

**La configurazione del tempo nell'opera di
Pierre Boulez:
*tra esprit de géométrie ed esprit de finesse***

Manuel Mazzucchini

Abstract

In the early 1950s, composer, conductor and essayist Pierre Boulez embarked upon an inquiry into the notion of time in music whose outcomes are yet to be thoroughly assimilated. Some of the most important results lie in the conceptualization of *mobile* and *smooth time*, which comes up with new possibilities for the artist to unfold the compositional process beyond the craftship of time signature and dynamics on the sheet alone; a theoretical struggle that Boulez, in opposition to his teacher Olivier Messiaen, was already trying to solve at the beginning of his Darmstadt years, as is shown by the disjointed, yet a priori hyper-organized time shaping of *Structures Ia*. His research paved also the way for a different and more accurate framework of time in music itself, as it tried to outline the structure of a musical piece which includes not only the otherwise unruly happenstances of the execution, but the living experience of the listener too.

Keywords: Boulez, time, Darmstadt, philosophy of music, philosophy of art



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Se la premessa necessaria di ogni ricerca è la posizione del problema, questa risulta tanto più complessa quanto più la *Wirkungsgeschichte* dell'oggetto di indagine coincide nella sua essenza con l'esperienza dell'esserci. Interrogarsi nuovamente circa la dimensione del tempo nell'opera di Pierre Boulez può avere un senso fintantoché non si dimentica questa constatazione. Due sono i motivi. Innanzitutto, al netto di ogni considerazione storico-musicologica, l'aspetto del tempo in Boulez presenta delle sfaccettature che trascendono il campo esclusivamente tecnico della partitura, nella misura in cui si approda a quello che, per usare le parole di Gisèle Brelet, è il «tempo vissuto» dell'esecuzione (e, come vedremo, dello stesso processo creativo); in secondo luogo, per il fatto che la comprensione della stessa poetica bouleziana esige, e da parte del fruitore e dello studioso, una presa d'atto critica nei confronti del nuovo modo di fare musica, il quale, ancora velatamente nella cosiddetta Seconda scuola di Vienna e in maniera esplicita da Darmstadt in poi, affronta direttamente la questione assiologica dell'umano in un serrato dialogo con gli sviluppi scientifici e tecnologici più recenti.

Dopo le vette del solipsismo romantico, di fatto, si assiste ad un mutamento di paradigma che porterà anche i compositori più saldamente ancorati a quella tradizione – da Schönberg a Messiaen – a respingere, in ambito musicale, ogni tipo di onirico sensualismo e di ridondante sentimentalismo, reputati alla stregua di meri espedienti anacronistici ed estranei all'intima natura della musica, in nome di una rinnovata attenzione all'elemento *tettonico* della creazione per ciò che concerne il livello formale, mentre l'abbandono dell'elemento fantastico e allegorico della rappresentazione ne sarà il contraltare sul piano narrativo (nemmeno quarant'anni separano il *Pelléas et Mélisande* e la *Lulu!*). Tale è la temperie culturale in cui il giovane Boulez si forma e inizia a muovere i suoi primi passi nell'arte della composizione musicale. Sebbene Boulez, nel corso della sua lunga e prolifica carriera, maturerà nei confronti di questa *koinè* un ragionevole rifiuto, essa comunque lo condizionerà in maniera irreversibile; questo significa, nell'ambito del nostro interesse, che la

sua stessa concettualizzazione del tempo subirà delle radicali revisioni, e nondimeno continuerà a persistere un fondamento speculativo ravvisabile nell'intera sua produzione.

Un aspetto squisitamente teoretico, dunque, assieme all'esigenza di un nuovo orientamento estetico inscritto in una nuova concezione della musica, sono la linfa vitale dell'operare bouleziano. Questo duplice temperamento emerge con maggiore limpidezza in seno alla tematizzazione del tempo musicale, il materiale della creazione più sapientemente maneggiato da Boulez. Che cos'è, per Boulez, il tempo? E qual è il ruolo che occupa all'interno della sua poetica?

1. Il tempo e le sue declinazioni

In *Penser la musique aujourd'hui*, testo seminale che raccoglie e rielabora le riflessioni del periodo darmstadtiano, giace la risposta ai suddetti interrogativi. Essa si sviluppa secondo diversi ordini prospettici: non una, ma molteplici formulazioni del concetto, che occorre sempre tenere insieme al fine di avere ben chiaro il quadro complessivo.

