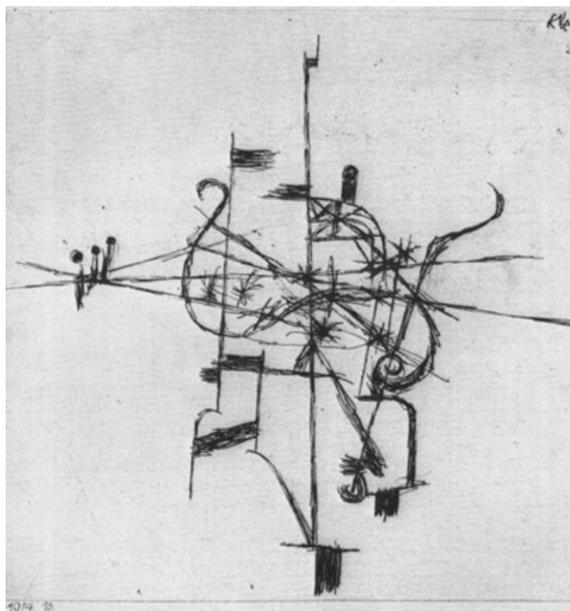


Penderecki: una rockstar nella crisi dello strutturalismo

Daniele Bisi

*Ad Alessandra,
per tutto il tempo e la passione
che mi hai dedicato, grazie...*



Abstract

Partendo dall'occasione dell'incontro tra uno dei massimi compositori di musica colta del Novecento e una rockstar di fama mondiale, da cui è nata una collaborazione conclusa con una tournée ed un cd (*Krzysztof Penderecki/ Jonny Greenwood*), la nostra indagine inizierà da una serie di conferenze sul

serialismo tenute nei primi anni Trenta da Anton Webern, per poi indagarne gli sviluppi e la ricezione da parte della scuola di Darmstadt fino ad arrivare alla crisi dello strutturalismo ed alla strada alternativa intrapresa da Penderecki dalla sua avanguardia degli anni Sessanta fino alla collaborazione con il chitarrista dei Radiohead nel 2012, seguendo questo cammino dal punto di vista estetico e musicale, con una particolare attenzione al significato della musica stessa e ai suoi riflessi sul pubblico.

Introduzione

«Se i nostri tempi fossero normali, la musica del nostro tempo si troverebbe in una situazione diversa»¹

(Arnold Schoenberg, 1936)

Nel 1945 finisce la guerra in Europa, e con essa trova tragicamente la fine anche uno dei maggiori compositori del Novecento, Anton Webern, che lascia un'eredità pesantissima al mondo della musica: come continuare, dopo essere giunti al limite estremo dell'astrazione musicale? Bisogna in qualche modo trovare strade diverse, per proseguire il cammino della musica, o si può continuare su quella tracciata dal compositore austriaco, portandola alle estreme conseguenze a testa bassa, quasi senza più riflettere sugli esiti cui condurranno le scelte che si stanno compiendo, resi ciechi da una volontà di ricerca quasi fine a se stessa e in nome dell'avanguardia a tutti i costi?

La morte di Webern è uno spartiacque, è un punto di rottura. Se prima del Novecento la musica era andata evolvendosi in una sola direzione, tracciata all'interno di un *linguaggio* comune a chi la creava e a chi la ascoltava, con l'inizio del *secolo breve* tutto si sfalda: la seconda scuola di Vienna, guidata da Arnold Schoenberg, spinge il linguaggio dove mai nella storia era stato spinto, arrivando sino ad incrinare le sue stesse fondamenta; e a partire da questa eredità altamente instabile, dopo il 1945, verrà fondata un'altra scuola, che diventerà per decenni il principale riferimento per la musica colta in Europa.

Pierre Boulez e la “sua” scuola di Darmstadt, nella convinzione di poter guardare al futuro solo iniziando da un *anno zero* della musica, sceglieranno

¹ Charles ROSEN, *Schoenberg*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore 1984, p. IX.

di assumere il lavoro di Webern come punto di partenza, per costruire un castello di carta di cui il fondatore stesso ammetterà il fallimento meno di vent'anni più tardi, ma senza sfruttare l'occasione per tornare sui propri passi e trascinando definitivamente la musica d'avanguardia nel baratro dell'auto-referenzialità.

Su altri fronti, vi sono stati grandi compositori che hanno rifiutato le rigidità paralizzanti imposte come dogmi a Darmstadt e l'approccio strutturalista alla creazione musicale, che hanno portato avanti una ricerca autonoma e personale e che hanno superato le barriere (artificiali) all'interno delle quali le correnti darmstadtiane si erano trincerate: tra i nomi a cui si potrebbe fare riferimento (Ligeti, Xenakis, Cage), ognuno con la sua personale visione poetica, particolarmente interessante ci sembra la figura di un compositore che ha preso parte al movimento avanguardistico del dopoguerra, restando però sempre in disparte rispetto all'accademismo darmstadtiano: Krzysztof Penderecki.

La sua collaborazione, nel 2012, con la rock star britannica Jonny Greenwood, chitarrista di una band di fama mondiale, i Radiohead, gli ha fornito l'occasione per varcare le frontiere della musica colta, per sconfinare all'interno di un mondo musicale (apparentemente) lontanissimo, riscuotendo un successo senza precedenti, considerando anche che i brani proposti appartenevano alla fase avanguardistica (sonoristica) della sua produzione degli anni Sessanta: *Threnody* e *Polymorphia* di Penderecki vivono oggi a distanza di mezzo secolo una seconda giovinezza, accolti in maniera inaspettata da parte di un pubblico che si potrebbe definire completamente estraneo a quel genere.

Partito dall'avanguardia più sperimentale, ma sempre alla ricerca di un significato intrinseco della musica e senza mai rinunciare a comunicare, Penderecki ha infine trovato una strada convincente e personale nel tentativo di sanare un rapporto, quello tra compositore e pubblico, che sembrava irrimediabilmente compromesso.

1. Da Schoenberg a Darmstadt

1.1 Il cammino della nuova musica

Webern espone con grande chiarezza il suo pensiero sulla musica in una serie di 16 conferenze (di cui pertanto ci occuperemo diffusamente), tenute da egli stesso in una casa privata di Wien tra il '32 e il '33, che portano in sé già nel sostantivo comune ai due titoli apposti (*Der Weg zur Neuen Musik* le prime 8, così intitolate da Webern stesso, e *Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen* le seconde, il cui titolo gli fu consigliato da Schoenberg) l'idea fondamentale verso cui tutto il discorso tenderà: 'Weg', *cammino*, via.

L'intenzione, ripresa dal maestro e portata avanti con convinzione dall'allievo, è quella di dimostrare, sia sul piano storico sia su quello specificamente musicale, il ruolo di diritto svolto nella storia della musica dal sistema dodecafonico: Webern parla di cammino, di via verso la nuova musica, nella quale il nuovo linguaggio viene considerato come tappa necessaria di un'evoluzione naturale (anche nel senso acustico-scientifico del termine 'natura') e non come (nonostante lo scardinamento in atto del sistema tonale, che da ormai più di tre secoli reggeva le sorti della musica) una rottura con il passato e con la tradizione. Quello che cambia è il linguaggio utilizzato (anch'esso però, come vedremo, derivato dalla natura del suono), ma non le intenzioni dell'artista, che esprime se stesso attraverso un nuovo codice linguistico musicale che si trova sì al di là della tradizione, ma in senso pionieristico, e di conseguenza si prepara, una volta recepito e assimilato da critica e pubblico, a diventare esso stesso tradizione.

Siamo agli antipodi delle intenzioni che più tardi verranno portate avanti a Darmstadt: nel celeberrimo articolo *Schoenberg è morto* Boulez si riferisce agli strascichi postromantici riscontrabili nelle opere di Schoenberg etichettandoli come «concezioni superate»² o «reminiscenze di un mondo abolito»³; nelle parole del compositore francese tutto quello che rappresenta la tradizione arriva ad essere irritante e viene giudicato in modo negativo, bollato come «clichés di scrittura terribilmente stereotipi»⁴, sino alla categorica

² Pierre BOULEZ, *Schoenberg è morto*, in *Note di apprendistato*, trad. it. di L. Bonino Savarino, Torino, Einaudi 1968, p. 237.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

affermazione secondo cui «qualsiasi compositore è inutile al di fuori delle ricerche seriali»⁵.

Webern, come vedremo, seguirà le orme del suo maestro, adottandone sia la tecnica dodecafonica (seppur con esiti diversi) sia la visione estetica, ma la ricezione della sua opera da parte dei compositori darmstadtiani (siano essi stati formati dalla scuola o abbiamo contribuito a formare la scuola stessa) sarà radicalmente opposta rispetto a quella di Schoenberg: Boulez, nella parte finale del suo saggio, insiste nel mettere allievo e maestro in contrapposizione («c'è stato anche un certo Webern»⁶), indicando il primo addirittura come precursore della serialità integrale e contrapponendolo al secondo, giudicato un fallimentare nostalgico, incapace di separarsi da formule vuote derivate da un'estetica obsoleta, morta insieme a lui.

1.2 Le conferenze di Webern

«Stai proponendo un nuovo valore al posto di quello precedente, invece di aggiungere il nuovo al vecchio»⁷

(Ferruccio Busoni ad Arnold Schoenberg)

Cronologicamente, l'ordine dei due gruppi di 8 conferenze ciascuno è inverso rispetto alla pubblicazione delle conferenze tradotte in italiano, e ciascuno dei due gruppi ha un taglio leggermente diverso: il primo in ordine cronologico (pubblicato come secondo e tenuto tra il 15 gennaio e il 2 marzo 1932) affronta tematiche più strettamente tecnico-musicali, mentre il secondo gruppo (tenuto tra il 20 febbraio e il 3 aprile dell'anno successivo) si concentra maggiormente su aspetti storico-estetici e tende ad analizzare e a chiarire le scelte compiute dai compositori dodecafonici, creando presupposti e motivazioni teoriche all'attuazione dello scardinamento del linguaggio tonale: è per questa ragione che ci baseremo principalmente su queste otto conferenze, riagganciandoci a quelle del '32 solamente quando queste presenteranno aspetti comuni con la nostra indagine. Il fatto, infine, che queste conferenze siano state stenografate da uno dei presenti fornisce alle stesse un grande valore, perché ci permette di avere una testimonianza diretta del pensiero del

⁵ *Ibid.*, p. 238.

⁶ *Ibid.*

⁷ Ferruccio BUSONI, *Lettera ad Arnold Schoenberg*, Vienna, Arnold Schoenberg Center.

compositore: si potrà notare infatti che le otto del '32 sono mediamente più brevi rispetto alle otto del '33 qui prese in esame, in quanto presentano molti esempi musicali che vennero suonati ed illustrati ai presenti da Webern stesso.

Webern apre la prima conferenza citando un articolo di Karl Kraus (fondatore della rivista «Die Feckel», sulle cui pagine scrisse, tra gli altri, anche Schoenberg stesso), affiancando le riflessioni dello scrittore sulla parola alle proprie sulla musica: queste considerazioni preliminari costituiscono già di per sé un manifesto estetico importantissimo in quanto, nel mostrare il parallelismo tra il linguaggio verbale e quello musicale, Webern sostiene la tesi per cui non vi è necessità di occuparsi delle leggi e dei segreti della materia che si vuole plasmare (sia essa parola o suono) per «farci belli e pavoneggiarci a destra e sinistra, ma dobbiamo farlo in vista di un guadagno morale»⁸. La superiorità del valore morale rispetto a quello tecnico che traspare in questo passo si riallaccia immediatamente a quello che viene enunciato poco dopo, quando l'attenzione viene spostata da Kraus a Goethe. Webern afferma che «alla base di ogni arte, e quindi anche della musica, vigono delle regole»⁹ e sembra quindi porsi sulla scia di Schoenberg, il quale, dopo le creazioni del periodo atonale, aveva ritenuto indispensabile procedere all'individuazione di nuove norme che dessero unitarietà e coerenza al discorso musicale; ma introducendo e condividendo il pensiero del poeta *romantico* tedesco per eccellenza, secondo cui «fra prodotto della natura e prodotto dell'arte non regna alcun contrasto essenziale»¹⁰, Webern arriva alla conclusione che la produttività umana ed in particolare la genialità siano un prodotto della *natura universale*, le cui regole devono essere ricercate ma, ancora una volta in accordo con Goethe, probabilmente non saranno mai del tutto rintracciabili.

La conseguenza sul piano estetico è sorprendentemente diversa da quelle postulate da Boulez in quanto, in prima persona, Webern conclude sostenendo che¹¹

non è che io decida di dipingere un bel quadro, di comporre una bella poesia, e così via. Sì, può accadere anche così – ma questo

8 Anton WEBERN, *Il cammino verso la nuova musica*, trad. it. di G. Taverna, Milano, SE 1989, p. 15.

9 *Ibid.*, p.17.

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*

non è arte.

Siamo agli antipodi di quanto scrive il compositore francese, proprio riferendosi a Webern come anticipatore della serialità integrale, quando afferma che invece «si potrebbe forse generalizzare il principio della serie alle quattro componenti sonore: altezza, durata, intensità e attacco, timbro»¹². Da una parte troviamo lo sviluppo di un nuovo linguaggio che affonda le proprie radici nella natura e anche, come vedremo, nel processo evolutivo della storia, dall'altra la nascita di una nuova estetica basata su un'artificiosa creazione di regole, dove l'applicazione della tecnica per “farsi belli” (per usare l'espressione kraus-weberniana) è enfatizzata anche dall'utilizzo di Boulez di aggettivi come “abolito” quando si riferisce al passato romantico, pensato non come una tradizione che si evolve naturalmente, bensì come un mondo che si sostituisce ad un altro in base ad una scelta arbitraria, ma che si vorrà far passare come l'unica via possibile.

Sul finire della conferenza Webern comincia ad introdurre un argomento che sarà poi ripreso più volte nel corso delle seguenti e intorno al quale ruotano tutte le considerazioni di carattere storico riguardanti l'evoluzione del sistema di suoni che ha caratterizzato la musica occidentale dall'antichità greca fino ai suoi giorni. È interessante notare che sia Webern stesso a limitare la portata del suo discorso alla sola musica occidentale, specificando che «esistono anche musiche di altri popoli, oltre a quella occidentale (io non ne capisco molto)»¹³: Webern ha quindi chiaramente conoscenza dell'esistenza di sistemi extra-europei, ma circoscrive coscientemente la sua ricerca estetica solo al nostro, sostenendo di non avere sufficiente padronanza delle “altre musiche”. Questo atteggiamento relativistico diventerà la prassi mezzo secolo dopo fra gli studiosi di estetica di qualsiasi orientamento: qui ci si limita a citare, a titolo di esempio, Enrico Fubini, il quale, delimitando a sua volta l'ambito della sua indagine estetica alla musica al solo Occidente, afferma che «le civiltà extra-europee, ricche almeno quanto la nostra di musica e suoni, hanno tuttavia un concetto diverso della musica»¹⁴.

12 Pierre BOULEZ, *Schoenberg è morto*, in *Note di apprendistato*, cit., p. 238.

13 Anton WEBERN, *Il cammino verso la nuova musica*, cit., p. 21.

14 Enrico FUBINI, *Estetica della musica*, Bologna, Il Mulino 1995, p. 21. Analogo atteggiamento si ritrova ad esempio in Carl DAHLHAUS, Hans EGGBRECHT, *Che cos'è la musica?*, trad. it. di A. Bozzo, Bologna, Il Mulino, 1988 (la cui indagine è circo-

La visione di quello che avviene al di fuori dei nostri confini culturali è comunque differente in Webern, tradendo un eurocentrismo di fondo che sembra assegnare il primato alla nostra tradizione, rispetto alle altre: infatti egli, dopo aver constatato l'esistenza di altri sistemi, si affretta subito a «dimostrare la logicità e la profonda fondatezza del nostro sistema»¹⁵ tramite, ancora una volta, il suo *cammino* attraverso le varie fasi evolutive del sistema stesso nei secoli, sempre tenendo conto della forte relazione tra la natura del suono e il sistema stesso.

Entrano qui in gioco le forze che regolano il sistema tonale, già ampiamente esaminate da Schoenberg nella sua *Harmonielehre*,¹⁶ e incomincia quindi un esame della scala diatonica e dei rapporti di forza che legano i gradi principali della stessa (I, V e IV) in base alla teoria degli armonici. Questo è uno dei punti più importanti, su cui ci fermeremo spesso: maestro e allievo insisteranno più volte su di esso per giustificare il sistema di composizione con 12 suoni (visto come naturale evoluzione del sistema tonale basato su 7 suoni diatonici), perfettamente giustificato, in quanto derivante dalla natura stessa del suono e cioè fondato sul fenomeno degli armonici; ma, come vedremo, una volta postulata la naturalezza del nuovo linguaggio dodecafonico incomincerà a farsi strada il problema della sua ricezione da parte del pubblico.

In generale, già a proposito del linguaggio musicale, Webern osserva che sia¹⁷

molto strano come un così piccolo numero di persone sia in grado di capire un pensiero musicale. Non intendo parlare della massa, che non può occuparsi a fondo dei problemi spirituali; parlo dei grandi spiriti e dei loro errori.

In questa affermazione sono già posti e individuati alcuni dei maggiori problemi che affliggeranno (in maniera minore) il suo tempo e (in maniera molto maggiore) la metà del secolo successiva alla sua morte; attraverso esempi illustri – come Schopenhauer, che preferisce Rossini a Mozart, così come Go-

scritta alla musica dell'Occidente cristiano) e in Jean-Jacques NATTIEZ, *Pluralità e diversità del sapere musicale*, presentazione del volume secondo dell'*Enciclopedia della musica*, a cura di J.-J. Nattiez, Torino, Einaudi 2001-2005, pp. XXIII-XLV.

15 Anton WEBERN, *Il cammino verso la nuova musica*, cit., p. 21.

16 Cfr. Arnold SCHOENBERG, *Manuale di armonia*, trad. it. di G. Manzoni, Milano, Il Saggiatore 1997, cap IV.

17 *Ibid.*, p. 23.

ethe, che antepone Zelter¹⁸ a Beethoven, per finire poi con il famoso rapporto Nietzsche-Wagner – Webern arriva alla conclusione che «è sempre la stessa storia: chi vale meno viene esaltato, e i grandi vengono misconosciuti»¹⁹, anche dai più grandi pensatori²⁰.

Cosa c'è dunque di più romantico dell'idea del genio incompreso che porta sulle spalle il peso della storia, mentre il presente si dimentica di lui? Eppure questa idea non si spegne con il romanticismo, ma continua attraverso il XX secolo, nonostante quel mondo e i suoi valori estetici siano stati *aboliti* da Boulez; e basta ascoltare più di 50 anni dopo proprio Stockhausen per capirlo, quando afferma che «l'arte è proiettata nel futuro: giudicarla? L'esperienza insegna che il giudizio è riservato ai posteri»²¹. Emerge da questi passi il tentativo di giustificare un linguaggio incompreso (sia dal pubblico costituito dalle 'grandi menti', sia dalla massa) attraverso l'idea che il pubblico stesso non sia ancora pronto per questo tipo di musica e che l'artista, capace di vedere nel futuro, si faccia carico di portare sulle proprie spalle il peso dell'oblio dell'oggi in attesa del riconoscimento del domani.

Poco più avanti Webern propone un nuovo interrogativo, come per affrontare il problema da un'altra prospettiva:²²

come si ascolta la musica? Come l'ascolta la grande massa? Sembra che essi debbano riferirsi ad un'atmosfera. Se non si possono rappresentare un verde prato, un cielo azzurro o qualcosa di simile, non sanno più come raccapezzarsi.

Con questa frase Webern si riallaccia al paradigma estetico che si era affermato nel corso dell'Ottocento, che aveva cambiato l'idea stessa di musica e che aveva introdotto nel mondo musicale dal romanticismo in avanti il dualismo tra la musica a programma e la «musica assoluta»²³. Siamo di fronte

18 Si tratta di Carl Friedrich Zelter, compositore e direttore d'orchestra tedesco, vissuto tra la seconda metà del Settecento e la prima metà dell'Ottocento.

19 *Ibid.*, p. 24.

20 Cfr. anche Anton WEBERN, *Il cammino verso la nuova musica*, cit., p. 74, dove Webern insiste sul fatto che Beethoven e Wagner “non sono stati capiti”, senza considerare però anche i grandi successi di pubblico che hanno riscosso ancora in vita i due maestri tedeschi.

21 Karlheinz STOCKHAUSEN, *Intervista sul genio musicale*, a cura di Mya Tannenbaum, Roma-Bari, Laterza 1985, p. 142.

22 Anton WEBERN, *Il cammino verso la nuova musica*, cit., p. 25.

23 L'idea di musica assoluta, che sancisce non solo la conquistata autonomia della musica strumentale, ma addirittura la sua supremazia, si afferma a partire da Ernst

ad una forte presa di posizione in favore della ben nota teoria estetica di Hanslick²⁴, secondo la quale le *forme sonoramente mosse* sono l'unico possibile contenuto della musica, chiudendo la strada quindi alla possibilità di un passaggio di sentimenti tra il compositore e il fruitore dell'opera.

A questo punto è facile per Webern arrivare poco dopo ad una sua formulazione dell'idea di musica, ed in particolare di suono, definito come «la natura con le sue leggi in rapporto al senso dell'udito»²⁵, dove le citate leggi della natura implicano ancora una volta il ritorno alla teoria degli armonici, che andrà poi a sostenere l'emancipazione della dissonanza. «Noi continuiamo a prendere possesso, progressivamente, di quel che ci è dato dalla natura», afferma il compositore austriaco, la cui tesi sarà sposata ancora da Stockhausen, quando affermerà che il destino dell'umanità sia di progredire per raggiungere le vette dell'evoluzione e che quindi ogni difficoltà o incomprendimento temporanea siano dovute solo ad «una questione di crescita»²⁶, di cui nessuno può prevedere la lunghezza o la durata; Stockhausen tuttavia si dice sicuro che²⁷

il cane impiegherà più tempo dell'uomo, ma un giorno o l'altro riuscirà anche lui a percepire la Passione secondo Matteo.

La dissonanza quindi non è altro che il rapporto tra gli armonici più lontani, ma, se fino a quel momento aveva rappresentato il «condimento»²⁸ della triade (a sua volta invece formata dagli armonici «più importanti»²⁹ e vicini alla fondamentale, e quindi più facili all'ascolto), adesso rivendica il suo ruolo paritario all'interno di un nuovo linguaggio musicale, contro il quale perciò non può essere mossa nessuna critica, in quanto «nei suoni, così come

Thomas Amadeus HOFFMANN (cfr. ad esempio *La musica strumentale di Beethoven*, in *Kreisleriana*, trad. it. di Rosina Pisaneschi, Milano, Rizzoli 2002, pp. 27-37), viene ripresa – benché secondo un'accezione diversa – da Wagner (cfr. *L'opera d'arte dell'avvenire*, trad. it. di A. Cozzi, Milano, Rizzoli 1983, in particolare il cap. II, *L'uomo artista e l'arte che si origina direttamente da lui*, p. 135 e segg.) e infine argomentata teoricamente da E. Hanslick (cfr. oltre). Per un approfondimento, cfr. Carl DAHLHAUS, *L'idea di musica assoluta*, trad. it. di Laura Dallapiccola, Firenze, La Nuova Italia 1988.

24 Cfr. Eduard HANSLICK, *Il bello musicale*, a cura di Leonardo Distaso, Palermo, Aesthetica 2001.

25 Anton WEBERN, *Il cammino verso la nuova musica*, cit., p. 26.

26 Karlheinz STOCKHAUSEN, *Intervista sul genio musicale*, cit., p. 142.

27 *Ibid.*

28 Anton WEBERN, *Il cammino verso la nuova musica*, cit., p. 27.

29 *Ibid.*

la natura ce li ha dati, è contenuta tutta la sfera delle possibilità»³⁰.

Per chiudere, Webern si ricollega di nuovo ad Hanslick, sostenendo che la musica sia un linguaggio nel senso in cui «una persona vuole esprimere con i suoni qualcosa»³¹ e in particolare «esprimere un pensiero che non poteva essere espresso se non in suoni»³², sostenendo che da sempre l'esposizione di idee *musicali* (e quindi non una rappresentazione sonora di concetti extra-musicali) sia soggetta a regole, apparse simultaneamente alle idee stesse.

Ma prima di passare alle regole è interessante aprire una parentesi per citare un episodio riguardante Schoenberg, che aiuta a chiarire il suo pensiero e il suo atteggiamento a proposito dell'impossibilità teorizzata da Hanslick di veicolare concetti extra-musicali da parte della musica stessa: in una sua conferenza su Mahler del 1912, può apparire singolare quello che il padre della dodecafonia ricorda riguardo il suo primo ascolto della Seconda sinfonia del musicista boemo, in particolar modo quando ammette, con enfasi quasi wagneriana, che fu «preso da eccitamento [...] che si manifestò addirittura nel corpo con violente pulsazioni cardiache»³³; una volta a casa però, studiata a fondo la partitura alla ricerca di eventuali debolezze legate alla gestione della forma e allo sviluppo motivico, realizzò che la composizione nella sua interezza non gli piaceva. Ma l'affermazione più imprevedibile e sorprendente, che riportiamo per interno, è quella immediatamente seguente, e cioè che, dopo aver studiato la partitura e aver trovato in essa motivazioni tali da indurlo ad un giudizio severo, lui stesso ammette di aver dimenticato in quel modo³⁴

il dato di fatto più importante, cioè che quel lavoro mi aveva fatto un'impressione straordinaria perché mi aveva davvero trascinato a una partecipazione involontaria: dimenticai che un'opera d'arte raggiunge la sua maggior efficacia quando l'emozione che ha mosso il suo creatore viene trasmessa all'ascoltatore, fino al punto di muoversi e scatenarsi anche in quest'ultimo. Dimenticai che ero commosso, commosso in sommo grado.

30 *Ibid.*

31 *Ibid.*, p. 28.

32 *Ibid.*

33 Arnold SCHOENBERG, *Conferenza su Gustav Mahler*, in *Stile e pensiero*, trad. it. di Annamaria Morazzoni, Milano, Il Saggiatore 2008, p. 51.

34 *Ibid.*

Basta poco per capire che siamo agli antipodi dell'atteggiamento darmstadtiano quando, ad esempio, Stockhausen parlerà di «semplice ascolto»³⁵ riferendosi ad esso in senso negativo, in quanto l'ascolto in posizione passiva da parte di un soggetto che non sia in grado di sapere (o potere) leggere e decifrare la partitura è ritenuto un modo sbagliato o comunque inadeguato di porsi nei confronti della musica.

Il problema quindi è tutt'altro che risolto: l'ascolto *analfabeta* di cui parla Stockhausen può forse essere riferito alle masse («sono state le canzonette a creare il vuoto attorno alla musica d'arte³⁶»), ma sicuramente non ad un musicista come Arnold Schoenberg, il quale però ammette egli stesso che un'analisi cosciente di una partitura ci può addirittura far perdere di vista quelli che sono gli aspetti più importanti, innanzitutto l'emozione trasmessa dall'autore al pubblico, in perfetta antitesi anche rispetto a certe posizioni di Hanslick (e del suo seguito di progressisti).

Siamo quindi giunti alla terza conferenza, dove viene introdotto un ulteriore tema che verrà poi ampiamente portato avanti nelle cinque seguenti, attraverso un percorso sullo sviluppo del pensiero secondo le leggi musicali nella storia, a partire dal gregoriano fino alla fine della tonalità; come si è già detto, è obbiettivo di Webern dimostrare che la dodecafonìa sia una evoluzione *naturale* all'interno della storia della musica e il compositore porterà numerosi esempi di come la tecnica della variazione abbia costituito un elemento di primaria importanza nell'opera dei grandi compositori.

Ma il punto focale del discorso, posto proprio in apertura, riguarda un aspetto di grande importanza, e cioè il fatto che l'esposizione di un pensiero *musicale* (ancora una volta Hanslick è all'orizzonte) deve essere formulato sulla base di leggi valide, ma³⁷

se devo esprimere qualcosa, subito si presenta la necessità di farmi capire. E questo posso farlo se mi esprimo il più chiaramente possibile.

È qui che appare per la prima volta un riferimento alla *comprensibilità*,

35 Karlheinz STOCKHAUSEN, *Intervista sul genio musicale*, cit., p. 143.

36 *Ibid.*

37 Anton WEBERN, *Il cammino verso la nuova musica*, cit., p. 29.

vista da Webern come principio fondamentale e irrinunciabile dell'esposizione del pensiero, unico scopo e «legge suprema»³⁸ di tutte le epoche. E avanzando di un passo, come suggerito dal compositore, per comprendere qualcosa abbiamo bisogno di un' *articolazione*, e cioè di «poter procedere a un sezionamento allo scopo di analizzare una cosa, di distinguere gli aspetti principali da quelli secondari»³⁹ (inevitabile il riferimento, in questo passo, ai diversi piani sonori di *Hauptstimme* e *Nebenstimme* utilizzati nella musica seriale): il passo è fatto e «si deve dunque mantenere la *coerenza*, altrimenti si diventa incomprensibili»⁴⁰.

Il concetto di comprensibilità (e le sue connessioni alle strutture linguistiche e musicali) era già stato considerato come di importanza primaria e preso attentamente in esame da Schoenberg in relazione proprio alla nascita del sistema dodecafonico stesso, come sottolinea anche Giovanni Piana nel suo "*Barlumi per una filosofia della musica*"⁴¹, facendo notare però come⁴²

la nozione di "comprensibilità" deve essere lasciata del tutto aperta, essendo una nozione il cui senso deve essere rimesso di continuo in discussione in rapporto alla varietà delle pratiche compositive e delle possibilità espressive della musica.

Questa *apertura* però non sembra essere presa in considerazione da Schoenberg, che prende invece la coerenza linguistico-grammaticale della tecnica da lui ideata e utilizzata come un assioma da cui scaturisce quella «formulazione fortissima»⁴³ di equivalenza tra la comprensibilità e le *regole* che costituiscono la *grammatica* della composizione (con dodici suoni) e a questo punto la questione primaria anche per Webern sarà dimostrare che «la composizione dodecafonica ha raggiunto un grado di perfezionamento della coerenza, che prima non esisteva neppur lontanamente...»⁴⁴ a partire da cui viene direttamente postulato che «è chiaro che dove esistono soprattutto rapporto

38 *Ibid.*, p. 30.

39 *Ibid.*

40 *Ibid.*

41 Giovanni PIANA, *Barlumi per una filosofia della musica*, 2007, p. 323, consultabile a questo indirizzo: <http://filosofia.dipafilo.unimi.it/piana/index.php/filosofia-della-musica/72-barlumi-per-una-filosofia-della-musica> (ultimo accesso: 12/07/2015).

42 *Ibid.*, p. 324.

43 Sempre nelle parole di Piana in *Barlumi per una filosofia della musica*, cit., p. 323.

44 Anton WEBERN, *Il cammino verso la nuova musica*, cit., p. 31.

e coerenza, anche la comprensibilità è garantita»⁴⁵. Il percorso che porta a Stockhausen è breve: infatti il compositore tedesco non avrà timore ad affermare, in relazione al rapporto col suo pubblico, di non vedere «differenza alcuna tra la buona qualità di quel che si va facendo e l'accoglienza ricevuta»⁴⁶, dove per "buona qualità" egli stesso intende la perfezione «estesa alla tecnica; un perfezionismo che rasenta la pedanteria»⁴⁷ fino al punto in cui «la bellezza non va disgiunta dall'idea della perfezione»⁴⁸ di cui quella umana non è che una "miniatura" di quella celeste.

