

Dallo strutturalismo al suo contrario.***

La musica d'avanguardia dagli anni di Darmstadt alla lezione di Cage.

di Giordano Montecchi

1. Gli anni Quaranta. Una mappa musicale.

Per la musica del Novecento gli anni del secondo conflitto mondiale sono come una profonda cicatrice. Tuttavia pensare alla guerra come a un momento di paralisi della vita musicale internazionale, sarebbe probabilmente eccessivo. Durante gli anni di guerra le attività concertistiche di repertorio ebbero una loro sostanziale continuità non solo nei paesi meno toccati direttamente dagli sconvolgimenti bellici come la Svizzera o gli USA, ma anche in Francia, in Inghilterra, in Italia e in Germania. A soffrire maggiormente le conseguenze della tragedia europea furono piuttosto i musicisti più innovatori, spesso già in conflitto con il conservatorismo delle istituzioni e della pubblica opinione. In questo senso, assai più della guerra in quanto tale, la ferita più profonda che segna il percorso della musica novecentesca fu probabilmente la rabbiosa e persecutoria politica del nazismo nei confronti dell'arte 'degenerata' e della cosiddetta 'peste giudaica' del *Musik-Bolschewismus* che provocò la dispersione dell'ambiente musicale tedesco più progressivo e innovatore. Compositori e musicisti come Arnold Schoenberg (1874-1951), Anton Webern (1883-1945), Kurt Weill (1900-1950), Paul Hindemith (1895-1963), Hanns Eisler (1898-1962), Bruno Walter (1876-1962), Hermann Scherchen (1891-1966), Ernst Krenek (1900-), Wolfgang Korngold (1897-1957), Alexander von Zemlinsky (1871-1942) vennero boicottati sempre più aspramente e molti di essi dovettero emigrare. All'ostilità preconcepita e alla persecuzione di natura razziale si aggiunse lo scherno sistematico, esercitato dalla propaganda di regime a ogni livello istituzionale e certo non senza effetti sull'opinione pubblica. Il punto culminante di questa diffamazione programmatica coincise probabilmente con la mostra dedicata alla *Entartete Musik* («Musica degenerata»), inaugurata il 22 maggio 1938 a Düsseldorf, sotto gli auspici del Ministero per la cultura popolare e la propaganda retto da Joseph Goebbels (1897-1945). Fra gli autori messi alla berlina figuravano, fra gli altri, Arnold Schoenberg, Paul Hindemith, Ernst Krenek, Igor Stravinskij (1882-1971), Alban Berg (1885-1935), Franz Schreker (1878-1934), Ernest Bloch (1880-1959).

Lo sradicamento, l'isolamento dei singoli, la difficoltà dei contatti e l'attività semiclandestina furono l'esperienza predominante per i compositori più avanzati di questi anni, una condizione materiale che determinò una generale ulteriore accentuazione del significato poetico e del valore etico della ricerca individuale e antifilistea che la musica, come tutta l'arte novecentesca, aveva ricevuto in eredità dall'Ottocento romantico. Un atteggiamento che si colorò inevitabilmente di acceso antagonismo e risentimento nei confronti del gusto dominante e dell'ufficialità.

Anche ai compositori che trovarono ospitalità e possibilità di lavoro negli USA, il sistema ormai consolidato della musica destinata al consumo musicale di massa impose di fatto l'obbligo di adeguarsi alle esigenze del mercato, di adattarsi a comporre musiche da film, o per musical, di

***Questo testo inedito mi fu commissionato (salvo errori) nel 2002, come contributo a un progetto di Storia della musica del xx secolo a più mani, che le edizioni Treccani avevano affidato a Pierluigi Petrobelli. Il progetto non venne mai portato a termine.

riciclarci come insegnanti o concertisti, frustrando le loro ricerche musicali più avanzate o confinandole in un ambito privato e senza possibili sbocchi concreti dal punto di vista economico. Quando alla fine del conflitto le frontiere si riaprirono e gli scambi si riavviarono, la persecuzione subita dalla musica radicale, soprattutto quella legata al metodo dei dodici suoni, si era trasformata in un indiscusso titolo di merito agli occhi dei compositori e dei critici che più si riconoscevano nelle posizioni di Schoenberg e della sua scuola, creando un forte senso di solidarietà fra gli esponenti di un'avanguardia che se era numericamente minoritaria, rappresentava tuttavia la componente più intellettualmente agguerrita del panorama musicale internazionale.

L'atteggiamento di opposizione degli intellettuali e dei musicisti nei confronti delle politiche di regime che facevano leva sugli aspetti più oscurantisti e sul ben radicato tradizionalismo dell'opinione pubblica, si riscontra in numerose testimonianze di quegli anni. Il critico e musicologo Hans Heinz Stuckenschmidt (1901-1988) ha raccontato in questi termini il suo accostamento al radicalismo schoenberghiano: «Gli infami attacchi che [l'autore] leggeva nei quotidiani e nelle riviste specializzate contro Schoenberg ed altri artisti a lui vicini, ebbero su di lui l'effetto di imponenti titoli di merito. Era il modo di condurre la lotta, lo scorretto sistema di diffamazione, che suscitò in lui un'aspra opposizione ai metodi di questa giurisdizione, esercitata da un'estetica retrograda, e che lo indusse a diventare un amico entusiasta dell'arte incriminata» (Stuckenschmidt 1951, p.76). Anche Luigi Dallapiccola (1904-1975) ricorda quella stagione in termini non dissimili: «Si può affermare senza timore di essere smentiti che Arnold Schoenberg abbia collezionato la più ragguardevole serie di insuccessi che musicista contemporaneo abbia avuto. [...] Non è l'insuccesso che può capitare a chiunque; [...] Ciò che tocca a Schoenberg è molto di più. L'insuccesso suo è una cosa grandiosa e generale». (Dallapiccola 1938, in *Parole e musica*, p.214).

Nel periodo fra le due guerre il metodo dei dodici suoni così come era stato elaborato in seno alla cerchia schoenberghiana era soltanto un'accezione minoritaria di una variegata modernità musicale che, accanto ai componenti della cerchia viennese, allineava personalità come Stravinskij, Hindemith, Bela Bartók (1881-1945), Edgar Varèse (1883-1965), Sergej Prokof'ev (1891-1953), Manuel De Falla (1876-1946), Maurice Ravel (1875-1937), George Gershwin (1898-1937), Darius Milhaud (1892-1974), Ralph Vaughan Williams (1872-1958).

Nell'immediato dopoguerra si registrò invece un rapido processo di esaltazione del metodo dei dodici suoni che venne proposto come emblema stesso del progresso musicale. Attraverso la lezione di Anton Webern e in aperta critica alle posizioni dello stesso Schoenberg, troppo imbevute di riferimenti alla tradizione si giunse così nel giro di pochi anni alla generalizzazione e alla radicalizzazione del principio della serie. Nell'ottobre del 1945 la morte di Webern, ucciso per errore da un soldato americano nella Berlino occupata, marcò come una tragica fatalità l'inizio di questo nuovo capitolo della storia musicale continentale, che, effettivamente, ebbe nella meditazione sulla lezione weberniana uno dei suoi insostituibili fondamenti.

Dissoltasi da tempo la cerchia viennese - Schoenberg era emigrato negli USA nel 1933, Alban Berg era scomparso nel 1935 e Webern viveva e lavorava alquanto appartato - già durante gli ultimi anni di guerra vi furono alcuni compositori che ripresero a sostenere con passione la causa di un profondo rinnovamento musicale. I più influenti fra essi, pur nella loro profonda differenza di vedute, furono probabilmente René Leibowitz (1913-1972) e Olivier Messiaen (1908-1992) che a Parigi raccolsero attorno a sé un gruppo di giovani allievi alquanto motivati e combattivi che avrebbero costituito il primo nucleo di una nuova, imminente avanguardia.

Leibowitz nella seconda metà degli anni Quaranta rappresenta il più ortodosso fautore della causa schoenberghiana. A Parigi dal 1945 al 1947 tenne privatamente corsi di composizione, diresse concerti di musiche di Schoenberg e di Webern e si adoperò incessantemente per la conoscenza e la divulgazione del metodo schoenberghiano dei dodici suoni. Leibowitz fu esegeta e insegnante di

estremo rigore, persino pedante nella fedeltà al dettato del maestro viennese, tanto da compromettere talora i suoi rapporti con i giovani compositori accorsi alle sue lezioni parigine. Fra questi c'era Pierre Boulez (1925-) che nel 1946 ruppe bruscamente i rapporti con Leibowitz a causa della sua inflessibile ortodossia dodecafonica (Jameux 1984, p.30). Nei suoi numerosi scritti, come *Schoenberg et son école* («Schoenberg e la sua scuola», 1947) e *Introduction à la musique de douze sons* («Introduzione alla musica dei dodici suoni», 1949), Leibowitz propose un'interpretazione del metodo dei dodici suoni fortemente nutrita di venature storiciste, leggendovi molto più che un'originale e raffinata tecnica compositiva, bensì intendendolo come un sistema vero e proprio che di fatto segnava la fine dell'era tonale e dava l'avvio a una nuova fase della storia musicale: «Noi sappiamo cosa significa l'attività di Schoenberg, sappiamo quale è stata l'impresa grandiosa che egli ha realizzato. Abbiamo comparato la situazione musicale creata da questo genio a quella che si dischiuse per opera di Bach: come quest'ultimo, Schoenberg ha saputo portare a compimento un rinnovamento possente, poiché proprio come la morte del sistema modale generò il sistema tonale, costituitosi definitivamente con Bach, il sistema tonale classico, morto dopo Wagner, si trasforma nell'opera di Schoenberg in un sistema che abbiamo cercato di definire.» (Leibowitz 1947, p.290). Il metodo dei dodici suoni era visto, in altre parole, come inevitabile e superiore sintesi di un millenario processo evolutivo del linguaggio musicale polifonico occidentale culminante nel genio schoenbergiano. Con esso veniva sancito l'esaurimento del sistema fondato sull'armonia tonale e, al tempo stesso, venivano poste le fondamenta di una nuova ed emancipata sintassi musicale aperta a un'infinità di sviluppi. L'impostazione di Leibowitz, attraverso l'insegnamento e i suoi numerosi scritti nei quali per la prima volta veniva divulgato su vasta scala e in modo analiticamente approfondito l'insegnamento della scuola viennese, esercitò una sensibile influenza sulla mentalità con cui i giovani compositori si accostarono al metodo della serie.

Di qualità diversa, più circoscritta, ma forse più profonda in virtù della sua altissima caratura artistica, fu l'influenza esercitata da Olivier Messiaen in materia di sviluppo del pensiero seriale. Questo, nonostante la musica e la personalità di Messiaen fossero orientate in tutt'altra direzione e non riconducibili, se non marginalmente, alla poetica e alla pratica dei dodici suoni. Dal 1943, reduce da un periodo di prigionia in campo di concentramento, Messiaen, ottenne una cattedra di armonia presso il Conservatorio parigino, ma parallelamente tenne corsi privati di composizione, frequentati fra gli altri da Yvonne Loriod (1924-), che diverrà più tardi la sua seconda moglie, e da Pierre Boulez. Studioso instancabile dei linguaggi musicali più lontani (dalla musica indiana ed extraeuropea, alla modalità greca e medioevale, alle avanguardie novecentesche), indagatore acutissimo della dimensione ritmica (la sua analisi delle procedure ritmiche del *Sacre du printemps* di Stravinskij apparirà rivelatrice agli occhi dei suoi allievi), sperimentatore originalissimo e indipendente da ogni scuola, Messiaen, trasmise a piene mani il suo patrimonio di conoscenze e la sua straordinaria apertura. Nel 1947, dopo che gli fu negata la nomina a docente di composizione, Messiaen divenne titolare di una classe speciale di analisi ed estetica, dove, fra la fine degli anni Quaranta e i primissimi anni Cinquanta, ebbe come allievi alcuni dei futuri protagonisti dell'imminente nuova avanguardia musicale come Pierre Henry (1927-), Karlheinz Stockhausen (1928-), Iannis Xenakis (1922-), oltre allo stesso Boulez.

Le ricerche di Messiaen, incentrate su una concezione modale dell'organizzazione sonora che egli mutuava dal patrimonio di conoscenze delle millenarie civiltà musicali extraeuropee, trovarono dunque nell'impiego della serie individuato da Schoenberg e da Webern, anche in virtù delle sollecitazioni dei suoi giovani allievi, alcuni elementi di assonanza sul terreno della pre-formazione del materiale compositivo. Fra il 1949 e il 1951 Messiaen lavorò ai *Quatre Études de rythme*, una serie di pezzi per pianoforte dei quali il secondo, intitolato *Modes de valeurs et d'intensités*, venne presentato a Darmstadt nel 1949 suscitando un enorme interesse. In questa composizione Messiaen

trattava modalmente il ritmo, la dinamica, il tipo di attacco del suono e le altezze con procedure solo parzialmente analoghe a quelle che il metodo dei dodici suoni impiegava per le altezze. Mediante l'utilizzo di ventiquattro diverse durate, sette gradazioni dinamiche, dodici maniere d'attacco e trentasei diverse altezze, egli intendeva in realtà approfondire la questione sollevata da Albert Einstein (1879-1955) circa l'influenza della velocità sulla percezione degli avvenimenti. Tuttavia, i giovani compositori che si richiamavano al metodo seriale e che già si muovevano autonomamente in vista di una sua radicalizzazione in senso strutturale, videro schiudersi in questo tipo di procedure la possibilità di sviluppare i principi del metodo dei dodici suoni, estendendoli a tutti gli elementi costitutivi della pagina musicale. Era la premessa della cosiddetta *serialità integrale*, ossia di quella sistematica applicazione del metodo della serie a tutti i parametri della struttura musicale che di lì a poco avrebbe assunto il predominio sulla scena della musica radicale europea.

Nonostante l'influenza esercitata sulle generazioni più giovani, nel quadro complessivo dell'opera di Messiaen l'adozione di tecniche di strutturazione della pagina affini a quella seriale si colloca entro una prassi certamente estranea a ogni connotazione totalizzante di ordine storico. Tecniche del genere vennero da lui utilizzate come strumenti per procedere lungo un originale percorso creativo le cui coordinate, aperte alle competenze e ai linguaggi elaborati dalle civiltà musicali di tutto il mondo, erano profondamente diverse e antitetiche alla concezione sostanzialmente eurocentrica che vedeva nella serialità l'approdo storicamente obbligato della storia musicale occidentale.

Fin dagli inizi della sua carriera Olivier Messiaen andò sviluppando una concezione musicale aliena da ogni principio di metodica sistematizzazione, ma orientata a una totale libertà d'azione nell'accogliere ed elaborare gli stimoli e i materiali con i quali la sua curiosità inesauribile lo metteva in contatto. Intrisa di una ineliminabile matrice spirituale, collegata alla centralità della sua fede cattolica, la musica di Messiaen pur nella sua ricchissima gamma di pronunce, si caratterizza per una tensione incessante verso la fusione fra l'anelito mistico e un'indomabile sensualità. Questa coesistenza di opposti si irradia da ogni sua partitura e ad essa si adeguano anche le sperimentazioni più ardite che non giungono mai ad intaccare la ragioni in lui preminenti di una fascinazione espressiva che confina a tratti con un vero e proprio edonismo sonoro. Nella vastissima produzione di Messiaen possono citarsi pagine pianistiche come *Visions de l'Amen* per due pianoforti (1943); *Vingt regards sur l'Enfant Jésus* (1944); composizioni da camera come il *Quatuor pour la fin du temps* composto ed eseguito nel 1940-1941, durante il suo internamento nel campo di concentramento di Görlitz in Slesia. Fra i suoi lavori di maggiori dimensioni devono citarsi almeno l'opera teatrale *Saint François d'Assise*, rappresentata a Parigi nel 1983; alcuni poderosi lavori sinfonici come *Des Canyons aux Étoiles* (1971-1974) per pianoforte, corno, xilomarimba, glockenspiel e orchestra, *La transfiguration de notre Seigneur Jésus-Christ* (1965-1969) per grandissima orchestra, coro misto e sette solisti e la *Turangalîla-Symphonie* (1946-1948), 'poema d'amore' per pianoforte, onde Martenot e grande orchestra in dieci movimenti che si colloca fra le più alte pagine orchestrali del dopoguerra e che deriva il proprio titolo dal sanscrito, lingua nella quale *lîla* significa approssimativamente «il gioco della vita e della morte» e *turanga* indica l'universo del ritmo e del movimento. Va ricordata, inoltre, *Chronochromie* per grande orchestra (1958-1959), una composizione in sette movimenti ispirata all'antica civiltà musicale greca. In essa entra in gioco il canto degli uccelli, un motivo di ispirazione e insieme di appassionata ricerca musicale sul quale Messiaen ritornò numerose volte nel corso della propria carriera, dedicandovi, fra gli altri, lavori come la sonata per flauto e pianoforte *Le merle noir* (1951); *Le réveil des oiseaux* (1953) per pianoforte e orchestra; *Oiseaux exotiques* (1955-1956) per pianoforte, percussioni e fiati e il grande ciclo per pianoforte *Catalogue d'oiseaux* (1956-1958).

2. A Darmstadt. Boulez e il pensiero seriale

Negli anni successivi al termine del conflitto, l'impulso forse più determinante alle nuove tendenze musicali venne dall'istituzione a Darmstadt, una cittadina della Repubblica Federale Tedesca nella regione dell'Assia, dei *Ferienkurse für internationale neue Musik*, istituiti nel 1946. L'iniziativa fu del musicologo Wolfgang Steinecke (1910-1961) che, in sintonia con le autorità cittadine, dopo anni di ostracismo e persecuzione delle nuove tendenze, intese dare un contributo alla rinascita musicale e culturale della Germania e al ricostituirsi di una comunità artistica internazionale. I corsi di Darmstadt riscossero subito un grande interesse, richiamarono partecipanti e docenti da molti paesi d'Europa e anche da oltre oceano, tanto che nel 1948 mutarono significativamente il nome in *Internationale Ferienkurse für neue Musik* («Corsi estivi internazionali per la nuova musica», Trudu 1992, p.43). Il 1948 segnò per i *Ferienkurse* una svolta determinante anche sul piano artistico. Dopo i primi anni, caratterizzati dalla presenza di Wolfgang Fortner (1907-1987) come insegnante di composizione e dall'esecuzione di autori rappresentativi delle più diverse tendenze della contemporaneità - da Milhaud a Stravinskij a Malipiero a Orff a Hindemith - con l'avvento di insegnanti quali Hermann Scherchen per la direzione d'orchestra, René Leibowitz per la composizione, Josef Rufer (1893-1985) per la composizione dodecafonica, Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969) per la critica musicale, l'interesse dei corsi si volse in modo più accentuato, anche se non esclusivo, agli autori della cerchia viennese come Schoenberg e Webern. Fra i docenti che in quegli anni furono presenti a Darmstadt figurano anche Ernst Krenek, Edgar Varèse, Olivier Messiaen, il fisico elettroacustico Werner Meyer-Eppler (1913-1960). I corsi, i seminari, i concerti, le conferenze fecero di Darmstadt il principale luogo di incontro e di confronto (spesso molto acceso) della nuova musica internazionale. L'elenco dei partecipanti in qualità di compositori, interpreti, studiosi, allinea tutti i maggiori protagonisti della musica di quegli anni e di quelli a venire. In breve, anche per la funzione di stimolo che giovani e agguerriti compositori come Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Bruno Maderna (1920-1973), Luigi Nono (1925-1990) esercitarono sui maestri più anziani, a Darmstadt divenne prevalente l'orientamento - non privo al proprio interno di sensibili differenziazioni - a considerare il metodo dei dodici suoni e le sue possibili ulteriori applicazioni, come la prospettiva cardinale, il terreno d'azione privilegiato della nuova musica. Divenne in tal modo esplicita la netta contrapposizione dei fautori del radicalismo seriale alle tendenze espresse da autori quali Stravinskij o Hindemith che, ormai collocati nella sfera della 'classicità', apparivano divergenti e retrospettivi rispetto alla incipiente e rinnovata nozione di avanguardia musicale. Ma non solo. Alla morte di Schoenberg, la pubblicazione dell'articolo di Pierre Boulez *Schoenberg is dead* (Boulez 1952) definì in modo inequivocabile e clamoroso una posizione condivisa da molti altri giovani autori, che ripudiava l'atteggiamento parzialmente mediatore di Schoenberg nei confronti della tradizione, a favore della più radicale scelta di linguaggio compiuta da Webern. I tratti del 'postwebernismo', la corrente musicale che rappresenta uno degli snodi cruciali della vicenda musicale dell'intero secolo, potevano dirsi a questo punto ormai chiaramente delineati.