Se volessimo, del resto, isolare una definizione campione, crederemmo di trovarla qui: «[il tempo] È l'iscrizione in un tempo cronometrico determinato, di un più o meno grande numero di unità» (Boulez 1963, pp. 62-63). La parola chiave, diversamente da quanto si potrebbe presumere, non è "tempo cronometrico", bensì *unità*. Oltre che trattarsi di una *petitio principii* completamente inutile sul piano conoscitivo, se, infatti, Boulez pretendesse di ricavare una definizione del tempo dalla scansione aritmetica del cronometro, il suo tentativo non sarebbe affatto così eteroclito, al contrario, sarebbe immancabilmente consono a tutta una inveterata storia del pensiero musicale. Il tempo cronometrico, per definizione, richiede che tutti gli elementi all'interno di un'estensione prestabilita siano sussumibili sotto un *métron* comune; pertanto, ogni variazione qualitativa è esclusa in partenza, pena la non misurabilità

dell'elemento diversificato, che solitamente rientra in altre classificazioni. Il tempo del cronometro, che per convenzione e abitudine viene chiamato semplicemente "tempo" nella nostra quotidianità, non è, per amor del vero, tempo, ma spazio. Questo tipo di tempo, in estrema sintesi, non è che il risultato spazialmente misurabile del movimento di A in B, essendo A e B i due punti di riferimento della misurazione. Il tempo cronometrico di cui si occupa Boulez, invece, funge semplicemente da matrice: è un tempo cronometrico speciale che esclude la sussunzione in sé delle singole unità ivi inscritte, ponendosi, ciò malgrado, come il loro proprio elemento di misurabilità. Il segreto riposa in quelle che Boulez chiama, appunto, unità. Porre in tensione dialettica delle unità di tempo differenti significa disporre le note all'interno della composizione secondo paradigmi temporali non uniformi. In altre parole, ogni unità di tempo contiene in sé sola la legge mediante cui il tempo si configura. Da questa definizione cellulare, sulla quale torneremo a breve, si ramificano, come si è detto, ulteriori definizioni e relativi corollari: ciascuna di queste nuove occorrenze risponderà al tipo di rapporto instaurato dalla singola unità di tempo col gioco complessivo della partitura.

Prima di procedere analiticamente, è bene osservare l'evidenza che ci si presenta fin da subito: per Boulez, il tempo corrisponde alla germinazione di unità complesse numericamente scandite. Ora, se il solo tempo cronometrico non è sufficiente per connotare il tempo effettivo di un'opera, ciò è significativo del fatto che ciascuna opera crea il suo tempo, nella misura in cui l'intreccio tra l'oggettiva misurazione del battito e la singolarità temporale delle unità che costituiscono l'architettura sonora permette l'apertura di una diversa e più genuina possibilità di esperienza del tempo. Ciò non si discosta (anzi, va precisamente incontro) dall'osservazione di Giovanni Piana secondo cui un'accurata analisi del concetto di tempo ci porterebbe a parlare di temporalità dell'esperienza anziché di esperienza della temporalità (cfr. Piana 2007, pp. 122-124); la *cronopoiesi* che emerge dal lavoro di Boulez è tale proprio perché nega l'esperienza del tempo come dato immediato. Il tempo non è un'entità astratta, ma nemmeno una regione assoluta che funge da sensorio

delle nostre forme della conoscenza, come se la facoltà di individuare il passaggio da un prima a un dopo dipendesse da un orologio, non importa se “interiore” o esteriore, totalmente slegato dalla natura del processo e dei rapporti ad esso sottesi. La scansione numerica che Boulez ritiene di mantenere come paradigma della misurazione, e lo vedremo nello specifico, è sempre innervata dalla struttura relazionale degli eventi sonori che presiedono alla temporalità complessiva dell’opera.

Eppure, anche questo sia chiaro, si parla pur sempre di tempo, non di tempi al plurale; nessun relativismo si profila all’orizzonte bouleziano, nessun arretramento rispetto al metodo della scienza rigorosa. Una delle differenze più rimarchevoli tra Boulez e molti dei suoi contemporanei – il John Cage del periodo aleatorio in particolare – sta esattamente in questo: egli non volle mai abdicare alle regole dell’arte e della disciplina musicale in nome di impulsive fantasticherie spacciate per libertà. «[S]chivare le difficoltà con il libertinaggio, giustificandosi attraverso considerazioni psicologiche e parapsicologiche tutto sommato piuttosto banali», è sintomo di «dilettantismo», «pigrizia mentale» e «inconsistenza intellettuale. Così facendo, si rappezzavano i miti più degenerati di un romanticismo di scarso valore: si ristabiliva, in effetti, il primato della "fantasia", dell'"ispirazione"» (Boulez 1963, pp. 23-24). Prescindendo dalla ricostruzione oltremodo stereotipata del Romanticismo, giustificata solo dalla tonalità polemica del passaggio, Boulez non ha torto nella sua chiamata alle armi contro talune troppo facili intemperanze: incrinare il primato del tempo cronometrico non è sufficiente per legittimare la possibilità in generale di una esperienza concreta del tempo, ed altrettanto fallace è abolire il problema accontentandosi di lasciare libero sfogo a tanti tempi privati e, per ciò stesso, incommensurabili. La proliferazione di più unità di tempo, quindi, non permette di idealizzare la dimensione sovratemporale a cui partecipano nei termini di una semplice moltitudine indifferenziata e anarchica.

Si tratterà dunque di vedere lo sviluppo di una simile concezione del tempo e quali sono le sue conseguenze.

