

## Luciano Berio – Sequenza I

*Mario Notaristefano*

### **I. La Sequenza per flauto, Opera Aperta?**

Scritta negli anni in cui il virtuosismo di Gazzelloni era stato di stimolo per la creazione di una ricca letteratura flautistica, *Sequenza I* (1958) è probabilmente il brano più celebre di tutta la cosiddetta *Gazzelloni Musik*, nonché una delle opere più importanti per flauto solo del XX secolo, assieme a *Density 21.5* (1936) di Varèse e *Syrinx* (1913) di Debussy. Un'opera rivoluzionaria che come poche ha inciso su compositori darmstadtiani e non, che dopo il '58 si avvicinarono al flauto. L'interesse che immediatamente suscitò fu certamente dovuto all'utilizzo di una notazione innovativa, di fatto fu la prima partitura a circolare così ampiamente in Europa a far uso della notazione proporzionale.<sup>1</sup>

La saturazione di taluni intervalli presenti nella serie (o motivo) iniziale,<sup>2</sup> l'uso di gesti musicali e l'impiego di alcuni parametri po-

---

1 Esempi simili erano già stati introdotti nei primi anni Cinquanta da compositori d'oltreoceano quali Brown (*Music for Cello and Piano*, 1954-55) e Cage (*William Mix*, 1952; *34'46.776" for a Pianist*, 1954; *31'57.9864" for a Pianist*, 1954).

2 Non adoperando un rigido e stretto strutturalismo seriale, qualsivoglia termine (serie, motivo, leitmotiv, etc) è di per sé una forzatura. La scelta di affiancare ed interscambiare una terminologia quale *motivo* e *serie* è una scelta piuttosto azzardata, in quanto la serie non è necessariamente un motivo, anzi quasi mai lo è. Ma in *Sequenza I* l'uso che Berio fa della *serie* (di dodici suoni) iniziale, sottoponendola ad un processo di continua evoluzione, fatta di cambiamenti ed afflussi di materiali sempre nuovi ma pur sempre generati dalla *serie* iniziale, è paragonabile ad un utilizzo tematico del materiale.

larizzati (come le altezze), costituiscono nella partitura dei centri gravitazionali o *campi armonici*, in cui questo materiale armonicamente differenziato si ingloba in un discorso espressamente monodico, di cui l'unità è garantita dalla stessa iterazione del materiale.

L'opera è strutturata in modo tutt'altro che "aperto", poiché ci si accorge ben presto che tutto è maniacalmente scritto concedendo una libertà psicologica piuttosto che musicale. Naturalmente l'indeterminazione di una notazione talmente innovativa, appunto proporzionale, dette come risultato imprecisi adattamenti per lo più abusivi della partitura, tant'è che nel 1992 Berio ripubblicò *Sequenza I* in notazione tradizionale "meno aperta e più autoritaria, ma certamente più attendibile",<sup>3</sup> cercando di chiarire le incomprensioni generate dalla precedente.<sup>4</sup> Le proporzioni, data la natura della notazione adottata inizialmente, se da un lato saranno sempre approssimative dall'altro permettono certo una piccola flessibilità di adattamento nel tempo che è parte integrante della concezione del lavoro, dove nel complesso la velocità, i bruschi cambi di registro e la pressione a cui è sottoposto costantemente ogni parametro portano automaticamente ad una sensazione di instabilità.

Entrambe le notazioni aiutano a comprendere il mutamento di significato di *apertura* dell'opera e soprattutto in quali termini, se formali o permutativi nella possibile dicotomia tra le libertà concesse all'interno dei parametri strutturali e la dominante chiusura della forma macrostrutturale.

## II. Le due versioni: analogie e differenze

La comparazione delle due versioni chiarisce in parte che grado

---

<sup>3</sup> L. BERIO, *Intervista sulla musica*, cit., pp. 108-9.

<sup>4</sup> Tant'è che nella lettera di risposta al flautista Aurèle Nicolet che gli aveva inviato in anteprima la sua incisione nel 1966, Berio scrive: "Nella tua registrazione c'è un malinteso che riguarda le proporzioni fra i tempi e le velocità. Non è questione di un tempo più o meno rapido: una volta che si è scelto il tempo, le proporzioni di durata delle note devono essere comunque rispettate. Si deve comunque scegliere il tempo [...] che permetta di rispettare queste proporzioni di durata". *Una lettera di Berio*, "Syrinx", n. 4/13 (1992), cit., p. 27.

di libertà interpretativa il brano permetta all'esecutore, cosicché ad un primo impatto sembrerebbe che le pagine del '58 offrano maggiore libertà rispetto alla lettura indirizzata del '92,<sup>5</sup> che se da una lato risolve certe incomprensioni dall'altro ne penalizza parte della vivacità originaria, adesso risolta in relazioni semplici che rivolgono ad una visione molto diversa delle priorità strutturali.<sup>6</sup> (Si vedano gli es. 1 e 2)

Stando alle affermazioni di Hopkins l'intenzione iniziale di Berio per prima versione era quella di utilizzare una notazione precisa e determinata: "He originally wrote it in exceptionally fine detail [...] but Gazzelloni could not handle it, so Berio decided to use proportional notation".<sup>7</sup> La scelta dell'uso della notazione proporzionale fa quindi pensare che essa sia giunta almeno in parte come soluzione al problema. La rielaborazione nel '92 assegna alle note un valore che non sempre corrisponde a quello indicato nella prima stesura, dimostrando che l'indeterminazione microstrutturale è interpretabile in modo differente finanche dallo stesso autore.<sup>8</sup> Le fermate e le corone sono certamente più controllate nella versione del '92, in quanto hanno una durata quantificata in secondi, ma la *traduzione* è lontana dall'essere una fedele trascrizione. In molti punti di fatto

---

5 Tra le varie analisi comparative delle due versioni, Paul Nauert delinea una sorta di "teoria della percezione delle strutture temporali", andando alla ricerca dei differenti valori informativi che ciascuna versione conferisce alla struttura. Ringrazio vivamente Nauert per aver condiviso il suo prezioso materiale inedito. P. NAUERT, *Berio's re-notation of Sequenza I. Representations of surface and structure in nonmetric music*.

6 D. OSMOND-SMITH, *Only Connect...*, "The Musical Times", n. 134/1800, Febbraio 1993, p. 80.

7 Questa citazione è un estratto da una lettera di N. Hopkins (ex assistente musicale di Berio) a Benedict Weisser, conservata presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea. Cfr. B. WEISSER, *Notational Practice in Contemporary Music: A Critique of Three Compositional Models (Luciano Berio, John Cage and Brian Ferneyhough)*, Ph. D., Dissertation, City University of New York, 1998, p. 38, in C. FOLIO, A. R. BRINKMAN, *Rhythm and Timing in the Two Version of Berio's Sequenza I for Flute Solo: Psychological and Musical Differences in Performance*, in *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*, a cura di J. Halfyard, Aldershot, Ashgate Publishing Company, 2007, cit., p. 2.

8 Si veda a proposito anche l'esempio 3, tratto dalla lettera del '66 indirizzata al flautista Aurèle Nicolet, in cui Berio trascrive la prima frase proponendo una notazione ritmica che differisce dalla stesura successiva del '92.

la nuova versione esagera o contraddice le distanze ritmiche proporzionali, mostrando così un apparente desiderio di mantenere un alto grado di irregolarità ritmica.

La prima battuta dell'es. 1 è più vicina all'es. 2, mentre la seconda battuta dell'es. 3 è più simile all'es. 1. Le tre versioni sono abbastanza simili nel centro, ma l'es. 3 estende notevolmente il La4 alla fine.

Esempio 1. Edizione del 1958



Esempio 2. Edizione del 1992



Esempio 3. Esempio da una lettera ad A. Nicolet (1966)



È interessante notare anche alcune delle sostanziali modifiche apportate alla nuova versione. Gli esempi 4 – 6 mostrano solo tre dei molti in cui vengono cambiati i raggruppamenti delle note. La raffica delle note col *flutterzunge* dell'es. 5a è raggruppata in modo completamente differente nell'es. 5b: il Sib 5 inizia leggermente dopo il segno di battuta nel 5a, in battere invece nel 5b; il ritmo diventa gradualmente più lento in 5a, ma improvvisamente lento sul Sol 4 – adesso in battere – nel 5b.

