

Conservatorio “L. Marenzio” – Brescia

Scuola di Musica Elettronica

Anno Accademico 2017/18

Docente: Marco Marinoni

Storia della musica elettroacustica 1 – Lezione 1a

***Modernità: il materiale sonoro
(Philippe Albèra, 2001)***

Indice

1. *Il concetto di modernità*
2. *Geografia della modernità*
3. *Ripensare la musica*
4. *L'organizzazione della materia*
5. *Bibliografia*

1. Il concetto di modernità

- Dal XIX secolo due nuovi concetti assumono significato per la storia dell'arte
 - *Modernità*
 - *Avanguardia*
- forte tendenza collettiva che mirava al ripensamento del fenomeno musicale nel suo insieme, una tendenza che ha effettivamente modificato il rapporto con la composizione, influenzando sulla maggior parte delle forme attuali.

1. Il concetto di modernità

- Dal XIX secolo due nuovi concetti assumono significato per la storia dell'arte
 - *Modernità*
 - *Avanguardia*
- Dobbiamo porci in una prospettiva analitica propriamente musicale e cercare di porre in luce le linee portanti di un pensiero musicale in piena mutazione.
 - Periodo compreso tra
 - Theodor W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, 1948
 - Pierre Boulez, *Pensare la musica oggi*, 1963

1. Il concetto di modernità

- Due personalità dominanti, **Boulez** e **Stockhausen**, i cui testi teorici rappresentano il *corpus* maggiormente coerente e importante.

1. Il concetto di modernità

- **Il concetto di modernità**
 - trae origine dall'opposizione fra arte moderna e arte antica nel primo Romanticismo tedesco;
 - si confonde, durante l'intero corso del xx secolo, con quello di **avanguardia**, che deriva invece dal lessico militare e dalle teorie sociali utopistiche del XIX secolo francese, che ebbero un'influenza importante su **Liszt**.
- Baudelaire (1859): «*La modernità è il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte, di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile*»

1. Il concetto di modernità

- **Modernità**

- si attiene a questo equilibrio fra ciò che ci è dato dal presente e ciò che attraversa il tempo
 - dimensione estetica e individualista

- **Avanguardia**

- si proietta nell'avvenire
- cesura radicale col passato e con le convenzioni
- idea che attraverso una rivoluzione del linguaggio sia possibile «*changer la vie*» (**Rimbaud**)
 - dimensione politica e collettiva

1. Il concetto di modernità

- Questione centrale: rapporto con tradizione e società
 - costante ridefinizione del **senso** dell' arte, della sua **funzione** e dei suoi **strumenti**
- Tensione fra una rappresentazione ideale, che si vuole meno descrittiva che espressiva, e una realtà sociale piuttosto ostile, basata su attese determinate dagli schemi tradizionali

1. Il concetto di modernità

- Dopo la Rivoluzione francese, l'arte non è più, se non occasionalmente, una forma *di* consenso sociale. Essa è piuttosto una **scommessa**, un **momento di verità**.
 - **Adorno** in *Filosofia della musica moderna* cita **Hegel**: «Poiché nell'arte non abbiamo a che fare con un gioco meramente piacevole o utile, ma [...] con un dispiegamento della verità» (1949)
- Tuttavia ha luogo una *progressiva individualizzazione dei linguaggi e delle forme artistiche, dei concetti e delle pratiche*.
 - **Klee**, riferendosi alla Grande Opera: «Ne abbiamo trovato le parti, ma non ancora l'insieme. Ci manca quest'ultima forza. Non esiste un popolo che ci sostenga» (1964)

1. Il concetto di modernità

- Il trauma della prima guerra mondiale aveva provocato il ritorno alle forme tradizionali
 - Il *pathos* espressionista, come notò lo stesso **Schoenberg**, sembrava inadeguato al momento storico
- La seconda guerra mondiale generò invece estetiche radicali e di rottura
 - Il carattere individuale e irriducibile alla norma comune fu rivendicato sotto il segno di **un linguaggio nuovo, sradicato dal suo passato**
 - netta cesura nella continuità storica incarnata dai rappresentanti della corrente neoclassica, fino alla presa di potere all'interno dei corsi estivi di Darmstadt

1. Il concetto di modernità

- Il filosofo **Theodor W. Adorno**, allievo di composizione di **Berg** (abbandonò l'attività artistica durante gli anni Quaranta), ebbe un impatto decisivo sui corsi di Darmstadt.
 - Nel 1951 sostituì addirittura **Schoenberg**
 - punto di contatto fra la giovane generazione e quella della Scuola di Vienna
- Pose la figura di **Schoenberg** al centro della sua teoria di rottura tra società e arte moderna, contro la «restaurazione» incarnata da **Stravinskij**

1. Il concetto di modernità

- **Theodor W. Adorno** poneva i compositori della nuova generazione di fronte ad una scelta fondamentale, tanto estetica quanto etica.
- Finalità: ricostruire la cultura europea lacerata dal nazismo e dalla guerra, partendo dalla **serialità** e dal **rifiuto del neoclassicismo**
 - In realtà i compositori mirarono a una sintesi delle correnti antagoniste dell'inizio del secolo attraverso procedimenti piuttosto tecnici che non estetici

