

La polifonia rivisitata: lo studio degli schizzi alla luce degli studi sul processo creativo in Ligeti, Lachenmann e Grisey

Ingrid Pustijanac

Università degli Studi di Pavia-Cremona
ingrid.pustijanac@unipv.it

§ Il pensiero polifonico, inteso non solo come presenza di più voci contemporaneamente, e quindi in opposizione con l'espressione monodica, ma anche e soprattutto come rete di livelli correlati, e senza subordinazione, è profondamente radicato nella cultura musicale occidentale. Il Novecento, in modo particolare, ha visto un rinnovato interesse verso la polifonia, scaturito dalle pratiche compositive dodecafoniche, che ha trovato un terreno fertile nei linguaggi del secondo dopoguerra. L'interesse persistente per il concetto di polifonia e le sue molteplici letture viene testimoniato dalle modalità secondo cui i compositori ne studiano e sperimentano le potenzialità, e di cui abbiamo traccia nei materiali preparatori. Da questa prospettiva, gli schizzi – considerati non più solo come fonti per lo studio della genesi, della tecnica, del processo compositivo – possono suggerire letture più trasversali stimulate dai più recenti studi sulla creatività. Un quadro introduttivo sullo stato dell'arte dello studio degli schizzi, alla luce dei cambiamenti recenti, delinea il contesto per il successivo esame dei tre specifici casi di studio di Ligeti, Lachenmann e Grisey.

§ Polyphonic thought, defined not merely as the simultaneous presence of multiple voices in contrast to monodic expression, but rather – and primarily – as a net of correlated layers without subordination, is deeply rooted in western musical culture. The 20th century, in particular, saw a renewed interest in polyphony. This was generated by dodecaphonic compositional practices and found a fertile terrain in the musical languages that flourished after the second world war. Testimony to the persistent interest in the concept of polyphony and its multiple readings is to be found in the ways in which composers studied and experimented with its various possibilities, evidence of which may be found in their preparatory materials. From this perspective, the sketches – when these are no longer considered merely as sources for the study of the genesis and technique of their compositional processes – can suggest more transversal readings, especially in the light of recent studies in creativity. An introduction to the current state of sketch studies illustrates the context for the subsequent examination of the three specific case studies of Ligeti, Lachenmann and Grisey.

Introduzione

DA sempre in dialogo, a volte anche piuttosto vivace con altre discipline come la storiografia musicale, la filologia, l'analisi, lo studio delle tecniche compositive e l'interpretazione, lo studio degli schizzi musicali si è aperto negli ultimi anni a nuove sfide e nuove frontiere. Nel suo recente volume *Music Sketches* (2015), Friedemann Sallis individua quale fattore più significativo di questo cambiamento l'impatto che la tecnologia elettronica ha avuto sulla composizione, l'esecuzione, la diffusione e la conservazione della musica. L'innovazione tecnologica non ha solamente comportato nuove tipologie di testimoni del processo compositivo – che ora possono comprendere anche sofisticati programmi informatici per il controllo, l'analisi o la sintesi dei fenomeni sonori –, ma ha anche modificato il modo di fruire e di interpretare le tradizionali tipologie di materiali preparatori (BORIO 1991, p. 1, DE BENEDICTIS 2004). Sallis evidenzia, tra i motivi di questa mutazione, anche sintomi di disgregazione del canone classico e un progressivo indebolirsi del concetto di 'opera', cui si è accompagnato l'incremento dei cosiddetti 'performance studies' (SALLIS 2015, p. XV).

Questi sviluppi hanno sollevato nuovamente vecchie questioni concernenti la funzione e l'utilità dello studio degli schizzi, nonché il rapporto di questo tipo d'indagine con discipline come l'analisi e la teoria della composizione (BORIO 1991, p. 1; *Vom Einfall zum Kunstwerk* 1993). Né si è del tutto sopita l'annosa questione se gli schizzi debbano essere considerati come fasi compositive preliminari (e quindi subordinate al testo dell'opera), oppure possano essere concepiti e analizzati essi stessi come 'testi' veri e propri. Sallis e Patricia Hall, che ha curato con lui il volume *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*, sottolineano che questi due punti di vista hanno condizionato lo studio degli schizzi durante il XX secolo e in qualche misura continuano influire su come concepiamo la disciplina oggi (*A Handbook* 2004, pp. 1-2). Ciononostante, sotto la spinta dei forti cambiamenti in atto, la questione del ruolo e della funzione dello studio dei materiali preparatori in rapporto al testo finale dell'opera, è passata in subordine rispetto a nuove e più interessanti problematiche. Una di queste riguarda la funzione degli schizzi come vie di accesso al più ampio contesto storico e culturale nel quale si collocano le opere.

Works of art have been compared to icebergs: what is visible is but a small part of the whole. An artwork might seem to exist in splendid isolation, but that impression is misleading. Cultural products inevitably arise from a context, a submerged landscape that is often not easily accessible. It is an undertaking of research to bring such things to light, and studies of the creative process find their cutting edge by probing beyond the surface, opening new perspectives on the apparently familiar. (KINDERMAN, 2012, p. 1)

Un nuovo modo di approcciare lo studio degli schizzi musicali è quindi quello di considerarli non solo – o non tanto – come fonti per lo studio della

genesi, della tecnica, del processo compositivo e della struttura di una determinata opera, ma anche come testimonianze dei processi culturali che riguardano più autori afferenti a un determinato contesto storico e che consentono di mettere in luce l'ampia rete di relazioni in cui sono inseriti. Nel caso della musica del secondo Novecento, questo tipo di approccio si sta affermando man mano che gli studiosi prendono coscienza della loro distanza storica e culturale rispetto all'oggetto di studio. Penso, ad esempio, alla ricerca di Jennifer Iverson sulla 'forma statistica' nelle opere dei compositori della scuola di Darmstadt, come Stockhausen, Ligeti, Pousseur e Boulez (IVERSON 2015). La studiosa esamina diverse tipologie di fonti – partiture, schizzi, corrispondenza e scritti teorici – per indagare i molteplici luoghi in cui il termine 'forma statistica' viene menzionato, definito e utilizzato (p. 343). In questo modo, la testimonianza degli schizzi costituisce uno dei vari elementi impiegati nella costruzione di un'ipotesi storiografico-musicale, nella fattispecie l'idea che la nozione di forma statistica, fortemente influenzata dall'esperienza della musica elettronica e della conoscenza della teoria dell'informazione, rappresenti un aspetto essenziale della seconda fase del serialismo (p. 343).

Un altro esempio che si potrebbe citare è l'edizione della corrispondenza tra Luigi Nono (1924-1990) e Giuseppe Ungaretti (1888-1970), curata da Paolo Dal Molin e Maria Carla Papini (*Per un sospeso fuoco* 2016). Il carteggio è corredato da documenti (lettere, manoscritti e fotografie) relativi al rapporto tra i due artisti. Lo studio approfondito della genesi e della ricezione dei *Cori di Didone* di Nono su testi dalla *Terra Promessa* di Ungaretti costituisce qui lo strumento privilegiato per mettere a fuoco particolari aspetti del rapporto tra il compositore e il poeta, e del contesto culturale nel quale questo rapporto si svolse. Le minuziose osservazioni di carattere tecnico e analitico basate sullo studio degli schizzi, lungi dall'essere fine a se stesse, mirano a mettere a fuoco dinamiche culturali che caratterizzano l'intero dopoguerra italiano.

Si registrano, dunque, sempre più frequentemente lavori in cui lo studio degli schizzi è inteso come strumento per esaminare ampi processi anche culturali – inclusi quelli che investono la sfera della creatività – che riguardano vari individui afferenti a un determinato contesto. Questa nuova prospettiva non esclude approcci più tradizionali, come quello che informa il progetto editoriale *Studies in Musical Genesis, Structure, and Interpretation* della Oxford University Press, dedicato ai capolavori del Novecento. Tuttavia, lo studio approfondito degli aspetti tecnico-compositivi rivelati dalle fonti del processo compositivo diventa sempre più frequentemente funzionale alla formulazione di ipotesi circa i rapporti tra persone, dinamiche culturali, gli orientamenti estetici e poetici che caratterizzano una o più epoche storiche.

Prima di procedere all'esame dei tre casi di studio che costituiranno il nucleo centrale del presente saggio, è opportuno segnalare che, oltre a questo tipo di approccio, nel quale lo studio degli schizzi mantiene comunque stretti legami con i tradizionali metodi orientati all'analisi degli aspetti genetici,

formali e strutturali delle opere, vi sono alcuni filoni di ricerca nei quali i materiali preparatori sono approcciati in modo e con finalità ancora più innovativi e differenti. Si tratta soprattutto dell'ambito di studi sulle espressioni e manifestazioni della creatività umana, intesa come attività che, tramite un processo alchemico di elaborazione personale, conduce alla creazione del nuovo. Ciò costituisce uno dei più recenti cambi di paradigma nell'ambito delle discipline umanistiche, nella cui direzione si stanno muovendo diversi centri e progetti di ricerca, con importanti ricadute sugli studi musicologici. Si può menzionare, ad esempio, il Centro di ricerca britannico sull'interpretazione musicale come espressione della pratica creativa (*Centre for Musical Performance as Creative Practice*, CMPCP) che, in continuità con il precedente Centro di ricerca per la storia e analisi della musica registrata (*Centre for the History and Analysis of Recorded Music*, CHARM), sta suscitando un progressivo spostamento d'interesse dal testo all'atto performativo inteso come atto creativo. Sebbene queste ricerche non siano direttamente collegate con lo studio degli schizzi, esse hanno contribuito allo sviluppo di una nuova terminologia e quindi di una nuova consapevolezza dei diversi atti creativi nell'ambito musicale, non esclusivamente legati alla composizione.

In questo scenario, continuano comunque ad apparire diversi contributi in cui lo studio degli schizzi mira alla comprensione delle caratteristiche generali del processo creativo di singoli autori. A studi di questo tipo sono stati recentemente dedicati anche interi numeri monografici di riviste (si vedano, ad esempio, *La fabrique des œuvres*, il n. 18/1 della rivista «Circuit – musiques contemporaines», il numero monografico della «*Contemporary Music Review*» 2012, dedicato alle fonti del processo compositivo ligetiano, il numero 31/2010 di «*Genesis. Manuscripts-Recherche-Invention*»). Vi sono poi diversi studi che riflettono sull'atto compositivo nell'ottica delle nuove teorie della creatività umana (*The Act of Musical Composition* 2012). Si è anche riesaminato in questa nuova luce il concetto di ispirazione (HARVEY 1999, POHJANNORO 2014, WIGGINS 2012), l'influenza sul processo compositivo dell'elemento extra musicale (KATZ 2012), l'immaginazione musicale (BAILES-BISHOP 2012), per citare solo le proposte più ricorrenti.