Fra i compositori che più contribuirono a edificare questo orientamento, Pierre Boulez occupa un posto del tutto particolare anche per i suoi numerosi scritti nei quali svolse di fatto il ruolo di intransigente portavoce della nuova avanguardia: «Qualsiasi musicista che non abbia sentito - non diciamo capito ma proprio sentito - la necessità del linguaggio dodecafonico è INUTILE.» (Boulez 1966, p. 137).

Avviatosi dapprima a studi tecnico-scientifici, Boulez riversò nel suo lavoro di compositore e di saggista la sua visione scientifica del problema musicale: «considero questi tre aspetti del fenomeno musicale come indissolubilmente uniti in un unico insieme: arte, scienza, artigianato» (Boulez 1981, p.7). Il pensiero e la condotta musicale che Boulez accreditò si reggevano, sia dal punto di vista creativo, sia da quello analitico-interpretativo, su presupposti assai prossimi a quelli del nascente strutturalismo filosofico e scientifico. Per il Boulez teorico, la speculazione musicale ha il compito di

«riprendere saldo in mano il proprio dispositivo intellettuale per sottometterlo e spingerlo a creare una nuova logica dei rapporti sonori», in vista di un «insieme sistematizzato» e coerente, analogo a quello delle discipline teorico-scientifiche (Boulez 1964, pp.21-24).

Nelle sue composizioni, il proposito di sottoporre a controllo integrale e rigoroso mediante la procedura seriale tutti i parametri del costruito musicale emerge precocemente fin dalla Seconda Sonata per pianoforte (1948). Composta sotto l'influsso dei concomitanti studi di Messiaen sulla strutturazione del ritmo, questa sonata (che con sottile sfrontatezza conserva i quattro movimenti della tradizione beethoveniana) costituisce il primo consistente approdo di Boulez a una temperie postweberniana imperniata sulla disintegrazione della trama musicale e sull'annichilimento di ogni possibilità di tematismo. Una inflessibile furia organizzatrice architetta un ritmo fratturatissimo e differenziato, scaglia le note su registri estremamente distanti, disegnando una pagina dove un'aspra violenza fonica si alterna a momenti di rarefazione e dove la materia si agita disgregata in cellule, senza possibilità di rapprendersi in figurazioni riconoscibili.

Il cammino verso la totale predeterminazione della materia sonora compie un altro passaggio cruciale nel 1951, con la pagina forse più significativa di quella stagione della serialità integrale in cui più audace fu il credo strutturalista. Si tratta del primo libro delle *Structures* per due pianoforti, presentato a Parigi nel 1952 (un secondo libro verrà completato fra il 1956 e il 1961). Le *Structures* nascono da una serie fondamentale di altezze ricavata dai *Modes de valeurs* di Messiaen. Da essa, attraverso le matrici numeriche delle sue diverse trasposizioni, vengono generati i meccanismi da cui derivano, oltre a 48 serie di altezze, anche quelle dei ritmi, delle dinamiche, dei modi d'attacco; insieme ad esse vengono anche determinati l'ordine del susseguirsi di queste serie, le indicazioni agogiche, le disposizioni sulle diverse ottave della tastiera ecc. Lo stesso Boulez coglie in *Structures* il senso di una sfida sperimentale di squisita e irripetibile purezza: «Avevo l'intenzione [...] di dare a questa prima *Struttura* [...] il titolo di un quadro di Klee, *Al limite del paese fertile*, quadro costruito principalmente su linee orizzontali ed alcune oblique, vale a dire su di un'invenzione molto ridotta. [...] Volevo sfruttare le possibilità d'un dato materiale e vedere fino a che punto poteva arrivare l'automatismo delle relazioni musicali, senza che l'invenzione individuale apparisse in altro modo che a livelli combinatori veramente molto elementari [...] Per questo ho preso a prestito del materiale da Messiaen. [...] Disponevo dunque di un materiale che non avevo inventato e di cui rifiutavo, consapevolmente, la responsabilità d'invenzione, per vedere fino a che punto si poteva arrivare. Ne ho scritto tutte le trasposizioni come una specie di oggetto meccanico che si muove in tutti i sensi [...]. L'avevo sperimentata sino all'assurdo e, cosa molto singolare, i commentatori, anche certi commentatori-compositori, non hanno visto questa specie d'assurdità nell'ingranaggio. [...] Il procedimento di questo pezzo, nel suo aspetto generale, è veramente un'ambiguità sull'eccesso d'ordine che equivale al disordine.» (Boulez 1975, p.54-56)

La carriera compositiva di Boulez prende le mosse dal ripensamento di modelli come Debussy e Webern, attuato in raffinate creazioni come la *Sonatine* per flauto e pianoforte (1946), le cantate - entrambe su testi del poeta surrealista René Char - *Le soleil des eaux* (quattro versioni fra il 1948 e il 1968) e *Visage nuptial* (due versioni fra il 1946 e il 1952, seguite da un'ulteriore revisione in anni recentissimi). Successivamente la sua ricerca di un controllo totale del materiale mediante la serializzazione dei parametri si delinea in composizioni come *Livre pour quatuor* (1949), *Polyphonie X* per 18 strumenti del 1951, per indirizzarsi poi verso una concezione più articolata e sottile dei rapporti che una struttura iperdeterminata conserva con l'intervento creativo, sia del compositore, sia dell'interprete. Parallelamente si fa sempre più esplicita in Boulez la percezione di come tanto l'iperdeterminazione degli eventi quanto la loro casualità abbiano concettualmente un ruolo paradossalmente affine per quanto riguarda l'azzeramento dell'intervento individuale. Così, in opere come il secondo libro di *Structures* e, soprattutto, sotto la spinta dalle provocazioni di Cage in materia

di aleatorietà, nella Terza Sonata del 1957, l'organismo seriale viene fatto interagire con la 'mobilità' di eventualità non prefissate, dipendenti dalle scelte degli esecutori. Con la sua articolazione formale non definibile una volta per tutte e tuttora incompiuta, la Terza Sonata costituisce un momento chiave di quella tendenza all'aleatorietà e all'*opera aperta* che si manifesterà prepotentemente nei tardi anni Cinquanta.

Considerato da molti il più alto raggiungimento artistico di Boulez, *Le marteau sans maître* (1953-1955) rappresenta nella sua produzione il prototipo di un atteggiamento compositivo nel quale il movente sperimentale va incontro a una progressiva mediazione con altre istanze. Costruiti attorno a tre testi tratti ancora una volta dall'opera di René Char (*L'artisanat furieux, Bel edifice et les pressentiments, Bourreaux de solitude*) i nove brani che compongono questa cantata più che un ripensamento della serialità propongono come carattere saliente un connubio fra le più recenti acquisizioni tecniche della scrittura e una rinnovata tensione verso il piano squisitamente espressivo. Guidato da una golosa immaginazione sonora che spazia dalla violenza più scompaginante al colorismo più amabile, Boulez licenzia pagine di fonicità seducente, dove le reminiscenze di Debussy, Messiaen, Stravinskij, Webern, intessute di esplicite inflessioni esotizzanti, formano un retroterra ricchissimo, filtrato da un progetto organizzativo di straordinaria lucidità.

Su una linea analoga di attenzione per l'esito espressivo, con un ancor più accentuato placarsi del costruttivismo per far spazio a una raffinata sensualità, si colloca anche *Pli selon Pli - Portrait de Mallarmé*, un ciclo di cinque brani ispirati a testi del poeta francese, composto fra il 1957 e il 1962, ma rimaneggiato anche in anni successivi espandendo un nucleo originario costituito dalle *Deux improvisations sur Mallarmé* del 1957.

Tutte le principali opere di Boulez, riprese e rielaborate più e più volte, sottostanno di fatto a un'idea di *work in progress*, ossia di apertura dell'opera su un continuo processo di aggiornamento, cui non si sottraggono anche successive creazioni, redatte in diverse versioni: è il caso di *Figures-Doubles-Prismes* (1957-1968), *Éclat/Multiples* (1965-1970), *Domaines* (1961-1968). Infine il *work in progress* è intrinsecamente costitutivo di composizioni come *Explosante-fixe* (1971-)e, soprattutto, *Répons* (1981-) opere che segnano l'adozione fra gli strumenti del compositore, di un mezzo mai troppo frequentato da Boulez come l'elettronica. A questo proposito *Répons* («Responsorio»), progetto varato nel 1981 e tuttora in divenire, rappresenta non solo la summa delle esperienze di Boulez, ma concretizza anche la messa in opera di una molteplicità di competenze musicali e tecnologiche sviluppate nell'ambito dell'*Institut de recherche et de coordination acoustique/musique* (IRCAM), l'organismo fondato nel 1975 e avente sede a Parigi in una sorta di bunker ricavato sotto il *Centre Pompidou*. Diretto da Boulez, questo centro di iniziativa musicale è un laboratorio dotato di strutture e apparecchiature avanzatissime che costituisce a tutt'oggi un polo di riferimento obbligato della musica sperimentale e di ricerca in ambito europeo. Nelle sue diverse versioni *Répons* coinvolge un gruppo di sei solisti, un ensemble di 24 strumenti e un'installazione elettronica comprendente la Macchina 4X, un potente elaboratore del suono messo a punto all'IRCAM da Giuseppe Di Giugno, e un *halaphone* che gestisce la spazializzazione del suono. Ne scaturisce un artefatto di estrema ricchezza e complessità, dove la mobilità delle situazioni, la stratificazione e la dislocazione delle diverse sorgenti sonore, il combinarsi di diverse modalità di scrittura, *performance* ed elaborazione sonora in tempo reale (*live electronics*) vengono dichiaratamente poste al servizio di un obiettivo musicale di livello ulteriore, posto al di là del piano puramente tecnologico e sperimentale: un obiettivo inequivocabilmente qualificato in senso estetico che per Boulez rimane irrinunciabile anche se spesso non è facilmente distinguibile dalla *ratio* puramente costruttiva.

3. Sviluppi del seriale. Stockhausen.

Parallelamente all'esperienza di Boulez, la serialità integrale prese corpo a Darmstadt e altrove anche dai contributi di altri autori che svolsero le loro ricerche lungo traiettorie contigue, ma segnate da impostazioni individuali le cui differenze divennero via via più marcate. Fra costoro si fecero notare in particolare gli italiani Bruno Maderna e Luigi Nono, presenti a Darmstadt a partire rispettivamente dal 1949 e dal 1950. Sempre ai *Ferienkurse* del 1952 venne eseguita anche *Kreuzspiel* (letteralmente «gioco incrociato»), una partitura per oboe, clarinetto basso, pianoforte e tre percussionisti firmata da un giovane compositore tedesco allievo di Frank Martin (1890-1974), Karlheinz Stockhausen. Anche *Kreuzspiel*, composta da Stockhausen nel 1951 subito dopo aver conosciuto i *Modes* di Messiaen, segue con ferrea consequenzialità il triplice binario del trattamento aritmetico delle serie dei parametri, della sistematica frammentazione del tessuto sonoro e dell'eliminazione di ogni connotazione espressiva. Il risultato è una violenta deflagrazione della materia sonora in note isolate, scagliate con violenza in formazioni che sembrano accavallarsi senza un ordine percepibile, fatta eccezione per l'inesorabile e ostinata ritmicità delle percussioni. E fu per l'appunto in relazione a *Kreuzspiel*, accolta da giudizi molto contrastanti, che, per definire questo particolare tipo di scrittura, si affermò il termine di *punktueller Musik* («musica puntillistica»), coniato pochi anni prima dal critico Herbert Eimert (1897-1972) con riferimento ai *Modes* di Messiaen (Trudu 1992, p.81).

Fu proprio in riferimento a questo stile votato all'impersonalità, all'automatismo delle procedure numeriche e a una sorta di culto per il numero 12, che si consumò il distacco polemico di Adorno dalla nuova avanguardia seriale, accusata di sfuggire alla responsabilità delle scelte artistiche consegnandosi a un deleterio «feticismo del grezzo materiale». Si tratta di un capitolo importante che consente di cogliere in sintesi alcune questioni portanti - e tuttora dibattute - che hanno accompagnato il cammino delle avanguardie dell'ultimo dopoguerra. Il senso della serrata critica adorniana è affidato a un suo celebre saggio pubblicato nel 1955 e intitolato significativamente *Das Altern der neuen Musik* («L'invecchiamento della nuova musica»): «Invecchiamento della musica moderna non significa altro che la gratuità di un radicalismo che si manifesta nel livellamento e nella neutralizzazione del materiale [...]. Senza un nesso espressivo non si può parlare di musica. Il culto della coerenza diventa idolatria. Il materiale non viene più plasmato e articolato per servire all'intenzione artistica ed è invece il suo stesso allestimento preordinato a diventare intenzione artistica: la tavolozza prende il posto del quadro. [...] L'unico risultato è così una mimesi di procedimenti scientifici [...]. Ciecamente si innalza un prodotto del pensiero umano a fenomeno originario e lo si adora: un autentico caso di feticismo [...]. Si dovrebbe invece arrivare a una diversa concentrazione della forza compositiva, non sulla pura e semplice organizzazione del materiale ma scrivendo una musica veramente coerente anche con un materiale che potrebbe di per sé essere squalificato» (Adorno 1955, in *Dissonanze*, pp.164-176). Più tardi, tuttavia, nella prefazione a *Dissonanzen*, la raccolta di saggi in cui *Das Altern* fu inserito, Adorno, denunciò il fatto che le sue riflessioni fossero state abusivamente poste «al servizio di scopi restaurativi», dando atto a compositori come Boulez e Stockhausen di avere superato l'impasse e, a questo proposito, citava due loro composizioni come *Le marteau sans maître* (1953-1955) e *Zeitmaße* (1955-1956), che segnano in modo ormai definitivo il superamento della serialità più esasperata. Attraverso lavori per orchestra come *Spiel, Punkte, Schlagtrio* per pianoforte e due percussioni, tutti del 1952, la fase puntillistica di Stockhausen tocca un importante momento di sintesi in *Kontrapunkte* per 10 strumenti (1952-53) dove l'estensione a tutti i parametri del medesimo principio di serializzazione viene sapientemente orientata verso un processo che realizza la massima differenziazione del tessuto sonoro, oscillando dall'estrema rarefazione in punti all'addensamento di foltissimi grappoli sonori. Questi agglomerati che rappresentano una sorta di antitesi alla nozione di punto (*Kontra-Punkte*) aprono la strada a quell'idea di 'gruppo' su cui si impernerà la successiva fase del percorso di Stockhausen dominata dalla cosiddetta *Gruppentechnik*.

Mentre in una prima serie di pezzi per pianoforte (*Klavierstücke I-IV*, 1952-53) si svolge

l'esplorazione della possibilità da parte dell'esecutore di controllare lo stratificarsi di strutture metriche estremamente complesse, nei *Klavierstücke V-X* (1954-55) l'interesse si sposta viceversa verso un'organizzazione per gruppi di suoni raccolti attorno a un nucleo generatore, gruppi dei quali vengono saggiate le risultanti timbriche e il fluire lungo una dimensione temporale che sfugge programmaticamente a ogni rigido meccanismo metrico.

Nel frattempo, attratto da ogni aspetto della sperimentazione sonora secondo una sua visione scientificizzante cui si mescolano elementi di una misticheggiante metafisica del numero, Stockhausen, è fra i primi compositori a volgersi assiduamente al mezzo elettronico. Già nel 1952 è a Parigi, dove lavora nel laboratorio di Pierre Schaeffer (1910-); dal 1953 inizia quindi il suo lungo rapporto con lo *Studio für elektronische Musik* del *Westdeutscher Rundfunk* (WDR) diretto da Herbert Eimert, al quale lo avvicina, inizialmente, la comune attrazione per le illimitate possibilità di controllo del suono e di elaborazione costruttiva che l'elettronica prospetta. Determinante per il compositore, a partire dal 1954, è anche la sua intensa frequentazione di Werner Meyer-Eppler, docente di fonetica e scienza delle comunicazioni all'Università di Bonn.

La densa problematica compositiva che Stockhausen va svolgendo tanto nelle opere quanto nei numerosi scritti, converge dunque verso la metà degli anni Cinquanta in lavori altamente significativi quali il già citato *Zeitmaße* per cinque strumenti, *Gesang der Jünglinge* («Canto dei fanciulli») per nastro magnetico (1955-56), *Gruppen* per tre orchestre (1955-57) e il *Klavierstück XI* (1956). Strada facendo, la ricerca del compositore tedesco va concentrandosi sulla nozione di tempo, concepito come categoria totalizzante, come elemento generatore di tutti gli altri aspetti fenomenici del fatto acustico: dalle altezze dei suoni (poiché la frequenza, a rigore, non è altro che un'oscillazione più o meno rapida misurata nell'unità di tempo), all'articolazione formale, alla percezione di eventi più o meno complessi, fino alla propagazione del suono nello spazio: «Non vogliamo dire - scrive Stockhausen nel 1955 - che non esistono frequenze, intensità e che tutto è percezione temporale. Equivarrebbe a una livellazione della qualità di percezione che si è formata, nel corso di un lungo sviluppo, dal mare magno delle diverse qualità. Ma a noi interessano le conseguenze compositive che possiamo trarre dalla conoscenza di tali relazioni: che la 'ritmica' può mutare nella percezione di altezze e di timbri, che la percezione del tempo dipende dall'intensità; che durate misurate tecnicamente non corrispondono, quando si hanno differenti intensità, a durate misurate secondo la percezione sensibile; che un timbro non è più lo stesso timbro se ne modifichiamo l'intensità o la frequenza di un suono parziale [...]. Non livellamento, dunque, ma differenziazione. [...] Il nostro proposito di derivare tutte le caratteristiche dei processi sonori dalla concezione della struttura temporale chiarisce un altro nostro intento, che è poi quello principale. [...] Le microstrutture e le macrostrutture di una composizione vengono derivate da un'unica idea totale dell'opera. [...] La concezione strutturale polifonica della nostra attuale composizione richiede una corrispondente proiezione nello spazio» (Stockhausen 1955, in Pousseur 1976, pp.118-119).