La coerenza ricercata da Webern porterà Stockhausen, come estrema conseguenza, addirittura a relazionare la musica alla sfera celeste, rimandando direttamente all'idea di musica risalente al *Quadrivium* medioevale, espressa in affermazioni quali⁴⁹

la musica è matematica. Matematica da ascoltare. [...] Sappiamo che musica, matematica e astronomia appartengono al medesimo ceppo, costituiscono un vero e proprio triumvirato.

Sembra quindi imporsi l'idea di musica come scienza, in netto contrasto con l'*emozione* trasmessa a Schoenberg dalla seconda sinfonia mahleriana; e, nonostante Boulez ci dica apertamente che l'inventore della serialità abbia fallito il suo compito e il suo esempio non sia da seguire, è perlomeno lecito domandarsi se chi, come il compositore francese, ha utilizzato un'invenzione altrui (trasformandola poi in un dogma a livello tecnico ed estendendone la portata a tutti i parametri musicali) non avesse avuto perlomeno l'obbligo di risalire alle radici profonde di un sistema e di un linguaggio, prima di utilizzarli estrapolandoli dal contesto e mutandone le finalità.

Ritornando alle conferenze, dopo una parentesi iniziale, nella quale è descritto il difficile periodo che stava attraversando la cerchia dei musicisti d'avanguardia, accusati di bolscevismo musicale in seguito all'ascesa nazista nei paesi germanici, e in cui Webern esprime, oltre a profetici timori per le sorti di Schoenberg e dell'Europa, un ammonimento che verrà spesso dimenticato

45 *Ibid.*

46 Karlheinz STOCKHAUSEN, *Intervista sul genio musicale*, cit., p. 139.

47 *Ibid.*, p. 143.

48 *Ibid.*, p. 144.

49 *Ibid.*, p. 132.

nel dopoguerra («Ma finiamola con la politica!»⁵⁰), con la quarta incomincia il viaggio dalla monodia gregoriana alla polifonia fiamminga, nata come *necessità* di «esporre l'idea musicale in modo che non comprendesse solo il senso orizzontale, ma anche la profondità, data da più voci»⁵¹. Dopo la perfezione raggiunta dai maestri venuti dal Nord Europa (di cui Webern aveva ampiamente analizzato stili e tecniche), il contrappunto deve cedere di nuovo il passo ad una forma di monodia accompagnata (al riguardo, il punto di vista di Webern è molto chiaro: parla della polifonia come frutto di uno sviluppo sontuoso e utilizza aggettivi come “primitivo” rapportandosi invece alla monodia) e nasce quindi lo stile omofonico, dove due voci assumono funzioni diverse di melodia e accompagnamento, omettendo per un attimo il caso Bach, di cui tratterà ampiamente più avanti.

Nel corso della storia l'accompagnamento acquista sempre più importanza, e con esso l'armonia, le cui conquiste permetteranno secondo Webern la nascita della dodecafonia, vista come un ritorno evoluto ai «metodi espressivi dei fiamminghi del XVI secolo»⁵²; siamo a questo punto di fronte al nodo cruciale per capire, secondo Webern, la stretta relazione tra la coerenza e la comprensibilità:⁵³

Ciò che colpisce immediatamente è la ripetizione; [...] Ma come si può raggiungere più agevolmente la comprensibilità? Proprio con la ripetizione.

Eccoci arrivati dunque, sul finire della conferenza, al postulato che più di ogni altro ha creato (e crea tuttora) la frattura tra la percezione musicale e l'idea musicale stessa: «il nostro sistema dodecafónico si fonda su un continuo ritorno dei dodici suoni: sul principio della ripetizione!»⁵⁴. Sulla carta, tutto funziona: la musica, in quanto linguaggio, ha bisogno di un'esposizione chiara dell'idea, che solo la coerenza può garantirle, e la ripetizione, all'interno di un linguaggio perfettamente coerente, basato sull'esperienza acquisita nei secoli con le conquiste verticali (armonia) e orizzontali (contrappunto), ga-

50 Anton WEBERN, *Il cammino verso la nuova musica*, cit., p. 33.

51 *Ibid.*, p. 34.

52 *Ibid.*, p. 36.

53 *Ibid.*, p. 37.

54 *Ibid.*

rantisce la comprensibilità del linguaggio stesso⁵⁵.

Ma «l'*illusione* del secolo»⁵⁶, come la ha definita Lévi-Strauss, è proprio insita in questa catena di azioni e reazioni che, se apparentemente sono perfettamente logiche e dimostrabili, non trovano riscontro nella realtà della percezione. La prima falla nel sistema è sottolineata dallo stesso Lévi-Strauss, quando fa notare che la musica seriale, eliminando (come dice Boulez) scale e forme *preconcette* come strutture generali, si illude di poter operare su «un unico livello di articolazione»⁵⁷, mentre Webern stesso riconosce proprio nell'articolazione il principio portante della comprensione. Bisogna allora chiedersi, ancora secondo Lévi-Strauss,⁵⁸

che cosa accada in una tale concezione del primo livello di articolazione, indispensabile al linguaggio musicale, come ad ogni linguaggio, e che consiste proprio in strutture generali, le quali permettono, in quanto sono comuni, la codificazione e la decodificazione di messaggi particolari.

Bisogna chiedersi se sia possibile avere allora una *parole senza langue*⁵⁹: Schoenberg era pronto a sostenere, in una nota esternazione, che da un momento all'altro si sarebbe aspettato di sentire fischiettare per strada una serie dodecafonica, come conseguenza indiretta di una *comprensione* linguistica che mette in parallelo la *grammatica riconoscibile* della dodecafonia con quella del linguaggio parlato⁶⁰, ma la storia è andata in un'altra direzione e quella nuova *langue* che si sarebbe dovuta creare di fatto non è mai esistita e, per quanto ne sappiamo, i cani non possono ancora ascoltare la *Passione secondo Matteo*.

Se guardiamo ancora oltre, in cerca di possibili risposte alle domande che

55 Cfr. Anton WEBERN, *Il cammino verso la nuova musica*, cit., p. 92, dove nella settima conferenza del '32 Webern afferma che “non ha importanza se l'orecchio non sempre può seguire lo svolgimento della serie”, ammettendo quindi l'ipotesi che la ripetizione non sia sempre sinonimo di comprensibilità in assoluto.

56 Claude LÉVI-STRAUSS, *Il crudo e il cotto*, trad. it. a cura di A. Bonomi, Il Saggiatore, Milano 1966, p. 44.

57 *Ibid.*

58 *Ibid.*, p. 43-44.

59 In riferimento alla differenza tra *langue* e *parole* introdotta dallo strutturalismo linguistico di De Saussure.

60 Come arriva a concludere dopo una riflessione sui due saggi di Schoenberg stesso sulla *Composizione con dodici note* sempre Giovanni Piana in *Barlumi per una filosofia della musica* cit., p. 323.

ci siamo posti in apertura di questo paragrafo, la quinta e la sesta conferenza ritornano sull'evoluzione del sistema tonale all'interno della storia della musica, passando dai classici viennesi al romanticismo, in cui la dissonanza e il semitono, già insiti all'interno della scala diatonica, acquistano sempre maggiore importanza e si fanno strada fino al progressivo disgregamento della tonalità; infatti, come riassume Webern,⁶¹

si è continuato ad introdurre qualcosa di nuovo per arricchire e rendere più interessanti le tonalità, maggiori e minori, e proprio con questo si è dato loro il colpo di grazia,

individuando anche nell'emancipazione della musica strumentale, subordinata alla musica vocale per un lunghissimo periodo, una delle ragioni possibili di questo processo, con evidenti riferimenti sempre alla visione estetica di Hanslick.

Con le ultime due conferenze Webern cerca di tirare le somme del cammino percorso fin qui. La settima incomincia parlando direttamente di dodecafonìa e dichiarando come questa tecnica sia stata *scoperta* da Schoenberg, in riferimento diretto ad una propria affermazione contenuta nella seconda conferenza, secondo la quale anche la scala diatonica «non è stata inventata, ma scoperta»⁶²: si riafferma l'idea che «questo procedimento sia stato chiaramente un fatto del tutto *naturale*»⁶³.

È doveroso aprire una piccola parentesi e andare a rileggere quello che scriveva Schoenberg dieci anni prima, nella sua iniziale formulazione del «metodo di composizione con 12 note»: nel brevissimo saggio in cui l'autore rivendica la paternità della tecnica, è sorprendente quello che viene enunciato fin da subito, e cioè che «la nuova arte *non* si basa però su una legge naturale»⁶⁴, ma invece «si basa sull'aspirazione inconscia a mettere alla prova i nuovi mezzi»⁶⁵. Nessuna legge naturale quindi sembra essere alla base della dodecafonìa, proprio secondo colui che l'ha *scoperta*, ma questa andrebbe quindi semplicemente intesa come un mezzo tecnico per regolare quello che

61 Anton WEBERN, *Il cammino verso la nuova musica*, cit., p. 47.

62 *Ibid.*, p. 27.

63 *Ibid.*, p. 52.

64 Arnold SCHOENBERG, *Composizione con dodici note [I]*, in *Stile e pensiero*, cit., p. 75.

65 *Ibid.*

la natura ci ha dato in termini di consonanza e dissonanza (che hanno sì uguale valore, ma «un maggiore o minore livello di *comprensibilità*»⁶⁶ a seconda della distanza dagli armonici fondamentali, come ha ampiamente dimostrato lo stesso Schoenberg nell'*Harmonielehre*). E anche se Webern, giusto in apertura del ciclo di incontri, citando Goethe parlava di arte come «prodotto della natura *universale*»⁶⁷, sicché anche la genialità umana e di conseguenza i suoi prodotti (nel nostro caso identificabili con la tecnica dodecafonica) sono essi stessi un prodotto naturale, il discorso è più difficilmente applicabile (se non in senso utopico) nel '900 di quanto potesse esserlo per Goethe a cavallo tra l'epoca dei Lumi e il romanticismo, a meno che non si vogliano considerare come *naturali* anche, ad esempio, le scorie radioattive delle centrali atomiche⁶⁸. Al riguardo, è interessante osservare come questo concetto di arte come natura universale, nell'accezione e con le aporie appena discusse, sembri ancora farsi strada quasi sessant'anni dopo, nelle dichiarazioni di Stockhausen riguardanti l'attacco del 2001 alle Twin Towers, definito allora come la più grande opera d'*arte* mai concepita⁶⁹.

Chiudendo la nostra digressione e ritornando a Webern, appare finalmente l'analogia tra la tecnica dodecafonica e l'arte contrappuntistica di Bach, di cui viene qui presa ad esempio l'opera più *astratta* e “fuori moda”, secondo i canoni dello stile galante nascente, quando fu composta: l'*Arte della Fuga*. Quello che è messo maggiormente in evidenza è l'aspetto puramente formale, e cioè che l'intera opera bachiana sia generata da una sola idea (il soggetto presentato nel Contrapunctus I): «Sviluppare un intero pezzo da una sola idea principale! Questa è la coerenza più radicale», afferma enfaticamente Webern, sottolineando la chiara similitudine con la possibilità di concepire un'opera partendo da una sola serie di 12 note.

66 Arnold SCHOENBERG, *Composizione con dodici note [II]*, in *Stile e pensiero*, cit., p. 176, da cui traspare la consapevolezza di una maggiore difficoltà di comprensione degli intervalli più dissonanti.

67 Anton WEBERN, *Il cammino verso la nuova musica*, cit., p. 17.

68 Non è questo il luogo per discutere il concetto di “naturalità” in riferimento all'ambito estetico, per il quale si rimanda alle interessanti riflessioni di Gerard GENETTE, *L'opera dell'arte*, tomo II: *La relazione estetica*, a cura di Fernando Bollino,, Bologna, Clueb 1998, p. 146 e segg.

69 Il compositore si schiererà poi dalla parte delle vittime, attribuendo la strage a Lucifero, ma rimane, ad un livello concettuale più profondo, l'idea dell'arte come prodotto naturale del genio umano, che questa tenda indistintamente “al bene” o “al male”: arte ed etica sono dunque due sfere separate.

Dati i temi fin qui trattati, è singolare notare che fino a questo momento la figura di Richard Wagner non sia ancora apparsa in maniera significativa nelle parole di Webern, nonostante l'importanza che ricopre il Maestro germanico nel *cammino* verso la Neue Musik. La ragione potrebbe essere duplice: da una parte, nonostante il percorso seguito fin qui (che conduce alla scomparsa dei modi maggiore e minore in favore di un nuovo «*super-modo*»⁷⁰ proposto da Schoenberg) sia stato ampiamente favorito da Wagner, potrebbe esserci la volontà da parte dei compositori dodecafonici di nascondere parzialmente l'importanza delle conquiste wagneriane, ancora una volta in ossequio alle concezioni estetiche di Hanslick; dall'altra c'era forse la consapevolezza⁷¹ di dover fare una scelta ed evitare quindi di dare peso al significato che le novità armoniche ricoprono nell'*opera d'arte totale* wagneriana, dove la dissonanza viene utilizzata a livello *funzionale* al dramma e mai come mera ricerca tecnica, che pare essere invece il fine ultimo, se non di Webern e Schoenberg, almeno della generazione successiva votata alla serialità integrale e allo strutturalismo.

A supporto di questa tesi, secondo la quale il creatore del *Ring* utilizzerebbe a livello funzionale al dramma consonanze e dissonanze, vale la pena ricordare quello che il critico musicale Teodoro Celli scrive riguardo alle interpretazioni distorte di alcune parti del *Gotterdammerung*, dove i *leitmotiven* vengono trasfigurati da Wagner nel più fitto e cromatico contrappunto per descrivere insieme «barbarie e finezza raziocinante, nobiltà assolutamente finta e malcelata ferocia»⁷² del meschino (e privo di valori) popolo dei Ghibicunghi, che con l'inganno vorrà distruggere il vero valore della coppia Siegfried-Brünnhilde; e, continua Celli,⁷³

è da pagine come queste, torbide e malsane, che prenderanno poi le mosse i sinfonisti tardo-romantici [secondo l'autore ancora prima della dodecaфонia], scambiando per progresso e per evoluzione del linguaggio ciò che in Wagner è null'altro che adesione geniale a un particolare 'momento' del suo dramma.

70 *Ibid.*, p. 58.

71 Cfr. Anton WEBERN, *Il cammino verso la nuova musica*, cit., p. 79, dove traspare in Webern la consapevolezza che in Wagner "l'armonia assume *significati* più vasti", senza che ciò gli impedisca comunque di preferire, giudicandolo più interessante per i rapporti armonici, l'esempio brahmsiano.

72 Teodoro CELLI, *L'anello del Nibelungo*, Milano, Rusconi 1997, p. 219.

73 *Ibid.*

A conferma di questa tesi si evidenzia che le pagine wagneriane della *Tetralogia* riferite alla purezza e alla quiete primordiale siano costruite invece sulle triadi perfette, e testimonianze evidentissime sono il lungo pedale di Mib maggiore che costituisce il preludio della *Tetralogia* (quando il male non aveva ancora fatto la sua comparsa) o il corrispondente Reb maggiore con il quale, dopo il sacrificio di Brünnhilde che cancella il “peccato originale” di Alberich e ripristina l’antica e perduta quiete, la *Tetralogia* si chiude; per non parlare dei temi costruiti sulle triadi maggiori, come quelli dell’oro, di Siegfried o della spada, contrapposti a quelli cromatici che corrispondono a situazioni o stati d’animo negativi come l’irritazione o l’inganno magico, per arrivare infine al tema della schiavitù, costituito da un solo semitono discendente⁷⁴.

Lo stesso Webern, a metà della penultima conferenza, è costretto ad ammettere l’importanza di Wagner per quel che riguarda la coerenza musicale ottenuta attraverso i leitmotiven⁷⁵, ma ridimensionandone subito la portata in quanto,⁷⁶

per esempio, il fatto che il motivo di Sigfrido venga ripetuto più di una volta, per esigenze drammatiche, crea una certa unitarietà, ma solo drammaticamente e non musicalmente

e, in ogni caso, «la cosa necessaria è l’elaborazione tematica [sic]. A questo proposito una forma ricopre un ruolo particolarmente importante: la *variazione*»⁷⁷; sono quindi citate come esempio le variazioni di Beethoven su un tema di Diabelli, che secondo Webern confermano che «i grandi maestri *a volte* hanno scelto temi del tutto banali per scrivere variazioni»⁷⁸, ma la coerenza è garantita dall’unità del tema stesso.

Le forme classiche, quindi, anche se hanno subito mutamenti nella Neue

74 A riprova di questo, si possono confrontare le profonde differenze a livello musicale e drammatico tra le quadriadi cromatiche del *Tristano* e le triadi del *Parsifal*, le une funzionali al dramma della passione, le altre al dramma della redenzione spirituale.

75 Cfr. anche le ultime parole della già citata seconda conferenza di Schoenberg sulla dodecafonia, nella quale egli afferma che il Leitmotiv wagneriano e la serie di dodici suoni sono stati introdotti con lo stesso scopo, e cioè creare *unità*.

76 Anton WEBERN, *Il cammino verso la nuova musica*, cit., p. 54.

77 *Ibid.*, p. 55.

78 *Ibid.*

Musik, sono rimaste: «anche in Schoenberg!»⁷⁹, afferma Webern, e questo sarà uno dei motivi per cui Boulez, nel dopoguerra, come abbiamo visto, attaccherà Schoenberg stesso, contestandogli l'utilizzo di queste forme (classiche o pre-classiche) in quanto scollegate dalla dodecafonia: di conseguenza «queste architetture annullano le possibilità di organizzazione incluse in questo nuovo linguaggio»⁸⁰. Boulez dichiarerà dunque di voler percorrere la via di Webern (il quale, seppure senza rimanere strettamente legato alle architetture classiche, scriverà un concerto, una sinfonia, una sonata, delle variazioni), “dimenticandosi” che egli stesso aveva proposto come manifesto musicale delle sue teorie poetiche ed estetiche un *sonata* in 4 movimenti.

La conclusione della conferenza riassume quindi il cammino dai modi ecclesiastici ai modi maggiore e minore fino a che, infine, «è giunto uno che con forza fece saltare tutto: Wagner»⁸¹, stavolta riabilitato a iniziatore del processo di cromatizzazione e rottura del linguaggio tonale che porta alle prime opere (ancora tonali) di Schoenberg, le quali contenevano però già al loro interno il *germe* della loro stessa morte, seppure omettendo qui completamente la funzione che le innovazioni armoniche di Wagner ricoprivano all'interno del dramma.

Il nostro cammino volge finalmente al termine con l'ottava e ultima conferenza, che pone subito l'attenzione sul fatto che la Nuova Musica fosse considerata nel 1933 ancora come una «giovane pollastra – e invece è un vecchio pollo che ha già venticinque anni»⁸²: era ormai impossibile tornare indietro secondo Webern, che non poteva prevedere il parziale ravvedimento di Schoenberg, il quale nel 1946, nella seconda conferenza sulla composizione con 12 note, ammette che «sono state un po' allentate alcune *rigidità* delle regole relative ai raddoppi in ottava e alla presenza palese di accordi fondamentali della vecchia armonia»⁸³ e, anche se in questo modo risulta indebolita “la negazione della prevalenza di un centro tonale”, ciò non annulla «i pregi stilistici di una composizione»⁸⁴.

79 *Ibid.*, p. 56.

80 Pierre BOULEZ, *Schoenberg è morto*, in *Note di apprendistato*, cit., p. 236.

81 Anton WEBERN, *Il cammino verso la nuova musica*, cit., p. 57.

82 *Ibid.*, p. 59.

83 Arnold SCHOENBERG, *Composizione con dodici note [II]*, in *Stile e pensiero*, cit., p. 201.

84 *Ibid.*

Ecco il punto di rottura: questa graduale «rivalutazione di funzioni polarizzanti e persino di funzioni tonali»⁸⁵ da parte dell'ideatore della tecnica seriale (il quale avrebbe avuto tutto il diritto di rivederla) gli costò, sempre da parte di Boulez, l'accusa di «una *incoerenza* massima che del resto è soltanto parossismo, fino all'assurdo» delle sue incompatibilità, tali da causare «una deviazione così mostruosa e incomprensibile»⁸⁶ che porterà ad una «catastrofe sconcertante, che resterà senza dubbio esemplare»⁸⁷.

“Mostruosa”, “incomprensibile”, “sconcertante”, “catastrofe”: parole che evocano scenari gravissimi, che non sono però associate qui alla guerra da poco conclusa o a qualche cataclisma, bensì a qualcosa che evidentemente è ancora più grave per Boulez: la perdita della rigidità della regola in favore di un ritorno all'espressività della musica. La musica creata con le tecniche della serialità integrale, al di fuori del rigore delle norme da cui si genera e che la giustificano, perde ogni valore intrinseco, in quanto il suo valore è dato proprio da quella *perfezione* a cui proclama di aspirare anche Stockhausen: la perfezione matematica; e si capisce bene che in matematica gli errori e le deviazioni non sono tollerati.

Contro il dogmatismo di questa posizione rigidissima si scaglierà lo stesso Nono, il quale un decennio dopo affermerà che⁸⁸

si adattano una gran quantità di formule e di schemi, credendo così di poter riempire alcune pagine di carta pentagrammata, e si giustifica il tutto mediante una terminologia oggi ufficiale e con la quale tutto deve tornare, anche se la musica non torna quasi mai,

confessando che nella serialità integrale «tutto accade senza la consapevolezza dei mezzi impiegati, ma solo secondo delle ricette, e perciò senza la minima possibilità di uno scambio tra persona e persona»⁸⁹: ma se non c'è scambio tra persone, non può esserci pubblico.

Schoenberg aveva capito, dopo più di vent'anni di sviluppo della sua tecnica seriale, che un utilizzo troppo rigoroso di questa avrebbe soffocato il fine

85 Pierre BOULEZ, *Schoenberg è morto*, in *Note di apprendistato*, cit., p. 237.

86 *Ibid.*

87 *Ibid.*

88 Luigi NONO, citato in Hermann DANUSER, *Darmstadt: una scuola?*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di J.-J. Nattiez, Torino, Einaudi 2001-2005, p. 170.

89 *Ibid.*

espressivo dell'opera, e non a caso arriva infine ad elogiare l'altro suo allievo (finora grande escluso), Alban Berg, il quale fu il meno ortodosso dei tre: dice Schoenberg che egli «mescolava brani o sezioni in una precisa tonalità con altri non tonali»⁹⁰, ma spiegava questo procedere,⁹¹

scusandosene, sostenendo che in qualità di compositore operistico non poteva rinunciare al contrasto offerto dal cambiamento da maggiore a minore per ragioni di espressione e di caratterizzazioni drammatiche;

e, anche se Schoenberg stesso sostiene di essere riuscito a ottenere qualunque *espressione* con le dissonanze libere nella sua opera *Moses und Aron*, ammette senza problemi che Berg «come compositore ha ragione»⁹².

E difficilmente, trovandosi di fronte ad un'opera come *A Survivor from Warsaw* del 1947, sarà possibile trovare manifestazione più grande di pensieri extra-musicali espressi da Schoenberg in un lavoro nel quale egli recupera non solo le polarizzazioni tonali, ma addirittura un senso estetico anti-formalista, nel quale le dissonanze e la dodecafonia sono utilizzate per veicolare l'angoscia provocata dalla persecuzione razziale prima di tutto, e non semplici «idee musicali»⁹³.

In ogni caso, Webern riponeva una sincera fiducia nella tecnica dodecafonica (proseguendo il proprio cammino come musicista rischiava infatti, se non la propria vita, almeno la propria carriera, tant'è vero che fu spinto dal nazismo in una posizione di isolamento culturale): tale tecnica, in analogia con il contrappunto dei compositori fiamminghi, attraverso le quattro forme della serie (originale, retrogrado, inversione e retrogrado dell'inversio-

90 Arnold SCHOENBERG, *Composizione con dodici note [III]*, in *Stile e pensiero*, cit., p. 201.

91 *Ibid.*

92 *Ibid.*

93 Lo scritto in cui Schoenberg esprime con maggior chiarezza posizioni vicine a quelle di Hanslick è *Il rapporto con il testo*, in cui fra l'altro riporta una sua esperienza personale e asserisce di avere amato i Lieder di Schubert anche senza conoscerne i testi: “Quando poi ebbi letto le poesie, constatai che non ne avevo tratto niente che potesse servirmi per la comprensione dei *Lieder*, non essendo stato minimamente indotto dai versi a modificare la mia idea e la mia comprensione del componimento musicale. Mi accorsi al contrario che, pur senza conoscere i versi, avevo raggiunto il contenuto, l'autentico contenuto, in modo persino più profondo che se fossi rimasto aderente alla superficie, e cioè al significato letterale delle parole” (cfr. Wassily KANDINSKY, FRANZ MARC, *Il cavaliere azzurro*, trad. it. di Giuseppina Calzecchi Onesti, SE, Milano 1988, pp. 55-65: p. 62).

ne) trasportate sui 12 toni fornisce quarantotto forme, «abbastanza per poter scegliere!»⁹⁴.

Ed ecco che, se per Webern con la dodecafonia⁹⁵

siamo così giunti alla fine! Abbiamo conquistato una sempre più larga comprensione del campo sonoro e una sempre più chiara rappresentazione del pensiero,

questa comprensione massima garantita dalla coerenza del linguaggio si rivelerà un'utopia e condurrà invece, come sostiene il linguista e musicologo Nicolas Ruwet, al rischio di «una ricaduta allo stadio indifferenziato della pura natura, come se la musica rinunciassse a creare un linguaggio»⁹⁶.

La *scoperta* della regola da parte di Schoenberg e le successive applicazioni rigorose di essa porteranno a due diversi esiti: da una parte l'opera di Webern, la cui fede smisurata nella *necessità* alla base del cammino lo porterà a spingersi con sincerità intellettuale al confine estremo delle possibilità della tecnica stessa, e dall'altra l'opera di chi vedrà proprio in lui l'unica via percorribile, ma, abbracciando la serialità integrale, dimenticherà (coscientemente o meno) le finalità per cui la tecnica originaria era stata ideata, annientando ogni possibile interazione con gli ascoltatori.

In conclusione, parafrasando Webern stesso, esattamente come i modi ecclesiastici e la tonalità nei secoli passati, anche la dodecafonia stessa portava già al suo interno il *germe* che la avrebbe condotta alla morte: questo Schoenberg aveva capito nei suoi ultimi anni. E lo ha capito anche il pubblico.

1.3 Il fallimento

«È noto che un eccesso di ordine è senza interesse»⁹⁷

(Pierre Boulez)

È difficile pensare che la frase citata in apertura possa essere attribuita, solamente dieci anni dopo, alla stessa persona che prendeva fermamente po-

94 Anton WEBERN, *Il cammino verso la nuova musica*, cit., p. 65.

95 *Ibid.*

96 Nicolas Ruwet, *Contradiction du langage sériel*, citato in Giovanni Piana, *Linguaggio, musica e mito in Lévi-Strauss*, disponibile all'indirizzo <http://www.filosofia.unimi.it/piana/index.php/filosofia-della-musica/109-linguaggio-musica-e-mito-in-levi-strauss#musica> (ultimo accesso: 18/03/2014).

97 Pierre BOULEZ, *Il paese fertile*, Milano, Leonardo 1990, p. 101.

sizione contro ogni possibile scelta estetica e musicale diversa da quelle teorizzate e portate avanti dalla scuola di Darmstadt; ma è proprio Boulez, nel 1963, a rilasciare sorprendentemente una sorta di feedback negativo (almeno nei risultati, se non nelle intenzioni, come vedremo) riguardo alle esperienze maturate fino a quel momento:⁹⁸

Quando abbiamo cominciato a generalizzare la serie a tutte le componenti del fenomeno sonoro, ci siamo buttati a corpo morto – a testa morta, piuttosto – nelle cifre... [...] Del resto, a forza di preorganizzare il materiale, di «precostringerlo» si era arrivati all'assurdità totale...

Schemi e tabelle precompositivi, costruiti in astratto, portavano quindi ad «una rigidità estrema in tutti i campi della scrittura»⁹⁹, con la conseguenza che «l'opera non riesce a organizzarsi secondo una coerenza probante, suona male...»¹⁰⁰.

Una dichiarazione come questa basterebbe a rivelare un ripensamento, da parte del più rigoroso esponente e teorizzatore delle tecniche seriali, di molti assiomi e dogmi da lui stesso enunciati solo pochi anni prima, perché recupera un aspetto dell'opera fino a quel momento trascurato, e cioè l'aspetto percettivo, anche prescindendo da ogni ulteriore considerazione relativa alla forma, che la serialità integrale aveva spesso ridotto a risultante incontrollata di altri fattori ipercontrollati: a riguardo sono molto significative le affermazioni del musicista che, cercando di indagare sugli impulsi che spingono il compositore a creare l'opera, afferma che uno di questi «può essere un'idea molto generale di forma, completamente *astratta* da qualsiasi contenuto»¹⁰¹.

La forma viene quindi vista e trattata come un'entità astratta, anche a livello generale (macroforma), nella quale il contenuto verrà inserito a posteriori, come completamente svincolato da essa: da qui la conferma di una forma scollegata dal materiale musicale, essendo quest'ultimo generato appunto da principi extra-musicali (seriali e numerici). Lo stesso principio sembra a questo punto poter essere confermato anche scendendo attraverso l'analisi verso i livelli inferiori (microforma), dato che «questa [forma] dovrà trovare a poco

98 *Id.*, *Pensare la musica oggi*, Torino, Einaudi 1979, p. 19.

99 *Ibid.*, pp. 19-20.

100 *Ibid.*, p. 20.

101 *Ibid.*, p. 167.

a poco gli intermediari per manifestarsi»¹⁰², e successivamente, nell'ambito di un discorso più generale dove si evince che tutti i parametri derivati dalla tradizione «devono essere interamente ripensati»¹⁰³, l'autore arriverà addirittura ad affermare che¹⁰⁴

nessuno schema poteva esistere anteriormente all'opera, [...] occorre assolutamente, e necessariamente, che ogni opera creasse la sua forma, a partire dalle possibilità virtuali della sua morfologia, e che vi fosse unità a tutti i livelli del linguaggio.

La forma viene quindi definitivamente generata dal materiale, ma questo, a sua volta, discende da relazioni numeriche (quindi astratte rispetto al materiale stesso): la risultante formale sarà perciò scollegata dalle potenzialità musicali del materiale di partenza e del tutto incontrollata nella sua articolazione ad ogni livello. Questo atteggiamento compositivo finirà per relegare ad un ruolo marginale (e derivato da fattori non musicali, soggetti ad *automatismo*) la forma stessa, mera conseguenza dei processi messi in atto.

Dopo questa iniziale constatazione, Boulez individua due uniche vie possibili per intraprendere il cammino della nuova musica, che consistono nel «far crollare il sistema dall'interno, chiedendo ai numeri soltanto quello che ci possono dare – vale a dire pochissimo – (sic) oppure schivare le difficoltà con il *libertinaggio*»¹⁰⁵. Questa seconda via, ritenuta la più allettante per i più, in quanto richiedeva ai compositori «sforzi e immaginazione minimi»¹⁰⁶, apriva le porte, sempre secondo Boulez, al ritorno dei «miti più degenerati di un romanticismo di bassa lega»¹⁰⁷, in quanto si andava a ristabilire una presunta «supremazia della *fantasia* e dell'*ispirazione*»¹⁰⁸ sulla tecnica, arrivando a concludere che questa nuova *libertà* celava «la stessa ideologia dei peggiori disprezzatori dell'espressione contemporanea»¹⁰⁹, mettendo sullo stesso piano, e dallo stesso lato della barricata (opposto al suo), le musiche extra-colte (di qualsiasi provenienza) e la musica colta estranea a Darmstadt e ai suoi

102 *Ibid.*

103 *Ibid.*, p. 199.