L'es. 6a dura sei pulsazioni e mezzo dal cambio di tempo sino al Do # 3 finale, il medesimo sketch nel 6b dura sette pulsazioni e

mezzo. Il Do 5 subito dopo il segno di battuta in 6a si trova invece nel mezzo della pulsazione in 6b; il Re 3 che segue subito dopo è tra due indicatori di battuta in 6a, inizia su un nuovo battere in 6b.<sup>9</sup>

Esempio 4 a. Edizione del 1958, p. 2, riga 3



Esempio 4 b. Edizione del 1992, pp. 1/2, righe 8/1



Esempio 5 a. Edizione del 1958, p.3, riga 7



Esempio 5 b. Edizione 1992, p. 3, righe 1-2



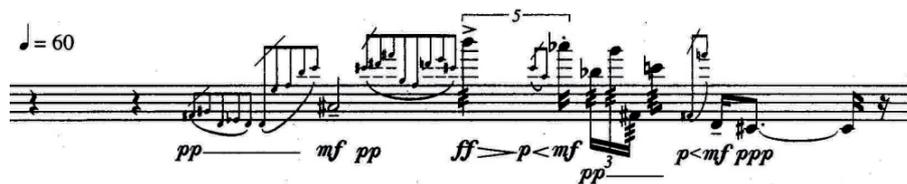
---

9 C. FOLIO, A. R. BRINKMAN, *Rhythm and Timing in the Two Versions of Berio's Sequenza I for Flute Solo: Psychological and Musical Differences in Performance*, cit., pp. 7-8.

Esempio 6 a. Edizione del 1958, p. 5, righe 6-7



Esempio 6 b. Edizione del 1992, p. 4, riga 6



I successivi esempi 7 – 10 mostrano ancora come le due versioni differiscano nelle scelte dei raggruppamenti. Nell'es. 7a il Fa 3 è conclusivo di un inciso, collegato al precedente Sib 5 armonico, che viene interrotto da una battuta completa di pausa, in 7b invece questi sono legati tra loro.

Esempio 7 a. Edizione del 1958, p. 3, riga 5



Esempio 7 b. Edizione del 1992, p. 2, riga 10



L'es. 8 presenta numerosissimi cambiamenti di raggruppamenti, agogica, accenti dinamici, articolazione e morfologia. Oltre la metà della prima riga dell'es. 8a comincia sul Mib 5 con accento una fitta sezione, appena dopo il segno di battuta, su una dinamica *sffz* che va verso il forte, in 8b invece il Mib 5 inizia sul battere della pulsazione ed il seguente Re 5 presenta un accento ed un cambio

dinamico, adesso sul **ff**. Cambiano i segni di articolazione sul Si 3 e Do 4, a conclusione della prima riga dell'es 8a, che diventano degli accenti nell'es. 8b. Allo stesso modo i successivi Sib 3 e Sol 3, che nella versione del 1992 hanno degli accenti più colpi di chiave. Appena dopo, il Si 3 nell'es. 8a si trova alla fine della battuta, mentre in 8b è sul battere della pulsazione.

Il Fa 3 e il Lab 3 nell'es. 8a hanno una dinamica in **sffz** tenuta sino al Re# 3 in **mf**, nell'es. 8b le due note, adesso con l'aggiunta di accenti e colpi di chiave, sono in una dinamica **ff** che va subito in **mf** sul sib 3, in crescendo verso il **f** del Re# 3.

Qui, il Re# 3 nella versione del 1958 riportata nell'es. 8a parte da un **mf** in crescendo graduale verso il **ff** del La 3. che va verso lo **sffz** del Si b 3 e Re 3. Nell'es. 8b, il Re# 3, ora senza accento, parte da **f** tenuto sino al Sib 3 adesso in **ff**.

Esempio 8 a. Edizione del 1958, p. 4, righe 5-6



Esempio 8 b. Edizione del 1992, p. 3, riga 9



Nell'esempio 9a, dopo una sezione in una dinamica pressoché in **ppp** si conclude con un Mi 4 in **mf** che si distacca da ciò che segue. Nell'es. 9b il Mi 4 appare in **ppp** aprendo una sezione di note staccate. Poco più avanti il Mib 5 – in 9a in **p**, mentre in 9b sempre in **ppp** – e il Fa 3 sono separati dal successivo Mi 3 nell'es. 9a, uniti invece in 9b.

Esempio 9 a. Edizione del 1958, p. 5, righe 4-5



Esempio 9 b. Edizione del 1992, p. 4, riga 5



Il Si 3 in diminuendo dell'es. 10a chiude una sezione, alla quale segue una ipotetica coda; in 10b il Si 3 cresce, in dinamica contraria a 10a, verso il *mf* del Fa 3 al quale è collegato. Qui la sezione si conclude con il Sol 3 al quale segue una pausa.

Esempio 10 a. Edizione del 1958, p. 5, riga 8



Esempio 10 b. Edizione del 1992, p. 4, riga 8



Gli esempi seguenti 11 – 12 mostrano cambi di note tra le due versioni, spostamenti di ottave o particolari cambi di articolazione.

Nell'es. 11a è mantenuta costante un'articolazione di ribattuti a quattro, in 11b invece questa è cambiata a partire dal Sol# 4 in

*flatterzunge* sino al Fa# 4. L'ultimo Sol# nella versione del 1992 viene spostato all'ottava superiore e il ribattuto sostituito da un solo accento. Nell'es. 12a il Mib 4 diventa Mi 4 naturale in 12b.

Esempio 11 a. Edizione del 1958, p. 3, riga 1



Esempio 11 b. Edizione del 1992, p. 2, riga 7



Esempio 12 a. Edizione del 1958, p. 3, riga 6



Esempio 12 b. Edizione del 1992, p. 3, riga 1



Le sostanziali modifiche apportate alla nuova versione (cambi di raggruppamenti, agogica, accenti, dinamica, articolazione, note

e morfologia) mostrano come la ri-notazione possa servire, oltre a chiarirne gli aspetti, ad ampliare la gamma di possibilità di raggruppamenti di figure musicali diverse (assegnando ritmi differenti a motivi simili) pur mantenendo un alto livello di irregolarità ritmica.<sup>10</sup>

In un'intervista a Weisser, Berio confessò che fece uso dell'originale versione pre-proporzionale del '58 durante la revisione del '92: "[Berio] copied the old version in pencil, then modified all the rhythms in order to simplify them. This process consisted of regularizing or "rounding off" the rhythms so they would fit into rational meter. Berio describes it in a wonderfully understated, pithy manner: "I eliminated some excess of complexity".<sup>11</sup> Eliminando così gli eccessi di complessità del '58, la trascrizione in notazione convenzionale fu affidata a Roberts, assistente musicale di Berio.

The truth is that Berio originally composed the flute *Sequenza* in standard notation back in 1958. It was written using very strict serial rhythms, and was barred in 2/8 from start to end. The notation was very similar to his other works published by Suvini Zerboni, for example the *Quartetto* (1956), or *Serenata I* (1957). (It would be of no surprise to learn that Gazzelloni actually gave the first performance in Darmstadt from this original). This is the moment when proportional notation was "born" because Berio rightly felt that original notation was too awkward. He therefore proceeded to transform this *Sequenza* visually into the version that we all now know. [...] M° Berio asked me to process the original version on the computer (I worked from his personal original transparencies). With this in hand he "corrected" his own notation, smoothing the original rhythms down. In a sense, he did in 1991 what he perhaps should have done back in 1958. There is no question that I began from renotated

---

10 Per approfondimento rimando alla mia tesi di laurea: M. NOTARISTEFANO, *Incipit sequentia sequentiarum... Anagrammi polifonici in Luciano Berio*, Tesi di diploma accademico di II livello, Modena, Istituto Superiore di Studi Musicali Vecchi-Tonelli, a.a. 2009-2010.

11 B. WEISSER, *Notational Practice in Contemporary Music: A Critique of Three Compositional Models (Luciano Berio, John Cage and Brian Ferneyhough)*, cit., p. 5.

version. The Suvini Zerboni publication is in reality a renotated version of the original.

Just for the record, as far as I know, there is not a single piece of Berio's that began life in proportional notation. This may disappoint some, but even the harp *Sequenza* was originally composed like the flute *Sequenza*.<sup>12</sup>

Ciò apre la strada a una sua possibile rilettura dimostrando come la nuova versione fosse in realtà un ritorno alla precedente e come invece le pagine del '58 non fossero che una ri-notazione dell'originale. Il fatto che Berio affermi l'esistenza di alcuni schizzi in notazione ritmica anteriori al '58, lascia ipotizzare che l'esempio 3 proposto nella lettera indirizzata a Nicolet (si noti che è in 2/8) appartenesse proprio alla partitura originale di *Sequenza*!