Zeitmaße evidenzia l'indebolirsi della pretesa di un controllo totale attraverso la griglia seriale. Qui infatti l'aggregarsi e il disgregarsi del decorso musicale è ottenuto mediante lo scorrere di cinque diversi strati ritmici determinati non più tanto da una scrupolosa notazione di valori, quanto da prescrizioni che rimandano alle possibilità fisiologiche degli esecutori. Il confronto della concezione seriale con istanze legate al decorso temporale, alla percezione, alla spazializzazione del suono, alla dimensione statistica degli accadimenti, nonché il delinarsi di un'idea di forma mobile, aperta, che incorpori la casualità e venga colta dall'ascoltatore non come organismo complessivo, ma come successione di momenti dotati di un senso relativamente autonomo (*Momentform*), si intrecciano a più riprese nella folta produzione di Stockhausen di quegli anni. Sono motivi presenti nel progetto elettronico di *Gesang der Jünglinge*, nella clamorosa apertura all'aleatorietà del *Klavierstück XI* e poi di *Zyklus* per un percussionista o di *Refrain*, entrambi del 1959.

Nella violenza quasi magmatica del già citato *Gruppen* e ancor più nel sontuoso spiegamento sonoro di *Carré* per 4 orchestre e 4 cori (1959-1960), la *Gruppentechnik* si sviluppa (senza celare un certo compiacimento virtuosistico nella scrittura) in direzione del controllo simultaneo di eventi sonori complessi, associandosi a una effettiva organizzazione dello spazio acustico mediante la dislocazione e la sapiente gestione delle fonti sonore. Con *Carré* diviene già operante quella *Momentform* che nelle intenzioni del compositore si realizza poi compiutamente in *Momente* per soprano, quattro gruppi corali e 13 strumenti, composta fra il 1962 e il 1964

, Questa pagina folgorante che organizza e accumula un brulicare di moventi, tecniche, strumenti e gestualità, sembra voler concentrare e far deflagrare al reciproco contatto l'intera gamma delle esperienze, dei ritrovati e delle competenze maturate dalla nuova avanguardia. Il costruttivismo cozza con l'indeterminato e il casuale, l'*happening* gestuale di derivazione cageana, uno strumentario bizzarro infarcito di *objets trouvés*, l'intera varietà delle possibili emissioni sonore della voce e della corporeità si intromettono fra reminiscenze dell'espressionismo viennese, si sovrappongono a testi dal *Cantico dei cantici*, di William Blake, degli indigeni della Nuova Guinea. La spinta centrifuga legata all'eterogeneità delle componenti viene tuttavia inserita entro un quadro formale complessivo che non rinuncia all'idea di ricondurre microforma e macroforma, determinazione e casualità a un unico principio generatore.

Negli anni successivi l'operare di Stockhausen (strenuamente giustificato da copiosi contributi tecnici e teorici raccolti principalmente nei diversi volumi di *Texte*, pubblicati a partire dal 1963) passa attraverso fasi molteplici nelle quali circola come motivo conduttore una mistura di estasi tecnologica e insieme mistica, un'aspirazione sempre più accentuata al coglimento del tutto, una sorta di cosmopolitismo intessuto di richiami alle filosofie e alle religioni orientali che si espande da una dimensione planetaria fino a una dimensione cosmica, eternizzante, quasi un millenarismo musicale che progressivamente soppianta e fa arretrare a elemento di contorno l'originario e predominante movente sperimentale. Questo processo tendente a trasfigurare in segno compiutamente artistico il frutto della ricerca ('dalla tavolozza al quadro', per usare una terminologia di Adorno), la disponibilità a inglobare nel proprio lessico elementi linguistici legati al passato come accordi, diatonismo, melodicità, regolarità ritmica (tutti elementi a suo tempo dichiarati improponibili in quanto storicamente consunti) racchiude motivi di indubbia ricchezza e interesse. Via via questa visione universalistica di Stockhausen è andata però colorandosi di una contemplatività estetizzante mista a una compiaciuta autoesaltazione del proprio ruolo di creatore che non ha mancato di sollevare crescenti perplessità.

Fra le tappe più significative di questo percorso figurano gli *Hymnen* (1966-1967), smisurato abbraccio planetario che fonde e rielabora inni nazionali e altri reperti sonori del mondo intero e dove si incontra anche l'inno di un utopistico regno di *Hymnunion in Harmondie unter Pluramon*. Quindi *Stimmung* (1968), dove un sestetto vocale dà vita alla ricerca di una consonanza fra l'individuo e l'armonia del mondo. Con *Aus den sieben Tagen* («Dai sette giorni», 1968); *Mantra* (1970); *Sternklang* («Suono delle stelle», 1971); *Inori*, 'adorazioni' per uno o due solisti e orchestra (1973-1974); *Tierkreis* («Zodiaco», varie versioni fra il 1975 e il 1981), *Sirius* (1975-1977) Stockhausen traccia il percorso che lo conduce infine al progetto al quale egli stesso ha dichiarato di volersi dedicare interamente nei decenni a venire. Si tratta del ciclo teatrale *LICHT: Die sieben Tage der Woche* («LUCE: i sette giorni della settimana») per solisti vocali e strumentali, danzatori, coro, orchestra, musica elettronica e concreta. Articolato in sette giornate - con un implicito ma evidente proposito di ideale superamento del *Ring* wagneriano - il ciclo, iniziato nel 1977, secondo i programmi del compositore verrà completato solo nel nuovo secolo. Le tre figure protagoniste del ciclo, Eva, Michael e Luzifer si muovono entro uno scenario fuori dal tempo, svolgono una cosmogonia infarcita di molteplici ascendenze religiose, mitologiche ed esoteriche e assommano in sé una concatenazione

di significati simbolici, incarnando principi spirituali assoluti, archetipi fra loro in opposizione quali amore-nascita-femminile-bellezza *versus* creazione-vita-maschile-eroismo *versus* razionalità-morte-seduzione-crudeltà. Fedele al proposito di concepire in modo geneticamente unitario tanto l'articolazione minuta quanto il quadro generale, Stockhausen fa procedere la materia musicale di *Licht* da tre *Formeln* («Formule») corrispondenti ai tre personaggi-archetipi e riassumibili in una *Superformula* la quale costituisce la materia generatrice di tutto il monumentale svolgimento musicale. Tre giornate, *Donnerstag* («Giovedì»), *Samstag* («Sabato») e *Montag* («Lunedì») sono già andate in scena al Teatro alla Scala, rispettivamente, nel 1981, 1984 e 1988. Tuttavia il gigantesco disegno musicale è costruito secondo una sorta di montaggio di episodi componibili, momenti in sé compiuti che formano un intero repertorio di brani da concerto estrapolabili ed eseguibili separatamente dall'opera di appartenenza (*Jahreslauf*, *Michaels Reise*, *Unsichtbare Chöre*, *Klavierstücke XII-XIV*, ecc.).

4. Periferie stilistiche e personalità indipendenti

Negli anni Cinquanta il consolidarsi del pensiero strutturalista e della tecnica seriale ebbe numerosi altri protagonisti, tanto da rendere plausibile l'affermazione che furono ben pochi i compositori nati nel primo terzo del XX secolo a non transitare, almeno temporaneamente, attraverso l'esperienza della serialità o quantomeno a confrontarsi con le sue implicazioni di ordine strutturale. La profonda diversità di accenti e di orientamento estetico che contraddistingue questi autori, delinea uno scenario alquanto disomogeneo e variegato, dove accanto a coloro che accolsero con convinzione il principio della serializzazione, si incontrano personalità indipendenti e non riconducibili a nessuna particolare scuola o orientamento, personalità per le quali l'accostamento alla serialità rappresenta solo una fase momentanea di un autonomo percorso artistico, oppure un puro stilema, liberamente affiancabile a procedure e linguaggi di diverso segno. Occorre tener presente che nella seconda metà degli anni Cinquanta, la serialità, come principale agente propulsivo del radicalismo sperimentale, venne affiancata e poi surclassata dal diffondersi di nuovi orientamenti, procedure, mezzi tecnologici che, pur essendo ad essa variamente collegati, erano tuttavia declinabili secondo paradigmi i più diversi, proponendosi talvolta come sviluppo e ampliamento del pensiero strutturale, ma in altri casi come reazione ad esso. Ci riferiamo in particolare all'avvento della ricerca elettroacustica e al diffondersi delle poetiche dell'indeterminazione, la cosiddetta *aleatorietà*. Entrambi questi terreni di sperimentazione, aprendo prospettive molteplici e fino ad allora imprevedibili nella teoria e nella pratica compositiva, determinarono una vera proliferazione di linguaggi e tendenze profondamente diversificate non solo riguardo al carattere e alla natura del linguaggio musicale, ma anche al senso stesso del comporre e dell'opera in quanto tale. Fu in questa fase che acquistò sempre più rilievo la profonda alterità di concezione e atteggiamento che contraddistingue tuttora i compositori statunitensi rispetto a quelli europei.

Per quanto riguarda quei compositori del vecchio continente che adottarono solo parzialmente la serialità è forse possibile distinguere quanti intesero comunque la loro ricerca artistica individuale come sperimentazione, avventura, azzardo, da quelli che invece tennero fermo un più solido legame con i canoni tradizionali della scrittura, della forma, dell'espressione, dell'opera come entità compiuta. Questa seconda impostazione vale ad esempio in modo particolarmente eclatante per Hans Werner Henze (1926-) presente a Darmstadt già dal 1946, il quale dopo un'iniziale adesione alla serialità (per quanto 'viziata' dalla sopravvivenza di tratti antitetici ad essa) già a partire dal 1952, con l'opera *Boulevard Solitude*, mostra di concepire la logica seriale come pura eventualità compositiva entro un quadro di pronunciato eclettismo. Accogliendo e combinando gli idiomi delle più diverse aree stilistiche e storiche, Henze li indirizza concordemente verso una rinnovata nozione di 'musica funzionale' interamente posta al servizio della dimensione espressiva e drammaturgica. Negli anni

successivi tale tendenza si consoliderà, sposandosi non di rado a espliciti contenuti di riflessione politica e civile, in una foltissima e disuguale produzione di opere teatrali e i balletti come *König Hirsch* (1956), *Der Prinz von Homburg* (1960), *Elegy for Young Lovers* (1961), *Der junge Lord* (1965). *The Bassarids* (1966), *El Cimarròn* (1969) *Orpheus* (1979), *Die englische Katze* (1983) ai numerosissimi lavori strumentali e vocali per i più diversi organici. Fra questi si possono ricordare le sette Sinfonie; *Das Floss der Medusa* («La zattera della Medusa», 1968) requiem per soli coro e orchestra in memoria di Che Guevara; *El Cimarròn* (1970) per baritono flauto chitarra e percussioni, *Voices* (1973) una ponderosa raccolta di Lieder per diverse formazioni.

Da motivazioni in parte analoghe, ma segnato da una ben più radicale tensione sperimentale, muove un autore solitario e profondamente originale come Bernd Alois Zimmermann, nato nel 1918 e morto suicida nel 1970. Zimmermann, presente a Darmstadt fin dal 1948, guardò alla serialità e l'adottò non tanto come ambito di ricerca prioritario, bensì come strumento di coesione formale all'interno di una fortissima tendenza alla disintegrazione dell'unità stilistica dell'opera mediante il *collage* di elementi musicali eterogenei. La forte suggestione esercitata dalle opere di questo sfortunato compositore raggiunge forse i suoi esiti più alti nell'opera teatrale *Die Soldaten* (1965) tratta dall'omonimo dramma di Jakob Lenz e nel *Requiem für einen jungen Dichter* («Requiem per un giovane poeta», 1969), vero testamento spirituale e artistico dell'artista, monumentale e conturbante affresco a testimonianza di una sorta di visione 'neomahleriana', spasmodicamente protesa nel tentativo di restituire la memoria sonora di un universo mai così multiforme e onnipresente come quello contemporaneo. Intrisa di motivazioni interiori e depurata da ogni intenzione storicistica o ideologica, l'ardita sperimentazione di Zimmermann coglie con anticipo di decenni l'immagine di un debordante pluralismo linguistico. Così in questo *Requiem*, scritto per voce recitante, soprano, baritono, tre cori, nastri elettronici, orchestra, quintetto jazz e organo, la dimensione tecnologica, l'elettronica, i materiali sonori registrati, la citazione di reperti musicali di ogni epoca genere e paese, il jazz (universo espressivo dal quale Zimmermann fu profondamente influenzato) e la scrittura seriale, convivono in un accumulo, in una simbiosi tormentata che riflette un complesso atteggiamento nei confronti della vita e del mondo e da cui prende forma una delle creazioni musicali più alte del secondo Novecento.

L'accostamento di materiali e linguaggi diversi, il *collage* polistilistico sono prospettive che godranno nell'ultima parte del secolo di un favore e di una diffusione crescenti, rivelandosi terreno di inesauribili varianti poetiche. Fra gli artisti più interessati a saggiare queste risorse si può citare anche un compositore come l'inglese Peter Maxwell Davies (1934-) le cui composizioni più significative inseguono un originale gusto per la parodia e la citazione stilistica con un particolare riferimento alla civiltà musicale del Medioevo e del Rinascimento. Caratterizzata da accostamenti bizzarri e disinvolti, da tratteggi di generica modernità o di matrice seriale, la lingua musicale di Davies raggiunge i suoi risultati più tipici in lavori dalle molteplici stratificazioni significative e simboliche quali la Sinfonia per orchestra da camera (1962) ispirata a Monteverdi, *St. Thomas Wake, fox trot* per orchestra su una pavana di John Bull (1969) oppure i numerosi lavori teatrali fra cui le opere *Taverner* (1970) *The Martyrdom of St. Magnus* (1977) etc. L'attrazione per la musica di età prebarocca e, comunque, la tendenza a riacciarsi in linea diretta a quella grande eredità è un atteggiamento piuttosto comune nei compositori britannici di ogni epoca. Ci sono intuibili ragioni storiche alla base di questa *forma mentis* quantomai radicata (quasi un ulteriore modo per sottolineare quella ricorrente di autonomia rispetto alle concomitanti tendenze continentali) che si esprime più o meno apertamente in tutta la produzione dei maestri inglesi di questo secolo, da Ralph Vaughan Williams (1872-1958), a Benjamin Britten (1913-1976), a William Walton (1902-1983), a Michael Tippett (1905-1994). Così, nel panorama inglese del secondo dopoguerra, accanto a Davies, si può collocare il coetaneo Harrison Birtwistle, compositore orientato verso una scrittura più complessa e rigorosa, eppure vicino a Davies sia per la comune propensione a trarre ispirazione da strutture musicali arcaiche, sia per il temporaneo sodalizio

che li ha accomunati alla fine degli anni Sessanta come fondatori del complesso da camera *The Pierrot Players*.

Nell'ampio ventaglio stilistico dei compositori che nella seconda metà del secolo sfuggono a una precisa collocazione nella geografia delle tendenze dominanti, si incontrano alcune delle maggiori personalità dell'epoca. Spesso questo esercizio di autonomia creativa si traduce nella ricerca di una difficile simbiosi fra sperimentazione delle risorse più avanzate e salvaguardia di certi nuclei forti del pensiero musicale ereditato dal passato. Oltre ai già ricordati autori britannici, oltre al già citato Messiaen, che per la vastità dello sguardo costituisce forse la figura esemplare e in un certo senso riassuntiva di queste posizioni, si possono ricordare a questo proposito la nobile e rigorosa produzione del francese Henry Dutilleux (1916-) caratterizzata dalla fortissima sottolineatura della individualità creatrice come prima e autonoma responsabile dell'operare artistico e, soprattutto, quella di Witold Lutoslawski (1913-1994), il compositore polacco forse più significativo di questo secolo. Partito negli anni Trenta con una produzione strumentale nutrita quasi inevitabilmente dalle suggestioni di Szymanowski, ma anche di Stravinskij, Bartók e dell'impressionismo, nella Polonia dell'immediato dopoguerra, Lutoslawski, con la sua Prima sinfonia (1947), incappò puntualmente nell'accusa di 'formalismo' rivoltagli dai responsabili del regime comunista. Fedele in maniera limpida e persino naïf a una posizione di assoluta indipendenza creativa e a una concezione estetica fortemente ancorata alla salvaguardia della nozione di opera e dei valori percettivi ad essa connessi, insofferente di ogni teorizzazione intesa come prescrizione sistematica di condotte compositive, Lutoslawski ha svolto un arco creativo lungo il quale si è accostato senza remore a tecniche avanzate di organizzazione sonora - dal metodo dei dodici suoni applicato con rigore nella *Musica funebre* (1955-58) in memoria di Bela Bartók, all'alea controllata degli *Jeux vénitiens* (1961) o del *Quartetto per archi* (1964) - sempre però finalizzate a una primaria e irrinunciabile qualità comunicativa della pagina musicale. Il carattere dell'opera di Lutoslawski si posa così su un'affascinante molteplicità di presupposti e di eventualità dove la ricerca sul suono, il gusto sottile per l'aleatorio e lo spaesamento imprevedibile si sposano alla passione architettonica per l'opera compiuta e solida, alla tornitura orchestrale, allo schietto discorrere concertante di opere come la Terza Sinfonia (1983), *Chain I,II,III* (1983, 1985, 1986), i Concerti per violoncello (1970) e per pianoforte (1988). Seducente e ardita l'arte di Lutoslawski si sottrae al dualismo tradizione-ricerca, svuotando anzi di senso la contrapposizione dei due termini e si colloca in una regione piuttosto appartata e meditativa rispetto a quella di tanti suoi contemporanei.