In quest'ampio e variegato panorama di approcci in cui si muove oggi lo studio degli schizzi, un importante momento di riflessione e discussione è rappresentato dalla conferenza internazionale *Tracking the Creative Process in Music*. Si tratta di un luogo d'incontro che dal 2011 offre agli studiosi una piattaforma di confronto sui più innovativi approcci su questo tema. Promossa inizialmente da due studiosi francesi (Nicolas Donin dell'IRCAM e Vincent Tiffon dell'Università di Lille-Nord de France) la conferenza è oggi di respiro internazionale (l'edizione 2017 si terrà presso l'Università di Huddersfield nel Regno Unito). Nella descrizione dei principali temi della conferenza un accento particolare viene posto proprio sui cambiamenti che la nozione del 'processo creativo' ha comportato per lo studio delle tecniche compositive e dello studio degli schizzi. Si allarga lo sguardo a tutta quella parte del reperto-

rio contemporaneo che si muove al di là della scrittura e che include nel processo compositivo le dimensioni dell'oralità, della tecnologia e della collaborazione.¹

Come esempio significativo di queste tendenze, possiamo menzionare un caso che fa parte di un più ampio progetto portato avanti dal gruppo di ricerca di Nicolas Donin, in collaborazione con il compositore francese Philippe Leroux (DONIN 2009). Il progetto ha visto due fasi distinte. La prima riguardava l'applicazione di ciò che Donin ha definito 'genetica *in vivo*' e consiste nella ricostruzione del processo compositivo di *Voi(rer)* per voce, sei strumenti ed elettronica composto da Leroux nel 2002 (DONIN 2010b). Tale definizione si riferisce al fatto che gli studiosi avevano accesso a tutto il materiale preparatorio dell'opera, organizzato secondo determinati criteri precedentemente concordati con il compositore. Inoltre, quest'ultimo ha preso attivamente parte alla mappatura e alla descrizione delle diverse fasi del suo stesso processo creativo (LEROUX 2010).

Il secondo progetto è stato ancora più ambizioso in quanto la 'genetica *in vivo*' è utilizzata non *a posteriori* ma durante il processo compositivo di un'altra opera, *Apocalypsis* (2005-2006) per voce, ensemble ed elettronica, divenendone parte integrante. L'opera nasce dal riesame dei materiali per *Voi(rer)*, condotto dal compositore in presenza dei musicologi che documentavano passo per passo il processo creativo, interagendo con lui (DONIN 2010b, LEROUX 2010). Viene così superata quella distanza tra l'oggetto di indagine e i suoi studiosi, in quanto si è intenzionalmente e sistematicamente perturbato l'ecosistema della creazione con monitoraggi, analisi, discussioni tra tutti coloro che hanno fatto parte del processo creativo, dal compositore al tecnico informatico, fino agli stessi interpreti della prima esecuzione (avvenuta nel 2006 a Parigi). La natura delle fonti del processo compositivo e la loro analisi assumono in questo approccio una posizione del tutto nuova. Questa situazione inedita, tuttavia, solleva non poche questioni relative alla presenza attiva dei musicologi nel momento dell'atto creativo; una problematica che meriterebbe una discussione ampia e differente rispetto ai propositi di questo saggio.

Possiamo senz'altro affermare che la ricerca di Donin si avvale di una situazione delle fonti ideale, che ogni studioso del processo compositivo e degli schizzi si augurerebbe, ovvero la presenza totale di tutti i testimoni del processo. Si tratta di una situazione utopistica non solo nel caso dei compositori non viventi, i cui lasciti versano nelle condizioni più diverse, ma anche per i compositori viventi, i quali non sempre registrano le diverse fasi del processo, e non sempre mettono a disposizione degli studiosi l'insieme dei materiali preparatori. In ogni caso, qualunque sia la condizione del compositore, del suo lascito di materiali preparatori, raramente questi ultimi sono in grado di testimoniare e documentare tutte le fasi creative, dalla prima idea (di qualun-

¹ <<http://tcpm2017.com>> (ultimo accesso: 18 dicembre 2016).

que natura essa fosse) attraverso i diversi stadi, fino all'opera compiuta. Nel suo studio sulle diverse modalità di organizzazione del materiale preparatorio in Boulez e in Stockhausen, Pascal Decroupet sostiene che «Sketches are by their very nature incomplete. They are a result of a process and not just evidence of a journey» e che la ricostruzione archeologica del pensiero di un compositore sia, per sua stessa natura, utopistica. Ciononostante, Decroupet ritiene che uno studio attento del materiale preparatorio disponibile possa fornire una base probatoria a una determinata ipotesi analitica formulata dallo stesso studioso (DECROUPET 2004, pp. 146-147). Osservare le fonti del processo compositivo come tracce di azioni di sperimentazione e dello studio del materiale, delle sue potenzialità e delle diverse modalità della sua organizzazione può rivelare, inoltre, importanti informazioni di carattere più generale sulle dinamiche interne della realizzazione e della permanenza di queste tracce. La conservazione dei materiali preparatori non dipende solo da condizioni esterne (spostamento degli archivi, perdite, incidenti), ma anche da condizioni interne, ovvero dalla maggiore o minore volontà, l'interesse e/o l'intenzione del compositore di conservare questi materiali (si pensi alle consistenti lacune nelle collezioni degli schizzi di compositori come Berio, Donatoni o Ligeti). Inoltre, vi è un altro importante fattore che attiene alla pratica compositiva di ogni singolo compositore. In linea di principio, gli autori tendono ad annotare, elaborare e studiare quegli aspetti che costituiscono per loro un elemento di novità, un campo di lavoro nuovo rispetto alle opere precedenti o rispetto ai modelli sulla cui scorta la loro prassi creativa si è plasmata, e necessitano pertanto di essere gestiti attraverso il medium della scrittura. Detto altrimenti, un compositore tende a non usare questo medium per quegli aspetti da lui gestibili *in tempo reale*, senza necessità di essere preventivamente rappresentati in forma scritta (o in altre forme dalla funzione analoga a quella della scrittura). Si tratta di elementi interiorizzati nel corso della sua formazione e che afferiscono alla dimensione estemporanea della sua creatività:

Over time, the mastering of technique and increased knowledge of the creative process can allow the composer to dispense with 'pre-compositional' sketches and to directly compose large sections of a projected work. Missing in these documents are what the composer does not feel obliged to notate because they constitute part of his taste, style, handiwork: in a word, his compositional routine (tempo indications, instrumentation, voice-leading, phrasing, dynamics, the text setting in vocal music, etc.). This does not mean that these aspects have no aesthetic significance, or that they became part of the creative process at a later date. On the contrary, composers do not normally notate what for them is self-evident. (SALLIS – SCHUBERT 2004, p. 8)

Se ciò che nella prassi creativa di un autore è sufficientemente interiorizzato come *routine* e quindi non necessita in genere di essere annotato negli schizzi, si può affermare, per converso, che le annotazioni (salvo tutti gli incidenti di percorso che portano alla perdita del materiale preparatorio)

rappresentano quello su cui si incentra l'*attenzione creativa* del compositore, intesa come selezione di quegli aspetti la cui rielaborazione trasforma una prassi consolidata in qualcosa di unico e di nuovo. In questo senso quello che è annotato per iscritto nel materiale preparatorio coincide con il punto di snodo tra ciò che è consuetudine assimilata dai modelli o dalle esperienze passate, e ciò che è innovazione, creazione del nuovo. A ogni atto creativo la linea di demarcazione tra queste due dimensioni si sposta, rendendo man mano interiorizzato ciò che prima non lo era, e riconfigurando così l'orizzonte dal quale il compositore opera.

Queste riflessioni, scaturite dalle nuove indagini sulla creatività, costituiscono l'ultima premessa essenziale per poter affrontare i tre casi di studio selezionati. La ricorrenza di aspetti specifici della tecnica compositiva negli schizzi di più opere, quindi lungo un arco temporale significativo, rappresenterà in questi casi il filo rosso per considerazioni, da una parte sulle poetiche individuali, e dall'altra, su alcuni aspetti più generali della cultura e del pensiero musicale in una precisa fase storica della musica d'arte occidentale.

Tratti del pensiero polifonico nel secondo Novecento

Il punto di partenza per questa lettura è rappresentato dalla presenza di riferimenti impliciti ed espliciti al concetto di 'polifonia' negli scritti e nei materiali preparatori di diverse opere di tre compositori: György Ligeti (1923-2006), Helmut Lachenmann (1935) e Gérard Grisey (1946-1998). Se lo studio del contrappunto costituisce uno stadio codificato della formazione tradizionale fino ai giorni nostri, il pensiero polifonico rappresenta una visione, un'attitudine del comporre, profondamente radicato nella cultura musicale europea. A differenza di molte altre tradizioni musicali non occidentali infatti, che non hanno sviluppato una grammatica della sintassi polifonica, la musica d'arte occidentale, almeno a partire dall'XI secolo, vede nella polifonia uno dei suoi tratti più caratteristici, nonché l'elemento di continua trasformazione e innovazione sul piano del pensiero musicale. Lo ha mostrato in modo illuminante Pierre Boulez nel 1988, nelle sue *Lezioni di musica* al Collège de France:

Notre culture n'a certes pas été la seule qui ait pris plaisir à faire jouer ensemble un groupe instrumental ou vocal; mais beaucoup d'autres cultures se sont contentées de la dimension monodique plus ou moins démultipliée en hétérophonie, antiphonie ou multiphonie [...]. Notre culture semble, au contraire, avoir très tôt conçu et adopté la notion de polyphonie, et l'avoir développé remarquablement vite à un point extrême de richesse et de raffinement; les artifices développés par l'écriture de cette polyphonie que ce soit dans la structure rythmique ou dans le domaine des hauteurs sont d'une telle subtilité qu'on est bien souvent amené à douter de ses propres capacités de perception quant aux données mises en jeu (BOULEZ 2005, p. 448).