Che *Sequenza I* sia stata pensata e originariamente composta secondo la notazione convenzionale non ne cambia la sua natura, né demolisce il valore estetico e teorico del suo influsso nella storia della musica del secondo Novecento, anche se a qualche nostalgico musicologo custode di qualche amara contraddizione, ciò possa apparire come un tassello necessariamente da riscrivere.

### **III. Aspetti generali**

La composizione è basata sulla ricerca della potenzialità melodica e testurale degli intervalli di seconda, terza e settima che accennano ad un intento seriale. L'irradiazione dell'attività ritmica che schizza dalle pagine di entrambe le versioni, alterna momenti di estrema frenesia a momenti di maggiore lirismo che dilatano, senza mai estinguere, la tensione. Attività ritmica supportata anche da incrementi dinamici e progressive alterazioni morfologiche del suono con l'introduzione dei *flutterzunge* usati come estensione massima di rapide articolazioni, rumori di chiavi usati come esten-

---

<sup>12</sup> Email da Paul Roberts a Janet Halfyard, 5 Novembre 2005. Cfr. C. FOLIO, A. R. BRINKMAN, *Rhythm and Timing in the Two Version of Berio's Sequenza I for Flute Solo: Psychological and Musical Differences in Performance*, cit., p. 6.

sione massima di un cammino al rumore e doppi suoni che segnalano la disperata ricerca, più simbolica che concreta, della polifonia in uno strumento monodico.<sup>13</sup>

*Sequenza I* è organizzata secondo livelli di densità su alta/media/bassa scala applicati a quattro dimensioni: altezza, durata, dinamica e morfologia. Due di queste dimensioni sono al loro massimo grado in ogni istante del pezzo. Questo grado massimo sarà ottenuto a livello di altezze dall'insistenza sui registri estremi o dai salti più ampi, a livello temporale dai momenti di estrema articolazione e durata del suono (il grado minimo dalla tendenza al silenzio), a livello dinamico dalla massima energia sonora e dai contrasti più accentuati, mentre l'aspetto morfologico troverà il suo grado massimo con *flutterzunge*, colpi di chiavi e doppi suoni. Gli esempi successivi mostrano solo alcuni dei punti più significativi in cui i diversi livelli si combinano tra loro.

Nell'esempio 13<sup>14</sup> a partire dal Re 5 sino al Sol 3 abbiamo massima densità dinamica data dall'attacco in *ff* del Re 5 in contrasto col *ppp* del Sol 3, massima densità temporale dei due suoni e massima densità delle altezze nel passaggio dalle due note in terza ottava Re 5 e Do# 5 alle due note in prima ottava Mib 3 e Sol 3.

Esempio 13 p. 2, righe 7-8



L'esempio 14 mostra un'estrema combinazione di articolazione frastagliata, che in modo sempre più frenetico volge al ribattuto su una dinamica che insiste pressoché sempre sul *mf* – *ff*, in un range

13 L. BERIO, *Intervista sulla musica*, p. 108.

14 Gli esempi fanno riferimento all'edizione Suvini Zerboni 1958.

di altezze che abbraccia tre ottave.

Esempio 14 pp. 2-3, righe 10/1



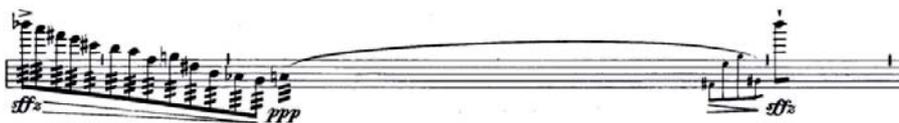
La massima durata temporale del Sib 5 dell'esempio 15, che passa da un veloce cambio dinamico dal *pp* allo *sffz*, coincide con un importante mutamento timbrico con l'uso dell'armonico. Inoltre il Sib 5 è collegato in un ampio salto di oltre due ottave al Fa 3.

Esempio 15 p.3, righe 4-5



Nell'esempio 16 l'estrema velocità dei tredici suoni in *flutterzunge* in distende in un diminuendo progressivo dallo *sffz* al *ppp* del La 3 in *flutterzunge* per poi raggiungere subito il Si 5 *sffz*. Tutto in un percorso di altezze tra Sib 5, La 3 e Si 5.

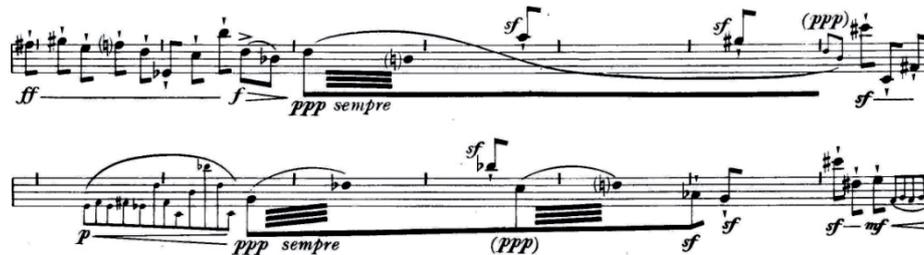
Esempio 16 p. 3, riga 7



Nell'esempio 17 c'è una netta contrapposizione tra la lunghezza dei due tremoli in *ppp* e la brevità dei suoni isolati ad essi sovrapp-

posti in *sf*, che simulano un'illusoria polifonia a due voci.

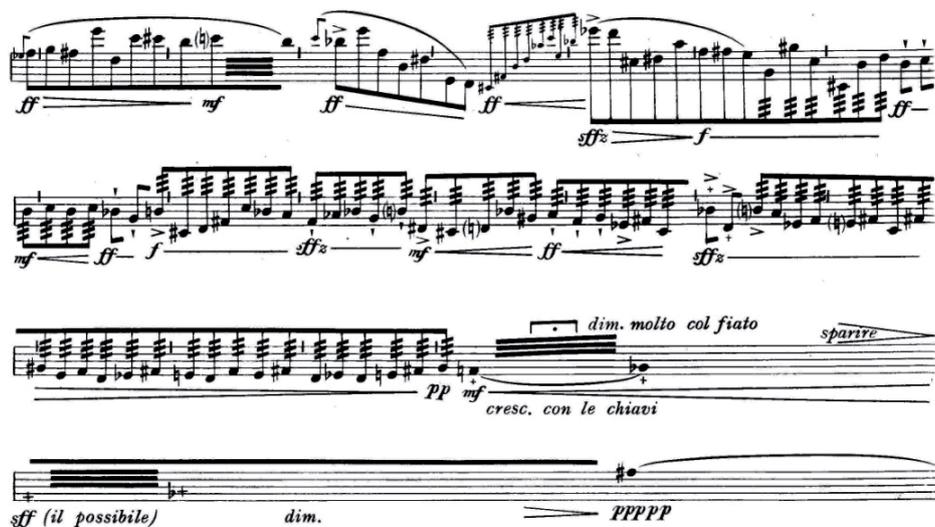
Esempio 17 p. 4, righe 2-3



L'esempio 18, nella prima parte in un registro dinamico tra il *mf* – *sffz*, dalle legature della metà del primo rigo in un registro acuto cede verso la prima ottava lasciando il passo ad una fitta alternanza tra suoni in *flutterzunge* e suoni con rumore di chiavi, che contribuiscono all'ampliamento morfologico dell'immagine del flauto.

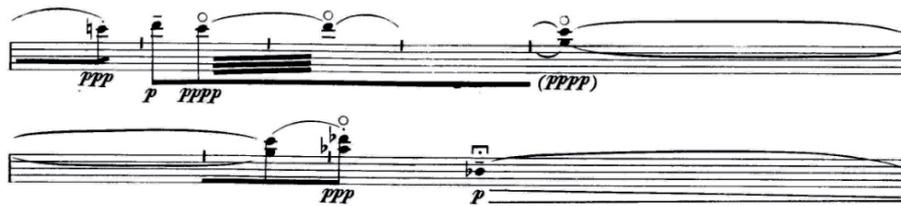
Nella seconda parte la tensione si distende verso un progressivo cammino al silenzio-rumore, sparisce il suono e rimane isolato il colpo di chiavi in *sff* in una simultaneità di dinamiche opposte che fa pensare ad una possibile polifonia, qui solo accennata, fuori dal tempo: di fatto spariscono i segni di battuta.