Assai più accidentato, ad esempio, è l'itinerario di un suo compatriota più giovane, più popolare e più discusso, Krzysztof Penderecki (1933-). A partire dal 1958 e nei primi anni '60 Penderecki è fra i frequentatori di Darmstadt. Le sue composizioni di quel periodo esplorano la serialità con approcci inconsueti, magari accostandola all'arcaismo del canto gregoriano, come accade nei *Psalmi Dawida* (1958). Ma il suo interesse predominante, rivolto alla ricerca sulle qualità timbriche e dinamiche degli agglomerati sonori, si manifesta ben presto in alcune opere imperniate su vasti organici d'archi come *Threnos - Tren Ofiarom Hiroszimy* («Trenodia per le vittime di Hiroshima», 1960), *Anaklasis* (1960), *De natura sonoris I e II* (1966, 1970). Con questi ed altri lavori teatrali e orchestrali di concezione grandiosa e magniloquente fra cui la celebre *Passio et mors domini nostri Jesus Christi secundum Lucam* (1962-65) per solisti, recitante, quattro gruppi corali e orchestra, Penderecki si afferma sulla scena della nuova musica internazionale suscitando però ricorrenti contrasti di opinione per il suo disinvolto asservire le più aggiornate soluzioni timbriche e materiche e le originali alchimie di derivazione seriale al raggiungimento di risultati sonori giudicati di troppo scoperto effettismo. Il suo fare leva su richiami espressivi di stampo convenzionale, il calare procedure notevolmente avanzate in contesti fortemente tradizionali sia dal punto di vista formale, sia del linguaggio, ha reso Penderecki bersaglio di molte critiche di segno opposto. «La critica progressista - ha osservato Armando

Gentilucci a proposito della *Passio secundum Lucam* - contesta a Penderecki [...] l'identificazione con ambientazioni sonore preformate, con gli echi dell'antica musica liturgica, con il facile aroma del misticismo, [...] atteggiamenti d'avanguardia si alternano senza riuscire a fondersi completamente [...] con lirismi esteriori, fino a ripercorrere luoghi stilistici già noti da tempo nel campo della musica religiosa. [...] Effetti sicuri ma esterni, già *letterari*». (Gentilucci 1969, pp. 298-299).

Autore prolifico, dedicatosi anche alla produzione teatrale (*Die Teufel von Loudun*, 1969; *Paradise Lost*, 1978, *Die schwarze Maske*, 1984-1986, *Ubu Roi*, 1991), il Penderecki della maturità, pur assecondando la connaturata inclinazione per il sacro (*Dies irae*, 1967; *Canticum canticorum Salomonis*, 1970-1973; *Magnificat*, 1974; *Te Deum*, 1979; *Polnische Requiem* 1980-1984; *Veni Creator*, 1987; etc.), ha profuso uguale impegno nella produzione strumentale. A partire dal Concerto per violino del 1976, esplicita diviene la sua tendenza verso il ripensamento della tonalità, verso una monumentale architettura di stampo tardo ottocentesco, marcando così un totale distacco dalle esperienze maturate in seno all'avanguardia. Tale tendenza è proseguita in lavori come la Seconda Sinfonia (*Christmas Symphony*, 1979-1980); Concerto n.2 per violoncello e orchestra (1982); Concerto per viola e orchestra (1983); *Passacaglia* (1988); *Adagio* (1989): lavori controversi in virtù del loro sguardo indiscutibilmente retrospettivo e di una magistrale padronanza di scrittura non disgiungibili da una spiccata propensione per il gesto solenne e per la complessione pletorica.

5. Dalla musica al suono. Sentieri che si biforcano

Il carattere saliente della ricerca di Penderecki alla fine degli anni Cinquanta, ossia la sua attenzione prioritaria per la qualità materica degli agglomerati sonori, era un terreno che destava l'interesse di quasi tutti gli autori emergenti in quegli anni. E' a partire da questa tendenza che un'espressione come 'ricerca sul suono' ha assunto il significato odierno, divenendo una locuzione persino inflazionata a giustificazione di un'amplissima rosa di tecniche e di obiettivi sviluppatisi nella seconda metà del secolo, tanto che - con un eloquente 'declassamento' di natura semiotica che ha forti implicazioni teoriche - la nozione stessa di *musica* è stata pressoché sostituita da quella di *suono*.

In questa fase storica, la questione del suono costituisce forse il ganglio più importante e intricato, percorso da una serie di intime e sottili contraddizioni che nessuna teorizzazione, nessuna sistematizzazione estetica è riuscita a superare definitivamente. Il progressivo rivolgersi dell'attenzione del compositore al suono anziché alla musica, trae alimento da molti fattori. Uno dei principali è senza dubbio lo sviluppo della ricerca elettroacustica, avviata in modo sempre più sistematico e influente a partire dalla fine degli anni '40. L'espandersi dell'orizzonte tecnologico collegato a tale nuova pratica implica da un lato il rafforzarsi di quella stessa componente scienziata e razionalista che è alla base anche dello strutturalismo seriale: alla parametrizzazione integrale della dimensione sonora, all'obiettivo del controllo totale dell'evento musicale proprio della serialità nell'accezione originaria, l'elettronica offre strumenti dalle prospettive eccitanti e soddisfa elettivamente la crescente vocazione scienziata della musica europea del secondo Novecento. Oltretutto il mezzo elettronico, focalizza problemi e metodi inerenti allo studio scientifico delle componenti fisiche del suono che, con poche ma significative eccezioni, aveva destato fino ad allora scarso interesse sul piano estetico e creativo. Tuttavia lo stesso mezzo elettronico, inteso soprattutto per la sua inedita possibilità di incorporare e manipolare ogni tipo di rumore e di oggetto o fenomeno sonoro, si rivela capace di stimolare altrettanto efficacemente impostazioni rivolte all'ampliamento incontrollato dell'orizzonte musicale, che sono decisamente antitetico allo scientismo di marca positivista o strutturalista. Così attorno all'elettronica ruota l'interesse di un'avanguardia mai sopita, col suo risorgente gusto Dada per la provocazione, la decontestualizzazione, l'*objet trouvé*, il pasticcio, il citazionismo; quel ben noto atteggiamento dissacratore e antifilisteo, insomma, che in musica è riconducibile a Satie, ai futuristi, al neoclassicismo più irriverente, a certe frange isolate della musica statunitense e che da ora in poi trova

modo di rifiorire con vigore insospettato. Ed è sempre il mezzo elettronico, con la sua implicita modificazione del concetto di 'evento musicale' a favorire verosimilmente anche il radicarsi di una sorta di nuovo misticismo musicale legato in particolar modo alla filosofia orientale e allo Zen, tendente a porsi in contemplazione del suono o, addirittura, di ogni accadimento sonoro, come pura manifestazione di un in sé estetico. Sono posizioni espresse soprattutto da alcuni compositori statunitensi come John Cage (1912-1992), Morton Feldman (1926-1987), LaMonte Young (1935-), ma che trovano assonanze anche in autori europei come Giacinto Scelsi (1905-1988) o lo stesso Stockhausen.

Sono queste le opzioni divergenti e talora inconciliabili che all'avvento della tecnologia elettronica mettono a soqquadro il panorama della musica novecentesca. Per questo appare unilaterale sia il ricondurre la nuova frontiera elettroacustica entro il paradigma della ricerca sul suono, quasi esaurendone il senso in una problematica di ordine scientifico, sia il considerarla empiricamente alla stregua di un nuovo genere musicale.

6. L'elettronica e i suoi ruoli

Dopo alcuni decenni di sperimentazioni volte soprattutto alla realizzazione di nuovi strumenti, la storia della composizione elettroacustica prende le mosse all'interno di alcuni studi radiofonici istituiti principalmente per creare effetti sonori e musicali di sottofondo ai programmi radio. Nell'immediato dopoguerra, ad esempio, lo studio parigino della RTF, poi denominato *Club d'Essai*, si apre ai compositori e ai fonici desiderosi di compiere nuove sperimentazioni. E' qui che, fin dal 1942, Pierre Schaeffer lavora come tecnico del suono. Nel 1948 egli costituisce il *Groupe de Recherches de Musique Concrète*, insieme al quale inizia a sperimentare l'utilizzo creativo di suoni e rumori registrati dal vivo. Per queste sue ricerche Schaeffer conia la definizione di *musique concrète*, con riferimento al suo programmatico ed esclusivo utilizzo di suoni non prodotti elettronicamente, ma di origine 'naturale', provenienti dal manifestarsi della 'concreta' quotidianità acustica. Dallo studio parigino di Schaeffer escono lavori come i pionieristici *Études de bruits* (1948) e, soprattutto, opere celebri e all'epoca 'scandalose' come la *Symphonie pour un homme seul* (1949-1950) o *Orphée 53* (1953), realizzate in collaborazione con Pierre Henry. Giudicata con forti riserve dai giovani esponenti della nascente serialità per la sua natura irriducibile a un esatto controllo parametrico, la musica concreta di Schaeffer avrà il suo coronamento teorico nel monumentale *Traité des objets musicaux* (Schaeffer 1966) nel quale l'autore si propone di catalogare l'intero scibile uditivo. Il culmine artistico (un culmine profetico) della prima fase della musica concreta è rappresentato però da *Déserts* di Edgar Varèse, pagina imponente completata nel 1954 presso lo studio radiofonico parigino dove Varèse era stato invitato dello stesso Schaeffer. Con una procedura non inedita in assoluto (Maderna ad esempio aveva già saggiato la stessa strada), ma mai praticata fino ad allora con tale grandiosa e visionaria organicità, *Déserts* mescola i suoni dal vivo di un vasto ensemble strumentale con un nastro registrato su cui si ammassano suoni concreti di provenienza industriale e di altro genere, suoni prodotti elettronicamente, manipolazioni elettroniche di ulteriori suoni strumentali.

Nonostante le critiche e i dissensi, la *musique concrète* ha illustrato un modo di accostarsi all'universo acustico schietto, alieno da compromessi, ingenuo, persino brutale forse nel suo empirismo, ma ha indicato un percorso fortemente innovativo e indiscutibilmente carico di suggestioni, riprendendo un cammino che, avviato dai futuristi e da Varèse, in Europa non aveva certo goduto di molto seguito. Per questo essa non solo ha esercitato un'influenza indubbia su moltissimi compositori, da Stockhausen, a Cage, a Iannis Xenakis (1922-), a Mauricio Kagel (1931-), ma il suo costume sfrontato e antiaccademico, il modo tutto pragmatico che essa ha insegnato, di considerare ogni tipo di materiale sonoro, ivi comprese le testimonianze eloquenti della vita vissuta, come oggetto di interesse musicale,

col tempo si è esteso a ogni campo della musica, accademico o popolare, divenendo componente insostituibile del lessico e dell'immaginario musicale di fine secolo.

Nei primissimi anni Cinquanta non avrebbe potuto essere più netta la divergenza fra la musica concreta parigina e la *elektronische Musik* concepita e realizzata già a partire dal 1951 presso lo studio del *Nordwestdeutscher Rundfunk* di Colonia, ribattezzato, nel 1953, *Studio für die elektronische Musik*. Diretto da Herbert Eimert, che si avvaleva della collaborazione di Werner Meyer Eppler e di un giovane ed entusiasta Stockhausen, lo studio di Colonia diede alla propria ricerca una connotazione spiccatamente strutturalista, secondo un cammino che fu sostanzialmente parallelo a quello di Darmstadt. Alienati da ogni irrazionale o empirica ipotesi di bruitisme, sia Eimert sia Stockhausen videro nel mezzo elettronico prima di tutto un sistema perfettamente controllabile, in grado di superare i limiti e l'imprecisione cui andava inevitabilmente incontro l'esecuzione strumentale di musiche integralmente seriali. Su questi presupposti si mise a fuoco l'obiettivo, divenuto poi predominante, di indagare scientificamente, partendo dall'analisi del puro suono sinusoidale, la natura fisica dei fenomeni acustici, conosciuti o inauditi, al fine di una loro produzione artificiale che, in prospettiva, superava scientificamente la secolare dicotomia fra suono e rumore (cfr. Stockhausen 1959). I primi lavori, alcuni dei quali presentati a Darmstadt, furono realizzati da Eimert, Stockhausen, Karel Goeyvaerts (1923-), Henry Pousseur (1929-) e altri. In queste realizzazioni l'impostazione sperimentale prevaleva concettualmente sulle istanze artistiche e non mancarono critiche severe per esiti il cui scarso interesse musicale sembrava non giustificare la tecnica estremamente laboriosa necessaria alla loro realizzazione (Prieberg 1960, p.179).

Nel 1956 tuttavia Stockhausen completò *Gesang der Jünglinge*, composizione che ben presto fu unanimemente considerata un vertice della neonata musica elettronica. Lasciando trasparire a tratti il senso delle parole, e rimandando a un contenuto fortemente drammatico, *Gesang der Jünglinge* si apre a motivazioni di ordine extra-sperimentale e segna una consistente revisione del purismo che caratterizzava (e continuerà a caratterizzare) molte delle ricerche elettroniche compiute a Colonia e altrove. La composizione, ispirata al canto dei fanciulli nella fornace (dal capitolo III del libro del profeta Daniele), oltre a sorgenti sonore di laboratorio, utilizza infatti anche una voce di ragazzo, ossia un materiale indiscutibilmente 'concreto', che intona un testo di forte contenuto emotivo. Naturalmente il trattamento fonico cui la voce viene sottoposta non ha nulla a che fare con le procedure della musica concreta ed è assai più controllato e sistematico, eppure il montaggio e la manipolazione non giungono a snaturare completamente voce e parole, con un risultato che a tratti enfatizza addirittura l'impatto espressivo dell'insieme. Ma *Gesang der Jünglinge* rappresenta anche il punto di incontro di molte contraddizioni aperte nel pensiero musicale di quegli anni: «Crediamo che la concezione che sta alla base del nostro lavoro personale - scrive Stockhausen a questo proposito - potrà divenire l'idea centrale della composizione elettronica. La continueremo a sostenere e a confermare nonostante le obiezioni e le critiche: struttura dell'opera e struttura del materiale sono un'unica cosa. La concezione strutturale polifonica della nostra attuale composizione richiede una corrispondente proiezione nello spazio. Utilizziamo una stereofonia sestupla. La composizione viene cioè diffusa da sei altoparlanti [...]. Gli altoparlanti sono disposti nella sala in modo circolare, intorno e sopra agli ascoltatori e avvolgono questi ultimi nella polifonia sonora della composizione [...] La nostra tecnica seriale integrale, che include anche il controllo delle posizioni delle sorgenti sonore nello spazio, dovrà dimostrare qui per la prima volta la propria legittimità estetica» (Stockhausen 1955, in Pousseur 1976, pp. 119-120). In quegli stessi anni la ricerca elettronica diviene un'esperienza generalizzata. Fra i sempre più numerosi centri di ricerca, spicca lo Studio di Fonologia della RAI di Milano, attivo fin dal 1953 e animato dalla presenza di due compositori come Bruno Maderna e Luciano Berio. Orientata su una linea di ricerca tradizionalmente classificata come 'empirista' (Gentilucci 1972, p.54), l'attività elettronica di Maderna e di Berio condusse l'ambiente milanese a un equilibrato distacco

dall'unilateralità di certi schematismi teorici espressi altrove e, nei fatti, si volse a una sperimentazione a tutto campo e fortemente motivata artisticamente. Numerosi furono i compositori che in quegli si fermarono a lavorare allo studio di Milano, fra questi Pousseur che vi realizzò *Scambi* (1957) e Cage che nel 1958 vi lavorò a *Fontana Mix*. Fra gli altri centri attivi già negli anni Cinquanta si possono ricordare New York, Tokyo (entrambi dal 1953), Gravesano (dal 1954), Darmstadt (dal 1955), Varsavia (dal 1957), Bruxelles (dal 1958) etc. La generalizzazione dell'utilizzo di tecnologia elettronica a fini musicali condusse nel giro di pochi anni all'attenuarsi delle posizioni teoriche più inflessibili e al delinarsi di un crescente pragmatismo, magari variamente dissimulato. A titolo di esempio: *Gesang der Jünglinge* oppure *Omaggio a Joyce* di Berio superano, ciascuno a modo proprio, l'iniziale dichiarata incompatibilità fra materiale concreto e suono elettronico, mentre l'abbinamento fra nastro magnetico e suoni strumentali dal vivo (anch'esso spesso criticato per ragioni di purezza teoretica) di dimostra via via terreno quantomai fertile attraverso lavori come le due composizioni di Maderna intitolate *Musica su due dimensioni* (1952 e 1958), *Transición II* (1959) di Mauricio Kagel, *Kontakte* (1960) di Stockhausen, *Rimes pour différentes sonores* (1959) di Pousseur.

Nel corso degli anni Sessanta con un percoroso tuttora in pieno svolgimento, alla musica su nastro (che essendo registrata si presenta come definita una volta per tutte) si affianca la nuova tecnologia dell'elaborazione elettronica in tempo reale di una qualunque sorgente sonora (sia elettronica sia meccanica). Alla cosiddetta *Tape Music* si affianca così la tecnologia del cosiddetto *live electronics*, frutto dello sviluppo di nuove apparecchiature, dai sintetizzatori sempre più versatili e maneggevoli, ai campionatori di suono, a *softwares* musicali sempre più raffinati. L'introduzione di queste nuove risorse, unitamente all'affermarsi della tecnologia digitale trasformano profondamente la tecnica della musica elettronica, consentendo di realizzare e controllare istantaneamente procedure che solo pochi anni prima richiedevano giorni e giorni di lavoro in studio. In realtà insieme alla tecnica è la natura stessa della musica elettronica a essere rivoluzionata: da competenza eminentemente esoterica e futuribile, riservata ai pochi in grado di padroneggiare apparecchiature di estrema complessità, le nuove tecnologie informatiche non solo hanno allargato a dismisura l'accessibilità di mezzi elettronici, ma addirittura hanno reso l'elettronica il veicolo privilegiato di un nuovo dilettantismo musicale che, a due secoli di distanza rinnova le fortune di una *Hausmusik* non più eseguita, ma addirittura composta fra le mura domestiche. A parte questi aspetti, comunque, in un momento nel quale dilagano le tendenze all'informale, all'opera aperta, al *work in progress*, il *live electronics* rappresenta un ulteriore e definitivo fattore che salda le nuove tecnologie musicali alle correnti culturalmente più vivaci del mondo musicale. Prescindendo dunque da una ricerca pura che ancor oggi lavora con prospettiva eminentemente scientifica allo sviluppo della tecnologia elettroacustica, verso la fine degli anni Sessanta, l'elettronica mette radici stabili nel campo musicale come uno dei mezzi - eventuale o privilegiato - a disposizione del compositore o del *performer*. «La musica elettronica - scrive Berio nel 1976 - in un certo senso 'non esiste' più perché è dappertutto e fa parte del pensare musicale di tutti i giorni. Possiamo descriverne le tecniche specifiche ma non possiamo porla come antitesi ad altri modi e concezioni della fabbrica musicale. [...] Un musicista di oggi che non si interessa alla mediazione della musica elettronica è necessariamente incompleto, così come può essere incompleto il musicista che ignora voci e strumenti e si interessa solo ai suoni prodotti e trasformati elettronicamente» (Berio 1976, in Pousseur 1976, p. VII). Questo radicamento si esplica sia all'interno dell'avanguardia colta grazie ad autori come Stockhausen e Luigi Nono che nell'applicazione del *live electronics* hanno conseguito risultati di straordinario rilievo, sia in un'altra avanguardia emergente e multiforme, ossia le aree più intellettualizzate e progressive del pop e del jazz. Col loro uso crescente e trasgressivo della tecnologia sono proprio queste turbolente aree 'extracolte' a illustrare alcuni degli sbocchi fra i più significativi e non di rado sorprendenti della ricerca elettronica, individuandone spesso in virtù di un ardito empirismo libero da schematismi di scuola, inedite possibilità di utilizzo e originali fascinazioni

poetiche: tutto questo pur in presenza delle prevedibili e talora insormontabili riserve di ordine accademico che addebitano a questo genere di esperienze musicali la tendenza alla volgarizzazione, al cedimento verso un uso puramente 'illustrativo', 'non consapevole' dei mezzi elettronici.