Il compositore francese ha qui posto l'accento sulla nozione di polifonia in opposizione ad altri sistemi di organizzazione sintattica del linguaggio, come

monodia, eterofonia, antifonia o multifonia. La distinzione, che viene presentata in modo piuttosto generico nelle sue *Lezioni di musica* concepite per un pubblico di non specialisti, risale al lontano 1960, quando durante i corsi estivi internazionali di Darmstadt, Boulez formulava il nucleo del suo pensiero teorico, poi confluito in *Pensare la musica oggi* (BOULEZ 1979). In quel caso Boulez non menzionava la multifonia e aveva anche escluso dalla trattazione l'antifonia, perché considerata «una distribuzione di strutture polifoniche già 'formulate', e non un criterio di combinazione destinato a provocare una 'formulazione'» (BOULEZ 1979, p. 120). Il criterio dell'esclusione chiarifica ciò che per Boulez invece rappresenta il tratto fondamentale della polifonia, ovvero la capacità di rendere una struttura *responsabile* di una nuova struttura, in una fitta rete di rapporti orizzontali e verticali. Viene, dunque, messa in atto una lettura del concetto di polifonia affatto allargata, che presuppone diverse tecniche di proliferazione del materiale musicale, fondate sul principio del pensiero polifonico, espresso mediante le correlazioni multiple delle componenti armonico-melodico-ritmiche. Boulez si inserisce, con i suoi scritti e con la sua pratica compositiva, nel solco di quelle riflessioni sul ruolo e sulle nuove potenzialità dell'articolazione polifonica formulate da Arnold Schönberg al momento della definizione della composizione con le dodici note (SCHÖNBERG 2008). In seguito, Anton Webern, ne *Il cammino verso la nuova musica* e ancora di più nelle sue opere dodecafoniche, opererà quella sintesi che fungerà da modello per le generazioni successive. Con il metodo dodecafonico avviene, infatti, quella compenetrazione reciproca – necessaria e inevitabile – del mondo armonico e di quello polifonico (ivi, p. 36), che rappresenterà una delle questioni centrali delle poetiche compositive del secondo Novecento. Il concetto di polifonia vedrà, con il moltiplicarsi delle pratiche compositive sempre più diversificate, una specie di rifrazione del significato, restando tuttavia veicolo di aspetti centrali della rappresentazione del pensiero compositivo. Questa centralità viene messa in luce da Henri Pousseur nel suo testo *La Polyphonie en question (à propos de Schoenberg, opus 31)*. Per ovviare al fatto che alcuni concetti si offrano fin troppo facilmente a un'interrogazione storica o socio-poetica, il compositore intraprende una lunga e sistematica fenomenologia della presenza polifonica attraverso la storia, per supportare la sua ipotesi che la polifonia, intesa sia in senso stretto, sia in quello più ampio (quindi riferita alle esperienze compositive del Novecento) sia generatrice di spazio (POUSSEUR 1969, p. 50). Tale constatazione dimostra come Pousseur tenda a orientare la lunga disamina verso la teorizzazione del ruolo che il concetto svolge nelle poetiche dei compositori degli anni Sessanta e in modo particolare nella sua. La sua riflessione mette in luce quanto le diverse letture del concetto di polifonia dipendano dalla proliferazione di tecniche e poetiche compositive differenti.

L'esame degli schizzi dei tre casi di studio che ho selezionato aggiungerà ora qualche tessera in più a questo mosaico, che vede questo concetto capillarmente presente nelle pratiche compositive del secondo Novecento. Ma

soprattutto si cercherà di mostrare come nel secondo Novecento, il pensiero polifonico rappresenti un livello basilare, tanto comune da essere interiorizzato nella prassi di molti autori, e al contempo un punto di partenza per l'innovazione e la creazione di soluzioni originali e individuali.

Partiamo dalla considerazione che la nuova prospettiva ci offre la possibilità di formulare ipotesi interpretative che vadano al di là della tecnica compositiva intesa in primo luogo come organizzazione del materiale, bensì come un modo di tradurre intuizioni, visioni e sensazioni in quello che chiamiamo il linguaggio musicale. Si tratta di un processo che sfugge a uno studio sistematico, anche qualora i materiali lo permettessero (come nel caso di Donin-Leroux), perché la quantità di conoscenze, abilità ed esperienze tratte da tutti gli ambiti della vita umana (e non solo quello artistico) si articola in una rete di rispecchiamenti, reciproche stimolazioni, improvvise illuminazioni, che difficilmente potremmo mappare con gli strumenti che oggi abbiamo a disposizione. Tuttavia, accogliere la sfida e tentare di ricostruire, per quanto inevitabilmente parziale, la rete degli stimoli che hanno portato alla realizzazione di un brano, una sezione di un brano, un passaggio, può contribuire alla maggiore consapevolezza e comprensione di almeno due aspetti. Da una parte ci muoviamo nell'orizzonte della poetica individuale di un compositore e quindi nell'ambito dei suoi interessi. Dall'altra, gli interessi individuali non sono mai separati dal movimento dello spirito collettivo, ciò che spesso chiamiamo lo spirito di un'epoca, di cui le singole creazioni portano segni indiscutibili. Ecco, quindi, come la rilettura di specifici casi ci può fornire sia dati sulle diverse tipologie della creatività umana, sia quelli sullo stato del pensiero artistico (ma non solo), di una certa epoca.

György Ligeti e le 'nuove polifonie'

Uno dei termini più ricorrenti negli studi sulla tecnica compositiva di György Ligeti degli anni Sessanta è sicuramente quello di 'micropolifonia'. Esso compare negli scritti ligetiani soltanto alla fine degli anni Sessanta con riferimento all'*Introitus*, primo movimento del *Requiem* (1963-65) per soprano, mezzosoprano, coro misto a venti parti e orchestra. Nel suo commento a quest'ultima opera il compositore illustra come mediante un intreccio polifonico di voci si giunga a una stasi apparente, «aggrovigliando le singole parti corali in modo da completare o elidere reciprocamente i loro movimenti»; dunque si crea un'iridescenza sonora in cui «il suono stesso è strutturato contrappuntisticamente al suo interno» (Ligeti, citato nella traduzione secondo PUSTIJANAC 2013, p. 159). Questa breve ma illuminante descrizione dell'aspetto tecnico chiarisce la ragion d'essere della scrittura micropolifonica: il timbro (*Klangfarbe*). La realizzazione di timbri inauditi, filo rosso della poetica ligetiana per più di due decenni, vero motore della sua immaginazione, è perciò in diretto rapporto con la scrittura micropolifonica. Come è stato ampiamente dimostrato, tratti di scrittura micropolifonica figurano, da una

parte, nelle opere precedenti, specie in *Apparitions* e in *Atmosphères* (BORIO 1993, IVERSON 2011) e avranno ripercussioni significative nelle opere successive al *Requiem*. Considerata la loro persistenza per più di due decenni e oltre, si può affermare che la micropolifonia occupi una posizione centrale nella poetica ligetiana. Essa costituisce un aspetto duraturo e prominente del comporre, elaborato ogni volta secondo nuove modalità, cioè affinando la tecnica e nel farlo, portandola a stadi della sua evoluzione sempre raffinati. Solamente negli anni Ottanta la micropolifonia lascerà spazio a una nuova idea, quella della scrittura poliritmica.

Costatare la centralità della micropolifonia non intende occultare gli altri elementi che di volta in volta si trovano al centro della riflessione ligetiana, come rivelano le stesse fonti del processo compositivo. Fra questi elementi emerge la ricerca, condotta dal compositore, di diversi sistemi per l'articolazione delle durate: in *Atmosphères* o nei primi due movimenti del *Requiem*, per esempio, non v'è dubbio che una parte comunque significativa sia dedicata al controllo della durata delle diverse sezioni costitutive. Si tratta, tuttavia, di specifiche istanze circoscrivibili, per innovazione e permanenza, ad alcune opere degli anni Sessanta. Nella scrittura ritmica, per evocare un ambito specifico, è noto che Ligeti giunge presto, ovvero già da *Lux aeterna*, a una cristallizzazione di pattern che rimarranno invariati fino agli anni Ottanta, quando il compositore si concentrerà su nuove costruzioni ritmiche organizzate a partire dalla pulsazione isocrona.

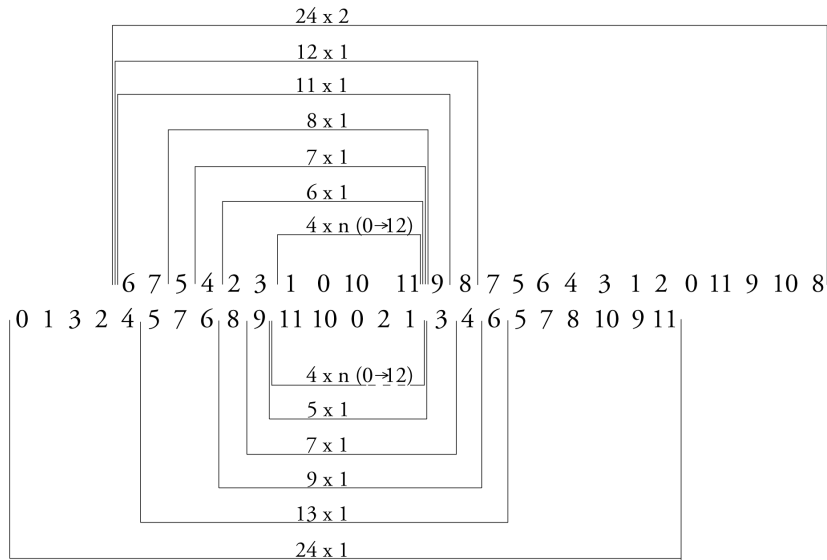
Per tutti questi motivi, l'esame degli schizzi – che pure sono stati per la maggior parte studiati – condotto nell'ottica dei concetti micropolifonia e *Klangfarbenkomposition*, può rivelare aspetti nuovi sul processo creativo ligetiano, consentendo anche nuove riletture dei dati analitici.

Prendiamo come punto di partenza per la rilettura della questione sulla micropolifonia ligetiana il canone di *Atmosphères*, brano per grande orchestra composto nel 1961 che segna l'esordio di Ligeti nell'ambiente dell'avanguardia, nonché brano esemplare della poetica della musica statica degli anni Sessanta. La realizzazione delle dieci battute del canone – sezioni H-I (bb. 44-53) –, ha rappresentato per Ligeti una sfida importante, più di ogni altra parte dello stesso brano o del precedente e correlato *Apparitions* (BORIO 1993). Quali sono gli elementi che, dai dati che possediamo, possiamo immaginare abbiano interagito durante il processo che ha portato alla realizzazione di queste battute? Dal punto di vista dell'idea globale, Ligeti immagina una superficie di colore strumentale, un timbro (*Klangfarbe*) speciale, inaudito, diverso da tutti gli altri timbri finora realizzati. Infatti, nelle sezioni precedenti del brano il compositore aveva già sperimentato alcune modalità di articolazione interna della massa sonora descritte in *Zustände, Ereignisse, Wandlungen* [Stati, eventi, metamorfosi] (LIGETI 1960) come «complessi statici immobili», «complessi in movimento», «complessi globalmente statici ma permeati da movimenti interni» (per maggiori dettagli e la traduzione italiana si veda PUSTIJANAC 2013, pp. 129-144). Le dieci battute del canone rappresen-

tano un livello specifico della terza categoria. Qui la scrittura delle parti strumentali, mediante il maggior numero possibile di movimenti per unità di tempo mira al superamento della soglia tra il discreto e il continuo (*Verwischungsgrenze*), con l'obbiettivo della fusione timbrica. La realizzazione rappresenta la sintesi di tecniche provenienti da diversi ambiti della scrittura musicale del passato e del presente: a) *tutti divisi* – tecnica che permette di controllare singolarmente l'andamento di ogni parte strumentale e che deriva dall'esperienza di sintesi del suono maturata nello studio di musica elettronica (si ricordi l'incompiuta *Pièce électronique* n. 3); b) il canone delle altezze – tecnica del passato, adeguatamente rivista, che permette di gestire in modo coerente e parsimonioso il contenuto armonico e il rapporto tra le singole voci; c) il reticolo delle cellule ritmiche – tecnica che permette di controllare la densità degli eventi per unità di tempo, in modo da garantire l'auspicata fusione delle voci strumentali.