Esempio 18 p. 4, righe 5-8



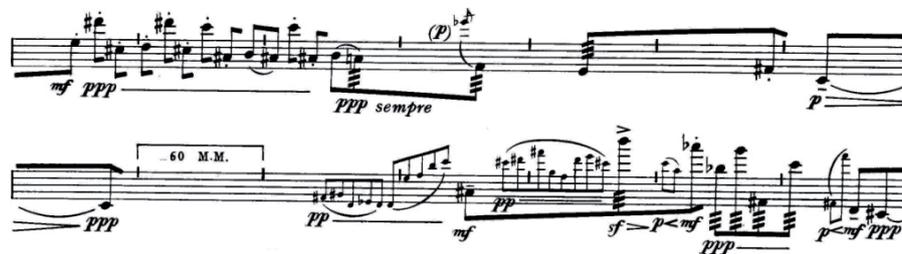
La polifonia si afferma, anche solo per un attimo, negli storici multifonici dell'es. 19, in dinamiche di grado minimo (**pppp**) ed in una grande dilatazione temporale.

Esempio 19 p. 5, righe 1-2



L'es. 20 dipinge una costellazione di eventi opposti tra loro: dinamiche dal **ppp** allo **sf**, incisi legati che si spostano in una gamma di ottave omogenee e suoni staccati, isolati che balzano nel pentagramma.

Esempio 20 p.5, riga 5-6



L'ultimo esempio (21) mostra l'insieme dei gradi di tensione in una successione di differenti caratteri: dinamiche che insistono sul **ppp** e addirittura *più p ancora* in un registro medio, alternanza di articolazione di *flutterzunge*, ribattuti, suoni staccati e legati, dilatazione temporale in una battuta vuota che prelude agli ultimi due suoni, un lunghissimo Do# 3 con colpo di chiave – ultimo tentativo alla ricerca di una disperata polifonia – in un brevissimo **sfz** che si estingue in un lungo diminuendo dal **pp** al quasi impercettibile **pppp** del Do 4.

Esempio 21 p. 5, righe 8/10

72 M.M.  
mf → ppp  
p ppp sempre  
più p ancora  
sfz - pp  
pppp

#### IV. La serie

La serie iniziale (La, Sol#, Sol, Fa#, Fa, Mi, Do#, Re#, Re, Do, La#, Si) può essere suddivisa in due parti di sei suoni l'una: la prima cromatica (La, Sol#, Sol, Fa#, Fa, Mi) e la seconda diatonica (Do#, Re#, Re, Do, La#, Si), unite dall'intervallo Mi – Do#, somma dei due intervalli ricorrenti nella serie e cioè un tono e un semitono. La prima serie dei dodici suoni (esempio 22)<sup>15</sup> è ripetuta altre due volte nel corso del brano (esempi 23 – 24) con una inversione proprio nel punto di congiunzione tra le due parti, sicché l'intervallo Mi-Do# della serie di apertura diventa Mi-Re#. Le tre esposizioni assumono diverso carattere anche grazie alla variazione di altri parametri sonori: nell'es. 22 le note della serie sono tutte staccate, distribuite in quattro nuclei principali a cui si aggiunge il Si 4 finale collegato ad altri tre suoni, in una dinamica prevalentemente in *ff*. Nell'es. 23 le prime sei note della serie, suddivise in tre gruppi, sono legate, mentre le altre si presentano staccate ed in rapida successione; la dinamica presenta una escursione dal *ff* al *p*. Le prime sei note della serie dell'es. 24, suddivise in due gruppi, sono legate e con una variazione timbrica alterata dal *flatterzunge*; la seconda parte della serie è sempre costituita da suoni staccati; la dinamica è quasi sempre nel *ppp*.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Gli esempi fanno riferimento all'edizione Suvini Zerboni 1958.

<sup>16</sup> P. TOTTI Paolo, *Luciano Berio – Sequenza I*, «Falaut», VIII, 29, aprile-giugno

Esempio 22



Esempio 23 p. 2, righe 9-10



Esempio 24 p. 5, righe 4-5



La matrice generatrice dell'impulso ritmico che ricorre nel corso dell'interno brano è contenuta già nella prima misura, per poi ripetersi in moltissimi punti.

			
p. 1, riga 1	p. 1, righe 4-5	p. 1, riga 7	p. 2, riga 10

				
p. 3, riga 2	p. 4, riga 2	p. 4, riga 3	p. 4, righe 4-5	p. 5, riga 4

Nonostante la coerenza e l'unità dell'opera, un chiaro uso della pratica seriale non è riscontrabile. Le forme della serie sono continuamente recise, trasformate e camuffate; serie che in realtà non esistono, almeno nell'accezione tradizionale. Il principio seriale è sottoposto alla tecnica del *più o meno*, di addizione e sottrazione del materiale, che permette a Berio una continua manipolazione dell'idea originaria con più forme, omettendo così alcune altezze o alterandone l'ordine consequenziale.

L'esempio 25 mostra come le altezze vengano variate attraverso la continua trasformazione del materiale di partenza e come il filtraggio<sup>17</sup> conseguente al processo di aggiunta o omissione provochi un allentamento delle rigide cinghie seriali. L'esempio 25 indica solo uno dei tanti punti di *manipolazione motivica* che caratterizzano tutto il brano.<sup>18</sup>

#### Esempio 25 a. p.1, riga 3-4



<sup>17</sup> Aggiungere o sottrarre altezze è una tecnica che deriva dalla manipolazione elettroacustica del suono che Berio aveva sperimentato nello Studio di Fonologia della Rai di Milano: interventi *chirurgici* conosciuti da Maderna, Stockhausen, Nono e Varèse.

<sup>18</sup> F. MAGNANI, *La Sequenza I de Berio dans les Poétique Musicales des Annés '50*, «Analyse Musicale», 14, 1989, pp. 74-81.

Esempio 25 b. p. 2, riga 10



Esempio 25 c. p. 3, riga 6



Esempio 25 d. p. 4, righe 1-2



Esempio 25 e. p. 5, righe 5-6



Richard Hermann interpreta questi processi di manipolazione della serie come *filtro*, aggiungendo e sottraendo altezze, procedimento desunto dalla musica elettronica applicato in ambito acustico, come già accennato.<sup>19</sup> Questo procedimento di filtraggio contribuisce al senso di *disordine* rispetto all'idea di compattezza iniziale del brano. Berio manipola così ogni frase, che inizialmente deriverebbe da una forma della serie, aggiungendo o sottraendo altezze,

---

19 R. HERMANN, *Why is Berio's Music so hard to understand for an anglophone north american music theorist?*, presentato all'Eastman Festival in Honor of Luciano Berio, Rochester, New York, 29 Aprile 2003.

oppure alterandone l'ordine. Ad esempio, nella frase iniziale, i due suoni La e Sol# ricompaiono dopo il terzo suono della serie, ovvero Sol: questo è un esempio di aggiunta. Al contrario, troviamo un procedimento di filtraggio alla prima apparizione della serie  $P_9$ , alla fine della prima pagina (vedi es. 36b), in cui la ripetizione del La, sono i primi tre suoni, viene a mancare.

Questo tipo di procedimento permette di stabilire un confronto con la poetica e la sperimentazione linguistica di Joyce, cui Berio si era accostato in quel periodo. La liquidità della scrittura che appare in certi passaggi di Joyce appare nella sua forma esterna non come disorganica e *slogata* – limitiamoci alla struttura terminologica e non al suo significato – ma come frutto di *razionale* processo di aggiunta e sottrazione manipolatoria a base fonematica e sillabica. Appare evidente la vicinanza tra i due modi di procedere, così come le loro risultanti sul piano formale: microforma e macroforma risultano fortemente collegate, anche in assenza di una precisa determinazione linguistica a livello microformale.

## V. Analisi insiemistica

L'analisi insiemistica è stata elaborata da Allen Forte e altri<sup>20</sup> seguendo i modelli della logica matematica, a partire dall'ipotesi secondo cui brani atonali appartenenti a tradizioni e linguaggi differenti possano comunque palesare nessi strutturali in qualche modo "paralleli" a quelli vigenti per il sistema tonale, permettendo l'individuazione di nuclei di base che fondano la logica strutturale dei brani stessi.

La teoria insiemistica assegna il numero 0 al Do (nota presa come punto di riferimento), il numero 1 al Do# etc., procedendo cromaticamente fino ad arrivare al numero 11 per il Si naturale, senza distinguere tra # e b, bensì considerando i suoni alterati come enarmonicamente equivalenti. A titolo di esempio, la sequenza Mib

---

<sup>20</sup> Cfr. ad esempio A. FORTE, *The Structure of Atonal Music*, New Haven, Yale University Press, 1973.