2. L'ordine geometrico del tempo

Nel 1949 Olivier Messiaen, già maestro di Boulez, diede alla luce i *Quatre études de rythme*, un'opera destinata ad avere un'influenza decisiva nella formazione del compositore di Montbrison. Il secondo dei quattro studi, *Mode de valeurs et d'intensités*, simboleggia la prima scintilla dello stile compositivo che passerà alla storia della musica col nome di serialismo integrale. 36 note equamente ripartite in tre stringhe da 12 si combinano con un numero predeterminato di livelli dinamici (7), attacchi (12) e durate (24), di modo che ogni altezza della serie, assemblata a priori col resto dei parametri in maniera unica, non possa ripetere se stessa – e qui termina l'affinità con la dodecafonia – senza con ciò ripetere anche quell'attacco, quell'intensità e quella durata a cui è legata.

Se si è detto che l'opera è soltanto la prima scintilla del serialismo integrale, è precisamente perché essa sfiora l'ambito della serialità, senza abbracciarla. Non ci troviamo davanti a delle serie propriamente dette, bensì, come d'altronde segnala lo stesso titolo, a dei modi. Messiaen non imposta i parametri musicali seguendo la logica consequenziale immanente alla serie, giacché lo scopo precipuo della sua composizione consiste nel creare degli agglomerati sonori che si possano esprimere come un tutt'uno nel corso dell'esecuzione. La determinazione dello sviluppo interno dell'opera riposa tutta nelle mani del compositore, il quale lavora sull'assegnazione dei diversi parametri a ciascuna delle 36 note assecondando un gesto che non risponde ad altre regole che non siano quelle prefissate dal compositore medesimo, diversamente da ciò che avviene nella teoria seriale.

Ad ogni buon conto, è altrettanto lampante che il punto di arrivo alla serializzazione completa si trova ad un passo di distanza. Tale passaggio è per-spicuo: anziché fondere "arbitrariamente" le note con i relativi parametri, basta inserire anche questi all'interno di una serie. Ed è proprio il compito che svolgerà Boulez, nel suo ostinato sforzo di conciliare il bisogno di sperimen-

tazione sonora col rigore della legge. La celebre massima di Schönberg, desunta dal secondo dei *Sei pezzi, op. 35* – «che vi sia una Legge [...] ciò dovresti salutare quale miracolo! E che vi sia chi si ribella, non è che una banale ovvietà» – trova segnatamente in colui che della "morte di Schönberg" ha fatto il suo manifesto un raffinato compimento.

Va da sé che il serialismo integrale non può, per definizione, escludere dalla serie nessun parametro, ivi compreso il tempo. La premessa alla nuova forma del tempo proposta da Boulez coincide dunque con la sua matematizzazione. In questa prima fase del suo lavoro artistico, il tempo non funge ancora da elemento perturbatore dell'intero sistema e non ha nessun posto di rilievo, poiché viene appunto trattato alla pari di qualsiasi altro parametro. L'opera di riferimento è il primo libro delle *Structures* (1952), specialmente *Structures Ia*, per due pianoforti.

Sintomatico dello spirito di quegli anni è già il titolo, *Structures*: impossibile astenersi dal pensare a tutta una corrente *strutturalista* di studi che attraversa i settori più disparati, dalla critica letteraria all'antropologia, dalla filosofia alle scienze psicologiche. Uno dei tratti peculiari dello strutturalismo e che accomuna le diverse discipline, sta, a grandi linee, nel porre nuovamente in risalto l'interrogazione intorno all'umano, un termine la cui stessa tenuta semantica, ugualmente all'ipotesi dell'esistenza di una "natura umana" indipendente, inizia a diventare di dubbia legittimità. Un contrassegno dell'attitudine antiumanistica del periodo lo si può riscontrare nelle stesse *Structures* bouleziane.

Come nei *Modes* di Messiaen, la pietra angolare della composizione è una serie preformata di note che interagiscono, ciascuna in maniera rigidamente organizzata, con un valore corrispondente dei parametri sonori per volta; tuttavia, diversamente dall'opera del suo maestro, laddove i modi si presentano coesi e autosufficienti nella veste di raggruppamenti atomici fissi, in *Structures Ia* la serializzazione agisce su tutti i livelli della composizione, includendo nelle stringhe numeriche della serie anche le indicazioni dinamiche, le durate e i modi di attacco. Gli agglomerati sonori di Messiaen si trasformano così

nelle unità iperserializzate di Boulez: l'unico compito che rimane al compositore è decidere l'ordine di esecuzione della prima serie e la densità degli elementi, dacché lo svolgimento del processo creativo, in tutte le sue estensioni, si limita a dipendere dal meccanismo endogeno dell'opera.