Ciascuno di questi tre procedimenti necessita di soluzioni specifiche. Per il primo (a) Ligeti impiega esclusivamente gli archi (per una migliore omogeneità e fusione timbrica? per una maggiore estensione registrica? per creare il contrasto timbrico con la sezione precedente affidata prevalentemente ai fiati?), con i contrabbassi esclusi dall'imitazione: a loro viene affidato un cluster cromatico a campo armonico fisso; entreranno nel processo imitativo nelle ultime due battute e mezzo, alla fine del processo.

Il secondo aspetto (b), la costruzione del canone, costituisce la vera e propria sfida della sezione. I numerosi schizzi testimoniano lo sforzo di trovare un soggetto adeguato allo scopo: evitare la riconoscibilità melodica, esaurire il totale cromatico, fornire la possibilità di generare lunghe successioni di altezze. La versione finale vede due soggetti – per ciascuno dei due gruppi orchestrali formati da violini I e II da una parte, e dalle viole e violoncelli dall'altra – che esprimano il totale cromatico sia in senso verticale sia in senso orizzontale tramite l'assegnazione di altezze specifiche a ciascuno dei 48 strumenti (SORA 2017, pp. 44-59). Esse sono derivate dal soggetto ascendente do_2-si_3 (per il secondo gruppo), da una sua retrogradazione trasposta ($la_{b_3}-sol_5$) per il primo gruppo. Cifrando le classi d'altezza, i due soggetti sono: il primo 6 7 5 4 2 3 1 0 10 11 9 8 7 5 6 4 3 1 2 0 11 9 10 8 (riportato nella prima linea di numeri dell'es. 1); e il secondo 0 1 3 2 4 5 7 6 8 9 11 10 0 2 1 3 4 6 5 7 8 10 9 11 (seconda linea di numeri nell'es. 1; per maggiori dettagli analitici PUSTIJANAC 2013, pp. 146-150, IVERSON 2011, SORA 2017). Attraverso la lettura prima integrale, poi parziale della successione delle 24 altezze (24x2 il primo soggetto; 24x1 il secondo; in seguito 13x1, 12x1, ecc., si veda l'es. 1), a ogni voce è garantito il numero sufficiente di altezze per tutta la durata del processo.



Esempio 1 – I due soggetti del canone con il sistema delle ripetizioni

Una volta organizzato il materiale delle altezze, Ligeti predispone un repertorio di cellule ritmiche e ne studia la distribuzione (terzo aspetto, c). L'obiettivo è la massima desincronizzazione interna delle parti. A tal fine Ligeti effettua alcune scelte molto efficaci. Stabilisce una lista di cellule ritmiche che suddividono la semiminima e la croma in due o più valori (cfr. rispettivamente la prima e la seconda colonna della fig. 1), anzitutto secondo il principio di crescita graduale del primo valore compensato dalla diminuzione del valore complementare. In questo modo il compositore si assicura un criterio di ripartizione progressiva dell'unità metrica, nonché della sua metà.

Dal confronto tra lo schizzo e la partitura si evince che vi è, a partire dalla comune battuta di 4/4 o 2/2 ($\downarrow = 30$), una griglia temporale diversa per ciascun gruppo strumentale: crome di quintina per violini I, semiminime regolari per violini secondi, semiminime regolari anche per le viole (che espongono il secondo soggetto, quindi non collidono con i violini II come contenuto) e semiminime di terzina per i violoncelli. Viene dunque considerata la possibilità di applicare le cellule a partire sia dalla semiminima sia dalla croma come unità di riferimento. Quindi ci si muove dalla durata minima di 0,05 secondi (centoventottesimo della quintina di crome), attraverso il sessantaquattresimo della croma di quartina (= 0,0625 secondi) e infine il trentaduesimo della croma di terzina = 0,0833 secondi (che coinciderà anche con il sedicesimo di sestina nel tempo in quartine del II e del III gruppo). Il ragionamento risulta molto più chiaro se si osserva come è stato gestito dal compositore stesso nello schizzo della figura 1.

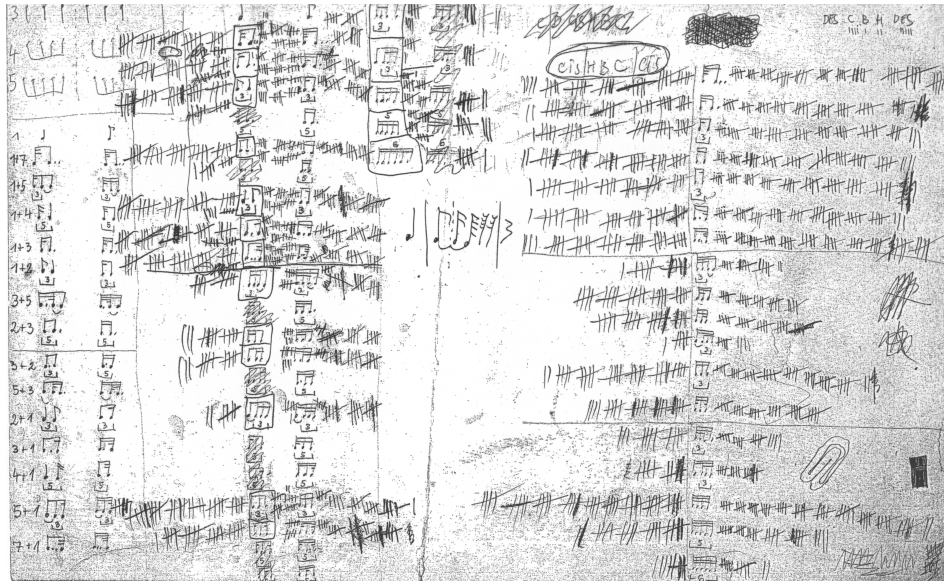


Figura 1 – György Ligeti, *Atmosphères*.

Riproduzione dello schizzo con le cellule ritmiche per le sezioni H-I.

Le parentesi aggiunte indicano le tre colonne a cui si fa riferimento nel testo.

Fondo György Ligeti – Fondazione Paul Sacher (Basilea), per gentile concessione.

I gruppi di quattro linee barrate ai lati delle cellule ritmiche ritrascritte (seconda e terza colonna della fig. 1) lasciano intendere che lo schizzo possa essere servito come prospetto nella distribuzione delle cellule. Le cellule finalmente individuate (disposte al centro della seconda e della terza colonna della fig. 1, comprendenti anche le cellule a tre o più impulsi) formano il materiale effettivamente usato. Si può notare come tutte le combinazioni derivate dalla quintina annotate nello schizzo nella prima colonna, e ancora presenti nella seconda ma barrate, non vengano applicate, salvo la quintina stessa sfruttata verso la fine del processo nel momento della massima densità. L'uso delle quintine avrebbe causato il rischio di simultaneità tra voci: il sedicesimo di quintina nel tempo base ($\downarrow = 30$) vale $0,2''$ che corrispondono infatti al sedicesimo nella proporzione 5:2; e il sedicesimo di quintina nella proporzione 3:2 corrisponde al sedicesimo di terzina nella proporzione 5:2. Escludendo la figura della quintina, il compositore dispone di una scala di durate graduale, che vanno da un minimo di $0,05''$ ($= \downarrow$ della proporzione 5:2) fino a $1''$ ($= \downarrow$ normale).

	b.44		b.45		b.46		b.47	
vl. I.1.	67	54	23	1010	1198756	4312011	910 8	/67
2.	75	42	31	01011	98756	43120	11910 8 /6	7542
3.	54	23	10	10119	87564	312011	910 8 /6	7542
4.	42	31	010	1198	75643	120119	10 8 /6	75423
5.	23	1010	119	87	56431	2011910	8 /67	5423
6.	231	01011	98	75	64312	011910 8	/675	4231
7.	310	1011	987	56	43120	11910 8 /	675	42310
8.	101011	98	75	64	3120	11910 8 /6	754	231010
9.	01011	987	56	43	12011910	8 /6	75423	10101198
10.	10119	875	64	312	011910 8	/6	754231	01011987
11.	1198	756	43	120	11910 8	/6	754231	010119875
12.	987	56	43	12011	910 8	/67	542310	101198756
13.	987	564	312	011910	8 /	67	542310	1011987564
14.	875	643	120	11810 8	/	675	4231010	119875643
vl. II.1.	756	431	2011	910 8	/	6754	231010	119875643
2.	564	312	011910	8	/	6754	23101011	98756431
3.	5643	12011	910 8	[8]	/	6754 2	31010119	87564312
4.	643	120119	10 8	[8]	/6	75423	10101198	75643120
5.	431	2011910	8	[8]/	6	754231	01011987	564312011
6.	31	2011910 8	[8]	/	67	5432310	10119875	643120119
7.	2011	910	8	/6	75	423101011	987564	3120119108
8.	2011	910 8	[8]	/67	542	310101198	756431	201191086
9.	0119	10 8	/6	75	4231	01011987	564312	011910867
10.	119	10 8	/6	754	2310	10119875	643120	119108675
11.	11910	8 /	67	54	2310	1011987	5643120	119108675
12.	910 8	/6	7	542	31010	1198756	4312011	910*86754
13.	10 8	/6	75	423	101011	98756	43120	11910867542
14.	8	/67	54	231	010119	8756	43120	119108675
va.1.	013	245	7689	111002	1346	57	8109	11
2.	13	24576	8911	10021	3465	78	109	11
3.	32	4576	8911	100213	4657	810	9 11	/
4.	24	5768	91110	0213	4657	810	9 11	/0
5.	457	68	911100	2134	657	810	9 11	/0
6.	576	8	911100	21346	57	810	9 11	/01
7.	768	9	111002	13465	7	810	9 11 /0	1
8.	68	91110	021	34657	[7]	8109	110	13
9.	89	11100	213	46578	[8]	109 110	1	32
10.	911	100	2134	6578	109	110	1	324
vc.1.	1110	02	134	657810	9 11	/0	132	457
2.	100	213	465	78109	11 /0	1	324	576
3.	02	134	657	8109 11	/0	13	245	768
4.	213	46	578	109 110	1	32	457	68
5.	134	65	7810	9 110	1	324	576	89
6.	346	578	109 11	01	3	245	768	911
7.	465	7810	9 110	1	32	457	689	11100
8.	657	8109	1101	3	24	57	689	111002
9.	578	109 110	1	32	45	7	689	111002
10.	78109 110	[0]	13	2	457	6	8911	10021

Tabella 1. György Ligeti, *Atmosphères*.

