

Sternenmomente.
Karlheinz Stockhausen und
die Morphologie der Zeit

Markus Ophälders

Abstract

The article tries to investigate the problem of time by following a dialectical and morphological approach derived from Goethe's studies on nature and translated into a philosophy of time and history by Benjamin, but also from Husserl's internal time consciousness. This research focuses especially on composers like Messiaen, Stockhausen, Boulez and Xenakis. If Beethoven's conception of time was teleological and monistic – just as the Hegelian one – Messiaen elaborated a dualistic and Stockhausen a pluralistic one. More in detail the research involves concepts like translation, *aion* and *chronos*, thus eternity and continuity in time or the discretionary instant and the continuity of duration. Starting with the musical point of view it becomes also possible to take a look at the way, the several dimensions of time and their combinations work in other human spheres like history and policy or life and death.

Keywords: Time, dialectics, morphology, teleology, dualism, pluralism, translation, history, policy, life, death



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/)

Musik: Atem der Statuen. Vielleicht:
Stille der Bilder. Du Sprache wo Sprachen
enden. Du Zeit,
die senkrecht steht auf der Richtung vergehender Herzen.

Rainer Maria Rilke

Wenn man sich auf die Zeit verstehen will, muß man auf den Tod reflektieren, auf das Moment, welches ihre natürlichste Erscheinungsform ausmacht. Auf den Tod reflektieren bedeutet, ihn zu säkularisieren, d.h. seine Gegenwart im Leben zu erkennen. Gegenstand dieser Erkenntnis sind Formen und diese Formen sind nie rein nur natürlich, sondern immer auch schon geistiger, in sich reflektierter Art. Zeit ist nicht einfach da; sie wird gemacht bzw. sie ist nur da, indem sie im Leben Form annimmt. Diese Formen jedoch sind nicht objektiv, gegenständlich im Sinne, daß sie dem Leben immer schon gegeben wären. Denn diese Formen sind das Resultat geistiger, reflexiver Arbeit. In diesem Sinne ist Zeit immer schon ein Ergebnis kultureller Interpretation und dies ausgehend von der Auffassung, welche die jeweilige Menschheit vom Tod hat. Zwischen der scheinbaren Kontinuität des Lebens und dem Augenblick des Todes spannt sich der Bogen aller möglichen Zeitformen, welche sich im Gegenzug denn auch immer sowohl auf die Natur als auch auf die Geschichte zurückreflektieren. Ein morphologischer Ansatz ermöglicht es, diese natürlich-geschichtliche Einheit in ihrer Tiefe und Ausdehnung zu denken und eben auch umzudenken. Es stellt sich auch hier wieder heraus, daß – wie Benjamin behauptet – der Tod die Zentralstation der Dialektik ist. In ihr kommen alle Züge zum Stehen, aus ihr fahren alle wieder ab mit neuen Zielen und anderen Bewegungsmustern. Leben, vor allem wirkliches Leben gibt es einzig durch den Tod hindurch. In diesem Bewußtsein, das Adorno nicht umsonst als gegen den Mythos gerichtet bezeichnet, schafft Musik ihre Formen, denn Musik ist in erster Linie, wenn auch nicht ausschließlich, die Kunst

der Zeit. Doch ist sie dies nicht wie der homerische Odysseus, der dem Gesang der Sirenen gegenüber sich an den Bootsmast fesseln und die Ohren verstopfen läßt, weil dies vom rein rationalen Standpunkt aus die beste Gegenwehr gegen den Mythos darstellt. Musik ist antimythisch, weil sie ihm nicht glaubt, was er zu sein vorgibt. Der abstrakte Logos verfällt seinem Schein, Musik stimmt in seinen Gesang ein und dadurch bringt sie ihn zum Schweigen, wie Kafkas Odysseus, der weiß, daß der Gesang der Sirenen Schweigen ist. Orpheus, das mythische Urbild von Musik, behält die Oberhand gegenüber dem Tod und errettet Eurydike einzig solange, wie er sich auf sein Ohr verläßt; in dem Moment jedoch, in dem er meint, dem Geräusch ihrer Schritte nicht mehr trauen zu können, wendet er sich um, da er am Ende sehr abendländisch seinem, wie ein Hund vorauslaufenden und zurückkehrenden Blick, der immer schon ungeduldig wartend an der nächsten Wegbiegung steht, mehr Vertrauen schenkt als seinem kontemplativen, geduldigen Ohr. Dies ist der Untergang, dies der Tod, dem er seine rettende Stimme verleihen wollte. Aus diesem Grund heraus sind Rilkes Figuren durch ein betäubendes Schweigen voneinander isoliert: Eurydike, die So-geliebte, Hermes, der Gott des Ganges und der weiten Botschaft, der Erfinder der Lyra, die Orpheus spielt, und er selbst: Orpheus, der Musiker, der den Tod zu bezwingen trachtet. Der Ohrenmensch, der immer auf der Schwelle steht zwischen allem deutlich und rational Fixierten und dem sinnlich, ästhetisch, ja selbst leidenschaftlich Konfusen, unterliegt dem Willen zur Eindeutigkeit. Musik jedoch ist die Sprache, die beginnt, wo die anderen, eindeutigeren enden; deshalb sagt sie heraklisch mehr und Tieferes.