1. Il concetto di modernità

- L'estetica di non-riconciliazione sostenuta da Adorno
 - si sarebbe incarnata in compositori come **Zimmermann** o **Nono**
 - caratterizza globalmente le avanguardie musicali *fino al termine degli anni Sessanta*
 - si manifestò come *una rivolta e una lotta contro tutti i valori tradizionali*
- **Boulez** fu influenzato dal surrealismo, attraverso **Char**, **Artaud** e **Breton**
- **Nono** fu influenzato dall'esistenzialismo, attraverso **Sarte**

1. Il concetto di modernità

- 1949: Affermazione centrale di **Adorno** (in *Critica della cultura e della società*)
 - «*Scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie, e ciò avvelena la stessa consapevolezza del perché è divenuto impossibile scrivere oggi poesie*».

2. Geografia della modernità

- Non si può descrivere la realtà dei movimenti della modernità dal *1945* in poi senza ricordare i diversi contesti storici che hanno prodotto **posizioni divergenti all'interno del quadro generale della Neue Musik**
- Tuttavia il **movimento seriale** ha costituito un riferimento centrale negli anni Cinquanta e Sessanta, e **Boulez** poteva scrivere a ragione, nel 1963, che *«le energie si erano massicciamente indirizzate verso un medesimo fine»*.

2. Geografia della modernità

- Gli scritti che **Boulez** elaborò tra il 1948 e il 1953 possono essere considerati il fondamento concettuale di un'avventura che ben presto divenne collettiva.
- Due maestri:
 - *Messiaen*
 - la modernità della **scrittura «ritmico-timbrica»** di Debussy, Stravinskij e Varèse
 - *Leibowitz*
 - la **scrittura «melodico-armonica»** di Schoenberg, Berg e Webern

2. Geografia della modernità

- **Boulez** fece sua la critica che **Messiaen** rivolse al neoclassicismo già negli anni Trenta:
 - *«Questo secolo malato, questo secolo impazzito non è altro che un secolo di scansafatiche. [...] Scansafatiche gli artigiani del simil-Fauré e del simil-Ravel. Scansafatiche i maniaci del falso-Couperin e i fautori di rigaudons e pavane. Scansafatiche gli odiosi contrappuntisti fautori del ritorno a Bach, che ci propinano senza remore melodie aride e smunte, avvelenate da una parvenza di atonalismo».*
 - «La Page musicale» del 17 marzo 1939, cfr. Périer 1979, pp. 48-49

2. Geografia della modernità

- **Luciano Berio**, coetaneo di **Boulez**, isolato in una cittadina della provincia italiana, scoprì tardivamente la modernità della prima metà del xx secolo, occultata dal fascismo.
- Egli ha descritto in un testo del 1968 la «rabbia» che provocò in lui il fatto di «*rendersi conto che il fascismo [l']aveva privato, fino a quel momento, degli esiti musicali più essenziali per la [sua] cultura, ed ancor di più il fatto che esso era stato capace di falsificare la realtà spirituale*»
– [Berio 1983, p. 46]

2. Geografia della modernità

- **Maderna e Nono** furono
 - maggiormente legati alle correnti della modernità grazie alloro impegno nella Resistenza antifascista
 - debitori a **Hermann Scherchen**, che nel 1948 risiedeva a Venezia, della possibilità di ristabilire una continuità vera tra quelle correnti e il loro lavoro.
 - **Maderna** seguì dei corsi con **Scherchen**
 - **Nono** lo accompagnò per circa un anno

2. Geografia della modernità

- Il punto di riferimento principale per la maggior parte dei compositori italiani fu **Luigi Dallapiccola**, a motivo del suo impegno etico ed estetico.
- Secondo Berio, **Dallapiccola** fu
 - *«un incontro che è stato di fondamentale importanza, non solo per me, ma per tutta la musica italiana: **Luigi Dallapiccola**. In quegli anni **Dallapiccola** era un punto di riferimento non solo musicale ma anche spirituale, morale e culturale nel senso più ampio del termine».*
 - [Berio 1981, pp. 55-56]

2. Geografia della modernità

- **Zimmermann e Stockhausen**

- due posizioni antagoniste

- **Zimmermann** cercò di integrare la tecnica seriale con uno stile intriso di neoclassicismo, senza rinnegare se stesso, e senza sacrificare sull'altare della tecnica un'espressività soggettiva contrassegnata da un sentimento tragico dell'esistenza

- solo alla fine degli anni Cinquanta pervenne alla definizione del suo proprio stile, esasperando le contraddizioni legate alla propria situazione storica

2. Geografia della modernità

- **Zimmermann e Stockhausen**

- due posizioni antagoniste

- **Stockhausen**, più giovane di una decina di anni, optò al contrario subito per un «***grado zero della scrittura***» che coincideva con il trasferimento dei valori espressivi all'interno della nuova strutturazione del materiale e della forma

- Partendo dal **Webern** seriale e dal **Messiaen** del *Mode de valeurs et d'intensités*), egli sviluppò un pensiero radicale, basato sulla **sperimentazione** e sul **rifiuto di ogni riferimento formale, stilistico o linguistico del passato**.