104 *Ibid.*, pp. 199-200.

105 *Ibid.*, p. 167.

106 *Ibid.*

107 *Ibid.*

108 *Ibid.*

109 *Ibid.*

principi: è chiaro in questo punto che, nonostante l'indiscutibile passo indietro teorico, la convinzione da parte di Boulez di rappresentare l'unica musica possibile rimane ampiamente salda nelle sue convinzioni, proprio mentre invece i punti di contatto e le interazioni tra la musica colta e le cosiddette *musiche altre* iniziavano in quegli anni a farsi strada.

Arriva quindi il momento per Boulez di interrogarsi riguardo alle cause che hanno condotto le correnti darmstadtiane al «fallimento»¹¹⁰, dal punto di vista estetico e musicale: «non correvamo dritti dritti verso una assurdità monumentale sotto il manto di una perfetta razionalità 'tecnologica'?»¹¹¹. La risposta a questo quesito conferma la posizione per la quale la ricerca di una coerenza assoluta, costruita su principi esclusivamente numerici, non ha portato ai risultati di comprensione auspicati, e¹¹²

considerando retrospettivamente questa corsa verso l'abisso ci è accaduto più di una volta di oltrepassare i limiti dell'assurdo, senza renderci affatto conto di numerose contraddizioni, talvolta stupefacenti.

La colpa di tutto questo era quindi da attribuirsi ad una «mancanza di una riflessione propriamente estetica, connessa con gli sviluppi del linguaggio»¹¹³: tuttavia, esaminando le cause del *fallimento*, non c'è nessun accenno alle scelte arbitrarie (ma solo poco più di un decennio prima giudicate come assolute e necessarie) effettuate dagli esponenti della Neue Musik; secondo Boulez infatti, per ridare rilevanza al «problema della tecnica», che nel periodo post-romantico era stato «disprezzato, ignorato, corrotto, stornato [in] tutte le sue possibilità»¹¹⁴, i compositori serialisti avevano avvertito la necessità e l'obbligo di reconsiderarlo come la «preoccupazione principale»¹¹⁵, senza rendersi conto delle *assurdità* che si stavano compiendo in nome della ricerca, e nell'illusione che «i risultati di questa investigazione [avrebbero dato] la garanzia necessaria e sufficiente alla validità della nostra espressione»¹¹⁶. Musica che *suona male*, ma *giustificata* dalla tecnica. Boulez accentua in senso

110 *Ibid.*, p. 150.

111 *Ibid.*, pp. 152-153.

112 *Ibid.*, p. 153.

113 *Ibid.*

114 *Ibid.*, p. 152.

115 *Ibid.*

116 *Ibid.*

formalistico le posizioni di Hanslick, fino a porsi una domanda (retorica) e a darsi una relativa risposta (quasi autoironica): «che cosa avete voluto esprimere? Con una battuta di spirito si è già risposto: nulla!»¹¹⁷.

C'è quindi l'autoconsapevolezza che «la mania matematica [...] genera l'illusione di una scienza esatta, irrefutabile, basata su fatti precisi. [...] Si vuol tornare al concetto medievale: la musica è una scienza e come tale esige un accostamento scientifico, razionale»¹¹⁸; ma tutto questo, sorprendentemente, viene deprecato dallo stesso Boulez come una “pia illusione” in quanto, per sua stessa ammissione,¹¹⁹

tutti questi parallelismi con il pensiero scientifico rimangono disperatamente superficiali e si rivelano inutilizzabili perché non rientrano nel campo del pensiero musicale. Qualsiasi riflessione sulla tecnica musicale deve trarre origine dal suono, dalla durata, dal materiale su cui lavora il compositore; applicare a questa riflessione una «griglia» estranea porta invariabilmente alla caricatura.

È evidente in questo passo un richiamo alla scissione tripartita della musica proposta da Boezio nel V-VI secolo d.c. (musica *instrumentalis*, *humana* e *mundana*), che porta a riflettere sull'evidente contraddizione insita nel pensiero di Boulez, il quale fino a questo punto è sembrato aspirare alla figura di un musicista-compositore in grado di rivestire entrambi gli antichi ruoli di *musicus* e *musicante*, fino a rendersi conto egli stesso della difficoltà di conciliare l'aspetto musicale e l'aspetto matematico, evitando che il secondo prevarichi sul primo.

L'idea medievale di musica intesa come scienza, infatti, era radicalmente diversa e distinta dalla musica praticata e concreta, e gli aspetti astratti e teorici della musica erano oggetto di studio da parte di figure (i *musicus*) completamente diverse da coloro che mettevano in pratica la musica (i *musicanti*). Gli aspetti matematici erano quindi trattati a livello speculativo e di ricerca su un piano intellettualmente più alto, che non prevedeva nessun aspetto pratico, considerato al tempo di livello inferiore, e quindi oggetto d'attenzione di figure professionali più vicine all'artigianato che alla musica stessa (cioè coloro

117 *Ibid.*, p. 166.

118 *Ibid.*, p. 162.

119 *Ibid.*

che la eseguivano concretamente, che si trattasse di ambito sacro o popolare), che era completamente funzionale al contesto in cui veniva eseguita.

Il tentativo darmstadtiano di organizzare tutti i parametri musicali utilizzando formule matematiche conteneva già in sé un'evidente contraddizione di base, e i risultati dal punto di vista sonoro hanno rivelato agli stessi fondatori di quella scuola l'insuccesso delle loro ricerche.

Se da un lato però Boulez, e con lui la 'sua' scuola di Darmstadt a quindici anni dalla fondazione, sembra rendersi conto del fallimento dei fondamenti estetici che l'avevano governata fino a quel momento (e già ampiamente contenuti in germe nelle basi stesse della poetica della *Neue Musik*, come ampiamente dimostrato nel capitolo precedente), dall'altro è evidente che dal punto di vista strettamente musicale questo non è avvenuto (come è ampiamente documentabile a livello storico negli anni successivi), anche perché, nonostante le disamine e le ammissioni, il focus non verrà spostato dalla pura tecnica ad altri fattori, ma solo verso una ricerca (tecnica) diversa, come si può facilmente dedurre da affermazioni successive, che sostengono che «la padronanza del linguaggio implica una conoscenza tecnica approfondita: non possedendola si è condannati a rimanere l'idea di un'idea»¹²⁰: la tecnica non sembra essere al servizio del linguaggio, ma sembra essere elevata al ruolo di principio regolatore e strutturante; questa posizione ha portato ad un punto morto la strada della nuova musica, per il timore di Boulez che allentando la presa si cada subito nel dilettantismo, «che nuoce agli scopi più onesti e sinceri»¹²¹.

A questo punto la posizione di Boulez si fa meno chiara, forse per la mancanza di una reale volontà nell'invertire una rotta che non ha portato ai risultati sperati, e quello che sarebbe potuto essere in termini di rinnovamento del pensiero musicale in realtà non fu mai messo in pratica a Darmstadt. Come sosteneva Kurt Weill negli anni Venti, «una volta ottenuto ciò che avevano immaginato nei loro sogni più sfrenati, i musicisti ricominciano da zero»¹²², e la storia è sempre andata in quella direzione: basti pensare a tutti i cambiamenti che si sono susseguiti fin dagli albori della musica occidentale, di cui

120 *Ibid.*, p. 164.

121 *Ibid.*, p. 165.

122 Kurt WEILL, citato in Alex ROSS, *Il resto è rumore*, Milano, Bompiani 2013, p. 751.

esistono esempi su larga scala, come il passaggio cui si assiste ciclicamente nella storia dalla complessità alla semplicità (ad esempio, il passaggio dalla polifonia alla monodia accompagnata), o su scala circoscritta alla sola vita di un autore, di cui Monteverdi rappresenta l'esempio più celebre¹²³: ma una *seconda prattica*, che di primo acchito sembrava essere possibile anche per Boulez e la sua scuola, è rimasta, aristotelicamente, solo 'in potenza'.

Continuando a tentare di giustificare le scelte radicali compiute nei primi anni successivi alla fine della Seconda guerra mondiale, Boulez, trovandosi a fare i conti con la *tradizione*, («che [tu] lo voglia o no»¹²⁴), sembrerebbe essere stato quasi costretto a rinnegarla «contrapponendosi, *violentemente* o no, a chi lo ha preceduto»¹²⁵: l'inevitabilità di questo processo di smantellamento del passato (nel quale è difficile non leggere uno certo parallelismo con i provocatori scritti giovanili di Boulez, come a giustificarne quasi l'insolenza) è però immediatamente smentito da ciò che segue; possiamo infatti leggere che questo processo è in realtà messo in atto volontariamente dal compositore:¹²⁶

per dare risalto alla sua personalità, egli deve compiere uno sforzo enorme, nel corso del quale consuma, quasi come un «reattore», l'energia eventuale del materiale a sua disposizione. [Solo] più tardi [...] le passioni diventeranno meno rozze, e meno brutali.

Sembra quindi, ancora una volta a giustificazione delle posizioni intransigenti di Darmstadt, che esista uno scontro tra la tradizione e l'avanguardia, dove il compositore si assume l'obbligo e il peso di rompere integralmente con il passato, senza considerarne però gli effetti e le conseguenze, «con un vigore che rasenta l'empietà se non il sacrilegio»¹²⁷: ma anche qui la visione apparentemente sicura e univocamente proposta viene poi sottoposta ad una lunga serie di domande, di cui può essere interessante citare le più rappresentative, ad esempio come quando il compositore (Boulez stesso?) si chiede se l'orgoglio del suo atteggiamento «non [nasconda] in realtà un impo-

123 È importante sottolineare, in questo solo apparentemente paradossale parallelismo tra Monteverdi e Boulez, la diversa velocità di scorrimento del tempo a distanza di cinque secoli (il Novecento, non a caso, è conosciuto come il "secolo breve", per la velocità nei cambiamenti sotto tutti i punti di vista).

124 *Ibid.*, p. 178.

125 *Ibid.*

126 *Ibid.*, pp. 178-179.

127 *Ibid.*, p. 179.

tenza imbarazzante a essere *semplici* verso ciò che non dovrebbe presentare problemi»¹²⁸ oppure, addentrandosi ancor più nello specifico del problema musicale ed estetico, quando arriva a domandarsi se¹²⁹

in fin dei conti non vi sia una volontà deliberata di crearsi delle difficoltà, sia per concedersi il piacere gratuito di superarle, sia per avere una riserva di scuse in caso di fallimento.

La posizione ambivalente di Boulez si manifesta anche in questo frangente, dato che alcune domande «non sono che l'indice della malafede»¹³⁰, mentre altre (non sono specificate quali, purtroppo) «mostrano chiaramente i pericoli e la vanità latente di atteggiamenti, dove dannazione e redenzione hanno una parte troppo spettacolare per essere realmente *onesta...*»¹³¹.

Il compositore francese arriva infine a tracciare un bilancio delle esperienze compiute, prendendo come esempio il suo caso personale, nella convinzione che «sia il riflesso di una generazione»¹³² (non prima di aver ribadito la differenza *incommensurabile* tra essere autodidatta per *scelta*, citando l'esempio illustre di Debussy, ed esserlo per *caso*, citando invece come esempio «un contadino che arasse il suo campo con uno stuzzicadente, e che cercasse di persuadervi della sua efficacia perché buffa o insolita»¹³³).

Partendo dalle critiche che più facilmente erano state mosse contro le tecniche della serialità integrale, riassunte nei «pericoli dell'*automatismo*, e [nel]la mancanza di interesse nel far concorrenza su questo terreno alla macchina, che ne uscirà inevitabilmente vittoriosa»¹³⁴, Boulez analizza dal punto di vista estetico e storico uno dei suoi pezzi più discussi, il primo libro delle *Structures*. Il primo pezzo della raccolta è secondo l'autore l'esempio più intransigente ma necessario della sua poetica, volta allo smantellamento di ogni struttura preesistente e alla sua ricostruzione dalle fondamenta. Quello che traspare dalle sue parole è l'assoluta fermezza nella ricerca del rigore («soltanto il rigore poteva aiutarci»¹³⁵, anche se questa ricerca «è sta-

128 *Ibid.*, p. 181.

129 *Ibid.*

130 *Ibid.*

131 *Ibid.*

132 *Ibid.*, p. 187.

133 *Ibid.*, p. 185.

134 *Ibid.*, pp. 189-190.

135 *Ibid.*, p. 188.

ta spesso percepita dall'esterno come un *fanatismo* intollerabile, e respinta, di conseguenza»¹³⁶), al fine di «eliminare dal [...] vocabolario ogni traccia di eredità»¹³⁷: le differenti tappe del lavoro creativo sono quindi affidate ad *organizzazioni cifrate*, sulle quali il compositore non doveva più intervenire, «se non in modo non impegnato, esterno, non disturbando affatto questi meccanismi automatici»¹³⁸. Questo modo di procedere, dove il meccanismo annullava «qualsiasi velleità di scelta personale»¹³⁹, finisce per essere giudicato dal suo stesso teorizzatore una esperienza fondamentale solo «nella misura in cui raggiunse direttamente le frontiere dell'assurdità logica»¹⁴⁰. Boulez rivela di aver avuto l'intenzione di utilizzare per la prima delle *Structures* il titolo di un quadro di Klee (*Monumento al limite della terra fertile*), perché¹⁴¹

l'estremo rigore dei procedimenti impiegati poteva portare alla sterilità. Puntando tutto sulla meccanica dei materiali si è votati al fallimento, perché il libero arbitrio, questa parte originaria del creatore, non ha più spazio per operare la sua magia. Per me quest'esperienza è stata la più riduttiva, la più vicina allo zero, da cui un possibile adeguamento al titolo di Klee. Non l'ho adottato proprio per sottolineare che non si trattava di un'illustrazione.

L'operazione è chiara: eliminare ogni elemento derivato dalla tradizione, fino ad arrivare ai limiti dell'assurdo attraverso una paradossale meccanicizzazione della scrittura, per poi ricostruire, un mattone alla volta, un nuovo linguaggio musicale secondo una nuova concezione estetica, libera dalle imposizioni *corrotte* del passato.

Il primo punto di riflessione riguarda, anche assumendola come necessaria, la possibilità di cancellare ogni traccia del passato: Boulez stesso è costretto ad ammettere che la creazione di una sua personale «nuova dinamica *punti-forme* [è] senza esempi precedenti, a parte delle rare tracce in Webern»¹⁴². Da qui possiamo evincere che le tecniche seriali, che condurranno Boulez alla frontiera dell'assurdo, siano in realtà in qualche modo estreme conseguenze

136 *Ibid.*

137 *Ibid.*, p. 192.

138 *Ibid.*

139 *Ibid.*

140 *Ibid.*

141 Pierre BOULEZ, *Il paese fertile*, cit., p. 173.

142 *Ibid.*, p. 196.

di elementi della tradizione già esplorati dalle generazioni di compositori che hanno preceduto Darmstadt (Schoenberg e Webern, nel loro rifarsi alle tecniche fiamminghe), e questa affermazione assume un carattere inconfutabile e quasi paradossale se aggiungiamo alle *rare tracce weberniane* il fatto che la tecnica della serialità integrale stessa era stata formulata sulla base della tecnica dodecafonica di Schoenberg, cioè il musicista portato sul banco degli imputati e condannato da Boulez poco più di dieci anni prima. In ultima istanza, se è lo stesso autore a parlare di «automutilazione volontaria [e la possibilità di essere stati] posseduti dal demone di Klingsor»¹⁴³ in riferimento al taglio netto con la tradizione, sembra venire meno anche l'aspetto di necessità storica dell'operazione intrapresa, che rivela dunque tutta la sua arbitrarietà.

Il secondo e decisivo punto di questa indagine risiede nella conclusione finale dell'autore delle *Structures*: sarebbe lecito aspettarsi, dopo tutte queste considerazioni, oscillanti dialetticamente tra un dichiarato *fallimento* e una fiducia svanita nelle *filosofie* tendenti a considerare la possibilità di un *anno zero* della musica, una posizione chiara, sia dal punto di vista musicale, sia da quello estetico. Le successive ed ultime dichiarazioni, invece, fanno definitivamente capire che nessun passo indietro è stato compiuto, né vi è la prospettiva o la volontà di compierlo autenticamente: infatti, anche se Boulez riconosce di aver messo in guardia¹⁴⁴

contro le ossessioni del numero, i feticismi della contabilità, i pericoli del catalogo che sostituisce l'immaginazione [...] e non sconfesso nessuna di queste messe in guardia,

Poco più avanti prosegue affermando¹⁴⁵:

Non vi è alcun desiderio di tornare indietro nel mio atteggiamento. [...] Non rimpiango né l'impiego dei numeri, o, più esattamente, dei rapporti cifrati, né lo stato di vuoto¹⁴⁶; mi ergo contro il loro impiego superficiale e incongruente.

Dopo essersi a lungo interrogato su tali questioni di primaria importanza

143 *Ibid.*, p. 189.

144 *Ibid.*, p. 202.

145 *Ibid.*

146 Lo stato di vuoto è inteso qui da Boulez come un rimando al concetto filosofico di *tabula rasa*, nell'illusione del «vecchio sogno, ripreso da Klee: bisognerebbe svegliarsi e non sapere assolutamente più niente» (*Ibid.*), p. 178.

(specie se si pongono i risultati che ne conseguono come basi di una scuola, e tale scuola ha la volontà di autoattribuirsi un ruolo di centralità nel mondo della musica), il passo indietro (o, visto da un profilo storico, avanti) viene inconfutabilmente rifiutato.

Alla fine di tutto, se è «indiscusso che fino ad oggi la musica nuova non è riuscita a farsi accettare dalla più larga parte della società»¹⁴⁷, come affermava, proprio nello stesso anno, il filosofo per eccellenza della Neue Musik, Theodor Wiesengrund Adorno, probabilmente è lecito almeno chiedersi fino a che punto le motivazioni risiedano nella scarsa preparazione e attenzione di chi la musica la ascolta e fino a dove invece questo *fallimento* è da imputarsi all'intransigente mancanza di capacità di mettere in atto un'auto-redenzione¹⁴⁸ da parte di chi la musica la fa(ceva).

2. Oltre Darmstadt: il caso Penderecki

2.1 Il rapporto di Penderecki con Darmstadt e l'avanguardia

«I miei colleghi sono tutti morti»¹⁴⁹

(Krzysztof Penderecki)

Un'affermazione come questa, pronunciata nel 2013 da un Penderecki che ha appena varcato la soglia degli ottant'anni, suona più come una sentenza che come una pura provocazione, specialmente alla luce della situazione che la musica contemporanea sta vivendo negli ultimi anni, e contiene al suo interno molte indicazioni sui rapporti tra il compositore polacco e il mondo dell'avanguardia del secondo Novecento. Le divergenze stilistiche ed estetiche tra la sua poetica e quella della scuola di Darmstadt (e successivamente delle scuole post-darmstadtiane) sono venute alla luce nel corso degli anni in modo

147 Theodor WIESENGRUND ADORNO, *Il fido maestro sostituto*, trad. it. di Giacomo MANZONI, Torino, Einaudi 1982, p. 43.

148 È importante sottolineare che è lo stesso Boulez a citare precedentemente il tema della redenzione, chiamando in causa addirittura l'esempio più rappresentativo di redenzione in musica, cioè il *Parsifal* wagneriano, quando accenna all'*automutilazione* di Klingsor.

149 Da un articolo del 2013 con relativa intervista a Penderecki, a cura di Luca IAVARONE (*Gli 80 anni di Penderecki, il grande compositore polacco tra avanguardia e classicismo*), consultabile a questo indirizzo: www.fanpage.it/gli-80-anni-di-penderecki-il-grande-compositore-polacco-tra-avanguardia-e-classicismo-intervista/ (ultimo accesso: 09/04/2014).

sempre più marcato, fino ad arrivare a mettere in discussione il concetto stesso di avanguardia, da parte di un compositore che ne è stato uno dei massimi esponenti fino almeno alla prima metà degli anni '60 dove, come vedremo, intraprenderà un percorso diverso che lo porterà a recuperare progressivamente elementi derivati della musica del passato.

La posizione di Penderecki è sempre stata in antitesi con le posizioni darmstadtiane, anche nella fase più avanguardistica della sua carriera, corrispondente ad un periodo che va indicativamente dal 1958 al 1962, durante il quale nacquero i suoi pezzi più sperimentali, dal punto di vista del linguaggio, delle tecniche strumentali adottate (in particolar modo per gli archi) e della notazione.

Già nel 1967, quando la fase più marcatamente sperimentale si era appena conclusa, il compositore si preoccupava di chiarire la sua scelta poetica, riguardo al rapporto con la scuola di Darmstadt e con Boulez in particolare, e parlando di tre dei pezzi più rappresentativi di quegli anni appena trascorsi (*Anaklasis*, *Threnody* e *Polymorphia*) dichiarava apertamente che «si può notare che essi erano scritti contro la scuola cosiddetta “neoweberniana”»¹⁵⁰: l'affermazione sarebbe di un certo peso anche al giorno d'oggi, ma inserita nel contesto degli anni in cui fui pronunciata, il peso che assume è notevolmente maggiore. Sono anni in cui un brano come la sua *Passione secondo Luca* (scritta nel 1964), a causa del recupero al suo interno di alcuni elementi della tradizione contrappuntistica antica (l'autore stesso indica nella polifonia rinascimentale le radici da cui scaturirà il successivo e progressivo recupero di elementi tradizionali), suscitava già «le riserve di *certi* ambienti musicali, che videro nella *Passione* una specie di indietreggiamento rispetto a precedenti posizioni della sua avanguardia»¹⁵¹ fino ad arrivare ad etichettare Penderecki come il «Respighi del serialismo»¹⁵², non senza una punta di provocazione, che arriva a coprirsi più o meno velatamente anche di significati politici. Si crea quindi un paradossale doppio parallelismo tra Penderecki e Respighi, accusato di un *disimpegno* sia dal punto di vista del linguaggio sia sul versante ideologico, e in questo senso non si può trascurare la forte contaminazione tra

150 Leonardo PINZAUTI, *A colloquio con Krzysztof Penderecki*, in «Rivista Musicale Italiana», Anno I, n. 4, novembre/dicembre 1967, p. 777.

151 *Ibid.*, pp.776-777.

152 *Ibid.*, p. 777.

politica e musica contemporanea in quegli anni: il parallelo con il legame di Respighi al regime fascista non sembra essere frutto di una casualità.

È inevitabile a questo punto un richiamo al compositore italiano forse maggiormente impegnato sul versante politico, Luigi Nono. Recentemente Penderecki, a proposito proprio di Nono, ha dichiarato di averlo «sempre considerato come uno dei più grandi compositori del Novecento»¹⁵³ e, prima di perderlo di vista per *motivi politici* (non si può non ribadire anche qui il peso del fattore ideologico radicato nella musica, in quegli anni), l'incontro tra i due musicisti (avvenuto alla fine degli anni '50 a Cracovia) ha generato un interessante episodio che aiuta a comprendere bene quelli che sono i tratti significativi della questione. Penderecki racconta che Nono aveva voluto organizzare un concerto di sue composizioni in una fabbrica, con operai e contadini come pubblico, che però, come sostiene Penderecki, furono «messi insieme quasi per forza»¹⁵⁴: preceduto da un *comizio* di Nono stesso, l'evento non andò però nel modo che il maestro veneziano si era prefigurato, e infatti¹⁵⁵

non riuscì nel suo intento perché, mentre il concerto progrediva, gli operai giocavano a carte e facevano ben altro; non gradivano quella musica e non stavano attenti.

La delusione fu notevole, anche dovuta al fatto che un successivo concerto, sempre in Polonia, con un pubblico stavolta *borghese*, era andato decisamente meglio. Nono stesso commentò l'episodio, sostenendo che operai e contadini non avevano compreso la sua musica perché «non erano ancora cresciuti per poterla capire»¹⁵⁶. Non è nostro compito addentrarci nel dettaglio sociologico ed estetico dell'episodio, ma il fatto che a più di cinquant'anni dai fatti Penderecki ricordi ancora e riporti in un'intervista quanto accaduto ci sembra significativo, riguardo al connubio musica-politica in quegli anni; secondo il compositore polacco¹⁵⁷

la politica non c'entra con la musica e io so distinguere soltanto la bella musica e la cattiva musica, né credo che esista quella che

153 Da un'intervista del 26-27 novembre 2012 a Firenze, a cura di Francesco D'ELIA, (*Krzysztof Penderecki a Firenze, l'incontro*), consultabile a questo indirizzo: <http://www.youtube.com/watch?v=Kt83RcV8Ut8> (ultimo accesso: 09/04/2014).

154 *Ibid.*

155 *Ibid.*

156 *Ibid.*

157 Leonardo PINZAUTI, *A colloquio con Krzysztof Penderecki*, cit., p. 781.

vien chiamata “musica borghese” o “musica socialista”.

L’ultima considerazione di cui non si può non tenere conto è la provenienza di Penderecki dalla Polonia comunista post bellica, in un periodo che abbraccia sia la fase stalinista sia la fase immediatamente successiva, e, riviste in quest’ottica, le sue posizioni disincantate e anti-comuniste (come egli stesso dichiara apertamente) assumono un significato molto diverso dall’apparenza, un significato messo in evidenza anche dalle dichiarazioni di insofferenza sulle restrizioni che gli venivano imposte nel suo paese, anche dal punto di vista musicale:¹⁵⁸

in tutti i paesi socialisti dell’est-Europa la musica religiosa era proibita, non era suonata: io ero un giovane artista arrabbiato, così volevo fare innanzitutto quello che era stato proibito.

Chiusa la parentesi politica, per indagare sui rapporti tra il compositore polacco e le correnti darmstadtiane dal punto di vista musicale diventa fondamentale, a questo punto, fare chiarezza su quelli che sono alcuni aspetti del suo rapporto con il principale esponente della *Neue Musik*, Pierre Boulez.

Non possiamo considerare una coincidenza il fatto che il periodo nel quale Penderecki interrompe la sua ricerca e la sua sperimentazione in ambito musicale sia proprio lo stesso nel quale esce dalla penna di Boulez il saggio *Pensare la musica oggi*,¹⁵⁹ nonché nel quale viene pubblicata un’opera importante nell’ambito della riflessione estetica e filosofica sulla musica contemporanea, cioè *Il fido maestro sostituto* di Theodor Wiesengrund Adorno (entrambi del 1963).¹⁶⁰

La sola presenza di queste due opere, di importanza capitale nel tracciare un bilancio di quasi vent’anni di musica colta dalla fine della guerra, evidenziano il fatto che in quel preciso momento storico tutto quello che era stato scritto (sul pentagramma come sulle pagine dei saggi) andava in qualche modo riconsiderato e non era più possibile continuare senza prima interrogarsi su quanto era stato messo in pratica, fino a quel momento (spesso senza un vero *orientamento estetico*, di cui è lo stesso Boulez ad avvertire la necessità).

Alla luce di questa considerazione preliminare, la dichiarazione di Pen-

158 Luca IAVARONE, *Gli 80 anni di Penderecki*, cit.

159 Pierre BOULEZ, *Pensare la musica oggi*, cit.

160 Theodor WIESENGRUND ADORNO, *Il fido maestro sostituto*, cit.

derecki per cui «il tempo delle sperimentazioni è finito, perché avevamo già scoperto tutto»¹⁶¹ non sembra essere tanto provocatoria, quanto piuttosto disillusa e cosciente del punto di arrivo di un certo tipo di sperimentalismo: il periodo dell'avanguardia della musica occidentale, secondo Penderecki, dopo aver vissuto una rapida nascita ed espansione negli anni Cinquanta (dove «in ogni concerto, in ogni festival, si poteva ascoltare qualcosa di nuovo»¹⁶²) ha visto un altrettanto rapido declino e quindi la sua conclusione nei primi anni del decennio successivo.

Ancora una volta, Penderecki prende posizione nei confronti dell'avanguardia stabilendo un parallelo con la storia, e indirettamente con la politica, sostenendo che¹⁶³

io non credo nella rivoluzione permanente, come avrebbe voluto Trotsky. Sapete cosa è successo a lui e alla rivoluzione. Ogni rivoluzione, infatti, è seguita dalla sua contro-rivoluzione¹⁶⁴.

Anche all'interno dell'avanguardia stessa di quegli anni, il posto che Penderecki occupa sembra essere ai limiti: egli stesso ammette che le sue composizioni erano «realmente e completamente diverse e nuove, ma diverse anche dalla cosiddetta *avanguardia occidentale*»¹⁶⁵; ma emerge comunque dalle sue dichiarazioni che anche lui stesso, come gli altri compositori attivi nell'ambito della musica colta di quegli anni, era spinto da una costante tendenza

161 Da un'intervista a cura di Philip ANSON a Montreal del 1 Aprile 1998, (*Krzysztof Penderecki talks about the Polish Requiem*), in occasione di un concerto di presentazione del *Requiem Polacco* di Penderecki, con il compositore sul podio della Montreal Symphony Orchestra, consultabile a questo indirizzo: www.scena.org/lsm/sm3-6/sm36pene.htm (ultimo accesso: 10/04/2014).

162 Da un articolo con relativa intervista del 15 Marzo 2012, a cura di Federico CAPITONI (*La strana coppia. Penderecki incontra i Radiohead: Sono rock ma vicini al mio stile*), consultabile a questo indirizzo: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/03/15/la-strana-coppia-penderecki-incontra-radiohead-sono.html> (ultimo accesso: 09/04/2014).

163 Da un'intervista di Bruce DUFFIE a Chicago del Marzo 2000 (*Composer Krzysztof Penderecki in Conversation with Bruce Duffie*), consultabile a questo indirizzo: www.bruceduffie.com/penderecki.html (ultimo accesso: 09/04/2014).

164 Il concetto è ribadito più volte, anche a distanza di un decennio, come si legge in un'intervista a cura di Igor RADETA (*Interview with Krzysztof Penderecki*), sulla rivista «New Sound» n. 37, 1/2011 (consultabile a questo indirizzo: <http://www.new-sound.org.rs/sr/pdfs/ns37/01%20Interview%20Radeta%2005-14.pdf>; ultimo accesso: 10/04/2014), dove il compositore afferma che «loro pensano che l'avanguardia possa esistere per sempre. Non è possibile. Perché quello che abbiamo fatto abbiamo fatto, a quel tempo. Quella musica non può continuare»

165 *Ibid.*

a cercare nuove strade («Subito dopo la guerra volevamo cominciare qualcosa di *nuovo*»¹⁶⁶). C'è quindi un percorso condiviso con gli altri esponenti dell'avanguardia, anche se la sua ricerca sembra da subito spingersi verso una sperimentazione sul suono e sulle possibilità tecniche degli strumenti, più che sulle questioni seriali che costituivano la principale materia di studio a Darmstadt, come è possibile dedurre dalle sue parole a riguardo¹⁶⁷:

Quell'epoca per me era il tempo della scoperta. Da parte mia e degli altri compositori c'era una ricerca continua del nuovo. In particolare io cercavo una nuova tecnica per suonare gli strumenti ad arco perché ero un violinista. Era una necessità al tempo. Avevamo bisogno di inventare nuovi strumenti, oppure di usare in maniera nuova quelli che già avevamo. Ma devo dire che ciò che mi ha portato a fare queste scoperte è stato lo studio dell'elettronica.