Movimento delle 48 voci del canone nelle prime quattro battute (bb. 44-47). Le cifre indicano le classi d'altezza; il segno /, la pausa; la cifra in grassetto, la fine del soggetto.

Il dispiegamento delle cellule ritmiche nelle differenti parti strumentali sembra rispondere (gli schizzi su questo aspetto non vanno oltre alle informazioni contenute nella fig. 1), al principio di non ripetizione delle cellule già esposte. Osservato sia in senso verticale sia in senso orizzontale, il principio garantisce (tendenzialmente) il controllo degli impulsi in seno a ciascuna unità metrica (si veda la sintesi dei movimenti nella tabella 1).

Dopo l'esperienza compositiva di *Atmosphères*, e in particolare di queste dieci battute, Ligeti continuerà a perfezionare la relazione tra la scrittura ritmica e il movimento micropolifonico in primo luogo nell'*Introitus* e nel *Kyrie* del *Requiem* (CAVALLOTTI, 1999), arrivando alla massima formalizzazione in *Lux aeterna* di entrambi gli aspetti. I pattern ritmici saranno ridotti ai soli sedici, mentre la micropolifonia si trasformerà in ciò che Jane P. Clendinning ha definito la tecnica del 'microcanone' (CLENDINNING 1995). In seguito, l'esperienza della micropolifonia stimolerà nuove sfide in opere come *Dieci pezzi* per quintetto di fiati o *Kammerkonzert* e *Melodien*, in cui la scrittura sarà orientata all'eterofonia o secondo l'espressione di Ligeti alle 'nuove polifonie' (PUSTIJANAC 2013, pp. 180-186). Se l'illustrazione dei nuovi aspetti tecnici esula dagli obiettivi di questo saggio, l'ipotesi formulata nella prima parte si avvalora dalla persistenza, nel materiale preparatorio per diverse composizioni successive, di elementi afferenti la dimensione polifonica, sottoposta a rinnovate letture sul piano della tecnica e della poetica compositive.

Helmut Lachenmann e la 'polifonia di ordinamenti'

Il secondo esempio, attraverso il quale cercheremo di osservare come uno specifico aspetto tecnico e poetico emerga dal materiale preparatorio e dagli scritti quale elemento su cui convergono sistematicamente i processi di elaborazione tecnica e concettuale di un compositore, è rappresentato dalla locuzione 'polifonia di ordinamenti' [Polypohnie von Anordnungen]. L'espressione è stata coniata da Helmut Lachenmann nei *Modelli sonori della nuova musica* del 1966, quando definisce le proprietà del suono-struttura, ultimo modello da lui individuato (LACHENMANN 2010a, p. 53). Tuttavia, essa giunge a designare un concetto già precedentemente formulato, concetto che assolve un ruolo centrale nel dialogo che Lachenmann instaura con le poetiche coeve (in modo particolare con quella del serialismo) e i linguaggi del passato espressi attraverso risorse armoniche, melodiche e timbriche. Una delle sue prime occorrenze (*ante litteram*) si trova nella lettera che il compositore scrisse a Luigi Nono il 27 dicembre 1964 (LACHENMANN 2012, pp. 128-134).

[...] also viel mehr Strukturen: als Resultate von elementaren Bewegungen in Höhe, Timbre, Intensitäten usw. und nicht Strukturen als fertige Instrumentalmischung, von einheitlichen "Farben". Also nichts nach dem Jargon der "statistischen Gruppeneigenschaften", und wie man das nennt – sondern ein möglichst vollkommener Klangstruktur-Organismus, aus fast polyphon

abgezirkelten Bewegungen in timbrischen, intervallischen, ("harmonischen"),
rhythmischen, Elementen (usw.). (LACHENMANN 2012, p. 129)

Sin dall'inizio Lachenmann si pone in dialogo con il pensiero teorico seriale ma ne interpreta i concetti portanti in un modo personale, facendone emergere nuove potenzialità. Così il concetto di struttura o, più avanti nella stessa lettera, di suono-struttura [Klangstruktur] esprime un campo d'azione in cui si vivono, indagano e auscultano diverse tipologie di ramificazioni [causalen Verästelungen] da cui scaturiscono molteplici costruzioni sonore [klingendes Gefüge]. L'interesse principale del compositore consiste nel trovare un sistema efficace per la gestione della griglia temporale globale, in modo da lasciare più spazio alla libera invenzione sul piano dei materiali sonori. Sin dalle prime composizioni come *Introversion I* (1963) per sei strumenti e di *Introversion II* (1964) per ensemble da camera, ambedue menzionate nella lettera a Nono, Lachenmann inizia ad esplorare un gran numero di materiali eterogenei (denominati in seguito famiglie), spesso appartenenti a mondi sonori al di fuori dell'ambito tradizionale della produzione del suono e associati alla categoria della 'musique concrète instrumentale'. Il lavoro di definizione di questi aspetti, strettamente connessi con la pratica esecutiva sugli strumenti tradizionali (oggetto del maggior numero degli studi musicologici), sfrutta la serie dodecafonica e la permutazione come strumento di controllo generale per diversi livelli di scrittura quali: la struttura temporale della macroforma; la dimensione microritmica; l'ordine di entrata delle diverse famiglie sonore; le diverse tipologie gestuali all'interno di una stessa famiglia. Negli schizzi e negli scritti la tecnica è indicata con i termini di 'Netz' (reticolo), 'Strukturnetz' (reticolo della struttura) o 'rhythmische Grundnetz für die Struktur' (reticolo ritmico base della struttura). Dagli studi di Cavallotti svolti a partire dall'analisi delle partiture e del materiale preparatorio conservato presso la Fondazione Paul Sacher di Basilea, è emerso che per ben quindici composizioni molto diverse tra di loro Lachenmann utilizza fundamentalmente la stessa tecnica, con pochissime varianti (CAVALLOTTI 2005, p. 149): a partire da una scala accendente cromatica il compositore deriva la prima serie dodecafonica utilizzando come fattore di permutazione la successione 2-6-1-7-3-8-12-9-4-11-5-10. È, questo, il punto di partenza di *Trio fluido* per clarinetto, viola e percussioni. Nelle composizioni successive (da *Notturmo* 1966/68 fino ad *Allegro sostenuto* 1987/88 e al secondo quartetto *Reigen seliger Geister* 1989), come sottolinea Cavallotti, si parte direttamente da una serie dodecafonica già articolata e si derivano le successive undici forme seriali grazie all'applicazione del fattore di permutazione citato. Esso rimane invariato principalmente per i successivi vent'anni e ha come caratteristica principale il fatto di generare permutazioni (ma non rotazioni) dodecafoniche, in cui non vengono mantenuti i rapporti intervallari della serie di partenza.

Per l'illustrazione di questo particolare aspetto della tecnica compositiva di Lachenmann si prenderà in esame *Reigen seliger Geister*, l'ultima composizione in cui viene impiegato lo 'Strukturnetz'. La partitura si presenta in modo diverso dal solito.² Ciascuna pagina, infatti, contiene oltre alle voci del quartetto (annotate per comodità di scrittura dei dettagli esecutivi su un sistema di due pentagrammi), anche una linea in cima alla pagina denominata «rhythmische Grundnetz für die Struktur» e un sistema in fondo alla pagina denominato «Particell» e contenente in sintesi i rapporti ritmici e di altezze dei quattro strumenti. Nelle note all'esecuzione alla partitura e nello scritto di carattere analitico dedicato al secondo quartetto (LACHENMANN 2010b), Lachenmann illustra come a partire dal sistema posto in cima alla pagina, e derivato secondo il principio di permutazione menzionato sopra, si possa comprendere l'organizzazione delle prime pagine:

“Struttura: polifonia di ordinamenti”: la mia vecchia definizione – sempre a portata di mano fin dai miei modelli sonori delineati negli anni Sessanta, nella quale suono e forma, esperienza sensibile e spirituale si incontrano e germogliano l'uno dall'altra nel doppio concetto di suono/struttura sonora – potrebbe essere facilmente impiegata per una analisi più precisa dell'inizio della *Danza*: ordinamenti di arcate flautate, famiglie di impulsi, gesti di movimenti (saltando/tremolo), ecc. si sovrappongono e interagiscono. (Ivi, p. 148)

In questo brano, proprio per il fatto che lo 'Strukturnetz' sia stato lasciato anche nella versione definitiva della partitura, possiamo comprenderne la stretta correlazione con il concetto di 'Strukturklang' e con la natura del materiale sonoro che Lachenmann articola mediante questo sistema. Il sistema è presente nelle prime 48 pagine e contiene due ripetizioni complete delle dodici serie, secondo questo ordine: le pagine 1-13 espongono il primo gruppo di dodici serie; dalle ultime due note mi/re della p. 13 fino alla pagina 40 compresa, il secondo gruppo in cui compaiono diverse note omesse; dalla p. 41 inizia la terza esposizione delle sole prime quattro forme seriali (con tutta la prima serie e metà della seconda sommerse); alla fine della pagina 47 il processo si arresta. Da questo punto in poi, ovvero a partire dalla battuta 280 (pagina 48 e fino alla pagina 57) non viene più impiegato il «rhythmische Grundnetz für die Struktur». Al suo posto troviamo l'indicazione «rhythmische Summe» e una griglia ritmica che riassume in un solo pentagramma gli interventi di tutti e quattro gli strumenti. Le singole entrate sono distribuite sui quattro spazi vuoti del pentagramma, rispettivamente per il violino I, il violino II, la viola e il violoncello. Trattandosi della sezione in cui vengono sviluppati gli elementi di una sola famiglia (pizzicato con plectro, come se fosse una chitarra) lo 'Strukturnetz', che è invece lo strumento per gestire una grande complessità di materiali, non risulta indispensabile. Un'ulteriore

² Breitkopf & Härtel aveva pubblicato la riproduzione della partitura autografa. In seguito, è stata pubblicata la versione a stampa in cui lo 'Strukturnetz' viene omissso. Rimane, laddove presente, il sistema con la 'particella'. Cfr. la partitura LACHENMANN 1989.

semplificazione avviene a battuta 340 (p. 57): qui i quattro strumenti non si comportano più come un 'super-strumento' – una sorta di chitarra a sedici corde, le cui voci si completano in questa specie di sequenza-hoquetus (LACHENMANN 2010b)–, ma si muovono sincronizzati, in modo omoritmico, utilizzando tutti la stessa tipologia di materiale, l'arpeggio. Eseguito 'al ponticello', l'arpeggio non produce altezze determinate. Ciò rende superflua anche la 'particella' armonica, presente fino a questo momento nell'ultimo sistema in basso alla pagina, che ora viene omessa. Il finale si chiude con i suoni 'flautati' in una dimensione temporale nuova che, come sottolinea Lachenmann, viene messa in rilievo grazie alla struttura 'ridotta' nella sua complessità. Si genererà così lo spazio per l' 'aura' del suono e quindi per altre tipologie di complessità come, per esempio, quella temporale (LACHENMANN 2010b, p. 151).