3-Re 4-La 4-Sib 4 può essere indicata come [3, 2, 9, 10], utilizzando le parentesi quadre per racchiudere le cifre e le virgole per separarle. Per ridurre al massimo le formazioni accordali, Forte propone di comprimere i suoni che le costituiscono nell'ambito di un'ottava, per individuare quella che egli definisce la "forma normale"; in tal modo, la successione dell'esempio precedente diventerebbe [2, 3, 9, 10]. Trasponendo infine la "forma normale" a partire dal do, in modo che la nota più grave coincida con lo zero, si ottiene [0, 1, 5, 6], cioè la cosiddetta "forma primaria", che costituisce il punto di riferimento di tutte le possibili posizioni e trasformazioni del nucleo accordale originario.

Questo procedimento, apparentemente complesso, ha la funzione di ridurre sensibilmente la molteplicità di eventi sonori presenti in un brano a un numero ristretto di categorie di base, raccolte in 208 "forme primarie" elencate nell'appendice del volume di Forte. La riduzione di una formazione accordale attraverso l'eliminazione delle ripetizioni dà luogo a un "insieme di classi di altezze" (*pitch-class set*, in forma abbreviata *pc set*); quando più *pc set* sono riconducibili alla stessa forma primaria, si dicono equivalenti. Senza addentrarci ulteriormente nei dettagli, quanto sopra esposto è sufficiente per comprendere l'impostazione di un'interessante e dettagliata analisi, condotta da Irna Priore, che individua i processi seriali formativi in *Sequenza I*.<sup>21</sup>

La prima riga del brano (vedi esempio 26)<sup>22</sup> presenta ventuno suoni. Eliminando i suoni ripetuti la serie di dodici suoni così ottenuta diventa: 9 8 7 6 5 4 1 3 2 0 T L.<sup>23</sup> Questa serie si divide in due esacordi che caratterizzano i *campi armonici* del brano: 9 8 7 6 5 4, il *subset* cromatico, e il suo complementare 1 3 2 0 T L (esempio 27). La serie completa sarà quindi indicata con  $P_9$ , essendo il 9 il

---

21 I. PRIORE, *Vestiges of Twelve-Tone Practice as Compositional Process in Berio's Sequenza I for Solo Flute*, in *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*, a cura di J. Halfyard, Aldershot, Ashgate Publishing Company, 2007, pp.191-208.

22 Gli esempi in questo paragrafo si riferiscono tutti all'Edizione Suvini Zerboni.

23 T=10, L=11.

numero che indica il La come nota di partenza.

Esempio 26



Esempio 27  
Serie P<sub>9</sub>



Entrambi i due esacordi fanno parte della stessa *set class* [0, 1, 2, 3, 4, 5]. Questa si ottiene ordinando i suoni dal più grave verso il più acuto, come si è detto, e attribuendo al suono più grave il numero 0:



La serie P<sub>9</sub> permette tre aree combinatorie, ovvero raggruppamenti che presentano gli stessi suoni in ordini diversi:<sup>24</sup>

1. P<sub>9</sub> R<sub>9</sub> I<sub>4</sub> RI<sub>4</sub>
2. P<sub>9</sub> R<sub>9</sub> P<sub>3</sub> R<sub>3</sub>
3. P<sub>9</sub> R<sub>9</sub> I<sub>T</sub> RI<sub>T</sub>

Gli esempi successivi mostrano alcuni di questi raggruppamenti che permettono la combinazione tra serie differenti.

<sup>24</sup> P=serie originale, R=retrogrado, I=inverso, RI=retrogrado dell'inverso.

Esempio 28 a.  $P_9$  e  $R_3$

Musical notation for Example 28 a.  $P_9$  e  $R_3$ . The notation is presented in two staves. The top staff contains four measures with notes and fingerings: 9 8 7, 6 5 4, 1 3 2, and 0 T L. The bottom staff contains four measures with notes and fingerings: 5 4 6, 8 9 7, T L 0, and 1 2 3.

Esempio 28 b.  $P_9$  e  $I_1$

Musical notation for Example 28 b.  $P_9$  e  $I_1$ . The notation is presented in two staves. The top staff contains four measures with notes and fingerings: 9 8 7, 6 5 4, 1 3 2, and 0 T L. The bottom staff contains four measures with notes and fingerings: 1 2 3, 4 5 6, 9 7 8, and T 0 L.

Esempio 28 c.  $P_9$  e  $R_2$

Musical notation for Example 28 c.  $P_9$  e  $R_2$ . The notation is presented in two staves. The top staff contains four measures with notes and fingerings: 9, 8 7 6, 5 4, and 1 3 2. The bottom staff contains four measures with notes and fingerings: 4 3 5, 7 8 6, 9, and T L 0. The final measure of the bottom staff has notes and fingerings 2 3.

Ad eccezione di  $I_1$  tutte le forme della serie, nelle prime tre pagine, fanno parte di  $P_3$  e  $R_3$  (combinatorie) e  $P_2$  e  $R_2$  (non combinatorie).

Esempio 29 a.  $P_3$  e  $R_3$

The image shows two staves of musical notation. The top staff contains four boxes with fingerings: [9 8 7], [6 5 4], [1 3 2], and [0 T L]. The bottom staff contains four boxes with fingerings: [5 4 6], [8 9 7], [T L 0], and [1 2 3]. Each box contains notes on a five-line staff, with some notes marked with sharps or naturals.

Esempio 29 b.  $P_2$  e  $R_2$

The image shows two staves of musical notation. The top staff contains four boxes with fingerings: [9 8 7], [6 5 4], [1 3 2], and [0 T L]. The bottom staff contains four boxes with fingerings: [1 2 3], [4 5 6], [9 7 8], and [T 0 L]. Each box contains notes on a five-line staff, with some notes marked with sharps or naturals.

Queste forme della serie appaiono già subito dopo l'enunciazione iniziale di  $P_9$  in apertura del brano. L'esempio 30 mostra come già dalla prima apparizione la serie  $R_2$  sia leggermente variata. Si vedano gli esempi successivi per una più chiara comparazione con la serie originale.

Esempio 30 p. 1, riga 2

The image shows a single staff of musical notation. It features a series of notes with various dynamics: *ff*, *sfz*, *mf*, *f*, *ff*, and *ff*. There are two boxes labeled "variato" above the staff, indicating variations in the series.

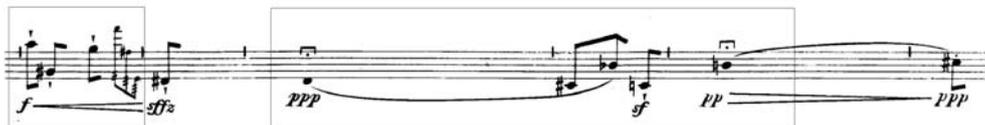
Nell'esempio 31 la serie  $R_3$  viene usata solo in parte, subito dopo già variata e combinata.

Esempio 31 p. 1, righe 3-4



Nelle righe successive appaiono frammenti delle serie  $P_2$ ,  $I_1$  e  $P_3$ . Alla fine della prima pagina ricompare l'esacordo cromatico della serie di apertura  $P_9$  combinato col suo corrispondente  $P_3$ .

Esempio 32 pp. 1-2, righe 7/1



La serie  $R_3$  appare alla fine della terza riga della seconda pagina combinata con un frammento di  $P_9$ .

Esempio 33 p. 2, righe 3-4



La serie  $I_1$  appare quasi completa, con un filtraggio iniziale: di fatto manca il Mi.

Esempio 34 p. 2, righe 5-6



Alla fine della seconda pagina ricompare  $P_9$ , con lo stesso ordine di suoni della serie di apertura, tranne un'inversione nel punto di connessione tra i due esacordi, sicché l'intervallo Mi – Do# della frase di apertura diventa qui Mi – Re#.

Esempio 35 p. 2, righe 9-10



La serie  $P_9$  appare completa tre volte, in modo non sempre simile sotto l'aspetto melodico (vedi es. 36). Inoltre la frase di apertura (es. 36a) presenta diverse ripetizioni delle altezze che, se vengono isolate dal resto del materiale, ricompongono l'incipit motivico di apertura, ovvero La, Sol#, Sol. Lo stesso vale per gli es. 36c e 36d.