È evidente quindi che anche Penderecki condivide un principio fondamentale che si trova espresso in molte affermazioni di natura estetica e poetica in riferimento alla musica del dopoguerra, e cioè il concetto di *necessità*. La spinta creativa ad aprire nuove strade nel mondo dei suoni, alimentata anche dai progressi tecnologici che daranno il via alla diffusione della musica elettronica, sembra essere sentita dai compositori del tempo come assolutamente necessaria, anche se le strade che verranno intraprese e che porteranno alla fine (vera o presunta che sia) dell'avanguardia saranno molto diverse.

Ma il cammino della musica, dal punto di vista della componente legata alla sperimentazione, per Penderecki conteneva già al suo interno il germe che avrebbe portato alla fine dell'avanguardia stessa: da quel momento in poi, infatti, le innovazioni iniziarono rapidamente a «*sbollire* in esperimenti formali(stici) e speculazioni»¹⁶⁸. C'è quindi, secondo il compositore, una trasmutazione di quella *necessità*, che portava la musica a tendere verso il nuovo, in accademia, come si può evincere dalla seguente dichiarazione¹⁶⁹:

Dopo questo rapido sviluppo dell'avanguardia, [...] la musica negli anni Settanta diventò presto molto accademica, [...] specialmente la

166 Cfr. Luca IAVARONE, *Gli 80 anni di Penderecki*, cit.

167 Federico CAPITONI, *La strana coppia*, cit.

168 Krzysztof PENDERECKI, *Labyrinth of Time: Five Addresses for the End of the Millennium*, Chapel Hill, Hinshaw Music 1998, p. 16.

169 Cfr. Igot RADETA, *Interview with Krzysztof Penderecki*, cit.

scuola di Darmstadt (come anche il gruppo legato al festival di Donaueschingen¹⁷⁰ o, in Polonia, il Warsaw Autumn¹⁷¹...). Era musica molto scolastica... Era solo ripetizione e ripetizione di ciò che era già stato fatto...

C'è quindi un attacco diretto alla scuola di Darmstadt, che sembra avere però ragioni molto radicate a livello estetico e musicale, considerato il fatto che i rapporti diretti con Boulez non soffrivano di problematiche sensibili per trasformare queste divergenze in attacchi personali: è proprio Penderecki stesso infatti ad ammettere nel 1967 che, durante il suo periodo di apprendistato, accanto all'opera di Bartok e Stravinsky era stato attratto dalla musica di Pierre Boulez: «mi interessava e la studiavo con grande attenzione, anche se la mia musica non ha nulla a che fare con la sua»¹⁷².

Considerando in ultima istanza tutti questi fattori, possiamo quindi rileggere la frase su cui abbiamo cominciato ad interrogarci all'inizio del paragrafo sotto una luce diversa e maggiormente chiarificatrice: Penderecki, affermando che i suoi colleghi sono già tutti morti, vuole ribadire la posizione molto forte che già quasi cinquant'anni prima aveva assunto nei confronti dell'avanguardia, nella quale Boulez sembra non trovare posto (rimanendo al di fuori della sua concezione estetica e poetica della musica) e con lui, di conseguenza, tutte le scuole post-darmstadtiane.

A supporto di questa tesi, basta leggere infine come il compositore polacco si esprime riguardo il panorama attuale della musica contemporanea: partendo ancora dal presupposto che «quelli della nostra generazione hanno portato la musica così lontano che ora il progresso è difficile»¹⁷³, la situazione dell'arte oggi «sembra essere arrivata ad un *punto morto*, perché le idee e i materiali sono stati già tutti sfruttati»¹⁷⁴.

La conclusione cui perviene Penderecki suona come un monito per le nuove generazioni di compositori che riassume bene passato, presente e futuro della musica colta contemporanea, vista da un musicista che l'hai vissuta in

170 Il 'Donaueschingen Musiktage', ospitato appunto dalla città tedesca di Donaueschingen, inaugurato nel 1921 è stato il primo festival di musica contemporanea al mondo.

171 Il 'Warszawska Jesień' è il più importante festival di musica contemporanea della Polonia, inaugurato nel 1956.

172 Leonardo PINZAUTI, *A colloquio con Krzysztof Penderecki*, cit., p. 779.

173 Federico CAPITONI, *La strana coppia*, cit.

174 Krzysztof PENDERECKI, *Labyrinth of Time*, cit., p. 24.

prima persona e che non ha mai smesso di interrogarsi dall'interno di essa, senza però ignorare quello che accadeva fuori, nel mondo esterno¹⁷⁵:

Ora c'è un ristagnamento, io non penso che gli artisti vogliano fare qualcosa, forse non possono, c'è solo una ripetizione di ciò che è stato. Forse il problema è questo: non possono scrivere musica che contenga bellezza, non possono scrivere melodie. [...] Noi abbiamo iniziato l'avanguardia 50-60 anni fa, ora sono solo epigoni: non c'è niente di nuovo in musica¹⁷⁶.

2.2 La musica e il suo significato

«*Tutta la grande musica è musica di significato*»¹⁷⁷
(Krzysztof Penderecki)

Rilasciata nel corso di un'intervista realizzata a San Pietroburgo, dove sedeva in giuria alla XIV "International Tchaikovsky Competition", questa dichiarazione di Krzysztof Penderecki sembra aprire le porte ad una personale definizione di musica da parte del compositore polacco: musica che travalica i linguaggi, gli ambienti, le epoche, e che sembra racchiudere in forma sintetica la sua visione poetica, maturata in più di mezzo secolo di attività nel mondo della musica colta.

La nostra analisi, alla ricerca dei tratti stilistici significativi della sua musica, nonché del *significato* della musica stessa da lui composta, si concentrerà principalmente sulla fase avanguardistica della sua carriera. La ragione prima di questa scelta è dovuta principalmente all'interesse che i suoi brani scritti in quel periodo stanno vivendo una seconda giovinezza grazie all'incontro con un nuovo pubblico, diverso da quello per cui erano stati composti ormai più di cinquant'anni fa, ma non necessariamente meno interessante (e interessante): il frutto della collaborazione (e contaminazione, dal punto di vista dell'ambiente sociale e culturale in cui sono presentate le musiche) con Jonny

175 LUCA IAVARONE, *Gli 80 anni di Penderecki*, cit.

176 È di notevole interesse a riguardo anche la considerazione che Penderecki fa sui concorsi di musica contemporanea, quando afferma che «se la partitura appare molto bella, molto 'contemporanea', puoi vincere il primo premio. Ma una partitura scritta in modo tradizionale non ha chance di vincere. È una tendenza» (Cfr. Igor RADETA, *Interview with Krzysztof Penderecki*, cit.).

177 Da un'intervista del 2011 a San Pietroburgo, a cura di Galina ZHUKOVA (*Krzysztof Penderecki: "Great music is always music of meaning"*), consultabile a questo indirizzo: <http://www.remusik.org/en/788023/> (ultimo accesso: 12-04-2014).

Greenwood dei Radiohead¹⁷⁸ ci dà quindi la possibilità di interrogarci sul significato che hanno, ancora oggi, quelle composizioni.

Ci sono diverse linee di pensiero riguardo il numero di fasi stilistiche che avrebbe conosciuto la produzione di Penderecki a partire dalla metà degli anni Cinquanta, quando il compositore (classe 1933) ha cominciato a muovere i suoi primi passi nel mondo della musica colta, fino ad oggi. Lui stesso si è espresso in modi diversi nel corso degli anni: se già nel 1977 indicava tre distinti periodi della sua produzione,¹⁷⁹ solo cinque anni dopo, nel 1983, aveva ridotto le fasi solamente a due¹⁸⁰, per arrivare infine, nel 1993, ad identificare una sola ed unica arcata della sua carriera¹⁸¹; la visione retrospettiva, più globale ed unitaria, sembra quindi aver suggerito a Penderecki l'idea di una maggiore omogeneità delle sue fasi stilistiche, evidentemente molto differenziate nel corso del tempo sotto il profilo tecnico, ma altrettanto evidentemente sostenute da un *significato* intrinseco comune - fattore che sembra quindi ad un certo punto della sua vita assumere una rilevanza capitale per lui.

Non è fondamentale per noi indagare a fondo su quale sia la visione più corretta riguardo al numero e al periodo di decorrenza di queste fasi (come si è visto, difficilmente individuabili anche da parte del compositore stesso¹⁸²), ma con un certa sicurezza, anche alla luce delle dichiarazioni da lui stesso rilasciate riguardo alla sua appartenenza all'avanguardia musicale del secondo Novecento, possiamo isolare il periodo che va dal 1959 al 1962, corrispondente quindi alla fase iniziata con *Anaklasis* (1959, per archi e percussioni),

178 L'esito dell'incontro, che sarà trattato a parte in un paragrafo successivo, si tradurrà nella registrazione di un CD realizzato in comune, uscito nel 2012, e in una tournée che vede eseguiti nella stessa sera brani di Penderecki per orchestra d'archi, appartenenti al periodo avanguardista (*Threnody* e *Polymorphia*), e brani di Greenwood ad essi ispirati.

179 David FELDER, Mark SCHNEIDER, *An Interview with Krzysztof Penderecki*, in «The Composer», 8 (1977), pp. 8-20.

180 Ray ROBINSON, *Krzysztof Penderecki: an Interview and Analysis of Stabat mater*, in «Choral Journal», 24, no. 3 (November 1983), pp. 7-16.

181 Ray ROBINSON, *Penderecki's Musical Pilgrimage*, in ID., Regina CHLOPICKA, *Studies in Penderecki*, Princeton, Prestige Publications 1998, vol. 1, pp. 33-49.

182 Proprio recentemente, in occasione di un incontro con la stampa a Firenze nel 2012, (consultabile a questo indirizzo: <http://www.youtube.com/watch?v=FMo-QueIFh1dk>; ultimo accesso: 12-04-2014), Penderecki ha dichiarato a riguardo di aver «scritto musica molto diversa stilisticamente, nel tempo... ma dopo anni di pellegrinaggi, specialmente negli anni 70, ho cominciato a scrivere la "mia musica", e adesso non cambio molto». E quindi confermata l'ipotesi che queste divisioni continuino a non essere perfettamente chiare nemmeno allo stesso compositore.

proseguita con *Threnody* (1960, per 52 archi), *Polymorphia* (1961, per 48 archi) e conclusa con *Fluorescences* (1962, per orchestra): è possibile definire il tratto identificativo comune di tutta questa fase come *sonorismo*¹⁸³, termine che simboleggia una ricerca nel campo del suono, intesa come avanguardia volta a¹⁸⁴

liberare il suono al di fuori della tradizionale costruzione (natura) degli strumenti, invece che dentro agli strumenti stessi, e liberandosi della tradizionale scansione del tempo.

Dal 1962 in poi, con la composizione dello *Stabat Mater* (per coro, che sarà poi inserito nella *Passione* del 1964) inizia infatti da parte del compositore un lento ma rilevante recupero di elementi tradizionali, derivati sia dall'antica polifonia rinascimentale, sia dal gregoriano, che vengono inglobati all'interno della componente sonoristica: questo recupero del passato lo condurrà, dalla metà degli anni Settanta (il *Concerto per Violino*, significativo in questo senso, è del 1976), ad una ripresa e ad una riscoperta del «cromatismo post-wagneriano, con le sue linee melodiche espressive, il suoi sfoghi lirici e i suoi drammatici climax»¹⁸⁵.

In prima battuta, cercheremo di individuare quelle che sono le ragioni che hanno portato Penderecki a cercare la sua personale via all'interno dell'avanguardia attraverso la sperimentazione sul suono. Al riguardo, il compositore ha più volte ribadito la *necessità* di espandere le possibilità degli strumenti tradizionali, in particolar modo degli archi¹⁸⁶:

Il problema di tutti i compositori, non solo il mio, è che avevamo a disposizione strumenti costruiti duecento o trecento anni fa. Lo strumento più nuovo, in orchestra, è forse il saxofono, che ha più di cento anni. Nel secolo delle grandi scoperte e della conquista della Luna, dobbiamo ancora scrivere per strumenti molto vecchi, da museo. [...] Questo è il vero problema della seconda metà del

183 Per un approfondimento sul sonorismo si rimanda all'importante lavoro di Danuta MIRKA, *The Sonoristic structuralism of Krzysztof Penderecki*, Katowice, Music Academy in Katowice 1997.

184 Krzysztof PENDERECKI, dal programma di sala per la prima esecuzione di *Fluorescences*, avvenuta nel 1962 ai Donaueschingen Musicktagen, citato in Wolfram SCHWINGER, *Krzysztof Penderecki: His Life and Work*, trad. inglese di William Mann, London, Schott 1989, p. 140.

185 Ray ROBINSON, *Krzysztof Penderecki: A Guide to His Works*, Princeton, New Jersey, Prestige Publications Inc., 1983, p. 7.

186 Cfr. Bruce DUFFIE, *Composer Krzysztof Penderecki in Conversation*, cit.

Novecento, non c'è progresso per la mancanza degli strumenti. [...] Se ce ne fossero di nuovi, ci sarebbero più possibilità, nuovi suoni, nuove combinazioni, nuove orchestrazioni e così via.

Sembra quindi essere stata questa la spinta principale che ha portato Penderecki ad una approfondita ricerca sulle possibilità timbriche al di fuori delle tecniche tradizionali degli strumenti - possibilità che hanno aperto la strada all'aspetto sonoristico della sua fase avanguardistica. È da considerare rilevante, in quegli anni, anche un altro aspetto che conferiva al suono una rinnovata e quanto mai influente capacità di attirare l'attenzione da parte dei compositori, e cioè la diffusione sempre maggiore della musica elettronica. Per quanto la situazione in Polonia fosse arretrata di qualche anno rispetto a quella in Germania o in Italia¹⁸⁷, è lo stesso Penderecki a sottolineare che¹⁸⁸

era il tempo del rinnovamento del linguaggio musicale e della scoperta della musica *elettronica*. Mentre scrivevo *Threnody*, lavoravo contemporaneamente in uno studio di musica elettronica in Polonia.

Le sue ricerche in campo sonoristico sono quindi sospinte da una duplice forza: da un lato, la necessità di trovare soluzioni tecniche che permettessero di ottenere suoni nuovi dagli strumenti tradizionali, e dall'altro l'influenza (o l'*ispirazione*¹⁸⁹) esercitata dalla musica elettronica, che, aprendo appunto nuove frontiere sonore, svolgeva la funzione di stimolare la creatività e l'immaginazione del compositore.

Dal punto di vista storico, è possibile individuare diversi riferimenti ad autori che, già diversi decenni prima, avevano tentato strade simili, o almeno si erano interrogati sulle possibilità che la tecnica e l'elettronica offrivano per cercare di progredire in questo campo. Dal punto di vista teorico, possiamo

187 Lo studio per la musica elettronica di Colonia, dove lavorava Stockhausen, era nato nel 1951, mentre lo studio di Fonologia di Milano cominciò la sua attività nel 1955.

188 Tratto da un'intervista di Kevin FILIPSKI a Penderecki (*Krzysztof Penderecki Interview*), in occasione di un suo concerto tenuto a New York il 29 Aprile 2010 alla guida della Yale's Philharmonia Orchestra, consultabile a questo indirizzo: flipsid-ereviews.blogspot.it/2010/04/krzysztof-penderecki-interview.html (ultimo accesso: 12-04-2014).

189 È proprio Penderecki, nella già citata intervista di Igor RADETA, ad usare questa parola in riferimento all'elettronica e alle sue influenze sulla sua musica di questo periodo.

trovare un primo riferimento alla necessità di andare alla ricerca di nuove sonorità senza dubbio in un'affermazione di Ferruccio Busoni, il quale, già nel 1907, con grande lungimiranza immagina la musica del futuro svincolata dai limiti dell'orchestra tradizionale, affermando di credere «al suono *astratto*, alla tecnica senza ostacoli, all'illimitatezza dei suoni»¹⁹⁰. È ancora di notevole interesse la teorizzazione da parte di Busoni, almeno in via sperimentale, dell'utilizzo degli intervalli microtonali (quarti, ma anche terzi e sestoni di tono), largamente impiegati nei grandi cluster che si incontrano nei brani di Penderecki presi in esame. Riportiamo quindi un passaggio quanto mai profetico del pianista e compositore italiano, il quale, proprio a proposito dei microintervalli, si esprimeva in questo modo:¹⁹¹

Soltanto esperimenti coscienziosi e lunghi, e una continua educazione all'orecchio, renderanno questo materiale inconsueto maneggevole ai fini dell'arte, e lo metteranno a disposizione della generazione a venire.

Un altro riferimento, di pochi anni successivo, ma sempre altrettanto mirato allo spostamento dei confini del suono verso il rumore, può essere individuato nel *futurismo*, il cui principale esponente in campo musicale, Luigi Russolo, si esprimeva in questi termini:¹⁹²

Godiamo molto di più nel combinare idealmente dei rumori di tram, di motori a scoppio, di carrozze e di folle vocianti, che nel riudire, per esempio l'*Eroica* o la *Pastorale*.

I manifesti estetici del futurismo sono in realtà molto distanti dalla poetica di Penderecki, specialmente per quello che riguarda il rapporto con la tradizione, che viene vista, come si può dedurre anche dalla frase sopra citata, in modo molto negativo, al contrario del compositore polacco, il quale dichiara apertamente che «un lavoro artistico dev'essere doppiamente radicato: nella terra e nell'aria. Nessuna creazione può arrivare senza *radici*».¹⁹³ Il rapporto con il futurismo appare quindi più debole rispetto al rapporto con le teorie

190 Ferruccio BUSONI, *Abbozzo di una nuova estetica della musica*, 1907, consultabile all'indirizzo: <http://www.rodoni.ch/busoni/estetica/estetica.html> (ultimo accesso: 12-04-2014).

191 Ferruccio BUSONI, citato in Luca CONTI, *Suoni di una terra incognita*, Lucca, Libreria Musicale Italiana 2005, p. 60.

192 Luigi RUSSOLO, *L'arte dei rumori*, 1913, consultabile all'indirizzo: <http://www.eclectic.it/russolo/artofnoises.pdf> (ultimo accesso: 12-04-2014).

193 Krzysztof PENDERECKI, *Labyrinth of Time*, cit., p. 39.

avanguardistiche di Busoni¹⁹⁴, anche se le sperimentazioni sonore di Russo-
lo e il suo *intonarumori* hanno avuto certamente riflessi sulle ricerche della
musica elettronica e possono quindi essere indirettamente ricondotti anche a
Penderecki.

Avvicinandoci nel tempo al periodo storico che stiamo esaminando, possia-
mo anche citare parallelamente quelle che sono, secondo Karlheinz Stockhau-
sen (che fu uno dei primi compositori ad essere attivi nel campo della musica
elettronica, affiancandola con grande disinvoltura alla musica con strumenti
tradizionali), le prime due (su cinque) *rivoluzioni* che lui stesso individua nel
corso del suo percorso musicale all'interno della ricerca sul suono:¹⁹⁵

La prima rivoluzione scoppiò tra il 1952 e il 1953 con la musica con-
creta, la musica elettronica su nastro e la musica spaziale (spazializzata)
[...] con l'integrazione di tutte le possibilità concrete e astratte (sintetiz-
zate) del suono (anche inteso come rumore) e la proiezione controllata
del suono stesso nello spazio.

La seconda rivoluzione è invece collocata da Stockhausen proprio nel
1963, che sembra a questo punto diventare un anno di grandi ripensamenti
e correzioni di rotta da parte dei protagonisti della *nuova musica*: intorno a
quell'anno infatti il compositore tedesco iniziava ad¹⁹⁶

espandere tutto questo¹⁹⁷ nel live electronics utilizzando un gruppo di
interpreti sperimentali. In molte composizioni questo coinvolse nuovi
processi di modulazione, trasformazione e proiezione spaziale dell'or-
chestra. Gli strumenti tradizionali [...] affiancati dal proiezionista [sic]
del suono assumevano una funzione completamente nuova, espanden-
do enormemente il ruolo tradizionale del direttore d'orchestra.

A fargli eco ancora una volta in quegli anni (1962) è un altro pioniere
del suono, che ha basato le sue ricerche quasi esclusivamente sugli sviluppi
e le possibilità delle componenti acustiche in chiave avanguardistica, prima

194 È interessante sottolineare la similitudine tra la rottura con la tradizione del
futurismo e l'eliminazione della tradizione stessa che stava alla base della poetica
darmstadtiana, come abbiamo evidenziato nel paragrafo sui rapporti tra Penderecki
e la scuola di Darmstadt.

195 Karlheinz STOCKHAUSEN, *Five Revolutions since 1950*, scritto nel 1986 come
programma di sala per la prima esecuzione di *Evas Zauber*, citato in: *Contemporary
composers on contemporary music*, a cura di Elliot SCHWARTZ, Barney CHILDS e Jim
FOX, New York, Da capo press 1998, p. 380.

196 *Ibid.*, pp. 380-381.

197 Il riferimento è alle nuove possibilità tecniche elencate nella prima rivoluzione.

ancora dell'avanguardia (post-bellica) stessa: Edgar Varèse. Il compositore cosmopolita, nato a Parigi nel 1883, arriva persino, alla fine della sua vita, a proporre una nuova definizione di musica, basata su quella del filosofo e matematico polacco Hoëne Wronsky, sostenendo che la musica è «la realizzazione fisica dell'intelligenza insita nel suono»¹⁹⁸: le ragioni dell'esigenza di una nuova definizione di musica stanno, secondo Varèse, nella necessità di¹⁹⁹

coprire tutta la musica, occidentale ed orientale, passata e presente, includendo la musica fatta con i nostri nuovi mezzi elettronici.

Quasi mezzo secolo prima, lo stesso Varèse sognava²⁰⁰

strumenti che possano obbedire al mio pensiero e che, con il loro contributo di un intero mondo di suoni *insospettabili*, si prestino alle esigenze del mio ritmo interiore.

Si può quindi tracciare una linea trasversale, che collega la ricerca di un suono nuovo in Penderecki con lo sviluppo della musica elettronica. La trasversalità consiste nella ricerca di questo suono attraverso tecniche sperimentali applicate agli strumenti tradizionali, e non, come negli esempi che abbiamo esaminato, nella sintesi elettronica di nuovi suoni o nell'elaborazione di quelli esistenti tramite i mezzi che l'elettronica stessa mette a disposizione: sembra essere quindi questa la direzione in cui va analizzato il suo lavoro nella fase sonoristica della sua carriera. Sempre riferendosi a *Threnody* infatti, Penderecki rivela di aver provato, nei suoi esperimenti con gli archi, «a trascrivere i suoni che [sentiva] nello studio di musica elettronica, cercando di adattarli agli strumenti [tradizionali]»²⁰¹: sembra evidente qui una simmetria con le dichiarazioni di György Ligeti, il quale afferma che le esperienze elettroniche in studio al Westdeutscher Rundfunk con Stockhausen hanno «naturalmente lasciato traccia nei miei successivi lavori strumentali»²⁰². C'è quindi la conferma da parte del compositore che nei suoi primi due lavori

198 Edgar VARÈSE, da una lettura svolta alla Yale University nel 1962 (*The Electronic Medium*), contenuto in *Contemporary composers on contemporary music*, cit., p. 207.

199 *Ibid.*

200 *Ibid.*, p. 196.

201 Bruce DUFFIE, *Composer Krzysztof Penderecki in Conversation*, cit.

202 György LIGETI, da un'intervista del 1968 a cura di Josef HÄUSLER (*An Interview with Josef Häusler*), contenuta in *Contemporary composers on contemporary music*, cit., p. 391.

scritti dopo queste esperienze, cioè *Apparitions* e *Atmosphères* «ci sono certi suoni o trasformazioni sonore che non sarebbero potute esistere altrimenti»²⁰³, e ciò nonostante il fatto che (sebbene all'ascolto si possano trovare delle similitudini) il canone a 56 voci di *Atmosphères* ad esempio risulta radicalmente diverso, sia come notazione sia come caratteristiche intrinseche dal linguaggio utilizzato (per ottenere quella sonorità), rispetto ai lavori di Penderecki presi qui in esame. Siamo di fronte quindi a due modi diversi di ottenere un effetto sonoristico, anche se hanno sullo sfondo lo stesso percorso formante e ispiratore (l'elaborazione elettronica del suono).

Può sembrare forse una divagazione rispetto al periodo sonoristico di Penderecki preso in esame, ma è invece di notevole interesse mettere in evidenza che la ricerca nel campo del suono non si è mai fermata nel compositore polacco, anche quando, negli anni successivi, il suo linguaggio e la sua poetica sono sembrati intraprendere nuove vie.

Lui stesso dichiara quindi che, dopo essersi reso conto di aver²⁰⁴

fatto tutto quello che era possibile per gli strumenti antichi, preferisco cercare strumenti nuovi, piuttosto che scrivere per quelli vecchi cose che non sono realmente nella natura dello strumento stesso.

La ricerca sul suono appare quindi un *work in progress* anche nelle fasi della maturità del compositore, quando i risultati delle ricerche dei decenni precedenti vengono incamerate all'interno del nuovo linguaggio²⁰⁵, così come l'introduzione (spesso di pari passo con l'ideazione) di nuovi strumenti aumenta le possibilità timbriche sottoposte alla spinta dell'immaginazione sonora, come afferma lui stesso a riguardo:²⁰⁶

In *Seven Gates of Jerusalem*, ho inventato un nuovo strumento, i *tubaphones*. Sono canne, lunghe, di plastica. Volevo una percussione intonata profonda, ma non esisteva, così ho dovuto inventarla [...] Se sto immaginando un suono che non posso produrre perché non esistono gli strumenti per farlo, allora devo inventare

203 *Ibid.*

204 Bruce DUFFIE, *Composer Krzysztof Penderecki in Conversation*, cit.

205 Sempre nell'intervista citata a cura di Galina ZHUKOVA, Penderecki sottolinea l'utilizzo delle tecniche degli anni '60 anche nel brano *Violoncello totale*, scritto nel 2011, proprio in occasione della XIV "International Tchaikovsky Competition".

206 Bruce DUFFIE, *Composer Krzysztof Penderecki in Conversation*, cit.

quegli strumenti.

Nella parte più recente della sua carriera, Penderecki arriva infine a definire la sua poetica mediante un concetto importantissimo, cioè quello di *sintesi* - una sintesi che però sembra andare molto oltre il solo significato tecnico, come di primo acchito si sarebbe portati a pensare. Come lo stesso compositore afferma, “sintesi” non equivale a “eclettismo”, come qualche critico ha sostenuto, ma proprio al contrario: infatti²⁰⁷

la sintesi non può dipendere dalla meccanica connessione di elementi diversi, bensì deve essere una lega omogenea risultante da un’esperienza unificatrice.

Da questa ricerca di sintesi, la cui componente unificatrice la porterà a trasformarsi in una vera e propria ricerca di un linguaggio *universale*, si arriva infine direttamente al *significato* più profondo della musica di Penderecki - lo stesso significato che il compositore vede come requisito fondamentale insito in quella musica che possa definirsi *grande*; la sintesi diventa a questo punto non solo una *necessità* per il compositore, ma una più generale necessità del tempo in cui viviamo, come egli stesso non manca di sottolineare:²⁰⁸

La necessità di sintesi è una caratteristica dell’intero mondo moderno. È la risposta al commovente sentimento di disintegrazione del mondo.

Abbiamo quindi chiuso il cerchio intorno al *significato* della sua visione poetica, nella quale²⁰⁹

la riscoperta di ciò che è spontaneo e naturale, il linguaggio universale della musica, è possibile solo attraverso la purificazione e la trasmutazione di tutto ciò che è già esistente.

Spontaneità e naturalezza sono quindi alla base del linguaggio universale a cui aspira Penderecki, in contrasto con le forzature e le *assurdità* che spesso hanno visto la luce nell’ambiente della musica colta della seconda metà del Novecento, e questo è ancora molto significativo, perché è affermato, all’inizio di un nuovo millennio, da parte di un musicista che ha fatto della ricerca

207 Krzysztof PENDERECKI, *Labyrinth of Time*, cit., p. 17.

208 Da un’intervista a cura di Anna e Zbigniew BARAN (*Passio artis et vitae*), in «Dekada Literacka», 11-12 (1992), n. 1, p. 4.

209 Krzysztof PENDERECKI, *Labyrinth of Time*, cit., p. 16.

in campo sonoro, linguistico e semiografico una prospettiva da cui guardare l'avanguardia.

Prima di concludere, è suggestivo mettere in relazione ancora una volta il suo pensiero con quello di un compositore che già diversi decenni prima, come abbiamo visto, ha aperto la strada e condiviso la ricerca avanguardistica di cui Penderecki è stato uno dei massimi esponenti del suo tempo: nel 1936, infatti, Edgar Varèse, si esprimeva in termini quasi profetici, come ad ammonire e a mettere in guardia preventivamente da quello che avverrà vent'anni dopo a Darmstadt²¹⁰

La funzione dell'arte non è provare la veridicità di una formula o un dogma estetico. Le nostre regole accademiche sono state prese dai lavori dei maestri che ci hanno preceduto. Come diceva Debussy, i lavori artistici fanno le regole, ma le regole non producono lavori artistici. L'arte esiste sono come mezzo di espressione.

Regole e norme come risultato a posteriori dell'opera dei maestri del passato, non come imposizioni preliminari, di cui dodecaфонia e serialità integrale appaiono inconfutabilmente come esempi: le posizioni estetiche dei due compositori, che anche se in anni diversi si sono battuti insieme per spostare verso il futuro le frontiere della musica, si incontrano laddove si vanno ad intrecciare la musica come mezzo di *espressione* e il recupero di una *spontaneità* e di una *naturalità* perdute.

Possiamo chiudere l'analisi sulla poetica di Penderecki citando una sua ultima affermazione, nelle cui poche righe sembra essere racchiuso il bilancio di una vita artistica che ha visto passare Penderecki dall'avanguardia al recupero della tradizione, fino ad arrivare ad una fusione di entrambe, come risultato finale ma non definitivo, perché la ricerca del linguaggio universale non può certo trovare una facile conclusione:²¹¹

Dopo essere passato attraverso la lezione del tardo romanticismo, e aver utilizzato le possibilità del pensiero post-modernista, ho realizzato che molto può essere detto *sottovoce*.

210 Edgar VARÈSE, da una lettura svolta alla Mary Austin House nel 1936 (*New Instruments and New Music*), in *Contemporary composers on contemporary music*, cit., p. 196.

211 Krzysztof PENDERECKI, *Labyrinth of Time*, cit., p. 18.

2.3 L'avanguardia in *Threnody*: aspetti semiografici

«Non suona come un'orchestra d'archi, ma lo è»²¹²
(Krzysztof Penderecki)

Threnody for the victims of Hiroshima è probabilmente il pezzo più famoso di Penderecki, e deve la sua notorietà non soltanto alla sua dedica importante, che aggiunge all'aspetto sonorisitico (già di per se di forte impatto) un *significato* emozionale ancora più accentuato²¹³, ma anche alla sua componente grafica: la partitura per 52 archi (spesso trattati singolarmente), scritta nel 1960, si inserisce infatti nel campo della ricerca di una nuova semiografia, che si pone come obiettivo di riuscire a rappresentare graficamente i nuovi effetti timbrici e le nuove sonorità degli strumenti, il cui forte carattere sperimentale richiedeva l'utilizzo di un nuovo sistema di notazione, differente da quello tradizionale, diventato inadeguato e insufficiente per le necessità compositive che si stavano sviluppando.