2. Geografia della modernità

- **Zimmermann e Stockhausen**
 - due posizioni antagoniste
 - **Stockhausen** faceva parte del movimento di pensiero che, dopo aver cercato di rinsaldare la continuità della storia con i rappresentanti degli anni Trenta, e in particolare con **Hindemith**, aveva scelto alla fine di **incoraggiare la musica nuova, in particolare attraverso il circuito delle radio, aspirando alla ricostruzione di una cultura europea.**

2. Geografia della modernità

- Il movimento seriale suscitò critiche anche all'interno dell'ambiente modernista
 - **Xenakis** propose fin dalla metà degli anni Cinquanta un diverso processo intellettuale ed estetico, in **rottura con la logica seriale**, che giudicava inadeguata alla natura dei fenomeni acustici complessi, ai quali aveva portato il cromatismo generalizzato e lo spostamento della classica distinzione tra suono e rumore

2. Geografia della modernità

- Il movimento seriale suscitò critiche anche all'interno dell'ambiente modernista
 - L'operazione formalista di **Xenakis** si muoveva in parallelo al movimento più empirico condotto dal gruppo di musica concreta sviluppatosi intorno a **Pierre Schaeffer e Pierre Henry**, che
 - svilupparono dagli anni Quaranta un pensiero e una pratica musicali basati sulla manipolazione di oggetti sonori tratti dalla realtà e rielaborati attraverso i mezzi elettroacustici all'epoca ancora assai rudimentali.

2. Geografia della modernità

- Il movimento seriale suscitò critiche anche all'interno dell'ambiente modernista
 - **Messiaen**, nel dopoguerra, si inserì nella dinamica seriale (che aveva in parte influenzato con il famoso *Mode de valeurs et d'intensités*, composto a Darmstadt nel 1949) senza tuttavia adottarne integralmente i principi.
 - Alcune opere (es. *Livre pour orgue*) sono vicine all'orientamento seriale per il rigore della loro concezione.
 - **Messiaen** rimase però fedele all'idea di una modalità allargata, che non poteva coincidere completamente con il cromatismo generalizzato che è alla base del sistema seriale.

2. Geografia della modernità

- Il movimento seriale suscitò critiche anche all'interno dell'ambiente modernista
 - **Messiaen** proseguì il suo percorso con indipendenza, e **sviluppò il proprio stile al di fuori di movimenti** che comunque seguiva con grande interesse e apertura di spirito
 - La musica stocastica di **Xenakis**
 - La musica spettrale

2. Geografia della modernità

- Inizio anni Cinquanta: la conversione di Stravinskij al serialismo parve il riconoscimento del *vicolo cieco in cui si ritrovava l'estetica neoclassica*.
 - **Stravinskij** mirava a:
 - il **rigore del contrappunto weberniano**
 - il **congelamento della dimensione armonica**, con cui si prendevano le distanze da ogni forma di espressione soggettiva e da ogni *pathos*
 - Questo voltafaccia prese alla sprovvista gli avversari del movimento seriale, per i quali Stravinskij rappresentava l'alternativa.

2. Geografia della modernità

- Nei **paesi del blocco comunista** dal 1948 il socialismo reale di Zdanov diviene dottrina ufficiale
 - Compositori come **Lutoslawski** in Polonia, **Kurtag** e **Ligeti** in Ungheria, **Ustvolskaja** e più tardi **Denisov** nell'Unione Sovietica, furono spinti alla dissidenza o all'emigrazione (es. **Ligeti** nel 1956).
 - Non potevano adottare la posizione di radicale rottura con il passato.
 - Per loro si trattava, al contrario, di *preservare il passato da interpretazioni semplificanti o falsificanti*.
 - Elaborarono la loro estetica musicale al di fuori dei presupposti seriali, senza tuttavia ignorarli, e cercando di integrare gli elementi tradizionali con elementi innovatori.

2. Geografia della modernità

- Nei **paesi del blocco comunista** dal 1948 il socialismo reale di Zdanov diviene dottrina ufficiale
 - Certe forme della tradizione acquisivano valore di verità all'interno di una **situazione storica falsata**
 - L'**imposizione di un'estetica ufficiale**, destinata alle masse, frustrava ogni espressione autonoma e autentica

2. Geografia della modernità

- Negli **U.S.A.** il **neoclassicismo** aveva trovato terreno fertile negli anni Venti e Trenta, per poi evolvere verso forme populiste nel contesto della crisi del 1929 e della guerra
 - L'avanguardia musicale dell'inizio degli anni Venti fu progressivamente emarginata e dimenticata.
 - Il volontario esilio di **Conlon Nancarrow**, che affidò le sue composizioni solo al pianoforte meccanico
 - **Elliott Carter** maturò uno stile personale tra il 1945 e il 1951 sulle basi di un solido mestiere acquisito prima della guerra e cercò di realizzare **una sintesi molto diversa da quelle proposte dai musicisti di Darmstadt**, appoggiandosi al **movimento "ultramoderno" americano**, rappresentato segnatamente da **Ives, Varèse, Ruggles, Crawford-Seeger, Cowell e Nancarrow**