Auf die Zeit sich zu verstehen, bedeutet, im Stande zu sein, Festes zu verflüssigen und Fließendes zu verfestigen. Dem widersetzt sich scheinbar ein Ansatz wie der der Morphologie, der im Ausgang von der Natur entwickelt wurde. Denn auf den ersten Blick stehen die natürliche, zirkuläre, antike Zeit und die geschichtliche, linear ausgerichtete, jüdisch-christliche zueinander im Gegensatz. Allerdings ist ebenfalls darauf hinzuweisen, daß schon Aristoteles

morphologisch verfuhr und daß diese Herangehensweise von Hegel als Phänomenologie definiert wurde, deren Grundlage Geschichte und demnach Zeit ist. Der Gegensatz zwischen zirkulärer und linearer Zeit ist denn auch keineswegs statisch, sondern er bewegt sich dynamisch durch die Zeit hindurch und schließt vielerlei mit ein: Unumkehrbarkeit von Zeit oder die Möglichkeit, sie gegen ihre eigene Richtung laufen zu lassen; die mit der Umkehrbarkeit nicht zu verwechselnde ewige Wiederkehr eines Gleichen oder ständiger Wandel; Kontinuität oder Diskontinuität; ewige Gegenwart oder teleologisch ausgerichtete Bewegung; Identität oder Differenz; Statik oder Dynamik; Voraussehbarkeit von Zeit oder Abwesenheit einer Logik im zeitlichen Ablauf, wie etwa der kausalen, der zufolge ein Ereignis notwendigerweise als Folge eines vorausgegangenen erscheint, das dessen Ursache darstellt, sowie die jeweiligen Verhältnisse zwischen den einzelnen Momenten. All diese Elemente bilden eine Konstellation von Zeitmomenten, welche allesamt mit mehr oder weniger Gewicht für jede Form von Musik konstitutiv sind. Dementsprechend entpuppt dieser Gegensatz sich zumindest in der Musik als Widerspruch und ein Widerspruch kann dialektisch gedacht werden, wobei sich herausstellen wird, daß die genannten Momente aufs Engste miteinander verknüpft sind.

Auf die Zeit nun versteht sich bekanntermaßen unter allen menschlichen Praktiken am besten die Musik, und dies in steigendem Maße seit Anton Webern und zwar kurioserweise selbst dort, wo er Goethes Morphologie in der kompositorischen Praxis zum Einsatz bringt¹. Die für Musik charakteristische Zeit jedoch ist nicht nur ein Moment, welches untergründig die zirkuläre Naturzeit mit der linearen, der Geschichte eigentümlichen Zeit verbindet; sie fließt ebenso – in gewandelter Form – auch in der Tragödie oder in der Epik, etwa im Roman, und nicht nur im Bildungsroman, der vieles z.B. mit der

¹ Vgl., um sich eine Vorstellung von einem möglichen Verhältnis zwischen Goethes Morphologie und der kompositorischen Praxis in der Musik machen zu können, Anton Webern, *Der Weg zur Neuen Musik. Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen*, Universal Edition, Wien 1960.

symphonischen Zeit gemeinsam hat. Auf die Zeit sich verstehen – musikalisch, tragisch oder episch – bedeutet vor allem erst einmal, fähig zu sein, ihrer nicht Rechnung zu tragen, ihrer als chronologisch immer gleichförmig und linear ablaufender, versteht sich: „*Lu cuntu nun metti tempu*“ sagt man in Sizilien, wenn man Geschichten erzählt, denn Erzählen braucht keine Zeit, es schafft sie, ebenso wie Musik. Die grundlegende Frage ist denn auch nicht allein in der Musik die, ob Zeit konstruiert oder lediglich ausgefüllt wird, d.h. ob ihre Gesetzmäßigkeiten dynamisch ins Spiel gebracht oder ob sie statisch fixiert und verdinglicht werden; ob Zeit aus der konkreten Koordination von Bewegungen sich konstituiert, oder ob sie als abstrakter Behälter betrachtet wird, der von Bewegungen und Handlungen angefüllt wird.

Anhand von Strawinskys *Sacre du Printemps* hat Olivier Messiaen 1944 – im anbrechenden sogenannten „Post-Webernismus“ – herausgearbeitet, daß Zeit unabhängig von den anderen musikalischen Dimensionen der Melodik und der Harmonik konstruktiven Prozeduren unterworfen werden kann, welche wiederum starken Einfluß auf die letzteren ausüben, so daß Zeit nach dem zweiten Krieg in den Mittelpunkt des musikalischen Komponierens und der musikalischen Theorie gerät. Hiervon legen nicht nur die Kompositionen Stockhausens oder Boulez' Zeugnis ab, sondern in mindestens ebensolcher Weise ihre jeweiligen theoretischen Überlegungen zu diesem Problem. In der Musik jedoch ist nicht allein der Rhythmus Ausdruck von Zeit, wie gemeinhin angenommen werden könnte, er ist es nur als dessen unmittelbarste Form. Musik ist überall Zeit; selbst dort, wo sie sich zu verräumlichen beginnt – von Debussy bis Nono etwa – tut sie dies aufgrund fundamentaler Zeitverhältnisse. Zeit ist denn auch selbst noch in ihrem kleinsten Mikrokosmos vorhanden, nämlich in der einzelnen Note als solcher. Pierre Schaeffer etwa hat die

musikalische Dauer als direkte Funktion der Informationsdichte einer Komposition definiert². Je nachdem von welchem Instrument diese Note mit welcher Intensität und welchem Anschlag oder Anstrich gespielt wird und wie lange sie nach dem Ertönen anhält, wird sie als einzelne Note, als Klang oder Timbre bis hin zum chaotischen Rauschen wahrgenommen. Ein lang anhaltendes *c* etwa ist linear, stabil und erlaubt fast nur, die Obertöne wahrzunehmen, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch Rameau teilweise schon herausgearbeitet hatte; dieselbe Note mit derselben Dauer in der Partitur kraftvoll auf einem Gong gespielt läßt ein viel komplexeres Klangspektrum vernehmen, das dem nicht linearen Rauschen sich nähert und auch sehr viel instabiler ist, da es schneller verhallt. Es besteht also – in Bezug auf die Wahrnehmung, nicht so jedoch auf die schriftliche Fixierung – eine Dualität zwischen der Zeit (effektive Dauer) und der Frequenz (fixierte, wahrnehmbare Höhe) eines Tons, der in der Partitur durchaus derselbe bleibt. Die erstere unterliegt vielfältigen äußeren Einflüssen und Umständen, angefangen bei dem jeweiligen Instrument, und ist dementsprechend variabel, die letztere kann mit großer Präzision fixiert werden; deshalb spricht man auch von einer Dualität von Zeit und Unzerstörbarkeit, die natürlich in engster Beziehung steht zu der antiken von *chronos* und *aion*.

