforte di *Rounds* si compie un’esplorazione della risonanza dello strumento, amplificata dall’uso dei pedali. Le differenze di dinamica e di registro, come pure i suoni tenuti e le risonanze degli *ostinati* di altezze (intervalli o *clusters*) permettono un trattamento propriamente spaziale dello strumento. I suoni o gli intervalli tenuti o i *clusters* in un registro determinato sono necessariamente gli agenti più efficaci della strutturazione spaziale. Si tratta di una ricerca nel senso di una sorta di «spazio-pianoforte», termine che in seguito venne spesso usato dal pianista e compositore francese Michel Levinas.

Nella versione per pianoforte il compositore praticamente rinuncia ad ogni “apertura” dell’opera nel senso dell’intervento relativamente libero dell’interprete: in questo caso si tratta d’interpretare una partitura scritta in maniera assolutamente precisa nei minimi dettagli. Anche la dimensione “teatro strumentale” è totalmente messa fra parentesi.

3. *Rounds* per pianoforte

Una lettura-ascolto del brano *Rounds* per pianoforte permette di rilevare una struttura ternaria del tipo A-B-A’, con una parte centrale che ricorda la sezione dello sviluppo delle forme tripartite e l’ultima parte di ri-esposizione modificata. Il materiale musicale e l’idea formale sono quelle iniziali di *Rounds* per clavicembalo. Sembra evidente che il compositore non esiti ad appoggiarsi a strutture formali cariche di storia per sperimentazioni a livello della materia sonora e, da materialista convinto, per inventare dei movimenti della materia che annullano ogni direzionalità convenzionale.

La prima parte è evidentemente fondata sul principio della variazione, rivisto e reinventato da Berio nel contesto post-seriale: il compositore rinuncia ad ogni tentazione tematica, inevitabilmente centralizzatrice, e ad ogni tipo di causalità nella successione delle componenti formali e dei loro elementi costitutivi, che, conformemente alla nozione stessa di *round*, sono ritorni differenti, rotazioni, movimenti rotanti senza ripetizioni letterali. Si potrebbe rilevare la presenza di due componenti distinte: “a” e “b” e della loro riapparizione differente a distanza, “a” e “b” con una “coda”. Le componenti “a” e “b” sono diverse ma non troppo contrastanti: le parti “a” e “a’” sono più calme, e sono fondate sugli appoggi e le risonanze, i suoni o gli intervalli-pivot, mentre le parti “b” e “b’” sono più agitate, più dense e sono fondate esclusivamente su *clusters* (tratti dalla parte iniziale di “a”) e su movimenti melodici e ritmici molto rapidi.

a	a'	b	b'	coda
bb.1-5	6-9	10-16	17-27	28-29
5	4	7	11	2

Questa struttura formale ricorda la tradizione pre-classica delle forme bipartite semplici (“a” “a’” “b” “b’”), da Berio rivista e corretta con la ripetizione differente, generatrice di novità. La “coda” è la concentrazione risultante dal materiale utilizzato, secondo i dettami di tutta la tradizione classico-romantica, ma necessariamente modificata dall’esplosione del tematismo e dalla sua disseminazione sulla totalità del brano e per la generalizzazione dei procedimenti variativi non-lineari, non-direzionali.

Nel primo frammento di 5 battute si osserva l'apparizione progressiva di 11 suoni dell'intera serie e l'ampliamento dell'ambito o dello spazio verticale verso la fine. Il suono del totale cromatico accuratamente evitato è il *mi*, che non appare mai, mentre gli altri suoni ritornano, si ripetono in modo diverso, ruotano prima di fare il passo successivo nella serie, secondo il proposito formulato nel titolo e l'essenza stessa del movimento non-direzionale. Si nota la fissazione su dei suoni o delle strutture intervallari che garantiscono l'atonalità (il tritono, la nona minore, la seconda minore) e che diventano – in modo relativamente provvisorio – pivot, centri, punti stabili (si veda, all'inizio, la sovrapposizione in successione di *do#'-sol'-sol#'-la'*. Questo pivot o centro provvisorio può essere un aggregato di suoni la cui posizione stabile nello spazio gioca un ruolo primordiale nella strutturazione spaziale e timbrica del brano. Benché Berio annulli le nozioni convenzionali di tematismo e di funzionalismo formale, all'inizio del brano egli propone degli embrioni o particelle tematiche: i pivot (note, intervalli o aggregati), gli arabeschi melodici (figure rapide ondulanti) e i *clusters* (in note staccate e accentate) che in seguito saranno trattati non come delle sostanze tematiche stabili da variare, secondo le tecniche convenzionali, ma come delle particelle dinamiche libere o come degli elementi individualizzati, ma intrinsecamente aperti e generatori di novità.

Le 4 battute successive (bb. 6-9) si fondano sulle stesse idee musicali (tritono tenuto nella stessa posizione, arabeschi melodici, *clusters* staccati, assenza del suono *mi*) e mostrano il procedimento variativo "esplosivo" che definisce l'essenza stessa della trascrizione microstrutturale beriana: la ripetizione dell'elemento riconoscibile come tale assorbe abbastanza differenza per generare un processo coerente senza ritorno all'identico. Se si accetta la nozione di *ostinato* come riapparizione a contatto o a distanza di tempo dello stesso suono, intervallo o *cluster*, procedimento assai frequente nell'organizzazione delle altezze nella musica tonale fortemente cromatizzata e nella musica atonale, si può dire che anche qui si trovi un ostinato d'intervallo (il tritono), lo stesso tipo di arabeschi melodici rapidi e all'unissono e lo stesso tipo di *clusters* staccati. L'ostinato di tritono *sol-do#'* come pivot stabile (cfr. bb. 6, 7), poi lo stesso suono-pivot, il *do#'* (cfr. bb. 8, 9) appaiono sempre nello stesso registro ed hanno – evidentemente – una funzione centralizzatrice per questa sezione formale. L'ostinato, come principio organizzatore del discorso atonale, è fondamentale in numerose opere di Berio: ricordiamo la presenza permanente del *si* = *h*, dal nome del dedicatario Heinz Hollinger, attorno al quale gravita tutta la *Sequenza VII* per oboe, o le terze minori discendenti nelle parti vocali di *Laborintus II*, e ancora le caratteristiche musicali simili all'inizio di ciascun ciclo dell'«azione musicale» *Outis*. Si tratta di un principio di organizzazione delle altezze in un contesto atonale che ha bisogno di punti d'appoggio, in base al pensiero dialettico di Berio, ma anche di un principio di organizzazione spaziale: la nota o l'intervallo-pivot appare sempre nello

stesso registro e, di conseguenza, con lo stesso colore timbrico e la stessa posizione nello spazio.

La parte “b” di 7 battute (bb. 10-16) si basa su idee “tematiche” tratte dalle parti precedenti: i *clusters* staccati qui più frequenti di prima e gli arabeschi melodici che rinunciano all’unissono e divengono più densi, in quanto “ispessiti”, a due voci e sempre in crescendo. Fin dall’inizio si nota l’apparizione del suono mancante *mi*, che ritorna in base al principio di complementarietà, principio spesso utilizzato nei contesti ipercromatici o atonali: il *mi*³ appare in *pp* nel registro acuto (mai toccato prima d’ora) e come parte integrante del primo *cluster* o aggregato staccato alla b. 10. Alla fine di questa parte “b” (b. 16) si ritrova l’intervallo-pivot di tritono, essenziale nelle parti “a” ed “a”, con le stesse note *do*[#] e *sol*, ma con diversa distribuzione spaziale: *do*[#]¹-*sol*². L’estensione dello stesso intervallo di tritono alla fine appare come conseguenza logica dell’estensione in verticale della tessitura pianistica lungo tutta questa sezione. Benché appoggiata su caratteri musicali noti delle parti “a” ed “a”, la parte “b” moltiplica ed amplia considerevolmente i contrasti dinamici, addensa la tessitura – attraverso il raddoppio degli arabeschi melodici e l’accelerazione del movimento ritmico interno – ed effettua una considerevole estensione in verticale dell’ambito della tessitura pianistica.

La parte “b” di 11 battute (bb. 17-27) è in un certo senso il “doppio”, ossia la variazione-trascrizione, della parte precedente “b”; qui si nota il massimo addensamento della tessitura e dell’apertura spaziale di tutta la parte “A” di *Rounds* per pianoforte. Questa parte inizia con lo stesso *cluster* staccato con cui iniziava la parte “b” e termina con una nuova spazializzazione dello stesso intervallo-pivot di tritono già noto: *do*[#]-*sol* divenuto qui *do*[#]-*Sol*. In questa parte si nota una considerevole amplificazione del lavoro con i *clusters* staccati che si affermano anche come elementi-ostinati (cfr. bb. 24-25), un’estensione ed affermazione degli arabeschi rapidi raddoppiati con crescendo verso il *ff* (cfr. b. 19 al 3/4 e b. 20 al 2/4) e un’estensione massima dei registri dello spazio-pianoforte. L’apertura massima del registro acuto è raggiunta nella zona culminante (cfr. bb. 19-20, *re*⁴) che è allo stesso tempo il punto più “volubile” e più ritmicamente denso di tutta la parte “A” del brano.

Le bb. 28-29 hanno il ruolo di coda, fondata unicamente sull’elemento del *cluster* staccato.

La prima parte “A” di *Rounds* evidenzia principi formali tesi alla “coerenza de-centralizzata”: una coerenza non originata da un tema né da un centro, e senza movimento direzionato di causa-effetto. Si assiste con grande chiarezza alla disseminazione del tematismo, alla tematizzazione della totalità del brano, ossia all’annullamento praticamente totale del tematismo nel senso convenzionale del termine in favore di nuovi principi variativi tipici della “trascrizione” beriana: si rinuncia all’istanza centralizzatrice unica ed unificante a favore dell’apertura in-

trinseca degli elementi generante necessariamente il diverso. Ma da vero “classico” della musica del 20° secolo, da grande erede della tradizione occidentale, Berio effettua anche la sintesi di principi organizzatori antichi (come la bipartizione e il funzionalismo formale all’interno del brano), mentre re-inventa il principio formale più antico – quello della variazione – che nella sua scrittura si trasforma in trascrizione aperta pluridimensionale.

Per il fatto che la seconda parte “B” deriva dalla prima, abbiamo numerato in successione le battute, così che essa comprende le 27 battute da b. 30 a b. 56. Si tratta della versione leggermente modificata della prima parte, letta in senso inverso e a specchio, cioè come quando si ruota la pagina di 180°. Ma questo procedimento assolutamente astratto – la lettura retrograda e a specchio – benché produca un discorso musicale derivato, genera un risultato sonoro assolutamente diverso a conferma del fatto che in musica la simmetria è praticamente impossibile. La ripetizione differente – retrograda e a specchio – mantiene la coerenza grazie ad una derivazione abbastanza stretta, ma produce processi formali diversi: la seconda parte, o meglio la parte centrale di *Rounds* – non si può non pensare alle forme Da capo cariche di storia – assume la funzione di parte centrale sviluppante:

“A”

a	a'	b	b'	coda
bb.1-5	6-9	10-16	17-27	28-29
5	4	7	11	2

“B”

c	d	d'	e
Cfr. coda	Cfr. “b”	Cfr. “b”+“a”	Cfr. “a”
bb. 30-32	33-42	43-51	52-56
3	10	9	5

“A”

La parte “c” della seconda sezione “B” del brano (bb. 30-32) riprende il materiale musicale della coda della sezione precedente con lettura retrograda e a specchio: la parte conclusiva di “A” diventa dunque l’impulso iniziale della seconda sezione (o parte centrale) utilizzando lo stesso gesto formale con crescendo rapido verso il *ff* per aprire molto rapidamente lo spazio musicale in «proiezioni spaziali» opposte. Questa locuzione è usata da Varèse per definire un procedimento da lui spesso utilizzato, che consiste nel sovrapporre discese e salite rapide nei registri grave ed acuto. Lo stesso tipo di pensiero processuale e

formale si ritrova anche, ad esempio, nei grandi crescendo di tensione delle sinfonie di Tschaikovsky, con la sola differenza che il compositore russo ha bisogno di molto più tempo per effettuare questo gesto formale di grande levatura, abbastanza tipico del suo sinfonismo. In “c” la novità rispetto alla coda della sezione precedente è appunto l’apertura estrema dello spazio sonoro costituente l’ambito dello spazio-pianoforte da *La* a *fa*⁵. Il *La* grave accentato e in *ff* è in effetti il suono più basso raggiunto in tutto *Rounds*. Con la sua apertura in avanti – proiezione spaziale rapida e crescendo di tessitura verso il *ff* – la parte iniziale “c” impone la continuazione e lo sviluppo in ciò che segue.

La parte “d” di 10 battute (bb. 33-42) è una trascrizione della parte “b”: vi si riconoscono facilmente le stesse idee musicali – note staccate, *clusters*, arabeschi rapidi, ostinati d’altezza degli stessi *clusters*-pivot che organizzano il processo formale. Ma non si tratta soltanto di una lettura retrograda e a specchio come in *Rounds* per clavicembalo, ma di una trascrizione libera che riprende sì le stesse idee, ma rinuncia al tematismo centralizzatore. L’addensamento ritmico nell’accelerazione degli arabeschi melodici, accompagnata dal crescendo da *pp* a *ff* definisce il carattere agitato e teso della zona culminante generale (cfr. bb. 39-41) dell’intero *Rounds*.

La parte “d” di 9 battute (bb. 43-51), riprende in maniera diversa e con maggiore continuità – sempre in lettura retrograda e a specchio – il materiale proveniente da “b” e da “a”. L’inizio di questa parte (bb. 43-46) è una sorta di “doppio” della parte precedente “d” e si basa esclusivamente su *clusters* ed arabeschi raddoppiati. A poco a poco i *clusters* scompaiono, la tessitura diventa più rada, gli arabeschi rapidi ritrovano la loro dimensione iniziale in unisono (bb. 48-51): si assiste alla rarefazione o al decrescendo della tessitura che conduce verso la parte conclusiva “e”. Si tratta dunque di una trasformazione che violenta il testo originale. La trascrizione che genera delle differenze diviene elemento integrante del processo formale, modificando la definizione strutturale della componente costitutiva. La “trascrizione” non coinvolge soltanto le particelle o i germi tematici che vengono in effetti trascritti, ma soprattutto l’idea formale, il senso del gesto formale all’interno della forma globale.

Infine, la parte “e” di 5 battute (bb. 52-56) è la ripetizione esplicitamente modificata – in lettura retrograda e a specchio – della parte iniziale “a” di *Rounds*. Si tratta ancora di una trascrizione nella quale una componente inizialmente introduttiva (“a”) è trasformata in componente conclusiva (“e”), nella quale si attua la desinenza formale della parte “B” dell’opera. Vi si ritrovano gli stessi intervalli-pivot (qui, letti all’inverso, diventano *do#-fa*), il richiamo degli stessi *clusters*, ed anche gli elementi tratti dalla parte “d” (si vedano i passaggi rapidi come i trilli nelle bb. 39 e 52). La parte conclusiva ha dunque la funzione di sintesi risultante, tipica della strategia formale classico-romantica nelle parti conclusive e nelle code.

Secondo il principio del Da capo, la prima parte “A” è ripresa in tempo più rapido, con la semiminima a 72. Si tratta dunque ancora una volta di un ritorno diverso, di ripetizione che è differenza, di simmetria che non lo è.

4. Ripetizione e differenza

Rounds è un esempio tipico della strategia compositiva di Berio basata sulla trascrizione. Di fatto Berio è sempre stato fortemente attratto dalla trascrizione, che è parte organica dell’invenzione musicale in generale e della sua personale evoluzione di compositore: egli ha trascritto – reinventandoli – dei canti popolari (ricordiamo *4 Canzoni popolari*, *Folks Songs*, *E vo*, *Naturale* ed anche le *7 Canciones populares* di Manuel de Falla), brani di altri compositori (Boccherini, Purcell, *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Claudio Monteverdi, *Contrapunctus 19* dall’*Arte della fuga* di Bach, gli schizzi dell’ultima Sinfonia in Re maggiore (D.936A) di Schubert in *Rendering*, i Lieder di Mahler nei *6 Frühe Lieder*, ecc. Berio ha anche trascritto instancabilmente se stesso: gli *Chemins* mettono in evidenza sonora le virtualità nascoste nelle sue *Sequenze* per strumenti soli, *Corale* è una trascrizione di *Sequenza VIII* per violino. *Rounds* per pianoforte trascrive con relativamente pochi cambiamenti e copiando in lettura retrograda e a specchio *Rounds* per clavicembalo. Poiché, da autentico compositore d’estrazione materialista, Berio aveva capito che «l’arte commenta costantemente le radici del suo proprio divenire» [Berio 2006, 36]. Aveva capito che l’invenzione di nuovi principi formali o di nuove strategie generatrici di forma in musica non possono venire se non dalla sperimentazione all’interno del movimento dei suoni, nel gioco a-centrico della ripetizione e della differenza. Tutto ciò significa per Berio la differenza ad n dimensioni e la variazione multidimensionale che ne risulta.

È noto che in musica ogni movimento si genera per differenza e ripetizione [Deleuze 1968, Deleuze-Guattari 1980].

– la “ripetizione stretta” che consiste nella riproduzione immediata della stessa componente formale, definisce la struttura del periodo ripetitivo (“a” “a” “a” “a”...): Ma in musica anche la ripetizione letterale contiene necessariamente la differenza, la quale è sottolineata nelle forme vocali con testi diversi sulla stessa musica. La ripresa letterale a distanza dello stesso materiale come nelle forme rondò (“a” “b” “a” “c” “a”) è necessariamente un elemento segmentante e generatore di coerenza, come la riapparizione a distanza – con o senza cambiamenti – del leitmotiv o dell’idée fixe nelle opere del tardo romanticismo. I diversi contesti iscrivono necessariamente l’uguaglianza – l’elemento ripetuto – in un processo teleologico finito;

– la “ripetizione ornamentale” implica una presenza più marcata della differenza: le aggiunte melodiche, le variazioni melodiche, ritmiche, armoniche, dinamiche, di tessitura ecc. definiscono la presenza di variazioni più o meno ricche

che necessariamente si inseriscono in un gesto formale globale in ogni caso direzionato. Anche la ripresa a distanza di leitmotive variati iscrive la ripetizione in un processo teleologico che produce differenze cariche di senso;

– le “variazioni dette libere” di epoca romantica ampliano considerevolmente il ruolo della differenza. Sono differenze che danno un senso nuovo alla ripetizione sottomessa alla differenza: la ripetizione cede il suo ruolo di “elemento segmentante” del processo formale alla differenza che assicura la continuità del processo stesso.

Tutti questi tipi d’interazione fra ripetizione e differenza nella tradizione classico-romantica sono necessariamente centrate attorno ad una componente formale principale e centralizzatrice e, per ciò stesso, sono iscritte nella teleologia formale del pensiero classico e romantico. In altre parole, la differenza e la ripetizione impongono la centralizzazione tematica, la gerarchia funzionale della forma e la direzionalità teleologica della variazione lineare.

In *Rounds*, senza allontanarsi dai principi fondamentali della tradizione occidentale per ciò che riguarda l’obbligatoria dialettica fra l’architettura e il processo della forma musicale, Berio rivoluziona il pensiero formale inventando – a livello sia della micro sia della macrostruttura – procedimenti di trascrizione intesa come variazione multidimensionale aperta, come variazione proliferante pluridimensionale che pone fine alla centralizzazione del movimento attorno ad un’istanza principale, all’unidirezionalità del processo musicale e con la simmetria chiusa del gesto formale globale. I due brevi brani – *Rounds* per clavicembalo e per pianoforte – mettono in evidenza in maniera particolarmente esplicita una scoperta essenziale per il pensiero formale di Berio, ossia la tensione verso la massima amplificazione della differenza che produce la variazione esplosa e in perpetua esplosione, pluridimensionale, non lineare. Le particelle tematiche disseminate nella totalità del brano (*clusters*, arabeschi, suoni, intervalli o aggregati fissi) comunicano a distanza, si riflettono l’uno con l’altro come in specchi deformanti, si rispondono come in una camera ad eco, “guardano” in avanti o all’indietro senza collocarsi né distendersi su un filo conduttore diritto. Si tratta di un processo variativo senza un’unità centrale, senza gerarchia e senza direzione unica: è un processo che si nutre della ripetizione sempre diversa produttrice di novità. La scrittura di Berio sperimenta all’interno del movimento inteso come ripetizione “*allant différent*” (come le ripetizioni degli elementi – in *Rounds* embrioni tematici aperti), un processo variativo privo di centro che genera continuamente delle differenze. Il compositore cerca di esacerbare il movimento – essenza vitale della musica – con la generazione di differenze, entrando nella materia, negli elementi-germi aperti che non si sottomettono a necessità prestabilite o a delle regole di gioco. Come si sa, il gioco umano presuppone regole categoriche preesistenti che determinano le probabilità e non affermano mai tutta la casualità, ma la frammentano. Totalmente altro è il gioco artistico paragonabile al “gioco divino” – secondo un’espressione di Nietzsche – li-

bero da sistemi rigidi e necessariamente condizionato da un'eredità culturale e retto dall'intuizione dell'artista: non ci sono regole preesistenti, il gioco ha le sue stesse regole. Nella trascrizione di Berio le diverse apparizioni degli stessi elementi all'interno del processo musicale non si distinguono numericamente, ma qualitativamente e formalmente. E le differenti riprese del simile non si distribuiscono secondo relazioni di causa ad effetto che giustificerebbero delle ipotesi nella successione degli avvenimenti sonori, ma si collocano in modo nomade, non sedentario e in uno spazio aperto in tutte le direzioni. La forma si definisce come un paesaggio complesso e mosso o come una camera d'eco dove risuonano dei singoli senza modello originario. Nella trascrizione di Berio il gioco della differenza e della ripetizione sostituisce quello dell'identità caratteristico delle forme stabili della tradizione scritta occidentale: e lo studio delle forme (il cui ricordo resta comunque esplicito nella musica di Berio) deve essere necessariamente soppiantato dallo studio dell'opera come sperimentazione.

Benché in *Rounds* le funzioni formali di inizio e fine, di parte introduttiva, d'elaborazione mediana e di conclusione-fine siano ancora presenti (in quanto il compositore cercherà di sopprimere queste distinzioni formali soltanto nei cicli della sua «azione musicale» *Outis*), l'esperienza di *Rounds* nelle sue due versioni rinuncia alla centralizzazione attorno ad una componente tematica preponderante, scuote considerevolmente il funzionalismo formale convenzionale e sopprime l'unidirezionalità causale del processo, pur mantenendo la derivabilità delle caratteristiche musicali. La ripetizione non è più una ripetizione di elementi fissi né di parti successive identiche, ma ripresa differente di totalità aperte multidimensionali. La differenza profonda si fa nomade, si sposta da un livello all'altro, ed ogni livello comprende dei momenti privilegiati che gli sono propri. La trascrizione di Berio mira ad una ripetizione dinamica, intensiva, pluridimensionale, spaziale. Si gira, si ritorna, si inverte e ri-inverte di nuovo, s'inventa permutando gli elementi dei cicli aperti al livello della microstruttura (cfr. *Rounds* per cembalo nella parte A), si legge in senso inverso e a specchio modificando la tessitura (cfr. *Rounds* per pianoforte, nella parte B), si accelera il movimento per non chiudere il cerchio, ma lasciarlo aperto, per effettuare un'altra trascrizione ed evitare la simmetria statica nella ripresa a distanza della parte A'.

I due brevi brani s'iscrivono perfettamente nella ricerca formale fondamentale per Berio: quella di un procedimento aperto, che non ha nulla a che fare con le forme dette aperte a causa della permutazione delle loro componenti diffuse negli anni Sessanta e Settanta, né con l'idea dell'opera infinita, cioè della non-limitazione del tempo della sua realizzazione sonora. Questo processo formale aperto, liberato da una direzionalità univoca si ritrova – come trascrizioni differenti della stessa idea – anche in *Circles* (1960) per voce femminile, arpa e due percussionisti e nell'azione musicale in due parti e 5 cicli *Outis* (1996). Benché si potrebbero citare altre opere del catalogo beriano, e per limitarci soltanto agli esempi più espliciti, si può dire che queste tre opere testimoniano in

maniera diversa la stessa preoccupazione formale, fondamentale per Berio, che si potrebbe definire in sintesi come:

- dissoluzione del centro tematico, della figura-originaria;
- polverizzazione della linearità causale;
- apertura intrinseca fondata sul gioco della ripetizione e della differenza a livello della micro e della macrostruttura dell'opera.

In *Circles*, *Rounds* e *Outis* il livello della macroforma testimonia in maniere diverse la ricerca di una circolarità aperta, di una simmetria in trascrizione dinamica. La simmetria equilibratrice nelle forme classiche e romantiche (le forme ternarie di tipo A B A, l'aria con Da capo, le forme simmetriche A B C B A, A B A C A B A ecc.) mette in vista una ripetizione d'uguaglianza con effetto di simmetria. Tale ripetizione sottolinea la linearità, l'esattezza del meccanismo, la ripetizione "nuda" che non può essere segnata se non da aggiunte, estensioni, variazioni lineari. In questi casi il lavoro dell'analista consiste nel descrivere e nel confrontare. Egli considera l'opera a partire dalla ripetizione come oggetto di rappresentazione, cioè compresa in e a partire dall'identità, e spiegata in maniera negativa. La simmetria dinamica di Berio mette in vista una ripetizione differente, intensiva, attualizzando sempre nuove singolarità. Essa sottolinea la verticalità o la profondità, la molteplicità spaziale e richiede all'analista un lavoro d'interpretazione, d'invenzione, di messa in relazione delle differenze. La ripetizione generatrice del diverso mette in luce l'ineguaglianza dinamica come asimmetria nella causa generatrice del processo. All'esattezza e al meccanicismo delle forme classiche essa oppone l'apertura, la selezione e la libertà. Questa ripetizione ricca di differenze è una ripetizione "vestita", densa, multipla, spaziale i cui travestimenti, o le cui versioni differenti sono allo stesso tempo i primi, gli ultimi e i soli elementi. Anche la formula abbastanza poetica di Berio «Un ricordo al futuro» traduce questo permanente desiderio di annullamento dell'unidirezionalità temporale, tratto caratteristico della sua trascrizione. Nei suoi «giri», «ritorni», «deviazioni», «circoli», «rounds», «rotazioni», «cicli» a livello della microstruttura roteante e della macrostruttura in simmetria aperta, il negativo e l'identico non ritornano. Lo stesso, il simile, l'analogo, l'opposto non ritornano. Solo l'affermazione ritorna, ossia il differente, il dissimile, il nuovo che resta sempre l'obiettivo principale della creazione artistica. A queste condizioni la musica diviene veramente testo: «un testo pluridimensionale in continua evoluzione» [Berio 2006, 41], aperto all'esplorazione di ciascuno.

[traduzione dal francese di Rossana Dalmonte]

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BERIO L. (2006), *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*, Einaudi, Torino.
- STOCKHAUSEN K. (1964), *Texte zur eigenen Werken, zur Kunst Anderer*, vol. II, DuMont Schauberg, Köln.
- ECO U.(1962), *Opera aperta*, Bompiani, Milano.
- DELEUZE G. (1968), *Différence et répétition*, PUF, Paris.
- DELEUZE G.-GUATTARI F. (1980), *Mille plateaux*, Minuit, Paris.
- STOIANOVA I. (1996), *Manuel d'analyse musicale I (Les formes classiques simples et complexes)*, Minerve, Paris.
- ID. (2000), *Manuel d'analyse musicale II (Variations, sonate, formes cycliques)*, Minerve, Paris.

Egidio Pozzi

ASPETTI FORMALI, NUCLEI GENERATIVI E PERCORSI
INTERPRETATIVI IN *ROUNDS* (1967)

1. Obiettivi dell'analisi e segmentazione della partitura

L'obiettivo di quest'analisi è individuare in primo luogo quali dei materiali utilizzati nel pezzo costituiscano la struttura della composizione, ovvero l'insieme delle relazioni di ripetizione e variazione che ne determinano la coerenza e la forma. In secondo luogo si intende evidenziare le relazioni di contiguità o opposizione tra le parti che possono consentire di ipotizzare uno specifico percorso interpretativo, cercando di trovare la relazione tra alcune figure particolarmente significative presentate all'inizio del pezzo e il resto della composizione. Tali figure sono state definite "nuclei generatori", anche tenendo conto di un concetto che lo stesso Berio ha presentato durante una conferenza del 1994 alla Harvard University, specificamente dedicata al rapporto tra poetica e analisi.