Ad ogni altezza, durata, indicazione dinamica o intensità e modo di attacco viene assegnato un numero da 1 a 12 (10 saranno solo gli attacchi), in modo da avere, per ciascuna caratteristica del suono, un valore numerico equivalente con cui scambiarle. Ora, operando sulla serie originale – la medesima dei *Modes*, in omaggio a Messiaen – una trasposizione in verticale di ogni nota ma con lo stesso ordine di intervalli; applicando alle 12 stringhe nate dalla trasposizione i moti retrogrado, inverso e retrogrado dell'inverso; consci ormai del fatto che ciascuna altezza è sempre indissolubilmente accompagnata da un valore parametrico corrispondente, potrà nascere un vero e proprio codice matematico mediante cui soggiogare l'intera composizione. Racconta Boulez:

In quale modo potevo darmi da fare per eliminare dal mio vocabolario ogni traccia di eredità? Affidando a organizzazioni cifrate il compito di prendere a carico le differenti tappe del lavoro creativo. Avendo scelto uno stato di materiale *già dato*, gli davo, per mezzo di una rete di cifre, un'autonomia perfetta, sulla quale non dovevo più intervenire se non in modo non impegnato, esterno, non disturbando affatto questi meccanismi automatici. [...] Da ogni parte, soltanto degli stati del fatto sonoro, che godevano di una specie di indipendenza secondo i loro propri meccanismi di esistenza, potevano rendere conto delle mie intenzioni, del mio progetto (Boulez 1979, pp. 192-193).

Si confronti il seguente schema, ripreso dalla celebre analisi di *Structures Ia* apparsa nel 1958 sul quarto numero di «die Reihe» per mano di György Ligeti. Esso rappresenta una delle due matrici impiegate da Boulez al momento della creazione:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
2	8	4	5	6	11	1	9	12	3	7	10
3	4	1	2	8	9	10	5	6	7	12	11
4	5	2	8	9	12	3	6	11	1	10	7
5	6	8	9	12	10	4	11	7	2	3	1
6	11	9	12	10	3	5	7	1	8	4	2
7	1	10	3	4	5	11	2	8	12	6	9
8	9	5	6	11	7	2	12	10	4	1	3
9	12	6	11	7	1	8	10	3	5	2	4
10	3	7	1	2	8	12	4	5	11	9	6
11	7	12	10	3	4	6	1	2	9	5	8
12	10	11	7	1	2	9	3	4	6	8	5

Si nota a colpo d'occhio che l'intero svolgimento del pezzo sarà deducibile dalle stringhe numeriche presenti nelle matrici: basterà sostituire, nella trascrizione in partitura, il numero col suo parametro corrispondente per conoscere a priori quale altezza, attacco, intensità e durata inserire.

Il ruolo dell'artista, come peraltro si evince anche dalle parole di Boulez, presenta qui delle curiose assonanze col Dio cartesiano, il quale, com'è noto, una volta dato origine all'universo, non interviene più nell'ordine della creazione; nella metafisica di Descartes (che Boulez conosceva), parimenti che in questo brano delle *Structures*, tutto ciò che accade all'interno della creazione è perfettamente spiegabile mediante le sue leggi senza dover addurre la causa prima del Dio/compositore, dal momento che le leggi da egli assegnate *a principio* all'opera sono sufficienti per rendere ragione di ogni evento, quando non di prevederlo.

Ma poteva, questo radicale *esprit de géométrie*, bastare come fondamento per una diversa esperienza del tempo? Senza dubbio, la regolarità cronometrica del battito è compromessa. La continuità degli elementi misurabili nello

spazio, il presupposto di ogni misurazione, si sfrangia nell'assolutamente discreto *découpage* numerico delle *Structures*: è come se l'esecuzione di ciascuna misura al pianoforte esigesse l'azzeramento del cronometro, cancellando appunto ogni sensazione di continuità con la misura precedente e con quella successiva (e nessun interprete, nemmeno i Kontarsky, può sopperire a tale mancanza). La compattezza dei "mattoni" sonori di cui è fatta l'opera non è in grado di cagionare alcuna conciliazione degli stessi al livello superiore della totalità, anzi, il bisogno di una mediazione soggettiva da parte dell'ascoltatore è di proposito negato a priori dall'autosufficienza meccanica del pezzo. È dunque corretta l'intuizione di Piana secondo cui «un continuo cambio del valore metronomico (quindi dell'unità di scansione) potrebbe generare dal punto di vista dell'ascolto una totale ametria – per quanto il brano possa essere scritto pedissequamente in battute» (Piana 2007, p. 369). Non solo: è persino vanificata ogni pretesa di sussumere le singole unità iperserializzate sotto un genere comune, segnatamente il tempo cronometrico, poiché ciascun blocco interagisce solo in apparenza col successivo, essendo lo stesso problema dell'interazione escluso dall'ordine della composizione (per esempio, l'avvicinarsi delle note non è sottoposto ad alcuna regola o trasgressione del dettato armonico, in quanto il loro accadere non dipende che dalla cifratura della matrice).

Eppure, la risposta è no, ciò non è abbastanza. Azzerare ogni volta il cronometro non equivale ad alterarne il funzionamento. Per riprendere quanto è stato osservato in precedenza, rilevare la contraddizione intrinseca ad un materiale della creazione musicale quale è il tempo cronometrico, mostrando il vicolo cieco in cui potrebbe incorrere la sua consueta realizzazione, non è sufficiente per rendere plausibile a livello artistico una nuova esperienza del tempo.