Allgemeiner gesprochen bestünde der tiefere Sinn von Musik also darin, daß ihre Zeit – und durch sie hindurch die anderen beiden Dimensionen – konstruiert werden kann und daß der Komponist ihr nicht – wie in der Vergangenheit – als innerer, psychologischer Zeit einfach unterliegt. Man spricht hier von einer Musik der rational konstruierten Zeit, die dementsprechend kein neutraler Behälter ist, der vom Komponisten mit Klangereignissen angefüllt wird. Im Ausgang von Bergson spricht Messiaen selbst auch von einem Dualismus der erlebten Dauer in der Musikwahrnehmung auf der einen Seite und der strukturierten Zeit der Partitur auf der anderen. Im Gegensatz

² Vgl. Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Seuil, Paris 1966, S. 248.

hierzu war die vergangene, sogenannte klassische Zeitauffassung monistisch³: Jedes Klangmoment besitzt ein schriftlich fixiertes, unteilbares dynamisches Potential, das durchgeführt wird und dadurch seine Entelechie in der Dauer ausbreitet. Dies hat aufführungsgeschichtlich auch dazu geführt, daß die Figur des Komponisten mit der des Dirigenten oder Kapellmeisters immer weniger zusammenfiel und daß der Komponist selbst an der Einstudierung seiner Werke immer weniger teilnahm. Interessanterweise steht dies nicht allein im Gegensatz zur vorhergegangenen Praxis, sondern auch zu der des 20. und 21. Jahrhunderts und zwar in steigendem Maße, je weiter die Geschichte fortschreitet. Die monistische Zeitauffassung läßt sich vor allem anhand der sogenannten klassischen Kompositionen Beethovens und philosophisch durch den geschichtlich-theoretischen Ansatz Hegels veranschaulichen. Wenn bei Beethoven noch die unscheinbarsten Motivmomente allesamt auf die Konstruktion des Ganzen hinauslaufen, wenn selbst die Melodik so eingerichtet wird, daß sie der harmonischen Selbstbehauptung der Tonalität in ihrer Einheit funktional untergeordnet wird, dann stellt seine Kompositionstechnik das Analogon zu Hegels Systematik dar, in der – angefangen bei der Naturphilosophie bis hin zum absoluten Geist – alle Wirklichkeit als Werden konzipiert wird, was natürlich in eminenter Weise dann für den Geist und seine Erfahrung seiner selbst durch die geschichtlichen Phänomene hindurch gilt. Es wird kein Einzelnes außerhalb seiner Funktion im Ganzen geduldet. Dies bedeutet, daß sowohl bei Hegel als auch bei Beethoven eine eminent teleologische Zeitauffassung herrscht, die eben deshalb als monistisch bezeichnet werden darf, weil sie vollkommen immanent ist, sich aus sich selbst heraus erstellt und nichts duldet, was sie transzendieren könnte, wie etwa weitgehend unveränderliche Formen, seien es die der schriftlichen Fixierung gegenüber denen der Interpretation, die der natürlichen Urphänomene bei

³ Zur Bezeichnung der einzelnen Zeitauffassungen in der Musik vgl. Gianmario Borio, "Lo spessore del presente. Sulla costruzione del tempo musicale nel XX secolo", in: *Enciclopedia delle arti contemporanee*, hg. von Achille Bonito Oliva (Bd. 3: *Il tempo inclinato*), Mondadori Electa, Milano 2015, S. 36-57.

Goethe oder selbst universale Grammatiken, wie sie nicht allein die Sprachphilosophie, sondern auch die Musiktheorie im 20. Jahrhundert untersucht hat⁴. Diese Zeitauffassung wird in der Musik schon von Beethoven selbst in seinen reifen Werken, aber in der Folge vor allem in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, der Kritik unterzogen und zwar von der sogenannten offenen Form bis hin zur Improvisation, von der man sich erwartete, sie könne das ein für alle Mal Fixierte der Partitur transzendieren. In absoluter Verkürzung gesagt⁵ führt dies bei Beethoven dazu, daß das Resultat der Durchführung nichts anderes ist, als was schon in der Exposition vorhanden war und bei Hegel zu Behauptungen wie der, daß alles Reale rational sei und umgekehrt.

Die Synthese aus dem monistischen und dem dualistischen Ansatz nun stellt die pluralistische Zeitauffassung der postseriellen Musik dar, wie etwa die Boulez' oder Stockhausens, der wohl mit Recht als der Komponist bezeichnet werden darf, der sich am tiefsten mit den Strukturen der Zeit auseinandergesetzt und der nie Anleihen bei Malern oder Dichtern genommen hat, sondern seine Recherchen immer innerhalb des kompositorischen Handwerks⁶ betrieb⁷. Von seiner Konzeption einer „punktuellen Musik“ ausgehend soll hier das Augenmerk vor allem auf die „Momentform“ und auf die

⁴ Vgl. Luciano Berio, *Un ricordo al futuro*, hg. v. Talia Pecker Berio, Einaudi, Torino 2006, S. 48.

⁵ Vor allem bei Beethoven, zumal in seinem Spätstil, aber auch bei Hegel, namentlich in seiner Auffassung des Tragischen, ist die Sachlage natürlich komplexer. Diesbezüglich erlaube ich mir zu verweisen auf Markus Ophälders, *The Weltgeist plays it. Notes on Hegel's Dialectical Thinking and Beethoven's Compositional Style*, in: *Die Klage des Ideellen (Il lamento dell'ideale). Bethoven e la filosofia hegeliana*, hg. v. Letizia Michielon, EUT, Trieste 2018, S. 59 ff.; sowie Ders., *Hegel. The Death of Art and the Tragedy of Living*, in: „Studi Germanici“, Nr. 2, Roma 2013, S. 91-117.

⁶ Vgl. Karlheinz Stockhausen, *Situation des Handwerks (Kriterien der „punktuellen Musik“)*, in: Ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 5, DuMont, Köln 1963, S. 17-23.