La conferenza, nella quale Berio rivelò inizialmente «il desiderio ambizioso e forse irrealizzabile di sviluppare un rapporto di interdipendenza, di complementarità – se non addirittura di identità – fra la dimensione creativa e la dimensione analitica della musica», trattava alcuni aspetti molto generali tra i quali la pluralità delle letture interpretative e la prospettiva storica, il senso dell'analisi, la critica alle formulazioni troppo matematiche e alla tripartizione di Molino-Nattiez, le difficoltà insite nella separazione dei parametri e, infine, lo sviluppo del concetto di tema. Data la rilevanza di questi argomenti per la presente analisi, conviene rileggere alcuni passaggi:

Ci sono casi in cui l'analisi si rivolge a esperienze che sono ben lontane dal lasciarsi descrivere e definire in maniera parametrica e lineare. Allora la creatività dell'analista può attraversare momenti difficili, in particolare quando deve venire a patti col fatto che qualcosa che non ha senso (uno scarabocchio sonoro o un rumore casuale e indecifrabile) può significare qualcosa. [...] L'analisi, come d'altronde la musica stessa, ha un senso quando conferma e celebra un dialogo permanente fra l'orecchio e la mente [...] La storia della musica, da questo punto di vista, è maestra di processi evolutivi. Noi chiamiamo (o chiamavamo) una successione di altezze di-

verse «melodia», «tema», «soggetto», «motivo» o «serie». Ciascuno di questi termini ha conosciuto, come ben sappiamo, una varietà di complesse vicissitudini. La loro identità espressiva e la presenza o relativa assenza in loro di fattori strutturali sono nelle mani del compositore; ma al tempo stesso essi sono anche il risultato di quelle vicissitudini che sono la somma di orientamenti teorici, inclinazioni soggettive, tecniche compositive ed esecutive, e codici espressivi, evocativi e persino descrittivi. Una melodia – una successione identificabile di suoni – è dunque il punto d'incontro di funzioni primarie (armonia, dinamica relativa, ritmo e metro) e secondarie (melodia vocale o strumentale, ad esempio). La melodia porta sempre con sé le tracce di queste funzioni o di una parte di esse: le evoca o le contraddice in un modo più o meno esplicito. Una polifonia si costruiva ed era tenuta assieme dalla melodia di un *cantus firmus* o di un *tenor*. Una sinfonia si costruiva sui suoi temi e sulle relazioni armoniche da essi segnalate e materializzate. Arie, *Lieder*, canzoni e cabalette erano fatte di melodie. Le fughe erano condotte da soggetti e contrasoggetti. Le implicazioni di quanto sto dicendo sono al tempo stesso ovvie e lungimiranti. Ma il punto essenziale che voglio sottolineare è che il tema o il motivo, sovraccarico com'è di investimenti, di esperienze strutturali e di codici espressivi, è diventato con il tempo qualcos'altro. Si è mutato: è diventato ipertematico. Se prima, fino a Brahms, il tema era generato e condizionato da specifiche funzioni armoniche, ritmiche e metriche, ora è diventato esso stesso il generatore di funzioni analoghe e di altre ancora. È diventato un nucleo generativo, una cellula costituita da pochi elementi: un regolatore di processi musicali. Il tema di per sé è scomparso: si è frammentato, nascosto, eppure pervade tutti i tessuti della composizione, tingendoli con i suoi colori; esso è simultaneamente ovunque e da nessuna parte. Questo processo non è irreversibile. Guidati dal nucleo generatore possiamo rintracciare i nostri passi e rendere possibile l'emergenza di un nuovo tema, di una nuova figura diversa, forse sorprendente, persino aliena, ma ciononostante generata da quei nuclei, da quei tessuti, e destinata a trasformarsi a sua volta assorbendosi e scomparendo di nuovo. L'articolazione temporale di questo continuo processo di trasformazione e sostituzione, e di questa alternanza di nascita e scomparsa delle figure che rimangono inscritte nella memoria con tutta la loro specificità, aiuta a istituire i vari gradi di fusione del tutto e la maggiore o minore identificabilità delle figure [Berio 2006, 104, 108-109].

La ricerca, riferita inizialmente al solo aspetto diastematico, è stata successivamente estesa agli aspetti fraseologici, ritmici e metrici del pezzo, quali ad esempio la continuità, la frammentazione ritmica e la presenza di determinate articolazioni della frase caratterizzate da specifiche cesure fraseologiche che si realizzano, ad esempio, con note lunghe sul tempo forte di una battuta. Diversi aspetti ricorrenti, unitamente alla reiterazione di strutture scalari specifiche, consentono di evidenziare alcune idee compositive che possono costituire un riferimento interpretativo e/o strutturale di una certa importanza. A tal fine si è data particolare attenzione alle indicazioni dinamiche, soprattutto nel momento in cui la scrittura poteva suggerire l'esistenza di un percorso interpretativo direzionato verso un apice oppure bruscamente interrotto. Tutte le considerazioni sono

state sintetizzate in Tabelle specifiche che riassumono gli aspetti rilevanti dell'analisi proposta.

La segmentazione della composizione viene riassunta nella Tab. 1. In essa si tiene conto delle indicazioni previste dal compositore, ovvero l'inserimento delle doppie stanghetta e le conclusioni con pause coronate, rispettivamente per la divisione in parti (indicate con lettere maiuscole) e in episodi (indicati con numeri romani). Nelle indicazioni per l'esecutore, Berio, infatti, precisa: «Ad ogni doppia stanghetta (| |) pausa uguale alla durata della battuta immediatamente precedente» [Berio 1968]. Per la successiva divisione in segmenti (indicati con lettere minuscole) e in frammenti (lettere minuscole numerate, a1, a2 e così via) oltre alle pause vengono considerati i seguenti elementi:

a) la contrapposizioni tra *textures* diverse, le quali determinano una divisione fraseologica; ad esempio la cesura di b. 18, con la conclusione del segmento "h" (caratterizzato dalla frammentazione ritmica e dalla presenza di *cluster*) e l'inizio del segmento "i" (caratterizzato invece da una scrittura contrappuntistica a due voci);

b) la ricorrenza di conclusioni di frase con note lunghe accentate, in alcuni casi seguite da brevi pause, come ad esempio alle bb. 12 e 15, dove il *do* e il *do*[#] chiudono rispettivamente i segmenti "e" e "f" (cesura fraseologica in battere);

c) le ripetizioni o le riprese di materiale melodico o accordale, come accade ad esempio per la ripresa dell'intervallo iniziale *do*[#]-*sol* nei frammenti a1, a2 e a3, oppure la reiterazione dell'aggregato verticale *do-mi-fa*[#]-*sol*[#]-*la* nel segmento "m". Naturalmente, ai fini della segmentazione, l'uso di queste riprese ravvicinate può produrre un effetto diversificato. Nel caso dei segmenti "a" la ripetizione variata del profilo iniziale dà l'impressione di un nuovo inizio e quindi corrisponde ad una effettiva divisione; nel secondo caso (il segmento "m", suddiviso in due frammenti m1 e m2, bb. 22-25) la ripetizione dell'aggregato verticale funge da elemento di coesione e quindi l'effetto è quello di mitigare la divisione prodotta dalla frammentazione della scrittura, in questo passaggio particolarmente evidente.

parti	prima parte (A)					seconda parte (B)				da capo al fine (A)
	I	II	III	IV	V	I	II	III	IV	
episodi					V				IV	I II III IV V
battute corrisp.	1-5	6-9	10-16	17-27	28-29	30-32	33-42	43-51	52-56	1-29
segmenti e battute corrisp.	a (1-3) b (3-5)	c (6-7) d (7-9)	e (10-12) f (13-15) g (15-16)	h (17-18) i (18-19) l (20-21) m (22-25) n (26-27)	o (28-29)	p (30-32)	q (33-37) r (37-42)	s (43-44) t (44-46) u (46-48) v (49-51)	z (52-53) x (53-56)	
frammenti e battute corrisp.	a1 (1) a2 (2) a3 (2-3) a4 (3); b1 (3-4) b2 (4-5)	c1 (6) c2 (6) c3 (7); d1 (7-8) d2 (8-9) d3 (9)	e1 (10-11) e2 (11-12); f1 (13) f2 (14-15); -----;	-----; -----; -----; m1 (22-23) m2 (24-25); -----;	-----	-----	q1 (33) q2 (34-35) q3 (35-37); r1 (37-38) r2 (39) r3 (40-42);	-----; -----; -----; v1 (49-50) v2 (50-51) v3 (51)	-----; x1 (53-54) x2 (54-55) x3 (55) x4 (56)	

Tab. 1. Divisione di *Rounds* in parti, episodi, segmenti e frammenti

Come si capirà, l'applicazione di questi criteri non può essere realizzata in modo meccanico ma deve tener conto del contesto stilistico relativo all'episodio che si vuole segmentare. Ad esempio il valore segmentante di una pausa non va considerato in modo assoluto, cioè non determina sempre la divisione di un episodio o di un segmento in frammenti più piccoli, soprattutto in presenza di una scrittura puntillistica; questo accade, ad esempio, nel segmento "l" del IV episodio della parte A (bb. 20-21), come anche nell'episodio finale della prima parte ("o") e in quello iniziale della seconda ("p"), rispettivamente alle bb. 28-29 e 30-32 (si veda a p. 106 l'Es. 8). In tal senso l'individuazione dei frammenti più piccoli può avere un certo margine di soggettività, soprattutto nell'esigenza di dover definire rigorosamente le caratteristiche stilistiche di passaggi che presentano spesso una certa complessità. Per questo motivo le considerazioni sulla struttura e sul percorso interpretativo si baseranno in misura maggiore sugli episodi e i segmenti che non sui frammenti. Comunque, per consentire una verifica del processo di segmentazione, nella Tab. 2 sono stati precisati i criteri di divisione interna ai singoli episodi.

La Tabella specifica quali tra i criteri descritti in precedenza sono stati utilizzati per la divisione in segmenti (colonne 3 e 4) e in frammenti (colonne 5 e 6). Ad esempio il II episodio della seconda parte del pezzo presenta sei frammenti riuniti in due segmenti. I tre frammenti q1, q2 e q3 appartenenti al primo segmento "q" (bb. 33-37) sono separati da pause generali ("pg"), ma unificati dalla ripetizione dell'aggregato verticale *la-si-do-mi-fa#* (insieme 5-29),¹ che chiude il frammento q1 e apre il successivo, e da quella dell'aggregato *mi-fa#-sol#-la-do* (insieme 5-26) che chiude q2 e apre q3. Anche se i due aggregati appartengono ad insiemi diversi (rispettivamente 5-29 e 5-26), essi rappresentano un ulteriore elemento di coesione del segmento "q" perché hanno in comune quattro note su cinque. Mentre "q" mostra una scrittura particolarmente frammentata, il primo frammento di "r" si apre con una linea melodica collocata nella voce del soprano; a sua volta la divisione tra r1 e r2 si basa sul passaggio tra una scrittura frammentata ad una polifonica (text 4), mentre quella tra r2-r3 è basata sul procedimento contrario (text 3).

¹ Per l'individuazione dei frammenti e dei nuclei generatori è stata utilizzata la terminologia proposta da Allen Forte nel 1973. Negli esempi e nel testo gli insiemi vengono rappresentati secondo il loro «ordine normale» oppure attribuendo loro il «nome» della relativa «forma primaria» [Pasticci 1995, 30-32, 40-42].

parti	epis.	segm.	divisione in segm.	framm.	divisione in framm.	parti	epis.	segm.	divisione in segm.	framm.	divisione in framm.
A	I			a1-a2	nl + rip	B	I	p	-----		
				a2-a3	nl + rip		II			q1-q2	pg + rip
				a3-a4	text1					q2-q3	pg + rip
		a-b	pg					q-r	text4		
				b1-b2	nl					r1-r2	text4
	II			c1-c2	text2		III	s-t	pg	r2-r3	text3
				c2-c3	text2			t-u	pg		
		c-d	pg					u-v	pg		
				d1-d2	nl					v1-v2	text2
				d2-d3	text3					v2-v3	text2
	III			e1-e2	pg + text3		IV	z-x	pg + text3		
		e-f	nl + pg							x1-x2	pg + rip
		f-g	nl + pg	f1-f2	pg + text3					x2-x3	pg + rip
										x3-x4	pg + rip
		h-i	pg + text4								

	i-l	pg + text3		
	l-m	pg + text4		
			m1-m2	pg
	m-n	pg + text2		
	V	o		

Tab. 2. Applicazione dei criteri di divisione a segmenti e frammenti

Legenda: epis. = episodi; nl = nota lunga; pg = pausa generale; rip = ripetizione; segm. = segmenti; framm. = frammenti; text = texture; text1 = polifonia/omoritmia; text2 = costruzione antifonale; text3 = polifonia/scrittura frammentata; text4 = scrittura frammentata/polifonia.

2. L'esposizione dei nuclei generatori del pezzo: il primo episodio (bb. 1-5)

Nel primo episodio (Es. 1) la presenza di due pause (di biscroma e semi-croma) alla b. 3 determina la cesura tra il segmento “a” e quello “b”; a sua volta il segmento “a” può essere suddiviso in quattro frammenti: a1, a2, a3 e a4. Il primo frammento a1 si basa sull'insieme 4-5 (*sol-sol $\sharp$ -la-do $\sharp$*), costituito da quattro possibili nuclei generatori (Es. 2): 3-5 (*sol-sol $\sharp$ -do $\sharp$* , un insieme costituito da un semitono e da due quarte); 3-8 (*sol-la-do $\sharp$* , un frammento di scala esatonale); 3-1 (*sol-sol $\sharp$ -la*, un insieme cromatico);² 3-4 (*Sol $\sharp$ -La-Do $\sharp$* , un insieme che, per il suo essere basato sul semitono e la terza maggiore, potrebbe far riferimento ad una parte di scala tonale maggiore).

Scorrevole e nervoso $\text{♩} = 60$
(la II volta $\text{♩} = 72$)

Es. 1. *Rounds*, I episodio della prima parte (bb. 1-5)

Es. 2. Insiemi e nuclei generatori del I episodio della prima parte (segmento “a”, bb. 1-3)
L'uso di insiemi trasposti rispetto all'originale è indicato dalla parentesi tonda

Il secondo frammento a2 è costituito dall'insieme 5-7, un materiale scalare centrato sul nucleo 3-5 (che si presenta già sul battere della b. 2), ampliato “dal-

² Nell'elencazione degli insiemi proposta da Allen Forte gli insiemi cromatici sono collocati sempre al primo posto: 3-1, 4-1, 5-1 e così via. Al secondo posto sono collocati insiemi «quasi-cromatici», il cui ordine normale presenta tutti semitoni e un solo tono: ad esempio un insieme della classe di 4-2 è costituito dalle classi di altezze *do-do $\sharp$ -re-mi*.

l'interno" con l'inserzione del frammento cromatico *do#-re-re#* (l'insieme 3-1 dell'Es. 1). Tale inserzione può essere considerata una prima forma di elaborazione del materiale presentato nella prima battuta in quanto l'insieme 5-7 utilizza i quattro nuclei generatori iniziali (3-5, 3-1, 3-4 e 3-8). L'idea di considerare l'insieme 5-7 come la prima forma di elaborazione dell'insieme iniziale è rafforzata dallo studio degli insiemi di tre suoni inclusi in esso. Le combinazioni di 5 elementi in gruppi di 3 senza ripetizioni sono 10; in questo caso 9 delle 10 combinazioni di insiemi di 3 suoni inclusi in 5-7 (ovvero cinque 3-5, due 3-4, un 3-1 e un 3-8) appartengono al 4-5 iniziale.



Es. 3. Combinazioni dell'insieme 5-7 in gruppi di tre classi di altezze senza ripetizioni

Inoltre l'insieme 5-7 non modifica troppo la sonorità complessiva del frammento iniziale. Si ricordi che nella teoria fortiana la sonorità complessiva di un insieme si valuta in relazione al suo vettore intervallare [Pasticci 1995, 34-35]. Quello del frammento a1 è [210111], mentre quello di a2 è [310132]: entrambi mostrano una sufficiente prevalenza di intervalli di semitono, un tono, una terza maggiore e la completa assenza di terze minori. Si noti anche che il profilo complessivo del frammento a2 ripercorre quello presentato all'inizio. Infatti se in a1 il suono iniziale (*do#*) è seguito dal *sol* al basso e dal *sol#* all'acuto, nel frammento a2 il *do#* e il *sol#* mantengono la stessa altezza e quasi la stessa collocazione metrica, mentre tra i due suoni viene introdotto un *re*. La somiglianza tra i due frammenti è poi accentuata sia dall'abbellimento della mano destra (che introduce tra l'altro il *sol* al basso) sia dall'inserzione del *re#*, che avviene in modo molto simile a quella del *la* alla fine di a1, ovvero alla fine del passaggio e nella voce superiore.

Il terzo frammento a3, costituito dall'insieme 5-33 (si veda sempre l'Es. 2), presenta immediatamente tre suoni del segmento iniziale a1 (*sol-do#-la*, il nucleo 3-8) uniti da una figura veloce che utilizza anche il *si* e il *fa*. Sia le tre note di partenza sia le due note aggiunte appartengono alla scala esatonale: in tal senso anche il frammento a3 può essere considerato una ulteriore evoluzione del 4-5 iniziale, per espansione di una delle sue componenti essenziali, quella esatonale rappresentata dagli insiemi 3-6 e 3-8. Analizzando l'insieme 5-33 sulla base degli insiemi di tre suoni in esso inclusi si dimostra che esso contiene tutti insiemi esatonali, cioè sei 3-8 (un raggruppamento già incontrato nei segmenti a1 e a2), tre 3-6 e un 3-12.

Il quarto frammento a4, basato sull'insieme 5-24, costituisce solo una variazione di a3, in quanto dal punto di vista scalare l'unica differenza tra il segmento a3 e il successivo è costituita dal *fa*♯ al posto del *fa* naturale; esso tuttavia è importante in quanto presenta una figura ritmica che verrà spesso utilizzata nel corso del pezzo: un aggregato verticale accentato e in *mf*, con suoni in posizione molto stretta. In *Rounds* questo tipo di formazioni accordali strette ("aggregati") sono distinte dai *clusters*, notati in partitura dalle sole note estreme unite da una barra verticale.

Il quinto frammento del primo episodio – indicato come b1 e costituito dall'insieme 9-7 (Es. 4) – ha degli elementi in comune con il 4-5 iniziale, o meglio con i suoi quattro nuclei generatori 3-8, 3-1, 3-4, 3-5. Infatti l'inizio del segmento, dopo la pausa segmentante di b. 3, propone un aggregato verticale (l'insieme 5-15) che presenta al basso le stesse altezze (*sol-do*♯) che costituivano il profilo iniziale del pezzo. Inoltre tale aggregato può essere analizzato come un'espansione "dall'interno" del nucleo 3-8 (*si-fa-sol*), ottenuta con l'aggiunta del frammento cromatico 3-1 (*si-do-do*♯). Considerare l'insieme 5-15 come un'elaborazione del nucleo generatore 3-8 trova un'ulteriore conferma nello studio degli insiemi di tre suoni in esso inclusi: un 3-1, un 3-9, due 3-4 due 3-5 e ben quattro 3-8. A fronte di una figura musicale diversa dalle precedenti, il procedimento compositivo di espansione cromatica risulta quindi essere molto simile a quanto avevamo verificato nel caso del segmento a2. Ma se da una parte questo frammento potrebbe essere considerato una ulteriore evoluzione del frammento iniziale, dall'altra occorre evidenziare la sua diversa costruzione fraseologica. Questa volta i suoni non sono presentati in successione ma intervengono quasi simultaneamente, come avevamo già notato nella descrizione del segmento a4; a questo aggregato verticale segue inoltre una figura musicale velocissima la quale introduce suoni nuovi e conduce alla conclusione del segmento in battere, con una nota lunga accentata e in *forte* (*mib*).

Quasi lo stesso tipo di fraseologia, con la cesura in battere in concomitanza ad una nota lunga accentata nel *forte*, si ripete nel frammento conclusivo dell'episodio indicato come b2 e costituito dall'insieme 8-14. Se consideriamo oltre al tipo di cesura anche la sua costituzione scalare, tale frammento andrebbe inteso quasi come una reiterazione variata del precedente. Nell'Es. 4 viene infatti evidenziato l'uso in b2 di ben sette dei nove suoni del segmento b1 (indicati come 7-11), quasi tutti appartenenti alla stessa ottava ad eccezione di quelli iniziali, *sib-lab-sol*. Da notare che proprio il *sol* e il *lab*, ascoltati all'inizio e alla fine del segmento b2, insieme alla nota nuova *fa*♯ (l'insieme 3-1), ne costituiscono quasi la sintesi cromatica essenziale.

The musical score for the 'b' segment of the first episode of *Rounds* (1967) is presented in four staves. The top staff, labeled (b1) and (b2), contains measures 9-7 and 8-14. The second staff features a vertical aggregate (5-15) with various intervals (3-8, 3-1, 3-4, 3-5) and a 5-15 interval. The bottom staff shows measures 5-15 and 7-11. Arrows indicate connections between the staves.

Es. 4. Segmento "b" del I episodio della prima parte (bb. 4-6)

Da un punto di vista complessivo l'analisi del primo episodio non solo mette in evidenza alcuni elementi diastematici e fraseologici che saranno sviluppati e ampliati nel corso del pezzo, ma suggerisce un percorso interpretativo specifico. Nella Tab. 3 sono riassunte le caratteristiche dei materiali strutturali e delle figure prevalenti fin qui analizzate, unitamente all'indicazione delle dinamiche scritte dal compositore. L'insieme delle rilevazioni consente di evidenziare un vero e proprio percorso interpretativo che vede nel *crescendo* del frammento b1 il suo apice espressivo.

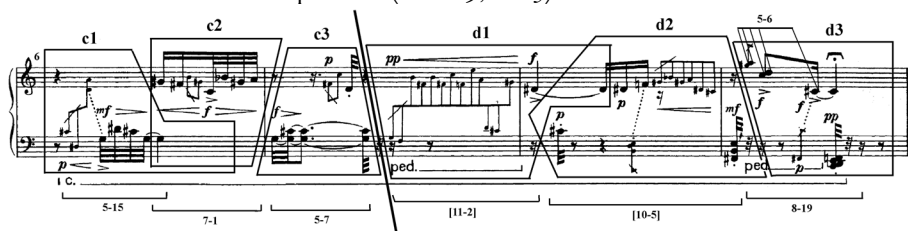
segmenti	a				breve pausa	b	
	a1	a2	a3	a4		b1	b2
frammenti							
materiale scalare	4-5	5-7	5-33	5-24		9-7 (inizio 5-15)	8-14
nuclei generatori	3-5 3-8 3-1 3-4	3-5 (3-8) (3-1) (3-4)	3-8			(3-5) (3-8) (3-1) (3-4)	(3-1)
elementi di coesione interna			4-21	4-21		7-11	7-11
eventuali collegamenti	collegamento per sovrapposizione					collegamento per sovrapposizione	
indicazioni dinamiche	ppp	ppp	<p	mf		<f	p<f
scrittura	polifonica	polifonica con entrate più ravvicinate	polifonica con entrate ancora più ravvicinate	omoritmia		quasi omoritmia con linea melodica successiva	linea frammentata con pausa interna
figure prevalenti	<i>do♯-sol-sol♯</i> all'inizio	<i>do♯-sol-sol♯</i> all'inizio	<i>sol-do♯</i> all'inizio	aggregato verticale a parti strette		aggr. verticale con <i>sol-do♯</i> al basso	<i>sol-lab</i> al basso
possibile percorso interpretativo	inizio in <i>ppp</i> poi <i>crescendo</i> con entrate delle voci in progressivo avvicinamento à verso l'apice espressivo di b1					reiterazione della stessa idea compositiva di b1, enfaticizzata da una maggiore escursione dinamica (accentuazione dell'apice)	

Tab. 3. Relazioni strutturali, figure prevalenti e indicazioni dinamiche del I episodio della prima parte

È opportuno evidenziare che l'individuazione dell'apice espressivo nel frammento b1 non si basa semplicemente sulle indicazioni dinamiche fornite dal compositore ma trova un valido supporto nel particolare percorso compositivo realizzato in precedenza. Infatti mentre i primi quattro frammenti a1, a2, a3 e a4 presentano nel complesso una scrittura polifonica con le entrate delle voci in via di progressivo avvicinamento (con l'aggregato verticale a4 come definitiva sovrapposizione delle voci), il frammento b1 inverte il procedimento: dall'aggregato verticale iniziale scaturisce una linea melodica che prima conduce il *crescendo* fino al *forte* di b. 4 e poi, nella sua ripetizione variata (il frammento b2), propone una frammentazione da cui scaturirà la scrittura puntillistica di alcuni episodi successivi. Inoltre il frammento b1 consente anche di riassumere ed evidenziare alcuni elementi strutturali che saranno in seguito riutilizzati, ad esempio l'intervallo *sol-do#* al basso (presentato nei primi tre frammenti) e la fraseologia con la cesura in battere, immediatamente ripresa per la conclusione del frammento b2 e quindi dell'intero primo episodio.

3. L'espansione cromatica del II episodio

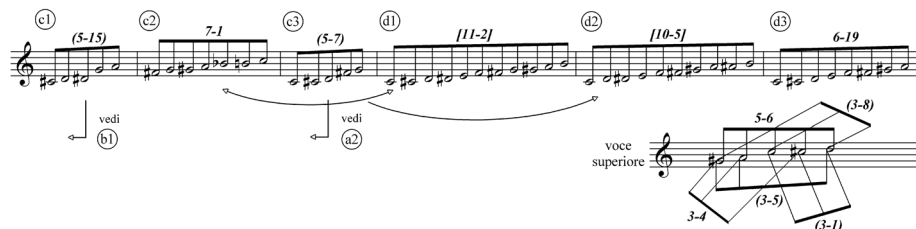
La ripresa di alcuni nuclei generatori e soprattutto lo sviluppo degli aspetti cromatici che erano stati suggeriti alla fine del I episodio, sono gli elementi strutturali alla base del II episodio (bb. 6-9, Es. 5).



Es. 5. *Rounds*, II episodio della parte A (bb. 6-9)

I criteri di segmentazione proposti in precedenza consentono di dividere anche questo episodio in due segmenti, "c" e "d". Tenendo conto della scrittura antifonale, il primo segmento può essere suddiviso in tre frammenti. Il primo (c1, insieme 5-15) è caratterizzato da una linea melodica al basso; il secondo (c2, insieme 7-1) dalla linea melodica nella voce superiore; il terzo (c3, insieme 5-7) dal ritorno della linea melodica al basso. Da notare che mentre il primo e il terzo riprendono gli insiemi 5-15 e 5-7 utilizzati rispettivamente nei due frammenti b1 e a2, il secondo propone una scala cromatica di sette suoni (Es. 6). Il completamento del totale cromatico sarà realizzato nel corso del segmento successivo "d", anche questo divisibile in tre frammenti. I primi due, d1 e d2, sono

costituiti rispettivamente dall'insieme quasi-cromatico [11-2] e dal [10-5];³ il terzo (d₃, insieme 8-19) propone nella voce superiore l'insieme 5-6, il quale è un'ulteriore variante del 4-5 iniziale perché include tra gli insiemi componenti i quattro nuclei generatori 3-4, 3-5, 3-8 e 3-1. In particolare: l'insieme 5-6 della voce superiore contiene tre 3-4, due 3-5, un 3-8, un 3-1, due 3-3 e un 3-7. Il frammento d₃ è completato al basso dall'insieme 5-9, il quale contiene insiemi di tre classi di altezze meno riferibili ai nuclei generatori della composizione (Es. 6).



Es. 6. Insieme dei segmenti “c” e “d” del II episodio della prima parte (bb. 6-9)

Nella Tab. 4 sono riassunte le principali caratteristiche di questo episodio. Si noterà la rilevanza formale dei frammenti cromatici 7-1 e 11-2 (c₂ e d₁) generati dal nucleo 3-1, presentato fin dall'inizio del pezzo e ripreso nella figura *sol-lab* del basso a b. 5. Entrambi questi frammenti sono collocati nella voce superiore e individuano rispettivamente l'apice dinamico dell'episodio e l'esposizione di due piccole frasi in *crescendo*, sostenute da brevi interventi del basso. Dopo una scrittura così precisamente suddivisa tra le voci, l'intervento del segmento conclusivo – d₃, caratterizzato da una voce superiore realizzata con bicipendi di seconda, ampi salti e dinamica *forte* e da un basso che interviene solo alla fine con un aggregato verticale a parti strette (quasi un *cluster*) di quattro note – sembra avere la funzione di interrompere la conduzione melodica precedente.