2. Geografia della modernità

- Negli **U.S.A.** gli «ultramoderni», con il loro gusto dello sperimentalismo, si distinguevano per **un approccio più oggettivante al fenomeno musicale**
 - **Carter** rifiuta il serialismo post-weberniano come soluzione globale ai problemi di un nuovo linguaggio musicale.
 - [Carter 1998, pp. 139-41]

2. Geografia della modernità

- Negli **U.S.A.** **John Cage** e **Morton Feldman**, che appartenevano ad una generazione diversa rispetto a **Carter** e **Nancarrow**, scelsero la via del **puro sperimentalismo**, con riferimenti a
 - Dadaismo
 - Erik Satie
 - movimenti extramusicali dell'arte americana (in particolare nei campi della letteratura e della pittura)
 - filosofie spiritualiste dell'Estremo Oriente

2. Geografia della modernità

- Negli U.S.A. John Cage e Morton Feldman andavano verso una concezione dell'**indeterminatezza** e del **caso**
 - in particolare attraverso *partiture grafiche* e *happenings* musicali che lasciavano grande spazio all'iniziativa degli interpreti e degli ascoltatori, investiti, gli uni come gli altri, della responsabilità di trovare essi stessi un "senso" musicale indipendente dalla volontà del compositore.

3. Ripensare la musica

- Punto in comune tra tutte queste tendenze innovatrici del dopoguerra → ***la coscienza di una necessaria rielaborazione delle condizioni stesse della musica, essendo il lavoro compositivo intimamente legato alla riflessione teorica.***
 - **Boulez** insiste sulla dimensione critica dell'attività creatrice (in *Pensare la musica oggi*), citando **Baudelaire**:
 - «*Compiango i poeti guidati dal solo istinto; li ritengo incompleti [...]. È impossibile che un poeta non contenga un critico*».
 - [Boulez 1964, trad. it. pp. 4, 146].

3. Ripensare la musica

- **Boulez**: scompare ogni norma *a priori* ma non *la «ricerca di un ordine»* (Kandinskij)
 - Tale ricerca fu portata avanti dai compositori del dopoguerra, nel quadro di riferimento della serialità inventata da **Schoenberg** all'inizio degli anni Venti.
 - il concetto di una tradizione della modernità (Debussy, Stravinskij, Bartòk, Schoenberg, Berg, Webern, Varèse e Messiaen) rappresentò **la necessaria premessa ad un approccio oggettivo al fenomeno sonoro e al linguaggio musicale.**

3. Ripensare la musica

- La **dimensione tecnica**, considerata in quanto tale, è dissociata dal contesto estetico in cui appare
- Fondamento del pensiero seriale che possiamo ricondurre globalmente al pensiero strutturalista: **il segno è il senso** (siccome *il senso deriva dalle relazioni piuttosto che da una posizione preliminare*) e **la forma è il suo contenuto**
 - Le ricerche d'impostazione strutturalista nei campi dell'antropologia e della linguistica sono punti di riferimento per gli scritti di **Boulez, Stockhausen e Berio**.

3. Ripensare la musica

- La **rottura imposta dalla serialità** nella concezione generale della musica
 - *modifica in maniera determinante i fondamenti stessi della musica*
 - costituisce quel che il musicologo tedesco **Cari Dahlhaus** ha denominato un «**cambiamento di paradigma**»
- Si deve operare una prima distinzione tra
 - la dimensione sonora in sé, che si può cogliere in maniera **immediata**
 - i «meccanismi» del linguaggio propriamente detto, che si possono percepire soltanto in maniera **mediata**

3. Ripensare la musica

- Si deve operare una prima distinzione tra
 - le **strutture soggiacenti**
 - che di solito non si possono avvertire se non ripercorrendo la genealogia della composizione
 - le **strutture di superficie**
 - che danno senso alla musica nel momento della percezione
- **Ligeti** ha severamente criticato questa confusione tra «sistema» e realtà musicale, che egli attribuisce ad una più generale confusione fra «il segno ed il suo significato».

3. Ripensare la musica

- La necessità per il compositore di elaborare le basi stesse del linguaggio, in quanto struttura oggettiva (al di qua dei criteri estetici), è uno dei problemi fondamentali della musica seriale fin dal momento del suo avvento storico, all'inizio degli anni Venti
 - Essa conduce a un *superamento della soggettività empirica verso una qualche forma di razionalità superiore*
 - **ma lo sforzo di oggettivazione, che s'incarna nel lavoro teorico, determina anche la dimensione estetica delle opere**

3. Ripensare la musica

- La serialità non manifesta quella convergenza tra strutture profonde e strutture di superficie, al livello della percezione, che ritroviamo nella musica tonale.
 - ciò che ha senso per l'ascoltatore si differenzia dai principi ordinatori che ne determinano la forma
- **P. Klee:** «*A nessuno viene in mente di pretendere che un albero formi i suoi rami sul modello delle proprie radici*» [1964, p. 17]

3. Ripensare la musica

- Uno degli errori persistenti nel giudicare la musica seriale è stato quello *di* valutarla in base alle sue determinazioni prime, cioè in ordine a quelle griglie strutturali che rimangono oscure per ogni rappresentazione uditiva, piuttosto che per la veste in cui ci appare.
 - Accusa di **intellettualismo** e di **astrazione**
 - Es. *Ouverture de Il crudo e il cotto* di **Claude Lévi-Strauss** [1964]