7. Dalla serialità al comporre come scienza.

La ricerca elettronica può essere certamente considerata come la punta tecnologicamente avanzata e, insieme, come la coscienza critica di quel gigantesco sviluppo del *medium* elettrico ed elettronico come veicolo predominante nella produzione e diffusione della musica registrata. Si può fondatamente sostenere che la musica riproducibile, rivoluzionando quello che R. Murray Schafer ha denominato *soundscape*, («paesaggio sonoro», Schafer 1977), ha contribuito a un mutamento sostanziale dell'orizzonte musicale, tanto dal punto di vista sociologico e antropologico, tanto da quello psicologico ed estetico (cfr. Moles 1958). In termini più specificamente compositivi, nell'ultimo terzo del XX secolo gli smisurati orizzonti dischiusi dall'elettronica hanno offerto o almeno suggerito una gamma di possibili alternative all'incipiente incrinarsi di una cosmogonia musicale fondata, nel corso del ventennio precedente, sull'ordine seriale. Di fatto la competenza generata dalla pratica elettronica è divenuta il prototipo, il paradigma di un nuovo tipo di pensiero musicale che allarga il proprio orizzonte dal terreno temporaneamente isterilito della strutturazione della forma e dell'articolazione del linguaggio, all'indagine sempre più metodica sull'elemento primo di cui ogni organizzazione del continuum acustico si costituisce: la materia sonora, indagabile sia con gli strumenti messi a disposizione dalla tecnologia, sia con i mezzi tradizionali della scrittura. A ben vedere, anzi, uno degli effetti più rilevanti dell'affermarsi dell'elettronica in campo musicale, è proprio la trasformazione indotta nella tradizionale tecnica compositiva su carta (Gentilucci 1972, p.106).

Il crescere dell'interesse per l'esplorazione del suono richiama fortemente in causa un autore come Edgar Varèse, determina una sostanziale rilettura di Debussy in quanto padre fino ad allora misconosciuto della concezione sonora più libera e innovativa del nuovo secolo, rivaluta le anticipazioni del futurismo e del *bruitisme* che, in genere, erano state frettolosamente liquidate dal pensiero postweberniano. Tutti questi fattori assumono una centralità mai conosciuta prima d'allora nel pensiero musicale del XX secolo e determinano il tramonto di quella dicotomia *Schoenbergkreis-Stravinskij* proposta da Adorno e generalmente adottata sino ad allora come chiave di lettura del mondo musicale presente. Già nel 1956, a proposito di Debussy, Boulez scriveva: «tutta la sua vita è stata una ricerca dell'inalizzabile, di uno sviluppo che incorpora, nel procedimento stesso, le sorprese dell'immaginazione. [Egli] diffida dell'architettura, nel senso pietrificato di questa parola; preferisce ad essa delle strutture composte insieme di rigore e di libero arbitrio. [Con lui] l'instabile, l'istante fanno irruzione nella musica [...] Nell'organizzazione dei suoni, questa concezione si traduce con un rifiuto delle gerarchie armoniche esistenti come dato unico dei fatti sonori; le relazioni da oggetto a oggetto si stabiliscono nel contesto seguendo delle funzioni non costanti. [...] La preoccupazione di un timbro adeguato modificherà profondamente la scrittura strumentale». (Boulez 1966, pp.37-38). Nella prospettiva scienziata dello strutturalismo l'attenzione al suono non rappresenta necessariamente una frattura, anzi: essa coincide con l'aprirsi delle indagini sul vero responsabile dell'accadimento sonoro e, in un certo senso, rilancia in modo decisamente più raffinato l'idea di una realtà quantificabile e strutturalmente controllabile. Sotto questo profilo la *Gruppenteknik* di Stockhausen, oppure la musica *stocastica* di Xenakis avviano un processo di superamento della serialità storica che ha nell'elettronica uno dei suoi presupposti e che, forte di un pensiero strutturale più evoluto, affronterà via via problematiche sempre più complesse di controllo del materiale, risolvendole con procedure ancora più rigorose e sottili. Si assiste quindi al consolidarsi di una visione scienziante della musica, tendente, come ha osservato Dahlhaus, a considerare come proprio compito primario la 'soluzione di problemi' costruttivi e concettuali (Dahlhaus 1983, in Lanza 1991,

p.267) ossia, in sostanza, facendo propri i concetti di *paradigma* e di *scienza normale* proposti dal Thomas Kuhn nel suo fortunato libro *The Structure of Scientific Revolutions*. Nell'ambiente della musica d'avanguardia europea, il modello predominante diventa così quello della *scientific community*, interessata più alla metodologia che all'opera in quanto tale (Dahlhaus 1983, in Lanza 1991, p.272). Con la generalizzazione di questo mimetismo scientifico del comporre, si apre, in altre parole, l'epoca cosiddetta della 'musica postseriale', nella quale, in termini spiccatamente accademici, si esprime la prosecuzione della vocazione sperimentale del pensiero compositivo di fine secolo. Fra gli innumerevoli esempi recenti si possono citare l'asperata complessità progettuale dell'inglese Brian Ferneyhough (1943-) oppure le ricerche condotte nell'ambito della cosiddetta 'musica spettrale', una tendenza sviluppatasi principalmente in Francia ad opera di autori come Hugues Dufourt (1943-), Gérard Grisey (1946-) e Tristan Murail (1947-).

Da un punto di vista teorico, l'avvento del pensiero postseriale assesta il definitivo colpo di grazia ad Adorno e alla sua ammonizione a non soggiacere al feticismo del materiale: progressivamente il comporre riduce concettualmente il proprio campo d'azione, si specializza, si tecnologizza, si trasforma cioè da un «comporre la musica» in un «comporre il suono» o anche «comporre il materiale», espressioni entrambe molto usate negli ultimi decenni del secolo: il senso stesso della composizione tende a identificarsi e a risolversi nell'individuazione della corretta procedura e nell'adeguato trattamento delle proprietà di un certo materiale, magari ponendolo in relazione con le peculiarità dei meccanismi percettivi.

Eppure, per converso - e le citate parole di Boulez a proposito di Debussy vi alludono - questa stessa linea indirizzata al suono, segna l'arretramento dell'orizzonte tradizionale del comporre come compiuta articolazione di costrutti sintagmatici. L'idea del comporre inteso come indagine sulla costituzione, sulla producibilità e sulla manipolazione di inediti materiali fonici segnala in altre parole una sorta di declassamento della qualità linguistica e conoscitiva connessa all'organizzazione della forma a favore di un pensiero che mentre si volge alla materia, chiama in causa un'organizzazione naturalistica, pre-logica, (e in sostanza pre-musicale) della materia sonora, mostra inevitabilmente tratti di apertura all'informale e quindi all'irrazionale.

Nel 1956 la neonata rivista «Gravesaner Blätter», pubblicava un articolo del compositore greco naturalizzato francese Iannis Xenakis intitolato *La crise de la musique serielle*. Vista la tendenza all'appiattimento e all'indistinzione risultante dall'uso sistematico della serialità, con esiti percettivamente indistinguibili a quelli frutto di procedimenti casuali, Xenakis sosteneva l'opportunità di ricorrere al calcolo statistico delle probabilità per controllare adeguatamente i risultati complessivi. Come rimedio a quell'indesiderato effetto irrazionale il compositore proponeva cioè la cosiddetta *musica stocastica* (dal greco *stochos* che significa fine, scopo): «La polifonia lineare si autodistrugge attraverso la sua effettiva complessità. [...] L'enorme complessità impedisce all'ascolto di seguire l'intreccio delle linee e ha come effetto macroscopico una dispersione irrazionale e fortuita dei suoni lungo tutta l'estensione dello spettro sonoro. Nasce così una contraddizione fra il sistema polifonico lineare e il risultato, che viene percepito come puro effetto massivo, di superficie. Tale contraddizione scomparirà quando l'indipendenza dei suoni sarà totale. In effetti, una volta rese inoperanti le combinazioni lineari e le loro sovrapposizioni polifoniche, ciò che si affermerà sarà la media statistica degli stati isolati e delle trasformazioni delle componenti a un istante dato. L'effetto macroscopico potrà allora essere controllato come media dei movimenti degli oggetti da noi scelti. Ciò implica l'introduzione del concetto di probabilità e, in termini più specifici, l'uso del calcolo combinatorio.» (Xenakis 1955, in Restagno 1988, p.191). Attivo anche come architetto e collaboratore di Le Corbusier, Xenakis si impone all'attenzione attorno alla metà degli anni Cinquanta con partiture che al serialismo dominante di quegli anni oppongono una scrittura altrettanto complessa nella quale in luogo della parametrizzazione puntillista del suono singolo e dei suoi rapporti con l'insieme, prende

forma un'idea materica e spaziale di massa sonora risultante da una miriade di interventi strumentali. Il compositore si preoccupa del controllo del processo di trasformazione dell'insieme, applicandovi precise leggi statistiche e algoritmi, affini a quelli che lo stesso Xenakis adotta nei suoi progetti architettonici per determinare superfici, curve, volumi, proporzioni. *Metastasis* (1953-54) per 61 strumenti distribuiti in altrettante parti reali è la composizione con la quale Xenakis avvia la realizzazione delle sue idee che si svilupperanno poi nelle partiture di *Pithoprakta* (1955-56), *Achorripsis* (1956-57), *Duel* (1959), *Terretektorh* (1965-66), *Nomos Gamma* (1967-68). E' soprattutto nella scrittura per ampio organico che Xenakis svolge le sue strategie sonore indirizzate a obiettivi eminentemente materici, plastici, spaziali, geometrici. L'introduzione su larga scala di tecniche quali glissandi, microtoni e tutta una varietà di condotte strumentali inusuali, viene da Xenakis regolata in modo da plasmare le sue composizioni in analogia a fenomeni fisici connessi per lo più alla dinamica dei fluidi, diffondendo così l'uso di termini di riferimento come nubi, grumi, magma, pulviscolo. Larghissima è stata l'influenza diretta o indiretta esercitata dalla scrittura di Xenakis che, a sua volta, ha accolto con sicura originalità le suggestioni del nuovo immaginario elettronico. Tuttavia, accanto a una ferrea legislazione numerica che, complessivamente, la riconduce a un orizzonte scientificizzante, la musica di Xenakis esibisce, non contraddittoriamente, ma quasi come indispensabile corollario, un carattere primordiale, tellurico e istintuale. Autore quantomai prolifico, aperto alla sperimentazione tecnologica e disponibile quindi anche alla ricerca elettronica e multimediale (*Persépolis* 1971, *Polytope de Cluny* 1972, *Diatope* 1977 etc.), Xenakis costituisce uno dei termini di riferimento obbligati per la musica del dopoguerra, anche quando, attenuandosi (ma solo a tratti) il furore costruttivo degli anni di esordio, la sua musica svela un fondo di estetismo, oscillando fra una raffinata vocazione timbrica e un'aspra, persino feroce gestualità barbarica. Ne sono esemplificazione certe pagine per percussioni come *Persephassa* (1969), *Pléiades* (1979), *Idmen A-Idmen B* (1985) che restano fra le creazioni più riuscite ed emozionanti del loro genere.

8. Ligeti e Kurtág

C'è un altro autore che, insieme a Xenakis, seppure con presupposti e intendimenti diversi, ha espresso al livello artisticamente più elevato un'idea di musica incentrata sul dispiegarsi del suono in quanto materia: l'ungherese naturalizzato austriaco György Ligeti (1923-). Anche Ligeti, con maggiore problematicità di Xenakis, muove concettualmente dalla critica all'«erosione intervallare» prodotta dalla serialità, per cui «successioni di note e aggregati verticali sono per lo più indifferenti rispetto agli intervalli che li compongono [...]: la tensione e la risoluzione si sono arrese a proprietà statistiche della forma quali, per esempio, i rapporti di registro, la densità ed il tessuto della struttura. [...] Ciò porta irresistibilmente a un aumento dell'entropia. Più sarà accurata la rete delle operazioni con materiale preordinato, più alto sarà il grado di livellamento nel risultato.» (Ligeti 1960, in Restagno 1985, p.226-230). Rilevando la crescente presenza nella musica di quello «pseudomorfismo con la pittura» già descritto da Adorno, Ligeti osserva come «un metodo compositivo che si concentri soprattutto sulle condizioni del materiale porta inevitabilmente ad associazioni con le sensazioni visive e tattili» (Ligeti 1960, in Restagno, p.235). E' ciò che accade, ad esempio, in *Artikulation* (1958), uno dei pochi brani per nastro magnetico realizzati da Ligeti: «Prima di tutto scelsi elementi dotati di varie caratteristiche di organizzazione interna: granulosi, friabili, fibrosi, viscosi, viscidati e compatti. Un'indagine sulla relativa permeabilità di questi caratteri mi indicò quali avrebbero potuto essere mischiati e quali invece sarebbero stati difficili da impastare. L'organizzazione seriale di tali proprietà servì da base per la costruzione della forma.» (Ligeti 1958, p.235).

Imbevuto di tradizione nazionale, consapevole del retaggio bartokiano, il giovane Ligeti, lasciata l'Ungheria nel 1956 in seguito all'intervento sovietico, lavora a Colonia presso lo studio di musica elettronica, partecipa ai corsi di Darmstadt dal 1957 e si impone all'attenzione internazionale con

Atmosphères (1961), pagina decisiva, nella quale la scrittura intervallare e lineare cede il posto alla ricerca concernente 'superfici timbriche' sostanzialmente statiche, con aspetti di *continuum* sonoro impercettibilmente cangiante, *clusters* strumentali affini al 'suono bianco', 'micropolifonie' finemente elaborate mediante una notazione accuratissima. Da *Aventures et Nouvelles Aventures* per sette strumenti e tre voci che intonano testi non semantici (1962-1966) al *Requiem* per soli due cori e orchestra (1963-1965) e, ancora, *Lontano* per orchestra (1967), *Zehn Stücke für Bläserquintett* (1968), *Ramifications* per 12 archi solisti (1968-1969), *Kammerkonzert* (1969-1970), *San Francisco Polyphony* (1973-1974), fino all'opera *Le Grand Macabre* (1972-1977), Ligeti svolge uno dei percorsi sicuramente più affascinanti e originali fra gli autori della sua generazione. Muovendosi con estrema lucidità fra un'instancabile ricerca sulle qualità e sulle metamorfosi testurali e, al polo opposto, un recupero delle nozioni di intervallo, di contrappunto, di forma entro uno stile fratturato e frammentario, la musica di Ligeti ha fornito alla tecnica compositiva del suo tempo stimoli e modelli fra i più raffinati e fecondi in quanto meno schematizzabili; modelli di coerenza e di consapevolezza stilistica in tema di colorismo e materismo, di calibratissima stratificazione poliritmica; pagine superbamente giocate sul filo dell'ebbrezza virtuosistica e tuttavia capaci di aprirsi a figurazioni ritmico melodiche, a suggestioni di natura armonica ed emotiva che, di fatto, sottraggono, queste pagine a una troppo angusta collocazione di tendenza o di maniera. Progressivamente l'arditezza sperimentale di Ligeti si innalza a poetica di autentica individualità, corroborandosi anche dell'esplicita tensione del compositore verso un ideale isolamento. La produzione più matura di Ligeti, col suo sedimentarsi stilistico e poetico, tende a diluire i propositi sperimentali e la problematica teorica, liberando tangibili suggestioni poetiche, umori fascinosi, ardore inventivo. Per questo, essa incorre in quella tipica antinomia - vero luogo comune della modernità - per cui, a fronte di pagine che possono considerarsi fra i culmini dell'artisticità musicale del tardo Novecento, si registrano puntuali riserve di chi vi scorge solo l'allentarsi della tensione sperimentale e l'emergere di tratti 'retrospettivi'. In ragione della forte e comune tensione verso una poetica individuale che li stacca da ogni connotazione di scuola (e nonostante la loro marcata diversità di posizioni), si può accostare a Ligeti il suo connazionale György Kurtág (1926). Nonostante le sue prime significative composizioni come il Quartetto Op.1 (1959), gli Otto pezzi per pianoforte Op.3 (1960) o i *Sermoni di Péter Bornemisza* Op.7 (1968) venissero eseguite a Darmstadt, Kurtág, convinto e coerente assertore di una irrinunciabile vocazione espressiva del mezzo musicale, non ha potuto evitare una collocazione a lungo marginale, un giudizio in termini di epigono di una lezione esaurita e riconducibile ai modelli di due grandi maestri come Webern e Bartók. Lo «splendido» Quartetto di Kurtág, scriveva Antoine Goléa nel 1960, «mostra forse ciò che Bartók avrebbe fatto se non avesse resistito, fra il 1920 e il 1930, alla tentazione suprema della tecnica seriale e delle sue conseguenze» (Trudu 1992, p.194). Fu solo verso la fine degli anni Settanta che si cominciò a cogliere la lucidità, l'equilibrio, la forza drammatica, l'autenticità lirica della musica di Kurtág. Di particolare rilievo è la profonda originalità con cui il compositore ungherese si tiene fedele a un'irrinunciabile e meditatissima forma aforistica, a un modo di intendere l'universo come insieme di microcosmi che accoglie il retaggio weberniano, ma lo sottrae alla temperie strutturalista e lo proietta in un orizzonte espressivo ancora sorprendentemente vergine. Giudicato oggi da molti come uno degli autori di maggiore statura artistica del secondo Novecento, Kurtág per la profondità poetica e l'essenzialità folgorante dell'invenzione, per il suo discreto rifuggire ogni alibi metalinguistico a giustificazione della propria condotta musicale è uno dei compositori che più intensamente impersonano la condizione musicale di fine secolo, conclusa l'epoca della giurisdizione seriale e mentre si sgretolano i paradigmi scienziati. E' forse eccessivo caricare di responsabilità epocali questo artista dal lirismo fortemente interiorizzato e alieno da ogni grandiosità esteriore, eppure pagine come *Poslanija pokojnoj R. V. Troussovoj* («Messaggi della defunta R.V.Trussova», 1976-1980) per voce e percussioni o i *Kafka-Fragmente* (1985-1986) per voce e

violino potrebbero quasi essere letti come quintessenza di quella spasmodica tensione verso un recupero di poeticità, espressione, interiorità, immaginazione in cui l'ultimo ventennio del secolo, per lo più confusamente, si riconosce.