⁷ Die ganze Geschichte der Musik des 20. Jahrhunderts kann als eine Geschichte der musikalischen Zeit verstanden werden. Vgl. Jérôme Baillet, *Flèche du temps et processus dans les musiques après 1965*, in: *Les Écritures du temps*, hg. v. Fabien Lévy, Harmattan, Paris 2001, S. 157. Vgl. insbesondere auch Ivanka Stoianova, *Découvertes formelles et structures du temps dans l'œuvre de Karlheinz Stockhausen: „... Wie die Zeit vergeht ...“*, in: *La chiave invisibile. Spazio e tempo nella filosofia della musica del XX e del XXI secolo*, hg. v. Letizia

„Formelkomposition“ gerichtet werden. In seinem sowohl musikalischen als auch theoretischen Werk können grob zwei Ansätze unterschieden werden, wobei der erste jeweils die Oberhand behält: erstens die geschlossene und in sich kohärente Komposition, welche als organisches Netzwerk gewissermaßen in der Tradition des teleologisch ausgerichteten und zuletzt auf Wagner zurückgehenden Gesamtkunstwerks steht und, zweitens, das offene, sich verlierende Werk, in dem vielfältige Kompositionsstrategien und neue Techniken zur Anwendung kommen, die bis hin zur Improvisation gehen. Er selbst hat beide als Wille zur Form und Wille zum Abenteuer bezeichnet⁸, wobei jedoch das Prinzip der einheitlichen Ordnung des Ganzen, in der es keinen Gegensatz zwischen dem Einzelnen und dem Ganzen gibt, wie gesagt, tragend bleibt.

Die Idee einer „Punktmusik“ oder „Sternenmusik“ geht höchstwahrscheinlich direkt auf Messiaens Studien zurück⁹ und sie besteht aus isolierten musikalischen Partikeln, die sich jedweder Linearität und Periodizität entziehen. Diese Musik nun ist nicht mehr teleologisch auf etwas hin ausgerichtet, sondern sie stellt die perfekte materielle Ordnung einer einheitlichen, kohärenten und organischen Gegenwart dar; es gibt keine Entwicklung mehr, wie etwa die Durchführung in der Sonatenhauptsatzform: Nichts Vorhergehendes oder Nachfolgendes ist mehr vonnöten, um die Bedeutung des einzelnen musikalischen Moments zu erfassen; dank der Hauptserie – die Stockhausen später als Formel bezeichnen wird und an der alle einzelnen Momente gleichermaßen teilhaben – ist im Mikrokosmos der Makrokosmos in seiner Gänze schon enthalten. Das schließt natürlich an Weberns Miniaturformen an, steht aber vor allem in klarem Gegensatz nicht nur zu Hegel oder zu Beethoven, sondern selbst zu Aristoteles, für den es von grundlegender Wichtigkeit ist,

Michielon, *Mimesis*, Milano 2012, S. 177, auf die ich mich auch im Folgenden in der Hauptsache beziehen werde. An dieser Stelle möchte ich Marco Mazzolini meinen Dank aussprechen, ohne dessen Hilfe meine Ausführungen nicht zu Stande gekommen wären.

⁸ Vgl. Stockhausen, „Wille zur Form und Wille zum Abenteuer“, in: Rudolf Frisius, Karlheinz Stockhausen, *Einführung in das Gesamtkunstwerk*, Schott, Mainz 1996, S. 183-214.

⁹ Vgl. Stoianova, *Découvertes formelles*, S. 181, sowie auch Baillet, *Flèche*, S. 163-164.

daß in einem Kunstwerk auf ein bestimmtes Moment notwendigerweise nur ein bestimmtes anderes folgen kann, denn die Ordnung zwischen den Einzelnen hängt von der des Ganzen ab und nicht umgekehrt. In der Punktmusik – aber auch in ihrer Weiterentwicklung hin zur Gruppenkomposition – stehen die Dinge jedoch genau umgekehrt, denn die Einzelnen sind die konstitutiven Bestandteile des Ganzen, von ihren inneren Strukturen und Beziehungen hängt die Kohärenz und Einheit der Beziehungen zu anderen Einzelnen und damit die organische Ordnung des Ganzen ab.

Aus dieser Klangkonstellation heraus entsteht im Folgenden – nun mit einem stärkeren Akzent auch auf der zeitlichen Komponente – die „Momentform“: Jedes musikalische Moment ist individualisiert, autonom in sich selbst zentriert, es ist formelle, von der sinnlichen Wahrnehmung wiedererkennbare Einheit und steht immer mit seiner näheren musikalischen Umgebung und mit der Gesamtheit der Komposition in Verbindung¹⁰. Dieses Moment kann vom Zeitlichen her eben sowohl statischer Zustand als auch dynamischer Prozeß sein oder eine Kombination beider, was die Momentform gegenüber den Punkten oder den Gruppen sehr viel komplexer, aber auch freier macht. Zwar ist sie kraft ihrer inneren Beziehungen jeweils einer globalen raum-zeitlichen Konzeption einheitlicher Form eingeschrieben, doch ist sie theoretisch offen für Beziehungen zu unendlich vielen weiteren Momenten. Das Werk, d.h. seine schriftlich fixierte Form hat keine wahrnehmbare Dauer, es nährt sich dem *aion*, nur die in chronologischer Zeit ablaufende Aufführung hat eine und die kann von Mal zu Mal sehr stark variieren¹¹. Um jedoch Mißverständnisse gegenüber der antiken, namentlich Platonischen Metaphysik zu vermeiden, ist beim Verhältnis von *aion* und *chronos* zu berücksichtigen, daß *chronos* nicht – wie sonst die Phänomene in ihrer Methexis gegenüber den Ideen

¹⁰ Vgl. Stockhausen, *Erfindung und Entdeckung*, in: Ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 1, S. 250.

¹¹ Vgl. Stockhausen, *Momentform: Neue Zusammenhänge zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment*, in: Ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 1, S. 109.