³ Allen Forte, nella sua teoria del 1973, considera solo gli insiemi fino a nove classi di altezze, affermando la poca utilità degli insiemi di 10 e 11 suoni perché i loro insiemi complementari (di due o addirittura di una classe di altezze) sono costituiti da semplici intervalli oppure da classi di altezze individuali. Nel caso in esame, poiché i due segmenti non si prestano facilmente ad ulteriori divisioni, ho preferito lasciare l'indicazione dei due insiemi di 11 e 10 suoni, inserendola tra parentesi quadre.

segmenti	c			breve pausa	d		
frammenti	c1	c2	c3		d1	d2	d3
materiale scalare	(5-15)	7-1	(5-7)		11-2 (quasi-cromatico)	10-5	8-19
nuclei generatori	(3-8) (3-5) (3-4) (3-1)	3-1	(3-5) (3-4) (3-1) (3-8)		3-1		3-4 (3-5) (3-8) (3-1)
ulteriori cellule riprese	(vedi b1)		(vedi a2)				voce sup 5-6 (vedi a2)
eventuali collegamenti	collegamento per sovrapposizione				collegamento per sovrapposizione		
indicazioni dinamiche	p<mf>	<f>	f>		pp<f	p<mf	f(voce sup) p, pp (basso)
scrittura	antifonale (basso-voce sup-basso)				voce sup con interventi del basso		
figure prevalenti	do# iniziale	sovrapp. sol-sol# all'inizio	sol-do# iniziali				do# finale (voce sup)
possibile percorso interpretativo	crescendo e diminuendo con apice sul frammento c2				due frasi con dinamica in <i>crescendo</i> , con apice alla fine		

Tab. 4. Relazioni strutturali, figure prevalenti e percorsi interpretativi del II episodio della prima parte
 Abbreviazioni: voce sup = voce superiore; framm. = frammentazione

episodi	III episodio (bb. 10-16)					IV episodio (bb. 17-27)					V episodio (bb. 28-29)	
segmenti	e		f		g	h	i	l	m		n	o
frammenti	e1	e2	f1	f2					m1	m2		
cesure significative	cesura fraseolog. in battere, <i>pp</i>	cesura fraseolog. accentata in battere, <i>fff</i>		cesura fraseolog. accentata in battere, <i>fff</i>	rall...			pausa lunga	pausa lunga		rall... + pausa coronata	rall... + pausa lunga
ampiezza	1 batt.	1 batt.	1 batt.	1 e ½ batt.	1 e ½ batt.	1 e ½ batt.	1 e ½ batt.	2 bb.	2 bb.	1 e ½ batt.	2 bb.	2 bb.
materiale scalare	nuovo	perlopiù nuovo	perlopiù nuovo	perlopiù nuovo	perlopiù nuovo	perlopiù nuovo	perlopiù nuovo	perlopiù nuovo	perlopiù nuovo	perlopiù nuovo	perlopiù nuovo	perlopiù nuovo
nuclei generatori			3-5		(3-6)				[5-1]	3-1		(3-4)
ulteriori cellule riprese	aggregati di 4 suoni	4-4 alla voce sup		aggregati di 5 suoni		aggregati di 5 suoni (5-24)		aggregati di 5 suoni	aggregati di 5 suoni (5-26)	aggregati di 5 suoni (5-26)	aggregati di 5 suoni + 3-8 al basso	(5-15)
eventuali collegamenti						collegamento per sovrapposizione			collegamento per sovrapposizione			
indicazioni dinamiche	pp<mf>pp	<f, fff	mf<f, pp, p	pp, mf<fff	p<ff, f, ff, pp	f sempre	>ppp<ff	diverse	diverse	diverse	diverse	ff>pp

episodi	III episodio (bb. 10-16)				IV episodio (bb. 17-27)				V episodio (bb. 28-29)			
scrittura	framm. ritm. nella voce sup e linea al basso	<i>clusters</i> + framm. ritm.	<i>c/p</i> a 2 voci, moto contrario, <i>clusters</i>	<i>clusters</i> + framm. ritm.	<i>clusters</i> + framm. ritm.	<i>clusters</i> + linea voce sup, framm. ritm.	<i>c/p</i> a 2 voci (omoritmia)	<i>clusters</i> , framm. ritm. e rarefazione	linea voce inf + aggregati di 5 suoni (vedi Tabella 6)	linea voce sup + <i>clusters</i>	omoritmia, aggregati e <i>clusters</i>	
figure prevalenti	chiusura con il Fa, <i>pp</i> in battere	chiusura Do accentato, <i>fff</i> in battere	3-5 all'inizio	chiusura Do♯ accentato <i>fff</i> in battere	3-6 al basso, Sol-Do♯ <i>pp</i> in chiusura		voce sup inizio Reb-Do		chiusura con (3-1) al basso e 5-26 sopra		(3-4) + (5-15) come ultimo aggregato verticale	
possibili percorsi interpretivi	articolazione in due frasi di 3 batt. concluse da una nota lunga in battere, accentata e in <i>fff</i>				sospension e frascologic ^a				[successione di scritture diverse (aggregati e <i>clusters</i> , sovrapposizioni di elementi diversi, frammentazione, alternanza di voci diverse, figure con ampi salti); alternanza tra passaggi collegati (h-i, m) e isolati (l, n)]			interruzione formale

Tab. 5. Relazioni strutturali, figure prevalenti e percorsi interpretativi del III, IV e V episodio della prima parte

Abbreviazioni: framm. ritm. = frammentazione ritmica; voce sup = voce superiore; voce inf = voce inferiore; bb. = battute; fraseo-log. = fraseologica

4. L'esplorazione delle tecniche compositive della frammentazione nel III, IV e V episodio

La scrittura proposta nel frammento d3 del II episodio costituisce la base dei successivi tre episodi, nei quali si assiste ad una proliferazione di aggregati verticali densi, piccoli *clusters* e frammenti melodici, spesso sovrapposti gli uni agli altri (Tab. 5). L'articolazione fraseologica in segmenti e frammenti viene mantenuta sulla base del campionario di cesure proposto in precedenza, seppur con esiti molto diversificati. Mentre nel III episodio (bb. 10-16) i tre segmenti costituenti ("e", "f" e "g") in due casi su tre propongono una sostanziale bipartizione, nel IV episodio (bb. 17-27) la scrittura si distende e i suoi cinque segmenti ("h", "i", "l", "m" e "n") non solo acquistano una maggiore dimensione, ma spesso risultano difficilmente divisibili al loro interno. La complessità della scrittura e, soprattutto, la sua frammentarietà pongono quindi delle serie difficoltà per la determinazione degli eventuali nuclei generatori; di conseguenza nella Tab. 5 la loro indicazione è stata limitata ai soli casi effettivamente rilevanti.

L'analisi dell'articolazione interna del segmento "m", riportata nella Tab. 6, mostra abbastanza chiaramente in che modo il compositore riesca a costruire un passaggio fortemente coeso al proprio interno, utilizzando sostanzialmente dei materiali nuovi seppur collegati ai nuclei generatori del pezzo. Nell'Es. 7 è ben evidenziata sia la bipartizione interna (in due frammenti m1 e m2, a causa della pausa generale tra bb. 23 e 24 e per il cambio di metro), sia uno dei due elementi di coesione, specificamente l'aggregato verticale *do-mi-fa#-sol#-la* (insieme 5-26). Il secondo elemento di coesione del segmento "m" può essere individuato analizzando attentamente gli eventi compositivi che caratterizzano i due frammenti m1 e m2. Oltre all'aggregato 5-26 e al *cluster* iniziale *re-la*, m1 presenta altri due elementi compositivi: nella voce superiore un piccolo intervento centrato sull'insieme cromatico 5-1, realizzato con una figura molto frammentata e che espone ampi salti; nel basso due nuovi frammenti melodici individuabili nei due insiemi di sei classi di altezze, 6-22 e 6-2. L'unica relazione tra questi due frammenti – profondamente diversi nel profilo melodico e nella scansione ritmica – è costituita dalle quattro note comuni, *do#-re#-fa-sol*, le quali riprendono sostanzialmente l'insieme 4-21 utilizzato negli ultimi due frammenti del primo segmento "a" (Es. 2). Anche il frammento m2, al pari di m1, presenta quattro figure: la ripresa del 5-26 (che rappresenta l'elemento di coesione con il segmento precedente), un nuovo frammento al basso (insieme 4-13) a carattere discendente, un brevissimo intervento costituito da una figura con un profilo sostanzialmente ascendente realizzato con intervalli molto ampi (insieme 4-Z29) e infine, nel pentagramma inferiore, una figura per salto che utilizza il nucleo 3-1. Questa breve figura, che assolve a funzioni di cesura di frase, costituisce anche il secondo elemento di coesione interna per il suo essere basato – al pari del breve intervento 5-1 di b. 22 – su un contenuto cromatico.

Es. 7. *Rounds*, segmento “m” del IV episodio della prima parte (bb. 22-25)

frammenti		articolazione interna			
m1 (in $\frac{2}{4}$) bb. 22-23	voce superiore		figura cromatica basata su ampi salti (5-1)		aggregato verticale 5-26
	basso	cluster re-la	due figure melodiche ascendenti/discendenti basate sul 4-21		
m2 (in $\frac{3}{8}$ e $\frac{2}{4}$) bb. 24-25	voce superiore	ripetizione aggregato verticale 5-26		breve figura ascendente (4-Z29)	
	basso		figura melodica discendente (4-13)		breve figura per ampio salto e cromatica (3-1)

Tab. 6. Articolazione interna del segmento “m” (IV episodio della prima parte)

Un ulteriore motivo di interesse presente negli episodi III, IV e V è dato dalla corrispondenza tra la tecnica compositiva basata sulla frammentazione ritmica e l'utilizzazione di materiali scalari spesso completamente nuovi, tra i quali diverse tipologie di *clusters*. Tutti questi materiali sono tenuti insieme non tanto dalla ripresa di insiemi specifici, quanto dall'uso di determinate figure. Ad esempio nel III episodio le cesure al termine dei primi due segmenti (“e” e “f”) sono della stessa tipologia di quelle presenti tra i frammenti b1 e b2. Nella Tab. 5 tale cesura è indicata come «cesura fraseologica accentata in battere», mentre la cesura alla fine del terzo segmento “g”, alla b. 16, è affidata ad una riproposizione dell'intervallo di apertura *sol-do#*, peraltro dilatato oltre l'ottava. Lo stesso accade per il IV episodio, la cui coesione formale è affidata soprattutto all'alternanza delle tecniche compositive e alla frammentazione della scrittura. Gli unici aspetti diaste-

matici che vengono ripresi in questo episodio si limitano al nucleo 3-1 nella voce superiore del segmento “i” e per chiudere “m”, al nucleo 3-8 al basso del segmento “n” (b. 26) e all’insieme 4-21 nelle due figure melodiche ascendenti/discendenti di bb. 22-23 (nel basso del frammento m1).

La corrispondenza tra frammentazione ritmica e uso di materiali nuovi prosegue nell’episodio V (“o”, bb. 28-29), anche se in questo caso la forte presenza di aggregati e *clusters* rende problematica la rilevazione di materiali scalari ripresi da altre parti del pezzo (Es. 8). Analogamente ai due episodi precedenti la conclusione prevede un *rallentando* sostenuto da una diminuzione della dinamica da *ff* a *pp*. Il gesto retorico conclusivo viene completato dalla riproposizione al basso di uno dei nuclei generatori del pezzo, il 3-4 (*do#-fa-fa#*) e, alla mano destra, dalla trasposizione del 5-15, il materiale scalare che era stato utilizzato per l’inizio del II episodio. Ma il processo di esplorazione e dilatazione della scrittura esposto nel III e IV episodio subisce nel V un’improvvisa interruzione. Per la sua brevità e la sua unità interna di scrittura, questo episodio propone un nuovo tipo di frammentazione, questa volta a livello formale: specificamente esso interrompe un percorso che sembrava caratterizzato da una progressiva dilatazione dei segmenti e da una specializzazione delle tecniche compositive impiegate. Da questo punto di vista l’idea compositiva di frammentazione e di “non linearità” del processo passa dal livello della scrittura a quello della forma, introducendo una vera e propria interruzione nel decorso compositivo del pezzo, un’interruzione che crea peraltro delle incertezze su ciò che avverrà in seguito.

Es. 8. *Rounds*, V episodio della prima parte e I episodio della seconda parte

5. La rotazione e la “distorsione intervallare” della seconda parte

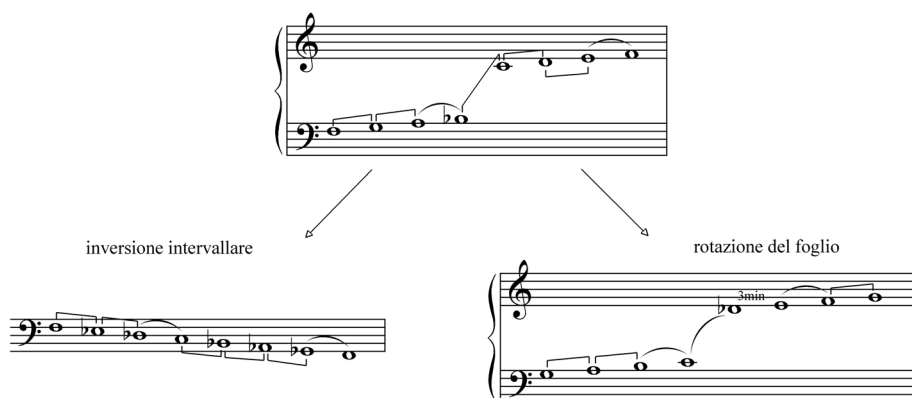
La partitura di *Rounds* è la versione per pianoforte dello stesso pezzo composto da Berio l’anno precedente per il clavicembalo.⁴ La versione più antica

⁴ La prima versione del pezzo fu incisa da Klara Kormendi per la Hungarton (HCD 31606). Ulteriori notizie sulla prima versione di *Rounds* nell’articolo di Ivanka Stoianova, in questo stesso fascicolo.

consisteva in un solo foglio che andava letto due volte: mentre per la prima lettura si procedeva tradizionalmente da sinistra a destra, per la seconda occorreva prima girare il foglio di 180 gradi. In questo modo tutti gli eventi risultavano letti “sottosopra”: nella seconda parte del pezzo la conclusione diventava un inizio, una figura nel registro acuto si trasformava in una nel registro basso e così via.

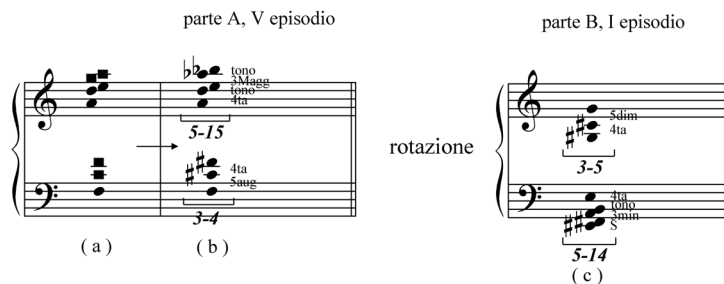
Occorre però subito precisare che nella pratica la rotazione del foglio non conduce agli stessi suoni che si otterrebbero con la tecnica dell’inversione, ereditata dalla polifonia fiamminga e utilizzata ampiamente nelle composizioni dodecafoniche della seconda scuola di Vienna, in quanto la notazione su cinque righe in chiave di violino e basso non ha quelle caratteristiche di perfetta simmetria e specularità rispetto ad un “centro” che troviamo invece nel procedimento dell’inversione intervallare.⁵ La differenza tra inversione di una figura e la sua rotazione può essere spiegata osservando l’Es. 9, dove una stessa struttura intervallare (la scala maggiore di *fa*) viene sottoposta a inversione e a rotazione. L’inversione può essere calcolata con la teoria insiemistica di Forte oppure semplicemente invertendo la direzione degli intervalli: partendo da *fa* (che rimane inalterato) l’inversione del II grado (*sol*) sarà una seconda maggiore discendente, l’inversione del III grado (*la*) sarà una terza maggiore discendente e così via. Il risultato è una inversione degli intervalli che modifica sia il profilo complessivo (da ascendente a discendente) sia la struttura tonale, trasformando, in questo caso, una scala di *fa* in un modo della scala di *re♭*. Diversamente nell’operazione fisica di rotazione del foglio gli intervalli vengono mutati in base alla loro posizione rispetto al centro “fisico” della rotazione, rappresentato dall’unico suono graficamente invariante per rotazione, ovvero il *do* centrale. Parallelamente all’inversione dei registri, si determina anche una vera e propria “distorsione dello spazio intervallare” che l’analisi insiemistica riesce a evidenziare chiaramente perché gli insiemi ottenuti per “rotazione” non hanno generalmente la stessa forma primaria degli insiemi originari.

⁵ Secondo la teoria insiemistica di Forte l’inverso di un suono si ottiene sottraendo a 12 il suono dato. L’inverso di *x* si ottiene applicando la formula $x^{inv} = 12 - x$, per cui l’inverso di *re* (2 in notazione numerica) è 10, ovvero *si♭* [Pasticci 1995, 37-39].



Es. 9. Inversione intervallare e rotazione. Gli intervalli di tono sono segnalati da legature quadre, quelli di semitono da legature tonde

Un ulteriore esempio può aiutare a capire la differenza e i problemi analitici che la rotazione determina. Prendiamo l'ultimo aggregato verticale del V episodio della prima parte di *Rounds*, riportato nell'Es. 10 nella sua versione originale (a),⁶ in trascrizione tradizionale (b) e nella sua forma ruotata utilizzata all'inizio della seconda parte (c). Sebbene i due tricordi *fa-do#-fa#* e *sol#-do#-sol* abbiano la stessa origine (il tricordo in a), il risultato dell'operazione di rotazione ne trasforma il contenuto intervallare, modificando una quinta aumentata in una quinta diminuita. Analogamente il pentacordo suonato dalla mano destra (Es. 10b), sottoposto a rotazione, presenta un contenuto intervallare diverso, avendo mutato una terza maggiore in una minore e un tono in un semitono.



Es. 10. Confronto tra l'ultimo aggregato verticale del V episodio della prima parte e il primo della seconda parte

⁶ Per evitare che le alterazioni possano determinare una difficoltà nella lettura quando il foglio viene ruotato, Berio usò una particolare notazione che prevedeva per le note alterate una modifica nella forma grafica della stessa nota; nell'Es. 10a le note quadrate corrispondono a suoni alterati di un semitono ascendente.

Se dal punto di vista compositivo – o forse si sarebbe tentati di dire “grafico” – i due tricordi e i due pentacordi mostrano evidentemente la loro comune origine, dal punto di vista acustico e percettivo la situazione è estremamente diversa in quanto l’operazione di rotazione modifica alcuni intervalli in modo determinante. In definitiva le sonorità e il contenuto intervallare degli eventi della seconda parte del pezzo mantengono teoricamente una relazione con gli eventi della prima parte, ma introducono una “distorsione” intervallare che determina delle nuove sonorità ed eventi spesso abbastanza diversi da quelli originari. In tal senso il procedimento analitico deve operare una scelta: occorre considerare affini gli insiemi generati per rotazione anche se essi risultano completamente diversi da quelli originari, oppure bisogna privilegiare il risultato sonoro, classificando gli insiemi ruotati non in base alla loro origine ma in base alla loro sonorità? Nel seguito dell’analisi ho scelto la seconda opzione restringendo le relazioni di affinità tra insiemi alle sole operazioni di trasposizione e di inversione rigorosa. Ciò anche in considerazione del fatto che lo stesso Berio nella scrittura della seconda parte del pezzo introduce, a partire dal II episodio, diverse varianti ritmiche e diastematiche, segno inequivocabile di un interesse volto a privilegiare una concezione innovativa e diversificata della superficie musicale piuttosto che un procedimento compositivo congelato sul rigore dell’inversione. Una concezione compositiva peraltro immediatamente riscontrabile anche a livello formale se osserviamo che nella seconda parte gli episodi non sono più cinque bensì quattro. Conseguentemente l’individuazione delle forme primarie fortiane sembra essere il procedimento analitico più efficace, proprio perché riconosce come affini l’insieme originario e il suo inverso, mentre associa all’insieme ruotato un nome diverso.⁷

6. Contrasti e contrapposizioni tra tecniche compositive nel II, III e IV episodio della seconda parte

Il II episodio della seconda parte è costituito da due segmenti. Come rilevato in precedenza il primo segmento, indicato con “q” e caratterizzato ancora da uno stile frammentario, è costituito da materiali nuovi con qualche citazione di insiemi già usati. Sulla base dei criteri sopra espressi (in particolare le pause) può essere ulteriormente suddiviso in tre frammenti (q1, q2 e q3) mantenendo però una forte coesione sulla base di un preciso espediente: l’inserimento dello stesso

⁷ Da notare però che non sempre l’insieme originario e quello ottenuto per rotazione appartengono a forme primarie diverse. Ciò accade, ad esempio, per il tricordo iniziale del V episodio (segmento “o”, mano destra), indicato come 3-9, che si ritrova alla mano sinistra come ultimo aggregato del I episodio della seconda parte (b. 32, vedi Es. 8). Questa particolarità sembra essere collegata al fatto che la forma primaria 3-9 è invariante per inversione delle sue componenti [Pasticci 1995, 42].

aggregato di 5 suoni che chiude un passaggio e apre il successivo. Anche il segmento successivo ("r", costituito perlopiù da materiale nuovo) propone una successione di tre frammenti (r1, r2 e r3) ma questa volta si giustappongono scritture diverse, le quali si succedono ora senza soluzione di continuità.

In contrapposizione al II episodio, il III sembra avere una funzione di ripresa. Infatti proprio all'inizio dei primi due segmenti ("s" e "t") troviamo rispettivamente l'insieme 4-5 (*si-do-do $\sharp$ -fa*, b. 43) presentato all'inizio del pezzo e l'insieme 4-4 (*mi-fa-fa $\sharp$ -la*, fine b. 44), proposto nel III episodio della prima parte (all'inizio di e2) e derivato da 4-5 per trasformazione intervallare. Il riferimento a materiali precedenti viene peraltro completato dall'uso nel frammento "s" dell'aggregato 7-35 alla fine di b. 43 (ripreso dal segmento "g" della prima parte) e di diversi altri aggregati nel segmento "t". In particolare si tratta di alcuni insiemi di b. 45, tratti dalla prima parte del pezzo: 6-9 (ripreso dalla fine di "h"), 5-Z12 e 4-11 (dall'inizio di f2). Mentre il terzo frammento, "u" costituito da una sovrapposizione di linee e aggregati, presenta solo alla fine dei riferimenti a materiali scalari già utilizzati in precedenza (tra gli altri viene ripreso alla fine di b. 48 anche l'insieme 8-19, utilizzato per la prima volta nel frammento d2 del secondo episodio della prima parte), il frammento che conclude il III episodio ("v", suddiviso in tre frammenti v1, v2 e v3) riutilizza immediatamente sia la scrittura antifonale presentata nel segmento "c" all'inizio del II episodio della prima parte, sia alcuni insiemi strutturali, quali il nucleo generatore 3-4 (in v1, alla fine di b. 49) e l'insieme 5-6 (v3 alla fine di b. 51), ripreso dal frammento d3 della prima parte.

Anche il IV episodio riportato nell'Es. 11 (diviso in due segmenti, "z" e "x", quest'ultimo articolato in quattro frammenti) si presenta quasi come una ripresa in considerazione dei notevoli riferimenti a materiale già utilizzato. Ciò è evidente all'inizio del segmento z con l'insieme 3-8 e a b. 53 con l'inserimento dell'insieme 3-5. Parimenti il frammento successivo, x1, riprende l'insieme 5-14 utilizzato per iniziare la seconda parte (frammento "p" al basso), mentre tre dei quattro insiemi costituenti x2 (3-8, 3-5 e 4-5) fanno riferimento al frammento iniziale del pezzo (a1). Per il frammento x3 viene ancora una volta usato il 4-5 dell'inizio del pezzo, mentre il frammento finale, x4 è costituito solo dal nucleo 3-4. Ma l'aspetto più rilevante dal punto di vista formale è la molteplice reiterazione dell'intervallo *do $\sharp$ -fa*, due volte in modo polifonico (nei frammenti x1 e x2), poi accordalmente (in x1 e, all'interno dell'insieme 4-5, in x2 e x3) e infine ancora polifonicamente, nel frammento finale del pezzo (x4).

The musical score for *Rounds, IV* consists of a piano introduction and four segments labeled x1, x2, x3, and x4. Segment x1 is marked *mf* and *pp*, x2 is marked *mf* and *p*, x3 is marked *pp*, and x4 is marked *ppp*. The score includes various musical notations such as triplets (3-8, 3-5, 3-7, 3-4, 4-5), slurs, and dynamic markings. The piece concludes with the instruction "da capo al fine".

Es. 11. *Rounds*, IV episodio della seconda parte

La Tab. 7 propone uno sguardo complessivo sugli ultimi tre episodi della seconda parte di *Rounds*. Tutto il II episodio e i primi tre segmenti del III (“s”, “t” e “u”) mostrano una successione di scritture la cui diversità potrà essere evidenziata accentuando le dinamiche e i contrasti di registro e di densità. La conclusione del II episodio è affidata sia ad un *accelerando* sia ad un simultaneo incremento della dinamica, prima della conclusione nel *piano*. Una situazione simile si ha alla fine del III episodio dopo l’arrivo al *pp* di b. 51, evidenziato anche dal *poco rall.* Il IV episodio, dal punto di vista interpretativo, ad eccezione del *mf* collocato sulla prima e la seconda enunciazione dell’intervallo *do#-fa* (x1 e x2), consiste in un lungo diminuendo durante il quale vengono man mano ridotti gli eventi fino a lasciare l’essenziale, ovvero il nucleo 3-4.

episodi		II episodio (bb. 33-42)						III episodio (bb. 43-51)						IV episodio (bb. 52-56)				
segmenti		q			r			s	t	u	v			z	x			
frammenti		q1	q2	q3	r1	r2	r3				v1	v2	v3		x1	x2	x3	x4
cesure significative		pausa		pausa				pausa	pausa	pausa			poco rall...		pausa	pausa	pausa	pausa
ampiezza		1 batt.	2 batt.	1 batt.	2 batt.	1 batt.	3 batt.	2 batt.	1 batt.	3 batt.	1 batt.	1 batt.	1 batt.	1 e ½ batt.	1 batt.	1 batt.	½ batt.	1 batt.
materiale scalare			perlopi ù nuovo	perlopi ù nuovo	perlopi ù nuovo	perlopi ù nuovo	perlopi ù nuovo	preced.	preced.		preced.	perlopi ù nuovo	preced.	preced.	preced.	preced.	preced.	preced.
nuclei generatori		(3-5)						(4-5) all'inizi o	(4-4) all'inizi o	(3-5, 5- 6)	(3-4) alla fine		3-4 all'inizi o	3-8 all'inizi o		3-8 3-5		3-4
ulteriori celle riprese		4-21		3-3				7-35	6-9, 4- 11, 5- Z12	8-19			5-6 alla fine	5-14 all'inizi o	4-5 alla fine		4-5	
eventuali collegamen ti		collegamento per sovrapposizione									collegamento per sovrapposizione							
indicazioni dinamiche		diverse	diverse (p)	diverse (f)	diverse	crescendo dal <i>p</i> al <i>fff</i> > <i>mf</i> , <i>p</i>		diverse	ff sempre	diverse	mf < ff, mf > pp, p >			pp sempre	mf, pp	diverse	pp	ppp

episodi	II episodio (bb. 33-42)			III episodio (bb. 43-51)			IV episodio (bb. 52-56)				
scrittura	<i>clusters</i> + framm. ritm.	linea sup. + <i>clusters</i>	c/p a 2 voci (omorit)	<i>clusters</i> + framm. ritm.	sovrapp. di linee, aggregati e <i>clusters</i>	iniziale c/p a 2 voci, poi scrittura antifonale (vedi "c" della prima parte)	linea sup	framm ritm.	c/p libero	framm ritm.	linea sup
figure prevalenti	ripresa all'inizio di ogni frammento dell'aggregato precedente (5-29 e 5-26)					Do♯ alla fine in <i>ff</i>	Do♯ all'inizi o	reiterazione dell'intervallo Do♯-Fa (x1, x2, x3, x4) e conclusione sullo stesso intervallo			
possibili percorsi interpretivi	brevi frasi con apici su Do♯ del 3-5 (<i>pp</i> < <i>f</i> in q1) e su Do♯-Re (<i>ff</i> in q3)	apice sul <i>cluster</i> Re♯-Do♯ (<i>fff</i> , batt. 40) sostenuto da <i>accelerando</i> e crescendo		accentuazione delle diversità di scrittura		crescendo verso Do♯ accentato (fine batt. 49) e successivo diminuendo verso i Do♯ di v3	accentuazione dell'intervallo Do♯-Fa (x1, x2), diminuendo e riduzione degli eventi alla fine; Do♯-Fa alla fine in <i>ppp</i>				

Tab. 7. Relazioni strutturali, figure prevalenti e percorsi interpretativi del II, III e IV episodio della seconda parte
 Abbreviazioni: *c/p* = contrappunto; framm. ritm. = frammentazione ritmica; preced. = precedente; voce sup = voce superiore; voce inf = voce inferiore; batt. = battuta

7. La questione formale

Il termine *rounds* rimanda facilmente alle “riprese di un combattimento”, in un ideale incontro-scontro continuamente interrotto tra l’interprete e le difficoltà della pagina scritta, tra l’ascoltatore e la comprensione del pezzo, tra il compositore e il materiale compositivo. Questa immagine trova sostegno nell’idea che Berio aveva del virtuosismo strumentale, inteso quasi come sfida sul piano tecnico e psicofisico, intellettuale e culturale, sfida alla quale l’interprete – e in particolare il solista – si sottopone nel momento in cui si misura con delle pagine di musica impegnative. Scrive Berio:

Ho un grande rispetto per i virtuosismo anche se questa parola può suscitare risolini di scherno e può persino evocare l’immagine di un uomo elegante e un po’ diafano con le dita agili e la testa vuota. Il virtuosismo nasce spesso da un conflitto, da una tensione fra l’idea musicale e lo strumento, fra il materiale e la materia musicale. Il caso più ovvio ed elementare in pittura si ha quando un pittore, con dei pennelli e dei colori a olio, riesce a fare un quadro che sembra una fotografia. In musica le cose sono più complesse perché c’è il benedetto problema dell’esecuzione e della reinterpretazione ... Una ben nota situazione di virtuosismo può avverarsi, per esempio, quando preoccupazioni tecniche e stereotipi esecutivi hanno il sopravvento sull’idea, com’è il caso di Paganini la cui opera, che io amo molto, non ha certamente rimescolato la storia della musica ma ha contribuito allo sviluppo della tecnica violinistica. Un altro caso di tensione si ha quando la novità e la complessità del pensiero musicale – con le sue altrettanto complesse e diversificate dimensioni espressive – impone cambiamenti di rapporto con lo strumento, spesso imponendo qualche inedita soluzione tecnica (com’è il caso delle Partite per violino di Bach, delle ultime opere per pianoforte di Beethoven, di Debussy, Stravinsky, Boulez, Stockhausen, ecc.), ove all’interprete è chiesto di funzionare a un altissimo livello di virtuosismo tecnico e intellettuale. Finalmente, come ho spesso detto e insistito, il virtuoso di oggi, degno di tale nome, è un musicista capace di muoversi in un’ampia prospettiva storica e di risolvere le tensioni fra la creatività di ieri e di oggi [Berio 1981, 97-98].

Ma l’analisi fin qui condotta lascia irrisolto un altro problema. *Rounds*, al pari di *Circles*, ha evidenziato non solo l’alternanza e la contrapposizione tra tecniche compositive diverse, ma anche una rilevante serie di riprese di strutture scalari, di *textures* e di altezze specifiche che hanno una conseguenza importante dal punto di vista formale complessivo. Se la ripresa degli elementi iniziali del pezzo avviene soprattutto nel IV episodio della seconda parte – e non alla fine della prima parte quando l’interprete realizza il “da capo al fine” – in che modo si realizza quella “chiusura” della forma a cui la tradizione colta occidentale ci ha abituati? È mia opinione che in questo pezzo la riproposizione della prima parte con la sua conclusione “debole” abbia come risultato una sostanziale “riapertura” della forma. Una forma aperta quindi, a dispetto del suo “da capo”, una

forma che rimanderebbe continuamente avanti alla ricerca della sua “chiusura” ideale: *rounds*, appunto, come cerchi, ovvero infiniti ritorni.

Charme des impossibilités, avrebbe detto Messiaen.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BERIO L. (1968), *Rounds* per piano solo (1967), Wien, Universal Edition (rist. 2003).