3. Ripensare la musica

- Per **Boulez** il ripensamento globale del fatto musicale tradizionale derivava da «*una successione di intuizioni controllate da una logica indispensabile alla loro omogeneità*»
 - [Boulez 1954, trad. it. p. 165]
- Per comprendere la nascita della nuova musica è necessario focalizzarsi su due dati fenomenici interni alla percezione
 - Le **strutture sonore (oggetti o figure)**
 - Le **concezioni spazio-temporali**

3. Ripensare la musica

- Le **nuove strutture sonore** risultano come agenti di dissoluzione delle forme tonali, ma allo stesso tempo come loro conseguenza. Dal momento in cui una struttura sonora, per la sua ambivalenza, non rientra più nel quadro delle funzioni tonali, essa diventa una forma in sé, con **un'autonomia e un'individualità legate al proprio grado di complessità**.
 - Nella musica espressionista, l'autonomia della sonorità deriva dalle configurazioni armoniche non tonali: essa **non è decorativa ma strutturale**, sebbene non rientri in un sistema di organizzazione razionale.
- 1909, **Schoenberg**: armonia non più come «*cemento o come pietra da costruzione di un'architettura*» ma come «*espressione*»
 - [Schoenberg e Busoni 1977, trad. it. p. 526]
- ***L' articolazione degli accordi in funzione della loro densità rappresenta l'avvio di una nuova dialettica della composizione, al di là delle strutture e delle funzioni armoniche tradizionali.***

3. Ripensare la musica

- La giovane generazione, dopo il 1945, trova i modelli più convincenti di un tale **rapporto tra struttura sonora e organizzazione formale** tanto nella musica liberamente atonale di **Schoenberg**, quanto nella musica di **Debussy** e di **Webern**.
- La «**polverizzazione del linguaggio**» weberniano, che egli associa alla rivoluzione del linguaggio poetico di Mallarmé, permette il «*ricorso alla bellezza del suono in piena autonomia*».
 - [Boulez 1995, p. 154]
- **Boulez** scrive nel 1948: «**Webern reagisce attraverso Debussy [...] contro ogni retorica ereditata, onde ristabilire il potere del suono**»

3. Ripensare la musica

- Il suono non è più considerato come una funzione motivica, tematica, armonica o formale, un colore o un effetto aggiunti alla struttura, ma, **in quanto forma immediatamente sensibile**, come **elemento avente un significato autonomo**, in grado di creare **una forma musicale specifica**.
- Uno dei precetti base della serialità del dopoguerra: la necessità della «**generazione della struttura a partire dalla materia**», attuata non già da **Schoenberg**, bensì da **Webern**.
 - [*ibid.*, pp. 150-5 r]
 - **Stockhausen**, nel 1952 è nella stessa ottica, nota come «*le organizzazioni classiche di suoni siano inutilizzabili [...] per la realizzazione di una rappresentazione omogenea della musica*»
 - [1988, p. 12]

3. Ripensare la musica

- Se **Boulez** insiste sulla filiazione **Debussy-Webern**, è perché l'universo sonoro, in loro, si costituisce al di fuori delle forme di organizzazione temporale tradizionali; privilegiando l'istante, e uno svolgimento fluido, esso risulta per natura poco o per nulla direzionale, una volta sbarazzatosi degli antichi rapporti di causalità e delle periodicità ritmiche.
- Assumere l'impatto di **strutture sonore autonome** comporta dunque la ricerca di mezzi appropriati all'articolazione di **un tempo musicale non direzionale**, basato sul concetto di **una forma in perpetuo divenire**: ciò che verrà non si basa su relazioni "obbligate"; si tratta di perpetua creazione.

3. Ripensare la musica

- **Klee** concepiva la forma come «*formazione della forma*», non come risultato
 - [1964, pp. 38, 28]
 - «*L'opera d'arte è principalmente genesi; mai la si coglie come semplice prodotto*»
- **Boulez** parlerà dell'opera che «*genera ogni volta la sua propria gerarchia*»
 - [1995, p. 298].
 - Articolazione fra una struttura sonora singolare, ricca e autonoma, e una forma che s'inventa a partire da se stessa e senza schemi precostituiti.
 - In queste opere, ogni momento si apre sull'ignoto; il principio di causalità, che permetteva di presentire gli eventi futuri e di avvertire come logiche le loro concatenazioni, viene sostituito da un senso d'incertezza, dall'attesa di ciò che verrà.
- È così che, nel contesto d'inizio secolo, **il particolare mantenne la sua *aura***.