– *eidolon*, also Simulakrum ist, sondern *eikon*, authentisches Bild oder Abbild des *aion*¹². Diese extreme Annäherung der Zeitmomente – die eben sowohl zweideutige und mehrdeutige Elemente enthält – führt dazu, daß so etwas wie eine ewige Gegenwart den Zeit-Raum des Narrativen, Ausgerichteten und Teleologischen einnimmt; Zeit steht für einen Augenblick still, sie unterliegt einer momentanen Vertikalisierung, die bis zu einer ewigen Augenblickshaftigkeit und Zeitlosigkeit reichen kann¹³. *Cum grano salis* handelt es sich um eine *Ek-stasis*: „Du Zeit, die senkrecht steht auf der Richtung vergehender Herzen“, schreibt Rilke in seinem berühmten Gedicht *An die Musik*¹⁴. Stockhausen spricht von einer Ewigkeit, die man nicht am Ende aller Zeiten antrifft, sondern in jedem einzelnen Moment¹⁵. Das Universum ist aufgesprengt in ein Multiversum. Einheit und Kohärenz zwischen den einzelnen Momenten entstehen nicht aus äußeren Formanalogien, sondern aus einer immanenten, ununterbrochenen Konzentration. Was Stockhausen hier in Bezug auf seine Komposition *Momente* (1961/62) als Formwerdung¹⁶ oder Form-Genese (man könnte auch sagen: Morphogenese) von innen heraus bezeichnet, steht natürlich in klarem Gegensatz zu einer als äußere Methode konzipierten Morphologie, die als immer wieder gleiche auf verschiedene Phänomene einfach nur angewendet wird. Sie ist nicht mehr eindimensional, homogen, linear und

¹² Vgl. Angelo Orcalli, *Tempo/Energia nel pensiero musicale del Novecento*, in: „Aisthesis“ special issue, Firenze University Press, Firenze 2013, online: www.fupress.com/aisthesis, S. 224.

¹³ Vgl. u.a. Jonathan D. Kramer, *The Time of Music. New Meanings. New temporalities. New listening strategies*, Schirmer Books, London/New York 1988, S. 375. Erst von der Radikalisierung dieser Vertikalisierung von Zeit aus konnte in der Musik auch eine sehr langsam wieder einsetzende Prozeßhaftigkeit von Zeit erneut zum Zuge kommen, nicht nur bei den hauptsächlichsten Vertretern der seriellen und postseriellen Musik Stockhausen oder Boulez, sondern auch bei Steve Reich in den U.S.A. oder bei den Spektralistern Gérard Grisey – für den gerade Stockhausens Komposition *Stimmung* in dieser Hinsicht ausschlaggebend war – und Tristan Murail in Europa. Vgl. Baillet, *Flèche*.

¹⁴ Rainer Maria Rilke, *An die Musik*, in: Ders., *Poesie*, hg. v. Giuliano Baioni, Einaudi-Gallimard, Torino 1995, Bd. II (1908-1926), S. 250.

¹⁵ Vgl. Stockhausen, *Momentform*, S. 199.

¹⁶ Vgl. Stockhausen, *Nr. 13: Momente für Sopran, 4 Chorgruppen und 13 Instrumentalisten*, in: *Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles*, Bd. 2, DuMont, Köln 1964, S. 130. Vgl. auch Stoianova, S. 195.

periodisch ausgerichtet, sondern punktuell und momenthaft innerhalb der allgegenwärtigen Ewigkeit des Werkes; *les extrêmes se touchent*: So wie im Platonischen *exaiphnes*¹⁷ Ruhe und Bewegung in eins gedacht werden, so denkt in dieser pluralistischen Zeitauffassung die Musik die beiden für die Möglichkeit von Zeit konstitutiven Momente des Augenblicks und der Ewigkeit bzw. der Unendlichkeit in eins. *Chronos* und *aion* sind nicht mehr untrennbar verschmolzen, wie in der monistischen Zeitauffassung, noch sind sie voneinander getrennt, wie in der dualistischen, sondern sie greifen ineinander in einer Doppelrhythmik, die Walter Benjamin als Ursprung oder dialektisches Bild bezeichnet hat und die, wie Weberns Kompositionsweise, auf Goethe zurückgeht. „Der Ursprung steht im Fluß des Werdens als Strudel und reißt in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein. Im nackten offenkundigen Bestand des Faktischen gibt das Ursprüngliche sich niemals zu erkennen, und einzig einer Doppeleinsicht steht seine Rhythmik offen. Sie will als Restauration, als Wiederherstellung einerseits, als eben darin Unvollendetes, Unabgeschlossenes andererseits erkannt sein“¹⁸.

¹⁷ Vgl. Platon, *Parmenides*, 156 D-E.

¹⁸ Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1980-1989, Bd. I.1, S. 226. Diese allgemeine dialektische Konstellation kehrt bei Benjamin als Beweis dafür, daß in wahrer Erfahrung Individuelles mit der kollektiven Tradition in Verbindung tritt, auch im Einzelnen wieder, nämlich dort, wo er von der Dialektik der Glückseligkeit spricht: Es handelt sich um einen „zweifache[n] Willen: das Unerhörte, nie Dagewesene, der Gipfel der Seligkeit. Und: Ewiges Noch-Einmal der gleichen Situation, ewige Restauration des ursprünglichen, ersten Glücks“ (Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. VI, S. 202). Auch Hegels Erfahrungsbegriff ist in der Weise strukturiert, daß Veränderung durch Verdoppelung (er nennt es Außer-sich-sein) und nachfolgende Rücknahme in das An-und-für-sich-sein entsteht, wodurch das, was verdoppelt bzw. wiederholt wird, wieder zu sich zurückkommt, es gleichzeitig aber in dieser Rückkehr nun nur noch mehr oder weniger sich selbst ähnlich ist. Hier spielt also das gerade für die Musik so zentrale Problem der Wiederholung mit hinein, mit der die Glückseligkeit immer verbunden bleibt, zusammen mit ihr aber auch die Angst vor dem Tod, denn mit jeder Verdopplung oder Wiederholung wird gegen den Tod angespielt, was Musik, wie Adorno behauptet, zu einer antimythischen Kraft macht. Vgl. auch Iannis Xenakis, *Concerning Time*, in: „Perspectives of New Music“, Bd. 27, Nr. 1 (Winter 1989), S. 91-92.