La posizione avanguardistica del compositore polacco si fa qui assolutamente proiettata verso una cifra stilistica personalissima, dove il sonorismo, marcatamente sperimentale, assume un ruolo predominante, determinando forma, linguaggio e naturalmente tutti gli aspetti timbrici e sonori del brano.

L'obiettivo di questa analisi sarà perciò di individuare principalmente gli aspetti semiografici del brano, anche mettendoli in relazione con gli aspetti linguistici e formali.

Nella seconda metà del Novecento si è assistito ad una rapida evoluzione del segno musicale, come mai si era verificato prima nella storia della musica occidentale. I cambiamenti radicali nella notazione hanno assunto proporzioni inimmaginabili fino a pochi decenni prima, con conseguenze e ricadute molto diverse sugli sviluppi dell'avanguardia musicale. È di notevole rilievo il pensiero di Edgar Varèse proprio riguardo alla notazione: già nel 1936, mostrando un'intuizione notevole al limite del visionario, affermava che²¹⁴

quando le frequenze e i nuovi ritmi dovranno essere indicati, l'attuale

212 Bruce DUFFIE, *Composer Krzysztof Penderecki in Conversation*, cit.

213 Il titolo originale del brano era *8'37"*, ma a posteriori venne giudicato dal compositore troppo anonimo: da qui l'idea di dedicarlo, data anche la sua forte componente emotiva, alle vittime della prima bomba atomica.

214 Edgar VARÈSE, *New Instruments and New Music*, in *Contemporary composers*, cit. p. 198.

sistema di notazione sarà inadeguato. La nuova notazione sarà probabilmente di tipo *sismografico*. Ed è curioso notare che all'inizio di due ere *primitive*, quella medievale e la nostra (perchè noi siamo ad uno stadio primitivo nella musica, oggi), incontriamo lo stesso problema: trovare simboli grafici per la trasposizione del pensiero del compositore in suoni.

Nata come supporto mnemonico per i cantori gregoriani durante la prima *era primitiva*, stando all'analisi di Varèse, la notazione musicale ha subito grandi cambiamenti nel corso dei secoli a venire.

La grande differenza fra le notazioni adiafematiche medioevali, che potevano adottare neumi e norme diversi anche da monastero a monastero, è andata via via riducendosi con il passare del tempo, fino ad arrivare gradualmente ad una standardizzazione: dapprima con l'apparizione della notazione quadrata, che determinava e fissava l'altezza dei suoni, e poi definitivamente con l'invenzione della stampa, la scrittura musicale ha visto mutare la sua funzione da supporto per l'insegnamento dei canti ecclesiastici a vera e propria rappresentazione grafica in grado di fissare su carta con precisione sempre più parametri musicali, assumendo un rilievo sempre maggiore anche come sistema di trasmissione e divulgazione della musica stessa.

Dal Barocco fino alla prima metà del Novecento, con la sempre maggiore diffusione della musica stampata, la notazione è diventata sempre più standardizzata in tutto il mondo Occidentale, fino ad assumere la forma definitiva e universale che è giunta fino a noi. Ma, nonostante i tentativi dei compositori (da Beethoven in poi) di forzare i segni e le indicazioni di uso corrente per far fronte al crescente bisogno di espressività del Romanticismo, fino alla prima metà del secolo scorso la semiografia musicale non ha subito variazioni rilevanti.

Dopo la seconda guerra mondiale, invece, la situazione è cambiata radicalmente ed improvvisamente. La ricerca di nuove frontiere musicali, insieme alla sempre più spiccata tendenza alla sperimentazione timbrica e sonora riguardo le possibilità degli strumenti, hanno portato i compositori ad una vera e propria 'corsa all'oro', con l'obiettivo di individuare nuovi segni che potessero rappresentare in modo chiaro le nuove soluzioni tecniche sperimentate.

Le strade intraprese hanno seguito due percorsi diversi: da un lato la ricerca è stata tesa ad una sempre maggiormente specifica notazione, volta a

segnare in partitura anche le più piccole sfumature espressive, fino ad allora lasciate alla discrezione dell'interprete; dall'altro lato, invece, si è assistito al recupero di segni grafici, spesso adiaematici, volti all'opposto a ricreare un effetto indefinito in uno o più parametri tradizionali (altezza, ritmo, ecc...), ma allo stesso tempo fortemente connotanti determinati 'nuovi' parametri, come il timbro (inteso come struttura intrinseca e fondante della musica e non solo come colore) o l'espressione, che diventa sempre più determinante e ricca di sfumature, impossibili da trasmettere all'esecutore attraverso la scrittura convenzionale.

Sospinti da una volontà di fondo di rinnovare dall'interno il linguaggio musicale stesso e di espandere le potenzialità tecniche ed espressive degli strumenti, i compositori hanno cercato di fissare sulla carta le loro idee attraverso la creazione di una nuova simbologia, talvolta ideata *ad hoc* per un singolo brano.

La legenda posta all'inizio diventa quindi parte integrante della partitura stessa: data la moltitudine di simboli non convenzionali, il compositore deve fornire all'esecutore la chiave di lettura per poter interpretare non solo gli elementi di articolazione (vibrato, tremolo, ecc..) o intonazione (quarti di tono, note più acute al possibile, ecc...), ma la musica stessa, dato che alcuni segni andranno poi a creare gesti tecnici di rilevanza strutturale per il brano. Viene dunque a perdersi anche quella componente di standardizzazione del segno che nei secoli si era determinata con sempre maggiore precisione, in favore di una maggiore libertà

Secondo Varèse c'è quindi una similitudine tra il periodo medievale e il Novecento, perché in entrambi i casi ci si trova di fronte ad una sorta di *anno zero* della notazione, in un ciclo ideale che parte dalla notazione adiaematica e va fino alla più precisa notazione non solo delle altezze ma anche di tutti gli altri parametri, per poi tornare, grazie alle rinnovate esigenze timbriche della musica d'avanguardia, ad un sistema *sismografico*, dove il carattere adiaematico della notazione medievale sembra di nuovo funzionale alla musica composta.

È interessante mettere in relazione la visionaria anticipazione della semiografia novecentesca ad opera di Varèse con le conclusioni a cui arriva anche Boulez alla fine degli anni Ottanta, guardando invece il fenomeno da un punto

di vista retrospettivo. Il parallelismo temporale tra l'inizio della notazione musicale e il Novecento è subito messo in rilievo anche dal compositore francese, il quale afferma che²¹⁵

[il] fenomeno non è peraltro proprio della musica contemporanea. Si può trovare lo stesso grafismo nella musica dal Medioevo fino al sedicesimo secolo.

In un volume dedicato a Paul Klee, nel quale vengono analizzate le possibili correlazioni tra la forma musicale e la forma nelle arti figurative,²¹⁶ Boulez indaga sulla possibilità che l'aspetto grafico della partitura possa finire con l'influenzare il compositore e ne mette in evidenza i rischi correlati: il compositore francese si pone con perplessità davanti al tentativo di «andare al di là delle possibilità uditive della musica, affascinato com'è dal bell'aspetto ottico della partitura»²¹⁷. La conclusione è scettica, e risultante dall'analisi retrospettiva dei lavori di altri compositori dei decenni passati, che non vengono però nominati direttamente:²¹⁸

se l'occhio provava a volte piacere, il risultato dimostrava che l'orecchio era rimasto fuori, e che la corrispondenza tra il visto e il sentito deve fondarsi su basi più solide.

Si tratta quindi secondo Boulez di seduzioni, di «costruzioni e combinazioni che appaiono felici [solo] sulla carta [...] L'occhio apprezza una simmetria che l'orecchio non può cogliere»²¹⁹; questo vale anche per il grafismo medioevale, come per i canoni e il contrappunto modale dell'Ars Nova (o spesso anche per il contrappunto tonale da Bach in avanti). La sua posizione sembrerebbe quindi in contrapposizione alle ricerche tese alla creazione di una nuova semiografia, anche se, nel caso specifico di Penderecki che stiamo prendendo in esame, il segno non è visto come *costruzione* grafica che viene tramutata in parametri musicali ma, al contrario, sono i nuovi effetti musicali scaturiti dall'immaginazione del musicista polacco a creare l'esigenza

215 Pierre BOULEZ, *Il paese fertile*, cit., p. 100.

216 Com'è noto, Paul KLEE sviluppò il suo pensiero ed esplicitò la sua poetica in una serie di scritti (tra cui cicli di lezioni) raccolti in *Teoria della forma e della figurazione*, 2 voll., Milano, Mimesis 2009-2011.

217 Pierre BOULEZ, *Il paese fertile*, cit., p. 100.

218 *Ibid.*

219 *Ibid.*, p. 101.

di nuovi segni, così da poter essere trascritti su carta, rendendo possibile la decodificazione da parte degli esecutori di tecniche sperimentali o inusuali (fino a quel momento).

La prima pagina di *Threnody*, che apre la sezione iniziale del brano a livello macroformale (A), è esemplificativa. I primi aspetti che si notano sono la

The image displays two musical score excerpts. The top excerpt is for the beginning of the piece, featuring four sections of staves: 24 Violines (divided into four groups of 6), 10 Violas (two groups of 5), 10 Violonchellos (two groups of 5), and 8 Contrabajos (two groups of 4). The notation includes dynamic markings such as *sf* and *sub. f*. Time signatures $15''$ and $11''$ are indicated at the bottom. The bottom excerpt shows staves for 24 Vn., 10 Va., 10 Vc., and 8 Cb., with dynamic markings like *sub. ppp* and time signatures $4''$, $6''$, and $13''$.

Es. 1: la pagina iniziale di *Threnody*.

mancanza di qualsiasi indicazione di metro e la riduzione del pentagramma ad un solo rigo: non si trova quindi nessuna indicazione agogica tradizionale, né un'indicazione precisa delle altezze dei suoni. La notazione adiaستمatica è supportata però dall'indicazione, per ogni gruppo di archi, di suonare “*il più acuto possibile*”, mentre l'assenza totale di metro e battute è compensata dalla presenza di un'ulteriore linea sotto i contrabbassi che indica il tempo in secondi entro cui un determinato segmento deve essere eseguito. Le verticalità e i sincronismi sono garantiti da una linea tratteggiata che segnala seguendo i secondi i cambiamenti di scrittura, sempre corrispondenti alle microsezioni formali.

Dopo i primi 15” (nei quali le diverse parti che suonano *acuto al possibile* sono collegate tra loro da tratteggi trasversali, che ne indicano l'ordine di entrata) gli stessi archi attaccano (anche qui non simultaneamente) con effetti di vibrato (ordinario e ‘*molto lento, oscillando al quarto di tono*’): a tutta questa sezione risponde la seconda pagina, con un nuovo gesto che si fa spazio. Una sequenza di articolazioni basate su gesti strumentali quali effetti percussivi, pizzicati, arpeggi al di là del ponticello etc. si alterna a partire dai violoncelli

(6), passando poi alle viole e ai violini, per terminare con i contrabbassi: i segni che la caratterizzano, tutti non convenzionali ed illustrati in legenda, vanno a formare una figura complessa (e sempre mutevole nell'ordine di apparizione dei singoli segni stessi) che è però qui parte fondante del brano: abbiamo quindi anche una componente grafica che si fa largo, determinante visivamente le sezionature medio formali.

Da (10) in avanti riappare il pentagramma, a sostituire il rigo ad altezza (acuta) indefinita, e nuovi segni di clusters e glissando caratterizzano la sezione: è interessante notare che i clusters non sono indicati segnando le note singolarmente per ogni strumento, ma su un unico pentagramma per tutto il blocco (es. 10 Violoncelli), annerendo le note da suonare e indicandone l'estensione massima; le variazioni di estensione della fascia di note costituenti il cluster sono quindi rappresentate graficamente come allargamento o restringimento dello spessore del tratto sul pentagramma. Un altro elemento fa qui la sua comparsa, il silenzio, rappresentato dallo spazio vuoto in partitura al posto dei pentagrammi con le pause, nelle sezioni che non suonano: il contrasto quindi tra il nero dei clusters e il bianco dei silenzi è un ulteriore elemento grafico caratterizzante la scrittura del brano e il brano stesso.

La grafia che apre a (18) la nuova sezione, di risposta alla precedente, sembra addirittura, con le sue espansioni sonore su cluster cromatici costruiti con microintervalli, voler rappresentare l'effetto dello scoppio della bomba atomica, alle cui vittime è appunto dedicata la composizione: dopo aver raggiunto il punto culminante di A, la prima macrosezione si conclude quindi con i clusters che progressivamente vanno a sfumare fino al *pppp*, per poi terminare con 5" di silenzio.

La macrosezione centrale B, con funzione di sviluppo, inizia a (26) e mescola scrittura tradizionale e nuovi segni, in modo da creare anche visivamente il senso di interpolazione di elementi diversi. La mescolanza tra archi che leggono sul pentagramma e archi che leggono su un solo rigo indicante un determinato effetto è anche rilevante per mostrare come le due possibilità semiografiche possano coesistere e dar vita ad un contrappunto che non si basa su un soggetto tradizionale (sia esso una melodia o un ritmo), ma su una intricata elaborazione di segni che creano la struttura fondamentale di una fitta rete di effetti timbrici. L'intero primo blocco, da (26) a (37), inizialmente affidato ad un sottogruppo misto indicato con I (4 Violini, 3 Viole, 3 Violoncelli, 2 Contrabbassi), viene quindi riproposto da (38) a (49) all'entrata di un secondo sottogruppo indicato con II (composto dalla stessa formazione di I), semplicemente invertendo specularmente le parti (dall'acuto al grave), mentre il primo sottogruppo prosegue con nuove combinazioni: siamo qui di fronte ad un utilizzo del materiale sonoro e dei relativi segni come blocco-soggetto di una fuga. Il compositore quindi si serve di una tecnica del passato, utilizzando però come materiale un complesso insieme di simboli e segni, che vanno dal tradizionale pentagramma al bianco (che indica il silenzio), passando per i righi composti da una sola linea con le indicazioni degli effetti riportate in legenda.

Quasi come uno stretto, l'ingresso a (44) di un terzo ed ultimo sottogruppo, identico agli altri due e costituito da sole 7 delle 12 misure del blocco-soggetto esposto appena prima, conduce il contrappunto verso il suo punto di massima complessità, che inizia da (50) e dura fino a (55).

Da (56) le tre sottosezioni, ancora una volta in un fugato graficamente riconoscibile, si uniformano al loro interno nella scrittura, utilizzando quasi tutti gli effetti incontrati uno dopo l'altro, in *ff*, andando a definire il punto

culminante di B e di tutto il brano.

Il ritorno del cluster (cromatico, al quarto di tono) eseguito da dodici violini con sordina a (62) dà inizio quindi alla terza e ultima macrosezione di *Threnody*, (che possiamo chiamare A', visto che riprende il materiale di A in funzione distensiva): mentre i tre sottogruppi scemano fino al silenzio, come un'eco della sezione precedente, l'entrata degli archi gravi presenta le ultime nuove simbologie del brano (effetti di strofinamento dell'archetto sul ponticello e sul tasto). Progressivamente tutte le sezioni vanno quindi a seguire i primi dodici violini, entrando a loro volta con clusters a diversi registri, complementari verso l'acuto e verso il grave, fino a formare, a (70), un unico grande cluster di 30'' che va dal *fff* (punto culminante di A') in decrescendo fino al *pppp* conclusivo: a livello grafico, il doppio pentagramma appare qui per la prima volta ed è usato per indicare tutta la massa degli archi; il tratto nero lo ricopre per la sua interezza, segnalando la conclusione del brano.

2.4 La forma classica in *Polymorphia*

«Abbiamo provato ad inventare forme differenti (da quelle di 200-300 anni fa), *ma spesso fu un caos*»²²⁰
(Krzysztof Penderecki)

Sarà forse il desiderio di evitare il caos (cui Penderecki fa riferimento nella citazione in apertura) a spingerlo a formulare un'affermazione che suona abbastanza paradossale²²¹:

Le mie sinfonie sono molto diverse da quelle classiche e, se si analizzano in termini di forma sonata, sono molto distanti: ma la forma sonata è comunque presente, perché è *la miglior forma che si possa immaginare*.

È abbastanza difficile mettere in relazione la musica di Penderecki a cavallo tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta con una forma che, per quanto saldamente alla base della musica occidentale per quasi due secoli, rimane legata ad una tradizione che sembra non trovare posto (almeno apparentemente) nelle opere della sua fase avanguardistica. Nonostante nella frase sopra riportata il compositore faccia riferimento alle sue sinfonie, può essere interessante analizzare la forma di un brano come *Polymorphia* e

220 Dall'incontro con la stampa a Firenze cit.

221 *Ibid.*

metterla in relazione con quell'affermazione, per verificare se anche in questo caso (come già osservato a proposito di *Threnody*) la composizione mantenga nel suo strato più profondo una struttura nella quale è ancora radicata la *miglior forma possibile*.

La nostra indagine cercherà quindi di chiarire come si possano conciliare le due affermazioni apparentemente contraddittorie, cioè in che modo la forma possa essere molto diversa da quella tradizionale, pur contenendo quella stessa tradizione al suo interno.

È anche lecito infine chiedersi se la ricerca dal punto di vista semiografico (già sviluppata da Penderecki con *Threnody* e portata avanti l'anno successivo con la stesura appunto di *Polymorphia*) proceda quindi di pari passo con una nuova concezione anche formale della musica (in relazione anche ai tentativi di superamento delle forme ereditate dalla tradizione operati dalla scuola di Darmstadt, con i risultati che abbiamo analizzato nei paragrafi precedenti) o se (e come) il compositore polacco abbia basato effettivamente il suo avanguardistico sonorismo su una struttura riconducibile a forme del passato: andremo quindi ad analizzare il brano per cercare di individuare quale sia la risposta corretta, anche se da alcune sue affermazioni, come quella citata all'inizio di questo paragrafo, emerge un'impressione quasi di resa da parte del compositore, che definisce caotici i risultati ottenuti dall'elaborazione di nuove soluzioni formali e sembra suggerire già in partenza che la ricerca dal punto di vista del suono deve essere sostenuta da una consolidata struttura morfologica, evidentemente derivata dalla tradizione.

Polymorphia, il cui titolo (*multiforme*) è associato dal biografo di Penderecki Wolfram Schwinger²²²

all'ampia distribuzione verticale del suono, agli scambi e alle simultanee compenetrazioni di suono e rumore, e al contrasto e all'intercorrere di suoni delicati e ruvidi,

è scritto per 48 archi che si potrebbero definire soli, nel senso che, nonostante le sezioni (24 violini, 8 viole, 8 violoncelli e 8 contrabbassi) suonino spesso insieme, ognuno dei singoli strumenti esegue la propria parte, diversa da quella di ogni altro strumento (sia pure di un solo quarto di tono).

Quello che ha reso il brano molto celebre, al di là delle ricerche portate

²²² Wolfram SCHWINGER, *Krzysztof Penderecki*, cit., p.131.

avanti in campo tecnico-strumentale e sonoro, è la presenza di un accordo di Do maggiore posto a conclusione, dopo quasi dieci minuti nei quali l'armonia consta solamente di un insieme di clusters e masse sonore in movimento, ed è quanto di più lontano si possa immaginare da una qualsiasi armonia tradizionale: tanto è stato detto e scritto sulla funzione di questo accordo, sia dal punto di vista formale sia da quello del significato che poteva sottintendere, considerati anche il contesto culturale e l'anno in cui la partitura vide la luce (1961).

Lo stesso autore ha parlato più volte, a distanza di anni, della funzione del più *classico* degli accordi, che fa qui la sua comparsa (si può parlare di ritorno?), inaspettatamente: la prima cosa che il compositore sottolinea, già pochissimi anni dopo, nel 1967, è che non si tratta del recupero di materiale tonale.²²³

Non si tratta dunque di un "recupero" di accordi che suonano *bene* o suonano *male*: si tratta di scrivere musica *convincente*, di scrivere convincente; e per questo non c'è da aver paura degli accordi tonali. Ma ritornare alla tonalità, come qualcuno crede, sia pure come *correttivo* di tanti anni di "totale cromatico", è impossibile: c'è passata di mezzo la musica elettronica...

Sembra esserci quindi una grande differenza, secondo Penderecki, tra l'utilizzo di un accordo tonale e il recupero della tonalità: l'accordo di Do maggiore infatti risulta essere completamente decontestualizzato e defunzionalizzato, assumendo quindi un significato che va oltre l'armonia tradizionale, ma che è inserito in un ambito estetico e poetico che punta a liberarsi dalla *paura* di utilizzare materiale del passato, se questo è necessario per scrivere musica *convincente*. È interessante anche ciò che emerge fra le righe dall'utilizzo della parola "*correttivo*" in riferimento all'utilizzo quasi vincolante, in quegli anni, del totale cromatico: la posizione dell'autore è chiaramente polemica nei confronti di un'avanguardia che sembra nutrire timore verso qualsiasi reminiscenza del passato, come gli accordi tradizionali, anche se questi sono privati della loro funzione armonica e sono utilizzati, come nel caso di *Polymorphia*, come un materiale sonoro (consonante), con funzione dialettica di contrasto rispetto al materiale sonoro (dissonante) sentito fino a quel momento. Nessun

223 Leonardo PINZAUTI, *A colloquio con Krzysztof Penderecki*, cit., p. 778.

recupero tonale, quindi, come ribadirà lo stesso Penderecki anche dieci anni dopo, sottolineando che i riflessi sull'ambiente musicale di quel Do maggiore erano (e forse sono) ancora ben visibili:²²⁴

quell'accordo era il seme da cui germogliava tutta la composizione. Questo utilizzo del più semplice elemento dell'armonia tradizionale non ha niente a che fare con la tonalità, ma il ruolo che occupa è quello di sottolineare l'interazione tra *tensione* e *distensione*.

La funzione e il significato che quindi Penderecki attribuisce a questo accordo sembrano essere molto chiari e univoci: nessun recupero tonale, nessun accordo che *suona bene*, ma una funzione dialettica necessaria e messa in opera senza paura di recuperare materiale del passato, allo scopo di realizzare una musica il cui significato risulti convincente: possiamo sintetizzare il suo pensiero citando infine una sua frase che chiude definitivamente ogni discussione a riguardo: in *Polymorphia*, «dopo tutti i quarti di tono che ci sono, l'accordo di do maggiore è come una catarsi...»²²⁵.

Ritorniamo a questo punto al tema centrale della nostra analisi, e cioè la forma della composizione. A livello macroformale si possono individuare tre sezioni, abbastanza equivalenti come durata, stando anche alle indicazioni dei secondi che Penderecki stesso segna in partitura: A che va da (1) a (21), stimato di 186 secondi; B che va da (22) a (45), stimato in 179 secondi, e A' che inizia a (46) per terminare a (67) con la conclusione del brano, della durata di 197 secondi. Le due sezioni estreme sono fortemente contraddistinte da un materiale molto diverso da quello della sezione centrale: A e A' differiscono da B per un utilizzo predominante al loro interno di materiale sonoro che sfrutta le variazioni di altezza dei suoni tra i vari registri (attraverso clusters, glissando e microintervalli) al fine di ottenere una determinata sonorità, che

224 Krzysztof PENDERECKI, citato in Peggy MONASTRA, *Krzysztof Penderecki's Polymorphia and Fluorescences*, dal Moldenhauer Archives at the Library of Congress, pubblicato a questo indirizzo: <http://memory.loc.gov/ammem/collections/moldenhauer/2428143.pdf> (ultimo accesso: 07/04/2014).

225 Leonardo PINZAUTI, *A colloquio con Krzysztof Penderecki*, cit., p. 778. È molto significativo che questo non rimanga un esempio isolato nella musica di Penderecki: è lo stesso compositore a mettere in relazione il Do maggiore di *Polymorphia* con il Mi maggiore che chiude la sua *Passione* del 1964, del quale lui stesso afferma la necessità, sostenendo - sempre nell'intervista qui citata - che nella *Passione* «l'accordo finale di Mi maggiore appare davvero come l'unica soluzione» (*Ibid.*).

risulta essere descrivibile come una massa di suono fluidamente in movimento verso una determinata direzione (che preciseremo meglio in seguito, addentrandoci nel livello medioformale); B invece sviluppa il suo carattere sonorstico attraverso effetti ritmici di ripetizione (continua o frammentata) dei gesti strumentali introdotti, creando una struttura interna formata da più blocchi distinti, in contrasto con la sezione che la precede e con quella che la segue, dove le suddivisioni interne sono molto meno marcate ed individuabili.

Le sezionature che portano a questa suddivisione tripartita, grazie al tipo di sonorità contrastante che viene a crearsi, sono quindi facilmente riconoscibili all'ascolto, anche se in partitura si osserva l'intenzione del compositore di fare sfumare senza soluzione di continuità una sezione dentro l'altra, lasciando appunto che una coda del materiale precedente si sovrapponga al nuovo gesto che introduce la parte successiva (noteremo che questa scelta caratterizzerà anche le divisioni formali al livello inferiore).

Alla luce di questo, possiamo affermare con certezza che la prima sezionatura tra A e B sia individuabile a (22), con l'introduzione da parte dei violoncelli dell'elemento ritmico-percussivo tra il ponticello e la cordiera, da ripetere il più velocemente possibile: la prosecuzione per qualche secondo dell'effetto di glissando delle viole, che deriva da A, è da considerarsi quindi come una coda, che ha la funzione di sfumare le due sezioni una dentro l'altra, sciogliendo l'eventuale dubbio di spostare a (24) il punto di cesura. Una corrispettiva e analoga (anche se più breve) soluzione si trova infatti anche tra B e A', dove tutti gli elementi (in *ff* e *crescendo*) della fine di B vengono brevemente sovrapposti all'inizio (in *ppp*) di A' a (46): la differenza rispetto alla zona di sezionatura precedente sta solo nel fatto che il nuovo elemento ritmico di B irrompeva improvvisamente in A, mentre qui il ritorno di A' è in qualche modo preparato a (44) e (45) dall'anticipazione di due gesti caratteristici della prima parte (rispettivamente il suono tenuto acuto al possibile a (44) da parte dei violini e il cluster a (45) dei contrabbassi).

Ci troviamo quindi di fronte ad una conferma di un'articolazione del brano secondo lo schema della forma sonata A-B-A', presente dunque anche in *Polymorphia*, come sembrava sottintendere Penderecki con la sua affermazione. Nel fare questa considerazione, però, abbiamo tenuto conto solamente del materiale utilizzato come elemento caratterizzante delle macrosezioni

individuate, trascurando un altro aspetto fondamentale, se si vuole mettere in relazione la forma del brano analizzato con la forma sonata, e cioè l'andamento delle tensioni e dei culmini.

Analizzando quindi la macrosezione A da questo punto di vista, possiamo notare come la tensione di questa abbia una sola e unica direzione: formata da due sottosezioni di livello medio, di cui la seconda che inizia a (10) rappresenta un'evoluzione della proposta iniziale (1)-(10), tutto A si sviluppa, a partire da un unisono sulla nota più grave (*Mi*) dei tre degli otto contrabbassi, verso un culmine che arriva solo a (21), dopo un crescendo continuo. L'unisono iniziale infatti incomincia, attraverso il glissando (2) e poi l'ingresso dei restanti 5 contrabbassi (3), a trasformarsi in un cluster, la cui densità è accresciuta dall'utilizzo dei quarti di tono nelle otto parti reali che lo compongono. A (6) entrano i violoncelli come in canone, proponendo anch'essi al grave un cluster microintervallare, le cui note sono complementari rispetto ai quarti di tono dei contrabbassi, aumentando ancora ulteriormente la densità: il canone prosegue poi a (8) e (9), dove prima i contrabbassi e poi i violoncelli trasformano il cluster, fino a quel momento statico, in una sorta di fascia articolata, attraverso l'introduzione di un elemento di movimento, corrispondente alla richiesta del compositore a tutti gli strumenti di glissare entro le 8 note che costituivano il range d'estensione del cluster stesso, aleatoriamente e senza tempo. Dopo essere rimasto nel grave fino a questo momento, si assiste quindi a (10) all'introduzione del registro acuto, con dodici violini che entrano suonando la nota più acuta possibile in *ppp*, che corrisponde anche al nuovo impulso che dà inizio alla sottosezione di livello medio, di carattere evolutivo e a funzione intensificante. Da (11) infatti l'intensificazione si fa visibile anche direttamente in partitura, dato che fino alla fine di A si susseguono gli ingressi a canone di tutte le altre sezioni, che vanno a riempire anche il registro medio fino a creare un'unica massa di suono, articolata al suo interno dai glissando di tutti gli archi, tendente verso il punto culminante a (21) attraverso un'accumulazione continua di materiale che si traduce in accumulazione di tensione.

È doveroso aprire una parentesi sull'aspetto grafico della partitura in questo passo. Penderecki indica precisamente da (11) ai singoli strumenti la nota su cui iniziare, ma l'andamento del profilo melodico è graficamente reso da

una linea continua che attraversa il pentagramma nel tempo, con un disegno che è replicato anche in questo caso a canone, con l'ingresso progressivo delle voci: è possibile individuare due linee diverse, una per le 8 viole e una per i 12 violini che entrano a (13). La curva melodica, che presenta anche un andamento periodico di 3,5 secondi nella linea delle viole e di 2 secondi in quella dei violini, è ricavata da Penderecki direttamente dall'encefalogramma dei pazienti dell'ospedale di Cracovia, tracciato durante l'ascolto di un'altra composizione di Penderecki stesso, per la precisione proprio di *Threnody*.²²⁶

Relativamente a questo punto si possono fare due osservazioni. La prima riguarda l'analogia tra la notazione *sismografica* immaginata da Varèse²²⁷ e questo passaggio della partitura, dove sembra che Penderecki metta in atto quello che il compositore francese aveva immaginato un quarto di secolo prima. La seconda invece riguarda ancora una volta la contrapposizione rispetto alla posizione di Boulez, cui si è fatto riferimento nel paragrafo precedente: qui Penderecki dimostra che il grafismo può essere funzionale alla musica, se il suo utilizzo viene portato avanti in un'ottica diversa dalla pura speculazione astratta, tendendo invece ad un significato musicale (ma non solo) che porta questo passaggio ad apparire, ancora a più di cinquant'anni dalla sua ideazione, assolutamente *convincente*.

Abbiamo visto quindi come il diagramma della tensione di A sia facilmente rappresentabile con una linea retta costantemente inclinata in direzione ascendente, in analogia con la tensione crescente dell'equivalente sezione A della forma sonata.

Analizzando B possiamo constatare, come abbiamo già accennato, che questo utilizzi un materiale contrastante rispetto ad A (basato appunto su elementi ritmici e percussivi) e presenti anche a livello di tensioni una differenza notevole: è infatti individuabile al suo interno un'evidente suddivisione tripartita, e ciascuna delle tre distinte sottosezioni contiene al suo interno una direzione ascendente verso un culmine locale (sempre crescente di intensità tra una sottosezione e la successiva) con relativa conclusione in sospensione. Non è riscontrabile quindi in B una unica direzione tensiva, bensì un curva che sale e scende per tre volte nel tempo.

226 Ronen GIVONY, *Waves and Radiation*, dal booklet del CD *Krzysztof Penderecki / Jonny Greenwood*, New York, Nonesuch Records 2012.