ID. (1981), *Intervista sulla musica*, a cura di R. Dalmonte, Laterza, Roma-Bari.

ID. (2006), *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*, Einaudi, Torino.

PASTICCI S. (1995), *Teoria degli insiemi e analisi della musica post-tonale*, «Bollettino del GATM», II/1.

Mario Baroni

ROUNDS: CHE COSA RESTA NELLA MEMORIA
DI CHI L'ASCOLTA?

1. Mettere ordine nell'ascolto

Il primo problema che sorge all'ascolto del brano è quello di trovare un ordine nell'insieme di stimoli che esso propone: che cosa ascoltare? Dove indirizzare l'attenzione? Che peso dare alle diverse possibilità percettive? L'ascolto ripetuto, però, rivela a poco a poco una struttura che, utilizzando una frase di Philippe Albèra [1995, 160] potremmo chiamare «polifonia di azioni». Albèra non parla, a dire il vero, di *Rounds*, ma della *Sequenza IV* per pianoforte, tuttavia la sua osservazione mi sembra utilizzabile anche nel nostro caso. La sua frase è la seguente: «Berio non elabora tanto una polifonia di note, quanto una polifonia di azioni, una sorta di metapolifonia che crea, indubbiamente, la dimensione gestuale, perfino teatrale, dell'esecuzione». La definizione proposta si riferisce, nel caso della *Sequenza*, al fatto che «nell'ombra» delle strutture principali del brano si crea, e si potenzia attraverso il terzo pedale pianistico, una sorta di *cantus firmus*, di commento alle idee primarie, che sviluppa un'azione parallela a quella principale. L'idea di polifonia di azioni si può applicare anche alla nostra composizione, sia pure in un modo abbastanza diverso. Vediamo allora quali possano essere le «azioni» da prendere in considerazione nel caso di *Rounds*.

Ne segnalerò, per semplicità, due sole categorie. Le chiamerò rispettivamente aspetti «salienti» e aspetti «continui». Il termine «saliente» lo deduco da Lerdahl [1989, 73-74] che in un articolo ben noto applica alla musica non tonale la sua teoria del «prolungamento strutturale» (nata in contesto tonale) secondo la quale esistono connessioni a distanza fra note-cardine; in virtù di esse una nota prolunga il suo effetto fino a un'altra più lontana, e la percezione dell'ascoltatore riesce a collegare l'una all'altra. In un contesto tradizionale gli effetti di prolungamento sono determinati dalla logica tonale; in situazione non tonale i punti di riferimento percettivi sono offerti da alcune condizioni strutturali che lui chiama appunto «di salienza», che fanno sì che l'ascoltatore noti meglio quegli eventi sonori e li consideri strutturalmente più importanti rispetto al loro conte-

sto. Fra tali condizioni egli annovera l'energia dinamica, la preminenza timbrica, la struttura verticale, la durata, il rilievo motivico, e soprattutto la corrispondenza con altri eventi simili che si presentino nel corso del testo. Nel nostro caso gli eventi da considerare salienti sono soprattutto note singole che emergono all'ascolto per il fatto di essere singole in un contesto di tessitura densa, per il fatto di essere più volte ripetute nel corso del brano e per il fatto di essere eseguite forte.

L'altro termine che intendo usare, il termine "continuo" lo deduco invece da Flo Menezes che, in un suo volume dedicato all'interpretazione delle composizioni di Berio in chiave di fonologia jakobsoniana, dedica un paragrafo al concetto di «continuum linguistico» e ne tenta l'applicazione al linguaggio musicale [Menezes 1993, 101-05]. Jakobson, dunque, parla degli «atti di parola» che traducono in forme sonore temporalmente successive le strutture della lingua: ogni lingua ha un apparato di strutture fonologiche, sintattiche, semantiche, alle quali tutti i parlanti attingono, e tali strutture sono «fuori dal tempo», sono nella mente di chi parla. Ogni atto di parola le traduce in forme percepibili e logicamente conteste che si susseguono nel tempo l'una all'altra. La musica – afferma Menezes – funziona sulla base del medesimo principio: si tratta anche nel suo caso di disponibilità grammaticali che vengono temporalmente collocate. Nel caso di Berio la logica a cui obbediscono le strutture grammaticali e la scelta in base alla quale esse sono state collocate nel tempo, è quella dell'improbabilità. Così la successione degli eventi musicali, la "parola" musicale che viene pronunciata, manifesta sicuramente un'inflessibile logica interna, la cui chiave, tuttavia, è appunto quella dell'impossibilità di prevedere un evento successivo dai suoi precedenti. Il risultato percettivo a cui, secondo Menezes obbedisce anche *Rounds* [*Ibid.*, 143], si manifesta in un procedere formale "continuo" e continuamente improbabile.

Propongo come primo esempio d'ascolto le bb. 1-10, che corrispondono ai primi 25" del brano registrato dal pianista Andrea Bacchetti. Esse forniscono un esempio di aspetti continui (le polverizzazioni sonore all'interno dei due frammenti 1-6 e 7-10, e soprattutto del primo) e di aspetti salienti: il *lab* alla fine del primo segmento e soprattutto le due note a distanza di tono discendente (*re*[#]-*do*[#]) che emergono rispettivamente nelle bb. 9 e 10, alla fine del secondo. La «polifonia di azioni», come la chiama Albèra, si presenta dunque ben avvertibile fin dall'inizio. Nasce però subito un problema, per l'ascoltatore: qual è il rapporto fra l'azione continua e l'azione saliente? Se, come dice Albèra, si tratta di polifonia, un rapporto deve esistere fra l'una e l'altra, ma al primo ascolto non è chiaro di che rapporto si possa trattare. Fra l'altro: una delle due azioni deve o può essere considerata dominante nei confronti dell'altra? Cercheremo di rispondere a queste domande, anche alla luce delle idee di Berio. Ma prima di dedicarci a questo problema dobbiamo affrontarne un altro che sta a monte: quello della percezione degli elementi continui.

2. La percezione del “continuo”

Non a caso ho usato il termine metaforico di “polverizzazione” per descrivere approssimativamente il percorso interno dei due frammenti ascoltati. Di fatto, dopo un ascolto di questo genere, che cosa rimane nella mente dell'ascoltatore? Minimi frammenti sonori imprevedibili e irrelati, come afferma Menezes: polveri inafferrabili, appunto, o in altri casi, forme sonore più tradizionalmente riconoscibili e categorizzabili, come acciacature, accenti, sbalzi dinamici, svolazzi ornamentali, *cluster*, che tuttavia introducono sempre aspetti (anche se non totalmente “polverizzati”) di discontinuità e imprevedibilità percettiva. Non viene permesso all'ascoltatore di trovare una sintesi in questo continuo succedersi di istanti: ogni istante è per forza di cose orientato sempre verso il futuro e mai verso il passato, poiché nel passato del brano non esistono punti di orientamento a cui riferirsi.

Qui entrano in campo condizioni oggettive dell'ascolto che gli psicologi ben conoscono e che riguardano i limiti di percezione e di memoria degli eventi musicali. È stato provato che il nostro orecchio ha serie difficoltà a percepire analiticamente eventi eccessivamente rapidi o troppo densamente sovrapposti. Dei primi discute soprattutto Fraisse [1979, 121-27], mentre Sloboda cita ampiamente il caso delle sovrapposizioni [Sloboda 1988, 260-72]; in entrambe le situazioni esistono soglie al di sotto delle quali non è più possibile distinguere un suono dall'altro, e nel brano di Berio è facile sperimentarne direttamente l'esistenza. Quando non può cogliere i suoni singoli (le note che Berio ha scritto in partitura) l'ascoltatore tende, se è possibile, a creare piccoli “pacchetti” di eventi sonori (in inglese *chunks*) che orientano l'ascolto e ne facilitano l'elaborazione mentale. Se non si percepiscono le singole note, si cerca di percepirne il risultato complessivo: ogni pacchetto risulta all'ascolto come un evento sonoro qualitativamente unico.

Ma a questo punto, ai limiti della percezione si aggiungono i limiti della memoria: secondo un ormai classico studio di G. A. Miller le possibilità di «deposito» di unità sonore nella memoria a breve termine si aggira attorno ai sette elementi [Miller 1956]. Se è possibile riunire queste unità in gruppi più ampi (per così dire, di gerarchia superiore) che le sintetizzano, cioè ancora una volta, se le riducano a eventi percepiti come unici, allora il processo di memorizzazione può continuare a verificarsi; in caso contrario gli elementi più minuti si perdono. Irène Deliège ha studiato attentamente questi processi di gerarchizzazione percettiva: la memoria – secondo i risultati delle sue indagini – semplifica e riduce l'informazione più minuta operando una sorta di selezione naturale che conserva, in ognuno dei raggruppamenti più ampi, solo alcuni elementi della gerar-

chia inferiore. È ciò che lei chiama «estrazione di indici» [Deliège 1989, 307].¹ Le semplificazioni che la memoria introduce per alleggerire il peso dell'informazione sono, secondo Deliège, di natura «prototipica»: in altre parole, le unità singole che vengono raggruppate in un evento gerarchicamente superiore, devono possedere similarità che possono venire «riassunte» in una forma unitaria (in una «impronta») capace di coglierne gli aspetti comuni.² Come la nostra mente può elaborare il concetto prototipico di uccello osservando innumerevoli uccelli e astraendone gli aspetti di similarità, così un motivo musicale (poniamo il movimento arpeggiato che sta all'inizio del primo preludio – volume primo – del *Clavicembalo ben temperato* di Bach) può venire riconosciuto come tale, nel corso dell'ascolto, nonostante le innumerevoli varianti alle quali è continuamente sottoposto:³ dall'estrazione degli indici si arriva a una impronta di natura, appunto, prototipica che sta alla base della organizzazione mnestica della forma.

Talvolta anche nelle composizioni di Berio ricorrono gruppi di gerarchia relativamente superiore, impronte che possono venire riconosciute come tali. Ad esempio la stessa Deliège, analizzando la *Sequenza VI* per viola vi riconosce motivi più volte ripetuti: forme diverse d'arpeggio, forme di glissando, oppure particolari *pattern* ben riconoscibili perché continuamente riproposti (ad esempio una nota acuta seguita da un intervallo di quinta diminuita) [Deliège 1989, 314-15]. Situazioni analoghe osserva Michel Imberty analizzando la *Sequenza III* per voce: distingue ad esempio le note intonate dai rumori di bocca, di lingua, di respirazione, e anch'egli individua *pattern* ripetuti (es. un breve motivo sussurrato e concluso da uno schiocco di lingua) [Imberty 1991, 189-90]. Ora, gli unici *pattern* di natura prototipica che in *Rounds* si ripetono simili l'uno all'altro, sono quelli che ho definito come «salienti», ma per gli aspetti del «continuo» sembra assai difficile poter individuare unità percettivamente riconoscibili, «impronte» nate dall'estrazione di indici di similarità.

Forse le uniche possibilità sono quelle che cita Stephen McAdams quando si pone il problema di capire quali siano gli elementi minimi «portatori di forma».

¹ La versione francese del testo usa il termine *indices* che significa anche «indizi». La versione inglese fa uso del termine *cues* che significa «suggerimenti, tracce». La traduzione italiana del termine può risultare problematica. Tuttavia la Deliège cita nel suo testo a p. 307 (214 nella versione inglese) un passo di Peirce da cui trae il concetto. Il testo, nella traduzione italiana degli scritti di Peirce, è il seguente: «Un *Indice* è un segno che si riferisce all'Oggetto che esso denota in virtù del fatto che è realmente determinato da quell'oggetto» [Peirce 1980, 140]. Sulla base di questo passo abbiamo utilizzato il termine «indici», che a prima vista può essere semanticamente ambiguo, ma che acquista un significato più preciso se viene inteso in senso peirciano.

² Il termine francese è *empreinte* quello inglese è *imprint*. Entrambi suggeriscono l'idea di qualche cosa che lascia una traccia, o un'orma. Il termine italiano «impronta» è stato preferito per la sua somiglianza fonetica con i due termini originari.

³ La presentazione più matura e completa delle teorie della Deliège è contenuta in un volume da lei curato nel 2001 della rivista «Music Perception» [Deliège 2001]. Nel suo articolo ivi contenuto vengono descritte minutamente tutte le varianti dei due «motivi prototipici» presenti nell'Allegro della Sonata per violino solo BWV 1005 di Johann Sebastian Bach.

A questo proposito egli osserva che di norma si memorizzano più facilmente delle entità discrete che non delle entità continue [McAdams 1989, 262], e in secondo luogo [ibid., 272] che in ogni cultura musicale ci sono dei «lessici prestabiliti» di minuti *pattern* sonori che ogni ascoltatore sa riconoscere (citavamo prima acciaccature, accenti, *cluster*, ecc.) e che, in quanto noti e categorizzabili, sono di norma meglio riconosciuti. Ora, nel caso dei nostri frammenti di continuo le uniche forme percettibili sono appunto entità discrete come singole note (per esempio le cinque note della b. 1), oppure pacchetti sonori costituiti da eventi troppo densi per essere percepiti analiticamente (come la successione di note rapide di b. 3) o infine *pattern* minimi, come i lessici appena citati (acciaccature, *cluster*, contrasti dinamici ecc.). Ma si tratta di eventi sempre diversi l'uno dall'altro, che non possiedono somiglianze interne tali da rendere possibile l'estrazione di indici di gerarchia superiore. Le loro successioni non possono venire depositate in memoria come impronte riconoscibili e per questo inesorabilmente scompaiono.

3. Medioforma e macroforma

I musicisti della tradizione tonale solevano dare salienza percettiva agli eventi ritenuti importanti (motivi, temi, *pattern* ritmici e melodici) e li ribadivano con ridondanze che li rendevano memorizzabili. Le forme musicali della tradizione erano nate sulla base di principi compositivi che esperienze secolari avevano dimostrato, da questo punto di vista, essere particolarmente efficaci. Le strategie compositive sottintendevano dunque intenzionalità molto chiare: l'ascoltatore doveva essere messo in grado di afferrare e ricordare ciò che il compositore voleva proporgli. I musicisti d'avanguardia sembrano diffidare di queste procedure, sembrano essere molto più riluttanti nel renderle praticabili. Tuttavia non si può liquidare il problema troppo semplicisticamente: è più prudente chiedersi, caso per caso, se sia possibile individuare qualche forma di intenzionalità degli autori e in che modo essa eventualmente si manifesti. In concreto: è lecito pensare che Berio, in *Rounds* voglia guidare l'ascolto verso qualche cosa di definito? In prima approssimazione possiamo dire che entro certi limiti Berio offre all'ascoltatore alcuni possibili appigli: anzitutto una segmentazione in unità scandita da lunghe pause intermedie e poi, all'interno di ciascuna unità, la presenza di alcune note salienti e di alcuni *pattern* percepibili anche se continuamente sfuggenti. Di questo discuterò affrontando il problema in due fasi diverse: sul piano della medioforma (cioè all'interno di ogni singola unità segmentata) e sul piano della macroforma (fra unità e unità, nella globalità del pezzo).

In medioforma gli eventi memorizzabili sono quelli che risultano, ad esempio, dall'ascolto di frammenti come le bb. 11-17. Immediatamente dopo l'ascolto di queste battute possono rimanere in memoria alcuni elementi caratte-

rizzanti: fra gli aspetti continui, anzitutto i violenti contrasti dinamici fra piano e forte, che percorrono tutto il frammento, poi almeno due figure tipiche: *clusters*, e rapidissimi frammenti di note singole. Fra gli aspetti salienti, due gruppi di note: anzitutto *re-do-sol*♯ (rispettivamente collocate alle bb. 12, 13, 14), e poi (in un'ottava più bassa) *do*♯, *sib*, *do*♯, alle bb. 17 e 18. Notiamo fra parentesi che *do*♯ è la stessa nota saliente che concludeva (alla stessa ottava) il precedente esempio d'ascolto. La successione fra questi eventi non è gerarchizzata in maniera esplicita. Berio (qui con l'aiuto e forse con aspetti d'intervento personale del pianista Bacchetti che ha registrato il brano) li offre all'ascolto ma sembra non suggerire nulla sull'importanza relativa dell'una o dell'altra di queste immagini sonore. In effetti se rimanessimo al livello della medioforma non avremmo nessuna ragione di pensare che qualcuna di queste emergenze debba essere considerata particolarmente significativa. Ma se gradualmente, via via che l'ascolto procede, ci collochiamo al livello della macro-forma allora non si può fare a meno di notare che, mentre i contrasti dinamici o le singole figure non si ripresentano mai uguali e neppure simili da segmento a segmento (non accade ciò che abbiamo visto avvenire in *Sequenza III* o in *Sequenza VI*), le note salienti invece, si ripetono spesso. Non si ripetono uguali, ma vengono continuamente riprese quelle similarità (la nota singola, la durata più lunga, la dinamica più forte) che permettono gradualmente di estrarne indici e di creare un'impronta memorizzabile. Anzi, direi che proprio questa è la ragione per la quale è stato possibile chiamarle salienze. Ma a questo punto esse cominciano ad assumere il ruolo di punti di riferimento, e da tale ruolo nasce una conseguenza percettivamente determinante: esse cominciano a venire "attese". In altri termini, si sottraggano alla logica dell'imprevedibilità che presiede agli aspetti continui e diventano per questo dominanti rispetto ad essi. A conclusione dell'ascolto si può anche aggiungere che una delle note salienti (il *do*♯) sembra emergere qua e là come nota-pedale, come cardine generale d'una sorta di orientamento pseudo-tonale.

A conclusione di questo percorso analitico siamo ora in grado di rispondere alle domande iniziali: quali gerarchie d'ascolto si possono mettere in atto fra l'una e l'altra delle «azioni polifoniche» proposte da Berio? E come interpretare queste azioni alla luce della sua poetica di quegli anni? Alla prima domanda abbiamo già risposto: le salienze si «prolungano» (come direbbe Lerdahl) l'una verso l'altra, creano attese, magari irregolari, ma sempre confermate, mentre gli aspetti continui hanno la funzione di organizzare un tessuto di gesti, magari implicitamente espressivi (contrastì, violenze, eleganze decorative, ascese e discese...), nessuno dei quali tuttavia riesce mai a emergere e mai a manifestarsi nella sua pienezza. La loro presenza serve piuttosto a riempire i tempi intermedi fra una salienza e l'altra, a sottolineare la fase d'attesa. D'altra parte la successione degli eventi salienti non ha al suo interno una logica definita: è irregolare e anch'essa in buona parte imprevedibile. Manca di quella che Kramer [2002] chiamerebbe linearità o direzionalità. Gli eventi si succedono con continue impre-

viste aggiunte dell'uno all'altro, ma non esiste un punto verso il quale essi sembrano convergere. La mancanza di direzionalità produce alla fine una conseguenza paradossale: l'attesa non ordinata e non finalizzata dà luogo a una sorta di abolizione del tempo, o perlomeno di staticità temporale. La situazione, del resto, non è sconosciuta alle avanguardie dell'epoca, come indica la forma per «momenti» successivi teorizzata da Stockhausen [1963].

4. La poetica di Berio e l'ascolto del brano

Come interpretare questi eventi alla luce della poetica beriana di quegli anni? Nell'intervista a Rossana Dalmonte [Berio 1981, 143] il compositore parla a lungo di ridondanza: «Lavorando alla musica elettronica mi sono sempre posto il problema della ridondanza, non tanto per indurre alla previsione del prossimo evento o per frustrare ogni tanto le previsioni [...] ma per fare in modo che ogni evento, ogni processo sonoro sia bagnato dal senso: che sia dotato di un senso "locale" che rimanda però ad altri sensi su dimensioni temporali diverse [...] Ridondanza e ripetizione sono stati al centro delle mie preoccupazioni, talvolta anche al di fuori della musica elettronica». Per Berio dunque ripetizioni e ridondanze vengono usate al fine di creare senso musicale. Che cosa è ridondante nel nostro caso? A parte quella nota più volte presentata, nessun evento realmente si ripete in modo ben definito: esiste però una ridondanza dei gesti o delle azioni che il brano continuamente ripresenta, cioè delle note salienti singole e dell'imprevedibile continuo, nonché delle relazioni che si creano fra gli uni e l'altro. È in queste ripetizioni, allora, che va cercato il senso della struttura del pezzo? Berio sembra affermarlo quando parla di ridondanze. L'interpretazione che abbiamo appena proposto per l'ascolto del brano troverebbe dunque conferma nelle idee stesse del musicista.

A dire il vero un altro aspetto di ridondanza o ripetitività potrebbe essere preso in considerazione. Chi ha in mano la partitura si può rendere conto che il brano è scritto in forma ABA, visto che a conclusione di p. 5 la partitura indica «da capo al fine». Chi non abbia in mano la partitura, tuttavia, ben difficilmente si può rendere conto dell'esistenza di una forma classicamente concepita. Almeno questa è l'ipotesi che regge tutta l'argomentazione del presente intervento. Se infatti un ascoltatore potesse accorgersi che a un certo momento esiste una ripresa dell'inizio ciò significherebbe che la sua memoria avrebbe potuto registrare le caratteristiche salienti del primo segmento, avrebbe potuto trasformarlo in un'immagine prototipica o impronta riconoscibile. Ma questo l'abbiamo più volte negato. Coerenza impone dunque che qui io sostenga con decisione che nessun ascoltatore sarebbe in grado di accorgersi della pur esistente successione ABA. In realtà si potrebbe anche verificare l'attendibilità di questa ipotesi con

una ricerca empirica costruita *ad hoc*. Ne varrebbe la pena. Ma non ho ancora avuto il tempo di dedicarmi.

Un'ultima considerazione va infine aggiunta. In *Aspetti di artigianato formale* [Berio 1956, 64-65] il compositore parla di «multipolarità della forma» e Enzo Restagno [1993, 13-14], commentando questo concetto soggiunge: «passare a una concezione multipolare della forma significa rompere gli schemi abituali della percezione [...] non più una visione lineare del divenire, ma una visione circolare che allude alla molteplicità e simultaneità dei processi dell'operare umano». Anche la «multipolarità» di cui Berio parla conferma dunque che la mancanza di direzionalità che il brano manifesta a chi l'ascolta, corrisponde a un'intenzione compositiva precisa. Poco più oltre lo stesso Restagno [*ibid.*] ricorda come Berio nello stesso articolo sull'artigianato formale, parlando di *Allelujah I*, faccia riferimento a un «disordine [...] controllato e tenuto a bada da simmetrie nascoste» e aggiunge che egli non soltanto ricerca costantemente queste «simmetrie», ma ne organizza rigorosamente lo sviluppo.

È lecito a questo punto, e forse non è neppure difficile, interpretare la metafora della simmetria: direi che negli anni Cinquanta, quando Berio scrive quel testo, il concetto di simmetria corrisponde verosimilmente, al calcolo numerico che le tecniche post-seriali imponevano alla sperimentazione dei musicisti. Ovviamente si tratta di simmetrie nascoste che chi ascolta non è in grado di affermare. È però in grado di sentirne la presenza: in *Rounds* esiste infatti un ordine occulto che «tiene a bada» il caos apparente di quella grammatica dell'imprevedibilità di cui parla Menezes. Direi che l'ordine occulto coincide esattamente con quella grammatica, anzi è un calcolo preciso e, appunto, ordinato dei principi di imprevedibilità che reggono i risultati dell'ascolto. Direi anche che la presenza di questi principi è continua e immutabile, dall'inizio alla fine del pezzo, e per questo ha perfettamente ragione Berio quando fa appello al concetto di ridondanza. Anche la forma ad arco che è presente nello schema ABA rientra nella stessa idea di ridondanza. Anch'essa non è chiaramente percepibile, ma in qualche modo arriva agli orecchi dell'ascoltatore il quale avverte comunque la presenza di qualche cosa che immutabilmente si ripete. È probabile che il titolo di *Rounds* alluda proprio a questo insistito principio formale. Del resto Berio non era nuovo all'immagine del percorso rotatorio, che adotta esplicitamente anche nel ben più famoso *Circles*.

Quando egli parla di ridondanze o di simmetrie e di visione non lineare della forma, si mostra dunque perfettamente consapevole dei procedimenti che mette in atto in *Rounds* e nei quali un ascoltatore di quest'opera inevitabilmente s'imbatte. Si tratta di processi intenzionali che corrispondono a decisioni formali volute e, com'egli dice, dotate di senso. Il compositore dunque calcolava le sue simmetrie numeriche, ma era consapevole al tempo stesso anche dei risultati percettivi che esse producevano. Possiamo legittimamente dedurre che ciò che si ascolta è ciò che Berio voleva si sentisse. C'è quasi da stupirsi che egli in

quegli anni abbia tanto rispetto per i procedimenti d'ascolto, che sia così attento a trasformare in situazioni percepibili le invenzioni formali che altri suoi colleghi lasciavano spesso più astratte. È il premio che giustamente spetta anche agli ascoltatori di oggi che continuano ad aver fiducia nelle capacità dell'orecchio. Berio ne aveva e li incoraggiava, e gettava al tempo stesso le basi di un nuovo orecchio, che certo non era quello della musica della tradizione, ma che sarebbe diventato (e probabilmente sta ancor oggi diventando) patrimonio comune di nuove generazioni di ascoltatori.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALBÈRA PH. (1995), *Introduzione alle nove Sequenze* in RESTAGNO 1995, 145-77.
- BERIO L. (1956), *Aspetti di artigianato formale*, in «Incontri Musicali» I, 55-69.
- ID. (1981), *Intervista sulla musica*, a cura di R. Dalmonte, Laterza, Bari.
- DELIÈGE I. (1989), *Approche perceptive de formes musicales contemporaines* in McAdams-Deliège 1989, 305-26 (ed. franc.).
- ID. (cur., 2001), *Similarity perception <-> Categorization <-> Cue abstraction*, «Music Perception» 18/3 (special issue).
- FRAISSE P. (1979), *Psicologia del ritmo*, Armando, Roma (ed. orig. *Psychologie du rythme*, P.U.F., Paris 1974).
- IMBERTY M. (1991), *Comment l'interprète et l'auditeur organisent-ils la progression temporelle d'une oeuvre musicale? (Analyse, memorisation et interpretation)*, in «Psychologica Belgica», 31/2, 173-95.
- KRAMER J.D. (2002), *Il tempo musicale*, in *Enciclopedia della Musica*, vol. II (*Il sapere musicale*), Einaudi, Torino, 143-70.
- LERDAHL F. (1989), *Atonal prolongational structure*, in McAdams-Deliège 1989, 65-87 (ed. ingl.).
- MCADAMS S. (1989), *Psychological constraints on form-bearing dimensions in music*, in McAdams-Deliège 1989, 181-198 (ed. ingl.).
- MCADAMS S.-DELIÈGE I. (cur., 1989), *La musique et les sciences cognitives*, Mardaga, Liège-Bruxelles (ed. franc.) ; *Music and the cognitive sciences* («Contemporary Music Review», IV), Harwood Academic (ed. ingl.); (Atti del Symposium omonimo, Centre George Pompidou Paris, 14-18 marzo 1988).
- MENEZES F. (1993), *Luciano Berio et la Phonologie. Une approche jakobsonnienne de son œuvre*, Lang, Frankfurt am Main ecc.
- MILLER G.A. (1956), *The magical number seven plus or minus two: Some limitations on our capacity for processing information*, «Psychological Review», 63, 81-97.
- PEIRCE CH. S. (1980), *Semiotica. I fondamenti della semiotica cognitiva*, Einaudi, Torino (ed. orig. *Collected papers*, Harvard U.P., Cambridge Mass. 1931).
- RESTAGNO E. (1995), *Ritratto dell'artista da giovane*, in RESTAGNO 1995, 5-30.

ID. (cur., 1995), *Berio*, EDT, Torino.

SLOBODA J. (1988), *La mente musicale. Psicologia cognitivista della musica*, Il Mulino, Bologna (ed. orig. *The musical mind*, Oxford University Press, Oxford 1985).

STOCKHAUSEN K.H.(1963), *Momentform*, in K.H. Stockhausen, *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, DuMont Schauberg, Köln, 189–210.

Jean-Marc Chouvel

UNA ANALISI Uditiva. *ROUNDS* DI LUCIANO BERIO

I tentativi di ricondurre incondizionatamente i fenomeni dell'arte a quelli della natura continueranno a naufragare per un bel pezzo; e quindi gli sforzi tendenti a scoprire le leggi dell'arte potranno tutt'al più raggiungere i risultati che ottiene un buon paragone, nel senso di acquistare influenza sul modo in cui l'organo del soggetto osservante si adegua alle peculiarità dell'oggetto osservato [Schönberg 1963, 11-12].

La maggior parte del repertorio colto occidentale è impensabile prescindendo dalla sua scrittura. Tuttavia, il fondamento della musica consiste in un atto sostanzialmente diverso dalla notazione sulla partitura. Tale atto – l'ascolto – costituisce il grande “impensato” della teoria musicale. Certamente, si sono fatti molti progressi nel campo della percezione e della psico-acustica, ma è doveroso sottolineare che c'è un baratro tra il conoscere come i suoni vengono percepiti e come invece la musica viene ascoltata. Anche la fenomenologia dell'ascolto [Husserl 1985, Schaeffer 1966], che in qualche modo ha tentato di assumere quest'ultima prospettiva di ricerca, non si presenta tuttavia come una scienza “operativa”.

La citazione di Schönberg merita attenzione sotto vari aspetti. Ve n'è uno, tuttavia, sul quale vorrei insistere in modo particolare: quello evidenziato nell'espressione «si adegua a». Questa locuzione risulta evidentemente piuttosto problematica quanto all'universalità scientifica, ma assume un'importanza capitale qualora la si esamini dal punto di vista dell'estetica. Essa punta infatti il dito sulla pretesa di costituire una teoria (costruire delle regole, appunto) priva della duttilità necessaria per adattarsi alle opere concrete, sempre nuove, che sono sottoposte a disamina.