Homogenität und Eindeutigkeit widersprechen denn auch den wesentlichen Grundformen von Zeit: Der zu ihrer Konstitution wesentliche Augenblick etwa ist – wie in den einzelnen Schriftformen – diskretional und damit diskontinuierlich, aber nur durch ihn hindurch, d.h. durch seine (Rück)Übersetzung in gelebte und bewußt interpretierbare Zeit kann Kontinuität konstruiert werden. Es dreht sich wiederum um das Problem, das die Musik als Dichotomie von mit diskreten Zeichen geschriebener Partitur und interpretativ in ein Kontinuum (rück)übersetzter Schrift kennt. Husserls 1928 erschienene *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* stellen eine ähnliche Konstruktion dar. Das Kontinuum erlebter, kontinuierlicher Zeit – also das innere Zeitbewußtsein oder musikalisch die erlebte Dauer der Aufführung – wird ausgehend von einem gelebten Augenblick durch Pro-
tentionen zu zukünftigen Augenblicken und Retentionen zu Vergangenen in kontinuierlich wechselnden Verflechtungen erstellt¹⁹. Schon Kant allerdings hat Zeit als inneren Sinn mit der Arithmetik in Verbindung gebracht, welche in gewissem Sinne auf die Rhythmik verweisen könnte und die mit Musik im Ganzen und mit der Diskretionalität, d.h. der Diskontinuität der Töne – ihrem Ansetzen und Verklingen, ganz zu schweigen von den heutigen, noch weit mehr mathematisierten technischen Möglichkeiten, kontinuierliche oder diskontinuierliche Klangmaterie zu erzeugen – Wesentliches gemeinsam hat. Wenn zeitlich – wie Schelling²⁰ sehr dualistisch behauptet – all das ist, was sein Wesen nicht in sich selbst trägt, dann stellt Musik eben dieses Wesen selbst nicht nur dar, sondern sie komponiert es auch aus und läßt es dadurch

¹⁹ Vgl. ebenfalls Xenakis, *Concerning Time*, S. 87-89. In der chronologischen, erlebnishaf-
ten, phänomenischen Abfolge von Zeit benötigt die Wahrnehmung Referenzpunkte; diese
befinden sich in der Erinnerung, in der vorhergegangene Ereignisse sich – ähnlich wie bei
Husserl – als Spuren niedergeschlagen haben. Hierdurch entstehen ein Vorher und ein Nach-
her, die jedoch nicht auf derselben Ebene sich befinden, denn das erinnerte Vorher ist eine
räumliche Übersetzung der empirischen, kausalen und kontinuierlichen Zeitverkettungen.
Damit rückt die erinnerte erlebte Zeit in die Nähe der schriftlich fixierten oder verräumlichten
und damit in die des *aion*.

²⁰ Vgl. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Philosophie und Religion*, in: Ders., *Sämtliche
Werke*, hg. v. C.F.A. Schelling, Cotta, Stuttgart 1860, Bd. 1.6, S. 45.

in seiner Doppelrhythmik zur Erscheinung kommen. Sie unterliegt nicht der Zeit, sondern sie schafft Zeit. Musik strukturiert Zeit aus und ist regelrecht Anathema zur abstrakten, homogenen, regelmäßigen, kanonisch gesetzmäßigen Abfolge von Zeit. Dies gilt auch schon für die polyphone Form des Kanons, welche Gleichzeitigkeit, Ungleichzeitigkeit und Übergleichzeitigkeit regelrecht auskomponiert, ohne dies jedoch der Willkür des Komponisten zu überlassen. Ebenfalls wird durch diese Form ein Prozeß der gegenseitigen Nachahmung bzw. Verständigung verschiedener Stimmen im akustischen Zeit-Raum in Gang gesetzt. Diese Form von Raum entsteht aus der Zeit und ist dynamisch, nicht rigide, sie ist erfinderisch findig und spielerisch. In diesem Zeit-Raum entfaltet sich ein vielschichtiges dialektisches Spiel zwischen Erinnerung und Vergessen, Kreation und Destruktion. Logik und Grammatik dieses Raumes sind Übersetzung und eben Metamorphose und seine Erscheinungsformen echohaftes Widerhallen, Verklingen und in verwandelter Form Wiedererklingen. Was so durch die Zeit hindurch entsteht, ist Ähnliches in Unähnlichem und umgekehrt, logisch gesprochen: Analogien. Durch diese kontinuierliche Übersetzungstätigkeit wird Kunst zur Überwinderin von Zeit, denn selbst was dem ungeübten Ohr einfach nur Wiederholung dünkt, ist im Grunde nichts anderes, als ein besseres, ideelleres Erkennen und damit wird das Phänomenische immer wieder von neuem in die Idee übersetzt.

Derartige fortwährende Übersetzungen in der musikalischen Aufführungspraxis schaffen ein jedes Mal von neuem anders erlebte Zeitabläufe. Gadamer hat für diesen Sachverhalt den Begriff der Eigenzeit eingeführt²¹, der sich ebenso mehrdeutig auf der Schwelle zwischen ontologischer oder urbildhafter und ontischer, phänomenischer Zeit bewegt, wie Boulez²² zufolge das musikalische Material der sogenannten „offenen Form“, deren jeweilige Dauer von der einen Aufführung zur anderen sich gerade deshalb auch stark ändern kann, obwohl die Partitur dieselbe bleibt. Dies gilt etwa für seine *Troisième*

²¹ Vgl. Hans-Georg Gadamer, *Die Aktualität des Schönen*, Reclam, Stuttgart 1977, S. 54 f.

²² Vgl. Pierre Boulez, *Jalons (pour une décennie)*, Christian Bourgeois, Paris 1989, S. 277.