227 Cfr. par. 2.3.

La prima sottosezione (a), che va da (22) a (32), inizia con la presentazione di un effetto percussivo ai violoncelli, mentre sta ancora svanendo la coda dei glissandi di A, che termina a (24), lasciando il posto all'ingresso dei 24 violini, che battono con il legno dell'archetto il più rapido possibile la corda vicino al tasto, intonando 24 note diverse, a distanza di un quarto di tono una dall'altra, formanti un cluster microtonale che si estende per un'ottava completa (dal *Sol* più grave della quarta corda fino al *Fa#* dell'ottava centrale). La tensione crescente è data dal progressivo accumulo di questo effetto nei vari registri, con l'entrata nelle viole a (26) e dei contrabbassi a (27): a questo punto, inizia anche un crescendo di dinamica a (28) che continua fino a (29), dove si ha il punto culminante della sottosezione in esame. Improvvisamente il culmine viene interrotto a (30), dove rimangono i soli contrabbassi per 3 secondi, presto sostituiti dal battuto con il legno ai violoncelli e alle viole (31), il cui intervento rappresenta la coda di questa sottosezione.

Analogamente a quanto accade a livello macroformale, anche al livello medio che stiamo prendendo in considerazione Penderecki attacca le sottosezioni senza soluzione di continuità: la seconda (b), che possiamo definire come un'intensificazione, estesa da (32) a (37), è completamente basata su pizzicati e inizia a (32) con i 24 violini che suonano *pp* acuto al possibile (inizialmente i primi 12, dopo pochi secondi i restanti 12), mentre la coda (col legno) della sottosezione precedente si sta ancora esaurendo. Il pizzicato sovracuto dei violini viene quindi trasformato a (33) in una sorta di pedale che fa da sfondo all'irruzione delle prime 4 parti di viole, violoncelli e contrabbassi, che entrano violentemente in pizzicato *sff* con un accordo per *quarte* che copre su quattro ottave l'intero *totale cromatico*, in contrappunto ritmico con le restanti 4 parti per sezione, che da (34) a (35) rispondono (sempre con un accordo contenente tutte le 12 note in *sff*, stavolta però in posizione stretta) in modo sempre più serrato, aumentando sempre più la tensione: raggiunto il sincrono a (36), mentre i violini, che precedentemente suonavano ad altezza (sovracuta) indeterminata, si aprono verticalmente a riempire anch'essi il totale cromatico (che si estende per un'ottava più una *quarta*), l'effetto percussivo si sfalda a (37), dove tutti gli archi iniziano una nuova figura (ma sempre *pizz.*) arpeggiata, che abbraccia ancora una volta l'intero totale cromatico (in *ff*), raggiungendo il secondo culmine locale.

La terza ed ultima sottosezione di B (a') inizia quindi a (38), sovrappo-
nendosi ad una brevissima coda della sottosezione precedente, la quale inter-
rompe il *ff* bruscamente in sospensione, lasciando scoperto il nuovo effetto
percussivo, in *pp*, dei 24 violini, ai quali viene chiesto di battere le corde con
il palmo della mano: si tratta, come nel caso della precedente sottosezione, di
una zona di intensificazione, che porterà ad un nuovo culmine locale a (45),
dove la sottosezione ha termine. L'intensificazione avviene al suo interno tra-
mite accumulo di suono con gli ingressi di viole (39), contrabbassi (40) e
violoncelli (41), ciascuno dei quali con un effetto timbrico introdotto per la
prima volta (battere la tavola con i polpastrelli, e il leggio o la sedia con l'ar-
co): a (42) e (43) nuovi gesti formati da una sequenza degli effetti preceden-
tamente isolati aumentano progressivamente la tensione, incrementata anche
dalla dinamica, che torna dal *f* al *ff*. Con il ritorno a (44) e (45) del materiale
di A, come abbiamo visto, sovrapposto agli effetti percussivi, la sottosezione
si chiude, e con essa B, ancora una volta sul culmine locale, che risulta essere
quello di intensità maggiore di tutta la sezione.

A' inizia con lo stesso materiale con cui aveva inizio A, ma con alcune
piccole variazioni: l'unisono tenuto è sulla nota *La* (la *quarta* rispetto al *Mi*
iniziale di A, con un evidente richiamo all'accordo per quarte che abbiamo
visto) ed è presentato nel registro centrale, senza vibrato (con una delicata
alternanza timbrica che rimanda alla *Klangfarbenmelodie*) prima da 4 vio-
loncelli (46), poi da 6 violini (47) ed infine in armonici da 3 contrabbassi
(48): a tutto questo rispondono con lo stesso *La* 4 viole (49), 6 violini (50) e
4 violoncelli (51); il carattere di questa risposta è chiaramente intensificante a
causa dell'aumento delle dinamiche, dell'introduzione del vibrato e della so-
vrapposizione di viole e violini a (50), diversamente da quanto accadeva nella
breve proposta precedente. Tutto questo blocco (46)-(51) costituisce una pri-
ma sottosezione di proposta di livello medio, ed è seguito dalla relativa rispo-
sta a carattere intensificante, che va da (52) a (58), dove viene reintrodotta il
cluster microintervallare (che costituiva un materiale fondamentale di A, ma
questa volta con estensione di una sola terza minore), dapprima da 8 violini
senza vibrato a (52), subito rinforzato all'unisono da tutti gli 8 contrabbassi
col vibrato a (53) e infine dalle 8 viole a (54) senza vibrato: a questo punto,
l'intensificazione che segue da (55) a (58) si fa sempre più marcata ed è ot-

tenuta ancora una volta attraverso l'accumulo di materiale e l'ampliamento progressivo del range dei clusters, di cui Penderecki indica graficamente sul pentagramma i limiti acuti e gravi, fino ad arrivare al culmine di inizio a (59) dove, analogamente a quello che succedeva in precedenza ad entrambi i livelli formali analizzati, il culmine viene lasciato improvvisamente, con una piccola sovrapposizione rispetto al materiale che segue, analogamente con quello che accadeva in B tra il secondo e il terzo sottolivello. Il terzo ed ultimo sottolivello di A quindi, che va da (59) a (66), è un'ulteriore intensificazione, che porta verso il punto culminante di tutto il brano a (65) e lo fa sempre tramite accumulazione sonora ed aumento progressivo della dinamica: suddivisibile ulteriormente in due parti, (59)-(62) e (63)-(66), di cui la seconda introduce gli ultimi effetti del brano (suonare sul ponticello e sulla cordiera) e inizia per l'ultima volta sovrapponendosi alla coda del cluster della parte precedente a (63), quest'ultima sottosezione è la prima ad introdurre, alla fine del grande crescendo che arriva al punto culminante, una breve pausa di poco meno di 2 secondi, dove il culmine è lasciato sospeso come nel vuoto. Siamo arrivati infine alla conclusione celeberrima, con l'accordo di *Do* maggiore, scritto secondo il compositore «nella migliore sonorità possibile e nella più classica disposizione»²²⁸, preceduto da «un cluster microtonale arrangiato in modo da richiedere quel tipo di risoluzione»²²⁹. Ma questa risoluzione è solo teorica, perché la conclusione, ottenuta tramite il contrasto dell'accordo *tradizionale* con le sonorità di tutto il resto del brano, non presenta alcun carattere risolutivo, e questo è chiaro anche dalle parole di Penderecki citate in precedenza, in quanto la distensione che potrebbe creare la consonanza del *Do* maggiore, che segue la tensione dei clusters precedenti, crea in realtà un effetto dialettico di contrasto, di contrapposizione così forte rispetto a tutto ciò che precede da non poter risultare nel suo complesso distensivo. Anche in questo caso dunque, come già osservato per la prima sezione, la curvatura complessiva della tensione è ascendente fino alla fine.

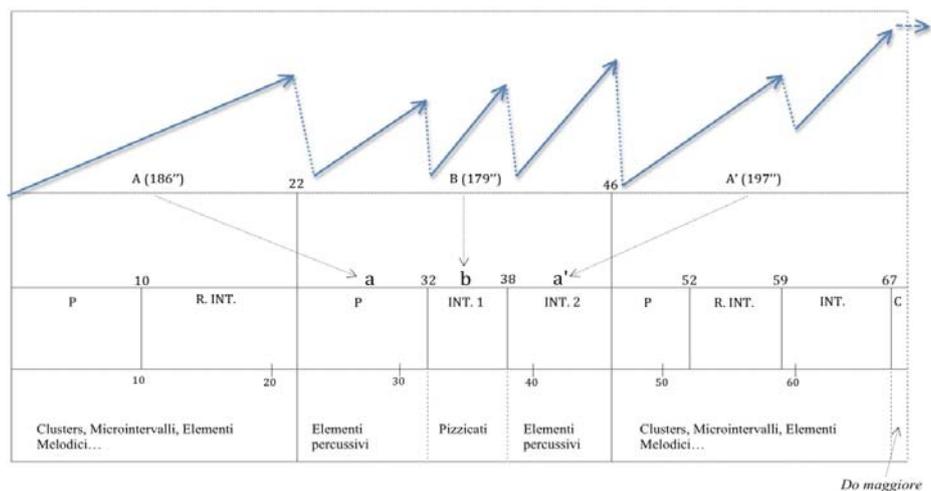
Possiamo quindi avviarci a trarre qualche conclusione. Abbiamo rilevato che un principio di forma A-B-A', derivato dalla forma sonata, sembra essere presente nella composizione in esame, almeno a livello di materiale

228 Dominick DiORIO, *Embedded Tonality in Penderecki's St. Luke Passion*, in «The Choral Scholar», Vol. 3, n. 1, 2013.

229 *Ibid.*

sonoro utilizzato. Si è però rilevato che, analizzando il diagramma delle tensioni, questo non coincide con quello della *miglior forma possibile*: se nell’A classico la tensione è infatti crescente, esattamente come accade nell’A di *Polymorphia*, nella ripresa A’ tradizionale la tensione segue invece una direzione opposta, cioè va verso la distensione. Questo non accade nell’A’ che abbiamo appena analizzato, in quanto la curvatura tensiva della ‘ripresa’ di *Polymorphia* risulta essere sempre crescente, arrivando anzi al punto culminante di tutto il brano proprio nei secondi finali, diversamente da quanto accade nella forma classica, dove il culmine massimo arriva solitamente verso il termine della fase di sviluppo e prima della fase di riconduzione, cioè in B, dando vita alla nota “forma a 3/4”, “a campana” o “narrativa”.

Degna di rilievo sembra anche l’analogia tra la costruzione interna del B e l’articolazione macroformale del brano: si può infatti notare, come abbiamo visto, che B presenti al suo interno una suddivisione medioformale tripartita a-b-a’ simile a quella macroformale A-B-A’ dell’intero pezzo, sia dal punto di vista dei materiali (effetti percussivi – pizzicato – effetti percussivi, in analogia con materiale ‘melodico’ - materiale percussivo – materiale ‘melodico’), sia da quello della gestione dei culmini (le tre sottosezioni a-b-a’ sono in



Es. 2: lo schema formale di *Polymorphia*

ordine crescente di livello di tensione, esattamente come lo sono A, B e A'), sia infine nel modo in cui le sottosezioni si succedono senza soluzione di continuità, con la coda del culmine che viene lasciata sospesa a sovrapporsi all'inizio della parte successiva (esattamente come succede per le tre macrosezioni).

Alla luce di tutte queste considerazioni, possiamo quindi affermare che dal punto di vista formale anche *Polymorphia*, come le *Sinfonie*, può essere ricondotta almeno in senso ideale alla forma sonata, pur con le differenze che sono state evidenziate.

Concludiamo con un'ultima, significativa citazione di Varèse, di cui Penderecki sembra essere la mano che realizza i sogni e le visioni.²³⁰

Quando gli strumenti mi permetteranno di scrivere la musica come la concepisco, i movimenti delle masse sonore, dei piani slittanti saranno chiaramente percepibili nel mio lavoro, prendendo il posto del contrappunto lineare. [...] Non ci sarà più bisogno dell'antica concezione di melodia o di interazione di melodie. L'intera opera sarà una totalità melodica. L'intera opera scorrerà come scorre un fiume.

2.5 Lo spazio musicale in *Threnody* e *Polymorphia*

«Le “note” sono diventate sempre meno importanti»²³¹
(Giovanni Piana)

Assumiamo questa considerazione del filosofo italiano come punto di partenza per prendere in esame un altro aspetto rilevante nel periodo del sonorismo di Penderecki, e cioè quello relativo allo *spazio sonoro* e alla sua espansione, cui hanno teso gli sforzi portati avanti dal compositore trasversalmente alla ricerca condotta sul suono (e, corrispondentemente, sul segno).

Secondo Piana, nella tradizione musicale occidentale ogni *nota*, intesa come una riduzione dell'altezza sonora ad una precisa frequenza, è qualcosa di *semplice*, in «analogia con il punto»²³² e con il *segno* nella sua relativa tra-

230 Edgar VARÈSE, *New Instruments and New Music*, in *Contemporary composers*, cit., p. 197.

231 Giovanni PIANA, *Filosofia della musica*, 1991, pag. 209, consultabile a questo indirizzo: http://www.filosofia.unimi.it/~giovannipiana/filosofia_della_musica/pdf/filosofiadellamusica.pdf (ultimo accesso: 30/07/2015).

232 Giovanni PIANA, *Barlumi per una filosofia della musica* cit., pag. 71.

scrizione. Il filosofo sostiene che il sistema musicale tradizionale, che mette in relazione la nota-punto alle altre note attraverso le distanze su un asse cartesiano (i righi musicali, nella notazione), sia uno spazio sonoro «pieno di lacune»²³³, in quanto «è più simile alla maglia di una rete, di cui le note occupano i nodi, piuttosto che ad una superficie»²³⁴.

All'opposto, nella concezione del suono, nell'idea musicale e nella sua relativa notazione, Penderecki tende a riempire quel *vuoto* che viene a formare la «distanza minima»²³⁵ tra le note, rappresentata nel sistema temperato dal semitono e che proprio Piana mette in evidenza, attraverso l'utilizzo dei quarti di tono, ciascuno dei quali viene eseguito in successione di altezza da ogni singolo arco dei 52 presenti nell'organico di *Threnody* (come si può osservare dall'esempio 3, alla misura 70), fino a riempire lo *spazio* di due ottave. I *nodi* occupati dalle note diventano quindi più vicini tra loro e l'intreccio della *maglia* che costituisce lo spazio musicale si fa più fitto: anche se la «suddivisione precostituita»²³⁶ non viene annullata, ma soltanto resa più densa, lo sviluppo dell'accordo-cluster che chiude *Threnody* va nella direzione di *interpolare* lo spazio che le altezze precostituite del sistema temperato lasciano vuoto, mediante l'inserimento di altre note-punto, tendendo verso «qualcosa di interamente diverso da una successione di punti - e precisamente un *flusso* sonoro»²³⁷.

A questo punto, occorre però evidenziare una differenza strutturale fra le due posizioni esaminate, che consiste nel diverso modo di intendere il *flusso* nello spazio sonoro da parte di Piana rispetto agli esiti musicali cui perviene Penderecki nel tentativo di espandere la dimensione spaziale in *Threnody*. Come possiamo evincere dalle sue parole, infatti, il filosofo concepisce lo spazio musicale come flusso in una dimensione (e direzione) orizzontale, arrivando infatti a sostenere che «per indicare un flusso sonoro nella terminologia musicale vi è il termine di 'glissando'»²³⁸: portando «in primo piano la *processualità* del suono»²³⁹, Piana identifica come spazio vuoto da riempire

233 *Ibid.*

234 *Ibid.*

235 *Ibid.*, pag. 72.

236 *Ibid.*

237 *Ibid.*

238 *Ibid.*, pag. 74.

239 *Ibid.*, pag. 72.

quello che si crea all'interno di un andamento melodico tra una nota-punto e la successiva, come il passaggio nel tempo tra un fotogramma sonoro e il successivo, che avviene però in modo non fluido, in quanto esiste una distanza (prestabilita, secondo il sistema temperato) tra le altezze e le frequenze dei punti fissati nello spazio che genera uno scatto tra un nodo e l'altro della rete.

Nella *tradizione* del sistema «scalare»²⁴⁰ occidentale, sempre secondo Piana, il flusso sonoro generato dai suoni glissati, considerati come un fenomeno «sostanzialmente marginale»²⁴¹ (o d'effetto, al contrario di quanto avviene nelle tradizioni extra-europee dove è parte integrante del linguaggio musicale, anche nelle musiche della tradizione popolare²⁴²), viene evitato e sostituito «da una successione molto veloce di 'punti' sonori vicini tra loro in modo da salvare, in queste forme 'punteggiate', il principio della nota e dell'intervallo [precostituiti]»²⁴³: potrebbe trattarsi quindi di un'analogia con le distanze ridotte che Penderecki crea con mediante l'utilizzo dei quarti di tono nell'accordo-cluster da cui hanno preso avvio le nostre considerazioni; ma la diversità dell'intenzione, come si osserva negli sviluppi della sua idea musicale e della relativa realizzazione, consiste nella concezione *verticale* dello spazio sonoro, che cresce in densità proprio grazie all'inserimento dei microintervalli.

L'utilizzo che Penderecki fa del glissato o della tecnica del vibrato ampio, fino al quarto di tono, anche nei clusters precedenti a quello conclusivo, hanno quindi la funzione di andare a colmare ulteriormente, attraverso un procedimento vicino all'aleatorietà, quelli che sono i vuoti tra i nodi lasciati dalle note stesse, per quanto ravvicinate nei (micro)intervalli: non potendo indicare altezze e frequenze più dettagliate per gli archi, che subirebbero anche l'impossibilità tecnica di una intonazione precisa della nota-frequenza (resa invece possibile dai mezzi di cui dispone la musica elettronica, citata anche

240 Giovanni PIANA, *Filosofia della musica* cit., pag. 216.

241 Giovanni PIANA, *Barlumi per una filosofia della musica* cit., pag. 72.

242 Una ricerca specifica sullo spazio (musicale e fisico) nelle culture extra-europee, in particolar modo in relazione alla voce umana, è stata condotta da Carlo SERRA nel suo saggio *La voce e lo spazio*, Milano, Il Saggiatore 2011, dove fra l'altro viene mostrato, anche attraverso esempi audio tratti da canti popolari tradizionali provenienti da altri continenti, che l'utilizzo del glissando è parte integrante dello sviluppo melodico e spaziale di quei canti stessi, al contrario di quanto avviene nella tradizione occidentale, in cui il glissando appare invece come effetto e colore all'interno di una *linearità scalare*.

243 Giovanni PIANA, *Barlumi per una filosofia della musica* cit., pag. 74.

da Piana come esempio di «uso di sonorità fluenti»²⁴⁴ nel XX secolo e trasversalmente connessa agli sviluppi sonorisici della musica del compositore polacco, già oggetto del nostro studio²⁴⁵), la densità (massima) viene raggiunta tramite le oscillazioni (non regolari, e a loro modo aleatorie) della frequenza di ogni singolo arco, già di per sé molto prossimo agli altri, tramite l'uso del vibrato, che altro non è che un continuo glissando tra due nodi vicini: il movimento generale creato dall'insieme degli strumenti ha come risultato la saturazione dello spazio sonoro e la conseguente creazione di una *superficie* continua, come auspicato da Piana, ma nella dimensione verticale, anziché in quella orizzontale.

È interessante notare come l'accordo-cluster finale venga indicato in partitura da Penderecki come non vibrato (NV): il compositore ha evidentemente un'idea chiarissima e precisa dello spazio sonoro a cui intende dare vita e soprattutto degli sviluppi in termini di densità all'interno di quel *flusso* verticale che si viene a creare con le tecniche da lui messe in campo, dato che, dopo aver riempito progressivamente lo spazio attraverso il vibrato delle sezioni singole degli archi, quando tutti i 52 strumenti intonano le due ottave finali a distanza di un quarto di tono il vibrato viene interrotto, e l'accordo cluster quindi ripresenta la struttura verticale interna a nodi, seppur a distanza più ravvicinata tra loro rispetto ai semitoni della musica tradizionale.

Quest'ultima considerazione viene confermata anche dall'evoluzione che proprio questo addensamento dall'interno dello spazio musicale mostra nel

244 Ibid., pag. 76.

245 Penderecki non è stato l'unico a muoversi in questa direzione: l'attenzione allo spazio in musica è considerevolmente cresciuta nel pensiero dei compositori del Novecento e in questo processo di valorizzazione della dimensione spaziale grande importanza ha avuto, come abbiamo visto, la musica elettronica, che ha condotto a un ampliamento della concezione del suono, anche proprio in termini di estensione e densità della sua superficie, e allo stesso tempo ha stimolato, come nel caso di Penderecki, la creatività dei compositori. Senza alcuna pretesa di esaustività, dato che non è questo il contesto per affrontare un tema così vasto, possiamo limitarci a citare gli esempi di Ligeti (il quale, attraverso un minuzioso intarsio di micropolifonia, in brani come *Atmosphères* ottiene un addensamento dello spazio verticale paragonabile per densità ai brani di Penderecki presi in esame) o di Stockhausen (che in brani elettronici come *Kontakte* prevede, oltre agli sviluppi delle densità verticali e orizzontali, anche una spazializzazione del suono, ottenuta utilizzando una quadrifonia di altoparlanti attraverso cui il brano viene proiettato verso gli ascoltatori), senza dimenticare un esempio più vicino nel tempo, come Adriano Guarnieri (nelle cui opere, come *Medea*, si assiste a un'esplosione dello spazio sonoro, sia interno alla partitura - in quella proliferazione di parti reali in contrappunto che è stata definita "cantabilità materica", sia esterno - attraverso l'uso del *live electronics*).

The image displays two musical staves. The left staff shows a complex cluster of notes, with a circled measure number '60' at the top. Below it, several other staves are visible, some with notes and some with rests. The right staff shows a measure with a circled measure number '59' at the top, followed by a large blacked-out area, and then several staves with notes. A vertical dashed line connects the two staves, indicating a specific point in time. At the bottom of the left staff, there is a '10'' mark. At the bottom of the right staff, there is a '30'' mark.

Es. 3: l'accordo-cluster che conclude *Threnody* e la misura che lo precede.

brano successivo di quel periodo, cioè *Polimorphia*. Pochissimo tempo dopo *Threnody*, infatti, le ricerche e i conseguenti risultati ottenuti in questo senso sono tangibili fin dalle prime misure del nuovo brano, quando Penderecki, a partire da un unisono di tre contrabbassi sulla loro nota più grave (Mi), sposta due dei tre archi sui quarti di tono immediatamente successivi, attraverso un lento glissando di addirittura 18 secondi (1), come indicato in partitura: siamo di fronte a questo punto ad una tridimensionalità del flusso musicale, che viene pensato sia in termini di verticalità nel punto di arrivo (a (2), con un micro cluster di tre note-punto), sia in termini di orizzontalità, dato che dal movimento del lentissimo glissando nel tempo scaturisce un senso di mobilità fluida, seppur quasi impercettibile e tendente ad un arrivo su una altezza predeterminata, sia in termini di una coesistenza di verticalità e orizzontalità, considerando il fatto che, non appena l'unisono si evolve con lo slittamento dei 2 contrabbassi, si formano un numero potenzialmente infinito (e cangiante, sempre in base all'aleatorietà dell'esecuzione) di piccolissime verticalità di altezze indefinite che mutano fluidamente rispetto alla dimensione orizzontale del tempo.

Su questo principio si basano le sonorità (e conseguentemente il materiale)

The image displays two musical staves for Violoncello (Vb). The top staff is divided into three sections labeled 1, 2, and 3. Section 1 shows a series of notes with glissando markings. Section 2 shows a single note with a glissando marking. Section 3 shows a single note with a glissando marking. The bottom staff shows a solid black bar for the first section, a hatched bar for the second section, and a solid black bar for the third section. Below the staves, there are two columns of text in German and English explaining the glissando techniques.

10'' 12'' 8''

Glissando von dem jedem Instrument zugeordneten Ton aus aufwärts und abwärts innerhalb des vom ersten und achten Ton der angegebenen Skala begrenzten Tonraumes (Tempo beliebig)

Glissando upwards and downwards between the first and the eighth note of the indicated range. Each instrumentalist begins with the note allotted to his instrument (tempo free)

Es. 4: estratti dalla pagina iniziale di *Polymorphia*.

delle due sezioni formali estreme del brano, sia quando Penderecki fa glissare aleatoriamente in senso ascendente e discendente intere sezioni di archi all'interno di un range di altezze prestabilite, come i contrabbassi a (6) o i violoncelli a (7), creando quindi uno spazio sonoro con limiti predeterminati ma che al suo interno contiene un numero potenzialmente infinito di combinazioni verticali di note-nodi ad altezze indefinite che scorrono nel tempo, sia quando come nelle viole e nei violini a (11) e (13) le altezze delle fluttuazioni dei suoni glissati, pur rimanendo indeterminate, hanno un andamento organizzato e segnato secondo il già citato uso dei grafici ottenuti dagli encefalogrammi

dei pazienti dell'ospedale di Cracovia durante l'ascolto di *Threnody*: il principio strutturante di queste sezioni del brano è proprio quindi incentrato sul lavoro di sviluppo attraverso l'addensamento dello spazio musicale in senso verticale, ottenuto attraverso il glissando che rappresenta il movimento orizzontale nel tempo dei suoni.

È altrettanto importante mettere in rilievo, in analogia con il cluster finale di *Threnody*, che anche in *Polymorphia* il compositore polacco crea una dialettica, utilizzando anche una diversa densità nello spazio: possiamo notare infatti che, come in *Threnody* la dialettica tra l'ultimo accordo e il materiale che precedeva si creava attraverso l'eliminazione del vibrato, che andava a *svuotare* lo spazio che le frequenze transitorie di ogni singolo strumento che effettua il glissando disegnavano, in *Polymorphia*, con il famoso accordo di Do maggiore, troviamo proprio una rarefazione quasi totale delle due ottave che delimitano lo spazio verticale a (67), con un ritorno a sole cinque note-punto, di altezza prestabilita, perfettamente consonanti e legate al più tradizionale degli accordi²⁴⁶.

Possiamo quindi concludere, tornando al primo spunto di riflessione da cui siamo partiti nella nostra indagine sullo spazio sonoro, che nei due lavori di Penderecki presi in esame le note, intese come un riferimento preciso ad altezze e frequenze predeterminate, hanno perso veramente di importanza: nel sonorismo del compositore polacco le note-punto hanno un valore relativo, e assumono spesso funzioni diverse, quasi fossero un riferimento iniziale da cui poi, proprio attraverso la loro evoluzione, le altezze e le frequenze vengono sviluppate in modo fluido, per ottenere maggiore o minore densità, creando contrasti e accumuli di tensione, sottolineando quindi l'importanza strutturale che hanno lo spazio sonoro come superficie verticale e i suoi relativi sviluppi nel tempo, a discapito di un utilizzo delle altezze inteso come sviluppo melodico o armonico, nel senso tradizionale del termine.

246 L'analogia del procedimento, anche se con contrasto ed esiti molto differenti tra i due brani, è messa in luce anche dal fatto che entrambi concludono in un range di due ottave, da *Do* a *Do* (anche se il range di *Threnody*, da *Do2* a *Do4*, si trova un'ottava sopra a quello di *Polymorphia*, che copre lo spazio verticale tra *Do1* e *Do3*).

2.6 L'incontro con musiche altre

«*Penderecki's Threnody still has the power to shock*»²⁴⁷
(Stephen Pritchard)

Mezzo secolo è un periodo sufficientemente lungo, specialmente se considerato in larga parte appartenente al secolo *breve*, per vedere cambiare gusti, mode e tendenze: la musica non fa eccezione in questo, e dal dopoguerra ad oggi ha visto passare una moltitudine di correnti sotto i suoi ponti, ognuna delle quali si è diramata spesso in altrettanto numerosi rivi, delineando quasi tante posizioni estetiche quanti erano i compositori, a differenza del passato, quando le più accese e geniali personalità erano comunque inserite in un contesto comune, non solo dal punto di vista del linguaggio, ma anche più in generale da quello sociale. I brani appartenenti alla musica colta d'avanguardia composti negli anni Sessanta, che possono vantare ai giorni nostri una diffusione e ancor di più un impatto emotivo tali da superare la prova del tempo, come *Threnody*, si contano forse sulle dita di una mano. La risposta potrebbe sembrare scontata: sono rimasti i brani che, per una ragione o per l'altra, hanno avuto una maggiore visibilità grazie alla loro apparizione al di fuori degli ambienti consueti, in cui spesso sono relegati (per destinati all'oblio) i brani appartenenti alla musica colta e di ricerca.

La principale occasione che ha offerto la possibilità di conoscere musica d'avanguardia ad un pubblico che altrimenti l'avrebbe molto probabilmente ignorata è stato il suo inserimento da parte di grandi registi all'interno di film di successo, e quindi all'interno di un mondo (appunto quello del cinema) nel quale la fruizione di musica sotto forma di colonna sonora avviene anche da parte di persone a cui normalmente la musica colta non arriverebbe.

Possiamo citare a riguardo l'esempio più noto di György Ligeti: il compositore ungherese, già al tempo tra i maggiori e più celebrati all'interno della scena contemporanea, ha visto la sua fama, anche spesso contrariamente alla sua volontà²⁴⁸, espandersi a dismisura al di fuori dei confini della musica colta

247 Da una recensione apparsa il 18 Marzo 2012 su «The Observer» a cura di Stephen PRITCHARD (*Krzysztof Penderecki/ Jonny Greenwood*), consultabile a questo indirizzo: <http://www.theguardian.com/music/2012/mar/18/penderecki-greenwood-threnody-popcorn-review> (ultimo accesso: 12/04/2014).

248 In un primo momento, Ligeti non aveva permesso che le sue musiche fossero inserite in *2001: Odissea nello spazio*.

grazie all'utilizzo di alcune sue composizioni (*Lux Eterna*, *Atmospherès*, *Requiem* e *Adventures*) da parte di Stanley Kubrick all'interno di *2001: Odissea nello spazio*²⁴⁹, del 1968. La musica di Ligeti, anche se composta per occasioni e necessità artistiche completamente diverse, assume all'interno del film significati ancora più ampi, in associazione alle immagini e alle tematiche trattate dal regista: allo stesso tempo, l'utilizzo di quei brani nel film ricontestualizza la musica stessa, fornendone una chiave di lettura a più ampio raggio per il pubblico, che riesce quindi ad apprezzare ciò che altrimenti, per pigrizia²⁵⁰ o mancanza di occasioni, non potrebbe apprezzare.

È possibile quindi tracciare un parallelo con la musica di Penderecki, anch'essa utilizzata da Kubrick in diverse pellicole, tra cui lo stesso *Shining*, in cui appaiono diversi estratti da *Kanon* (1962), *Utrenja* (1969-1970), *De natura sonoris* (I e II, rispettivamente 1966 e 1971) e *Als Jakob Erwacht* (1974): la prima cosa che possiamo notare, già molto indicativa a livello storico e musicale, è che se in *2001: Odissea nello spazio* del 1968 Kubrick utilizzava brani di Ligeti praticamente contemporanei al film, nel 1980, in *Shining*, il regista sceglie anche composizioni di quasi vent'anni prima.

Possiamo quindi porci una domanda: come mai la scelta del regista è caduta proprio su questi brani e non altri, pur avendo a disposizione una gran quantità di musica dissonante (scritta da numerosi compositori attivi in quei primi decenni del dopoguerra) che ben si presta a suscitare un facile effetto di straniamento, funzionale ad enfatizzare le scene di tensione, in un pubblico non abituato?