9. L'altra avanguardia. I molti volti dell'aleatorietà.

La nozione di suono, salita alla ribalta come reazione alla serialità, è il terreno nel quale matura il proliferare e il divaricarsi delle concezioni musicali nella seconda metà del secolo. Sotto un certo aspetto (ad es. Xenakis, gli 'spettrali') il suono si presenta come terreno di ricerca e di verifica e, in quanto tale, consolida la mentalità antiumanistica dello strutturalismo, interessata a questioni procedurali e alla soluzione sperimentale di problemi. Dal campo filosofico e scientifico, in luogo del determinismo strutturalista, si mutua magari il richiamo alla fisica quantistica e al principio di indeterminazione di Heisenberg, si studiano i criteri che consentono di ricavare leggi probabilistiche entro un sistema aleatorio, ossia caratterizzato da eventi casuali. D'altro canto, come già si rilevava, l'interesse per la natura intrinseca del fenomeno acustico, presenta risvolti che incoraggiano quelle reazioni allo strutturalismo che di lì a poco si manifesteranno.

Lo schieramento che dalla fine degli anni Cinquanta in poi interpreta - certo non solo in campo musicale - la reazione allo strutturalismo, è composito e disuguale. Tuttavia, se è possibile cogliervi un elemento comune, esso è probabilmente un orientamento estetico rivolto al comportamento, al gesto, alla *performance*. L'attenzione, in altre parole, si volge a tutto ciò che incarna istanze tendenzialmente opposte al pensiero razionale astratto, istanze che, fatalmente, rimettono in gioco quella dimensione visiva, teatrale, intrinsecamente espressiva, che negli anni Cinquanta era stata accuratamente espunta proprio in quanto non controllabile (Griffiths 1981 *Modern music*, p.129). In termini musicali molto generali, a ciò consegue il rifiuto del comporre inteso come progettazione di un evento musicale i cui rapporti di causa/effetto siano esattamente pianificati e consequenziali. Talora questo rifiuto corrisponderà a una scelta liberatoria, altre volte invece si presenterà come un'espressione di impotenza e di frustrazione, l'estremo manifestarsi di un'insanabile crisi di identità.

In Europa la seconda metà degli anni Cinquanta è segnata dalla riscoperta dell'insegnamento filosofico di Martin Heidegger (1889-1976) cui si accompagna il diffondersi di una visione esistenzialista, intrisa di negativismo, di umanismo e profondamente aliena allo strutturalismo. Questi fermenti si mescolano in campo musicale alle critiche alla serialità, al mai del tutto rimosso furore antiaccademico e antiborghese insito nell'anima dadaista dell'avanguardia, al propagarsi delle filosofie orientali e dell'insegnamento Zen. Tutta questa materia disparata e confusa viene per così dire catalizzata dal trambusto provocato dalla musica e dalla personalità di John Cage.

Figura di spicco della scena d'avanguardia newyorkese, questo compositore californiano, già allievo di Henry Cowell e di Arnold Schoenberg, fin dall'inizio degli anni Cinquanta aveva contribuito a raccogliere attorno a sé un gruppo piuttosto attivo e intraprendente di artisti: compositori come Morton Feldman (1926-1987), Earle Brown (1926-) Christian Wolff (1934-), musicisti di valore come David Tudor (1926-), un coreografo come Merce Cunningham (1919-), artisti appartenenti alla corrente del *New Dada* quali Jasper Johns (1930-) o Robert Rauschenberg (1925-). Fra i presupposti comuni, pur in assenza di manifesti costitutivi di una vera e propria 'scuola' c'erano le idee di Marcel Duchamp (1887-1968) circa l'artisticità del quotidiano, la sua celebre intuizione del *ready made* che scaturiva dalla negazione dell'esteticità intrinseca dell'opera a fronte dell'esaltazione del comportamento dell'artista. Determinante era anche l'influsso esercitato dall'informale pittorico e, in particolare, dall'*action painting* di Jackson Pollock (1912-1956) con la sua enfattizzazione del gesto. Sensibile era inoltre il fascino esercitato dalle sculture mobili (*mobiles*) di Alexander Calder (1898-1976), strutture sospese i cui movimenti casuali erano determinati dal soffio dell'aria. Scarsamente sottolineato, ma quantomeno da verificare nel suo contributo all'orientamento artistico di questa avanguardia

nordamericana, è il complesso rapporto di reazione al *behaviorism*, («comportamentismo») la corrente psicologica nordamericana che in quei decenni, con la sua negazione tendenziale della dimensione interiore e quindi della libertà del comportamento umano, monopolizzava il dibattito scientifico e filosofico su questo terreno (Peckham 1965).

Nell'insieme, il radicato orientamento antiaccademico e il deciso radicalismo artistico sono forse gli unici tratti che realmente hanno accomunato questi creatori e *performers*. Le loro iniziative spettacolari, oltre che anticipatrici della futura multimedialità, hanno segnato di fatto l'inaugurazione di quelle tendenze gestuali e concettuali quali lo *happening* o l'*environment* che hanno messo in discussione le fondamenta stesse del linguaggio artistico contemporaneo, e hanno schiuso un'epoca nuova per le cosiddette *performing arts*.

Nel 1958 Cage partecipò ai corsi di Darmstadt dove tenne un ciclo di conferenze e presentò in coppia col pianista David Tudor alcune composizioni di Feldman, Brown, Wolff e sue (*Music for Two Pianos, Variations I* e *Winter Music*). Lo scalpore, immediato, era legato certamente all'istrionica verve provocatoria neodata e concettuale di un artista che considerava musica lo sbattere del coperchio del pianoforte, che annoverava fra gli strumenti sveglie, apparecchi radio, giocattoli, che assegnava all'interprete comportamenti clowneschi, che teneva conferenze aventi per tema 19 sigarette e rispondeva alle domande scegliendo a caso frasi scritte in precedenza. Le reazioni a Cage furono di segno opposto. Il critico Heinz-Klaus Metzger (1932-) dedicò a Cage un saggio dal titolo *John Cage o della liberazione* (Metzger 1959); sulla «Hannoversche Presse» apparve invece un articolo intitolato *A Darmstadt niente di nuovo* (Trudu 1992, p.131). Si andava dall'eccitazione con cui assiste a una rivelazione, all'indifferenza simulata, all'aperta contrarietà manifestata, ad esempio, da Pierre Boulez. Il compositore francese - che secondo quanto riferisce Stockhausen definì Cage un tipo 'pericoloso' (Trudu 1992, p.117) - aveva già chiarito la propria posizione in un testo preparato per i corsi di Darmstadt del 1957 e intitolato *Alea*. In esso egli sottolineava la novità della prospettiva aleatoria, ma prendeva nettamente le distanze da troppo troppo passiva e disinvolta concessione di credito alla casualità, affermando invece l'esigenza irrinunciabile di un suo 'addomesticamento', di una sua conciliazione con le istanze dell'intelletto: «Introdurre il caso nella composizione? Non è una follia, o tutt'al più un vano tentativo? Follia, forse, ma *follia utile*. In ogni caso adottare il caso per debolezza, per facilità, abbandonarsi a esso, è una forma di rinuncia alla quale non si potrebbe aderire senza negare tutte le prerogative e le gerarchie implicate dalla creazione di un'opera. E allora come conciliare composizione e caso?». (Boulez 1957 in *Note di apprendistato*, p.45).

In realtà gli interrogativi sollevati dal comporre aleatorio, ossia lasciando margini più o meno ampi per eventualità non predeterminate, datavano da qualche anno prima. In Europa il termine *aleatorio* venne definito in campo musicale per la prima volta nel 1955 da Hans Meyer Eppler come «procedimento il cui decorso generale è determinato, mentre le singole componenti dipendono dal caso» (Lanza 1983, p.59). Si tratta di una definizione piuttosto discussa che contribuì a divulgare impropriamente un termine dalle implicazioni più sottili e complesse (cfr. le obiezioni all'uso di questo termine sollevate da Xenakis in: Restagno 1988, p.18). Nel 1954, Cage, sempre in coppia con Tudor, aveva fatto conoscere per la prima volta in Europa la sua musica, durante una tournée nel corso della quale aveva partecipato al festival di Donaueschingen con due brani per pianoforte preparato, *31'57.9864* e *34'46.776*. Successivamente, nel 1956, David Tudor presentò a Darmstadt brani di Feldman, Brown, Wolff e Cage stesso, eseguendo una scelta da *Music of changes*, una lunga composizione pianistica del 1951, redatta in base ai responsi oracolari del libro cinese dell'*I Ching* («Libro dei mutamenti»). Composizione tipicamente aleatoria, in pratica *Music of Changes* era stata composta lanciando delle monetine. Tuttavia essa non era certamente l'unica composizione di Cage fondata sulla casualità, né Cage era l'esclusivo alfiere di questo modo di procedere che negli Stati Uniti aveva già una discreta casistica. Cage si avvaleva ormai abitualmente - e si avvarrà per tutta la sua carriera - dei più diversi

metodi per convertire in suoni i suggerimenti del caso. Uno dei prediletti, ma certo non l'unico, era appunto l'*I Ching* utilizzato per diversi brani (*Imaginary Landscape n.4* per dodici apparecchi radio (1951), *Williams Mix* (1952) un collage di 600 diverse registrazioni per nastro magnetico a otto piste etc.) e impiegato ancora a lungo, almeno fino a *Empty Words* (1973-1974) per voce recitante con o senza proiezione di diapositive.

La pratica aleatoria propriamente detta era stata inaugurata probabilmente dal giovane Morton Feldman nel 1950, nei cicli delle *Projections* delle *Intersections*, brani per strumenti diversi la cui notazione lascia ampiamente indeterminati elementi quali l'altezza dei suoni, la durata, l'intensità ecc, mediante l'uso di simboli grafici (ad esempio rettangoli di varie dimensioni). Accolto precocemente da Earle Brown e dallo stesso Cage, l'uso dei grafismi più diversi in sostituzione o a corredo della notazione tradizionale si affermerà poi largamente negli anni successivi anche di qua dall'Oceano, determinando un nuovo filone di sperimentazione creativa. Dopo secoli di quasi immobilità la grafia musicale diventava improvvisamente un terreno di libera invenzione, avviandosi verso un ampliamento virtualmente illimitato del suo repertorio semiografico. Non c'è in pratica compositore attivo nel secondo Novecento che non abbia attinto e insieme contribuito a questa liberalizzazione della notazione. Da codice tendenzialmente univoco e generalmente condiviso la scrittura musicale può ora trasformarsi in rappresentazione grafica di un'opera singola, può essere concepita insieme all'opera stessa e obbedire quindi a convenzioni ideate di volta in volta e, spesso, tutt'altro che univoche. In questo senso il grafismo della notazione è una componente integrante delle tendenze visive, gestuali e aleatorie, proponendosi talvolta come finalità stessa di un comporre che sconfinava nell'arte figurativa.

La netta presa di posizione di Boulez nel suo articolo sull'aleatorietà, trae origine sostanzialmente dall'acutezza con cui il compositore francese percepiva l'antitetività delle posizioni di questi artisti d'oltreoceano, rispetto allo strutturalismo e, più in generale, rispetto a tutta la tradizione del pensiero musicale eurocolto. Testimonianza importante di questo complesso rapporto è la recente pubblicazione della corrispondenza fra Cage e Boulez, avviata fin dal 1949 e che documenta le divergenze di opinioni sul comporre aleatorio che condurranno all'allontanamento fra i due musicisti (Boulez-Cage 1990).

Per Boulez e per altri compositori europei, l'introduzione dell'aleatorietà fra i fattori della composizione, rispose in questa fase a un'esigenza di neutralizzarne la potenziale carica distruttiva e negatrice dell'intelligenza. Già nel 1957 a Darmstadt ci si poté rendere conto del modo con cui il vecchio continente aveva accolto e reagito allo stimolo cageano e newyorkese. Stockhausen, certamente più curioso e incline di Boulez verso le implicazioni irrazionali del comportamentismo e dall'aleatorietà presentò infatti *Klavierstück XI*. Si tratta di un brano la cui partitura consiste in un unico grande foglio su cui stanno 19 gruppi di note eseguibili secondo una successione casuale e con tempi, modalità d'attacco e dinamiche scelte dell'interprete entro una vasta gamma di possibilità.

Fra coloro che per primi accolsero la provocazione aleatoria figura anche il belga Henry Pousseur, da alcuni anni una delle figure di spicco dell'ambiente darmstadtiano. Nel 1957 Pousseur realizzò presso lo studio di fonologia della Rai di Milano *Scambi*, un nastro registrato in cui il succedersi degli eventi è determinato in modo sostanzialmente casuale. L'anno successivo, ispirandosi a Calder, compose quindi *Mobile* per due pianoforti, un 'componibile' risultante dal libero assemblaggio pezzi fissi e mobili. Ancora nel 1957, lo stesso Boulez offrì un saggio della sua idea di alea che poteva definirsi 'controllata', presentando la sua Terza Sonata per pianoforte. Progettata secondo una struttura 'opzionale' che comprende cinque movimenti prefissati (*formants*) eseguibili secondo otto diverse possibilità di successione e dalle quali dipendono le caratteristiche degli elementi mobili (*développants*), la Terza Sonata venne eseguita solo in parte e, a tutt'oggi, dei cinque *formants* costitutivi, sono stati pubblicati solo i due eseguiti dallo stesso Boulez in quell'occasione. Presentata in

veste incompleta o, meglio e tutt'ora volontariamente non conclusa, questa Sonata (come accadrà in seguito a molte altre opere di Boulez), si propone come uno dei primi esempi europei di 'opera aperta' o di *work in progress*. Sia il *work in progress*, sia l'opera aperta accompagnano l'imporsi delle poetiche del negativo e dell'aleatorio. Al tempo stesso, però, esprimono una mediazione della nozione più radicale di aleatorietà, traducendola in una forma compatibile con la tradizione concertistica e editoriale, bisognosa di un testo da interpretare o da pubblicare, tradizione che Cage invece intacca alla radice.

L'iniziale apertura europea al casuale si qualifica soprattutto come apertura a un'idea di mobilità, intercambiabilità, circolarità, multidirezionalità della forma cui è ancora estranea quella sorta di emancipazione dal volere dell'intelletto che costituisce invece la sostanza più profonda del radicalismo americano. Leonard Meyer ha definito la produzione di Cage di questo periodo come 'empirismo radicale', sostenendo che essa rappresenta la rottura più estrema nella tecnica e nell'estetica della musica occidentale dal Rinascimento ad oggi (Meyer 1963). «Il compositore - sintetizza Charles Hamm - è diventato un agente che mette in moto una sequenza di suoni sui quali non esercita alcun controllo, e per i quali non nutre alcun particolare interesse. Gli ascoltatori, compreso lo stesso compositore sono invitati a prendere in considerazione qualunque cosa accada [...] [a persuadersi] che *qualunque* suono (o successione di suoni) è potenzialmente interessante o bello o significativo» (Hamm 1983, p. 722).

10. John Cage

La musica e la cultura degli anni Sessanta e Settanta, furono indubbiamente percorse da un 'fenomeno Cage' e fra le nazioni europee l'Italia fu una fra le più sollecite a risentirne gli effetti, nell'opera di autori come Maderna, Berio, Bussotti etc. Tuttavia al di là dell'indiscutibile ruolo-guida - fra *maître à penser* e provocatore - esercitato dal compositore, la trasformazione intervenuta sulla scena musicale di quegli anni fu di portata più ampia, articolata e contraddittoria. Passaggio determinante di questo mutamento fu il confronto fra l'ala più radicale dell'avanguardia musicale statunitense e uno sperimentalismo musicale europeo tutt'altro che unitario; un confronto colto nella sua essenza dallo stesso Cage in un articolo del 1958: «In realtà l'America possiede un clima intellettuale adatto alla sperimentazione radicale. Come diceva Gertrude Stein, noi siamo il paese più antico del ventesimo secolo. [...] Una volta, ad Amsterdam, un musicista olandese mi disse: 'Dev'essere assai difficile per voi americani scrivere musica, perché siete tanto distanti dai centri della tradizione.' Dovetti rispondere: 'Dev'essere estremamente difficile per voi europei scrivere musica, perché siete tanto vicini ai centri della tradizione'. [...] La vitalità che caratterizza la scena musicale corrente europea segue dalle attività di Boulez, Stockhausen, Nono, Maderna, Pousseur, Berio, ecc. In tutta quest'attività si nota un elemento di tradizione, di continuità col passato [...]. I critici definiscono post-weberniana quest'attività. [...] L'abilità necessaria a produrre tali eventi si può apprendere nelle accademie, dove viene insegnata. Tuttavia questo quadro muterà. I silenzi della musica sperimentale americana, e persino il suo impegno tecnico nelle operazioni aleatorie, vanno introducendosi nella nuova musica europea. Non sarà facile, magari, che l'Europa cessi di essere l'Europa. però lo farà, e lo dovrà fare: perché il mondo, ormai, è un unico mondo.» (Cage 1961, pp.53-54).

Per Cage, che dal 1945 aveva studiato filosofia Zen alla Columbia University con Daisetz T.Suzuki, la contemplazione di ciò che accade, il disinteresse nell'orientare il decorso degli avvenimenti è effettivamente un punto programmatico essenziale, il nucleo stesso della sua poetica. L'aleatorietà non è che uno dei mezzi possibili di questa disciplina del distacco e dell'illuminazione che contrasta fortemente con la mentalità europea e che costituisce il nocciolo di quella che Cage chiama *experimental music*: «Questa svolta è psicologica, e a prima vista sembra una rinuncia a tutto ciò che appartiene all'umano: per un musicista alla musica. Ma è una svolta psicologica che guida entro il

mondo della natura. [...] Qui, una volta di più le strade si dividono.[...] Se non si vogliono abbandonare i tentativi di controllare il suono si potrà complicare la propria tecnica musicale [...] Oppure, come ho detto, si potrà abbandonare ogni intento di controllare il suono, sgomberarsi la testa dalla musica, e mettersi a scoprire mezzi che consentano ai suoni di essere se stessi, anziché veicoli di teorie umane o espressioni di sentimenti propri dell'uomo.» (Cage 1961, pp.28-29; cfr anche Nyman 1974).

Attivo come compositore fin dai primissimi anni Trenta, quando nel 1954 Cage si impone all'attenzione internazionale, vanta una produzione che annovera già oltre 100 titoli. Fra i tanti vanno almeno ricordate, lungo la strada inaugurata da Edgar Varèse, le numerose composizioni per ensembles di percussioni: *Construction n.1, n.2, n.3* (1939-1941), *Imaginary Landscape n.2 e n.3* (1942), *Amores* (1943), etc. Numerose sono anche le composizioni per pianoforte, fra cui, in particolare quelle per *pianoforte preparato*, ossia un pianoforte dalla sonorità alterata mediante l'introduzione nella cordiera di oggetti i più diversi. A partire dalla musica per il balletto *Bacchanale* (1938), fino alle *Sonatas and Interludes* (1946-1948), al Concerto per pianoforte preparato e orchestra (1951) e ai brani presentati a Donaueschingen nel 1954, per Cage il *prepared piano* sarà uno dei suoi laboratori prediletti della sua sperimentazione. Fra le creazioni di un foltissimo catalogo capace di rimettere ogni volta in discussione i fondamenti del senso comune musicale, non si può fare a meno di ricordare anche il celeberrimo *4'33"* (1952), drastica affermazione di pariteticità estetica fra suono e silenzio: uno o più interpreti hanno davanti un brano scritto per qualunque strumento, in tre movimenti la cui durata complessiva è indicata dal titolo. Sulla parte sta semplicemente scritto «Tacet».