Sonate (1957) oder auch für Stockhausens *Klavierstück XI* (1956) sowie für *Stimmung* (1968). Die Form einer Komposition entsteht denn auch aus ihren materialen, d.h. klanglichen, zeitlichen Abläufen heraus, denn die Werkdauer liegt, wie gesehen wurde, nicht innerhalb der erlebten, empirischen Zeitabläufe. Diese Prozesse folgen auch bei Gadamer einer Doppelrhythmik, die sich zwischen Phänomenischem und Idealem abwickelt, wobei auch hier eine besondere Beziehung des *chronos* zum *aion* als *eikon* zum Tragen kommt. Diese Mehrdeutigkeit der Eigenzeit oder, genereller ausgedrückt, der jeweiligen Vermittlungen zwischen Urbildern und Phänomenen stellt die Grundlage der ambivalenten Stellung der Musik zur Zeit dar, d.h. ihre Eigenzeit hängt davon ab, daß sie gleichzeitig in der Zeit ist und außerhalb ihrer. Dies steht in direktem Zusammenhang mit Goethes Konzeption des Urphänomens sowohl in der natürlichen Metamorphose als auch in seiner Kunstphilosophie, wo es in die Metapher der Mütter übersetzt wird²³. In der Musik ist es als offene Form thematisiert worden und es nimmt keineswegs Wunder, um Gadamers Eigenzeit weiterzudenken, daß eben diese Mehrdeutigkeit in der Vielzahl der Möglichkeiten ihrer Bestimmbarkeit am Ende in festliche Zeit mündet, d.h. in die Zeit, die in der Zeit die andere Zeit verwirklicht. Es handelt sich denn auch nicht um eine Zeit, die sich auf etwas hin bewegt, sondern um eine Art Gegenwartszeit, in der Vergangenes und Zukünftiges sich gleichzeitig sind und die immer schon da ist und sich so mit der der Ewigkeit zu decken beginnt, wie eben ein Fest nicht erst erreicht werden muß, sondern immer schon im Gange ist bzw. begangen wird. Gadamers Eigenzeit kann nicht allein in diesem Sinne als Analogon zu Stockhausens Momentform angesprochen werden. Im Kunstwerk wie beim Fest wird Zeit von ihrem pragmatischen Ausgerichtetsein bzw. von der Auffassung befreit, sie sei leere Zeit, über die man verfügt, um sie mit bestimmten Inhalten aufzufüllen. Die

²³ Vgl. Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, 2. Teil, „Finstere Galerie“, in: Ders., *Werke*, hg. v. E. Trunz (Hamburger Ausgabe), dtv, München 2000, Bd. 3, S. 190f. (vv. 6173f.).

Eigenzeit ist im Gegensatz hierzu eigene Zeit, sie ist einem bestimmten Phänomen eigen, einem Kunstwerk, einem Fest eben oder einem natürlichen Lebensabschnitt bzw. ganzen geschichtlichen Epochen als organischen, mikrokosmischen Einheiten in einem makrokosmischen Verlauf. Es geht nicht mehr nur darum, wie Varèse es wollte, den Klang zu organisieren, sondern um eine Organisation der Gegenwart, d.h. der während der Aufführung real wirkenden Zeit²⁴. Es handelt sich um die Form von Zeit, welche in der Antike *schole* oder *otium* genannt wurde und der denn auch die zum Lebenserhalt notwendige, alltägliche und zur Arbeit erheischte Zeit des *negotium* entgegengestellt wurde.

Eine derartige Souveränität in Sachen Zeit stellt die Grundlage für Stockhausens Formelkomposition dar, die in dem Zyklus *Licht* (1977-2002) ihre abschließende Darstellung erhalten hat. Auch wenn die Beziehungen zwischen ganzheitlichem, organisch-kohärentem Ordnungsprinzip – einer Superformel, die in drei Unterformeln aufgeteilt wird – und Formimmanenz der einzelnen Momente umzuschlagen scheint, läßt der Autor keinen Zweifel: Es handelt sich nicht um ein übergeordnetes, vielleicht sogar abstraktes, auf das Klangmaterial einfach nur angewandtes Prinzip, sondern „die *Formel* ist Matrix und Plan von Mikro- und Makroform“²⁵. Dabei sieht er das Verhältnis zwischen Makro- und Mikroform wie das zwischen Hochsprache und Dialekten und dies nährt die Formelkomposition wiederum der Goetheschen Metamorphose, aber auch der Weberschen Kompositionstechnik an. Denn eine Formel ist ein lebendiger Leib, der durch Morphogenese seine eigene Form gebiert und nicht Form schon ist, die erst in einem zweiten Moment zu Fleisch und Blut käme. Diese Form besteht aus Gliedern und kleineren Organismen, die untereinander und mit der Formel in vielfältigem Zusammenhang stehen, so wie die Dialekte mit der Hochsprache. In Bezug auf die Zeit schafft diese Form ihre eigene Zeit, denn in der Musik ist, wie gesehen wurde, die in den

²⁴ Vgl. Orcalli, *Tempo/Energia*, S. 244 u. 245.

²⁵ Karlheinz Stockhausen, *Texte zur Musik*, Band 5, DuMont, Köln 1989, S. 667.

drei Dimensionen beschreibbare Form in grundlegender Weise Zeit; Form entsteht aus der Zeit, Form ist Zeit und sie sind nicht zu trennen, wie es das Verhältnis zwischen *aion* und *chronos* gezeigt hat. Dieser äußerst enge, jedoch nicht zwanghafte Zusammenhalt ermöglicht es, daß in der Formelkomposition Autonomie und Notwendigkeit so ineinander spielen, daß der Kontrast zwischen freiem, intuitivem und vollkommen bestimmtem, rationalem Spiel die formierende Kraft ausmacht, die in der Formel schon enthalten ist, sich aber erst im Spiel selbst und der dieses Spiel ganz besonders charakterisierenden doppelten Rhythmik entfaltet.