3. Ripensare la musica

- Negli anni Quaranta e Cinquanta, quest'aura presuppone l'eliminazione dei vecchi schemi e l'invenzione di nuovi procedimenti.
- A un'**estetica della *rappresentazione***, legata alle strutture discorsive e funzionali della tonalità, si sostituisce un'**estetica della *presentazione***, che preserva il carattere inaudito della struttura mentre lo integra alla forma generale.
 - L'interesse che **Boulez** manifesta, alla fine degli anni Quaranta, nei confronti degli spazi non temperati di **John Cage** – attraverso l'utilizzo del pianoforte preparato, degli strumenti a percussione e dei mezzi elettroacustici – deriva da questa conseguente **elaborazione dei complessi sonori autonomi.**

4. L'organizzazione della materia

- In **Webern** la serie organizza la distribuzione degli elementi in **uno spazio-tempo aperto e non direzionale**.
 - «Quel che è essenziale – nota **Stockhausen** a proposito di **Webern** – non è quindi una struttura (*Gestalt*) (tema, motivo), ma la serie di proporzioni scelta per le altezze, le durate e le intensità. Questa serie porta **Webern** a strutture sempre rinnovate» [1963, p. 26].
- Nella musica di **Webern** la periodicità ritmica e la struttura tematica vengono dissolte, mentre **il timbro e la dinamica, legati funzionalmente alla costruzione, sono di nuovo valorizzati**
 - la strutturazione interna della serie, con le sue forme a specchio, conferma la volontà di abolire la direzionalità temporale

4. L'organizzazione della materia

- **Webern è la «la soglia» dell'esperienza contemporanea**, secondo l'espressione di Boulez [1995, p. 154] grazie all'indipendenza dei parametri
 - Alla gerarchia tonale, che subordina il ritmo alla strutturazione delle altezze, e che a timbro e dinamiche concede un ruolo secondario la serialità oppone una interazione dei parametri divenuti uguali
 - La struttura seriale non concerne più, ormai, la sola dimensione delle altezze, ma anche quelle del ritmo, della dinamica e del timbro.
- L'organizzazione di «*ogni* materiale sonoro» [carteggio **Boulez e Cage** 1990, p. 139] è realizzata sulla base del **principio di intercambiabilità dei parametri all'interno dell'unità seriale.**

4. L'organizzazione della materia

- **Boulez** analizza i principi di organizzazione ritmica ne *Le Sacre du printemps* di **Stravinskij** e i suoi sviluppi nelle opere di **Messiaen** individuando una strutturazione di valori indipendenti, a partire dalla più piccola unità, raggruppati sotto forma di cellule ritmiche simmetriche (**Messiaen** usa il termine «**non retrogradabili**») o **asimmetriche, evolutive o non evolutive**, quindi associa le cellule ritmiche ai blocchi sonori, come due forme complementari.
 - Queste cellule ritmiche possono allora organizzare un'intera frase, mediante il loro svolgimento contrappuntistico, in relazione o indipendentemente dalla strutturazione delle altezze.

4. L'organizzazione della materia

- In una lettera a **John Cage, Boulez** evoca «*la ricerca della struttura di un'opera mediante delle strutture ritmiche*».
 - [Boulez e Cage 1990, p.73].
- Questo concetto di una struttura ritmica autonoma, indipendente dalle altezze, orientò taluni compositori della nuova generazione verso i **procedimenti della polifonia antica**, come ad esempio l'isoritmia
 - **Maderna** insisteva particolarmente sul **rapporto tra pensiero seriale e pensiero pretonale**, in cui la relazione tra teoria e pratica era d'altronde molto forte.

4. L'organizzazione della materia

- **Boulez** preferisce al dispiegamento sistematico dei dodici suoni la **creazione di zone privilegiate**, che egli chiama anche «**campi**» **seriali**, e la genesì logica per moltiplicazione o per derivazione di gruppi seriali ristretti.
 - *Per serie non si intende più la sequenza obbligata dei dodici suoni, ma essa diventa il germe di uno svolgimento musicale molto più agile e complesso, un insieme di proporzioni dal quale trae corpo, organicamente, la genesi delle strutture formali.*
- Una parola chiave, in **Boulez**, è «**deduzione**» (legata a «**proliferazione**»).
- **Stockhausen** dirà di «derivare [...] *la forma seriale generale* allivello del profilo generale (*Grossform*) e dei singoli dettagli di un'opera, da una sola serie di proporzioni»
 - [1963, pp. 228-29].
- «*Le combinazioni creano la forma*», scrive **Boulez** a **Cage** nel 1950
 - [Boulez e Cage 1990, p. I 36].

4. L'organizzazione della materia

- **La ricchezza delle relazioni strutturali abolisce il caso:**
 - assicura la pienezza di un senso musicale che non è "tradotto" ma prodotto dall'opera, e che sfugge alle vaghe determinazioni dell'estetica.
- **La «forma non deriva da una scelta estetica»,** aggiungeva **Boulez** alla frase precedentemente citata.
- A questo punto le ricerche formali di Cage, che faceva ricorso al quadrato magico e al libro degli oracoli cinesi, l' *I-Ching*, incontrano quelle dei musicisti seriali.
 - **L'una e le altre si fondano sull'idea di *funzioni* musicali di per sé significanti.**

4. L'organizzazione della materia



4. L'organizzazione della materia

- La concezione parametrica della serialità incespicava tuttavia nei limiti della realizzazione pratica: l'esattezza che si può ottenere nel campo delle altezze e delle durate non ha equivalenti in quello molto più relativo e aleatorio delle dinamiche e dei timbri
 - **Stockhausen** che pur partiva da un'analisi di **Webern** tesa a mostrare come tutti i parametri concorrano alla strutturazione seriale – un modello per la **serialità integrale** – modificherà questa ancor tradizionale gerarchia dei parametri.
 - Il principio d'ordine tra i parametri, per lui, non è la serie delle altezze, ma **un insieme di proporzioni che si applicano a tutti gli aspetti della composizione**. Queste proporzioni non regolano una forma narrativa o architettonica della composizione, ma incidono sulla sonorità in quanto forma in sé
 - essa ingloba la nozione di accordo e **stempera la differenza tra verticale e orizzontale**.