Lungo l'arco di un sessantennio, l'incessante sperimentare di Cage, appare quasi invariabilmente segnato dal pensiero Zen. Nelle creazioni di questo che Schoenberg definì più inventore che compositore, siamo di fronte allo scatenamento di una straordinaria, 'illuminante' fantasia inventiva, indirizzata, prima ancora che all'ideazione di accadimenti sonori inauditi, alla rappresentazione in chiave musicale di eventi comuni, situazioni preesistenti. Situazioni che, pur essendo variamente collegate alla dimensione acustica della realtà, il senso comune o il pensiero razionale non si sognerebbero mai di interpretare come 'musica'. Cage, in altre parole, si limita a suggerire l'arte di un ascolto illuminato, capace cogliere l'intrinseca, naturale bellezza dell'udibile, tanto più apprezzabile, quanto più liberata da quell'intento organizzatore dell'uomo che, troppo spesso, si traduce nella pretesa di assogettare la realtà acustica a una volontà contro natura.

Problematico è indicare un percorso evolutivo nell'arte di Cage; tuttavia un mutamento sostanziale è collocabile verso la fine degli anni Cinquanta, quando la casualità, da criterio costitutivo del testo, si allarga al terreno della *performance*. Tradizionalmente si assume come inizio di questa nuova fase il *Concerto for piano and orchestra* (1957-58) per un organico da uno a quindici esecutori, con o senza direttore: la partitura consta di una singola parte che può essere eseguita tutta o parzialmente, in qualunque ordine, in qualsivoglia combinazione strumentale e anche simultaneamente ad altre composizioni di Cage. *Cartridge Music* del 1960 prosegue questa linea, inaugurando idealmente l'era del *live electronics*: da uno a quaranta esecutori muniti di microfoni e giradischi producono suoni di diversa provenienza, mescolando dischi, rumori di puntine, rumori ambientali e del corpo amplificati dai microfoni. La vera novità qui non risiede tanto nella gestualità. Il gesto poteva dirsi acquisito già da tempo fra gli elementi esteticamente pertinenti della pratica musicale. Inedito è invece l'estendersi della contemplazione, della non-prescrizione alla dimensione gestuale e comportamentale, ossia visiva, teatrale che, còlta esteticamente nella sua libera estemporaneità corona l'epoca dello *happening*. Per Cage significa un avvicinarsi ulteriore alla natura idealizzata dello Zen: «Verso che cosa andiamo? Verso il teatro. E' l'arte che più della musica, somiglia alla natura. Abbiamo occhi come abbiamo orecchie». (Cage 1961, p.31). Negli anni successivi la simultaneità teatrale irrelata e casuale fra suono, gesto, ambiente diverrà una consuetudine nelle creazioni di Cage, costituendo un genere da lui stesso

definito *musicircus*. Vi rientrano *Music Walk* (1958) per un numero qualsiasi di pianisti con radio, *Musicircus* (1967) per fonti sonore indeterminate, *HPSCHD* (1967-69) per 1-7 clavicembali amplificati e 1-51 nastri magnetici, vi rientrano infine le cinque *Europeras* (1985-1991) rappresentazioni su testi indeterminati, per diversi organici, voci, fonti sonore e visive (radio, giradischi, televisori), a formare un 'circo di elementi indipendenti' che si sovrappongono e si mescolano nel modo più libero.

11. Attorno a Cage. Negli USA

Nel passaggio della musica di Cage alla concezione teatrale, decisiva è stata l'esperienza legata al gruppo *Fluxus*, un evanescente eppure influentissimo movimento di avanguardia costituito nel 1958 da un gruppo di allievi di Cage alla New School of Social Research di New York. *Fluxus* interpretò nel modo più radicale gli insegnamenti di Cage nella direzione neodadaista dello *happening*, ossia dell'indistinzione fra *performance*, dimensione artistica e ordinaria quotidianità, nella convinzione che «i confini dell'arte fossero molto più ampi di quanto convenzionalmente si ritiene» (Nyman 1974, p.64). Molte delle più ardite e irripetibili proposte artistiche di quegli anni, musicali e non, presero forma ad opera di questi giovani artisti dalla irrefrenabile vena dissacratoria. Fra essi c'erano compositori come il giovane LaMonte Young, operatori artistici come Allan Kaprow (1927-) o come George Brecht(1926-) inesauribile ideatore di *happening* musicali. Era abituale imbattersi in 'composizioni' consistenti, ad esempio, nel servire caffè e panna dalle due valvole di spurgo di un basso tuba (*Duet for Tuba*, 1961 di Robert Watts); nell'accendere un fuoco sul palco e osservarlo (*Composition 1960 n.2* di LaMonte Young). Magari ci si poteva spingere fino alla *Danger Music n.5* (1963?) di Nam June Paik che prescrive di risalire a nuoto la vagina di una balena femmina (Nyman 1974, p.71-72). Sebbene gran parte di quanto fu realizzato in queste stagioni di ebbrezza avanguardistica non esca dai confini della pura provocazione concettuale, l'influenza esercitata da *Fluxus* sull'ambiente musicale e artistico statunitense fu rilevante. Esilaranti, inquietanti, impossibili o semplicemente sconcertanti, le *performances* di *Fluxus* sono gli ingredienti di cui Cage ha distillato gli umori. Esse irridono non solo convenzioni linguistiche e di genere, ma trascinano nel loro generalizzato *non sense* anche la figura dell'interprete e, soprattutto, la figura del compositore, sbeffeggiandone il pensiero, la gravità della problematica estetica. E' precisamente questo il terreno sul quale avanguardia americana e europea si dividono. In Europa i compositori disposti a fare allegramente strame del valore estetico e del pensiero compositivo furono una minoranza che, per lo più, intese questo passaggio solo come momento angoscioso, fase provvisoria in un avvicinarsi dialettico. L'autorevolezza del pensiero accademico e la persistenza di una tradizione estetica, come rilevava Cage, creavano (e creano) remore insormontabili che impediscono di rimuovere quel reperto del romanticismo che è l'ossequio accordato all'interprete della musica assoluta.

Fra i compositori americani che con più originalità hanno raccolto la lezione di Cage, Earle Brown si colloca in una posizione intermedia fra sperimentalismo americano e ricerca europea. Segnata da un forte interesse per la matematica teorica, la concezione compositiva di Brown oscilla fra un'iniziale adesione al serialità che poi si stempera nell'adozione precoce dell'indeterminazione e di innovativi grafismi di notazione. E' il caso di *Folio* (1952-53), un ciclo di sette pezzi che esplorano una ricca gamma di possibili indeterminazioni o nelle due *Available Forms*, le composizioni più note e influenti di Brown, scritte fra il 1961 e il 1962, rispettivamente per complesso da camera e per grande orchestra. Esse prendono forma dall'interazione reciproca degli esecutori le cui variabili comportamentali determinano certe conseguenze. Ne risulta una gamma di 'forme disponibili', dove l'interesse del compositore è rivolto non alla qualità del risultato ottenuto, ma al procedimento messo in atto. Insieme a Cage, la personalità di maggiore spicco del panorama della musica radicale statunitense, è però Morton Feldman, colui che forse più acutamente ha percepito come la profonda dicotomia fra le

due sponde dell'Oceano coinvolgesse il senso della storia e dell'atto compositivo: fu Varèse, secondo Feldman, «il primo a fare un'azione diretta, fisica, con i suoni, sì da non lasciar tempo all'ascoltatore di essere implicato nella retorica. La sua musica apre il ventesimo secolo. Boulez chiude il diciannovesimo. [...] Non ci sarebbero stati Cage né Feldman senza Varèse. Ma ci sarebbero stati senza Strawinsky o Schoenberg: non senza Webern. Varèse was the mister, and Webern the mistress: and I the bastard (padre, madre e bastardo). Senza Varèse non ci sarebbe stata la crisi, perché la sua opera non è dialettica. E' il primo esempio nella storia della musica moderna, dal Barocco al 1950, di una musica composta empiricamente. Nessun altro esempio. [...] Non voglio che la musica dimostri un problema. Quando ascolto Boulez o Stockhausen, è come assistessi a una conferenza, a una lezione scolastica. [...] Nel futuro potrebbe essere molto ironico che la storia della MUSICA cominci in America. Una mia opinione molto discutibile.» (Bortolotto 1969, p.11). Alieno da ogni atteggiamento dadaista, idealmente prossimo alla poetica dell'informale o dell'espressionismo astratto di pittori come Franz Kline (1910-1962) o Marc Rothko (1903-1970), nella sua opera Feldman ha mirato con coerenza a depurare radicalmente il comporre da ogni residuo di finalità o di determinazione intellettuale della materia sonora, rifiutando la complessità musicale come valore in sé. Con Feldman la forbice della varietà si restringe e ritaglia un percorso più lineare e omogeneo. Sia interiormente sia esteriormente le sue composizioni si negano ad ogni provocazione, ad ogni gesto estremo: sono pagine per orchestra come *Atlantis* (1958), *String quartet and orchestra* (1973), *Violin and orchestra* (1979), da camera come *De Kooning* (1963), *Between categories* (1969), *Piano and string quartet* (1985), vocali come la cantata *The swallows of Salangan* (1961), *The Rothko Chapel* (1971), pagina, quest'ultima, appartenente alla nutrita schiera di brani dedicati da Feldman agli artisti più vicini al suo modo di sentire (*Christian Wolff at Cambridge* 1963, *For Franz Kline* 1964, *For John Cage* 1982, *For Samuel Beckett* 1987 etc.). Aspirazione alla semplicità di ideazione e di scrittura, distensione naturale dell'evento sonoro nel tempo, rarefazione e predominanza dei silenzi, ampia indeterminazione dei parametri tradizionali, neutralizzazione dell'impulso ritmico, dinamiche tenui, tendenti a riprodurre concettualmente sonorità naturali, sono i caratteri salienti della musica di Feldman, un'arte della filigrana che, al proprio centro, pone l'idea del rispetto della natura del suono e l'idea di ascolto inteso come contemplazione dello svolgersi naturale dell'evento sonoro.

Per numerosi versi prossima a quella di Feldman è la posizione di Christian Wolff, anch'egli radicale sostenitore dell'indeterminazione e della rarefazione dell'evento sonoro, pur senza perdere di vista obiettivi quali il controllo razionale della forma e una drastica riduzione del materiale da utilizzare. Nel giovanile *Duo for Violins* (1950), ad esempio, sono utilizzate solo le note Re, Mi bemolle e Mi naturale. In seguito Wolff si è distinto per l'ideazione di lavori che prescindono da ogni abilità strumentale di ordine manuale e che richiedono agli esecutori più un esercizio d'ascolto che di tecnica, lasciando loro un'estrema libertà nel completare le proposte del compositore: *For 5 or 10 people* (1962), *In between pieces* per tre esecutori (1963), *Pairs* per 2,4,6 o 8 esecutori (1968), *Wobbly music* per coro misto e strumento (1976).

La musica di Feldman e quella di Wolff, che ne ha raccolto in modo precocissimo la lezione traendone una sorta di «serialismo minimale» (Nyman 1974, p.50), preludono allo sviluppo cruciale della musica statunitense che avrà luogo negli anni Sessanta e che avrà per protagonisti compositori come LaMonte Young, Steve Reich (1936-), Terry Riley (1935-), Philip Glass (1937-). Sono questi gli autori ai quali si deve l'affermarsi su vasta scala di una nuova tendenza musicale designata col termine assai discusso di *minimal music*, tendenza per la quale sono state coniate diverse altre definizioni come *repetitive music*, *acoustical art*, *meditative music* (Mertens 1983, p.11) o anche *spaced out music* o, più genericamente, *new music*.

12. La performance e l'irrompere del collettivo.

Il concentrarsi dell'attenzione sul gesto, sulla performance, sull'aleatorietà, non poteva non sfociare nella nascita di ensembles specializzati nella realizzazione di prestazioni musicali così fuori dall'ordinario: improvvisazione, impiego di apparecchiature elettroniche, uso anticonvenzionale degli strumenti, teatralità etc.. Per quanto riguarda l'improvvisazione, assai marcata fu l'influenza esercitata dall'avanguardia della musica neroamericana, quel *free jazz* la cui libera improvvisazione, negli anni Sessanta, ha fatto compiere un balzo alla concezione della *performance* musicale e resta a tutt'oggi un punto di riferimento obbligato. La metà degli anni Sessanta fu un'epoca cruciale anche per la storia culturale e politica del Novecento, con la faticosa rivolta di Berkeley e le reazioni crescenti alla guerra nel Vietnam. In quel periodo il focalizzarsi dell'interesse sulla dimensione musicale collettiva e della *performance*, la riduzione tendenziale della distanza fra compositore e esecutore fino alla loro identificazione nella libera improvvisazione, andarono di pari passo con il definirsi di una colorazione politica sempre più *radical* o addirittura rivoluzionaria della *experimental music* statunitense. Inevitabilmente la negazione delle convenzioni e della divisione del lavoro musicale, il rigetto del costume musicale socialmente condiviso dalle classi dominanti si colorava ideologicamente. Su questo terreno, quindi, ci fu una parziale convergenza con certi ambienti dell'avanguardia europea che erano già vistosamente collocati politicamente e che con la loro attività musicale si proponevano di fornire un dichiarato contributo rivoluzionario. Tuttavia alla sintonia del sentire ideale e dell'agire politico, corrisposero presupposti e condotte musicali spesso inconciliabili. In Europa Luigi Nono incarnava una posizione estremamente chiara, compositori americani vicini a *Fluxus* o a Cage come Christian Wolff o Frederic Rzewsky (1938-) si dichiaravano maoisti. Lo stesso Cage si era fortemente sensibilizzato in quegli anni ai temi dell'impegno politico e civile. Analogo orientamento andava manifestando anche il compositore e pianista Cornelius Cardew (1936-1981) che reduce dall'esperienza seriale ed elettronica, dopo anni di lavoro a Colonia come assistente di Stockhausen, si era convertito all'aleatorietà e alla *experimental music* di Cage. Dopo essersi unito nel 1965 a un gruppo londinese di jazzisti dediti alla libera improvvisazione denominato AMM, Cardew, docente alla Royal Academy of Music fondava nel 1969 a Londra la *Scratch Orchestra* avente un esplicito obiettivo di militanza politico-musicale. Nel 1974 lo stesso Cardew pubblicò *Stockhausen Serves Imperialism* (Cardew 1974), un *pamphlet* che mise a rumore il mondo musicale e nel quale si attaccava tanto la serialità accademica quanto l'irresponsabilità Zen di Cage. Conseguenza della presa di posizione politica di Cardew fu la sua scelta di abbandonare il linguaggio d'avanguardia per ritornare all'immediatezza della *musica popular*. Nettissima era la divergenza di tale scelta rispetto a quella di un compositore come Nono, fedele invece a un'idea eticizzante della ricerca musicale d'avanguardia. Eppure anche Nono, nel 1959 a Darmstadt, con una conferenza rimasta memorabile, aveva violentemente condannato ogni sorta di disimpegno o di misticismo alla Cage, troncando al tempo stesso i suoi rapporti con Stockhausen: «Noi siamo liberi perché non abbiamo volontà; siamo liberi, perché siamo morti; liberi come le pietre; liberi come chi si è castrato perché era schiavo dei propri istinti; senza celia, noi siamo liberi perché la benda che abbiamo sugli occhi, ce la siamo messa noi stessi» (Nono 1960, in Restagno 1987, p.241).

Altre orchestre di improvvisazione si erano formate nel frattempo. Nel 1965 sul «Village Voice» di New York apparve questo annuncio: «FLUXORCHESTRA PERFORMS 20 WORLD PREMIERS! of avant-gagist music, ying yang music, Donald Duck music, anti-neobaroque music, pataphysical music, no music. LaMonte Young conducting an orchestra of twenty unskilled instrumentalists». (Nyman 1974, p.93). *Unskilled*, ossia inesperti. L'anno successivo Gordon Mumma, David Behrman, Robert Ashley e Alvin Lucier fondano il *Sonic Art Union*, inseguendo l'idea di un «electronic-theatre music» specializzato nello sviluppo di quelle che essi chiamano «cybersonic devices» (Nyman 1974, p.86). Sempre nel 1966, a Roma, Rzewsky fonda Musica Elettronica Viva, più che un'orchestra, «un luogo d'incontro, un performance group, una stazione di passaggio, una scuola dove i più vecchi e i

più giovani impararono gli uni dagli altri e suonano insieme sullo stesso palco» (Nyman 1974, pp.109-110). Sempre a Roma, fin dai primi anni Sessanta, a conferma della vivacità e ricettività dell'ambiente italiano di quegli anni, aveva iniziato la propria attività l'Associazione Nuova Consonanza, al cui interno già nel 1964 si era costituito l'omonimo gruppo di improvvisazione promosso da Franco Evangelisti (1926-1980), Domenico Guàccero (1927-1984) ed Egisto Macchi (1928-1992).

13. Dopo Cage. In Europa e altrove

Negli anni Sessanta, termini come *alea*, *informale*, *de-komponieren*, *musica negativa*, *happening*, divennero di qua e di là dall'Oceano moneta corrente. La pronuncia europea, tuttavia, in contrasto con l'accezione pionieristica e liberatoria dello sperimentalismo statunitense, legò questi termini a un senso di crisi storica ineluttabile, di transitorietà dialettica, di acuta «consapevolezza del dissesto generale in cui versa oggi il mondo della musica» (Evangelisti 1991, p.119). Fra i tanti che anche nel vecchio continente si confrontarono con la lezione di Cage e ne trassero alimento, oltre a italiani come Sylvano Bussotti (1931-), Franco Donatoni (1927-), Franco Evangelisti, due compositori spiccano per il loro contributo di originalità, il tedesco Dieter Schnebel (1930-) e l'argentino Mauricio Kagel per i quali il travaglio cageano rappresentò il passaggio verso un'idea positiva e rinnovata del comporre in musica, una sintesi nella quale il gesto anarcoide si converte in teatralità, ossia, daccapo, in possibile espressione.