In diesem Sinne könnte Zeit folgendermaßen definiert werden: Sie ist nicht nur monistischer und teleologisch ausgerichteter Prozeß, sondern ebenfalls eine Konstellation, deren verschiedene Konfigurationen auf eine ursprüngliche Form zurückgeführt werden können²⁶. Diese Form oder Formel ist eine rationale Konstruktion, die den Platonischen Ideen oder, wenn man will, der *musica mundana* des Severinus Boethius gar nicht so unähnlich ist²⁷. In dieser Weise ist Zeit demnach nicht mehr auf noch zu erreichende Ziele hin ausgerichtet, sondern sie ist eben sowohl dualistisch, wie ja auch Goethe alle Phänomenkonstellationen auf eine begrenzte Anzahl von Urphänomenen zurückführt. Dies mag zu einer konzisen Definition von Musikzeit führen: Musik als teleologischer Prozeß und als ewige Wiederkehr des immer wieder Neuen. Diese Urform der Zeit nun ist der Erfahrung allerdings einzig durch (serielle, mehr aber noch postserielle) Musik mit pluralistischer Zeitauffassung zugänglich, wobei jedoch immer auch die sinnlichen und ästhetischen Momente der Wahrnehmung und der jeweiligen Aufführung und Interpretation mit hineinspielen. Perfekte Sukzession von Klangmomenten, also Melodik, und ihre vollkommene Gleichzeitigkeit oder Harmonik etwa sind die von einer solchen rationalen und ordnenden Struktur durch fortwährende Metamorphose

²⁶ Vgl. ebenfalls Borio, *Il tempo musicale*, S. 46.

²⁷ Vgl. Orcalli, *Tempo/Energia*, S. 223-224. Vgl. ebenfalls Platon, *Timaios*, 37 D sowie Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Insel, Leipzig 1916, S. 63.

erzeugten Extreme, und dies gilt, wie Pousseur herausgearbeitet hat, in besonderem Maße eben auch schon für Webern. Die Tatsache, daß diese Struktur rational ist, ermöglicht eine fortwährende Kommunikation zwischen den beiden Formebenen, die nun eben nicht mehr – wie noch bei Platon oder bei Goethe – voneinander getrennt sind und hierdurch auch das wieder einholen, was Napoleon Goethe gegenüber als Idee in der Politik bezeichnet hat: eine Idee, die „doppelrhythmisch“ aus den phänomenischen und empirischen raum-zeitlichen Momenten heraus erwächst, wie die Musik aus den klanglichen sich bildet, diese aber gleichzeitig auch ordnet und zu einer neuen Einheit strukturiert, wobei immer beides ineinandergreift: Wiederherstellung von Ordnung auf der einen Seite und Unvollendetes auf der anderen. In diesem Sinne spricht Stockhausen im Gegensatz zu Goethe – dem alles Erfinden nichts weiter ist als ein Finden anderer Art – von Entdeckung eines schon Vorhandenen, aber noch nicht Gefundenen, und der eigentlich kreativen Erfindung neuer Formen²⁸. Zeit ist nicht absolut, behauptet denn auch Iannis Xenakis²⁹, doch ist sie allgegenwärtig. Zeit kann demnach – und nicht allein in der Musik – rational oder ideal konstruiert werden, ohne dadurch zu einem abstrakten Behälter oder, genereller gesagt, Faktor zu werden, dem man sich passiv zu unterwerfen hätte. Die mikrokosmisch wirkende Zeitauffassung ist demnach auch makrokosmisch verbindlich, in der Musik nicht anders, als in rational konstruierter Geschichte oder in den Formen politischen Handelns, die ihrerseits Freiheit und Notwendigkeit in eine fruchtbare Konstellation zu bringen haben. In diesem Sinne kann der Geist der musikalischen Zeit selbst für den Zeitgeist fruchtbar gemacht werden.

Was die Musik während der jüngsten Vergangenheit in Sachen Zeit herausgearbeitet hat, ist demnach unmittelbar auch im faktischen Makrokosmos der geschichtlichen und politischen Zeit anzutreffen. Es bewahrheitet sich

²⁸ Vgl. Stockhausen, *Erfindung und Entdeckung / Ein Beitrag zur Form-Genese*, in: Ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 1, S. 223.

²⁹ Vgl. Xenakis, *Concerning Time*, S. 84.

hier in Bezug auf die Musik das, was Aristoteles hinsichtlich der Poesie schreibt: Sie ist philosophischer als die Geschichte, denn sie ist universeller, durch sie können Erfahrungen gemacht werden, die andererseits nicht möglich sind. Ähnliches gilt ebenfalls für den Mikrokosmos der individuellen Einzelerfahrungen, vor allem dort, wo diese sich selbst auf den Grund gehen wollen. Nicht allein Husserls inneres Zeitbewußtsein bildet hier einen zentralen Punkt, denn den gelebten Augenblick nicht nur dunkel und als immer schon vergangenen zu erfahren, sondern als gegenwärtige Präsenz, Jetztzeit oder, wie bei Stockhausen, als allgegenwärtige Ewigkeit, bedeutet radikal gefaßt, das Sterben im Leben zu erfahren. Es ist die Erfahrung eines ewigen Augenblicks, welcher der des Festes sich nährt. Doch dies macht ihn nicht einfach zu etwas Positivem. Es kommt darauf an, den Tod und seine Zeitlichkeit zu säkularisieren, d.h. innerhalb der chronologisch ablaufenden Zeit Momente zu schaffen, welche ihren Fluß anzuhalten und umzulenken fähig sind. Damit wird eine Beziehung geschaffen zwischen dem chronologischen, aber authentischen Abbild (*eikon*) und dem Urbild (*aion*) und dies bezieht die variierende Wiederholung (*chronos*) – um Schönbergs entwickelnde Variation anders zu übersetzen – mit ein, denn es gibt keine Regel, ohne daß sie wiederholt würde. Tod und seine Säkularisierung bedeuten eben vor allen Dingen dies: Zeit anhalten zu können und hierauf beruht alle Möglichkeit – nicht zuletzt die, augenblickshafte Zeit in die Ewigkeit zu verlängern, den Augenblick in sein Gegenteil umschlagen zu lassen. Daran arbeitet Kunst von jeher, sei es Scheherazade, die Literatur als solche oder die Geschichte der Musik.

**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 iscritte, 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 innerata 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 ripetersi 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 perispicuo: 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