Quando Mario Baroni mi ha proposto di lavorare ad un'analisi uditiva di *Rounds* di Luciano Berio, vi ho intravisto l'occasione per tentare di mostrare che, invece, una teoria che lasci l'opera “dispiegarsi” non rappresenta una pura chimera. Non solo. Era anche l'occasione di esplorare a fini analitici gli strumenti

tecnici che consentono oggi una manipolazione estremamente potente del materiale sonoro, l'occasione cioè di una riflessione intorno all' "arte di analizzare", ossia intorno al rapporto tra l'analista e l'opera. Ecco un altro frammento del *Manuale d'armonia* di Schönberg :

Penso che questo dovrebbe bastare a giustificare l'obbedienza al volere della fondamentale, intesa come gratitudine verso la genitrice e la dipendenza da lei, che è l'alfa e l'omega di tutto. Finché non subentra una diversa morale, questa legge va rispettata: ma, appunto, le cose possono cambiare. Ammettiamo che il signore supremo si indebolisca e i suoi sudditi acquistino forza, cosa che in armonia avviene fin troppo spesso [Schönberg 1963, 159].

Vedremo come questo modo di vedere, che pone l'etica a fondamento dell'e-stetica, non è priva di rapporto con alcune problematiche musicali che il pezzo di Berio solleva.

1. Analisi e Ascolto

Lo si è ripetuto numerose volte, l'analisi non ha alcun obbligo di prendere a modello l'ascolto. Si può accostarsi alla partitura dal punto di vista che si preferisce, estrapolandone le parti che più ci interessano, tanto più che, in effetti, l'ascolto è vincolato al decorso temporale, e lo stesso può dirsi per l'interpretazione strumentale. Potevo, d'altronde, immaginare che nelle intenzioni di Mario Baroni fosse contemplata l'idea di discutere sulla questione assai dibattuta [ad es. Francès 1972²] dell' "impossibile" ascolto della musica seriale. E, infatti, non ho neppure provato ad individuare una "serie", o quant'altro appartenga a quest'ordine di nozioni. La serie è prima di tutto, lo sappiamo, una categoria della scrittura.

a) Il soggetto che ascolta e l'oggetto ascoltato

La dialettica oggetto/soggetto attraversa le scienze umane, che conservano nella loro stessa definizione una forma di ossimoro. Ad essere chiamato in causa, a ben guardare, è proprio il paragone di cui parlava Schönberg. Se, tutto sommato, è riconosciuto il fatto che le leggi, nell'arte, non producano altro che accademismo, non è invece superfluo sottolineare come a costituire l'oggetto di un' "analisi uditiva" sia in effetti la "trascrizione" della negoziazione tra soggetto-che-ascolta e oggetto ascoltato.

L' "artistizzazione" dell'opera conferisce a quest'ultima uno statuto molto diverso da quello che regola la comunicazione nel linguaggio articolato. L'atto di decodifica che un'opera d'arte impegna può rimanere molto al di sotto dei limiti dell'opera, come pure eccederli totalmente.

b) Autonomia del cogito / responsabilità verso l'alterità musicale

L'idea stessa di un *giudizio* estetico conferisce al soggetto un'autorità per certi versi assoluta. Ciò corrisponde in una certa misura all'ontologia cartesiana del pensiero. La fenomenologia – ed in particolare il pensiero di Husserl e di Levinas – hanno messo in forte discussione l'autonomia del soggetto del *cogito*. Trasposta in termini musicali, la celebre formula: «sono responsabile dell'altro» potrebbe significare: «sono responsabile di questa musica che ascolto, che imprime in me la sua differenza, e che non è limitata dai miei criteri».

c) Il dettaglio e il tutto: tra l'io e l'infinito

Ciò è davvero possibile? La risposta è sì, se si è capita a fondo la questione dell'“artistizzazione”. Ma come, dunque? La musica è molto più complessa di un semplice linguaggio codificato. Laddove i filosofi si accontentano della triade *io-tu-infinito*, i musicologi devono immergersi nella complessità dell'articolazione multidimensionale tra il dettaglio ed il tutto, tenendo conto del fatto che tale articolazione fa parte del “dispiegarsi” stesso della musica, di cui costituisce anzi l'essenza e, in modo non referenziale, l'identità.

2. Superficie e Struttura

Dunque, se il suono può restare un fenomeno di superficie – l'“orizzonte” che i fenomenologi hanno così ben descritto – ciò non vale per la musica, che si appoggia, appunto, su una strutturazione attiva degli elementi che la superficie stessa rende disponibili.

a) Metodo e categorie

Si tratterà qui dunque di mostrare come è possibile assumere un metodo che rispetti l'auto-costituirsi delle categorie, a fronte dell'applicazione aprioristica di un sistema di pensiero ad un oggetto, mettendo così in luce la differenza sostanziale che distingue questi due approcci metodologici.

b) Soggettività e strumenti dell'ascolto

Come operare un'analisi uditiva che non sia meramente soggettiva? Questa domanda sottintende l'assunto che la soggettività non sia scientifica. È di fatto necessario interrogare il “fatto d'arte” sotto questa luce ambigua. Per fornire una rappresentazione concreta di ciò di cui ci accingiamo a parlare, utilizzeremo uno strumento tecnico estremamente elaborato e nel contempo molto semplice

quanto alla sua struttura. Tale strumento è assai più diffuso e utilizzato nella creazione e nella composizione di quanto non lo sia nell'analisi, ma cercherò di mostrare che la reversibilità a tal riguardo è pressoché completa. Tale strumento si chiama *sequencer* (audio e MIDI); ne esistono molti tipi compatibili con tutte le piattaforme informatiche (in questo caso verrà utilizzato Digital Performer su MacOSX). Generalizzandone l'uso, potremmo definire tale strumento come una sorta di "foglio elettronico temporale". In effetti, esso consente di definire un piano degli "oggetti" e nel contempo un piano delle "trasformazioni" di tali oggetti. Lo schema di Fig. 1 a p. 138 riprende a grandi linee questo tipo di rappresentazione.

Nulla ci obbliga ad utilizzare un *sequencer* audio in modo metodico. La "categorizzazione" del materiale permette di utilizzare le piste in un modo coerente in termini di contenuto e di disposizione temporale degli eventi (circostanza che consente di visualizzare chiaramente il "fronte di scoperta" che caratterizza l'evoluzione temporale del brano). Le trasformazioni sono di due tipi, a seconda ch'esse conservino o meno il paradigma iniziale. La nozione di categorizzazione tende a forzare la risposta in modo binario. La realtà può rivelarsi più ambigua, ma gli psicologi hanno mostrato con numerosi esempi la propensione della nostra mente a restringere il campo delle ambiguità.

3. Categorie prime: indici di segmentazione e di strutturazione

La separazione suono/silenzio costituisce la prima categoria attiva in rapporto all'opera registrata (presentata nella sua forma d'onda). Per quanto evidente, tale separazione rappresenta un elemento fondamentale nella ricezione della musica. La prima funzione delle cesure praticate da Berio in *Rounds* è quella di indurre nell'ascoltatore una segmentazione uditiva. I silenzi sono qui sufficientemente lunghi per permettere una sorta di "risonanza interiore". La visualizzazione di questa prima distinzione categoriale è evidente osservando la forma d'onda. È notevole inoltre constatare come le due categorie in questione non siano tra di loro squilibrate: il rapporto tra silenzio e suono è infatti quasi paritario (diciamo un terzo di silenzio contro due terzi di suono: un rapporto, va precisato, che caratterizza quest'opera in modo particolare, cfr. Fig. 2 p. 139).

Si noterà anche che la durata dei silenzi non è omogenea. In particolare, le zone più significative di silenzio segmentano il brano in tre grandi sezioni. Tale circostanza rappresenta un dettaglio tutt'altro che insignificante, pur non potendo decidere l'ascoltatore con certezza se si tratti di un effetto della partitura o piuttosto di una "semplificazione" prodotta dall'interpretazione.

a) Forma: differenziazione e riconoscimento

Sarebbe un po' superficiale limitarsi a questa categorizzazione suono-silenzio, benché nulla ci impedisca di immaginare che tale sia il comportamento percettivo di un ascoltatore poco attento o poco ricettivo rispetto alla musica contemporanea. Non è tuttavia facile individuare quali siano le categorie fondamentali attivabili dall'ascoltatore. Quel che è certo è che devono essere differenziabili e riconoscibili distintamente. Ad un primo stadio dell'analisi, ci siamo dunque accontentati di discriminare gli elementi su un piano differente dalla natura della tessitura del pezzo, per come essa si presenta nei primi segmenti. Tali discriminazioni sono minoritarie e locali e concernono l'apparizione di *cluster*, che trasformano la natura della sonorità pianistica, e di passaggi dove la combinazione della dinamica e dei registri si discosta dalla zona mediana nella quale si sviluppa la parte predominante dell'opera (cfr. Fig. 3).

Questo tipo di categorizzazione, diciamo così "alla Xenakis", non permette qui di rendere conto di una forma vera e propria. Essa non tiene infatti conto della singolarità delle figure e della viva finezza dei gesti pianistici ideati dal compositore. D'altra parte, consente già di suggerire la presenza di una sorta di "riesposizione".

Quando si parla di analisi uditiva, non si precisa dopo tutto di quale ascolto si parli: senza dubbio, infatti, non si ascolta lo stesso brano allo stesso modo la prima, la seconda o la decima volta. Di conseguenza, una volta acquisita una certa familiarità con *Rounds*, si può intuire il ritorno di blocchi già precedentemente segmentati, che si configurano pertanto come delle entità a parti intere. Ciò risulta tanto più manifesto allorché gli strumenti dell'ascolto consentono di emanciparsi dalla linearità temporale. La rappresentazione diviene allora molto più leggibile a livello formale, tanto più ch'essa fa nascere il sospetto che sia possibile considerare la parte centrale come una sorta di retrogradazione della prima. L'ascolto in sé non consente certo di verificare integralmente tale ipotesi (da cui, nel diagramma seguente, la presenza di una categoria denominata "sviluppo", non assimilabile agli altri segmenti; cfr. Fig. 4).

Se queste grandi categorie ci permettono di rendere conto abbastanza precisamente di una intenzione formale – e ciò senza aver fatto ricorso in alcun momento alla partitura – esse rimangono naturalmente insufficienti a restituire un'immagine del lavoro che l'ascolto compie ad ogni tratto dell'opera.

4. Tra flusso e stasi, caos e stabilità

All'interno dei segmenti stessi, un gran numero di categorie resta da decifrare, ed in particolare il gioco delle altezze, tutt'altro che insignificante in questo brano. Senza pretendere di esaurire tutte le possibilità, un criterio la cui perti-

nenza risulta piuttosto evidente è la particolare rilevanza che alcune note assumono, per il solo fatto di essere tenute, rispetto al flusso piuttosto caotico di note più brevi nel quale sono inserite, un flusso che, per così dire, “non fa altro che scorrere”. Le note tenute assumono così un valore temporale ben distinto rispetto alle altre, dalla durata molto più breve, tanto che queste ultime finiscono per costituire, delle prime, una sorta di grande appoggiatura o di ricamo. Bisognerebbe poi distinguere il modo con cui queste note più brevi “scorrono”, dalle oscillazioni su due note, dagli arabeschi, dalle ripetizioni di accordi ecc. Le possibilità di categorizzazione sono infinite. La Fig. 5 a p. 140 mostra come la parte *sequencer MIDI* del programma informatico permetta di evidenziare, rispetto alla forma d'onda, queste note privilegiate all'ascolto. L'obiettivo non è qui certo quello di fare un “dettato musicale”, ma di mostrare come la tessitura complessa di *Rounds* sia sostenuta da una struttura di note basata sulla loro persistenza. Tutto ciò può far pensare tanto alla riduzione schenkeriana quanto al concetto di salienza percettiva locale. Osservando la “partitura” *piano-roll* risultante, appare evidente la preminenza di una nota centrale (*do*♯), così come l'apertura progressiva del registro di appartenenza di queste note tenute. Questi due elementi sembrano suggerire da un lato un fattore di stabilità e di continuità, dall'altro un fattore di direzionalità.

È necessario senza dubbio limitarsi a questa approssimazione per continuare a parlare di analisi uditiva, poiché, senza volerlo, si potrebbe continuare fino a operare una trascrizione del brano, finendo così per operare un'analisi della partitura.

5. Estetica: opera e ricezione

Come è stato possibile notare, l'orecchio non è poi così ingenuo, e lo è ancor meno laddove gli si forniscano gli strumenti che gli consentano di formalizzarne le impressioni, restando in contatto con la materia temporale dell'opera. Stando così le cose, la ricezione di un'opera da parte di un ascoltatore non è paragonabile ad una trascrizione automatica sul modello di un “dettato”. Anche qualora effettui delle operazioni cognitive di questo genere, l'ascoltatore, infatti, reagisce evidentemente sulla base di criteri di ordine diverso. Per esempio, in questo caso, pur non essendo uno specialista di Berio, rimango comunque un ascoltatore molto diverso dall'ascoltatore ingenuo che gli psicologi sperimentali classificano a colpi di statistiche.

6. Analisi e giudizio estetico

Tra i fatti che l'ascolto ci ha permesso di mettere in evidenza, ve ne sono due che sono degni di attenzione e che posseggono un preciso senso storico che non può essere ignorato. La trama predisposta da Berio è di tipo seriale, e fa riferimento indubbiamente a quella che Stockhausen definiva in termini di *Moment-form*. Ma l'idea di una nota polare e quella di una struttura a specchio provvista di una "riesposizione" non appartengono certo al serialismo. In fondo, si potrebbe immaginare che un ascoltatore ben cosciente di cosa sia una forma sonata sarebbe da un lato soddisfatto di riconoscerne lo schema, dall'altro frustrato per l'assenza di una modulazione o del valore funzionale proprio della nota perno (nota tenuta, tonica, *n.d.t.*). Quest'ultima, infatti, non genera la dialettica "tonica-dominante", ma al contrario conferisce al brano una staticità e una ieraticità che contraddicono lo sfrenato virtuosismo gestuale che del pezzo costituisce il materiale più appariscente. Dalla mia posizione di ascoltatore "informato", vi ritrovo immediatamente traccia di un pensiero compositivo che cerca di restituire alla percezione dei punti di riferimento dopo l'esperienza astratta del serialismo integrale, in una maniera peraltro molto artificiale (la presenza ossessiva del *do#* è assolutamente forzata) e nel contempo tradizionalista. In effetti, Berio compositore è impregnato quanto l'ascoltatore di cultura classica, di cui qui non riversa, tuttavia, che l'aspetto più semplicistico, lo schema della "forma-sonata".

7. Condivisione dei codici e universalità dell'ascolto: quale linguaggio per la musica?

Si tratta per Berio di stabilire, su questo punto, una complicità con l'ascoltatore? Ciò solleva la questione del cosiddetto "codice comune", ossia di una sorta di sostrato di una comunicazione estetica. Ma, se non si può negare l'esistenza di tali codici, si può nondimeno dubitare fortemente della loro possibilità di esercitare una forza "linguistica". Si tratta di una problematica fondamentale per l'estetica del ventesimo secolo. Come abbiamo visto, le possibilità di categorizzazione percettiva per una medesima opera sono infinite. È esattamente questo, d'altra parte, che determina la natura di *Rounds* in quanto opera d'arte. Anche se si spiegano alcune linee guida molto precise che non sarebbe possibile eludere (silenzio, nota perno, riesposizione...) il margine interpretativo resta estremamente ampio, cosa che indubbiamente consente di riascoltare l'opera, laddove invece il secondo ascolto di un messaggio puramente informativo diviene insopportabile.

I meccanismi fondamentali della facoltà di ascolto sono senza dubbio in grado d'assicurare più una quota di universalità che un utopico codice comune. Si potrà compilare ogni sorta di lista di archetipi. Queste "categorie obbligate"

saranno sempre solo un argomento molto limitato per difendere l'idea di musica come linguaggio. Se ammettiamo con certi autori e sulle tracce di Lacan che "tutto è linguaggio", allora non sarà certo un grande risultato per la musica il costituirsi come linguaggio. Ma questa non è altro che una capriola che impedisce di comprendere ciò che costituisce non solo la specificità dell'opera d'arte, ma anche il suo modo particolare e non ordinario di sollecitare i nostri sensi, derivante dall'incontro di due singolarità: quella di un ascoltatore e quella di un'opera. In fondo, si potrà dire che l'analisi uditiva che abbiamo condotto costituisce un'illustrazione perfetta di questa singolarità: l'analisi di *Rounds* di Luciano Berio, fatta da Jean-Marc Chouvel.

8. Si può parlare di un'insufficienza dell'opera?

Tuttavia, lo si sarà intuito, questa analisi non è interamente soggettiva. Essa si basa su un *metodo* al singolare, benché le categorie che lo illustrano siano plurali. Anche se non si può avere la pretesa di esaurire tali categorie, queste non sono d'altronde infinite, poiché la necessità di poter render ragione di una distinzione o di un riconoscimento per ciascun elemento dell'opera limita le possibilità. Un ascoltatore "in malafede" potrà sempre applicare delle categorie non pertinenti. È il pericolo di analizzare il proprio ascolto piuttosto che l'opera stessa. Ma al di fuori di questo caso estremo, per quanto piuttosto frequente, non è assolutamente impossibile trovare un consenso intersoggettivo. Abbiamo la capacità di accogliere davvero la specificità dell'opera, di lasciarci condurre dalla sua logica, vissuta non come conflitto ma come rivelazione (e, prima di tutto, rivelazione di noi stessi).

Ma questa disposizione di "apertura" non invalida la possibilità di una critica dell'opera. Bisogna assolutamente accostarsi ad un'opera seguendo il suo progetto "ufficiale", o piuttosto al contrario valutarla in funzione di un obiettivo generale che costituisca un criterio universale? Ora, il progetto ufficiale dell'opera è molto frequentemente solo un falso pretesto; d'altra parte, l'obiettivo generale costituisce spesso un progetto eccessivamente normativo. Si tratta allora di accogliere l'opera per ciò che la rende qualcosa di unico, uno stato del pensiero musicale ad un momento storico dato, una reazione alle insufficienze del pensiero musicale precedente, e a sua volta un'insufficienza che il pensiero musicale successivo tenterà di superare. Ciò non mette certo in discussione la riuscita particolare di un'opera, benché tenda certo a relativizzarla. Così, dal mio punto di vista di compositore del XXI secolo, *Rounds* rappresenta una risposta parziale e sommaria all'*impasse* del serialismo integrale, una soluzione che risponde solo parzialmente al grande problema di una moderna polifonia. Si potrebbe anche andare oltre, dicendo che non è assolutamente un caso se la crisi attuale del

mondo è contemporanea ad una crisi della polifonia, ossia della capacità di coesistere in armonia rispettando le traiettorie individuali.

9. Contesto storico-sociale: il difetto del tempo

In effetti, un'opera attraversa il tempo, e noi non abbiamo sempre coscienza dello spessore di tale attraversamento. Ma abbiamo coscienza di ciò che resiste al tempo e di ciò che cade nell'obsolescenza. Anche in *Rounds*, infatti, vi sono degli aspetti estremamente "moderni", una forza propositiva molto più potente di quella che è possibile rinvenire in molte composizioni recenti. Lo stato estetico della società non segue d'altronde quel progresso lineare a cui si è voluta ridurre la storia, secondo il modello del progresso scientifico.

Quel che intendo dire è che non è possibile comprendere l'ascolto all'interno di un processo meramente "meccanicistico". Non è poi superfluo sottolineare il fatto che gli elementi che abbiamo poc'anzi evocato non prendono affatto il sopravvento su aspetti molto più tecnici quali la strutturazione della melodia o la percezione delle scale ritmiche. Se il nostro ascolto fa causa comune con il gesto dello strumentista, esso ha anche a che fare con i dibattiti del nostro tempo. L'ascolto partecipa di un *épistème*, di uno "stato spirituale". E questo si cristallizza in ogni nostro atteggiamento nei confronti del fatto musicale.

È per questo motivo che non è inutile oggi prendere in esame una teoria dell'ascolto. Altrimenti, infatti, si avrà sempre la perfida impressione che l'ascolto sia inferiore alla conoscenza analitica rigorosa che può fornire lo studio della partitura, di cui l'ascolto stesso costituirebbe così solo un pallido riflesso, una versione lacunosa e degradata.

Ora, è proprio il contrario che forse si verifica nella realtà, visto che le dimensioni disponibili all'ascolto sono numerose e poco disposte ad essere comodamente ridotte ad un pugno di segni forse fortemente luminosi ma altrettanto terribilmente accecanti.

[traduzione dal francese di Carlo Carratelli]

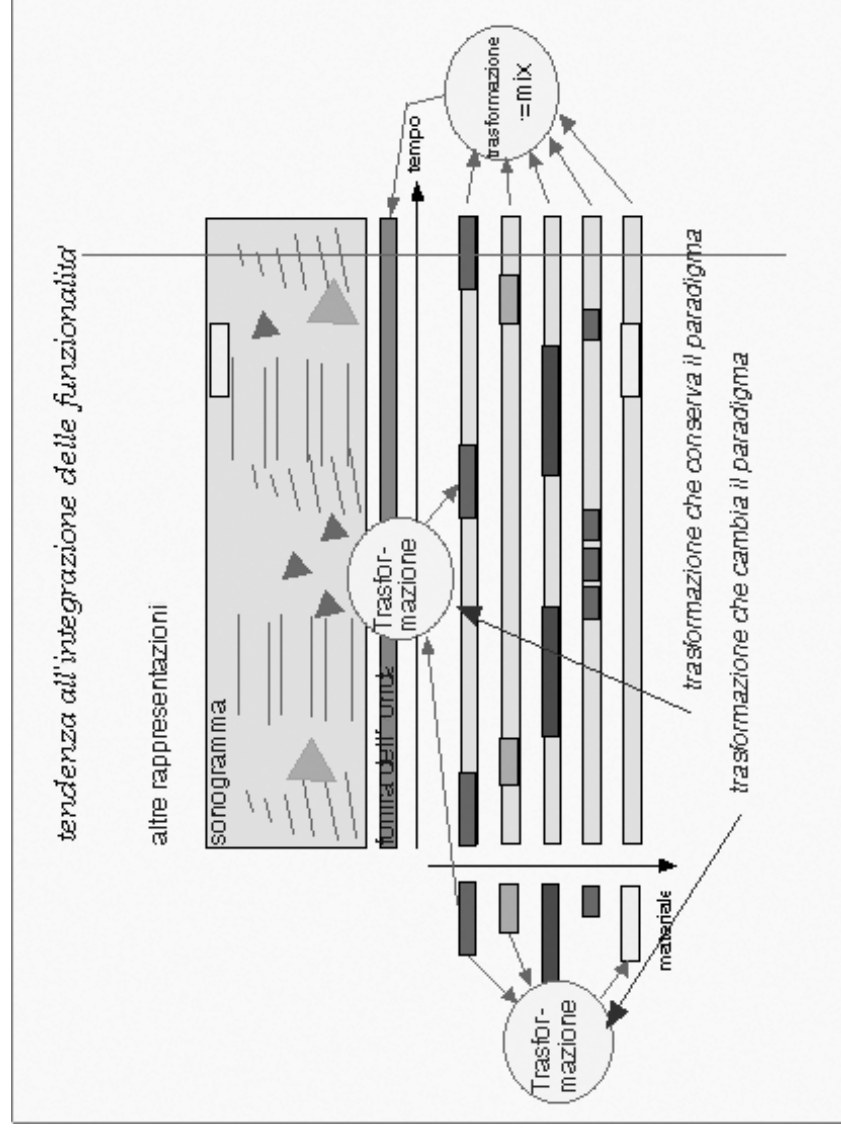


Fig. 1. Rappresentazione sommaria di un "foglio elettronico temporale", generalizzazione teorica del tradizionale *sequencer* audio

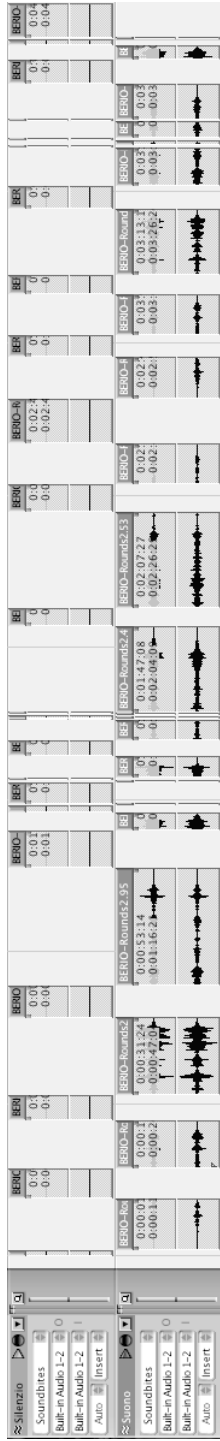


Fig. 2. Prima categorizzazione in Digital Performer: in alto il silenzio, in basso il suono



Fig. 3. Secondo saggio di categorizzazione: “cerchi (Rounds), cluster, acuto, grave”

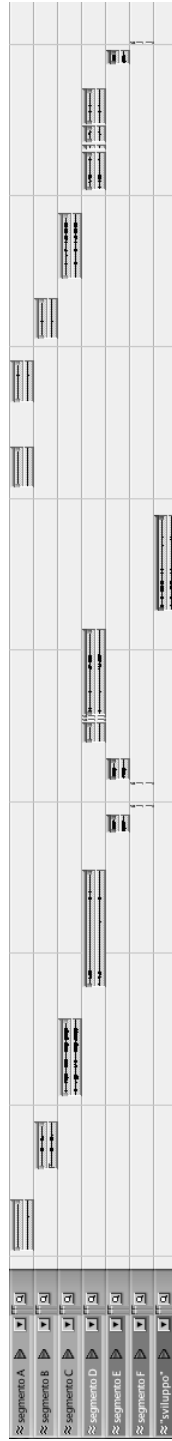




Fig. 5. Utilizzazione del *sequencer* MIDI per visualizzare le salienze percettive delle note “tenute” (NB.: si tratta solo delle note che hanno attratto inizialmente la mia attenzione)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

FRANCÈS R. (1972²), *La perception de la musique*, Vrin, Paris (prima ed. 1958).

HUSSERL E. (1985), *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, Angeli, Milano (ed. orig.: *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, «Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung», 9 (1928), 367-498).

SCHAEFFER P. (1966), *Traité des objets musicaux*, du Seuil, Paris.

SCHÖNBERG A. (1963), *Manuale d'armonia*, Il Saggiatore, Milano (ed. orig.: *Harmonielehre*, Universal, Wien 1911).

Paolo Wolfango Cremonte

ROUNDS DAL PUNTO DI VISTA DI UN INTERPRETE

Questo breve intervento ha lo scopo di chiarire i principali dettagli pianistici e tecnici di *Rounds* di Luciano Berio, e di illustrare la linea interpretativa che ho seguito.

Rounds non ha appigli né tonali-armonici né melodici: è un brano, però, di grande impatto emotivo, pur nella sua brevità, pieno di contrasti dinamici che devono essere esagerati e talvolta esasperati dall'interprete, affinché giungano in modo diretto all'ascoltatore.

Occorre pensare, graficamente, a dei cerchi (*rounds*), a delle linee curve, il cui centro è rappresentato da alcune note singole in evidenza: esse sono, in certi casi, l'inizio, la parte centrale o la conclusione di un'ipotetica "frase".

Tutto ruota attorno a queste note ed ogni elemento musicale e tecnico del brano è in funzione di esse, elementi compatti ed unitari che, nel corso del brano, si sfaldano e si frantumano, polverizzandosi in tanti piccoli pezzettini, per poi ricomporsi repentinamente nel ritornare al loro stato originario. La scrittura pianistica è pensata proprio in funzione di queste note-cardine: ad esempio, il *do*♯ risulta sempre in evidenza, nonostante venga presentato ad ogni ripetizione in forma diversa, in quanto viene variato il tipo d'attacco (tocco "legato" o "staccato", accentato o non accentato); ritorna ogni volta con un'indicazione dinamica diversa, che è compresa tra il *ppp* ed il *ff*; varia anche la sua durata, compresa tra la minima e la biscroma.

Dal punto di vista pianistico, *Rounds* è un brano da eseguire in modo estremamente rapido, con scatti repentini da una zona all'altra della tastiera e necessita per l'intera sua durata di un tipo di tocco chiaro, deciso e prevalentemente "staccato". Il *cluster* viene utilizzato in varie forme: troviamo *clusters* arpeggiati (che, appunto, possono ricordare delle linee curve), *clusters* da eseguire, data la loro ampiezza, con l'avambraccio (secondo aggregato del segmento "o" e penultimo del segmento "p");¹ ogni *cluster*, come ogni nota singola in evidenza, ha la sua intensità, il suo attacco, la sua durata e proprie caratteristiche timbriche, a seconda della zona della tastiera e del registro in cui si trova.

¹ Per quanto riguarda la segmentazione del pezzo e l'indicazione dei diversi segmenti con lettere e numeri ci si riferisce al saggio di Egidio Pozzi pubblicato nel presente volume.

Troviamo, inoltre, disseminate in tutto il brano, acciaccature multiple, notine velocissime da eseguire al di fuori della pulsazione metronomica, che disegnano anch'esse dei cerchi attorno alle note-cardine (alla fine del frammento "d1" troviamo un *re*♯ forte, tenuto e accentato, preceduto da 13 notine velocissime).

Viene utilizzato il pedale di risonanza a piccoli tratti, sempre per mettere in evidenza le solite note, che crea un apparente stato di confusione nell'estrema chiarezza, anche con effetti ad "eco" (un esempio può essere dato dal segmento "g" in cui abbiamo un *do*♯ *ff* accentato e tenuto con pedale di risonanza e subito dopo lo stesso *do*♯ *pp* in eco, staccato, molto breve e senza pedale).

Per l'intera durata del brano sono presenti contrasti dinamici continui (note o *clusters ff* seguiti da note o *clusters pp*, come nel segmento "g", oppure viene raggiunta la massima intensità possibile con brevissimi e fulminanti "crescendo", vedi segmento "i").