4. L'organizzazione della materia

- **Stockhausen** rimette in discussione il concetto di altezza adottato nella musica seriale
 - Partendo dalla constatazione che un suono si compone di una fondamentale e di uno spettro di armonici, i parziali che definiscono il timbro, ne deduce che **non si tratta di un elemento semplice, ma di un complesso già strutturato.**
 - *Il concetto di altezza sul quale si è costruita la serialità è dunque una finzione.*

4. L'organizzazione della materia

- **Stockhausen** rileva quindi una ulteriore contraddizione nella teoria schoenberghiana
 - *«La struttura spettrale di un suono strumentale è prestabilita: nell'ordine dei suoi armonici, nei loro rapporti di intensità, nel modo in cui si effettuano l'attacco e la caduta di un suono per ciò che concerne la durata. [...] Di conseguenza, ogni tentativo di sottomettere le diverse strutture dei diversi suoni strumentali ad un principio razionale di proporzionalità che gli sia comune, è necessariamente votato al fallimento»*
 - [Stockhausen 1963, p. 39].

4. L'organizzazione della materia

- **Stockhausen** si affida quindi ai **mezzi elettroacustici**, i soli in grado, secondo lui, di fornirgli un suono davvero puro, grazie all'onda sinusoidale da cui è possibile ricostruire spettri armonici specifici.
 - Da quel momento in poi, l'atto del comporre «*penetra fin nel cuore della costituzione dei suoni*»
 - (Stockhausen, Webern).
 - **Stockhausen** non «*componere più con i suoni*», ma «*componere i suoni*».
- **L'ambito elettroacustico** ha così incarnato, in questi anni di elaborazione della serialità integrale, una sorta di *sogno teorico*: quello di **uno strumento in grado di realizzare con la massima precisione le strutture immaginate**.

4. L'organizzazione della materia

- L'idea di «*comporre il suono*» porterà quindi a **due conseguenze immediate**:
 - la ridefinizione della frontiera tra suono e rumore, che incide sulla stessa relazione tra altezza e timbro;
 - la riconsiderazione della scrittura strumentale, che si fonda su spettri sonori prestabiliti piuttosto che su suoni puri.
- **Stockhausen** cerca di neutralizzare le sonorità strumentali basate su spettri fissi, in contrasto con la struttura seriale, elaborando delle **tessiture che costituiscono dei veri spettri armonici composti**.
 - In *Kontra-Punkte* i suoni strumentali «*diventano i "suoni parziali" di un complesso sonoro risultante in vibrazione, mentre noi avvertiamo una forma sonora di sintesi, un timbro d'ordine superiore*»
 - [Stockhausen 1963, p. 39]

4. L'organizzazione della materia

- Le **durate** (non in forma di motivi ritmici, come in **Boulez**, ma di strutture d'ordine) e le **dinamiche** giocano un ruolo fondamentale:
 - esse **costruiscono la sonorità dall'interno**.
 - *Si tratta di un fenomeno complesso, particolare, e non generalizzabile, dotato di identità propria, ma che non rientra in una struttura superiore (non c'è ridondanza).*
 - La catena delle sonorità non si chiude: è potenzialmente infinita.

4. L'organizzazione della materia

- ***Altezze e durate*** si troveranno quindi sussunte in una categoria più generale, quella del **tempo**.
 - Da un punto di vista fenomenico, **Stockhausen** dimostrerà, in un testo assai complesso, *Wie die Zeit verghet* («Come il tempo passa»), che **esiste un fondamento naturale alla relazione organica tra altezze e durate**.
 - La vibrazione sonora, a seconda della frequenza, è percepita come una forma continua o discontinua
- Egli integrerà questo mutamento in un momento di un'opera intitolata *Kontakte*, per poi continuare in questa direzione verso l'**unificazione razionale dei parametri**, affermando che è possibile «*ridurre tutte le proprietà sensibili del mondo sonoro a un solo e unico principio d'ordine – in particolare quello delle sequenze di impulsi composte temporalmente*» [ibid., p. 214].