Nell'opera di Schnebel, docente di teologia, filosofia e psicologia, oltre che compositore, la messa in discussione delle partizioni e dei ruoli dell'universo comunicativo musicale delineata da Cage, emerge in primo piano, caricandosi di tutte le implicazioni che il pensiero musicale europeo vi ravvisa, e connettendosi in particolare alla critica filosofica di Adorno e alla tensione utopica del pensiero di Ernst Bloch. Dopo una iniziale adesione alla serialità, Schnebel 'scopre' Cage alla fine degli anni Cinquanta, cogliendone, in particolare, oltre all'ideale, illimitata espansione della nozione di materiale musicale, il radicale sovvertimento dei rapporti fra musicista e pubblico. Una pagina come *Glossolalie* (1959-1960) per voci recitanti e strumenti apre la stagione europea della gestualità aleatoria, in concomitanza con i percorsi analoghi di Kagel e Donatoni. *Glossolalie* combina tratti definiti e tratti indefiniti, questi ultimi dipendenti dal comportamento assunto di volta in volta dagli esecutori. Suoni, parole, rumori ambientali, gesti e movimenti si compongono estemporaneamente ad opera degli esecutori, secondo una gamma inesauribile di possibilità a partire da alcuni elementi musicali predefiniti e dettagliate indicazioni di comportamento. La riflessione di Schnebel si acuisce ulteriormente nei due cicli di *Abfälle* («Detriti», 1960-1964) che integrando ogni evento acustico voluto o fortuito, naturale o artificiale, ampliano fino ai limiti del pensabile la nozione di musica e tendono inevitabilmente a distruggerla, corrodendo la distinzione fra ambiente sonoro e intervento organizzatore. Fra i brani di *Abfälle I*, ad esempio, si susseguono tre episodi intitolati *Visible Music*, dei quali il primo è per un esecutore e un direttore, il secondo (*Nostalgie*) è un assolo per direttore e il terzo (*Espressivo*) è un 'dramma per un pianista' che interpreta anche il ruolo di direttore di se stesso. Le riflessioni di Schnebel sul passato e sul presente musicale sono raccolte in *Denkbare Musik* («Musica Pensabile», Schnebel 1972), dove egli definisce il concetto di *Produktionsprozess*: indipendentemente dai materiali che vi concorrono, il «processo di produzione» per Schnebel (e per molti altri compositori in quegli anni) appare come il vero ed esclusivo oggetto dell'interesse. Coerentemente con un radicalismo negatore del senso comune musicale in Schnebel, come anche in Christian Wolff, è presente la tensione a superare le tradizionali distinzioni basate sulla competenza musicale, rendendo la musica un'espressione del *Mitmachen*, del «fare con» di cui parla Bloch e destinata quindi a non-musicisti, a coinvolgere più che essere ascoltata. In anni più recenti Schnebel, con i cicli delle *Bearbeitungen* (1972-1981), *Tradition* (1975-), *Re-Visionen II* (1985-1989), si è volto a una sottile rilettura dei grandi maestri del passato, da Bach a Schubert, Verdi, Mahler etc.,

rielaborandone la musica secondo ottiche tipicamente contemporanee quali riduzione del materiale o spazializzazione del suono, senza celare però uno sguardo velato da una sottile, poetizzante nostalgia. Se Schnebel è l'anima teorica e storicizzante del negativismo musicale europeo, se Donatoni ne è l'allucinata interiorizzazione, Mauricio Kagel - tedesco per acculturazione, ma con inestirpabili e riaffioranti extraeuropee - ne è l'anima per così dire più surreale e ludica. Presente a Darmstadt già nel 1958, l'anno di Cage, Kagel vi ritorna l'anno successivo, con *Transición II*, un brano per pianoforte, percussioni e due nastri magnetici che allestisce un'enigmatica rappresentazione gestuale di una notazione esasperata e farraginoso, tanto da suggerire una «caricatura dei tentativi dell'avanguardia» (Griffiths 1981 *Modern music*, p.128). La rappresentazione metalinguistica sfuggente e provocatoria di Kagel, la sua propensione verso un'idea di «teatro strumentale», il gusto squisitamente ironico per l'assurdo e per il *calembour* concettuale («L'interpretazione è l'interpretazione di un'interpretazione», Kagel 1983, p.49), proseguono con *Sonant* (1960) per chitarra elettrica, arpa, contrabbasso e due percussionisti di pelli, dove libertà e obbligo si confondono: «L'esecuzione di *Sonant* è preceduta da alcune indicazioni generali che, indipendentemente dall'esecuzione particolare del testo, provocano delle reazioni che, ben presto, ottengono il contrario di quanto era previsto» (Kagel 1983, p.138). Una virata decisa verso il teatro si ha quindi con *Sur Scène* (1958-1960) - sottotitolo *kammermusikalisches Theaterstück* - che affastella esercizi di tecnica, vocalizzi, il commento di un musicologo, ossia quei presupposti sui quali la performance dovrebbe elevarsi artisticamente.

Su questa linea la produzione di Kagel annovera lavori via via più schiettamente teatrali: *Phonophonie* per due nastri magnetici e un baritono (1964); *Staatstheater* (1970) la cui partitura è più che altro un grande repertorio comprendente nove episodi (il primo di essi si chiama appunto *Répertoire*), fra i quali scegliere una varietà di azioni musicali le più imprevedibili e fittamente regolate da ogni tipo di prescrizione (musica per pompe di bicicletta, fiammiferi, balletti per non-ballerini etc.); e, ancora, *Die Erschöpfung der Welt* («L'esaurimento del mondo», 1974-1978), «Illusione scenica in un atto» oppure *Aus Deutschland* una *Lieder-Oper* del 1981.

Accanto alla corrosione delle convenzioni e dei ruoli - motivo tipico degli anni Sessanta e via via placatosi - la produzione del compositore argentino allinea e stratifica altri temi prediletti e sempre sottilmente trasgressivi. Così troviamo immersioni disincantate e ironiche, talvolta iconoclaste, ma spesso innegabilmente venate di toccante emotività, nel mondo delle musiche extracolte, di consumo e popolari (*Variété*, 1976-1977; *Blue's Blue*, 1978-1979; *Zehn Märsche um den Sieg zu Verfehlen*, 1981 etc.). Inoltre, in singolare sintonia con Schnebel, lo vediamo volgersi alle musiche della grande tradizione passata, rilette con uno straordinario acume interpretativo. Partendo dal celebre quanto discusso *Ludwig van* (1969), realizzato anche in veste cinematografica, si incontrano *Variationen ohne Fuge* (1971-1972) dove trasformando le *Variazioni su un tema di Händel* di Brahms, Kagel «realizza una glossa del XX secolo di un commento del XIX secolo su una musica del XVIII secolo» (Griffiths 1981 *Modern music*, p. 206); citiamo infine *Fürst Igor* (1982) e la *Sankt Bach-Passion* (1985). Da questi luoghi stilistici e della memoria rivisitati da uno dei più tremendi fustigatori contemporanei del perbenismo musicale, giunge un gusto per la citazione, per il collage surreale, il travestimento, il coinvolgimento diretto che suona ormai lontano dai distacchi neoclassicisti, dagli sberleffi del Dada o dallo spregio di stampo espressionista. Tema ricorrente nell'opera di Kagel è anche l'antivirtuosismo che, fin da *Transición II*, tende a smentire ironicamente o a mettere in crisi gli usi esecutivi convenzionali dando lo spunto a brani come *Musik für Renaissance-Instrumente* (1966); *Der Schall* («Il suono», 1968) o *Exotica* (1972) nel quale un ensemble di strumentisti occidentali deve suonare strumenti esotici di cui non conoscono la tecnica, per eseguire musiche extraeuropee con risultati volutamente oscillanti fra la possibile contraffazione e il risibile.

Nei labirintici percorsi che fra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Settanta hanno caratterizzato la musica, «il gesto filosofico - come bene ha sintetizzato Armando Gentilucci - sostituiva *in toto* la

nozione di musica che si estingueva come dato specifico» (Gentilucci 1979, p.143). Su questo sfondo la musica di Kagel, arditamente intessuta intorno alle lacerazioni e alle folgorazioni in cui il Novecento si è imbattuto, aspira oggi a una nuova organicità, a una sintesi che faccia tesoro dell'enorme arricchimento conoscitivo che il XX secolo ha prodotto: «Non faccio più distinzione fra una musica 'nuova' e una che non lo è, perché sono convinto che solo coltivando tutte le musiche possibili si possano ottenere dei nuovi ascoltatori» (Kagel 1983, p.95). Nella musica di Kagel convivono il pungolo sperimentale, l'humour concettuale, il ridimensionamento dell'aura, la stratificazione del senso, la critica all'ideologia della modernità, l'antidoto allo scientismo protocollare, la riabilitazione dell'intrattenimento, l'apertura ai molteplici universi musicali, il cromosoma anticonvenzionale, la compresenza delle diverse epoche, il dominio delle opzioni stilistiche, la natura onnivora, la 'sprezzatura' riguardo al materiale, la rilettura senza pudori né ricalchi. Sono aspetti che affondano nelle viscere problematiche della musica del XX secolo, le mettono a nudo e, per così dire, le fecondano creativamente. Scrollatosi di dosso il ruolo già assegnatogli del *fool* cui non si fa troppo caso, Kagel è forse oggi uno fra i non molti autori capaci di suggerire alla musica di tradizione storica qualche varco praticabile per uscire da quell'isterilirsi poetico e da quella perdita di contatto con l'attuale universo comunicativo che chiunque sente come esiziali.

Riferimenti bibliografici

N.B. 1) I riferimenti ai numeri di pagina posti in calce alle citazioni contenute nel testo si riferiscono, se questa esiste, all'edizione in lingua italiana riportata in bibliografia.

2) Dei volumi ripubblicati con consistenti ampliamenti e aggiornamenti, è stata indicata la nuova edizione.

Adorno, Th. W., *Das Altern der neuen Musik*, «Der Monat», 1955, poi in *Dissonanzen. Die Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen 1956 (trad. it. *Invecchiamento della musica moderna, in Dissonanze*, Milano 1959, pp.157-186).

Basart, A., *Serial music. A classified bibliography of writings on twelve-tone and electronic music*, Berkeley-Los Angeles 1961.

Bayer, F., *De Schoenberg à Cage. Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, Paris 1987.

Berio, L., *Prefazione*, in Pousseur (a cura di), *La musica elettronica*, Milano 1976, pp.VII-IX.

Bernd Alois Zimmermann, «Contrechamps», 1985, n.5.

Boehmer, K., *Zur Theorie der offenen Form in der Neuen Musik*, Darmstadt 1967.

Bortolotto, M., *Intervista con Morton Feldman*, «Lo spettatore musicale», 1969, IV, n.1.

Boulez, P., *Aléa*, in «La Nouvelle Revue Française», 1957 (trad. it. *Alea*, in *Note di apprendistato*, Torino 1968, pp. 41-53).

Boulez, P., Cage, J., *Correspondance et documents*, Winterthur 1990.

Boulez, P., *Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège*, Paris 1975 (trad. it. *Per volontà e per caso. Su Pierre Boulez e sulla musica contemporanea*, Torino 1977).

Boulez, P., *Penser la musique aujourd'hui*, Paris 1964 (trad. it. *Pensare la musica oggi*, Torino 1979).

Boulez, P., *Points de repère*, Paris 1981 (trad. it. *Punti di riferimento*, Torino 1984).

- Boulez, P., *Relevés d'apprenti*, Paris 1966 (trad. it. *Note di apprendistato*, Torino 1968).
- Boulez, P., *Schoenberg is dead*, in «The Score», 1952 (trad. it. *Schoenberg è morto*, in *Note di apprendistato*, Torino 1968, pp.233-239).
- Brand, U., Fratteggi Bianchi, A. (a cura di), *John Cage*, «Quaderni Perugini di Musica Contemporanea», 1993, n.2
- Brecht, G., *Chance-Imagery*, New York 1966.
- Cage, J., *A year from Monday* (trad. it. parziale *Silenzio. Antologia da Silence e A year from Monday*, Milano 1971).
- Cage, J., *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles*, Parigi 1976 (trad. it. *Per gli uccelli. Conversazioni con Daniel Charles*, Milano 1977).
- Cage, J., *Silence*, Middletown (Conn.) 1961 (trad. it. parziale *Silenzio. Antologia da Silence e A year from Monday*, Milano 1971).
- Cardew, C., *Scratch Musik*, London 1972.
- Cardew, C., *Stockhausen serves imperialism*, London 1974 (trad. it. *Stockhausen al servizio dell'imperialismo ed altri articoli*, Milano 1976).
- Charles, D., *Gloses sur John Cage*, Paris 1978.
- Cott, J., *Stockhausen. Conversations with the composer*, London 1974.
- Couchoud, J. P., *La musique polonaise et Witold Lutoslawski*, Paris 1981.
- Dahlhaus, C., *Die Krise des Experiments*, in *Komponieren heute*, Mainz 1983 (trad. it. parziale *La crisi della sperimentazione*, in Lanza, A., *Il secondo Novecento*, Torino 1991, pp.266-272).
- Dahlhaus, C., *Schoenberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz 1978.
- Dallapiccola, L., *Di un aspetto della musica contemporanea*, in *Atti dell'Accademia del R. Conservatorio di musica Luigi Cherubini*, Firenze 1938, poi in *Parole e musica*, Milano 1980, pp.207-224.
- Davies, H., (a cura di), *International electronic music catalog*, Cambridge (Mass) 1968.
- Dibelius, U., *Moderne Musik 1945-1965*, München 1966.
- Dieter Schnebel, «Musik-Konzepte», 1980, n.16.
- Dieter Schnebel, *Denkbare Musik*, Köln 1972.
- Doati R., Vidolin A. (a cura di) *La nuova Atlandide. Il continente della musica elettronica 1900-1986*, Venezia 1986.
- Eco, U., *Opera aperta*, Milano 1962.
- Evangelisti, F., *Dal silenzio a un nuovo mondo sonoro*, Roma 1991.
- Gentilucci, A., *Guida all'ascolto della musica contemporanea*, Milano 1969.
- Gentilucci, A., *Introduzione alla musica elettronica*, Milano 1972.
- Gentilucci, A., *Oltre l'avanguardia. Un invito al molteplice*, Fiesole 1979.

- Griffiths, P., *Cage*, London 1981.
- Griffiths, P., *György Ligeti*, London 1983.
- Griffiths, P., *Modern music. The avant garde since 1945*, New York 1981.
- Griffiths, P., *Olivier Messiaen and the music of time*, London 1985.
- György Ligeti*, «Musik-Konzepte», n.53.
- Halbreich, H., *Olivier Messiaen*, Paris 1980.
- Hamm, Ch., *Music in the new world*, New York 1983 (trad. it. *La musica degli Stati Uniti. Storia e cultura*, Milano 1990, 2 voll).
- Henze, H. W., *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984*, München 1984².
- Iannis Xenakis*, «Musik-Konzepte», 1987, nn.54-55.
- Jameux, D., *Pierre Boulez*, Paris 1984.
- John Cage I*, «Musik-Konzepte», 1990, n.speciale.
- John Cage II*, «Musik-Konzepte», 1990, n.speciale.
- Kagel, M., *Tam Tam. Monologues et dialogues sur la musique*, Paris 1983².
- Karlheinz Stockhausen*, «Musik-Konzepte», n.19.
- Kostelanetz, R. (a cura di) *John Cage. An anthology*, New York 1991².
- Kuhn, Th., *The structure of scientific revolutions*, Chicago 1962 (trad. it. *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Torino 1969).
- Kurtz, M., *Stockhausen. Eine biografie*, Kassel 1988.
- Lanza, A., *Alea-Aleatorio*, in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, Torino 1983, vol.I, pp.59-60.
- Lanza, A., *Il secondo Novecento*, Torino 1991².
- Leibowitz, R., *Introduction à la musique de douze sons*, Paris 1949.
- Leibowitz, R., *Schoenberg et son école*, Paris 1947.
- Ligeti, G., *Wandlungen musikalischen Form*, «Dir Reihe», 1960, n.7 [trad. it. *Metamorfosi della forma musicale*, in Restagno, E. (a cura di), *Ligeti*, Torino 1985, pp. 223-242].
- Lombardi, D. (a cura di) *Spartito preso. La musica da vedere*, Firenze 1981.
- Maconie, R., *The works of Karlheinz Stockhausen*, London 1976.
- Matossian, N., *Iannis Xenakis*, Paris 1981.
- Mertens, W., *American Minimal Music*, New York 1983².
- Metzger, H.K., *John Cage o della liberazione*, «Incontri musicali», 1959, n.3.
- Meyer, L., *The end of Renaissance?*, «Hudson Review», 1963, VI, n.2, poi in *Music, the Arts, and Ideas*, Chicago 1967.

- Moles, A. A., *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris 1958 (trad. it. *Teoria dell'informazione e percezione estetica*, Roma 1969).
- Morton Feldman, «Musik-Konzepte», n.48-49.
- Nono, L., *Presenza storica nella musica d'oggi*, in «La Rassegna Musicale», 1960, XXX, poi in Restagno (a cura di), *Nono*, Torino 1987.
- Nordwall, O., *György Ligeti. Eine Monographie*, Mainz 1971.
- Nyman, M., *Experimental music. Cage and beyond*, New York 1974.
- Olivier Messiaen, «Musik-Konzepte», 1982, n.28.
- Peckham, M., *Man's rage for chaos. Biology, behaviour and the arts*, Philadelphia 1965.
- Pousseur, H. (a cura di), *La musica elettronica*, Milano 1976.
- Prieberg, F.K., *Musica ex machina. Über das Verhältnis von Musik und Technik*, Berlin-Frankfurt-Wien 1960 (trad. it. *Musica ex machina*, Torino 1963).
- Restagno, E. (a cura di), *Henze*, Torino 1986.
- Restagno, E. (a cura di), *Ligeti*, Torino 1985.
- Restagno, E. (a cura di), *Xenakis*, Torino 1988.
- Schaeffer, P., *Traité des objets musicaux*, Paris 1966.
- Schafer, R. M., *The tuning of the world*, New York 1977 (trad. it. *Il paesaggio sonoro*, Milano 1985).
- Schnebel, D., *Mauricio Kagel. Musik, Theater, Film*, Köln 1970.
- Smith Brindle, R., *The New music*, London 1975.
- Spangemacher, G. F., *György Kurtág*, Bonn 1986.
- Stockhausen, K. H., *Actualia*, «Die Reihe», 1955, n.1, poi in *Texte I*, Köln 1963 (trad. it. *Problemi attuali. A proposito di Gesang der Jünglinge*, in Pousseur 1976, pp. 111-120).
- Stockhausen, K. H., *Elektronische und instrumentale Musik*, «Die Reihe», 1959, n.5, poi in *Texte I*, Köln 1963 (trad. it. *Musica elettronica e musica strumentale*, in Pousseur 1976, pp.45-51).
- Stockhausen, K. H., *Texte I-VI*, Köln 1963-1988, 6 voll.
- Stone, K., *Music notation in the Twentieth century*, New York 1980.
- Stuckenschmidt, H. H., *Neue Musik*, Berlin 1951 (trad. it. *La musica moderna. Da Debussy agli anni Cinquanta*, Torino 1960).
- Stucky, S., *Lutoslawski and his music*, Cambridge 1981.
- Trudu, A., *La scuola di Darmstadt. I Ferienkurse dal 1946 a oggi*, Milano 1992.
- Varèse, E., *Écrits*, Paris 1983 (trad. it. *Il suono organizzato. Scritti sulla musica*, Milano 1985).
- Wörner, K. H., *Karlheinz Stockhausen. Life and works*, London 1973².
- Xenakis, I., *La crise de la musique sérielle*, «Gravesaner Blätter», 1955, n.1.

Xenakis, I., *Les musiques formelles. Nouveaux principes formels de composition musicale*, «La revue musicale», 1963, nn.252-254.

Xenakis, I., *Musique. Architecture*, Tournai 1971, (trad. it. *Musica, architettura*, Milano 1982).