Esempio 36 a. p.1, riga 1



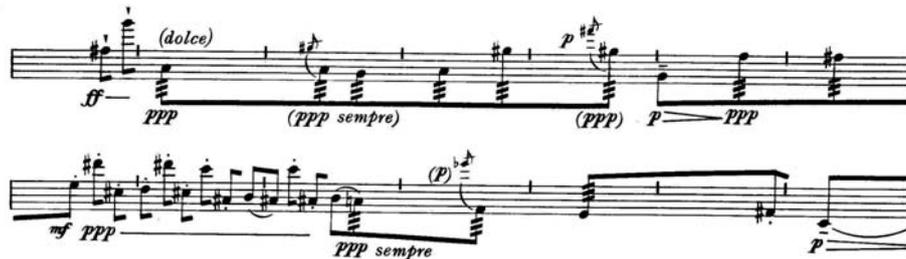
Esempio 36 b. p. 1, riga 7



Esempio 36 c. p. 2, righe 9-10



Esempio 36 d. p.5, righe 4-5



Analizzando più da vicino la serie  $P_9$  ci si accorge che essa è derivata, ovvero che i quattro tricordi che la compongono sono tutti variazioni delle prime tre note delle serie ed appartengono pertanto alla stessa *set class* [0, 1, 2]. La compattezza della serie risulta anche dalla limitata tipologia d'intervalli che contiene: di 2<sup>a</sup> minore (presente sette volte), 2<sup>a</sup> maggiore (tre volte) e 3<sup>a</sup> minore (una volta) – non a caso gli intervalli maggiormente ricorrenti nell'intero brano.

Applicando il principio della *set class* ad una segmentazione in motivi formati da gruppi di note da tre a dieci, appare un'importante relazione di intervalli. L'esempio 37 mostra la possibile segmentazione della frase di apertura. Questo incipit iniziale [0, 1, 2] appare oltre 110 volte nel brano, in un'infinità di varianti di attacchi, durate, dinamiche e registri. Esso non solo genera la serie, ma comprende anche un'altra importante idea del brano, ovvero la diade a toni interi [0, 2], frequente quanto il motivo di apertura stesso.

Quindi si può affermare che l'unità del brano è generata da [0, 1, 2] e [0, 2].

Esempio 37 Segmentazione della frase di apertura



Riguardo l'idea di forma strettamente connessa alla nozione di

trasformazione del materiale, Berio dice: «I think it is more interesting to think in terms of formation than form. The real enriching experience is to be able to perceive processes of formations, transformation – of changing things – rather than solid objects».<sup>25</sup> Formazione di un continuo processo di manipolazione di un materiale che non ritorna mai inalterato, sebbene a livello armonico garantisca la coerenza strutturale dell'opera. Nonostante un'analisi di questo tipo mostri l'evoluzione dei procedimenti seriali nel brano, il suo limite è quello di non trarre conclusioni sul piano formale, limitandosi all'individuazione dei punti in cui la serie si presenta e ritorna senza attribuire alle sezioni un significato dialettico, cioè formale.

## **VI. Analisi statistica**

L'analisi statistica presentata da Paolo Di Vincenzo prende in considerazione passo dopo passo le singole successioni degli intervalli, confermando quello che già si evince da una semplice osservazione della costituzione intervallare della serie, ovvero la presenza di intervalli di 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>. Il limite principale di quest'analisi è di non trarre conclusioni sul piano formale dai rilievi statistici, che restano pertanto sterili e non pervengono a cogliere il senso formale complessivo dell'opera.<sup>26</sup>

Partendo dalla ricerca di un senso strutturale e formale dell'opera, Di Vincenzo erra nel presupposto che la musica d'avanguardia rifugga da un tipo tradizionale di analisi. Ma cosa si intende per analisi tradizionale? Certo, l'avanguardia ha spesso considerato qualsiasi archetipo strutturale più come un impiccio, come un freno alla libertà ripudiando le forme convenzionali di comunicazione

---

<sup>25</sup> D. ROTH, *Luciano Berio New Music*, «Musical Opinion», 99, 1976, cit., p. 549, citato in SCHAUUB Gale, *Transformational Process, Harmonic Fields, and Pitch Hierarchy in Luciano Berio's Sequenza I through Sequenza X*, Ph. D., Dissertation, University of Southern California, 1989, cit., p.6.

<sup>26</sup> P. DI VINCENZO, *Le "Sequenze" di Luciano Berio: alcuni problemi di forma*, Tesi di laurea in Lettere e Filosofia (D.A.M.S.), Università degli Studi di Bologna, a. a. 1984-1985.

linguistica,<sup>27</sup> ma ciò non significa necessariamente l'assenza incontrollata e deliberata di processi formali che generino una struttura chiara. Di Vincenzo dice «se nella musica tonale l'individuazione formale avviene in base alla ricerca della tonalità, dei temi, dei ritmi, nella musica contemporanea, in cui non esiste nessuno dei parametri suddetti, possiamo proporre di cercare dei collegamenti in base ai modi compositivi».<sup>28</sup> Una posizione del tutto opinabile ma soprattutto che crea un enorme confusione terminologica: cosa intendiamo per forma? Scheletro formale di un'opera oppure sostrato formativo dei parametri microstrutturali che la generano?

Pertanto la sua analisi tenta nell'insieme di individuare taluni parametri formativi dell'opera (caratteristiche articolative, morfologiche, ritmiche) e alcune somiglianze nel funzionamento di quelli che Di Vincenzo chiama "modi compositivi", tra cui annovera i trilli, i tremoli, il ribattuto (categorie non sempre chiare: ad esempio fra i ribattuti include ogni tipo di articolazione che comporti movimento). Aldilà del linguaggio poco chiaro, queste catalogazioni restano comunque su un piano puramente descrittivo e non pervengono a dire nulla quanto alle funzioni formali delle singole sezioni e non danno il senso complessivo dell'opera. In conclusione queste considerazioni non aggiungono nulla di particolarmente significativo ai tabulati statistici presentati.

## VII. Analisi comparata e formale

*Sequenza I* è stata analizzata numerose volte e, fra i diversi studi qui considerati, ce ne sono alcuni che propongono interpretazioni formali che sembrano piuttosto bizzarre in relazione all'opera in oggetto e che includono la forma sonata, la sonata-rondò e una forma binaria.<sup>29</sup> Questi tipi di analisi sembrano dimenticare com-

---

27 A. LANZA, *Il Novecento*, II, Torino, EDT, 1983, p. 183.

28 P. DI VINCENZO Paolo, *Le "Sequenze" di Luciano Berio: alcuni problemi di forma*, cit., p. 71.

29 A riguardo, Cfr. il prospetto analitico proposto da I. PRIORE, *Vestiges of Twelve-Tone Practice as Compositional Process in Berio's Sequenza I for Solo Flute*, in *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*, a

pletamente in che periodo l'opera è stata scritta, non prendono in considerazione la poetica dell'autore e snaturano il concetto di apertura cui si è fatto più volte riferimento in relazione a *Sequenza I*. Se l'opera è aperta, in senso strutturale e per quanto riguarda i parametri articolativi della forma (e non semplicemente a livello interpretativo e/o percettivo), essa offre più chiavi di lettura, che certamente non possono essere ingabbiate in un tipo di struttura formale non solo chiusa, ma addirittura ipostatizzata, come ad esempio nel caso della forma sonata. In altre parole, tutto ciò sembra contraddire l'approccio stesso di Berio alla forma.

Tra le varie analisi c'è quella di Irna Priore, la quale mostra esclusivamente le quattro apparizioni della serie  $P_9$  e le sue iterazioni con le serie da essa derivate, limitandosi cioè a valutazioni di tipo armonico senza integrarle con l'osservazione degli altri parametri, pur così importanti nell'articolazione formale di *Sequenza*, ignorando dunque il senso formale complessivo dell'opera.<sup>30</sup> Inoltre le sezioni individuate da Priore, che coincidono tutte con la riapparizione della serie  $P_9$  (1.1-1.7, 1.7-2.8, 2.9- 5.3, 5.4-fine),<sup>31</sup> non vengono in alcun modo messe in comparazione tra loro, in modo da comprenderne il valore dialettico e la funzione formale.

Un'altra analisi indicata rileva le sezionature dell'opera suggerite dagli aspetti e dalla successione dei contrasti dinamici. Tutte le frasi da 1.1 a 3.3 sono separate dalle pause con una diminuzione delle dinamiche dallo *sffz* al *ppp*. Da 3.4 a 5.3 c'è un'inversione dinamica in cui le frasi vanno dal *pppp* allo *sffz*. Da 5.4 a 5-10 il disegno dinamico torna al profilo originario in cui le frasi si estinguono dal *pp* al *pppp*. Anche in questo caso l'approccio è puramente descrittivo e ignora totalmente le funzioni.

Sollberger propone la *classica* struttura della forma-sonata a partire dalla divisione del pezzo in 272 *misure*, al cui interno viene

---

cura di J. Halfyard, Aldershot, Ashgate Publishing Company, 2007, p. 206.