4. L'organizzazione della materia

- **Stockhausen** immagina delle «ottave di tempo» che costituiscono un *continuum* percettivo omogeneo, **dalla struttura delle durate sino a quello della forma, passando per le altezze** (una costruzione a dir poco audace).
- Sostituendo la nozione di sonorità (*Klang*) a quella di suono in quanto semplice altezza (*Ton*), egli
 - affida al timbro e alla dinamica una funzione centrale nel processo di strutturazione compositiva
 - trova nella forma di ciascun evento la base di ogni approccio musicale.
 - **Realizza così il suo ideale di un ordine sonoro unitario, che era il cardine della sua riflessione nel suo primo testo teorico:** *«I criteri dell'ordine sono la ricchezza delle relazioni e l'assenza di contraddizioni. Mettere ordine significa avvicinarsi all'idea di un ordine perfetto, che regni tanto a livello generale, quanto sui minimi dettagli».*

4. L'organizzazione della materia

- Per **Stockhausen** lo stesso principio deve compenetrare tutte le dimensioni dell'opera:
 - *«l'ordine musicale»* è introdotto *«nel cuore della struttura vibrante dei processi acustici»*;
 - *«la tessitura della materia e la struttura dell'opera devono ormai essere una sola ed unica cosa»*
 - [Stockhausen 1963, p.35].
- Ed è proprio in questo modo che si *«fanno coincidere le leggi formali con le proprietà della materia»*
 - [ibid., p. 32].
- **Questo ordine, realizzato unicamente sulla base delle proprietà intrinseche del suono, si estenderà più tardi a dimensioni cosmiche.**

ASCOLTO

- **Bruno Maderna**
 - Musica su due dimensioni (versione 1952, 8')
- **Pierre Boulez**
 - Etude 1 sur un son (1951, 2'43'')
 - Etude 2 sur sept sons (1952, 3')

Composti mediante manipolazione di suoni strumentali nello studio del **GRMC** – il Groupe de Recherche de Musique Concrète, diretto da **Pierre Schaeffer**

5. Bibliografia

- **Adorno, Th. W.**
 - 1949 *Philosophie der neuen Musik*, Mohr, Tiibingen (trad. it. *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 1975; 13 ed. 1959).
 - 1955 *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972).
- **Artaud, A.**
 - 1964 *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris (trad. i t. *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1972).
- **Baudelaire, Ch.**
 - 1980 *CEuvres complètes*, Laffont, Paris (trad. it. in *Scritti sull'arte*, Einaudi, Torino 1992).

5. Bibliografia

- **Berio, L.**
 - 1956 *Aspetti di artigianato formale*, in <<Incontri Musicali >>, n. 1 , pp. 55-69.
 - 1981 *Intervista sulla musica*, a cura eli R. Dalmonte, Laterza, Bari.
 - 1983 *Méditation sur un cheval de douze sons*, trad. fr. in «Contrechamps», n. r , pp. 46-56.
- **Boulez, P.**
 - 1954 ... *Auprès et au loin*, «Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud – JeanLouis Barrault », n. 3, pp. 7-27; poi in Id., *Relevés d'apprenti*, Seuil, Paris 1966, pp. r83-203 (trad. it. *Note di apprendistato*, Einaudi, Torino 1968, pp. 165-81).

5. Bibliografia

- **Boulez, P.**
 - 1964 *Penser la musique aujourd' hui*, Gonthier, Paris (trad. it. *Pensare la musica oggi*, Einaudi, Torino 1979).
 - 1995 *Points de repère, I. Imaginer*, nuova ed. a cura di J.-J. Nattiez e S. Galaise, Bourgois, Paris (trad. it. dell'ed. I 98r, *Punti di riferimento*, Einaudi, Torino 1984).
- **Boulez, P., e Cage, J.**
 - 1990 *Correspondance et documents*, a cura di J .-J. Nattiez, Amadeus, Winterthur.
- **Carter, E.**
 - 1998 *La Dimension du temps*, Contrechamps, Genève.
- **Klee, P.**
 - 1964 *Théorie de l'art moderne*, Gonthier, Paris.
- **Lévi-Strauss, C.**
 - 1964 *Le Cru et le cuit*, Plon, Paris (trad. it. *Il crudo e il cotto*, Il Saggiatore, Milano 1974).

5. Bibliografia

- **Périer, A.**
 - 1979 *Messiaen*, Seuil, Paris.
- **Schaeffer, P.**
 - 1966 *Traité des objets musicaux*, Seuil, Paris.
- **Schonberg, A.**
 - 1911 *Harmonielehre*, Universal, Wien (trad. it. *Manuale di armonia*, Il Saggiatore, Milano 1991').
 - 1958 *Briefe*, a cura di E. Stein, Schott, Mainz (trad. it. *Lettere*, La Nuova Italia, Firenze 1969).
- **Schonberg, A., e Busoni, F.**
 - 1977 *Briefe*, in «Beitrage zur Musikwissenschaft», XIX, n. 3, a cura di J. Theurich (trad. it. in F. Busoni, *Lettere*, con il carteggio Busoni-Schonberg, Ricordi Unicopli, Milano 1988).

5. Bibliografia

- **Schoenberg, A., e Kandinskij, W.**
 - 1980 *Briefe, Bilder und Dokumente einer aussergewöhnlichen Begegnung*, a cura di J. Hahl-Koch, Residenz, Salzburg-Wien 1980 (trad. it. in *Musica e pittura. Lettere, testi, documenti*, Einaudi, Torino 1988).
- **Stockhausen, K.**
 - 1963 *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Aufsätze 1952-1952 zur Theorie des Komponierens*, vol. I, DuMont, Köln.
 - 1988 *Festival d'automne à Paris*, in «Contrechamps», numero speciale.