Vediamo ora gli aspetti della 'polifonia degli ordinamenti' presenti in *Reigen seliger Geisten* più in dettaglio. Il primo passo consiste nella ricostruzione del processo di derivazione dello 'Strukturnetz'. Esso è rappresentato dall'esempio 2, che in forma sintetica racchiude diversi passaggi ricostruiti a partire dagli schizzi e dalla partitura. Il primo pentagramma contiene una serie dodecafonica (diversa da quella utilizzata per lo 'Strukturnetz') e le sue permutazioni (secondo il fattore già menzionato 2-6-1-7-3-8-12-9-4-11-5-10). Mentre la serie è stata ricavata da uno schizzo (si veda più avanti la trascrizione dell'esempio 3), il procedimento dell'estrazione delle altezze per lo 'Strukturnetz' non è attestata dal materiale preparatorio. La ricostruzione è stata fatta secondo le procedure messe a punto da Cavallotti per gli esempi di *Tanzsuite mit Deutschlandlied* (1979/80) e di *Mouvement (-von der Erstarung)* (1982/84) rispettivamente in CAVALLOTTI 2002 e CAVALLOTTI 2005. L'assenza del materiale preparatorio per questa fase si potrebbe spiegare con il fatto che per alcune opere, Secondo quartetto compreso, il materiale a disposizione potrebbe non essere completo; oppure si potrebbe ipotizzare quel fenomeno di interiorizzazione della tecnica, citato da Sallis nella parte introduttiva di questo saggio, che comporta l'assenza di dati precompositivi per determinate fasi della scrittura.

Una volta calcolate ed espresse in trentaduesimi le dodici forme dodecafoniche, il compositore estrae, mediante la lettura filtrata, le altezze della serie per lo 'Strukturnetz', trascritte nel secondo pentagramma dell'esempio.³ L'indicazione metrica di 3/8 è stata inserita per comodità di lettura. Il terzo pentagramma, invece, riporta la versione dello 'Strukturnetz' così come esso compare nella partitura, quindi nella sua veste ritmica trasformata e con le indicazioni metriche corrispondenti. La definizione delle durate viene condotta da Lachenmann attraverso diverse fasi, molte delle quali non sono attestate. Negli schizzi è stato identificato lo schema per l'associazione delle durate alle singole altezze dello 'Strukturnetz', che mostra la predisposizione

³ Allo stato attuale dello studio dei materiali non è stato possibile ricavare la griglia secondo la quale è stato estratto lo 'Strukturnetz'.

di una successione cromatica ascendente di quattro ottave a partire dal do (di cui non viene specificata l'ottava). A ogni altezza di questo elenco vengono fatte corrispondere una serie di sette unità di durata, a partire dalla semiminima puntata, che si ripetono ciclicamente: do = ♩ / do \sharp = ♩ / re = ♩ / mi \flat = ♩ / mi = ♩ / fa = ♩ / fa \sharp = ♩ / sol = ♩ / la \flat = ♩ , ecc. Nel terzo pentagramma dell'esempio 3 sono riportate le prime quattro macrodurate (1/ ♩ , 3/ ♩ , 6/ ♩ , 7/ ♩). La determinazione del numero di unità per ciascuna durata è affidata alla serie di numeri (1, 3, 6, 7, 5, ecc.) posti sotto le altezze trascritte nel secondo pentagramma. Essi indicano la distanza tra le altezze dello 'Strukturnetz', espressa in trentaduesimi (nel calcolo viene inclusa anche la nota stessa).

Esempio 2 – Helmut Lachenmann, *Reigen seliger Geisten*.
Ipotesi di derivazione dello 'Strukturnetz'.

Una volta derivato lo 'Strukturnetz' e la griglia delle durate per l'articolazione formale, il compositore deve organizzare l'esposizione delle diverse famiglie di materiali sonori, la loro durata, il numero degli elementi, ecc. Questi aspetti sono determinati da una lettura ancora diversa della serie dodecafonica di partenza (quella della prima battuta del primo pentagramma, per intenderci), come è testimoniato da uno schizzo contenente due gruppi di dodici serie incomplete (si veda la trascrizione dell'esempio 3). I numeri posti davanti al singolo pentagramma indicano la quantità degli elementi presenti per ciascuna serie del primo gruppo. A differenza degli esempi studiati da Cavallotti, l'ordinamento verticale delle serie incomplete del primo gruppo non restituisce la serie di partenza (le altezze iniziali); la lunghezza delle successioni è stata determinata da un principio diverso. Esso è in relazione con il contenuto della seconda colonna. Qui le altezze annotate come semibre-

vi rappresentano il complemento della serie scritta nella parte sinistra dello stesso pentagramma. Anche per queste successioni, il compositore indica con il numero posto alla fine del pentagramma la quantità degli elementi presenti. Il numero non include la prima altezza in quanto già presente come nota finale della prima parte della serie. Per questo motivo vi è l'indice cinque a fronte di sei elementi nel primo pentagramma, sei per sette elementi nel secondo, e così via. Come si può vedere nella trascrizione dell'esempio 3, le altezze comuni tra le due parti della serie, se considerate in verticale, restituiscono le altezze della serie originale (quella usata per lo 'Strukturnetz'). Così il primo complemento inizia con il mi (la prima nota dello 'Strukturnetz') e termina con il re_b, in modo che il secondo possa iniziare con il re (la seconda nota dello Strukturnetz) e terminare prima del sol con il quale inizia il terzo complemento, e così via. Con i numeri posti all'inizio di ogni complemento (7, 14, 15, 18, ecc.) il compositore indica la quantità totale degli elementi di questo secondo gruppo.

The image shows a musical score with two columns of staves. The left column has 10 staves, and the right column has 10 staves. Each staff in the left column has a number at the end (7, 6, 12, 10, 9, 12, 3, 12, 4, 2, 7, 10). Each staff in the right column has a number at the beginning (5, 6, 1, 2, 3, 0, 9, 8, 10, 5, 2). The notes are mostly whole notes and half notes, with some accidentals. The staves are numbered 7, 6, 12, 10, 9, 12, 3, 12, 4, 2, 7, 10 on the left and 5, 6, 1, 2, 3, 0, 9, 8, 10, 5, 2 on the right.

Esempio 3 – Helmut Lachenmann, *Reigen seliger Geisten*.

La prima serie con le permutazioni e gli indici di durate. Trascrizione dello schizzo.
Fondo Helmut Lachenmann – Fondazione Paul Sacher (Basilea)

Rimane un ultimo aspetto di questo schizzo da chiarire, relativo al sistema di derivazione e al ruolo formale delle note nere (altezze annotate come quarti senza gambo). Già illustrato da Cavallotti per le opere menzionate, il sistema prevede la derivazione delle note nere mediante la lettura retrograda. In questo caso, tuttavia, il retrogrado viene applicato non alla serie di partenza bensì all'insieme delle altezze complementari, a partire dall'ultima nota dell'ultimo complemento, fino alla prima: mi-fa-re_b-la, ecc. La funzione delle note nere e di quelle bianche rimane anche per il Secondo quartetto la stessa

come per gli altri brani. Ogni volta che nello ‘Strukturnetz’ compare un’altezza contenuta nell’elenco dei complementi, essa indica il punto d’entrata di un nuovo materiale (una famiglia). Così, per esempio, avremo in corrispondenza della prima nota mi l’evento del violoncello appartenente alla prima famiglia. Seguirà immediatamente la seconda famiglia in corrispondenza del re. Per la nuova entrata bisognerà attendere il si, poi il fa, e così via. Ogni famiglia comprenderà tanti elementi quante sono le altezze dello ‘Strukturnetz’ comprese tra la nota bianca iniziale e la nota nera corrispondente. Il meccanismo si può osservare nella prima fase della sua applicazione sullo schizzo riprodotto nella figura 2.

Figura 2 – Helmut Lachenmann, *Reigen seliger Geisten*.

Schizzo con lo ‘Strukturnetz’ e il sistema di entrate per le prime quattro famiglie.
Fondo Helmut Lachenmann – Fondazione Paul Sacher (Basilea), per gentile concessione.

Questa prima fase, che comprende l’organizzazione delle entrate, l’articolazione ritmica, il numero degli elementi e la durata per ogni famiglia, è sistematicamente condotta per tutta l’estensione dello ‘Strukturnetz’,⁴ e contiene già l’indicazione per l’applicazione delle macrodurate descritte precedentemente. Nella seconda fase Lachenmann trascrive lo schema trasformando la struttura ritmica in accordo con questa griglia temporale. Così facendo, modifica ulteriormente l’estensione e il profilo ritmico di ogni famiglia. L’ultima fase comprende lo studio dei diversi membri delle famiglie (nella maggior parte dei casi si tratta dei modi di attacco e produzione del suono, dei registri, della densità verticale, ecc.) e il successivo inserimento nella griglia minuziosamente predisposta. Proprio grazie a un’organizzazione così dettagliata, l’ultimo passo può avvalersi di un ampio margine per le decisioni estemporanee, cambiamenti sul piano locale e quindi, di libertà.

Da quanto descritto finora, possiamo affermare che lo ‘Strukturnetz’ di Lachenmann rappresenta una lettura ancora diversa delle potenzialità del pensiero polifonico nelle poetiche del secondo Novecento. L’elaborazione di

⁴ Lo schema presente si estende in modo continuativo sulle facciate interne di quattro bifoli pentagrammati. Vi sono molti altri schizzi in cui vengono studiati elementi specifici di questo sistema.

un modello astratto affonda le sue radici in tecniche già consolidate, come la distribuzione dodecafonica delle altezze e la permutazione. Ma l'applicazione che di questo modello fa Lachenmann appartiene alla sfera dell'innovazione relativa alla crescente complessità del concetto di polifonia. Essa, infatti, viene sempre più frequentemente intesa come scorrimento simultaneo di elementi differenti ma correlati tra loro, oppure, secondo la definizione di Pousseur, come sovrapposizione di più processi evolutivi (POUSSEUR 1969, p. 49).

Gérard Grisey e le 'polifonie spettrali'

L'elaborazione delle nuove poetiche compositive nel periodo postseriale ha comportato la comparsa di nuove tipologie di materiali preparatori, che si differenziano molto da autore ad autore. Ciò già era accaduto con le composizioni prettamente seriali degli anni Cinquanta, ma accadde ancora più sistematicamente nelle opere del periodo seguente, nelle quali una nuova generazione di compositori agisce sotto nuovi stimoli e nuove modalità di confronto con l'orizzonte delle idee coeve e con il passato, in un processo di continua rilettura e trasformazione.