3. Nuovi orizzonti?

La stessa serializzazione del tempo non è che il primo tassello all'interno di quella destituzione del vecchio linguaggio musicale che Boulez si prefigge come scopo. L'eclissi di un intero sistema compositivo, infatti, può portare con sé il rischio di feticizzare il suono, se essa non è accompagnata da un adeguato orientamento estetico, ovvero da una bussola che fissi la rotta verso terre inesplorate. La navigazione a vista induce il compositore d'avanguardia sprovveduto a soffermarsi eccessivamente sugli elementi microscopici del proprio lavoro, sulla sterile sperimentazione e intorno a sottigliezze tecniche ingiustificate, dimenticandosi della necessità di mediazione tra il particolare e l'universale che da sempre contraddistingue il fare artistico autentico.

Nel nostro caso, il tempo assume certamente una determinazione antitetica rispetto alla tradizionale misurazione cronometrica, benché, come si è osservato poc'anzi, esso non abbia ancora una valenza speciale e irriducibile in rapporto agli altri elementi della creazione sonora; ciò nonostante, rimane d'altronde rimarchevole il fatto che la deducibilità del tempo dalla serie risponda solo ed esclusivamente al grado di sviluppo intrinseco dell'opera. Il tempo non è più una regione fissa, non è più il solo tempo cronometrico a decidere delle durate, se non nella loro forma più semplice. In altre parole, il tempo stesso diventa suscettibile di variabilità, anziché limitare la sua funzione a quella di unità di misura degli eventi che accadono tra un certo numero di intervalli.

L'organizzazione del tempo secondo una metrica regolare più o meno elaborata, o secondo una metrica irregolare e sostanzialmente dissimmetrica nel suo principio, l'utilizzazione stessa di cellule ritmiche o di tutt'altro procedimento di organizzazione, fondandosi su rapporti esclusivi, implicano, per così dire, un'esperienza del tempo vissuto come principio di base. [...] La ritmica globale proveniva dunque, non da un'organizzazione periodica a cui si sarebbe riferito il tempo, ma da una statistica dell'incontro. Il segno di riferimento più

importante con il quale arriviamo a misurare il tempo era, di conseguenza, sottratto alla percezione: essa era ridotta a fondarsi su un'altra categoria, in cui i punti di confronto deliberatamente non esistono più, ma in cui l'unico approccio possibile consiste in una valutazione della prossimità o dell'allontanamento con la densità in evoluzione costante. La percezione del tempo riceveva, da questo fatto, un colpo particolarmente duro, perché si metteva a soqquadro una delle abitudini più ancorate nel subconscio: quella di misurare il tempo musicale con una specie di oscillazione pendolare (Boulez 1979, pp. 194-195).

Il tempo delle *Structures* non può coincidere con nessun altro tempo, ed esige pertanto la piena consapevolezza della sua unicità. Ad ogni modo, per quanto la nozione di tempo assoluto sia stata abolita, resta tuttora da chiarire come questa possa essere risolta in una vera e propria intersoggettività del tempo, in cui il tempo cronometrico e il tempo del vissuto con-crescono piuttosto che escludersi o confutarsi reciprocamente.

L'arte musicale del Novecento – che ha in Boulez uno dei suoi punti apicali – tematizza per la prima volta la necessità di porre all'interno della composizione una possibilità di esperienza del tempo totale e concreta, piuttosto che parziale e frammentaria. Laddove una generale riflessione sul tempo è sempre stata presente, in forme più o meno esplicite, nella riflessione filosofica e artistica dei secoli passati, l'istanza di tenere assieme e plasmare sul piano formale ciascun tempo – tempo dell'opera, tempo dell'esecuzione, tempo del singolo ascoltatore, tempo del pubblico – ad un livello superiore costituisce invece un fattore di novità. Se il successo o meno di tale impresa è tuttora oggetto di dibattito e contestazione, ciò dipende forse in misura minore dalle soluzioni avanzate che dalla natura spinosa della questione, che semmai costringe a continue riformulazioni della domanda guida alla luce di sempre nuovi elementi (si pensi solo alla notevole attenzione, anche mediatica, suscitata di recente dalla tesi del fisico Carlo Rovelli, secondo la quale il tempo tradizionalmente inteso sarebbe addirittura un concetto figlio dell'illusione e come tale bisognerebbe sbarazzarsene).

Dal punto di vista dell'arte della musica, la serializzazione del tempo di *Structures Ia*, di conseguenza, non poteva che spianare la strada ad ulteriori approfondimenti.