Troviamo, inoltre, il contrasto tra diverse tecniche pianistiche, di difficile realizzazione, sottolineato dal contrasto dinamico; come esempio prendiamo il segmento "h" seguito dal segmento "i": il segmento "h" è caratterizzato da una rapidissima serie di *clusters* in forte, in zone della tastiera distanti fra loro; il segmento "i" è caratterizzato da quartine molto rapide di biscrome in *ppp*. Per realizzare tecnicamente il segmento "h" le dita devono rimanere compatte, quasi bloccate, e occorre preoccuparsi esclusivamente degli spostamenti repentini da una zona all'altra della tastiera; immediatamente dopo, al contrario di "h", la realizzazione delle quartine di biscrome in *ppp* richiede la massima scioltezza di movimento delle dita.

Rounds è sicuramente un brano che richiede all'esecutore una grande gestualità: non solo gesti ampi delle braccia, favoriti dagli spostamenti repentini sulla tastiera, ma anche una partecipazione totale del corpo per la realizzazione dei *clusters* da eseguire con l'avambraccio.

La gestualità aiuta l'interprete a mantenere vivo il rapporto con il pubblico in un brano così breve, rapido e fulminante, altrimenti di difficile comprensione per la sua estrema complessità.

Antonio Rostagno

RIDONDANZA, SIMMETRIE, REVERSIBILITÀ NELL'ASCOLTO E
NELLA STRUTTURA DI *ROUNDS*

1. Doppio livello e doppia lettura

Affinché la struttura profonda possa influire *strutturalmente* sull'ascolto c'è bisogno di molti tramiti e di una gerarchia di molti *segnali* diversi e tendenzialmente riconoscibili e ricomponibili, anche se si tratta, talvolta, di segnali destinati a scomparire e a essere travolti e assorbiti dagli eventi che essi stessi hanno iniziato [...]. La virtuale riconoscibilità di questi segnali, di questi volti, di queste fisionomie [...] è fondamentale [Berio 1981, 114. Corsivi dello scrivente].

Con la parola «strutturalmente» Berio sembra prefigurare l'accezione del termine francese *structurel* in opposizione a *structural* [Poillon 1966, in Garda 2003, 114], mentre per quanto riguarda il rapporto dialettico fra i termini *segnale* e *segno* egli presumibilmente impiega il primo di essi nell'accezione messa a fuoco da De Mauro [2002, 47-53]. Nell'*Intervista* con Rossana Dalmonte – da cui è tratto il passo – Berio sta parlando di «segnali», eventi e strutture della musica tonale, ma le sue parole possono essere intese come una più generale dichiarazione di poetica.

In brani come *Rounds* e *Sequenza IV* l'ascolto percepisce una quantità di cambiamenti di superficie, di eventi e segmenti che ostacolano la percezione della continuità. In *Rounds* le frequenti pause e la discontinuità di tutti i parametri danno al discorso un'apparenza estremamente frammentata. Ciò tuttavia non implica affatto l'impossibilità di ravvisare un senso di continuità. Colloco tale senso di continuità nella dimensione strutturale, mnemonica, non legata al momento e al tempo della percezione immediata. La dimensione evenemenziale e quella strutturale ineriscono a due livelli dell'analisi e a due categorie interpretative comunicanti; la dialettica fra questi livelli del testo e della sua recezione, la loro non identità, ha permesso lo sviluppo di diversi modelli ermeneutici. Questa dialettica non astraе dalle configurazioni di superficie, ma certo non si accontenta di considerarle elementi *per sé*; al contrario, essa le considera eventi di

una “struttura soggiacente”, che non corrisponde affatto alla semplice somma degli eventi percettivi di superficie.

Grazie alla dimensione strutturale è possibile la decodifica del senso del discorso musicale; il senso scaturisce dal collegamento di eventi percettivi e dalla comprensione dei criteri di relazione fra essi. Il più efficace strumento di costituzione del senso è la possibilità del recettore di organizzare gli eventi in senso gerarchico: quanto più è perspicuo il criterio di organizzazione gerarchica degli eventi e quanto più esso emerge in superficie con «segnali riconoscibili» tanto maggiore sarà il senso di continuità, e viceversa [Imberty 2001, 526].

Questo comportamento interpretativo, tuttavia, focalizza l'attenzione sulle fratture del discorso, gli scarti, i contrasti e le interruzioni salienti; perciò è esposto al rischio di non valorizzare sufficientemente il *proprium* dei dettagli, ossia quei dettagli che Berio identifica come oggetti *per sé* ed elementi di struttura al tempo stesso [Berio 2006a, 70]. Nella sua poetica, la validità della microstruttura è presupposto necessario per la tenuta della macrostruttura:

il dettaglio [...], prima di ogni altra cosa, giustifica la completezza, la necessità e la dignità stessa del lavoro musicale. [...]

[II] senso musicale risiede innanzi tutto nell'intesa, anche se affidata al caso, fra macro e microstruttura. Le implicazioni di questa prospettiva sono vaste e recano il profumo delle cose nuove: tolgono l'orologio al caso, gli sottraggono quella sua otusa indifferenza alla diversità del tempo [...] [*Ibid.*, 70, 76].

Allo stesso modo, per Schumann una sinfonia di Beethoven rappresenta un potentissimo discorso organico, ed anche se “strappata in tanti pezzi” il valore estetico di ognuno di essi non ne risulterebbe annullato [Schumann 1991, I, 153]. Non dovrebbe quindi stupire che Berio indichi proprio in Schumann questa qualità di doppio livello e quindi di doppia lettura, a causa della tensione fra macro e microstruttura [Berio 2006a, 74].

A questo punto, divengono possibili tanto la lettura frammentante, basata sull'aspetto percettivo che rileva i contrasti di superficie distribuiti nel tempo e soggetti alla concreta diacronia, quanto la lettura strutturale, che astrae dal concreto scorrere cronologico della percezione. Se l'ascoltatore non ha molta scelta, l'analista che ascolta il suono e legge la carta ha invece il dovere di porsi il problema della doppia lettura e della relazione fra le due dimensioni: come tutte le scelte, anche questa fa inevitabilmente appello alla soggettività. Altrettanto soggettive saranno poi le scelte dell'esecutore, a cui si apre il campo fra i due estremi delimitati dalla dialettica che ho fin qui esposto. Non si tratta però di riportare semplicemente il «vecchio profumo» delle teorie dell'opera aperta e della cooperazione interpretativa che Umberto Eco disegnava fra i Sessanta e i Settanta, poiché il campo viene delimitato con precisione e consapevolezza dal compositore. Chi affronta oggi l'analisi di una composizione di quel periodo non può certo trascurare le speculazioni di Eco sulla dimensione pragmatica del testo,

nate e circolanti nello stesso contesto d'origine; ma non può neppure trascurare i più recenti sviluppi della teoria dell'analisi. Tra questi scelgo qui di riallacciarmi a Hans Heinrich Eggebrecht, un teorico che, pur provenendo da una tradizione culturale divergente rispetto alle idee di Eco, ha manifestato con esse una parziale convergenza. Eggebrecht articola l'attività analitica in tre fasi, ognuna con obiettivi diversi e consequenziali: «gioco», «senso», «contenuto». L'ultima di queste tre fasi mira a rendere semantizzabili i risultati dell'analisi con parole tecniche di convenzione «in modo pluridimensionale». Anche Eggebrecht, pur lontano dai risultati estremi della teoria della cooperazione autore-recettore, riconosce una «pluralità inesauribile» di questi «contenuti»: «è proprio qui [nella terza fase] che l'analista, gli piaccia o no, s'imbatte nella dimensione aperta dell'oggetto che gli sta di fronte [...]. Tale apertura [...] sfida il soggetto che pone domande» [Eggebrecht 1997, 380].

Soprattutto nel caso di composizioni degli anni Sessanta, la «inesauribilità estetica» dell'opera ben tollera letture opposte: l'io del recettore-analista non solo si proietta, ma si fonde con l'oggetto-opera «in modo che quest'ultimo, attraverso l'io, trovi se stesso» [*Ibid.*, 382]. La cooperazione nell'attualizzazione del senso si ritrova nelle parole dello stesso Berio:

L'analisi implica creatività e può svilupparsi come esperienza autonoma e indifferente alle intenzioni del compositore dell'opera stessa (palese manifestazione di quelle intenzioni) [...]. [Tuttavia] l'analisi [...] ha un senso quando conferma e celebra un dialogo permanente fra l'orecchio e la mente [Berio 2006b, 103-04].

Anche *Rounds* contiene indici («segnali») che giustificano due letture paritarie. In primo luogo, alla lettura frammentante e momentanea, che individualizza e separa gli eventi al di sopra di una struttura che (se non proprio oscura) rimane sullo sfondo percettivo, vorrei qui accostare la lettura che privilegia le continuità sintattiche, le relazioni, le persistenze nella discontinuità.

In secondo luogo la molteplicità interpretativa si indirizza anche al rapporto sopra accennato fra dettaglio e struttura: la percezione del momento o evento e la sua collocazione nella struttura sono gli estremi che volta a volta attraggono l'attenzione dell'analista e dell'ascoltatore; fra essi Berio mantiene sempre l'equilibrio, in modo da salvaguardare la doppia possibilità di lettura.

Gli eventi percettivi anche quando macroscopici, quindi, non sempre sono quelli che determinano la struttura; e d'altro canto i principali snodi della struttura non sono sempre quelli percettivamente salienti. Dove sta, in questo contesto, il centro o meglio il baricentro, il polo di orientamento gerarchico della composizione? Semplicemente non sta in alcun luogo, poiché posso sempre scegliere se seguire la struttura e il suo percorso astratto o se seguire gli eventi salienti nella loro dimensione cronologica concreta.

È evidente che Berio ha superato gli strumenti di articolazione formale e fraseologica di una tradizione che compositori come Schoenberg o Petrassi consi-

deravano ancora viva, propria, vissuta. Eppure anche quando appare più remoto da quegli strumenti tecnici, Berio non elimina del tutto riferimenti formali tradizionali, sia nella forma di “gesti” completamente risemantizzati (come nelle *Sequenze*), sia nella forma più concreta e immediatamente riconoscibile. In *Rounds*, quindi, proverò a testare alcuni tradizionali strumenti di articolazione (tensione-distensione, allontanamento da un centro sonoro e ritorno ad esso, gesti alludenti a “cadenze” con incremento di dinamica o sfumando dinamico-agogico in corrispondenza di esaurimento di sezioni della forma, rapporti di attrazione fra altezze, rapporti di relazione fra aggregati armonici, ridondanze, simmetrie a distanza, ripetizioni ecc.).

2. La dimensione processuale

Una recensione della prima versione di *Rounds*, per clavicembalo (1964), metteva in luce il processo di congelamento dalla singola altezza al glissando fino alla densità accordale massima, e speculare rarefazione:

[...] The musical process is one of congelation – linear opening, speeding up to *glissandi* and rapid figuration with chords and clusters becoming increasingly static – which is more or less effectively protracted by means of the mechanical formal scheme described above [Hopkins 1967, 62].

Lo «schema formale meccanico» è ovviamente la prescrizione al clavicembalista di capovolgere il foglio quando è giunto al termine e rieseguirlo in senso contrario a rovescio. Inversioni retrogragate sono disseminate nella storia della musica da Machaut ai Fiamminghi, da Bach a Dallapiccola. In qualche caso Arnold Schoenberg prescrive anche il meccanismo del capovolgimento fisico del foglio, come accade in alcuni dei *Canoni* che per tutta la vita compose un po' per esercizio, un po' per farne omaggio o per particolari occasioni. La raccolta di questi *Canoni* fu pubblicata un solo anno prima della versione clavicembalistica di *Rounds* [Schoenberg 1963].

Nel comparare la versione per clavicembalo alla successiva versione per pianoforte (1967), emergono molte delle intenzioni di Berio proprio in merito alla dimensione “processuale” di questa composizione. Le possibilità dinamiche, l'opposizione fra passaggi “melodici” (grazie alla possibilità di legare i suoni), glissandi, accordi violenti e *clusters* (anche movimentati dalla dinamica), la sovrapposizione di suoni prolungati e suoni brevi e brevissimi, permette una articolazione della struttura più efficace e chiara, e al tempo stesso manifesta una maggiore fantasia nell'invenzione di eventi di dettaglio. In tal modo la dialettica fra evento e struttura si arricchisce e si articola più a fondo; il compositore mostra una rinnovata libertà inventiva e può ancor più lavorare sull'intreccio equilibrato fra ri-

dondanze e devianze, fra ridondanze e ripetizioni, fra ridondanze e deroghe al funzionamento «meccanico» dello «schema formale».

Per meglio definire questo molteplice, ostentatamente molteplice rapporto tra evento e struttura, tra frammentarietà del momento e cogenza strutturale, occorre una sommaria analisi a due livelli: da un lato la comprensione di ampie macrostrutture e di relazioni logiche che presiedono alla loro coerenza; dall'altro l'illustrazione di alcuni eventi (o meglio, dei loro «segnali»), che rompono questa organicità e acquisiscono un valore *per sé*, come dettagli di senso compiuto. Ripeto: i due aspetti non si escludono né si contraddicono, secondo la poetica di Berio. In superficie e soprattutto all'ascolto iniziale di *Rounds* si può rilevare un certo grado di disordine fra eventi poco gerarchizzati, che genera una struttura percettiva fatta di momenti senza stretta coerenza. Questo aspetto costituisce una componente fondamentale; ma la possibilità di doppia lettura permette anche l'esatto opposto, senza che nessuna delle due interpretazioni si annulli o perda valore.

3. Segmentazione: prima e seconda sezione

Nell'analisi di Egidio Pozzi (utilissima e largamente condivisibile) emergono alcune forti interruzioni, sia quelle che già Baroni ha rilevato dal punto di vista percettivo, sia altre di minore evidenza, che emergono piuttosto con l'indagine sulla carta. Il primo indice di segmentazione cade in questo punto ("x"):



Es. 1. bb. 2-3

Il “percorso fraseologico” ha una sua chiara logica: passando da singole altezze all'aggregato in *mf* si ottiene una prima “cadenza”. La provvisoria chiusura è determinata non tanto dalla pausa, quanto dalla simmetria fra il *do#* in inizio e al termine, dove viene armonizzato con l'aggregato “x” che diverrà esso stesso elemento di ridondanza. Inoltre l'aggregato interrompe la nota pedale *sol* (quarta eccedente del *do#*, relazione che sarà d'ora in poi strutturale), come risulta evidente dalla scrittura adottata da Berio. Ma riascoltiamo questa parte senza fermarci: questo stesso aggregato suona, se solo lo voglio ascoltare con questa fun-

zione [Meyer-Cooper 1960], come un levare per il battere dell'accordo (e del segmento) successivo. Con tale intenzionalità dell'ascolto percepisco le due "frasi" tutt'altro che separate, anzi in stretta e organica consequenzialità "periodale". Anche il processo delle altezze salienti (per usare il termine di Baroni) mi conferma questa continuità: dal *do* $\sharp$ iniziale, alla sua armonizzazione come levare, quindi al *mi* $\flat$ in dinamica *f* di b. 4, fino alla "cadenza mediana" al *la* $\flat$ che conclude questa prima sezione (b. 5). Si tratta quindi dei tre gradi più consueti del movimento fraseologico organico, primo, secondo e quinto (*do* $\sharp$; *mi* $\flat$ = *re* $\sharp$; *la* $\flat$ = *sol* $\sharp$), che così conservano anche la memoria tonale. (Non è qui il luogo per discutere sulla grafia della versione clavicembalistica; accenno solo al fatto che nell'originale del 1964 Berio sceglie di impiegare solo note diesizzate, mentre nella versione pianistica le stesse altezze sono scritte volta a volta come diesis o bemolli a seconda della necessità; in quella grafia il processo delle altezze risulta quindi ancor più perspicuo). Il rilievo di questi tre gradi e la loro relazione fraseologica sono evidenziati dai segni di sforzato (>), che Berio scrive su ognuno di essi: la dinamica in questo caso è al servizio della medioforma, più precisamente della percepibilità del suo movimento direzionato al conclusivo *la* $\flat$ = *sol* $\sharp$.

Da questa prima sezione e dalla sua interna organicità, esaminiamo ora la sua relazione con la successiva. Si potrebbe interpretare tutta la prima sezione come un segmento a sé, non relazionato secondo una evidente gerarchia né coeso con ciò che viene dopo; data la difficoltà di memorizzazione, è vero che alla percezione questa potrebbe essere la interpretazione più immediata, ma non la sola possibile. Posta una diversa intenzionalità interpretativa, non è difficile percepire tutta la prima sezione come un grande "levare" per questa sezione successiva, che rappresenta quindi il relativo "battere"; si ripropone così, su scala più grande, lo stesso rapporto antecedente/consequente rilevato fra le due metà della prima sezione. Non nascondo l'analogia di questa ipotesi con la tradizionale concezione formalista che Hanslick applicò a Brahms definendola «ritmo in grande»; allo stesso tempo si ripresenta il riferimento alla teoria già accennata di Meyer-Cooper [1960].

Occorre ora testare se l'intenzione interpretativa del «ritmo in grande» funziona anche nel seguito della composizione. E naturalmente occorre procedere con estrema cautela, senza prevaricare le tracce («segnali») che Berio ha disseminato nel materiale.

Riassumendo, la prima sezione si articola in un processo dalla nota cardine *do* $\sharp$, fino al *sol* $\sharp$ alla quinta superiore, accompagnato da un convergente processo di densità e rarefazione dalla singola altezza all'accordo di cinque suoni e ritorno. La seconda sezione riprende dal *do* $\sharp$ (ancora con la quarta eccedente inferiore *sol* alle bb. 6 e 7), orientato ancora verso il *re* $\sharp$ di b. 8 (esattamente come nella prima sezione si muoveva al *mi* $\flat$). La relazione è forte e percepibile. Ma subito dopo, a

metà di b. 8, con un livello percettivo minore, Berio raggiunge la sola altezza finora mai risuonante, il *mi* naturale così armonizzato:



Es. 2. b. 9

Non interessa qui l'aspetto formale dell'aggregato, un semplice accordo per quarte che non ha funzioni forti nel contesto della composizione; interessa però che l'intervallo di quarta sia finora largamente predominante e che proprio qui venga usato come preparazione per tornare alla nota cardine *do* $\sharp$. La Tab. 1 mostra la medioforma finora espressa da Berio, nella quale relazioni e simmetrie del materiale si commentano da sole:

TAB. 1

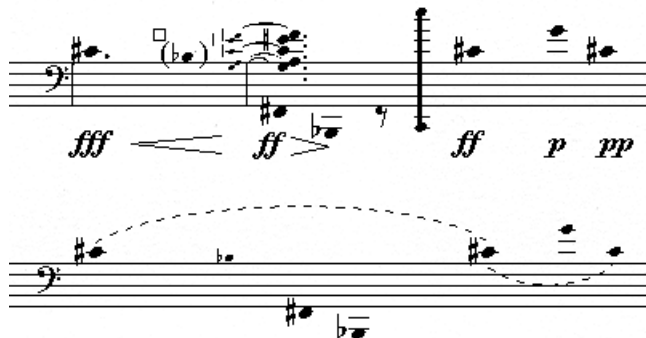
I sezione (bb. 1-5)	<i>do</i> $\sharp$	<i>cluster</i> in levare / accordo in battere, armonizzazioni del <i>do</i> $\sharp$	<i>mib/re</i> $\sharp$	—————→	<i>lab = sol</i> $\sharp$ (aperto)
II sezione (bb. 6-9)	<i>do</i> $\sharp$	—————→	<i>re</i> $\sharp$	<i>mi</i> naturale armonizzato (preparatorio per la “cadenza”)	<i>do</i> $\sharp$ (chiuso)

Tutte le altezze che ho inteso come strutturali (ossia non semplici eventi, ma funzioni di un percorso) portano il segno di sforzato (>). Ovviamente queste altezze e la loro relazione funzionale erano già presenti nell'originale per clavicembalo; tuttavia la trascrizione pianistica ha ricreato e esplicitato la struttura facendo emergere proprio quei singoli eventi. Se la loro rilevanza percettiva è ora molto più saliente grazie all'enfasi dinamica, anche la loro relazione strutturale (antecedente aperto / conseguente chiuso) ne esce più perspicua.

4. La terza sezione

Con la terza sezione (bb. 10-16) le cose si complicano. Anzitutto si tratta di una sezione più lunga delle due precedenti. Nella versione originale per clavicembalo le sezioni qui indicate come seconda e terza non erano separate da una lunga pausa, ma contigue. Rispetto alle sezioni precedenti, viene aumentata la densità di glissandi e *clusters*. La versione clavicembalistica esalta questa scrittura; ma nella versione pianistica Berio prescrive una grande varietà dinamica; in tal modo la percezione tende a isolare dal contesto alcune singole altezze, delle

quali tuttavia l'esame del processo strutturale individua agevolmente le funzioni. La sezione si segmenta in tre parti: bb. 10-12, bb. 13-15/1, bb. 15-16, le due ultime sono percettivamente collegate da un disegno quasi melodico che emerge attraverso di esse su un'estensione che supera le due ottave:



Es. 3. bb. 15-16: linea delle note salienti in registro medio-grave

Questa linea ripete in piccole dimensioni un nuovo circolo intorno al *do*#, su cui intervengono come interferenze dapprima l'armonia complessa di cui parlerò fra breve, poi il *cluster* più ampio dell'intera composizione. Le prime due parti hanno un profilo dinamico e di *texture* analoghi: aumento di densità verso i *clusters*, improvvisamente interrotto da singole altezze (dapprima *do* naturale, poi il *do*# strutturale) raggiunte in *fff* e assai prolungate.

Torna utile a questo punto ricordare il concetto imbertiano di «vettore» anche se nell'accezione descritta dal suo inventore esso implica la direzionalità unica, la non reversibilità, la collocazione nella diacronia, la misurazione del tempo percepita grazie alla relazione con ciò che precede [Imberty 1987a; 1987b; 2001, 532]. Si vedrà invece in seguito cosa succede quando Berio decide proprio di sperimentare la reversibilità dei vettori. Questo concetto è tuttavia utile qui nella sua qualità di indice soggettivo.

I due «vettori dinamici» trovano conseguenza nella terza parte della sezione, con una disposizione delle dinamiche (dal *ff* al *pp*) della agogica (*rallentando*) e della *texture* in funzione conclusiva. Qui inizia anche un processo strutturale che riguarda la dimensione armonica, come può vedersi nello schema in Appendice. Il disegno “melodico” dell'Es. 3 viene posto a contatto con una nuova armonia (nello schema in Appendice indicata come II). La funzione sintattica conclusiva di questo segmento melodico e delle sue interferenze armoniche viene resa più esplicita dal “prolungamento” del *do*#, realizzato dall'effetto di eco in *pp* sempre accompagnato dalla risonanza della quarta eccedente del *sol* (alla fine di b. 16), ossia ancora una simmetrica ridondanza strutturale.

Queste caratteristiche permettono di intendere una mediostruttura antecedente-consequente fra le sezioni 1+2 e 3, sia per la disposizione del gesto dina-

mico, sia per l'arco teso e disteso sul *do*♯ strutturale, sia per la simmetria fra inizio e conclusione con la sua quarta eccedente (*sol*), sia infine per il procedimento unitario della *texture* dalla minima densità dell'inizio al *cluster* di tre ottave e immediato ritorno. Il «ritmo in grande» si riproduce quindi in dimensioni crescenti (vedi Tab. 2).

Estremizzando, potremmo considerare la conclusione di questa struttura come una vera e propria “cadenza perfetta”, rafforzata dall'indicazione agogica *rallentando*. Si tratta di un vero e proprio evento gerarchicamente dominante, a conclusione di un tratto di prolungamento mediante una distensione. Con questa simmetria e “circolarità” può considerarsi chiusa la prima macrosezione, tanto in senso strutturale quanto dal punto di vista percettivo, tanto nello svolgersi delle relazioni del materiale (ridondanze e simmetrie) quanto dal punto di vista dei «vettori dinamici».

La struttura risulta quindi riconducibile a consueti percorsi discorsivi. Se resta possibile la lettura percettiva a momenti isolati, se resta valida la intenzionalità frammentistica ed evenemenziale, mi sembra che stia emergendo parallelamente una possibile intenzionalità logico-dinamica, una percezione di grande raggio direzionata, organica e discorsiva anche al di là della lettura “momentanea”. Il dettaglio, anche quando saliente, ha valore al tempo stesso sia *per sé*, sia in relazione al prima e al dopo. Senza quindi costringere la percezione in camicie di forza di un olismo forzato e pregiudiziale, né l'analisi in una disorientante polverizzazione, suggerisco la compresenza di molteplici intenzionalità.

bb. 1-3 bb. 3-5 Antecedente $\sharp\sharp$ Consegunte _____ / _____ [b. 5] do $\sharp$ - - - - - do $\sharp$	
bb. 1-5 bb. 6-9 Antecedente Consegunte _____ _____ [b. 9] do $\sharp$ - - - - - sol $\sharp$ - - - - - do $\sharp$	
bb. 1-9 bb. 10-16 Antecedente Consegunte _____ / _____ _____ (rall.) _____ do $\sharp$ - - - - - sol $\sharp$ - - - - - do $\sharp$ do do $\sharp$ - - - do $\sharp$	

Tab. 2

5. La quarta sezione

Procediamo alla quarta sezione, la più ampia, quella che ci fa percorrere il “circolo” più ampio, giungendo alla massima distanza dagli elementi centrali. Quali sono questi ultimi? come possiamo riassumere le qualità salienti del materiale fin qui esposto e già elaborato da Berio? Nella percezione anche più esteriore questi elementi sono quelli già accennati da Baroni:

- persistenza della nota cardine *do*[#]
- opposizione fra segmenti “melodici”, aggregati con funzione armonica (come armonizzazioni di altezze salienti), *clusters* e glissandi;

ma a questi aggiungo ora un elemento che, pur fortemente ridondante, non fa parte esclusivamente della superficie percettiva:

- la predominanza di alcuni intervalli.

Fra essi il principale è l'intervallo di quarta (giusta, ma soprattutto eccedente). Dopo la quarta, la ricorrenza maggiore è quella del suo rivolto, la quinta, e della sommatoria, l'ottava (prevalentemente nelle forme eccedenti e diminuite). Questi tre intervalli sono “tematici” nel senso che delimitano le note della cellula iniziale, e sono al tempo stesso strutturali perché ricorrono con funzione formante nelle tre sezioni iniziali del brano.

Data la forte prevalenza di questi intervalli nelle tre sezioni iniziali, la quarta sezione introduce episodicamente l'unico intervallo finora assente, la terza. Vediamo come. La rarefazione dai *clusters* ai filamenti di biscrome in registro sovracuto (bb. 18-19) disegna un evento estremamente saliente, un segnale di superficie e un'interruzione nel processo. Le due misure che seguono bloccano ulteriormente il discorso riassumendo tre matrici armoniche dedotte dalle precedenti sezioni: a) aggregato diatonico di quinta; b) *cluster* di quinta; c) accordo per quarte (Es. 4). Con la ripetizione dell'ultimo *cluster* al *do*[#] grave si verifica una decisa frattura percettiva, grazie alla quale risulta enfattizzato ciò che viene appresso: un vero e proprio passo “melodico”, l'unico nell'intera composizione, che consuma immediatamente l'integrale cromatico:

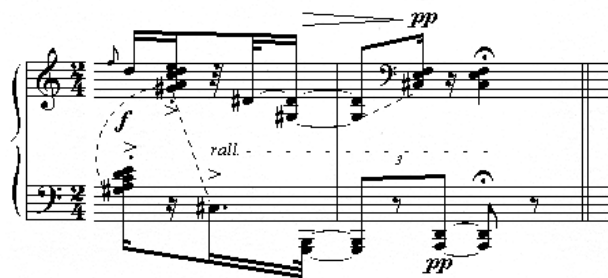
Es. 4. pp. 3/2/1-4

A questo macroscopico evento (non trascurabilmente imperniato sul *do*[#]), fa seguito un altro elemento statico, con ulteriore funzione d'interruzione del di-

scorso: si tratta dell'accordo ripetuto quattro volte, con dinamiche sempre diverse (*f, crescendo, sf, p, crescendo, f*), segnato "R" nell'esempio precedente.

Non è un *cluster*, ma un vero aggregato armonico, valido sia per il suo timbro sia per la sua funzione, di qui la necessità della ridondanza. In ogni ripetizione l'aggregato è posto a contatto con materiali diversi, con i quali esaurisce un'altra volta l'integrale cromatico. La sua reiterazione quadruplica conclude la "frase melodica" e riapre il discorso, preparando un altro rilevante evento della sezione: l'intervallo melodico di terza oscillante e statico (bb. 25-26). Perché di tratta di un evento saliente? Perché spicca su un contesto di quarte, quindi interrompe una continuità del discorso e sposta la percezione su ciò che per tradizione sentiamo come consonanza, ossia appunto la terza. Più in grande, con dimensioni ed evidenza percettiva maggiori, una dinamica del discorso analoga si ritrova nella *Sequenza IV* laddove il discorso si ferma lungamente su un intervallo di sesta maggiore (*fa-re*), prima di lasciare che la formazione strutturale prosegua il suo corso, mentre al di sotto si forma progressivamente un *cluster* imperniato sulla medesima sonorità-cardine di *Rounds*, il *do#* [Berio 1967, 7].

Riassumendo: un evento melodico, chiuso da un accordo statico e ripetuto, dal quale a sua volta spunta il *re* che avvia l'oscillazione sulla terza; tre eventi di articolazione che sospingono questa sezione più lontano delle precedenti dal materiale di base. Anche questa quarta sezione si chiude con un gesto "cadenzale" realizzato dalla dimensione agogica (*rallentando*), dinamica (diminuendo), diastematica (orientamento al *do#*) e armonica:



Es. 5. Ultimo accordo della IV sezione (bb. 26-27)

Anche in questo caso l'aggregato conclusivo ha funzione strutturale; si tratta di una nuova armonizzazione del solito *do#*, circondato da due quarte tematiche (il *fa* superiore e il biconcordanza *la-re* grave) e dalla terza minore (*mi*), intervallo "di sviluppo" emerso nelle battute immediatamente precedenti. La collocazione di questo aggregato nello schema processuale viene dimostrato dallo schema posto nell'Appendice al termine di questo scritto.