Nello specifico, quando parliamo della musica spettrale, una quantità di elementi delle fasi preparatorie viene assorbita dal calcolo e dalle trasformazione dei dati di origine spettrale, siano essi ottenuti mediante l'analisi di sonogrammi concreti (come nel caso dei singoli pezzi di *Les Espaces Acoustiques*) oppure mediante operazioni di trasformazione più astratta (derivazione di spettri inarmonici virtuali, non collegati con alcun modello reale), per citare solo alcune delle operazioni più ricorrenti. Se prendiamo in considerazione non solo la gestione delle altezze, ma anche la questione del tempo musicale e quindi la gestione delle durate, ci troviamo di fronte, anche in questo caso, a molteplici nuovi elementi. Dato che l'obiettivo principale di questo saggio è la dimostrazione dell'assunto secondo cui ciò che troviamo negli schizzi corrisponde agli aspetti sui quali si incentrano maggiormente l'interesse e l'attenzione creativa del compositore, non ci soffermeremo sulla descrizione degli elementi innovativi delle tecniche compositive postseriali in sé. Affronteremo pertanto solo una delle numerose questioni della scrittura spettrale di Grisey, che riteniamo particolarmente significativa. Essa sembra essere stata messa a fuoco gradualmente: nella sua forma più sviluppata fu teorizzata dal compositore in relazione a *Vortex temporum* (1996) per sei strumenti. In questo testo Grisey presenta l'idea del brano in termini di «*Gestalt* sonore» o «archetipi»:

Il titolo: *Vortex Temporum* (Vortice di tempi) definisce la nascita di una formula di arpeggi vorticosi, iterati e la sua metamorfosi in vari campi temporali. [...] Tre *Gestalt* sonore [...]. Tre spettri diversi [...]. Tre tempi diversi [...].

... ecco gli archetipi che stanno all'origine di *Vortex Temporum*.

(GRISEY 2000b, p. 90)

Nel suo studio monografico su quest'opera Jean-Luc Hervé, compositore e musicologo, allievo di Grisey, ha illustrato, con l'aiuto degli schizzi, particolarmente ricchi ed esaustivi, il funzionamento del concetto di archetipo in ciascuno dei tre movimenti (HERVÉ 1997, 2001). Nel caso di *Vortex temporum* il punto di partenza per la definizione dell'archetipo è un motivo di otto note tratto dalla parte del flauto di *Daphnis e Chloe* di Ravel (sol-la-si_♭-do-si_♭-do-si_♭-la). Questo semplice gesto, una sorta di arpeggio, nella concezione di Grisey, viene letto come modello astratto di movimento a quattro possibili livelli (dalla nota più bassa sol, alla più alta do). Espresso in numeri abbiamo 1-2-3-4-3-4-3-2. Una volta definito questo profilo astratto, esso può essere rivestito di molteplici contenuti sul piano armonico (materiali derivati dalle tre tipologie di spettri), sul piano delle durate (per esempio quelle delle sezioni), sul piano dei registri (in rapporto con il piano delle durate), e così via. Questa forma così evoluta e versatile del concetto di archetipo risulta piuttosto lontana dal modello sonografico che era stato definito quale punto di partenza della scrittura spettrale e che era alla base della tecnica di 'sintesi strumentale' caratteristica delle opere del primo periodo (GRISEY 2000a). Tuttavia, già in alcune riflessioni relative a quella fase, Grisey stesso riconosce che alcuni procedimenti si allontanano significativamente dal modello 'naturale' del suono e si avvicinano a ciò che potremmo definire l'artificio della scrittura. Oltre a riferirsi a numerose tecniche derivate dai procedimenti di sintesi tipici della musica elettronica (come la modulazione di frequenza, la modulazione ad anello, il filtraggio, ecc.), Grisey riconosce che anche la realizzazione di ciò che egli definirà 'polifonie spettrali' nella sezione D di *Modulations* è un atto in cui la metabole della scrittura sia un artificio della scrittura. Il processo è stato studiato e descritto con dovizia di particolari, dedotti dagli schizzi, dal musicologo e allievo di Grisey Baillet (BAILLET 2000). Sebbene il suo studio non contenga riproduzioni degli schizzi, esso presenta significative ricostruzioni del processo complessivo (ivi, pp. 124-132).

Il progetto ambizioso di questa sezione di *Modulations* consiste nell'immaginare un processo di trasformazione che da un momento iniziale di massima complessità polifonica (quattro gruppi orchestrali si muovono a canone a parti reali tra di loro, ciascuna delle pari è in rapporto contrappuntistico specifico con tutte le altre del suo gruppo), giunge alla fase di eterofonia (i quattro gruppi sono diventati uno, le voci sono ancora articolate contrappuntisticamente), fino a completare il movimento omofonico e omoritmico di tutta l'orchestra. La realizzazione di questo grande impianto polifonico viene affidata a un articolato sistema di archetipi definiti da Grisey «neumi». Il concetto di neuma viene messo a punto durante la composizione di *Prologue* (1976) per viola solo, brano che nasce contemporaneamente con la composizione di *Modulations* ed è determinante, tra le altre cose, anche per la costruzione della sezione D (si veda BAILLET 2000, pp. 99-112 e PUSTIJANAC 2005). Gli schizzi di *Prologue* testimoniano l'interesse del compositore per le diverse forme neumatiche medievali e le loro combinazioni consecutive,

caratterizzate dalla capacità di esprimere precisi profili melodici (*Gestalt*) senza altezze specifiche (negli schizzi vengono citati diversi neumi, come *scandicus* o *climacus*).⁵ Nel caso di *Prologue*, il compositore predispone combinazioni di forme neumatiche da un minimo di tre fino a un massimo di tredici elementi. In modo analogo a quanto già descritto per l'archetipo raveliano del successivo *Vortex temporum*, queste forme neumatiche sono rivestite con un contenuto armonico specifico derivato, per *Prologue*, dallo spettro armonico di mi e le sue forme progressivamente sempre più inarmoniche.⁶ La realizzazione delle polifonie spettrali della sezione D di *Modulations*, invece, viene affidata a una rete di 'neumi fondamentali' da tre fino a un massimo di sette elementi. Sullo schizzo riprodotto nella figura 3, gli elementi sono annotati in modo astratto, nel senso che le posizioni sul pentagramma non indicano altezze reali bensì posizioni di un determinato elemento in relazione agli altri. In cima alla pagina il compositore indica: «L'évolutions des neumes des fondamentaux est horizontale (voir perm. de perm. en spirale...) Les neumes des harmoniques dépendent verticalement des neumes des fondamentaux». Gli elementi di ciascun neuma fondamentale (la linea più bassa del sistema indicata con «FOND. Orig.») sono contrassegnati da lettere maiuscole e, in alcuni casi, da numeri arabi. Ciò permette di derivare tramite la permutazione circolare (una tecnica già sperimentata in *Prologue*, che consiste nel mantenere fisse le posizioni di alcuni elementi, mentre gli altri vengono permutati, si veda per maggiori dettagli HASELBÖCK 2009, p. 86) tutte le forme possibili del neuma fondamentale. Mediante operazioni di lettura retrograda (siglata nello schizzo con «retr.»), a specchio («mir.»), retrograda della forma a specchio («retr. mir») e dal centro verso l'esterno («centr./éxtreme») si derivano le forme delle voci superiori.⁷ Lo schema verrà poi 'rivestito' di contenuti spettrali specifici. Nel caso della sezione D saranno dedotti da quattro spettri, derivati dal suono filtrato mediante 3 sordine reali e una immaginaria (GRISEY 2000a). Il neuma principale di ciascuno dei quattro gruppi orchestrali (indicati nella partitura con le lettere A, B, C e D), è affidato ai corni e agli ottoni. Essi espongono le parziali armoniche più basse di ciascuno spettro, mentre le altre quattro linee melodiche derivate realizzano le parziali superiori, per un totale di venti voci polifoniche. Lo schizzo della figura 3 presenta lo stadio più astratto di questa idea per tutta la prima parte del processo reale (fino al n. 38 della partitura). Lo stadio successivo è

⁵ La riproduzione di uno degli schizzi contenenti lo studio delle forme neumatiche per *Prologue* si trova in FÉRON 2016.

⁶ La traduzione numerica dello spettro di mi era già stata presentata nell'introduzione alla partitura di *Périodes*, correlata di frequenze espresse in Herz e di numeri d'ordine per le parziali dispari, inclusa eccezionalmente la seconda parziale.

⁷ La leggibilità minore delle voci superiori nella riproduzione dello schizzo della fig. 3 (le pagine del bifolio pentagrammato sono state riprodotte separatamente) è dovuta al fatto che esse, contrariamente ai neumi fondamentali annotati direttamente sul bifolio insieme alle lettere e a tutte le altre annotazioni, sono scritte a matita sulla carta velina sovrapposta e attaccata con lo scotch.

rappresentato da quattro bifoli (a 40 pentagrammi) contenenti, nelle due facciate interne di ciascun bifolio, lo schema della fig. 3 moltiplicato per quattro gruppi orchestrali. Non solo, ora i singoli neumi e le forme derivate sono espressi in altezze reali, corrispondenti ai contenuti spettrali specifici (il processo è stato trascritto in BAILLET 2000, pp. 99-112). Mentre la durata macrotemporale della sezione, suddivisa in tre parti (109", 82", 65"), corrisponde a precisi calcoli numerici, la dimensione microtemporale – l'articolazione ritmica delle singole voci polifoniche – sembra essere il risultato della stesura diretta in partitura.

L'isolata des neumes de fondamentale au Binigolde (voir page de piano en opposé ...) et neumes de la main gauche dépendent essentiellement de neumes de fondamentale.

The image shows a handwritten musical score for orchestra, consisting of multiple staves. The staves are labeled on the left as follows: A A, COR, BASSON, HORN, KRN, BASS, FOND. (with sub-labels Org. and Solo), HARM., and FOND. (with sub-labels Solo and Org.). The score is written in a complex, multi-measure format with various notes, rests, and markings. At the top, there is a handwritten note in French: "L'isolata des neumes de fondamentale au Binigolde (voir page de piano en opposé ...) et neumes de la main gauche dépendent essentiellement de neumes de fondamentale." The score is divided into measures, with some measures containing circled numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40). The notation is dense and includes various rhythmic and melodic elements.

(segue)

The image shows a page of handwritten musical notation for Gérard Grisey's *Modulations*. It consists of approximately 12 staves of music. The notation is dense and complex, featuring various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. At the top of the page, there are several circled letters (a, b, c, d) and numbers (1, 2, 3, 4) indicating a permutation scheme for the neumatic patterns. The notation includes many small, intricate rhythmic figures and melodic lines. There are also some handwritten annotations in the lower right corner, such as "Tutti" and "Tutti". The page is numbered "2" in the bottom right corner.

Figura 3 – Lo schizzo di Grisey con lo schema delle permutazioni dei neumi fondamentali impiegati nella sezione D di *Modulations*. Fondo Gérard Grisey – Fondazione Paul Sacher (Basilea), per gentile concessione.