E una seconda domanda, ancora più generale, potrebbe essere questa: c'è dunque una relazione tra l'utilizzo di quei brani, alcuni quasi vent'anni dopo la loro composizione, come colonna sonora di un film destinato al grande pubblico, e l'interesse, addirittura cinquant'anni dopo, da parte di un mondo musicale, cioè quello del rock, assolutamente estraneo ad un brano come *Threnody*, facente parte di un settore elitario della musica del Novecento?

Scorrendo la lista dei film²⁵¹ in cui compaiono musiche scritte da Pende-

249 Altre composizioni di Ligeti sono state usate come colonna sonora sempre da Kubrick, come *Lontano* in *Shining*, del 1980, e *Musica ricercata No. II* in *Wide eyes shut*, del 1999.

250 Il riferimento qui è all'aggettivo utilizzato proprio in questo contesto da Theodor Wiesengrund ADORNO, nella sua opera *Il fido maestro sostituto*, cit.

251 Consultabile a questo indirizzo: <http://www.imdb.com/name/nm0671678/>

recki, si può notare come l'attività del compositore polacco nel campo della musica associata alle immagini iniziò nel 1961, per alcuni cortometraggi del suo paese d'origine, per continuare fino ad oggi, in apparizioni sempre più importanti all'interno di film conosciuti a livello internazionale. Il primo film di successo mondiale in cui appare il suo nome è *L'esorcista* di William Friedkin, uscito nel 1973, dove compaiono tra gli altri *Kanon*, *Polymorphia* e *The devils of Loudon* (1969): questi brani, due dei quali appartenenti alla fase sonora della sua produzione, sembrano infatti il commento sonoro perfetto per il film "più terrorizzante di sempre", come venne definito all'epoca della sua uscita.

Penderecki dunque ha sempre accolto le opportunità che venivano offerte alla sua musica di poter uscire dall'ambiente in cui era nata, permettendole di raggiungere il grande pubblico; è interessante notare però che lui stesso abbia più volte sottolineato la differenza tra comporre per il cinema e autorizzare i registi ad utilizzare le proprie musiche, come si può evincere dalle sue stesse parole²⁵²:

Ho scritto musica per film agli albori della mia carriera negli anni '50 e '60 (come per *The Saragossa Manuscript* e *Je t'aime, Je t'aime*). Decisi però che era molto pericoloso per un cosiddetto compositore colto, perché è molto facile guadagnare molti soldi [sic], ma ritornare a comporre musica colta sarà molto più difficile, dopo. Ho permesso però a bravi registi come Stanley Kubrick e David Lynch di usare la mia musica per i loro film.

L'incontro con Kubrick, descritto in prima persona dal compositore, è invece di quasi dieci anni più tardi e conferma quello che sembra emergere anche dalla dichiarazione precedente; il film è *Shining*, un successo mondiale basato sul best seller di Stephen King, e siamo ancora una volta davanti a tematiche che vanno dal thriller all'horror²⁵³:

Quando Kubrick mi chiamò un giorno per chiedermi se potevo scrivere qualcosa per il suo film *Shining*, rifiutai, preso com'ero dalle mie cose. Gli diedi però alcuni suggerimenti e lui scelse benissimo. Non penso che scriverò mai musica per il cinema, perché è proprio un altro mestiere. [Credo che uno bravissimo a farlo

(ultimo accesso: 12/04/2014).

252 Cfr. Kevin FILIPSKI, *Krzysztof Penderecki Interview*, cit.

253 Federico CAPITONI, *La strana coppia*, cit.

sia Ennio Morricone] Ma ho l' impressione che se si comincia a scrivere musica per film non si torni più indietro.

La strada che Penderecki imbecca, coerentemente con la sua posizione artistica e poetica, è chiara: non si tratta quindi di comporre per il cinema, piegando la propria mano per adattare la musica alle esigenze del grande schermo, ma di lasciare utilizzare musica scritta per un ambito colto in ambiti diversi, se le sue caratteristiche sono funzionali ad accompagnare immagini cinematografiche. La frequenza con cui i registi hanno attinto alla sua produzione sembra dimostrare che la musica di Penderecki sia in grado di produrre un forte impatto emotivo, che la rende adatta, anche a distanza di decenni, per essere utilizzata in ambito cinematografico.

Le apparizioni si sono infatti susseguite costantemente nel tempo, con registi come Alfonso Cuarón (*I figli degli uomini*, thriller fantascientifico del 2006, che include ancora una volta *Threnody*) e Martin Scorsese (*Shutter Island*, thriller del 2010, che include estratti dalla *Terza sinfonia* del 1988 e di nuovo da un brano del periodo sonorstico già visto in precedenza, *Fluorescences*), anche se il compositore sembra essere molto legato ad un film polacco del 2007, *Katyn*, che rievoca un eccidio, avvenuto durante la seconda guerra mondiale, durante il quale più di ventimila ufficiali polacchi furono trucidati in un bosco vicino alla cittadina il cui nome dà il titolo al film dalle truppe russe, che insabbiarono la vicenda fino alla caduta del muro²⁵⁴: per questo film, in cui la musica di Penderecki amplifica a dismisura il senso di angoscia e di freddo terrore che il regista trasmette attraverso le immagini, vengono utilizzati brani dal *Polish Requiem* (1980-1984), dalle *Sinfonie* (*Seconda*, *Terza* e *Quarta*), dai due *Concerti per violino e orchestra* (1976-1977 e 1992-1995), dalle due *Sonate per violino* (1953 e 2000) e dal già citato *Als Jakob Erwacht*.

Sembra esserci quindi uno scambio reciproco tra Penderecki e il mondo del cinema: da una parte, le immagini cinematografiche assumono incontestabilmente una potenza espressiva esponenzialmente ampliata, grazie alla grande capacità di *comunicazione* di musiche scritte in un arco temporale lungo

254 Come egli stesso dichiara nell'intervista di Kevin FILIPSKI citata: «Ancora più importante per me è il recente film di Andrzej Wajda, *Katyn*, che usa tantissima mia musica.»

quasi cinquant'anni (ma che i registi sembrano reputare ancora attualissime, come provano le richieste di collaborazione fatte a Penderecki nel corso dei decenni); dall'altra parte, il compositore stesso, grazie all'enorme diffusione del cinema su scala internazionale, ottiene per sé e per la sua musica una visibilità altrimenti impensabile, che gli dà l'occasione di portare ad un pubblico vastissimo composizioni che altrimenti sarebbero rimaste all'interno di una cerchia molto limitata e quasi settaria: è lui stesso infatti ad ammettere con sincerità che «molte persone oggi conoscono il mio nome solo per la musica che hanno sentito nei films»²⁵⁵.

Accanto al cinema, c'è un altro aspetto che negli ultimissimi anni ha reso Penderecki ancora più un caso isolato nel panorama della musica colta contemporanea. La citazione posta all'inizio di questo paragrafo, infatti, è presa da un articolo del 2012, nel quale un giornalista del periodico inglese «The Observer» recensiva il CD appena uscito dalla collaborazione tra il compositore polacco e Jonny Greenwood, il chitarrista dei Radiohead: siamo quindi di fronte all'incontro apparentemente impossibile tra la musica colta e il rock, principale rappresentante delle *musiche altre*, espressione comunemente utilizzata per descrivere quelle tendenze musicali non colte che però hanno in qualche modo un grande peso all'interno della società in cui viviamo e che pertanto, per quanto si possano considerare più basse sotto il profilo tecnico o culturale, non si possono ignorare.

Le prime domande che ci si potrebbe porre potrebbero essere “perché proprio Greenwood e i Radiohead?” e “come è nata una collaborazione apparentemente così eterogenea?”. Lo stesso Penderecki afferma:²⁵⁶

[I Radiohead] sono *molto vicini* al mio modo di fare musica. Hanno il loro stile, che è unico, molto diverso da quello del pop [sic] corrente. Li conoscevo poco, attraverso mia nipote che è una fan, ma dopo aver incontrato Jonny ho approfondito la loro musica. In realtà non ho mai seguito la musica leggera. Sono sempre stato affascinato dal jazz, ma negli anni Cinquanta era bandito in Polonia, perché ai comunisti non piaceva.

Quello che traspare dal giudizio personale espresso dal compositore polacco nei confronti del chitarrista inglese è una rilevante apertura culturale non

255 *Ibid.*

256 Federico CAPITONI, *La strana coppia*, cit.

solo verso le *musiche altre*, nonostante lui stesso ammetta che siano generi musicali che non frequenta abitualmente, ma anche nel tracciare un parallelismo tra il suo modo di fare musica e quello di una band rock.

Il CD in questione, intitolato semplicemente *Krzysztof Penderecki / Jonny Greenwood*, contiene una tracklist abbastanza inconsueta: si tratta dei due brani che abbiamo precedentemente analizzato, *Threnody* e *Polymorphia*, affiancati da altrettanti brani scritti *ex novo* da Greenwood e che traggono ispirazione proprio da quelli di Penderecki, intitolati *Popcorn Superhet Receiver* (2005) e *48 Responses to Polymorphia* (2011), entrambi con lo stesso organico dei rispettivi modelli, e cioè orchestra d'archi (34 archi soli in *Popcorn* e 48 nelle *Responses*, registrati dalla Ausko Orchestra con Penderecki sul podio per i suoi stessi brani, e da Marek Mos per quelli di Greenwood).

Le ragioni alla base di questa tracklist sono riportate nel racconto dell'incontro tra i due musicisti²⁵⁷:

Greenwood si è detto ispirato dalla mia musica degli anni Sessanta e voleva organizzare un concerto con me. È venuto a Cracovia e abbiamo parlato a lungo: lui però conosceva alla fine soltanto *Threnody*. Gli ho fatto ascoltare *Polymorphia* ed è rimasto così affascinato che ha deciso di scrivere le *Responses to Polymorphia*.

La prima cosa che colpisce è come, ancora una volta, l'interesse di un musicista nato nel 1971 sia ricaduta su un brano scritto negli anni Sessanta: il periodo del sonorismo di Penderecki sembra ancora una volta essere veicolo di un'espressività in grado di colpire chi lo ascolta, anche a mezzo secolo di distanza, e per averne conferma basta ascoltare come Greenwood stesso racconta il suo primo incontro con *Threnody*²⁵⁸:

Quando ho visto il mio primo concerto di Penderecki, a Londra, era il 1992 o il 1993; ho pensato che ci fossero altoparlanti nella sala. Ma erano solo archi. Però potevo sentire tutte quelle specie di *ronzii* e *brontolii*, ed era come chiedersi "da dove viene tutto questo?". Ed era ancora più bello alle mie orecchie. Più inconsueto, più strano, più magico.

257 *Ibid.*

258 Da un articolo del «New York Times» del 9 Marzo 2012 a cura di Alex PAPPADEMAS (*Radiohead's Runaway Guitarist*), consultabile all'indirizzo: http://www.nytimes.com/2012/03/11/magazine/jonny-greenwood-radioheads-runaway-guitarist.html?_r=0 (ultimo accesso: 13/04/2014).

Greenwood è dunque colpito dal fatto che i suoni che provengono da un'orchestra d'archi sembrano in realtà uscire da altoparlanti, come se non fosse possibile attribuire quella sonorità, ancora dopo decenni dalla composizione del brano, al solo suono acustico degli archi. Per capire qual è la sua posizione nei confronti della musica elettronica, anche in relazione alla musica che potremmo definire *acustica* (ad indicare che non ci sono interventi di manipolazione di sorta, ma senza usare un termine come *tradizionale*, che male si accosterebbe a brani avanguardistici come quelli che stiamo considerando); riportiamo una sua dichiarazione, nella quale il chitarrista ammette²⁵⁹:

Sono preoccupato di essere solo un *parruccone* [sic] e di scrivere solo per orchestra. Sento che in realtà dovrei fare roba più elettronica. Per esempio computers come parte dell'orchestra, installazioni sonore, altoparlanti. [...] Credo fortemente che si debbano utilizzare tutte le tecnologie a disposizione al giorno d'oggi. Anche se, quando si tratta di musica orchestrale, ogni volta che vado ad un concerto con orchestra ed archi e vedo che in sala ci sono degli altoparlanti, il mio cuore accusa sempre il colpo, e penso che ci stiamo abbassando alle idee di qualche tecnico del suono, idee come quella di attaccare microfoni ai violini. Sono un purista, credo – io voglio solo essere il più vicino possibile al suono reale degli strumenti, e non avere niente [di elettronico] che si interponga tra me ed esso.

Questo suo punto di vista è molto interessante, soprattutto se consideriamo il suo grande interesse per la musica elettronica, sia in ambito rock, dove ne fa ampiamente uso, sia nell'ambito della musica colta ed orchestrale: fra l'altro, Greenwood suona le Onde Martenot e, oltre ad averle utilizzate (in veste rock) nel brano *How To Disappear Completely*²⁶⁰ dal disco *Kid A* dei Radiohead (2000), considera la *Turingalila-Symphonie* di Oliver Messiaen, dove questo particolare strumento appare fondendosi come parte dell'orchestra stessa, il suo brano preferito (di musica colta).

È quindi spiegata la scelta di non ricorrere a strumenti o interventi elettro-

259 *Ibid.*

260 Maggiori dettagli su questo brano e l'utilizzo al suo interno delle Onde Martenot sono disponibili in un articolo di Debora FRANZIONE (*How to disappear completely: l'enigma nella musica dei Radiohead*), consultabile a questo indirizzo: <http://www.elapsus.it/home1/index.php/musica/generi-musicali/442-how-to-disappear-completely-lenigma-nella-musica-dei-radiohead> (ultimo accesso: 14/04/2014).

nici nei due brani in risposta alle composizioni di Penderecki presenti nel CD: l'obiettivo di Greenwood è quello di dar vita a una sua particolare visione del sonorismo, in rapporto ai *classici* di quello stile, partendo dalle stesse possibilità a disposizione (cioè la sola orchestra *acustica*), nonostante lui stesso sia a favore della contaminazione tra il suono acustico e quello elettronico.

La ragione ultima sembra risiedere proprio nella sua ammirazione sincera per *Threnody* e *Polymorphia*, davanti alle quali rimane quasi stupito per il “miracolo” di poter ottenere quelle sonorità dai soli archi, come tiene a sottolineare ulteriormente²⁶¹:

Le sue composizioni creano suoni meravigliosi. Ed è una bellissima esperienza ascoltarle dal vivo. Fra tutti i compositori la cui musica soffre nell'essere registrata e riprodotta, Penderecki è uno dei casi più eclatanti. Molte persone possono pensare che la sua musica sia stridente e dissonante, o dolorosa per le orecchie. Ma a causa della complessità di quello che accade – in particolare in pezzi come *Threnody* e *Polymorphia* - e di come i suoni si riflettono sulle pareti della sala da concerto, diventa un'esperienza indimenticabile quando sei lì. Non è come ascoltare un feedback, e non è dissonante. È qualcos'altro. È la celebrazione di tante persone che fanno musica insieme, ed è come se stessi dicendo “wow, posso vederlo accadere”.

Analizzare senza disporre della partitura i due brani di Greenwood è molto difficile, e si rischierebbe di non riuscire a rilevare i parallelismi tra il suo lavoro e le composizioni ispiratrici di Penderecki, specialmente in relazione all'aspetto semiografico. Non è nemmeno nostro obiettivo esprimere un giudizio estetico su questi lavori, ma solamente valutarne l'impatto a livello culturale e sociale, soprattutto per poter poi inquadrare questa operazione all'interno del contesto generale della poetica di Penderecki, e indagarne poi, in ultima istanza, il suo rapporto con il pubblico, tornando quindi alla tematica che aveva aperto il nostro percorso.

Può tuttavia essere utile mettere in luce quali sono in generale gli aspetti più significativi, analizzabili anche all'ascolto, di *Popcorn Superhet Receiver* e *48 Responses to Polymorphia*. Come prima considerazione, è rilevante sottolineare le parole che Penderecki ha speso per descrivere il lavoro di

261 Da un articolo su «The Guardian» del 23 Febbraio 2012, a cura di Tom SERVICE (*When Poles collide: Jonny Greenwood's collaboration with Krzysztof Penderecki*), consultabile a questo indirizzo: www.theguardian.com/music/2012/feb/23/peles-collide-jonny-greenwood-penderecki (ultimo accesso: 15/04/2014).

Greenwood, anche in relazione ai suoi stessi brani, dato che come abbiamo visto, quelli di Greenwood vogliono esserne un omaggio e allo stesso tempo una risposta²⁶²:

Niente di quello che ha fatto Jonny è una copia del mio lavoro. Anche la notazione è differente dalla mia. Ha fatto cose che io non avevo fatto, andando in direzioni differenti, pur utilizzando alcuni elementi della mia musica. È molto dotato. Mi piace molto la sua musica.

Dal punto di vista strettamente musicale, abbiamo già un primo indizio sul modo di operare di Greenwood che, come Penderecki osserva, è partito utilizzando alcuni elementi dei pezzi modello per poi rielaborarli prendendo altre direzioni, anche dal punto di vista della notazione.

Popcorn Superhet Receiver, per 34 archi soli, dura complessivamente 13'48" ed è diviso in 3 parti (di cui la seconda ulteriormente divisa in 2).

La parte 1, di 8'40" circa, è la più lunga del brano, e presenta una evidente divisione a moduli di 40" l'uno, inseriti in parti dalla durata meno identificabile: i primi due (0"-40" e 40"-1'20"), separati da una breve pausa, sono molto simili tra di loro, e sfruttano gli elementi del cluster e del glissando, mentre i successivi quattro moduli (che iniziano a 1'20") sono collegati senza soluzione di continuità tra loro ed introducono all'interno dei clusters una più marcata componente microtonale, sopra la quale vengono introdotti degli elementi melodici spesso frammentari, derivati dal secondo modulo (40"-1'20"); dopo una breve pausa a 3'56" (si suppone che le indicazioni dei secondi di Greenwood fossero rigorose, ma abbiano subito delle piccole oscillazioni durante l'esecuzione e la registrazione), le divisioni in moduli da 4" a 6" diventano quindi meno percepibili, ma la zona si può considerare di evoluzione, dato che tutti gli elementi presentati fino ad ora ritornano, subendo però vari processi di rielaborazione (sovrapposizione, frammentazione, improvvisi cambi di registro), fino a raggiungere il punto culminante alla fine della sottosezione, lasciato cadere improvvisamente nel silenzio (tecnica chiaramente ripresa dalle composizioni di Penderecki); da 6" a 7'20" avviene

262 Da un articolo del 12 Marzo 2012 sul sito polacco «The News», a cura di Peter GENTLE e Michał KUBICKI (*Penderecki album collaboration with Radiohead guitarist released*), consultabile all'indirizzo: www.thenews.pl/1/11/Artykul/93001,Penderecki-album-collaboration-with-Radiohead-guitarist-released (ultimo accesso: 17/04/2014).

invece una vera e propria riproposizione testuale dei primi due moduli, seguiti, dopo una brevissima pausa, da un modulo che ripropone i clusters in modo però molto frammentario e che, dopo un'altra brevissima pausa, lascia spazio a 7'51" all'ultimo modulo che dura fino alla fine della prima parte, dove troviamo un crescendo di glissati che conduce senza soluzione di continuità alla parte successiva.

Divisa in due sottosezioni (2A e 2B, rispettivamente di 50" e 1'53"), la seconda parte ha un carattere prevalentemente percussivo e quindi contrastante con la prima: la parte 2A funge da introduzione alla vera e propria sezione percussiva (la 2B) ed è formata da un'unica grande arcata discendente che parte da un unisono statico, che viene portato verso il grave attraverso una progressiva discesa mossa internamente da rapidissimi tremolati; la seconda si presenta invece molto omogenea ed è costituita da un ostinato di carattere percussivo su cui si inseriscono sporadicamente elementi melodici, distinti dal substrato sottostante. La parte 2 non presenta modifiche sostanziali del livello di tensione né un punto culminante definito, e la sua omogeneità si traduce in un carattere sospensivo, anch'esso contrastante con la parte 1, dove invece erano presenti tensioni e distensioni dalla direzione ben determinata (eccetto chiaramente nelle parti dove il materiale appariva più frammentato).

La terza ed ultima parte, della durata di 2'22", inizia riproponendo integralmente la sezione da 6' a 7'50" della parte 1 (e di conseguenza i primi due moduli da 40", dato che erano ripresi al suo interno); i restanti 30" conclusivi non sono che un prolungamento di questa parte, dove però il carattere distensivo che ci si potrebbe aspettare non è presente: l'impressione è più quella di un'interruzione, come se Greenwood decidesse ad un certo punto di fare finire il pezzo, come se il *ricevitore* di onde RF e AF (il cui nome dà il titolo al pezzo) venisse spento dal compositore stesso.

48 Responses To Polymorphia doveva, in origine, essere formato da quarantotto brevi pezzi, ognuno con l'accordo di *Do* maggiore che chiude il brano di Penderecki come incipit²⁶³, per poi svilupparlo in maniera differente; la scelta iniziale però è decaduta, in favore di soli 9 pezzi, di durata variabile tra meno di 30" e 4'12", e il 48 è rimasto come numero di archi, seguendo lo orme dell'organico originale.

263 Ronen GIVONY, *Waves and Radiation*, cit.

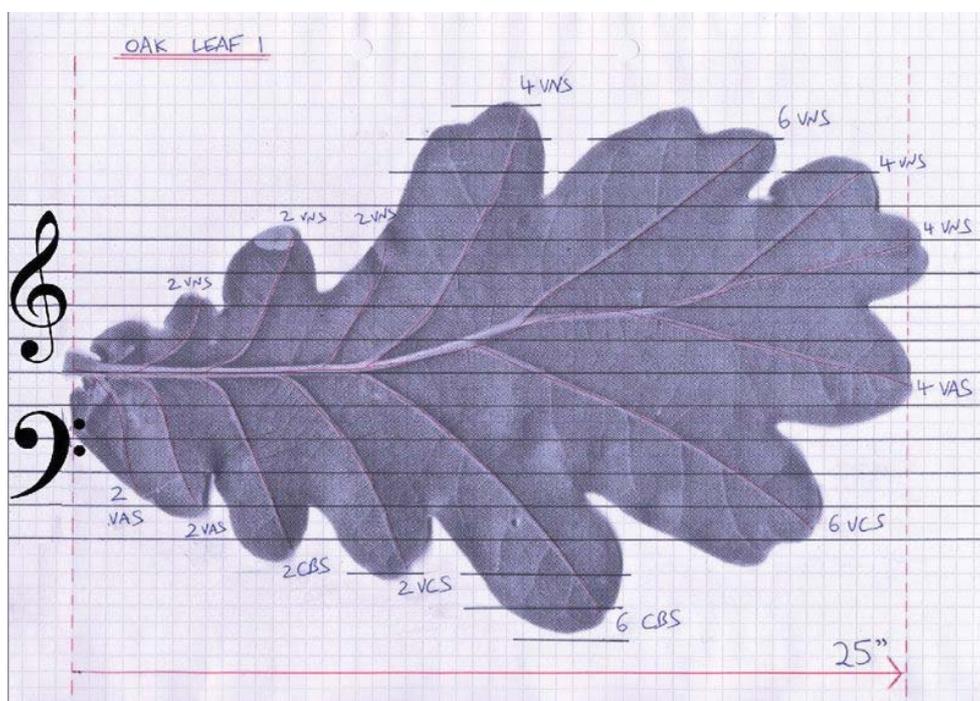
Es ist Genug (1'38'') inizia effettivamente con l'accordo di *Do* maggiore, come una prosecuzione immaginaria di *Polymorphia*: la sua funzione viene subito però modificata, trasformandolo in V grado (senza settima di dominante) del *Fa* minore che lo segue immediatamente; da qui il brano si divide in due parti: la prima che arriva fino a 1'00'', quando una melodia sorretta da un'armonia modale si trasforma piano piano in dissonanza, con le singole voci che escono progressivamente dal percorso accordale, che va sfaldandosi verso un cluster; la seconda che ripropone a specchio quanto ascoltato precedentemente e riparte dal cluster per ricomporre l'armonia iniziale, con melodie dal sapore bachiano che emergono dalla massa sonora, fino a ritornare alla cadenza V-I iniziale (*Do* maggiore – *Fa* minore), con cui il brano si conclude.

Ranj (2'47'') incomincia sempre con il *Do*, che per 30'' rimane immobile, a parte alcune piccole variazioni interne, che hanno la funzione di mettere in evidenza le diverse note che formano l'accordo; a partire da 31'', con l'aggiunta del *Sib* che lo trasforma in dominante, il *Do* rimane come pedale, mentre Greenwood inserisce sempre più note estranee e dissonanti, in un crescendo anche dinamico; a 1'11'' il brano si interrompe improvvisamente con una pausa, che lascia sospeso il culmine appena raggiunto: la seconda parte riprende quindi ancora con l'accordo di *Do* maggiore, ma stavolta le note dissonanti si sovrappongono improvvisamente (1'35'') in un crescendo di tensione, alternato da un momento percussivo (1'52''-2'10''), che ricorda l'ingresso della sottosezione b (di B, con i pizzicati) di *Polymorphia*, per poi lasciare di nuovo spazio al cluster (riempito di un fitto contrappunto di linee melodiche interne), che conduce al punto culminante dell'intero pezzo, che anche qui lo conclude lasciando tutto in sospensione.

Overtones (2'33'') parte invece dalla nota *Mi* di un singolo arco, inglobata subito all'interno di un cluster microtonale soffuso, che dopo 37'' lascia il posto ancora una volta al *Do* maggiore: questa volta però l'accordo dura solo un attimo e viene seguito da un'immediata dissoluzione in un cluster. La restante parte del brano si basa sulla ripetizione ciclica della dialettica accordo-cluster (per 4 volte, a 40'', 58'', 1'13'', 1'47''), di cui il secondo con il passare delle ripetizioni si fa sempre più articolato e denso: dopo una breve pausa a 2'13'' il brano giunge alla sua conclusione, con un nuovo cluster soffuso che ricorda quello iniziale e dura fino alla fine.

Three Oak Leaves (1'25'') è l'unico brano dei 9 di cui abbiamo a disposizione la partitura, seppure incompleta: si tratta di tre pagine, ognuna con una diversa foglia di quercia disegnata in viola e sovrapposta ad un pentagramma su un foglio a quadretti; ogni foglio riporta una durata di 25'' e tra uno e l'altro si trova una breve pausa. Gli strumenti partono all'unisono dal Do centrale per poi diramarsi, seguendo i bordi della foglia stessa, in un accordo sempre più complesso e distribuito nello spazio, che si traduce con la proiezione delle altezze verso l'acuto e verso il grave, mentre le dinamiche diminuiscono fino al silenzio. L'aspetto grafico qui rimanda direttamente a Penderecki, anche se è molto diverso nella notazione stessa, ed è lo stesso Greenwood a confermare il tributo al compositore polacco, non senza un punta di ironia, sintomo che tra i due c'è un rapporto più profondo, che va al di là della semplice collaborazione professionale: «È un po' come averlo sviolinato [sic], perché è ossessionato dagli alberi. Ha un suo arboretum».²⁶⁴ La forma è quindi circolare, con le tre sezioni che si susseguono una dopo l'altra.

Scan (0'28'') è il pezzo più breve di tutti e consiste di una sola arcata formale, che partendo ancora dal *Do* maggiore si intensifica, aumentando di



Es. 5: la prima pagina della partitura di *Three Oak Leaves*.

264 Cfr Alex PAPPADEMAS, *Radiohead's Runaway Guitarist*, cit.

dinamica e trasformando l'accordo un un densissimo cluster microtonale fino al punto culminante, che viene raggiunto a 0'21'': da lì inizia una zona di conclusione, in cui molti intervalli ripiegano su se stessi per ritornare ad un accordo vagamente riconducibile ad un La minore (ma al cui interno sono presenti alcune sfasature microtonali che ne impediscono una chiara identificazione).

Baton Sparks (2'16'') utilizza nella prima parte prevalentemente accordi tradizionali e inizia con 10'' di impulsi ritmici frenetici, di vaga reminiscenza stravinskyana, seguiti da 40'' di distensione, con lunghi pedali accordali; a partire da 0'50'' il tessuto armonico si fa più complesso, grazie ai glissando che irrompono per creare una armonia instabile, che ricorda effetti di musica elettronica; l'espansione, sottolineata anche dalla dinamica, continua fino al punto culminante a 1'40'': a questo punto il cluster microtonale che si era venuto a formare comincia ad essere ripetuto, simulando un loop elettronico, mentre la dinamica diminuisce fino al silenzio. Questo è il pezzo in cui l'influenza della computer music è più presente, nonostante tutto quello che si sente sia stato realizzato con la sola componente acustica del suono degli archi, senza manipolazioni ulteriori. Questa caratteristica rende il brano tra i più riusciti tecnicamente di quelli che compongono le *Responses*.

Overhang (4'12'') è invece il brano più lungo della raccolta: è basato completamente su lunghi accordi tenuti, che vengono trasformati progressivamente inserendo e togliendo voci, che creano tensioni e distensioni a seconda della loro natura intervallare (diatonica, cromatica o microtonale); dopo circa 2'00'' invece, facendosi largo tra le maglie degli accordi (complessi) che si susseguono, inizia una parte melodica, che continua fino alla fine del brano, quasi come una reminiscenza mahleriana. Il carattere molto lento e cantabile del brano è spezzato solo a 3'12'' da rapidissimi frammenti di scala, che irrompono come a squarciare la tessitura accordale.

Bridge (1'45'') inizia riprendendo testualmente i primi 20'' di *Es ist Genug*, facendoli seguire subito dopo qualche secondo da una risposta melodica, che va a fermarsi da 0'30'' fino a 0'50'' sull'accordo di Do, iniziando poi lentamente a sfaldarsi, per ridursi fino al niente a 1'15''; dopo una brevissima pausa appare un nuovo effetto, simile a voci femminili sorrette da un brusio nella regione iperacuta, per poi scomparire alla fine di un piccolissimo arco

dinamico, che finisce nel silenzio.

Pacay Tree (3'30'') è l'ultimo brano dei nove, e attacca con l'accordo di Do, questa volta presentato con evidenti sfasature microtonali in alcune delle sue parti, che donano all'accordo stesso un'impressione di instabilità; effetti rumoristici fanno poi la loro comparsa, fino a diventare un elemento percussivo a 45'' (ottenuto battendo le corde con baccelli di albero di Pacay), che continua in primo piano fino a che, a 1'24'', una melodia ottenuta tramite pizzicato non lo sovrasta. Un nuovo elemento melodico quasi cantabile entra a 2'20'', rubando la scena alla melodia pizzicata: il brano si avvia quindi alla fine con un effetto di shaker, ottenuto con i baccelli di Pacay, che assume la funzione di pedale conclusivo.

Per concludere, possiamo fare un'ultima considerazione sul rapporto tra Penderecki e Greenwood, dato che questo non è il primo caso della storia dal dopoguerra ad oggi in cui due mondi musicalmente distanti si incontrano, e vale la pena confrontare questa esperienza con altre, per metterne in risalto gli aspetti che l'hanno resa unica, in mezzo a tutte.