4. La musica come arte del tempo

Uno degli sviluppi più ragguardevoli di questo percorso è rappresentato dalle ricerche contenute nel già citato *Penser la musique aujourd'hui*. Diverse, si è detto, le occorrenze del problema, e altrettanti i punti focali verso cui convergono le proposte di risoluzione. D'altronde, e giustamente Enrico Fubini lo sottolinea,

[1]la musica d'avanguardia spesso si presenta oggi all'esecutore, e in un certo senso anche all'ascoltatore, come un campo di possibilità, entro cui si deve operare una scelta che inciderà sull'opera stessa; la quale non sarà dunque più un *dato*, ma una proposta, un'indicazione di massima, uno stimolo a ricostruire un ordine, una forma organica. Non è che con ciò si voglia affermare che la passività sia la condizione d'ascolto nella musica classica; tuttavia ascoltare significava in fondo riconoscere, ritrovare nell'ambito della nuova creazione, attraverso un attivo processo interpretativo, una forma, un linguaggio già noto, cogliere un discorso costruito secondo un'interna necessità, che ci suonava sempre familiare pur nelle sue novità. Nella musica postweberniana non si tratta più di riconoscere, di ritrovare: i musicisti si appellano direttamente alla coscienza individuale perché unifichi, formi, organizzati liberamente ciò che non è che un campo di possibilità aperto, di cui non sempre l'autore sa prevedere gli esiti possibili (Fubini 1968, p. 253).

Sarà interessante constatare il passaggio di Boulez da un sostanziale rifiuto nei confronti di una concezione come quella testé delineata da Fubini (*Structures Ia* ne è un esempio cristallino) all'adesione alle sue linee di fondo. Soffermiamoci dunque sulle proposte elaborate nel periodo di Darmstadt.

Grossomodo, la musica ha sempre proliferato all'interno di regioni statiche di tempo, all'interno delle quali avviene un preciso numero di eventi controllati. Peculiarità dell'arte musicale è quella di moltiplicare tali regioni n volte fino ad ottenere dei campioni fissi: la frequenza degli eventi all'interno di ciascun campione fisso è misurata dall'indicazione metronomica, che altro non fa che misurare, appunto, cronometricamente, il tempo. Tali regioni sono statiche poiché ogni cambiamento del campione fisso altererebbe il numero di eventi ivi inscritto nella sua interezza. Alterando la frequenza, muta perciò il tempo di esecuzione previsto (dal tardo XVII secolo in poi, tali mutazioni troveranno posto in partitura nelle indicazioni dinamiche). Le regioni statiche, di conseguenza, non mutano, ma si avvicendano: anziché essere loro stesse soggette a mutamento interno, questo è semmai cagionato dalla giustapposizione dei campioni fissi di durata (da ♩ = 120 a ♩ = 150, per esempio; il cambiamento di campione fisso e, pertanto, di regione statica, origina un riscontro a livello percettivo del cambiamento di tempo).

Siffatto avvicinarsi di tempi fissi – dal tempo di una regione al tempo di un'altra regione – è alla base del fenomeno che Boulez chiama tempo mobile. Sia a livello percettivo che compositivo, lo sfasamento provocato dal passaggio da un tempo fisso all'altro dà luogo ad una differente esperienza della temporalità, pur restando, va da sé, nell'alveo del tempo cronometricamente misurato. Rientrano in questo schema tutte le possibili combinazioni che decidono di questo passaggio, riassumibili nei due estremi: accelerando o ritardando, a seconda che il campione fisso successivo aumenti o decresca in rapporto al suo antecedente. Sarà il compositore a controllare in fase di scrittura il tempo mobile, con l'aggiunta, la sottrazione, la moltiplicazione o la divisione dei battiti, con l'alterazione del metro e del valore di durata delle singole note, con la manipolazione degli abbellimenti, e via discorrendo.

L'estensione del tempo mobile, d'altro canto, non è completamente riconducibile al dominio del tempo cronometrico: «Il tempo non va concepito unicamente come campione fisso; è suscettibile di variabilità, determinata o no

con precisione. Nel primo caso, si otterrà: *accelerando* o *ritardando*, passando da un campione fisso a un campione fisso differente; nel secondo, il campione di durata non avrà un valore definito da un tempo cronometrico preciso». Il tempo cronometrico subisce pertanto l'influenza di variabili che si pongono anche al di fuori del suo dettato, in quanto non cronometricamente misurabili a loro volta. «[F]enomeno acustico concreto, gesto di esecuzione, relazione psico-fisiologica di questi due fatti (durata di vibrazione, tempo necessario agli intervalli disgiunti, lunghezza di respiro)» (Boulez 1963, p. 54): queste non sono che alcune delle pieghe che subentrano in fase di esecuzione a sfumare l'obiettività temporale dell'opera, sebbene non corrispondenti ad alcuna indicazione cronometrica precisa. Talvolta, del resto, basta poco, come il timbro o persino la morfologia di uno strumento, per adulterare inevitabilmente lo svolgimento temporale di un pezzo; ad esempio, nell'ambito dell'orchestrazione, per provocare la vibrazione ottimale delle corde di un contrabbasso, e quindi per lasciar risuonare distintamente la nota, si consiglia in genere di eseguire l'attacco in leggero anticipo rispetto al resto dell'organico – è cioè necessario che il contrabbasso *comprima* il tempo affinché possa mantenere il *medesimo* tempo dell'orchestra. Infine, si osserva che il tempo mobile è inscindibile dallo sviluppo del tempo controllato dall'oscillazione del metronomo, nella misura in cui, restandone a margine, è in grado di connotarne, in maniera determinata o indeterminata, la modalità di esperienza.