30 I. PRIORE, *Vestiges of Twelve-Tone Practice as Compositional Process in Berio's Sequenza I for Solo Flute*, cit., pp.191-208.

31 I riferimenti sono all'edizione Suvini Zerboni, indicando con il primo numero la pagina e con il secondo il pentagramma: ad es., 1.7 sta per pagina 1 riga 7.

individuato il primo tema (da 1.1 a 1.6), un passaggio di transizione (da 2.1 a 2.2), la comparsa del secondo tema (da 2.3 a 2.8), seguito da un *refrain* del primo tema (da 2-9 a 3.1), uno sviluppo (che inizia da 3.2) e infine una coda (da 5.6 alla fine).<sup>32</sup>

L'analisi di Claudia Anderson si basa sulla forma sonata-rondò, suggerita da un aspetto *scenico* dell'opera. Così da 1.1 a 1.7 compare A (Scena I), a 2.1-2.8 B (Scena II), ritorno di A (Scena III), una lunga sezionatura da 3.3 a 5.3 coincide con B (Scena III) e la Coda da 5.4 alla fine.<sup>33</sup> Si noti che le entrambe le analisi di Sollberger e Anderson non individuano il ritorno della serie di apertura  $P_9$  (5.4) come l'inizio di una nuova sezione, ovvero l'inizio di una possibile coda.

La sezionatura proposta nell'analisi di Gale Schlaub si basa sulla ripetizione motivica di talune altezze, incatenando il brano in una forma binaria ABAA più Coda. La prima sezione, ovvero A, va da 1.1 a 1.7, B da 2.1 a 2.8,  $A_2$  da 2.9 a 5.3,  $A_3$  da 5.4 a 5.5 e la Coda da 5.6 alla fine.<sup>34</sup>

Aralee Dorough suggerisce un'analisi sempre di forma binaria, individuando una sezionatura iniziale A (1.1-1.4),  $A^1$  (1.4-2.8) seguita da uno sviluppo (2.9-5.4) e la Coda (5.5-fine).<sup>35</sup>

L'analisi di Francesca Magnani si limita ad indicare le ripetizioni di altezze, individuando gli stessi incipit melodici accomunati. La sezioni nelle quali queste compaiono vanno da 1.2-1.7, 2.10-3.2, 5.5-5.8; queste sono intervallate da sezioni contrastanti.<sup>36</sup>

Tutte le analisi sopra indicate suggeriscono comunque l'alternanza di due zone contrastanti, che a seconda degli autori si confi-

---

32 H. SOLLBERGER, *Luciano Berio's Sequenza for Solo Flute*, «Flute Talk Magazine», 6, 2, 1986, pp. 12-8.

33 C. ANDERSON, *An Operatic View of Sequenza*, «Flute Talk Magazine», 24, 2, 2004, pp. 12-5.

34 G. SCHAUB, *Transformational Process, Harmonic Fields, and Pitch Hierarchy in Luciano Berio's Sequenza I through Sequenza X*, Ph. D., Dissertation, University of Southern California, 1989.

35 A. DOROUGH, *Performing Berio's Sequenza*, «Flute Talk Magazine», 19, 7, 2000, pp. 11-3.

36 F. MAGNANI, *La Sequenza I de Berio dans les Poétique Musicales des Années '50*, «Analyse Musicale», 14, 1989, pp. 74-81.

gurano come forme ternarie o binarie, che evidenziano in ogni caso la riapparizione di  $P_9$  in contrasto ad una sezione più lirica ad andamento di cadenza, seguite da una Coda nell'ultima pagina.

Il loro limite, come si è già accennato, è quello di non mettere in relazione il parametro armonico con tutti gli altri, per ottenere una visione formale di insieme che metta in reciproco rapporto dialettico le varie sezioni, individuandone la funzione.

Si propone dunque un'analisi comparata che mette a confronto tutti i parametri per evidenziare le sezionature basandosi sui cambiamenti e sui contrasti di scrittura, sulla identificazione dei culmini di tensione e delle zone di risoluzione, andando poi a ricercare il rapporto fra le diverse sezioni.

In base a quanto appena esposto, *Sequenza I* può essere suddivisa in cinque sezioni.

I sezione: 1.1-inizio 2.3

II sezione: 2.3-2.8

III sezione: 2.9-3.10

IV sezione: 3.10-inizio 5.4

V sezione: 5.4-fine

L'assetto formale complessivo comprende una prima sezione di proposta, tre centrali che ne costituiscono l'evoluzione e contengono il culmine formale del brano, collocato nell'ultima delle tre (generando in questo modo la canonica struttura con culmine a  $\frac{3}{4}$ ), ed un'ultima sezione che ne costituisce la conclusione.

La prima sezione si apre con la presentazione della serie  $P_9$  (1.1). La zona enuncia punti chiave, *leit motive*, che caratterizzano in modo performativo l'intera opera: suoni articolati e frastagliati con ampi salti di registro che denotano una certa scrittura di azione. Si noti che il profilo melodico coincide con quello dinamico, ovvero di ascesa verso una sonorità ed un registro più efficace e di discesa vero la rarefazione del climax nel **p**.

A questa segue una seconda zona basata sulla serie  $R_2$  (1.2) che si conclude sul Sol# 4 in **ff** (1.3). La seconda parte, oltre a varia-

re i parametri ritmici della prima, ne dilata gli aspetti dinamici e melodici. Arrivati al primo culmine locale, Sol 5 staccato in **sffz**, la sottosezione si estingue sul Mi 3 **ff** subito **pp**, culmine grave, il quale ha una duplice funzione: conclusiva della tensione generata- si che si discioglie nella lunga corona che sembra svanire nel **ppp**, e di un nuovo slancio ascendente dinamico e ritmico verso il Sol# 4 **ff**. La differente funzione di quest'ultima zona è confermata dal cambiamento di materiale armonico, qui R<sub>3</sub>. Si osservi inoltre la funzione articolativi della corona, che verrà mantenuta in tutto il brano: qui interna a una sezione più ampia, altrove a separare due macrosezioni (si noti in proposito il Re 3 2.1 che da origine alla coda della prima sezione, il Sol# 3 2.2 conclusivo della prima sezione, il La 3 2.9 introduce la seconda sezione).

Dopo una sottosezione in cui parametri di dinamica e ritmo vengono alternati con maggiore frequenza, in successione tra il **mf** - **ff** e il **pp** (fine di 1.3- 1.4), che sembra preannunciare una conclusione sul Do 5 **p** in diminuendo subito interrotta da nuova luce vitale del rapido salto verso il Fa 5 in **sffz**, viene riproposto l'incipit di apertura variato su P<sub>2</sub>, arricchito poi da *flutterzunge*, articolazione ribattuta, alternanza dinamica in progressione di registro ascendente verso i due culmini locali in successione Mib 5 e Mi 5 in **ff**.

Da questo punto la progressione dei culmini, sino a questo momento punti locali di estrema tensione dinamica e/o ritmica delle singole frasi, viene intensificata nella penultima sottosezione. Sebbene mantenendo un profilo melodico di ascesa e discesa a seguire, che contribuisce ad un minimo allentamento della tensione, questa è continuamente alimentata dalle dinamiche e dalla sonorità complessiva.

La parte che sembra suggerire una possibile chiusura al diminuendo verso il **p** dell'ultima riga (1.7) viene rilanciata ancora verso salti su suoni staccati, fino alla variazione stessa dell'articolazione nel *flutterzunge*.

L'ultima zona della sezione (2.1-inizio 2.3) si propone come una risoluzione parziale delle tensioni dinamiche e ritmiche, che tut-

tavia vengono localmente alimentate da improvvisi **ff** e da ampi salti. Di fatto si susseguono tre suoni coronati interrotti da brevi cambi dinamici. Il profilo melodico di ascesa e discesa è pur sempre conservato, dal Re 3 si arriva all'apice del Do 5 fino alla completa estinzione del Sol# 3 **ppp** in diminuendo.

La prima sezione si chiude sì con un allentamento di tensione ma lasciata sempre in sospensione. Berio ricorre qui infatti, come in tutta la partitura, al principio del contrasto, utilizzato anche a livello microformale: ad esempio, note tenute con funzione sospensiva si trovano precedute e seguite da altre che tracciano un'escursione nel campo delle frequenze e del ritmo che denota la funzione opposta, caratteristica che sarà mantenuta nell'intero brano ad assicurare mai uno smorzamento di tensione completo.