Questa sezione più ampia delle altre ha dunque una funzione strutturale di sviluppo (la scelta terminologica è consapevolmente molto compromessa nel vocabolario della teoria della forma tradizionale) e una valenza percettiva di allon-

tanamento, di apertura del campo di possibilità, ossia appunto la funzione dei consueti sviluppi tanto nel sonatismo classico quanto nella composizione ottocentesca; ancora un “gesto” dunque.

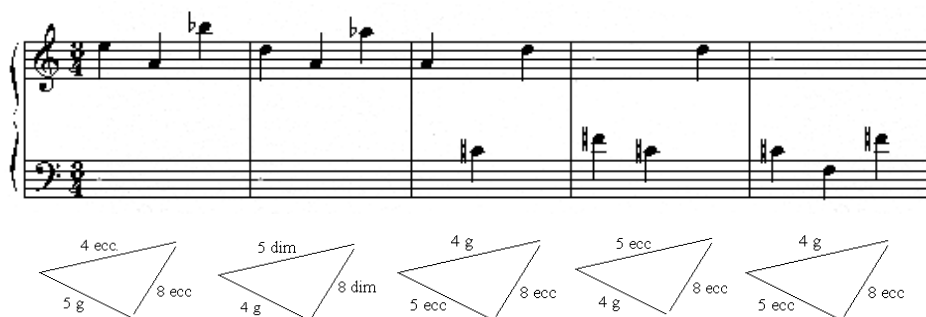
5. La quinta sezione

Come prevedibile, la quinta e ultima sezione dovrà avere la funzione di “chiusura”, di conclusione del processo, se si accetta la intenzionalità percettiva tesa a seguire l'organica continuità strutturale. E Berio mostra di ammettere anche la lettura organicistica rendendo esplicite alcune funzioni di conclusione e chiusura. La quinta sezione si basa su accordi intervallati da una serie di *clusters*: i due accordi iniziale e finale sono reciprocamente complementari, poiché esauriscono un integrale cromatico. Tutti gli aggregati di questa sezione sono basati sugli intervalli strutturali (quarte, quinte e ottave), eccetto il terzo, che richiama l'accordo conclusivo della sezione precedente per inversione. La fisionomia degli aggregati di questa sezione offre così un sunto di tutte le varietà precedenti, per cui rinvio ancora all'Appendice. Il lungo percorso che aveva portato alla “deviazione” verso l'intervallo di terza viene così concluso e ricondotto alla sua base strutturale. In questo accordo finale:



Es. 6. Accordo finale di *Round* parte I, b. 29

sono anche sintetizzate verticalmente alcune inversioni e varianti del sistema di intervalli iniziale (quarta e quinta eccedenti o giuste, ottava eccedente o diminuita):



Es. 7. Relazioni del materiale componente l'accordo conclusivo di *Rounds*, collocate su note-cardine in ordine discendente

L'accordo dell'Es. 6 contiene anche una matrice armonica che risuona già all'inizio di b. 4. Non solo: oltre alla relazione strutturale di lungo raggio, l'aggregato finale può leggersi anche come una duplicazione variante dell'accordo che apre questa quinta sezione, il quale a sua volta deriva da quello che chiudeva la sezione precedente. Per tutti questi intrecci rimando ancora alla Appendice posta qui in conclusione, che mi sembra esplicitare sufficientemente lo schema delle relazioni armoniche. Si tratta di una tecnica di ripetizione variata di elementi armonici spesso rilevata, per esempio da Osmond-Smith nella *Sequenza IV* e altrove. È vero tuttavia che il caso di *Rounds* non presenta le potenzialità logico-strutturali dei lavori successivi, motivo per cui lo stesso Osmond-Smith ha ritenuto di indicare in alcuni lavori di Berio degli anni Sessanta un «ricco, ma quasi anarchico processo armonico» [Osmond-Smith 1991, 58]. Ciò che interessa Osmond-Smith è rilevare tanto la effettiva presenza di una rete di relazioni, quanto la mancanza di una precisa logica strutturale, l'assenza di un «processo sistematico» e di una «regola sintattica» [*Ibid.*, 39]. Lo schema che propongo in Appendice, pur senza sistematicità sintattica, si propone infatti di rendere manifeste alcune relazioni sia nella microforma, sia nella medioforma, sia con ciò che precede immediatamente l'accordo conclusivo, sia infine con elementi di struttura ravvisabili solo al di fuori del tempo della percezione.

È ancora possibile parlare di casualità degli accostamenti? è possibile negare qualsiasi ordine nella disposizione delle sezioni? è possibile parlare di «formamento» e annullamento del valore di relazione e di ordine?

Credo che, nonostante questa lettura sia legittima e possibile, si possa contemporaneamente seguire la lettura che ho proposto, privilegiante piuttosto continuità e relazioni del materiale. Ogni sezione diventa un conseguente di ciò che la ha preceduta, e dopo il progressivo allontanamento (elaborazione) dal materiale iniziale, culminante con il passaggio melodico e la stasi sull'intervallo di terza contenuti nella penultima sezione, la sezione conclusiva realizza una logica conclusione (esaurimento) del discorso fin lì condotto. La concatenazione di

segmenti (“frasi”) e il loro contrasto a scopo strutturale, l’incremento di elaborazione nel procedere della composizione, la conclusione contenente segnali del senso di esaurimento di un processo, sono i mezzi più tradizionali per esprimere una organica concezione logico-dinamica del discorso. Berio non rifiuta certo questa forma di “tradizionalismo”, anzi ogni elemento è per lui irrevocabilmente portatore di significati storici che lo trascendono e al tempo stesso ne costituiscono il codice genetico e la fisionomia.

6. Il capovolgimento

Siamo solo a metà della partitura, e a poco più di un terzo della durata complessiva della composizione. Ora inizia il capovolgimento, il nuovo *round*: la partitura si gira su se stessa. Nella versione clavicembalistica Berio chiede all’esecutore di capovolgere materialmente, fisicamente il foglio. Ma questa operazione provoca un meccanicismo oggettivo, che non lascia spazio a nuovi eventi del soggetto, a nuove sollecitazioni per interpretanti molteplici. Nella traduzione pianistica, perciò, Berio rivede tutto e introduce una quantità di deroghe, di eventi nuovi, che evidentemente mostrano quanto di soggettivo ci sia in questa operazione. In molti casi la inversione retrogradata capovolge e annulla proprio quegli elementi di coesione strutturale che abbiamo rilevato nella prima parte. Ciò non significa affatto che la seconda parte neghi l’intenzionalità interpretativa organicista, tendente a svelare continuità al di là delle discontinuità superficiali. Anzi proprio le deroghe dal puro meccanismo sono mirate a creare più solidità e chiarezza in alcuni punti salienti della struttura.

Occorre una breve sosta per ricordare un principio di teoria della percezione. Nell’analisi fin qui svolta ho assegnato importanza, come già ha fatto Baroni, ai dati percettivi che permettono di seguire un discorso continuativo. Ho rilevato, in larga parte, elementi di strutturazione del tempo nel suo concreto svolgimento, che ho già riferito al concetto di «vettori dinamici» definito da Imberty. In questo modo ho fin qui seguito una macrostruttura unitaria che si concretizza nel tempo reale dell’ascolto grazie a «indici soggettivi» (ancora Imberty). Questa configurazione equilibrata, proprio perché basata su elementi fenomenici e soggetti alla dimensione cronologica concreta, non è reversibile, disegna un tempo direzionato univocamente dal prima al poi, non è una struttura oggettiva che può essere concepita in una dimensione ideale di “tempo astratto”. Perciò i vettori dinamici che indicizzano il rapporto fra una “frase” e la seguente, fra una sezione e la successiva, secondo la dinamica di antecedenti e conseguenti, non funziona che in questa direzionalità cronologica. Ma Berio a questo punto inizia la inversione retrogradata di tutto quanto fin qui esposto, ed evidentemente questa rotazione provoca una specie di cortocircuito in una struttura percettiva che non sopporta processi di reversibilità. Da questo “cortocircuito” deriva la

motivazione delle numerose varianti all'originale per clavicembalo, che Berio introduce nella traduzione pianistica.

Nella intenzionalità interpretativa che qui porto avanti, la lettura di queste elaborazioni risulta chiara: il vettore dinamico che legava antecedenti e conseguenti nella prima parte risulta, data la sua irreversibilità, del tutto annullato percettivamente allorché il medesimo materiale viene meccanicamente capovolto. Ed è esattamente ciò che accade nella versione per clavicembalo. Nella versione pianistica, che Berio scrive dopo aver completato la *Sequenza IV*, il capovolgimento meccanico viene intensivamente reinventato e modificato proprio al fine di creare nuovi vettori dinamici, nuovi indici percettivi che permettano di costruire una continuità macrostrutturale. Naturalmente, nella inversione, i rapporti "fraseologici" non possono cadere negli stessi punti della precedente struttura, né l'evoluzione dinamica del "ritmo in grande" seguirà proporzioni uguali, meccanicamente dedotte dalla prima parte. Qui emerge la capacità di Berio di reinventare continuamente anche dove vige un meccanismo di stringente normatività, poiché la norma è sempre astrattiva, laddove mai il compositore rinuncia alla dimensione percettiva.

7. Le sezioni del capovolgimento

La quinta sezione, che nel capovolgimento diviene la prima, rovescia la dinamica (da *pp* a *ff*) e riapre un nuovo discorso; rovescia anche il movimento diastematico; inverte infine l'evoluzione agogica dal *rallentando*, che aveva funzione conclusiva, all'attuale *accelerando* chiaramente atto a rilanciare il discorso. Fin qui, si direbbe, Berio lascia che la oggettiva inversione retrogradata funzioni *per sé*. Ma le piccole varianti apparentemente di superficie (agogica e dinamica) attuano una sostanziale diversificazione, permettono l'opposizione percettiva fra una sezione finale con attributi tradizionalmente cadenzanti e una iniziale con attributi di apertura: si potrebbe parlare di "distensione" per la quinta sezione della prima parte e di "tensione" aperta e irrisolta per la sezione iniziale della seconda parte.

Nella seconda sezione (corrispondente alla quarta della prima parte) questo intervento soggettivo nel meccanismo evolutivo del materiale risulta ancor più evidente: il discorso qui non si sofferma né sull'intervallo di terza (p. 4/1/5), ora irregolare, perturbato da *clusters* e percettivamente poco rilevante, né su quell'elemento "melodico" tanto chiaro in precedenza quanto negato ora mediante una sua accelerazione e frammentazione:



Es. 8. *Rounds* parte II, bb. 8-9 (cfr. l'inversione retrogradata qui sopra all'Es. 4, bb. 3-4)

La sezione termina in corsa dopo un'accelerazione sui *clusters*. Se nella prima parte questa sezione, in relazione a quanto la precedeva, aveva funzione di "sviluppo", ora assume una funzione di apertura; perciò gli elementi percettivi più forti vengono nella loro inversione resi neutri e percettivamente poco rilevanti. La sezione non ha vettori dinamici forti, e il suo senso di continuità è scarso.

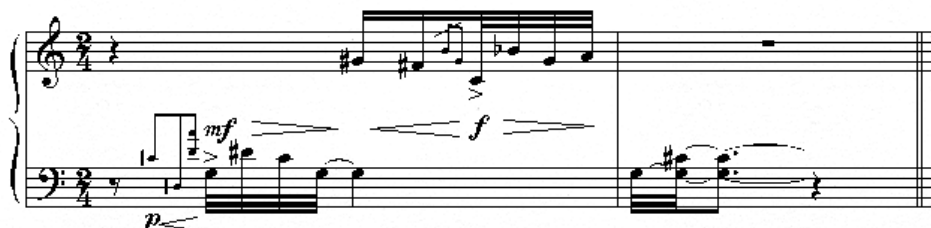
La terza sezione riavvia la evoluzione processuale, riportando progressivamente alla percezione elementi riconoscibili: anzitutto l'altezza cardine del *do#*. Nella prima parte questa sezione aveva funzione di conseguente dopo le due precedenti intese come un unico macro-antecedente. Ora, nella inversione, potrebbe divenire o un antecedente in tensione verso ciò che seguirà, o un conseguente della sezione che qui la precede. Vediamo: Berio riporta gradatamente il discorso sulla altezza-cardine, ma se lasciasse intatto il meccanismo della inversione retrogradata la sezione terminerebbe sospesa, non riporterebbe al *do#* in cadenza e non avrebbe la funzione di concludere una configurazione di medio-forma, di dimensioni già piuttosto ampie. E infatti la conclusione di questa sezione formale appare occultata e del tutto inavvertibile (linea tratteggiata nell'esempio seguente). In sostituzione, si percepisce però con grande chiarezza una "distensione" (un vettore di segmentazione) al ritorno del *do#* in *ff*, poco dopo (linea continua obliqua):



Es 9. *Round* parte II, bb. 19-22

Il processo strutturale quindi si oppone al piano percepito: il primo non avrebbe le caratteristiche formali che Berio vuole qui comunicare, mentre lo spostamento della interruzione pur contraddicendo il processo del materiale

rende chiaramente percepibile l'evento del "ritorno", e realizza percettivamente la simmetria e la chiusura adeguate alla configurazione di ampio raggio. A conferma, proprio il *do*[#] risulta ripetuto e sovraesposto rispetto a una rigorosa e meccanica inversione retrogradata, come mostra l'esempio seguente:



Es. 10 a. *Round* parte I, inizio sez. 2, bb. 6-7



Es. 10 b. *Round* parte I, inizio sez. 2, bb. 6-7; inversione retrogradata senza deroghe



Es. 10 c. *Round* parte II, fine penultima sezione; le legature tratteggiate indicano il prolungamento del *do*[#]

In sostanza, questa sezione nella prima parte risultava una conseguenza delle due "frasi" antecedenti fra loro collegate; ora il «vettore dinamico» (come afferma Imberty) non funziona nella stessa direzione, poiché come tutte le categorie percettive non è reversibile. Al contrario, la sezione deve funzionare come conseguente, organicamente collegata alla precedente, scopo che non verrebbe realizzato con il semplice e meccanico capovolgimento. Come conseguente a

una sezione che ho definito “di sviluppo” e di allontanamento centrifugo, occorre portarla a dimensioni simmetriche e dotarla di un elemento di superficie immediatamente interpretabile come “cadenza conclusiva”; ed ecco la modifica nella sistemazione metrica delle frasi, con lo spostamento delle interruzioni percettive, e il conseguente isolamento forte della nota-cardine *do* $\sharp$: due nuovi e potenti «segnali».

Il *lab*, riattivato con uno *sforzato* presso alla conclusione esattamente come nell'apertura della prima parte (nella versione clavicembalistica notato *sol* $\sharp$) funziona come ulteriore rafforzamento del *do* $\sharp$, ribadito a chiusura della penultima sezione.

Quest'organismo periodale (nato dall'intreccio fra due sezioni non chiaramente separate) viene concluso dalla sezione finale (p. 5, sistema 3). Anche, o soprattutto qui Berio riorienta il meccanismo della inversione retrogradata e non permette che il materiale funzioni autonomamente. Perché fa questo? Questa sezione finale (ancora ultimo sistema di p. 5) assolve a una duplice funzione sintattica e strutturale: sintatticamente nella medioforma si può ascoltare come conseguenza ed esaurimento del precedente processo di riavvicinamento alla nota cardine *do* $\sharp$, ma strutturalmente dovrà anche funzionare nella macroforma come elemento di simmetria rispetto alla frase d'inizio (primo sistema di p. 2), simmetria determinata anche dalla ridondanza rilevante dell'intervallo strutturale di quarta. In tal modo tutto il secondo *round*, ossia l'inversione retrogradata, può essere inteso come macrosezione in sé chiusa e “conseguente” per simmetria all'intero primo *round*.

La sezione conclusiva prende avvio da un *fa* $\sharp$, in modo che le altezze iniziale e finale descrivano la quinta *fa* $\sharp$ -*do* $\sharp$, simmetrica al movimento *do* $\sharp$ -*sol* $\sharp$ che delimita la prima sezione (cfr. Tab. 1); il sistema di relazioni del materiale ha funzione strutturale.

Dal confronto fra la prima sezione della prima parte e questa sezione conclusiva, emerge anche il senso strutturale delle numerose deroghe al meccanismo dell'inversione retrogradata. Il bicordo *si-mi* alla mano sinistra della prima battuta dell'ultima sezione è del tutto assente nella prima (p. 2/1/4, 2° quarto) (era invece meccanicamente e impersonalmente presente nella versione per clavicembalo); perché? Perché nella prima sezione la quarta tematica era già in precedenza sovraesposta e quindi quella ripercussione sarebbe diventata una ridondanza non significativa. Ora, nella sezione conclusiva della seconda parte, non si tratta invece di ridondanza, ma dell'elemento che apre la via alla riaffermazione conclusiva del materiale strutturale, di cui appunto la quarta è elemento saliente. E infatti di lì in avanti la quarta continua a risuonare negli arpeggi, negli accordi, nelle acciaccature multiple. Anche il *do* $\sharp$ altezza cardine ha qui in conclusione una esposizione molto maggiore che all'inizio, essendo ripercosso e tenuto più a lungo; perché? Il motivo è lo stesso: in apertura il *do* $\sharp$ iniziale ha maggiore rilievo percettivo, dato che scaturisce dal silenzio. Qui, al termine di un percorso

accidentato, quella altezza cardine ha bisogno di essere lentamente recuperata e prolungata più insistentemente, per acquisire un peso percettivo sufficiente ad esplicitare la simmetria. Perciò le ultime tre battute e mezza sono incardinate su quest'altezza, dapprima armonizzata poi sempre più "pura", fino alla chiusura con la cellula iniziale capovolta.

8. Parte finale

Nuovo giro del foglio, nuova macroscopica ridondanza: Berio prescrive ora la ripetizione della prima macrosezione un poco accelerata. Certo, in questo modo può risultare maggiormente percepibile il meccanismo della inversione retrogradata, almeno nelle note iniziali e nei momenti più identificabili. Dal punto di vista dell'ascolto si può intendere questa scelta come un suggerimento, un segnale aperto al dialogo; ma dal punto di vista del processo strutturale la ripetizione dell'identico può invece creare dubbi; a chi infine volesse intendere *Rounds* come una manifestazione di esclusivo frammentismo, di assenza di continuità, questa ripetizione testuale dovrebbe risultare addirittura un controsenso, poiché l'estetica della *Moment-form* mal tollera proprio le ripetizioni. Questa scelta tuttavia riassume tre categorie che ho potuto episodicamente ravvisare anche nelle analisi puntuali: ridondanza, simmetria, reversibilità, come possibilità del materiale non rifiutate *a priori*. Insomma si tratterebbe quasi di un gesto provocatorio, forse in parte anche ironico, verso quella fobia della ridondanza, che anima molta avanguardia negli anni Sessanta.

Berio ha dedicato molta attenzione alla ridondanza, anche come elemento di microforma; testimoniano questa tendenza lavori come *Différences* (1959), *Circles* (1960), *Chemins V* (1980) e naturalmente *Rounds*. Il compositore parla di questo problema, ad esempio, nella già ricordata *Intervista sulla musica* [Berio 1981, 142-143]. Ciclicità, circolarità, ripetizione, periodicità, simmetria, ridondanza sono temi cari a Berio. Il problema non è limitato al campo musicale: in quegli anni anche Gilles Deleuze scrive:

ogni arte dispone di tecniche ripetitive che si sovrappongono una sull'altra, il cui potere critico e rivoluzionario può toccare il punto più alto, conducendoci dalle smorte ripetizioni dell'abitudine alle ripetizioni profonde della memoria [Deleuze 1968, in Morazzoni 2003, 316].

Anche nelle limitate dimensioni di *Rounds*, la ripetizione testuale della prima sezione rappresenta un gesto, una apertura esteriore, che non influenza né modifica la struttura che ho cercato di indicare, in un compositore che non ha mai rifiutato pregiudizialmente nessuno strumento compositivo e meno che mai la ridondanza.

Concludo con parole di Ivanka Stoianova, che mi pare riassumano la doppia lettura qui ipotizzata:

Il contrasto sistematico nella successione delle textures [e qui aggiungo, degli eventi puntuali come singole altezze, intervalli armonici e melodici] è raddoppiato da una *ricerca di continuità propriamente formale*. L'unità dei principi armonici e lo sviluppo a distanza delle caratteristiche fondamentali (accordi, figure fondamentali, figure melodiche) sono, ricordiamolo, i componenti classici di *coerenza* [Stoianova 1985, 407-09].

Stoianova si riferisce alla *Sequenza IV*, ma l'idea si adatta perfettamente alla lettura di *Rounds* che ho voluto offrire.

APPENDICE PROCESSO STRUTTURALE DEGLI AGGREGATI ACCORDALI

I (m. 3) **II** (mm. 15-16) **III** (m. 27) **IV** (m. 28/1) **V** (mm. 28-29)

(prima 'semifrase')

5 suoni

fine 3ª sezione

5 suoni

'cadenza' 4ª sez.

5 suoni

inizio 5ª sez.

7 suoni

armonia conclusiva

8 suoni

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BERIO L. (1967), *Sequenza IV*, Universal Edition, Wien, ue 13724.
- ID. (1981), *Intervista sulla musica*, a cura di R. Dalmonte, Laterza, Roma-Bari.
- ID. (2006a), "O alter Duff" in *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*, Einaudi, Torino, 63-77.
- ID. (2006b), *Poetica dell'analisi* in *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*, Einaudi, Torino, 97-110.
- BORIO G. (cur., 2003), *L'orizzonte filosofico del comporre nel ventesimo secolo*, Fondazione Levi/Il Mulino, Venezia/Bologna.
- DE MAURO T. (2002), *Prima lezione sul linguaggio*, cap. VI "Il linguaggio come semiotica", Laterza, Roma-Bari.
- EGGEBRECHT H.H. (1997), *Comprendere attraverso l'analisi*, in «Il Saggiatore musicale», IV/2, 373-84.
- GARDA M.(2003), *Lo strutturalismo musicale tra arte e scienza*, in BORIO 2003, 113-123.
- HOPKINS G.W. (1967), *Modern Notes*, «The Musical Times» 108/1487, 62.
- IMBERTY M. (1987a), *L'occhio e l'orecchio: Sequenza III di Berio*, in MARCONI-STEFANI 1987, 163-186.
- ID. (1987b), *De la perception du temps musical à sa signification psychologique: à propos de 'La Cathédrale engloutie' de Claude Debussy*, «Analyse Musicale», 6, 28-37.
- ID. (2001), *Continuità e discontinuità*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di J.J. Nattiez - M. Bent - R. Dalmonte - M. Baroni, Einaudi, Torino, vol. I (*Il Novecento*), 526-547.
- MARCONI L., STEFANI G. (cur., 1987), *Il senso della musica. Saggi di semiotica musicale*, CLUEB, Bologna.
- MEYER L.- COOPER G. (1960), *The rhythmic structure of music*, The University of Chicago Press, Chicago.
- MORAZZONI A.M. (2003), *Tracce musicali nella filosofia contemporanea*, in BORIO 2003, 311-322.
- OSMOND-SMITH D. (1991), *Berio*, Oxford University Press, Oxford-New York.

POILLON J.(1966), *Un essai de définition*, «Le temps modernes», XXII/246, 769-790.

SCHOENBERG A. (1963), *30 Kanons*, a cura di J. Rufer, Bärenreiter, Kassel.

SCHUMANN R. (1991), *Dal taccuino di pensieri e di poesia di Maestro Raro, Florestano ed Eusebio*, in *Scritti critici*, Ricordi/Unicopli, Milano, I, 141-163.

Susanna Pasticci

LA DIALETTICA OCCULTO/MANIFESTO NELL'ESPERIENZA DI
ASCOLTO DI *ROUNDS*

«La musica, a differenza della lingua, può essere efficace anche senza venir compresa»: per quanto provocatoria, questa massima di Carl Dahlhaus suggerisce alcuni spunti di riflessione da cui prenderemo le mosse per sviluppare qualche considerazione su *Rounds* di Luciano Berio [Dahlhaus 1987, 65]. La nostra attenzione si concentrerà, in particolare, sulla questione della comprensione uditiva: per formulare una possibile chiave di lettura del pezzo, ma anche per interrogarci più in generale sulle diverse prospettive di ascolto che vengono suggerite da un'opera di questo genere, in relazione alle sue particolari strategie testuali e ai suoi codici di riferimento.

Osserviamo innanzitutto che le due dimensioni chiamate in causa da Dahlhaus – l'*efficacia* e la *comprensibilità* della musica – sono due variabili importanti, ma non necessariamente interdipendenti: la loro rilevanza teorica, e il loro grado di connessione reciproca, dipendono infatti da un serie di fattori legati non solo al tipo di musica in esame, ma anche alla prospettiva d'indagine in cui si colloca la nostra riflessione. La questione dell'efficacia tende ad assumere particolare rilievo soprattutto nel momento in cui ci si interroga sulla *funzione* di una musica d'uso – è cioè di una musica destinata ad assolvere un compito ben definito – per valutare la sua capacità di raggiungere il fine previsto: accompagnare una cerimonia religiosa, una danza, un film o un rito di guarigione. Dal punto di vista dell'ascoltatore, in queste situazioni la “comprensione” del dato puramente sonoro non è una priorità assoluta. Non perché le musiche funzionali non siano regolate da un sistema di norme ben definite – al contrario, infatti, spesso la loro efficacia si misura proprio in base al rispetto delle regole fondative del genere. Tuttavia, come ha osservato Dane L. Harwood, se ci si pone in una prospettiva cognitiva risulta difficile stabilire dove «finisce l'attività strutturante e comincia quella funzionale» [1976, 522]: al di fuori della musica “assoluta”, destinata all'esecuzione nelle sale da concerto, l'attenzione dell'ascoltatore si orienta verso la percezione del contesto globale dell'esperienza musicale, e tende a concentrarsi più sui suoi aspetti relazionali che non sul *testo* musicale inteso come principale *oggetto* di osservazione.

Nel caso di un pezzo come *Rounds*, e cioè di un'opera autonoma totalmente svincolata da qualunque categoria di "musica d'uso", la possibilità di esprimere un giudizio in termini di efficacia diventa una faccenda di gran lunga più complessa. Più che a una determinata funzionalità, infatti, la sua pretesa di artisticità è legata a fattori come l'originalità, l'individualità o la capacità di documentare un determinato momento della storia del pensiero musicale. Anche questi aspetti, riconducibili alla sfera della dimensione estetica, possono essere ovviamente valutati in termini di efficacia: un pezzo destinato alle sale da concerto può essere più o meno originale, oppure più o meno aderente alle esigenze di un determinato momento della storia culturale. Tuttavia, in assenza del filtro della funzionalità – che come abbiamo visto tende a spostare l'attenzione dell'osservatore sugli aspetti contestuali e relazionali dell'esperienza musicale – la questione della comprensione del dato sonoro torna prepotentemente in primo piano. *Rounds* è un documento di "musica d'arte", e le sue modalità di fruizione rientrano nell'ambito dei canoni tradizionali della musica colta: è un testo che si ascolta con l'intenzione di ascoltare, orientando l'attenzione principalmente sui suoni e sull'articolazione delle forme sonore. Se si vuol misurare il suo grado di efficacia bisogna dunque necessariamente venire a patti con la centralità del suono e la questione della comprensione del testo musicale.

In questa prospettiva, risulta più difficile cogliere il significato della frase di Dahlhaus in relazione al pezzo in esame: in che modo un pezzo come *Rounds* può risultare efficace a prescindere dalla sua comprensione? Per rispondere a questa domanda occorre innanzitutto precisare che il tipo di comprensione di cui parla Dahlhaus si riferisce alla sfera dell'ascolto: «La tesi che la musica, per non divenire ombra di se stessa, debba essere udita e compresa attraverso l'ascolto è un luogo comune in apparenza chiaro e banale, ma in realtà tutt'altro che ovvio» [Dahlhaus 1987, 62]. Quello che l'autore vuol mettere in discussione, in sostanza, è l'idea che tutto ciò che appartiene alla sfera del pensiero compositivo, ma che non viene realizzato in forme immediatamente udibili e percepibili, sia totalmente irrilevante dal punto di vista estetico. Egli riconduce l'origine di questo luogo comune alla polemica del classicismo nei confronti del manierismo barocco, dimostrando che il criterio dell'udibilità e la censura contro "l'eccesso di intenzioni" che non si concretizzano nella veste sonora dell'opera «non è una legge estetica naturale, ma un postulato di limitata portata storica» [Dahlhaus 1970, 63].

La questione del rapporto tra l'intenzione compositiva e la sua realizzazione nella sostanza udibile dell'opera occupa un posto di grande rilievo all'interno dei dibattiti sulla musica del secondo Novecento. Non è un caso che, a partire dalla seconda metà del secolo, gran parte dei compositori abbiano sentito l'esigenza di esplicitare la loro poetica attraverso la produzione di un gran numero di testi scritti [Somfai 1978, 168]. La proliferazione di questi testi, favorita dal moltiplicarsi delle occasioni in cui diventava possibile e necessario parlare di musica –

nei programmi di sala, nei libretti che accompagnano le incisioni, nei dibattiti pubblici, nelle trasmissioni radiofoniche e televisive – nasce dalla consapevolezza che, senza un adeguato corredo di giustificazioni e spiegazioni verbali, certe scelte linguistiche potevano andare incontro a una vera e propria incomprensione da parte del pubblico. Gran parte di questi testi si concentrano infatti su aspetti di tecnica compositiva, e riflettono l'esigenza di condividere con i potenziali ascoltatori alcune questioni a cui l'autore attribuisce particolare rilievo in sede creativa. L'incidenza di questi scritti sulla ricezione delle opere musicali è stata così determinante da suggerire l'ipotesi che la limitata diffusione della musica di un compositore autorevole come Bruno Maderna possa trovare una motivazione plausibile proprio nella sua reticenza a pubblicare testi esplicativi delle sue opere [Mosch 1999, VIII].