In ragione di quanto si è esposto, è evidente che l'esperienza del tempo in musica (ma non solo) non potrà che porsi per essenza come esperienza sintetica. Giovanni Piana pone la questione nei seguenti termini:

La durata è colta in inerenza a processi. Ad esempio, in inerenza a suoni. Essa ha a sua volta delle condizioni: in particolare, affinché si dia un'esperienza della durata è necessario che l'esperienza stessa sia un processo. Il percepire deve essere concepito come un flusso continuo di momenti, di fasi, ognuna delle quali sia agganciata alla fase anteriore e sia pronta ad agganciarsi alla fase successiva, cosicché il contenuto attuale della percezione da un lato

mantenga la presa sul contenuto appena passato, dall'altro si protenda ad afferrare il contenuto percettivo che sta per avvenire. Si tratta appunto delle ritenzioni e delle protenzioni di cui parla la filosofia fenomenologica (Piana 2007, p. 123).

Se è vero che i suoni «non sono semplicemente nel tempo, ma sono *in virtù* e *in funzione* del tempo» (Piana 2007, p. 120), allora l'opera di Boulez non solo costituisce un'eccellente prova empirica di tale assunto, ma mostra anche in maniera esemplare l'emergere stesso del tempo dalla peculiare conformazione che i singoli eventi sonori assumono e in relazione tra loro e alla totalità organica della composizione. Portare ad un livello ulteriore siffatta complessità organizzata significa, nel caso di Boulez, integrarla col flusso percettivo dell'ascoltatore, operando su di esso tramite il ricorso ad espedienti sonori che vanno direttamente ad influenzare gli eventi da cui la temporalità del pubblico dipende e prende forma. Per dirla con una metafora, la composizione assume quasi la sagoma di un finissimo lavoro di sartoria, in cui le cuciture che uniscono gli scampoli del tempo dell'opera e del tempo dell'ascoltatore sono celate dall'abilità del sarto di presentarci l'abito nella sua elegante interezza, corrispondente al tempo globale dell'opera.

Boulez prosegue nella sua disamina identificando due categorie generalissime entro cui circoscrivere la propria riflessione teoretica sul tempo: il tempo pulsato e il tempo amorfo, che corrispondono rispettivamente, sul piano geometrico, ad una superficie striata e una superficie liscia (tale che, da una parte, tempo pulsato e tempo striato, tempo amorfo e tempo liscio dall'altra, saranno espressioni sinonimiche). Così suonano le definizioni per esteso:

Nel tempo *pulsato*, le strutture della durata si riferiscono al tempo cronometrico in funzione di una individuazione, di una *segnalazione di rotta* – potremmo dire – regolare o irregolare, ma sistematica, essendo la pulsazione l'unità più piccola (il minimo comune multiplo di tutti i valori utilizzati) oppure un multiplo semplice di tale unità (due o tre volte il suo valore). [...] Il tempo *amorfo* non si riferisce al tempo cronometrico che in maniera globale

[...] Solo il tempo pulsato è suscettibile di essere operato dalla velocità, accelerazione o decelerazione: l'individuazione regolare o irregolare sulla quale si fonda è infatti funzione di un tempo cronometrico più o meno ristretto, largo, variabile; la relazione del tempo cronometrico e del numero di pulsazioni sarà l'indice di velocità. Il tempo amorfo sarà solamente più o meno denso a seconda del numero statistico di eventi che accadranno durante un tempo globale cronometrico; la relazione di questa densità con il tempo amorfo sarà l'indice di occupazione (Boulez 1963, pp. 99-100).

Ascrivibili al tempo liscio sono tutti quei fenomeni non conteggiati nella pulsazione del tempo cronometrico, che ordina lo svolgimento di un'opera secondo il numero e la velocità di esecuzione delle singole striature. «[N]el tempo liscio, si occupa il tempo senza contarlo; nel tempo striato, si conta il tempo per occuparlo. Queste due relazioni mi sembrano essenziali nella valutazione teorica e pratica delle strutture temporali; esse sono le leggi fondamentali del tempo in musica» (Boulez 1963, pp. 107-108), rileva Boulez. Riteniamo che sia precisamente il tempo liscio il suo lascito più importante. Per la prima volta, viene concettualizzata una *clavis aurea* che consente al compositore di plasmare dei materiali sonori abitualmente delegati alla contingenza quando non al caso, come spesso accadeva in quegli anni.