Inoltre la chiusa suggerisce qui una sezionatura, denotata dal cambio anche di scrittura - nella successiva più articolata - nonché dei parametri formativi. La prima sezione si presenta dal punto di vista formale come un'idea di proposta - o meglio proposte performative - con un tipo di scrittura di azione intensificata sino al raggiungimento del culmine formale a 1.6-1.7 risolto subito dopo in un'ipotetica coda di zona. La prima macrosezione si basa dal punto di vista armonico sull'uso della serie P<sub>9</sub> e le sue combinazioni con R<sub>2</sub>, R<sub>3</sub>, P<sub>2</sub> e P<sub>3</sub>.

La seconda sezione (2.3-2.8) elabora il materiale proposto nel secondo esacordo della serie e cioè la seconda maggiore, in aggiunta all'intervallo di terza che costituisce il raccordo fra i due esacordi. A partire da qui si genera un prospetto articolativo e dinamico più ricco rispetto alla zona precedente: rapidi passaggi e suoni dissociati ed isolati, cambi dinamici improvvisi o preparati che arricchiscono la gamma delle dinamiche, momenti di mobilità intensa opposti a silenzi. A metà della seconda sezione (2.6) il ritorno dell'articolazione incisiva - caratteristica dell'incipit iniziale ripresa nei culmini della prima sezione - dà luogo a un progressivo aumento di tensione fino ai culmini Sol 5 **sff** e Re 5 **ff** (2.7). A questo punto inizia una zona di conclusione, caratterizzata da dilatazione dei valori,

diminuzione delle dinamiche e linea discendente fino al Sol 3 in **ppp** (fine di 2.8).

La seconda sezione dà inizio alla zona di evoluzione che si dispiegherà nelle tre macrosezioni centrali: qui si dà maggiore rilievo all'alternanza repentina di dinamiche contrapposte, così che la tensione è sempre assicurata dai contrasti e raggiunge il suo culmine nei suoni forti e tenuti a 2.7; il materiale armonico costituente la seconda sezionatura si basa sulle elaborazioni di R<sub>3</sub>, P<sub>9</sub>, e I<sub>1</sub>.

La riapparizione completa della serie di apertura P<sub>9</sub> (2.9) coincide con l'inizio della terza sezione. Qui la serie ha un punto di inversione nel punto di collegamento tra i due esacordi (Mi – Do# della serie di apertura diventa Mi – Re#), e la tessitura ritmica viene dilatata nella prima parte e poi rilanciata in profilo ascendente con un'articolazione sempre più rapida fino ai ribattuti, producendo un'intensificazione della tensione sino al punto di arrivo, ovvero il culmine sul Sol# 3 (3.1).<sup>37</sup>

La seconda zona (fine di 3.1-3.2) mistica l'articolazione tipica della prima sezione, dove inizia il *f* tenuto compare di fatto l'incipit del motivo iniziale, ad elementi di maggiore cantabilità ed eterogeneità dinamica ed articolativa. A 3.4 inizia una prima conclusione della sezione, simile a 1.3 e 2.2, a cui dopo il lungo Sib 5 *pp-sffz* coronato e subito in diminuendo verso un armonico in **pppp**, segue un nuovo balzo ritmico verso il Re 4 a conclusione della parte. Si noti il parallelismo soprattutto con la conclusione a 2.2, in cui in entrambe il suono coronato è preceduto da un **pp** in rapido crescendo, simile quasi ad un'acciacatura; entrambi decadono verso il registro più basso ed in una sonorità inferiore o in diminuendo.

---

<sup>37</sup> Si noti che nell'edizione Universal del 1992 il Sol# viene spostato all'ottava superiore, ovvero Sol# 4 (vedi es. 11).

Esempio 38 a. 2.2



Esempio 38 b. 3.4-3.5



Segue a questo una scrittura di azione che, con la tipica articolazione picchettata (3.6) dei culmini, che qui costituisce l'elemento maggiormente evoluto in questa sezione, si intensifica verso il Sib 5 *sffz*, primo dei quattordici suoni in *flutterzunge* - nonché culmine formale della sezione - in diminuendo al La 3 che segna una possibile conclusione ancora una volta interrotta da un rilancio in terza ottava al Si 5 *sffz*, a cui segue la conclusione della terza sezione, fatta di suoni lunghi, dinamiche interrotte e suoni quasi isolati fino al mutamento timbrico del Do 4 in *pppp*.

A chiudere la sezione c'è un lungo Do 5 (3.9-3.10) che sebbene non abbia il segno di corona, ne ha tutte le caratteristiche (si noti in proposito che spariscono addirittura i marcatori di battuta e che nella versione del 1992 compaiono ben due corone, vedi 3.3-3.4).

La quarta sezione, presenta una rielaborazione del materiale cromatico, rimescola ed unisce elementi già presentati in precedenza (articolazione incisiva alternata a momenti lirici) ai nuovi (ricerca continua di un senso polifonico, introduzione di nuove gestualità che variano il senso morfologico: vedi i tremoli e l'uso preminente ed insistente del *flutterzunge*, che diventa qui l'elemento su cui si incentra l'evoluzione) in una scrittura che appare sin da subito dotata di grande dinamicità. La prima sottosezione (3.10-fine 4.3) appare quasi dal profilo simmetrico: a brevi tratti legati in crescendo

dal **p-pp** al **ff** si oppongono agitate articolazioni, seguite poi nella seconda metà della frase da un dialogo polifonico che, attraverso l'alterazione di ciascun parametro – dinamico, morfologico, articolativo, dinamico e temporale – genera una zona che smorza la tensione. Tensione subito recuperata dalla sottosezione successiva (fine 4.3-4.4), i cui tre suoni rimandano all'articolazione iniziale, ed incrementa l'intensificazione fino al punto massimo di tensione Do 6, punto di arrivo di un crescendo da **ff** di quasi tre ottave. Questo è il culmine formale dell'intera composizione e da qui parte uno smorzamento della tensione che, se da un lato si allenta in un percorso in discesa, dall'altro viene comunque mantenuta a una certa intensità mediante l'uso delle dinamiche (che di fatto vengono incrementate man mano che la tessitura si infittisce) e grazie all'introduzione di *flatterzunge*, accenti e colpi di chiave in registri sempre più estremi. Il decorso termina con un *diminuendo molto col fiato* fino a *sparire* congiuntamente ad un *crescendo con le chiavi* allo **sff** (*il possibile*) in un diminuendo all'impercettibile Fa 4 **ppppp**, che segna una conclusione interna della sezione, subito interrotta da un nuovo crescendo, adesso verso il Mib 4. Di qui parte l'ultima zona, conclusiva della sezione (dal Re 5 4.9 a 5.4), che dopo i famigerati multifonici ed un lungo Sib 3 coronato in diminuendo al **pppp** viene ancora interrotta dal fervore del livello dinamico, nuovamente incrementato al **ff - sffz**, che genera gli ultimi culmini locali della sezione (si noti la scrittura tipica dei culmini), ovvero Fa# 5, Fa 5, Fa# 4, Sol 5.

La quarta sezione completa il processo evolutivo delle macrosezioni centrali e rappresenta il punto massimo di tensione dell'intero brano (Do 6 4.4). Se la prima parte della sezione alterna continuamente fino a perderne le tracce, incipit motivatici iniziali, brevi momenti lirici, articolazione picchettata monodica e polifonica, al raggiungimento del culmine massimo la tensione si dilata fino all'inizio della conclusione della sezione, in cui torna la corona nella sua duplice funzione di distensione e di rilancio nella zona successiva.

La quinta sezione che ha funzione conclusiva dell'intero brano, si apre con l'ultima rifioritura della serie  $P_9$  (5.4) che, come accade in 2.9, ha un punto di inversione nel ponte di collegamento tra i due esacordi (Mi - Do# / Mi - Re#) che assumono carattere diverso: l'uno distensivo, l'altro di moto.

Da questo punto il tempo si dilata sempre più e le note sono intercalate da numerosi silenzi, le notine rapide diventano sempre più numerose in quella che è forse la sezione più ricca di mutamenti, cambi di registro, dinamici, articolativi e morfologici. La scrittura dell'intera sezione viene qui rifunzionalizzata: di fatto il frullato e il ribattuto, scrittura tipica dei culmini delle precedenti sezioni, adesso assumono un carattere differente, non più concitato ma distensivo. Le dinamiche si smorzano lentamente sino al Do# 3, tenuto, dove tutto sembra fermarsi e morire, prima di un ultimo sussulto che coglie di sorpresa l'ascoltatore: un Do 4 naturale secco, breve e sospeso, seguito da un silenzio interminabile che lascia in dubbio se si tratti di un nuovo inizio o della conclusione definitiva.