In realtà, per quanto una spiegazione d'autore possa risultare dettagliata e convincente, occorre ricordare che la sua poetica esplicita (che viene spiegata a parole) e quella effettiva (che si concretizza nella veste sonora dell'opera) si configurano come due sfere di attività distinte, o comunque non totalmente assimilabili. Lo stesso Berio, che ha prodotto molti scritti sulla sua musica, ci invita «a mettere in dubbio l'idea stessa di una realtà musicale definibile e traducibile in parole e, anche, l'idea di un rapporto lineare fra dimensione empirica e dimensione teorica della musica» [Berio 2006, 6].

La difficoltà di relazionare queste due dimensioni della musica – la sfera sonoriale e quella concettuale – non assume particolare rilievo solo in sede creativa, ma anche nell'ambito dei processi di comprensione della musica e dei suoi significati: dunque la questione non tocca da vicino solo i compositori, ma anche e soprattutto gli ascoltatori.

In generale, la comprensione della musica è in primo luogo un atto intuitivo, un'esperienza emozionale e affettiva che non implica necessariamente un atto di concettualizzazione. Secondo l'ipotesi di Meyer, infatti, «l'operazione dell'intelligenza nell'ascolto della musica non deve necessariamente diventare autocosciente» [Meyer 1992, 70]. Le tensioni musicali, che nascono dall'inibizione di un'attesa, possono essere semplicemente avvertite come affetti, oppure essere razionalizzate in forma di esperienza intellettuale attraverso l'intervento di razionalità e giudizio. Il fatto che un brano musicale produca esperienza affettiva o intellettuale dipende soprattutto dalla disposizione e dall'educazione dell'ascoltatore, dal momento che non esiste uno scarto incolmabile tra i diversi tipi di risposte sollecitate dalla musica. Questa precisazione ci offre una ulteriore chiave di lettura per interpretare la frase di Dahlhaus proposta in apertura: una musica è efficace nella misura in cui produce una risposta affettiva; tale efficacia può manifestarsi anche a prescindere da una comprensione che razionalizza la risposta affettiva in forma di esperienza intellettuale cosciente.

In particolare, due aspetti della teoria di Meyer ci sembrano particolarmente significativi in relazione a un pezzo come *Rounds*. In primo luogo, l'idea che gli

ascoltatori tendano ad attivare un processo di razionalizzazione soprattutto quando avvertono «il sentimento incorporeo dell'esperienza affettiva come misterioso e spiacevole» [*Ibid.*, 72]. Nell'esperienza di ascolto, infatti, l'attesa è il prodotto di consuetudini di risposta sviluppate in relazione a uno specifico stile musicale: l'attività mentale comincia a diventare cosciente quando le attese non vengono soddisfatte e il loro automatismo è turbato dall'inibizione di una pulsione. Un pezzo come *Rounds*, caratterizzato da una sintassi poco prevedibile, è destinato probabilmente a produrre un effetto di forte disorientamento in termini di esperienza affettiva: di conseguenza, la percezione tenderà a chiamare in causa riflessione e giudizio, trasformandosi in attività intellettuale cosciente. Del resto, l'autore del pezzo sembra perfettamente consapevole del fatto che la comprensione della sua musica debba essere supportata da un adeguato sforzo di concettualizzazione, quando afferma che «materiale musicale per me vuol dire pensiero, concetto musicale» [Berio 1981, 110] o, ancora, che «i contenuti più rilevanti e permanenti (della musica) sono innanzitutto di natura concettuale» [Berio 2006, 42-43].

Fin dalle prime battute, dunque, *Rounds* stimola l'ascoltatore a interrogarsi in modo consapevole sulle sue risposte percettive e a proiettare l'esperienza di ascolto sul piano della comprensione intellettuale. Con ciò non si vuol affermare che *Rounds* non sia in grado di sollecitare adeguatamente l'immaginazione acustico-musicale, ma semplicemente ipotizzare che la sua stessa acustica tenda in qualche modo a ridimensionare l'importanza dell'ascolto sensoriale a beneficio del pensiero che coglie le relazioni. È difficile immaginare di accostarsi a questa musica con "immediatezza"; come sottolinea lo stesso Berio, infatti, «tra le invenzioni della musica d'oggi e l'idea di comunicazione musicale c'è lo stesso rapporto che corre tra fonetica e linguaggio: cioè un rapporto da ricostruire e ripercorrere ogni volta» [Berio 1964, 129]. Nel caso di *Rounds* il "fruitore modello" – per riprendere la terminologia introdotta da Umberto Eco – è una persona che deve rimettere in discussione le proprie abitudini di ascolto accettando, con cognizione di causa, di sottoporsi a un adeguato sforzo di concettualizzazione. Il fatto che questa richiesta gli venga esplicitamente rivolta dall'autore "empirico", cioè dallo stesso Berio, è senz'altro un dato significativo, ma comunque accessorio [Eco 1979, 60-66]. Al di là delle intenzioni dell'autore, infatti, è soprattutto l'*intentio operis* di un pezzo come *Rounds*, la sua fattura, i suoi codici di riferimento e la sua sostanza sonora a presupporre la specifica tipologia di "ascoltatore modello" che abbiamo fin qui delineato.

Questo accenno all'«intenzione d'autore» ci consente di evidenziare un secondo aspetto della teoria di Meyer che tocca da vicino uno degli aspetti più controversi dell'ascolto della musica contemporanea: la questione del «corredo preparatorio». I corredi preparatori sono le credenze dell'ascoltatore sulla natura dell'esperienza musicale: tali credenze comprendono sia un insieme di atteggiamenti mentali e tensioni fisiche generiche, che prescindono da stili o forme par-

ticolari, sia un insieme di disposizioni più specifiche che traggono la loro sostanza da precedenti esperienze d'ascolto o da informazioni acquisite sull'opera che ci si appresta ad ascoltare [Meyer 1992, 114-115]. Secondo Meyer, il corredo preparatorio può condizionare la percezione in modo determinante: se è fuor di dubbio che la conoscenza di uno stile, acquisita attraverso ripetute esperienze d'ascolto, possa accrescere la chiarezza e l'acutezza della percezione, più controversa è invece la funzione di specifiche informazioni, come le "spiegazioni" che ci vengono fornite dal compositore dell'opera. L'idea di Meyer è che queste informazioni non possano realmente condizionare la percezione dell'ascoltatore o influenzarne il giudizio, ma semplicemente accrescere o indebolire la sua fiducia: «gran parte delle informazioni fornite nei programmi di un concerto [...] non ci aiutano ad apprezzare (a comprendere) l'opera direttamente; solo il nostro personale abito di risposte può farlo. È più esatto affermare che predispongono ad un giudizio positivo accrescendo la fiducia e favorendo un atteggiamento di disponibilità» [Meyer 1992, 113-114].

A differenza di altri autori, Berio non è mai stato particolarmente incline a "spiegare" la sua musica o a corredare le sue opere di dettagliate guide all'ascolto: egli considera infatti l'immagine di un compositore che spiega o analizza i suoi pezzi «grottesca e addirittura ripugnante» [Berio 1981, 5]. Non abbiamo testimonianze specifiche su *Rounds*, anche se in varie occasioni Berio si è dilungato a parlare della sua musica per strumento solo, con particolare riguardo alle *Sequenze* (e la *Sequenza IV* per pianoforte, composta un anno prima di *Rounds*, manifesta analogie abbastanza significative con quest'ultimo). Il compositore ci ha fornito le seguenti informazioni sulle sue *Sequenze*: sono costruite in base a successioni di campi armonici; rispettano lo strumento, pur esplorandone la tecnica, in quanto "testimone" di una storia specifica; attribuiscono particolare importanza al gesto esecutivo [Albèra 1995, 146]. È evidente che queste informazioni non ci sono di particolare aiuto nel nostro sforzo di comprendere all'ascolto le *Sequenze* o *Rounds*: tuttavia, si tratta in qualche modo di notizie "rassicuranti", attraverso le quali Berio, pur consapevole che il rapporto con la nuova musica sia «un rapporto da ricostruire e ripercorrere ogni volta», cerca di alimentare la fiducia del suo pubblico mettendo in evidenza gli elementi di continuità, piuttosto che quelli di rottura, rispetto alla tradizione musicale precedente.

L'ascoltatore che voglia accettare la sfida, si troverà tuttavia di fronte a una prima difficoltà di rilievo: quella di stabilire un nesso di relazioni percepibili tra il materiale musicale, inteso come matrice strutturale, e i suoi diversi livelli di articolazione. Questo non significa che il pezzo produca un'impressione di caos o improvvisazione, dal momento che una forte immagine di coerenza e rigore si impone fin dal primo ascolto: tuttavia, pur avvertendo la presenza e la densità dei collegamenti, l'ascoltatore fa fatica ad acquisire piena consapevolezza del sistema delle relazioni. Questi problemi non sono estranei all'orizzonte di rifles-

sione di Berio, come dimostra il seguente passo tratto dall'intervista rilasciata a Rossana Dalmonte:

affinché la struttura profonda possa influire *strutturalmente* sull'ascolto c'è bisogno di molti tramiti e di una gerarchia di molti segnali diversi *tendenzialmente* decifrabili e riconoscibili, anche se si tratta, talvolta, di segnali destinati a scomparire, a essere travolti e assorbiti dagli eventi che essi stessi hanno iniziato, come spesso accade ai temi beethoveniani [Berio 1981, 114].

Il riferimento a Beethoven non deve indurci a minimizzare il significato di queste considerazioni analitiche, o a pensare che la loro portata debba essere circoscritta alla musica della grande tradizione germanica. Nell'ultima delle sue *Lezioni americane*, "Poetica dell'analisi", Berio dimostra infatti come l'analisi delle musiche di altri autori possa rappresentare «un contributo concreto e profondo al processo creativo» [Berio 2006, 107]. Se l'analista è un compositore, «si tratterà in ogni caso di autoanalisi: egli proietterà inevitabilmente se stesso e la propria poetica nell'analisi di un'opera» [*Ibid.*, 100]. Parlando di Beethoven, dunque, Berio non fa altro che parlarci della sua *poiesis*, fornendoci una serie di informazioni utili a comprendere il suo personale *modus operandi*.

Una prima informazione di rilievo è che la principale preoccupazione del compositore, nell'organizzare la materia sonora, è rappresentata dall'esigenza di «influire strutturalmente sull'ascolto». Per realizzare questo obiettivo, occorre avere ben presenti i meccanismi di funzionamento della percezione, che tende a organizzare gli stimoli sonori in base a criteri di strutturazione gerarchica: Berio dimostra di avere le idee particolarmente chiare a questo proposito, quando afferma che la struttura si articola attraverso molti tramiti e segnali diversi, organizzati in base a una precisa «gerarchia». Per influire sull'ascolto, inoltre, questi segnali devono essere «decifrabili e riconoscibili»: non però in maniera univoca e definitiva, ma solo «tendenzialmente», dal momento che si tratta di segnali in continua trasformazione, e dunque destinati ad assumere una veste continuamente cangiante.

Proviamo dunque a verificare se, e in quale misura, queste indicazioni possono interagire con l'immagine di *Rounds* che ci viene restituita dall'esperienza d'ascolto. Volendo riassumere la sostanza del pezzo in una formula, potremmo dire che il dato più significativo con cui la nostra percezione si trova a fare i conti è rappresentato da una forte dialettica tra *occulto* e *manifesto*. L'estrema mobilità e differenziazione degli elementi di superficie è infatti bilanciata da una significativa chiarezza di articolazione formale. Considerando che una delle prime operazioni che regola la comprensione uditiva è la segmentazione del continuum sonoro in unità discrete, possiamo verificare che, da questo punto di vista, la segmentazione di *Rounds* non pone particolari problemi, né a livello di microforma né a livello di medioforma. Il pezzo si caratterizza infatti per la successione di singoli episodi di durata variabile ma comunque relativamente omo-

genea (nell'ordine di qualche decina di secondi), chiaramente delimitati da pause o dall'arresto del flusso sonoro in corrispondenza di note lungamente tenute (contrassegnate in partitura dal segno di corona). All'interno dei singoli episodi, l'articolazione del flusso sonoro è caratterizzata dalla successione di "gesti" eterogenei, ma dai contorni ben definiti, che la percezione può discriminare con un significativo margine di immediatezza. Questi gesti sonori non si qualificano tanto per il loro valore diastematico, e cioè per il contenuto di altezze, quanto piuttosto per il loro carattere timbrico e testurale. Da questo punto di vista, essi possono essere ricondotti a tre categorie fondamentali: 1) note lunghe o accordi tenuti posti alla fine dei singoli episodi che, come si è già detto, assolvono alla funzione di delimitare e segmentare con chiarezza i vari episodi; 2) successioni di accordi brevi e staccati, con un numero di note variabile dal singolo suono al *cluster*; 3) rapidi arabeschi nervosi, caratterizzati da un'accentuata variabilità dinamica delle note che li compongono. Il decorso formale del pezzo è determinato dal rapido alternarsi di questi gesti sonori che, pur essendo sempre chiaramente riconducibili al ristretto novero delle tre categorie, non vengono mai riproposti in forma identica, ma continuamente variati nelle altezze, nel ritmo, nel registro e nelle dinamiche.

La scena dell'ascolto si configura dunque come un *continuum* popolato da una serie di "personaggi" che sfilano in rapida alternanza: vestiti con abiti sempre diversi – perché diversi sono i ritmi, le altezze, i registri e le dinamiche associate a ogni singola figura sonora – ma comunque sempre assimilabili alle tre categorie di gesti sopra elencate. La dialettica tra l'invarianza delle tipologie gestuali e le molteplicità delle figure sonore concrete – sempre diverse, ma sempre e comunque rispondenti alle norme della categoria gestuale – determina l'articolazione del processo musicale.

In tal modo, l'ascoltatore si trova a fare i conti con un flusso sonoro che è al tempo stesso estremamente differenziato e fortemente omogeneo. Differenziato dal punto di vista dei dettagli parametrici che determinano le singole accezioni figurali; omogeneo dal punto di vista delle tipologie gestuali. Il processo di continua trasformazione a cui vengono sottoposte le figure non è prevedibile, e costituisce l'elemento *occulto* della sostanza dell'opera; ciò che è *manifesto*, invece, sono le tipologie gestuali, chiamate ad assolvere una funzione che è al tempo stesso segnaletica e strutturale. Segnaletica perché contribuisce a orientare l'ascolto verso l'identificazione di elementi di continuità percettiva; strutturale perché l'estrema differenziazione e variabilità dei segnali decifrabili – i gesti sonori – evidenzia che il principio regolatore del processo musicale, ciò che determina i diversi livelli di articolazione, è il criterio della trasformazione continua, dell'incessante divenire.

Questa chiave di lettura ci restituisce un'interpretazione dei principi generali che regolano i processi di articolazione dei materiali: utilizza la segmentazione come un criterio determinante per la definizione di unità significative, sia a li-

vello di microforma che a livello di medioforma; individua degli elementi di primo piano – le categorie gestuali – che si stagliano con chiarezza su un *continuum* in costante trasformazione; e, in definitiva, ci restituisce un'immagine del pezzo che risponde alle esigenze di strutturazione gerarchica della nostra percezione. Un ascolto più approfondito dovrebbe interrogarsi anche sui criteri che presiedono alla trasformazione delle varie figure sonore: dal momento che tale processo interessa contemporaneamente vari aspetti – le altezze, i ritmi, le dinamiche, i registri – è tuttavia difficile immaginare che l'orecchio possa discriminare agevolmente i nessi che regolano un sistema così complesso, determinato dalla cooperazione e dalla sinergia di parametri diversi.

Si potrebbe ipotizzare che un ascolto ripetuto – o un'analisi della partitura – possa condurre anche a una comprensione più approfondita di questi principi che regolano i dettagli dell'articolazione sonora. Sarebbe possibile se *Rounds* fosse un pezzo *complicato*, e cioè un sistema di cui siamo in grado di comprendere pienamente la struttura e i principi di funzionamento: tuttavia, volendo utilizzare una chiave interpretativa mutuata dalla tradizione del pensiero scientifico, potremmo dire che *Rounds* non rispecchia tanto i caratteri di un sistema complicato, ma semmai quelli di un sistema *complesso* [Stengers 1985, 68–69]. Secondo la definizione dello scienziato Henri Altan, infatti, un sistema complicato è un sistema di cui «in principio nulla impedisce che con tempo e denaro si possa giungere ad averne una conoscenza integrale». Al contrario, un sistema complesso è quello di cui abbiamo una percezione globale, che ci consente di identificarlo e qualificarlo, pur sapendo che non siamo in grado di comprenderlo nei suoi dettagli [Altan 1979, 76–77].

L'esperienza di ascolto di *Rounds* ci restituisce l'immagine di un sistema che corrisponde pienamente a questa visione della complessità. Siamo infatti in grado di avere una chiara percezione globale del pezzo, che ci consente di qualificare e identificare i criteri che regolano le modalità di articolazione generali: possiamo facilmente segmentarlo in unità discrete, e possiamo riconoscere nel principio dell'invarianza delle categorie gestuali il criterio che regola la trasformazione delle varie figure. Tutto ciò appartiene alla sfera del manifesto. Ciò che rimane occulto, invece, sono i principi che regolano i dettagli delle trasformazioni parametriche che danno vita alle figure sonore che si alternano sulla scena dell'ascolto.

La difficoltà di rilevare i nessi che determinano questo strato più profondo dell'articolazione musicale non è dunque un limite dell'ascolto, né nasce da una sua contingente inadeguatezza, ma è una caratteristica della stessa sostanza estetica dell'opera. Più che il sintomo di una musica in crisi, il delinearsi di un universo "incerto" nasce dal tentativo di approfondire un dialogo con le nostre potenzialità d'ascolto: un invito a esplorare nuovi orizzonti sonori in cui anche l'ascoltatore possa imparare a venire a patti con l'incertezza e a trattarla non più come il suo peggior nemico ma, piuttosto, come il migliore degli alleati possibili.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALBÈRA PH. (1995), *Introduzione alle nove Sequenze*, in E. Restagno (cur.) *Berio*, E.d.T., Torino, 145-177 (ed. orig. *Introduction aux neuf sequenzas*, «Contre-champs», 1, 1993).
- ALTAN H. (1979), *Entre le cristal et la fumée*, Seuil, Paris.
- BERIO L. (1964), *Eugenetica musicale e gastronomia dell'“impegno”*, «Il convegno musicale», 1/2, 123-131.
- ID. (1981), *Intervista sulla musica*, a cura di R. Dalmonte, Laterza, Bari.
- ID. (2006), *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*, Einaudi, Torino.
- DAHLHAUS C. (1987), *Analisi musicale e giudizio estetico*, Il Mulino, Bologna (ed. orig. *Analyse und Werturteil*, Schott, Mainz 1970).
- ECO U. (1979), *Lector in fabula*, Bompiani, Milano.
- HARWOOD D. L. (1976), *Universals in music: A perspective from cognitive psychology*, «Ethnomusicology», 20/3, 521-33.
- MEYER L. B. (1992), *Emozione e significato nella musica*, Il Mulino, Bologna (ed. orig. *Emotion and meaning in music*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1956).
- MOSCH, U. (1999), *Premessa del curatore*, in M. Mila, *Maderna musicista europeo*, Einaudi, Torino (seconda edizione a cura di Ulrich Mosch).
- SOMFAI L. (1978), *Self-analysis by Twentieth-century composers*, in E. Olleson (cur.), *Modern musical scholarship*, Oriel, Stocksfield, 168-179.
- STENGERS I. (1985), *Perché non può esserci un paradigma della complessità*, in G. Bocchi - M. Ceruti (cur.), *La sfida della complessità*, Feltrinelli, Milano, 61-83.

Gregorio Nardi

TRA COMPOSITORE E INTERPRETE:
NASCITA DI *LUFTKLAVIER*

Quando all'inizio degli anni Ottanta cominciai a far concerti in pubblico, e si trattò di concordare i primi programmi, fu mio nonno – e mio maestro – Rio Nardi a scegliere per me *Erdenklavier* e *Wasserklavier*. Eravamo insaziabili nel leggere insieme ogni nuova partitura pianistica che trovavamo. I due brevi pezzi di Berio lo colpiscono per una sorta di sfrontatezza “a rovescio” alla quale non era preparato: si attendeva ogni possibile provocazione, e si compiaceva nel farsi sorprendere da scritture che non conosceva – ma l'apparente ingenuità di quei pezzettini gli parve specialmente “scandalosa”, capace di mettere a disagio il pubblico più snob. L'esperienza provò che aveva ragione. Recentemente ho riavuto tra le mani un paio di recensioni dei miei primi concerti in Germania: nell'una si parla di «pretesi brani di Berio», l'altro sottolinea che «ci si aspettava la fresca modernità del compositore italiano»! Comunque, l'accoglienza del pubblico fu sempre di cordiale entusiasmo; e tale contrasto mi fece ancor più apprezzare le due miniature. Finché un giorno di settembre del 1983, discutendo con il nonno, comparve l'idea di rivolgersi al compositore per ampliare il progetto.

Raccolsi tutto il mio coraggio e consegnai all'amica Rosanna Paumgartner una letterina per Berio, nella quale gli chiedevo se non avesse intenzione di dare forma a un ciclo (ricordo di averlo chiamato “una piccola cosmogonia”) con l'inserimento di un *Luftklavier* e di un *Feuerklavier*. Mi rispose dal Colombaio di Radicondoli il 5 ottobre: sapeva di me, dei miei recenti successi in Israele, «e poi so del tuo magnifico nonno»; e mi dava appuntamento per la fine del mese. Se ben ricordo, ma potrei sbagliare, ci incontrammo in un ufficio del Teatro Comunale. Non voleva però parlare della nostra proposta, bensì offrirmi un programma con l'Orchestra Regionale della Toscana – che fu poi revocato, per certi suoi dissapori con l'organizzazione – e la partecipazione alla “Sei ore” del Maggio Musicale Fiorentino dell'anno seguente. Più volte riportai il discorso sui brevi brani: mi fece cortesemente capire che lo interessavano poco e che era meglio lasciare così com'erano i due già esistenti. A diciannove anni non si demorde però tanto facilmente: insistei quella volta, e continuai a insistere in ogni

occasione, a voce e per scritto, per più di un anno. Portavo argomenti pratici (avrebbe raggiunto un uditorio e dei pianisti ben diversi da quelli che si appassionavano, per esempio, per la *Sequenza IV*) ed estetici (sempre più spesso, nelle produzioni recenti si assisteva ad un timido ma indubbio recupero di elementi melodici e di armonie classificabili, seppure disambientati). Penso che Berio si divertisse della mia impertinenza: mi ascoltava affettuosamente, quasi con rassegnazione.

Gradualmente, però, l'idea era andata insinuandosi nella sua fantasia. L'annuncio della nascita di *Luftklavier* mi colse alla sprovvista: senza essermi rassegnato, cominciavo a pensare che sarebbe restato un sogno. Giunse al termine di una *matinée* al Ridotto del Teatro Comunale di Firenze, il 10 marzo 1985, durante la quale eseguii *Erdenklavier* e *Wasserklavier* (a quel concerto si riferisce forse il sito delle Edizioni Universal, dove si legge erroneamente che la prima di *Luftklavier* ha avuto luogo a Firenze nel 1985, con il solista ... P. Nardi!). In camerino venne Gaston Fournier; recava una lettera di Berio dove con infinita gioia lessi: «ho scritto un *Luftklavier* che ti darò presto». Fin dal giorno seguente avevo impegni in Germania, e potei vedere la nuova creazione solo al ritorno, nell'ultima settimana di marzo. Ci trovammo nel mio Studio dove mi lasciò il tempo di affrontare il manoscritto. Si trattava, evidentemente, di una brutta copia che aveva bisogno di un notevole lavoro di revisione. Non voleva darmelo subito, ma solo ch'io lo guardassi per dirgli cosa ne pensavo, perché non ne era ancora soddisfatto: «ho paura che sia insuonabile» mi disse. Ma lo diceva spesso anche di pezzi che poi risultavano del tutto eseguibili. In effetti quel primo schizzo pareva un lavoro fatto più con l'ausilio del computer che di una tastiera. Dopo un'ora di attenta lettura l'avevo imparato a memoria e mi fu facile offrirmi qualche spunto su alcuni passaggi veramente scomodi, dei quali prese nota.

Rimasto solo appuntai per grandi linee il pezzo, così da non dimenticarlo. Pochi giorni dopo, il 16 aprile, mi provai ad eseguirlo a Burg Rothenfels, davanti a un folto pubblico di studenti. Il pezzo era bello, anche in quella versione un po' improvvisata, e piacque molto – fui meno contento io, rendendomi conto che effettivamente mancava ancora un lavoro di rifinitura da parte del compositore e, di conseguenza, del pianista: perciò non mi sentii di considerarla una *première*. Evitai di farne cenno a Berio, un po' vergognandomi della mia iniziativa; e mi feci più paziente, aspettando la versione definitiva.

Dovetti attendere qualche mese. Lo rividi a Milano, durante le prove per la ripresa scaligera di *Un re in ascolto*. Pareva affaticato, probabilmente per il duro lavoro e per la morte di Calvino, avvenuta alcune settimane prima. Mi fece cenno di seguirlo in camerino dove, con poche parole e un sorriso sornione, mi diede il brano tanto desiderato. Ero di nuovo in partenza per la Germania, i programmi già fissati e stampati: ma tanta era la voglia di eseguirlo che impiegai i pochi giorni a disposizione studiando le due grandi pagine, in quel formato A3

che è sommamente scomodo per i pianisti; ed erano le stesse pagine che, in formato ridotto, sarebbero poi servite per il facsimile pubblicato sulla rivista *Piano Time*. La Creazione Mondiale di *Luftklavier*, il 27 gennaio 1986, fu quanto mai modesta: una saletta a Eulenburg, vicino a Bergisch Gladbach, davanti ad una comunità di artisti. Lo inserii all'inizio della seconda parte, insieme ai suoi due più antichi compagni, e nessuno probabilmente – sia quel pomeriggio, sia ai concerti dei giorni seguenti – mi prestò fede quando annunciai una nuova composizione di Berio, mai eseguita prima. Ben altra attenzione riscontrai quando lo feci conoscere agli amici musicisti di Parigi e a quelli di Utrecht. L'8 luglio lo presentai a Roma, al Palazzo della Cancelleria, ed era forse la prima volta in Italia. È in questo modo che vennero gettate le basi degli *Encores*, compiuti solo quattro anni dopo. Alla loro genesi non fu dunque estranea la sfacciataggine di un diciannovenne – e mi piace pensare che proprio di quella sia rimasta una fragile traccia anche nella musica.

"Il Colombaio"
Radicondoli (Siena)

27 Nov. 1898

Cari Gregorio,

grazie delle tue lettere. Mi spiacce che non
mi sia venuto il tuo telegramma a Salisburgo:
mi sicuramente sbagliato indirizzo perché la
posta mi giungerà regolarmente - anche quella
che non viene ricevuta. Mi fa piacere che
Innocenzi al Ridotto e, a loro a Firenze,
non lavorano a distretto. Quanto al
"Luftklavier" non lo conosco - vedremo.

A presto, buon lavoro

Gregorio

Liberty

Come foglio,

non hai niente in addosso

d'una potentissima. Lippi

concepisce da lui scritto un

"LUFTKLAVIER"

da lì dove parte -

un caso reale

6 anni

Luciano Berio

ROUNDS
FOR PIANO SOLO (1967)

Luciano Berio "Rounds for piano"
© Copyright 1968 by Universal Edition (London) Ltd., London/UE 13794
www.universaledition.com

I Scorrevole e nervoso

♩ = 60

(1a II volta ♩ = 72)

2 4

ppp 1. c.

p *mf* *f*

ped. _____

p *mf* *f* *pp*

ped. _____

1. c.

pp *mf* *f* *pp* *ff*

ped. _____

1. c.

First system of a musical score. It features a grand staff with treble and bass clefs. The tempo is marked *rall.* at the beginning. The music includes various dynamics such as *ff*, *pp*, *f sempre*, and *fff*. There are several triplet markings (3) and a 3/4 time signature. Pedal points are indicated with "ped." and horizontal lines. The system concludes with a repeat sign.

Second system of the musical score. It continues the grand staff notation. Dynamics include *ff*, *mf*, *p*, *pp*, and *fff*. There are triplet markings (3) and a 2/4 time signature. A first ending bracket labeled "1. C." is present. The system ends with a repeat sign.

Third system of the musical score. It continues the grand staff notation. Dynamics include *pp*, *f*, *fff*, *mf*, *p*, and *pp*. There are triplet markings (3), a 2/4 time signature, and a *rall.* marking. Pedal points are indicated with "ped." and horizontal lines. The system concludes with a repeat sign.

acc. - - - - -

II

mf

pp

ff

pp

f

p

ped.

I.C.

pp

p

mf

pp

f

p

ped.

I.C.

♩ = 72

p

ff

p

mf

p

ped.

I.C.

⊙ with forearm

First system of musical notation. It consists of two staves. The left staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It contains a series of chords and melodic fragments, with dynamic markings *ff*, *f*, and *mf*. The right staff continues the composition with similar textures. Pedal points are indicated by horizontal lines with the label "ped." below them. Fingerings are shown with numbers 1 through 5.

Second system of musical notation. It continues the two-staff format. The left staff features a 2/4 time signature and includes dynamic markings *ff*, *mf*, and *p*. The right staff shows a *pp* marking and a *poco rall.* instruction. Pedal points are marked with "ped." and various musical notations like triplets and slurs are present.

Third system of musical notation. The left staff includes a *pp sempre* marking and a first ending bracket labeled "1. C.". The right staff features a *ppp* marking and a first ending bracket labeled "1. C.". The system concludes with a *da capo al fine* instruction. Pedal points are indicated with "ped." and musical notations.