Partendo da lontano e citando solo gli esempi più illustri, il primo da ricordare è il *Concerto for Group and Orchestra* realizzato nel 1969 dai Deep Purple insieme alla Royal Philharmonic Orchestra, immortalato su un CD che riprende l'esibizione live: l'operazione è tuttavia molto distante da quella presa qui in esame, in quanto si tratta di un lavoro in puro stile progressive rock, scritto dal tastierista John Lord, in cui l'orchestra ha la funzione di accompagnare la band, ritagliandosi anche momenti in primo piano, ma senza che venga raggiunta una vera fusione all'interno del brano; si tratta quindi di un utilizzo di strumenti presi al di fuori della scena rock, ma senza che questi esercitino un reale influsso nel linguaggio musicale dei Deep Purple²⁶⁵.

Un esempio molto simile è stato realizzato molti anni dopo (nel 1998) dal celebre chitarrista heavy metal Yngwie Malmsteen, che nel suo CD intitolato *Concerto Suite for Electric Guitar and Orchestra in E flat Minor, Op.1*, realizzato con la Czech Philharmonic Orchestra, registra una suite in 12 tempi, in cui utilizza un linguaggio che spazia tra il metal e il mondo delle soundtrack cinematografiche e in cui il contatto con la musica colta si limita al rapporto

265 Il concerto è visibile a questo indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=gnA1IMnLZr4> (ultimo accesso: 15/04/2014).

dialettico che si instaura tra la chitarra elettrica (che diventa lo strumento solista) e l'orchestra (che sostiene ed accompagna), vagamente ispirato ai concerti per strumento solista del periodo classico-romantico²⁶⁶; qui però, a differenza di quanto accade nel *Concerto* dei Deep Purple, non sono presenti altri strumenti rock e la chitarra rimane l'unico strumento elettrico presente.

Più recentemente sono state proposti altri accostamenti fra il mondo della musica classica e quello del rock, sempre utilizzando l'orchestra come tramite: si possono citare eventi come il Classical Rock nella Repubblica Ceca (durante il quale vengono eseguiti senza soluzione di continuità brani come l'incipit di *Also Sprach Zarathustra*²⁶⁷ di Richard Strauss e *Stairway to Heaven* dei Led Zeppelin²⁶⁸, o la *Cavalcata delle Valkirie* di Richard Wagner seguita da *Iron Man* dei Black Sabbath²⁶⁹) o il Rock Meets Classic²⁷⁰ in Germania (in cui famosi brani rock vengono riadattati in versione sinfonica e negli arrangiamenti la band è affiancata dall'orchestra). Queste operazioni però non hanno un reale valore, al di là della qualità degli arrangiamenti, perché non c'è uno scambio reale tra i due mondi e il semplice accostare strumenti rock e orchestra non è sufficiente per creare un fecondo rapporto di scambio tra generi diversi.

Un esempio invece più vicino al nostro caso, che vale la pena di considerare, è la collaborazione avvenuta nel 1984 tra Pierre Boulez e l'eccentrico chitarrista americano Frank Zappa: già incline a sperimentazioni di ogni sorta all'interno del rock, Zappa ha avuto la possibilità, grazie alla richiesta del compositore francese, di scrivere alcuni brani che sono stati poi eseguiti dall'Ensemble Intercontemporain di Boulez, diretto da lui stesso.

Il brano principale, *The Perfect Stranger*, che dà anche il titolo al CD successivamente pubblicato, è una sorta di viaggio immaginario in musica, in cui Zappa racconta e descrive l'incontro con un venditore porta a porta di aspira-

266 Un estratto dal concerto è visibile a questo indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=x9HTATjVcO0> (ultimo accesso: 15/04/2014).

267 È quasi superfluo sottolineare la fama del brano in questione, legata al suo utilizzo nella scena iniziale di *2001: Odissea nello spazio* di Kubrick.

268 Il concerto è visibile a questo indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=YkOvzGNae44> (ultimo accesso: 15/04/2014).

269 Il concerto è visibile a questo indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=H-4gzFSENP1M> (ultimo accesso: 15/04/2014).

270 Un esempio dell'operazione è visibile a questo indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=PkAdhQHelbk> (ultimo accesso: 15/04/2014).

polveri (il brano inizia appunto con un effetto che richiama un campanello di casa che suona, all'arrivo del venditore). Lo spessore tecnico-culturale dell'operazione è di indiscusso valore, date le grandi capacità e intuizioni musicali di Zappa e le capacità virtuosistiche dell'Ensemble, normalmente abituato ad eseguire brani del repertorio della musica colta contemporanea. Quello che però manca al progetto, se lo paragoniamo con la collaborazione tra Penderecki e Greenwood, è un reale confronto tra i due musicisti in questione: se Penderecki, come abbiamo visto, si è espresso in termini quasi entusiastici circa il lavoro di Greenwood, e quest'ultimo, prendendo ispirazione dalla musica del compositore polacco e contaminando le proprie esperienze con quelle di Penderecki stesso, ha cercato di assimilare un linguaggio di mezzo secolo prima per scrivere musica che fosse comunque sua e attualissima, questo sembra mancare nella collaborazione tra Boulez e Zappa. Dalle parole del compositore francese, proprio riguardo all'incontro che ha portato alla creazione di *The Perfect Stranger*, si può cogliere tra le righe che la posizione stessa di Boulez è molto differente da quella che abbiamo precedentemente osservato a proposito di Penderecki, in relazione alla sua collaborazione con Greenwood²⁷¹:

Zappa usciva dai ranghi [della musica rock] perché rifiutava di lasciarsi rinchiudere all'interno, ed evitava le logiche commerciali. Provocatorio e tendente a sinistra, odiava il mercato in cui la musica rock si comprometteva. È stato un piacere per me aiutarlo a raggiungere questo obiettivo, lavorando con lui sul materiale musicale, sulla forma e sulla *mobilità del linguaggio*.

Innanzitutto Boulez sembra guardare l'operazione dall'alto, ammettendo che è stato un piacere aiutarlo durante la composizione del brano: è chiaro che il bagaglio tecnico del compositore francese non può essere messo sullo stesso piano di quello di Zappa, ma è altrettanto chiaro che la collaborazione, dal punto di vista musicale, ha subito una sorta di *controllo* da parte di Boulez, partendo dal materiale per arrivare alla forma e al linguaggio. Ascoltando il brano è difficile pensare che Zappa sia stato influenzato in qualche modo dallo strutturalismo di Boulez, ma una collaborazione influenzata a senso uni-

271 Questo passo, estrapolato da un'intervista a Pierre BOULEZ del magazine francese «Diapason» del settembre 2010, è consultabile a questo indirizzo: <http://forums.stevohoffman.tv/threads/pierre-boulez-talks-about-frank-zappa-in-a-recent-interview.231549/> (ultimo accesso: 12/04/2014).

co non è il miglior modo per attuare un reale scambio culturale tra mondi diversi. È altrettanto chiaro il giudizio negativo che Boulez esprime sul mondo del rock: tralasciando gli aspetti commerciali, è evidente che c'è un alone di sufficienza nel modo in cui il rock è giudicato. Questa operazione ha il carattere più di un esperimento che di una reale collaborazione, e in ogni caso la poetica di Boulez non mostra, né ha mostrato successivamente all'esperimento stesso, alcun interesse per una contaminazione con le *musiche altre*, né tantomeno alcuna apertura verso un mondo diverso, musicale o culturale in senso lato che sia, estraneo a quello ermetico di Darmstadt e delle scuole post-darmstadtiane.

Krzysztof Penderecki / Jonny Greenwood rimane quindi un esempio unico nel suo genere, capace di mostrare come due mondi anche lontanissimi possano essere perfettamente integrabili e portare a grandi risultati, se è presente alla base un comune denominatore: per citare di nuovo Penderecki, se è presente un *significato* della musica.

2.7 Il (nuovo) pubblico

«La musica non è nient'altro che comunicazione con le persone»²⁷²

(Krzysztof Penderecki)

L'uscita del CD che abbiamo preso in esame nel precedente paragrafo è stata seguita da una tournée mondiale, che ha toccato anche l'Italia e che vedeva riproposta nel programma l'esatta tracklist del CD stesso. L'occasione è quindi interessante per valutare quali sono state le risposte e le reazioni del pubblico, considerato anche l'impatto diverso che la musica dal vivo ha rispetto alla sua riproduzione su CD, come lo stesso Greenwood ha affermato proprio a proposito di Penderecki, da lui ritenuto essere uno dei compositori che risente maggiormente (almeno per ciò che concerne il periodo sonorstico) della registrazione meccanica, confermando che le sue composizioni, in sede *live*, abbiano una potenza emotiva molto superiore.

La prima considerazione da fare è che il pubblico che ha assistito a quei concerti è stato in realtà di estrazione molto diversa dal pubblico abituale della musica contemporanea: composto per lo più da giovani, attirati dal nome di

272 Bruce DUFFIE, *Composer Krzysztof Penderecki in Conversation*, cit.

Greenwood in quanto conosciuto a livello planetario come chitarrista dei Radiohead, non lo si può considerare come un pubblico normalmente abituato ad ascoltare questo genere di musica o tanto meno a vivere un concerto stando seduto, davanti ad un'orchestra che suona. Questa considerazione, solo apparentemente scontata, è in realtà importante, perché gli ottimi risultati ottenuti dalla tournée passano anche da qui.

Confermati da Penderecki stesso, i numeri non sono da sottovalutare: all'auditorium di Wroclaw, in Polonia, accorsero 9.000 persone (soprattutto giovani) e un successo ancora più clamoroso fu ottenuto in un aeroporto vicino a Danzig, sempre in Polonia, dove si raggiunsero le 50.000 presenze. Come lo stesso compositore conferma, quasi con autoironia, i ragazzi che prendevano posto in sala «non avevano mai sentito della musica di questo vecchio ragazzo»²⁷³: c'è quindi la piena consapevolezza che questa collaborazione abbia dato l'occasione alla sua musica (ancora attualissima, nonostante sia stata composta mezzo secolo prima) di arrivare dove non sarebbe mai stato pensabile e di essere apprezzata da parte di chi l'avrebbe altrimenti ignorata. Si ricrea quindi la situazione che avevamo già osservato per le sue apparizioni nel mondo del cinema: da una parte la musica di Penderecki scavalca i muri all'interno dei quali era stata in qualche modo confinata, facendo ottenere al compositore una visibilità altrimenti impossibile, dall'altra il valore intrinseco di quella musica stessa ha potuto essere rivelato in un ambiente nuovo e lontano, all'interno del quale viene offerta quindi l'occasione di trovarsi davanti ad un'alternativa a quello che il music business sembra proporre come unica soluzione (la musica *commerciale*, contro cui si scagliava anche Boulez). I risultati di questo scambio sono molto positivi, e Penderecki ne riconosce il valore, affermando di aver «trovato un nuovo pubblico giovane, e questo è molto importante»²⁷⁴; ancora più significativa è la risposta del pubblico stesso, che emerge dalle sue parole quando afferma di aver avuto modo²⁷⁵

di constatare che i giovani, i ventenni in particolare, conoscono e *capiscono* la mia musica; questo *purtroppo* non succedeva nel passato.

273 Cfr. Tom SERVICE, *When Poles collide*, cit.

274 Dall'incontro con la stampa a Firenze nel 2012 citato.

275 Francesco D'ELIA, *Krzysztof Penderecki a Firenze*, cit.

Al riguardo, si possono fare due considerazioni: la prima è che abbiamo la conferma che la musica di Penderecki *può* essere capita, anche da un pubblico non abituato a questo genere; la seconda è che questa comprensione, che secondo il compositore polacco non avveniva da parte dei giovani in passato, è in realtà sempre stata cercata da Penderecki stesso (che infatti, riguardo la mancata comprensione in passato, si esprime con il termine *purtroppo*).

In relazione alla prima considerazione possiamo compiere due ulteriori osservazioni: la prima riguarda la dimostrazione del fatto che, se portata all'attenzione dei giovani (in questo caso specifico dalla presenza e dalla fama di Greenwood), la musica colta può benissimo essere capita; la seconda considerazione, legata alla prima, consiste nel fatto che, per essere capita, questa musica deve però avere un valore intrinseco: vi è cioè la necessità di un significato, che in Penderecki, come si è visto, costituisce il valore primario, tale da rendere grande ai suoi occhi la musica. L'assenza di questo significato renderebbe impossibile ogni forma di *comunicazione*, anche davanti ad un pubblico che pure si presentasse al concerto, magari solo incuriosito e attirato dalla presenza sul palco di una rock star. La presenza di Greenwood genera quindi l'occasione, ma la parte più importante la gioca il significato che questa musica, anche a distanza di mezzo secolo, riesce ancora a comunicare alle persone.

“Significato” e “comunicazione” stavano già alla base delle idee espresse negli anni in cui questi pezzi venivano composti da Penderecki, che già nel 1967 sosteneva questa sua visione:²⁷⁶

quando scrivo penso al pubblico. [...] Anche cercando di essere fedele a me stesso, ho sempre davanti a me una grande massa di persone (sic) a cui debbo rivolgermi come musicista e come uomo... Senza dubbio dicendo così mi metto in contrasto con molte delle correnti musicali contemporanee.

Per sua stessa ammissione, la sua musica è dunque composta pensando ad un pubblico: questo non significa tradire se stessi o rinunciare alle proprie idee poetiche (coerentemente con quello che abbiamo visto essere stata la sua esperienza in ambito cinematografico, ad esempio); la sua musica del periodo sonoristico, in quel momento appena trascorso, era tutt'altro che volta ad ac-

276 Leonardo PINZAUTI, *A colloquio con Krzysztof Penderecki*, cit., p. 778

caparrarsi grandi platee e consensi, ma anzi aveva una fortissima connotazione sperimentale e avanguardistica: questo non ha però impedito al compositore di pensare a chi aveva davanti, evidentemente ancora una volta pensando in termini di *comunicazione*, come a sottolineare che «è molto importante scrivere musica che venga capita»²⁷⁷. Penderecki arriva addirittura a dichiarare apertamente, prendendo fermamente posizione (è bene tenere sempre in considerazione che siamo a metà degli anni Sessanta), che la sua visione è in contrasto con le altre correnti della musica contemporanea, sottintendendo l'accusa verso di esse di non cercare la comunicazione con gli ascoltatori, anzi, di ignorarne la necessità.

Anche riferendosi al suo periodo successivo al sonorismo, coincidente con la scrittura della *Passione*, in cui il campo di ricerca va spostandosi verso le grandi forme, dopo aver sperimentato intensamente sul suono concentrandosi però su pezzi dalle dimensioni contenute, Penderecki ribadisce il bisogno e la (auspicata) capacità della sua musica di «suscitare emozioni a vasto raggio, in un pubblico non ristretto...»²⁷⁸.

Negli anni a venire si avrà un'ulteriore conferma di questo, quando, discutendo a proposito della sua poetica, il compositore polacco ammetterà di essere alla ricerca di un idioma universale per la sua musica, e il risultato di questa ricerca è visto come l'unica via per «sovvertire la dissonanza tra l'artista e gli ascoltatori»²⁷⁹.

Eccoci quindi tornati al problema che ha costituito il punto di partenza di questa riflessione. Questo problema, lungi dall'essere risolto, è presente oggi come allora, anche se è possibile avvertire una certa vena di ottimismo da parte di Penderecki, soprattutto alla luce dei recenti risvolti positivi dovuti all'incontro con il mondo del rock (e con i suoi seguaci):²⁸⁰

C'è una sorta di rinascimento di questa musica che è stata abbandonata per quaranta anni; l'estetica attuale sembra recuperarla. Già questa prova di Greenwood ne è la dimostrazione. Studenti e giovani conoscono più la mia musica degli anni '60 che quella che scrivo ora.

La produzione più recente di Penderecki è molto più affondata nella tra-

277 Bruce DUFFIE, *Composer Krzysztof Penderecki in Conversation*, cit.

278 *Ibid.*, p. 781.

279 Krzysztof PENDERECKI, *Labyrinth of Time*, cit., p. 16.

280 Federico CAPITONI, *La strana coppia*, cit.

dizione e quindi apparentemente molto più semplice da comprendere: il fatto che i giovani conoscano di più la sua produzione degli anni Sessanta è lo specchio sia del fatto che quel tipo di sperimentazione non era fine a se stessa, e che i significati che veicolava sono rimasti inalterati col passare dei decenni, sia dell'efficacia in termini comunicativi dell'incontro tra i due mondi, se portato avanti nell'ottica corretta, e cioè di reale scambio culturale e non come accostamento eterogeneo o di valore diseguale.

Questa visione è inoltre in netta controtendenza con quello che sembra essere l'andamento in costante declino della musica colta. Senza fare impietosi confronti con il secondo Novecento, basti pensare che la standardizzazione del repertorio, con conseguente esclusione della (relativamente) nuova musica, era già una realtà verso la seconda metà dell'Ottocento; giusto per fare un esempio, si rinvia ai dati (riportati da Alex Ross nel suo *Il resto è rumore*) relativi alla percentuale di esecuzioni dell'orchestra della Gewandhaus di Lipsia tra la musica di compositori viventi e quella di compositori del passato: se alla fine del XVIII secolo pendeva verso i compositori viventi con l'84% delle esecuzioni, la percentuale passò al 38% nel 1855, per poi scendere ancora più drasticamente al 24% nel 1870²⁸¹. Milleottocentosettanta. Novant'anni prima di *Threnody* e *Polymorphia*. Tralasciando le ragioni anche sociali di questo cambiamento radicale all'interno dei programmi dell'orchestra, che non è obiettivo di questa indagine indagare, questi numeri forniscono un'occasione per riflettere a riguardo.

La seconda giovinezza di *Threnody* e *Polymorphia*²⁸² e il loro successo su larga scala possono aprire nuovi scenari nel mondo della musica contemporanea: bisogna però avere il coraggio di guardare realmente al di fuori dei muri dentro i quali la musica colta si è autoreclusa. Bisogna ritornare ad un *significato* della musica che per troppi anni è stato relegato alla sola ricerca tecnica, perché il solo affidarsi ai mezzi di comunicazione di massa, come internet, non è sufficiente per riportare l'attenzione verso un ambito della musica che, a forza di insistere sul suo carattere elitario, ha finito per diven-

281 William WEBER, *The rise of the classical repertoire in Nineteenth-Century orchestral concerts*, in Alex ROSS, *Il resto è rumore*, cit., p. 73).

282 Sempre nell'incontro con la stampa a Firenze citato, Penderecki stesso prende atto di questa reviviscenza: "*Threnody* era famosa nel momento in cui uscì, forse anche per il titolo che portava, ma poi ci fu una pausa: e adesso invece sta ritornando".

tare autoreferenziale e fine a se stesso. Noi ci auguriamo quello che, come abbiamo visto, si immaginava Stockhausen, e cioè che prima o poi anche i cani possano capire la *Passione secondo Matteo* e che i capolavori inesplorati del Novecento possano un giorno vivere una seconda (o prima?) giovinezza; ma nel frattempo, l'unico rimedio possibile e che ha dato realmente risultati tangibili, sembra poter essere individuato proprio in quello che Schoenberg, più di un secolo fa - e cioè prima di intraprendere la strada della dodecafonia - scriveva al suo amico Kandinsky²⁸³:

L'arte appartiene all'*inconscio*! Bisogna esprimere *se stessi*!
Esprimersi con *immediatezza*!
Espressione. Significato. Comunicazione. Sembra che l'arte in grado di superare la prova del tempo passi proprio da qui. E noi dobbiamo prenderne atto.

Bibliografia

Philip ANSON, *Krzysztof Penderecki talks about the Polish Requiem*, consultabile a questo indirizzo: www.scena.org/lsm/sm3-6/sm36pene.htm (ultimo accesso: 10/04/2014).

Anna e Zbigniew BARAN, *Passio artis et vitae*, in «Dekada Literacka», 11-12, 1992.

Mike Barnes, Krzysztof Penderecki and AUKSO Chamber Orchestra (programma di sala), consultabile a questo indirizzo: <http://www.barbican.org.uk/media/upload/music/0Penderecki%20freesheet%20HR.pdf> (ultimo accesso: 12-04-2014).

Pierre BOULEZ, *Il paese fertile*, trad. it. di Guillemette Denis, Milano, Leonardo 1990.

Pierre Boulez, Interview, in «Diapason», 09, 2010, estratti consultabili a questo indirizzo: <http://forums.stevhoffman.tv/threads/pierre-boulez-talks-about-frank-zappa-in-a-recent-interview.231549> (ultimo accesso: 12-04-2014).

Pierre BOULEZ, *Pensare la musica oggi*, trad. it. di L. Bonino Savarino, Torino, Einaudi 1979.

283 Arnold SCHOENBERG, citato in Alex ROSS, *Il resto è rumore*, cit., p. 98.

Pierre BOULEZ, *Schoenberg è morto*, in *Note di apprendistato*, trad. it. di L. Bonino Savarino, Torino, Einaudi 1968.

Ferruccio BUSONI, *Abbozzo di una nuova estetica della musica*, 1907, consultabile a questo indirizzo: <http://www.rodoni.ch/busoni/estetica/estetica.html> (ultimo accesso: 12-04-2014).

Ferruccio BUSONI, *Lettera ad Arnold Schoenberg*, Vienna, Arnold Schoenberg Center.

Federico CAPITONI, *La strana coppia. Penderecki incontra i Radiohead: Sono rock ma vicini al mio stile*, consultabile a questo indirizzo: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/03/15/la-strana-coppia-penderecki-incontra-radiohead-sono.html> (ultimo accesso: 09/04/2014).

Luca CONTI, *Suoni di una terra incognita*, Lucca, Libreria Musicale Italiana 2005.

Carl DAHLHAUS, *L'idea di musica assoluta*, trad. it. di Laura Dallapiccola, Firenze, La Nuova Italia 1988.

Carl DAHLHAUS, Hans EGGBRECHT, *Che cos'è la musica?*, trad. it. di A. Bozzo, Bologna, Il Mulino 1988.

Hermann DANUSER, *Darmstadt: una scuola?* in *Enciclopedia della musica*, a cura di J.-J. Nattiez, Torino, Einaudi 2001-2005.

Dominick DIORIO, *Embedded Tonality in Penderecki's St. Luke Passion*, in «The Choral Scholar», Vol. 3, n. 1, 2013.

Francesco D'ELIA, *Krzysztof Penderecki a Firenze, l'incontro*, consultabile a questo indirizzo: <http://www.youtube.com/watch?v=Kt83RcV8Ut8> (ultimo accesso: 09/04/2014).

Bruce DUFFIE, *Composer Krzysztof Penderecki in Conversation with Bruce Duffie*, consultabile a questo indirizzo: www.bruceduffie.com/penderecki.html (ultimo accesso: 09/04/2014).

David FELDER, Mark SCHNEIDER, *An Interview with Krzysztof Penderecki*, in «The Composer», 8, 1977.

Kevin FILIPSKI, *Krzysztof Penderecki Interview*, consultabile a questo indirizzo: flipsidereviews.blogspot.it/2010/04/krzysztof-penderecki-interview.html (ultimo accesso: 12-04-2014).

Debora FRANZIONE, *How to disappear completely: l'enigma nella musica dei Radiohead*, consultabile a questo indirizzo: <http://www.elapsus.it/home1/>

index.php/musica/generi-musicali/442-how-to-disappear-completely-lenig-ma-nella-musica-dei-radiohead (ultimo accesso: 14/04/2014).

Enrico FUBINI, *Estetica della musica*, Bologna, Il Mulino 1995, pag. 21.

Gerard GENETTE, *L'opera dell'arte*, tomo II: *La relazione estetica*, a cura di Fernando Bollino, Clueb, Bologna 1998.

Peter GENTLE, Michał KUBICKI, *Penderecki album collaboration with Radiohead guitarist released*, consultabile all'indirizzo: www.thenews.pl/1/11/Artykul/93001,Penderecki-album-collaboration-with-Radiohead-guitarist-released (ultimo accesso: 17/04/2014).

Ronen GIVONY, *Waves and Radiation*, dal booklet del CD «Krzysztof Penderecki / Jonny Greenwood», New York, Nonesuch Records 2012.

Eduard HANSLICK, *Il Bello musicale*, a cura di L. Distaso, Palermo, Aesthetica 2001.

E.T.A. HOFFMANN, *La musica strumentale di Beethoven*, in *Kreisleriana*, trad. it. di R. Pisaneschi, Milano Rizzoli, 2002.

Luca IAVARONE, *Gli 80 anni di Penderecki, il grande compositore polacco tra avanguardia e classicismo*, consultabile a questo indirizzo: www.fanpage.it/gli-80-anni-di-penderecki-il-grande-compositore-polacco-tra-avanguardia-e-classicismo-intervista/ (ultimo accesso: 09/04/2014).

Wassily KANDINSKY, Franz MARC, *Il cavaliere azzurro*, trad. it. di Giuseppina Calzecchi Onesti, Milano, SE 1988.

Paul KLEE, *Teoria della forma e della figurazione*, 2 voll., trad. it. a cura di M. Barison e C. Mainoldi, Milano, Mimesis 2009-2011.

Claude LÉVI-STRAUSS, *Il crudo e il cotto*, trad. it. a cura di A. Bonomi, Il Saggiatore, Milano 1966.

György LIGETI, *An interview with Josef Häusler*, in *Contemporary composers on contemporary music*, a cura di Elliot Schwartz, Barney Childs e Jim Fox, New York, Da capo Press 1998.

Danuta MIRKA, *The Sonoristic structuralism of Krzysztof Penderecki*, Katowice, Music Academy in Katowice 1997.

Peggy MONASTRA, *Krzysztof Penderecki's Polymorphia and Fluorescences*, dal Moldenhauer Archives at the Library of Congress, consultabile a questo indirizzo: <http://memory.loc.gov/ammem/collections/moldenhauer/2428143.pdf> (ultimo accesso: 07/04/2014).

Jean-Jacques NATTIEZ, *Pluralità e diversità del sapere musicale*, presentazione del volume secondo dell'*Enciclopedia della musica*, a cura di J.-J. Nattiez, Torino, Einaudi 2001-2005.

Alex PAPPADEMAS, *Radiohead's Runaway Guitarist*, consultabile all'indirizzo: http://www.nytimes.com/2012/03/11/magazine/jonny-greenwood-radio-heads-runaway-guitarist.html?_r=0 (ultimo accesso: 13/04/2014).

Krzysztof PENDERECKI, *Labyrinth of Time: Five Addresses for the End of the Millennium*, Chapel Hill, Hinshaw Music 1998.

Krzysztof PENDERECKI, *Polymorphia* (Studienpartitur), Mainz, Schott 2006.

Krzysztof PENDERECKI, programma di sala per la prima esecuzione di *Fluorescences*, 1962, in Wolfram SCHWINGER, *Krzysztof Penderecki: His Life and Work*, trad. inglese di William Mann, London, Schott 1989.

Penderecki a Firenze - incontro con la stampa, consultabile a questo indirizzo: <http://www.youtube.com/watch?v=FMoQeIFh1dk> (ultimo accesso: 12-04-2014).

Giovanni Piana, *Barlumi per una filosofia della musica*, 2007, consultabile a questo indirizzo: <http://filosofia.dipafilo.unimi.it/piana/index.php/filosofia-della-musica/72-barlumi-per-una-filosofia-della-musica> (ultimo accesso: 12/07/2015).

Giovanni Piana, *Filosofia della musica*, 1991, consultabile a questo indirizzo: http://www.filosofia.unimi.it/~giovannipiana/filosofia_della_musica/pdf/softiadellamusica.pdf (ultimo accesso: 30/07/2015).

Giovanni PIANA, *Linguaggio, musica e mito in Lévi-Strauss*, consultabile a questo indirizzo: <http://www.filosofia.unimi.it/piana/index.php/filosofia-della-musica/109-linguaggio-musica-e-mito-in-levi-strauss#musica> (ultimo accesso: 12-04-2014).

Leonardo PINZAUTI, *A colloquio con Krzysztof Penderecki*, in «Rivista Musicale Italiana», Anno I, n. 4, novembre/dicembre 1967.

Stephen PRITCHARD, *Krzysztof Penderecki/ Jonny Greenwood: Threnody for the Victims of Hiroshima; Popcorn Superhet Receiver; Polymorphia; 48 Responses to Polymorphia – review*, consultabile a questo indirizzo: <http://www.theguardian.com/music/2012/mar/18/penderecki-greenwood-threnody-popcorn-review> (ultimo accesso: 12/04/2014).

Igor RADETA, *Interview with Krzysztof Penderecki*, in «New Sound» n.

37, I/2011, consultabile a questo indirizzo: <http://www.newsound.org.rs/sr/pdfs/ns37/01%20Interview%20Radeta%2005-14.pdf> (ultimo accesso: 10/04/2014).

Ray ROBINSON, *Krzysztof Penderecki: A Guide to His Works*, Princeton, New Jersey, Prestige Publications 1983.

Ray ROBINSON, *Krzysztof Penderecki: an Interview and Analysis of Stabat mater*, in «Choral Journal», 24, no. 3, Novembre 1983.

Ray ROBINSON, *Penderecki's Musical Pilgrimage*, in Regina CHLOPICKA, *Studies in Penderecki*, Princeton, Prestige Publications 1998.

Alex ROSS, *Il resto è rumore*, trad. it. di Andrea Silvestri, Milano, Bompiani 2013.

Luigi Russolo, *L'arte dei rumori*, 1913, consultabile a questo indirizzo: <http://www.eclectic.it/russolo/artofnoises.pdf> (ultimo accesso: 12-04-2014).

Arnold SCHOENBERG, *Manuale di armonia*, trad. it. di G. Manzoni, Milano, Il Saggiatore 1997.

Arnold SCHOENBERG, *Stile e pensiero*, trad. it. di Annamaria Morazzoni, Milano, Il Saggiatore 2008.

Carlo SERRA, *La voce e lo spazio*, Milano, Il Saggiatore 2011.

Tom SERVICE, *When Poles collide: Jonny Greenwood's collaboration with Krzysztof Penderecki*, consultabile a questo indirizzo: www.theguardian.com/music/2012/feb/23/peles-collide-jonny-greenwood-penderecki (ultimo accesso: 15/04/2014).

Karlheinz STOCKHAUSEN, *Five Revolutions since 1950*, in *Contemporary composers on contemporary music*, a cura di Elliot Schwartz, Barney Childs e Jim Fox, New York, Da capo Press 1998.

Karlheinz STOCKHAUSEN, *Intervista sul genio musicale*, a cura di Mya Tannenbaum, Roma-Bari, Laterza 1985.

Wolfram SCHWINGER, *Krzysztof Penderecki: His Life and Work*, trad. inglese di William Mann, London, Schott 1989.

Edgar VARÈSE, *New Instruments and New Music*, 1936, in *Contemporary composers on contemporary music*, a cura di Elliot Schwartz, Barney Childs e Jim Fox, New York, Da capo Press 1998.

Edgar VARÈSE, *The Electronic Medium*, 1962, in *Contemporary composers on contemporary music*, a cura di Elliot Schwartz, Barney Childs e Jim Fox,

New York, Da capo Press 1998.

Richard WAGNER, *L'opera d'arte dell'avvenire*, trad. it. di A. Cozzi, Milano, Rizzoli 1983.

William WEBER, *The rise of the classical repertoire in Nineteenth-Century orchestral concerts*, New York, Billboards Books 2000.

Anton WEBERN, *Il cammino verso la nuova musica*, trad. it. di G. Taverna, Milano, SE 1989.

Theodor WIESENGRUND ADORNO, *Il fido maestro sostituto*, trad. it. di Giacomo Manzoni, Torino, Einaudi 1982.

Galina ZHUKOVA, *Krzysztof Penderecki: "Great music is always music of meaning"*, consultabile a questo indirizzo: <http://www.remusik.org/en/788023> (ultimo accesso: 12-04-2014).