5. La forma globale dell'opera

Una musica totalmente aleatoria, di fatto, rappresenta un vicolo cieco tanto quanto la serializzazione integrale, il verso della medaglia. I due poli della ricerca sperimentale di allora erano opposti solo in apparenza, dal momento che, da un punto di vista strettamente musicale, il risultato a cui pervennero fu lo stesso: da una parte, l'iperserializzazione, la quale soffoca ogni genuina possibilità di crescita della composizione, dall'altra un ribollente e sconclusionato magma di rumori aneddotici che tutto sommato, all'ascolto, non dif-

ferisce granché dalle opere rigidamente determinate che si proponeva di combattere. Essi peraltro condividono la medesima cecità nei confronti della mediazione del soggetto, abolito o deframmentato in una sterile molteplicità di impulsi. È inutile abusare di effetti di choc, di rumori non trasponibili, di suoni ambientali; assai più fruttuoso ai fini di una vera disciplina artistica è semmai evitare che degli elementi sfuggano all'organizzazione se non quando previsto, e fare in modo che ogni evento risponda della sua necessità. In alcune delle composizioni bouleziane del periodo, come *Le Marteau sans maître* (1955) o il ciclo di *Pli selon pli* (1957-1962 la sua prima versione), si possono contemplare gli effetti di questa nuova poetica del suono anche sul piano sperimentale.

Occorre inoltre disporre dello stesso luogo dell'esecuzione, della sua acustica, del suo pubblico, eccetera, come se fossero un indice di ripartizione di strutture, piuttosto che lasciarli semplicemente nel catalogo delle variabili imprevedibili. È così che avranno origine i tentativi più significativi di conciliare il tempo del vissuto col tempo globale della composizione, il quale, come ormai sappiamo, è sempre l'esito di quella peculiare *discordia concors* di tempi pulsati e tempi amorfi. Una tendenza che vedrà la sua acme in *Répons*, eseguita in prima assoluta al Festival di Donaueschingen del 1981. Muovendosi intorno alle nuove frontiere sonore inaugurate dalla strumentazione elettronica, già sfruttate in passato nell'opera *...explosante-fixe...*, Boulez imbastisce con *Répons* una vera e propria topologia del tempo. Se la prima, fulgido esempio di *work in progress*, pone le basi per l'apertura dell'opera d'arte musicale a indicazioni di tempo estranee alla sua logica immanente tramite l'alterazione dei timbri nel corso dell'esecuzione, sì che la collisione tra i tempi della composizione segnalati in partitura, il tempo dell'esecuzione e il tempo vissuto del compositore mediato nel sempre rinnovato sforzo creativo, viene ad iscriversi nel tempo globale dell'opera; *Répons* le consolida disponendo spazialmente le sorgenti di tempo e organizzandole in anticipo rispetto al momento dell'esecuzione. Esecutori, strumentazione elettronica e computer (ivi compresi, tra questi, gli altoparlanti presenti nella sala!) si *rispondono* – il

paradigma è il responsorio, forma musicale risalente alla tradizione del canto gregoriano – e interpellano a vicenda in un incalzante dialogo tra sezioni sonore, impasti timbrici, solisti e campionamenti digitali, dando vita ad un intreccio di tempi striati e tempi lisci che non tralascia di annoverare il pubblico tra i suoi fattori. Ciò che il pubblico esperisce e che può cogliere della conversazione dipende precipuamente dalla sua prossimità o lontananza da ciascuna delle sorgenti del suono, tanto che il luogo occupato dal singolo spettatore è determinante ai fini della ricostruzione del contenuto complessivo dell'opera (l'esecuzione del 2015 presso la Gashouder della Westergasfabriek di Amsterdam prevedeva, dopo un breve intervallo, una replica del pezzo previo il cambio di posto degli spettatori). Il ruolo svolto dal pubblico è quindi totalmente attivo, nel senso evocato dalle parole di Fubini già menzionate; ma lo è di per sé anche ai fini della composizione, nella misura in cui il vissuto dei singoli partecipa dell'obiettivazione formale dell'opera, e nello specifico della dimensione globale del suo tempo.

Tali accorgimenti conservano tuttavia la loro origine nella "scoperta" del tempo mobile e del tempo liscio come materiali organizzabili della creazione. Essi sono innanzitutto dei modelli di estensione del dominio artistico, in quanto rappresentano la possibilità di concepire una sfera dell'esperienza che includa anche quelle variabili da sempre considerate extraestetiche. Boulez ha mostrato con sapiente efficacia che organizzare musicalmente gli eventi estranei alla misurazione secondo il battito può essere conseguito.

Il tempo vissuto entra così a pieno titolo in seno alla legge immanente dell'opera, senza che questo comporti, d'altra parte, la sua totale sottomissione al sistema, pena il fallimento dell'opera stessa.

Bibliografia

BORTOLOTTO M., *Relevés de maître*, «Nuova Rivista musicale italiana», III/2, 1969

BOULEZ P., *Penser la musique aujourd'hui*, Gonthier, Paris 1963

- *Necessità di un orientamento estetico*, in *Pensare la musica oggi*, tr. it. L. Bonino Savarino, Einaudi, Torino 1979

BRELET G., *Esthétique et création musicale*, Presses universitaires de France, Paris 1947

CAMPBELL E., *Boulez, Music and Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge 2010

FUBINI E., *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Einaudi, Torino 1968

LIGETI G., *Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik in der Structure Ia*, «die Reihe», 4, 1958

PIANA G., *Barlumi di filosofia della musica*, Lulu press 2007