Le tre parti della sezione corrispondono ad altrettanti processi di articolazione di queste 'polifonie spettrali'. Nella prima parte i quattro gruppi orchestrali si muovono a canone, avendo tutti lo stesso schema alla base del movimento (la stessa successione delle forme neumatiche principali). Tuttavia, per non rallentare l'aumento graduale della complessità e di inarmonicità della prima parte, con il corrispondente abbassamento del registro globale, ciascun gruppo entra imitando il neuma appena esposto dal gruppo precedente (così il gruppo B entra con il neuma 3c, il gruppo C con il neuma 4b e il gruppo D con il neuma 4d). Mediante il processo di sincronizzazione temporale dei singoli gruppi (definito da Grisey «polifonia a blocchi»), a questo momento di massima eterofonia segue la convergenza di tutta l'orchestra su un unico movimento discendente (*climacus*), con il quale si chiude il terzo processo di *Modulations* (BAILLET 2000, p. 131).⁸

Riflettendo *a posteriori* sull'esperienza di scrittura di queste pagine e sul concetto di polifonia da cui esse sono scaturite, Grisey ha messo in rilievo due aspetti. Il primo è strettamente connesso con la poetica spettrale secondo cui

⁸ Si può osservare l'andamento di questa sezione e in generale lo schema globale dell'intero brano *Modulations* nelle quattro pagine di schizzi riprodotti nel volume monografico sulla poetica di Grisey di Lukas Haselböck (HASELBÖCK 2009, pp. 127-132).

la polifonia è considerata una conseguenza diretta della prossimità del suono e quindi dello spazio. Ecco che «una fuga, sentita da molto lontano, appare come una coagulazione indifferenziata. Inversamente, un suono unico ascoltato microfonicamente può rivelare una vera e propria polifonia delle sue componenti spettrali» (GRISEY 2000a, p. 54). Il secondo aspetto invece vuole superare un'accezione di polifonia troppo limitativa e troppo rigida a favore di nuove letture:

da Ockeghem alle musiche dei pigmei, da Ives alle musiche di Bali, la polifonia è passata attraverso molte reincarnazioni. Continuerà certo a stimolare nuovi approcci e nuove definizioni. (*ibidem*)

Come nel caso dei due esempi precedenti, anche in Grisey abbiamo potuto riscontrare la ricorrenza di una specifica tipologia di materiale preparatorio afferente a diverse composizioni. Il sistema dei neumi, pur non essendo direttamente scaturito dalle necessità della poetica spettrale, ma elaborato come un artificio di scrittura, è stato messo a punto per *Prologue* e portato a un livello di altissima complessità in *Modulations*. Tale sistema ha permesso la creazione di un luogo immaginario in cui il compositore ha potuto far dialogare i modelli della scrittura polifonica del passato con la visione generata dal suo orizzonte di esperienze e di immaginazione. Il campo di significazione del concetto di polifonia è stato così sottoposto a una nuova ulteriore espansione.

Conclusioni

In uno dei paragrafi introduttivi al suo volume sul processo creativo, Kinderman, dopo aver smantellato sistematicamente la maggior parte dei 'pregiudizi' sullo studio degli schizzi in rapporto all'opera, osserva: «Where the genesis and structure of a work intersect, each dependent on the other, is lodged the mysterious phenomenon of the creative process» (KINDERMAN 2015, p. 12).

Formulato in un altro modo, questo pensiero può essere assunto come filo rosso della nostra riflessione sul concetto di polifonia in alcune poetiche compositive degli anni Sessanta e Settanta. L'approccio analitico e tecnico agli schizzi dei tre autori, osservati in una prospettiva temporale che abbraccia alcuni decenni e la genesi di più opere diverse, ha permesso di notare l'emergere di alcuni elementi ricorrenti della tecnica compositiva. Abbiamo inquadrato questi elementi, relativi alle molteplici interpretazioni individuali del pensiero polifonico, come parti di un discorso più complesso sulle opere d'arte, nella cui genesi si cela quel processo alchemico in cui l'intuizione e il 'mestiere' (inteso come sapere sedimentato mediante lo studio, la pratica e l'esperienza delle opere d'arte esistenti, qualunque fosse la loro provenienza) si muovono in un sottile gioco di rispecchiamenti.

In questo senso, proseguendo sulla strada indicata da Sallis e Schubert, possiamo concludere che lo studio degli schizzi, oltre alle peculiarità metodologiche già consolidate, rappresenta uno strumento versatile attraverso cui analizzare i processi creativi, capaci di restituire l'immagine di un intenso e complesso dialogo tra la sfera del pensiero individuale e quello collettivo.

Bibliografia

- The Act of Musical Composition. Studies in the Creative Process* (2012), ed by D. Collins, Routledge, London and New York.
- BAILLES, F. – BISHOP, L. (2012), *Musical Imagery in Creative Process*, in *The Act of Musical Composition. Studies in the Creative Process* (2012), ed by D. Collins, Routledge, London and New York, pp. 53-78.
- BAILLET, J. (2000), *Gérard Grisey. Fondements d'une écriture*, Harmattan-L'itinéraire, Paris.
- BORIO G. (1991), *Sull'interazione tra lo studio degli schizzi e l'analisi dell'opera*, in *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono*, a cura di G. Borio – G. Morelli – V. Rizzardi, Olschki, Firenze (Fondazione Giorgio Cini - Studi di musica veneta - Archivio Luigi Nono. Studi, vol. 1), pp. 1-21.
- (1993), *Musikalische Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen Musik*, (Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft – Band 1), Laaber-Verlag, Laaber.
- BOULEZ, P. (1979), *Pensare la musica oggi*, Einaudi, Torino (ed. or. *Musikdenken heute 1*, B. Schott's Söhne, Mainz, 1963; tr. fr., *Penser la musique aujourd'hui*, Editions Gonthier, Paris, 1964.)
- (2005), *Entre ordre et chaos*, in *Leçon de musique (Point de repère III)*, textes réunis et établis par J.-J. Nattiez, Christian Bourgeois Éditeur, Paris, pp. 421-468.
- CAVALLOTTI, P. (1999), *Sul rapporto tra 'Formvorstellung' e 'Satztechnik' nel 'Requiem' di György Ligeti*, «Rivista internazionale di musica sacra», n. s. 20/1, pp. 279-320.
- (2006), *Differenzen. Poststrukturalistische Aspekte in der Musik der 1980er Jahre am Beispiel von Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gerard Grisey*, (Sonus. Schriften zur Musik, Bd. 8), Argus, Schliengen.
- (2005), *Präformation des Material und kreative Freiheit. Die Funktion des Strukturnetzes am Beispiel von Mouvement (-vor der Erstarrung)*, in *Nachgedachte Musik. Studien zum Werk von Helmut Lachenmann*, hrsg. von J. P. Hiekel und S. Mauser, Pfau Verlag, Saarbrücken, pp. 145-170.
- CLENDINNING, J. P. (1995), *Structural Factors in the Microcanonic Compositions of György Ligeti*, in *Concert Music, Rock, and Jazz since 1945: Essays and Analytical Studies*, ed. by E. W. Marvin – R. Hermann, University of Rochester Press, Rochester, pp. 229-256.
- DE BENEDICTIS, A. I. (2004), *Scrittura e supporti nel Novecento: alcune riflessioni e un esempio ("Ausstrahlung" di Bruno Maderna)*, in *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*, a cura di G. Borio, ETS, Pisa, pp. 237-291.

- DECROUPET, P. (2004), *Floating Hierarchies: Organisation and Composition in Works by Pierre Boulez and Karlheinz Stockhausen during the 1950s*, in *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*, ed. by P. Hall and F. Sallis, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 146-160.
- DONIN, N. (2009), *Genetic Criticism and Cognitive Anthropology: A Reconstruction of Philippe Leroux's Compositional Process for Voi(rex)*, in *Genetic Criticism and the Creative Process: Essays from Music, Literature, and Theater*, dir. by W. Kinderman et J. E. Jones, University of Rochester Press, Rochester, pp. 192-215.
- _____ (2010a), *Composer. Écritures musicales... sur le vif*, «Genesis» Online 31, pp. 7-10.
- _____ (2010b), *Quand l'étude génétique est contemporaine du processus de création: nouveaux objets, nouveaux problèmes*, «Genesis» 31, pp. 13-36.
- _____ (2012), *Empirical and Historical Musicologies of Compositional Processes: Towards a Cross-fertilisation*, in *The Act of Musical Composition. Studies in the Creative Process*, ed. by D. Collins, Routledge, London and New York, pp. 1-26.
- FÉRON, F.-X. (2010), *Gérard Grisey: première section de Partiels (1975)*, «Genesis» 31, pp. 77-97.
- _____ (2011), *The Emergence of Spectra in Gérard Grisey's Compositional Process: From Dérives (1973-74) to Les espaces acoustiques (1974-85)*, «Contemporary Music Review», 30/5 (ottobre), pp. 343-375.
- _____ (2016), *Gérard Grisey – Analyse de Prologue*, sezione Analisi del sito Risorse online dell'Ircam. <http://brahms.ircam.fr/analyses/> (data di accesso: 20/12/2016)
- GRISEY, G. (2000a), *Strutturazione dei timbri nella musica strumentale*, in *Gérard Grisey*, «I quaderni della Civica Scuola di Musica di Milano», anno 15, n. 27, pp. 48-55 (ed. orig. in Gérard Grisey. *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, établie par G. Lelong, Éditions MF, Paris 2008, pp. 90-120).
- _____ (2000b), *Vortex Temporum (1994/95)* per flauto, clarinetto, violino, viola, violoncello e pianoforte, in *Gérard Grisey*, «I quaderni della Civica Scuola di Musica di Milano», anno 15, n. 27, pp. 90-92. (ed. orig. in Gérard Grisey. *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, établie par G. Lelong, Éditions MF, Paris 2008, pp. 158-160).
- A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches* (2004), ed. by P. Hall and F. Sallis, Cambridge University Press, Cambridge.
- HASELBÖCK, L. (2009), *Gérard Grisey: Unhörbares hörbar machen*, Rombach Verlag, Freiburg i.B.
- HERVÉ, J.-L. (2001), *Dans le vertige de la durée: Vortex Temporum de Gérard Grisey*, Harmattan-L'Itinéraire, Paris.

- _____ (1997), *Vortex Temporum von Gérard Grisey: Die Auflösung des Materials in die Zeit*, «Musik & Ästhetik» 1/4, pp. 51-66.
- IVERSON, J. (2011), *The Emergence of Timbre: Ligeti's Synthesis of Electronic and Acoustic Music in Atmosphères*, «twentieth-century music» 7/1, pp. 61-89.
- IVERSON J. (2014), *Statistical Form Amongst The Darmstadt School*, «Music Analysis», 33/iii, pp. 341-387.
- KATZ, S. L. (2012), *The Influence of the Extra-musical on the Composing Process*, in *The Act of Musical Composition. Studies in the Creative Process*, ed by D. Collins, Routledge, London and New York, pp. 171-186.
- KINDERMAN, W. (2012), *The Creative Process in Music from Mozart to Kurtág*, University of Illinois Press, Urbana, Chicago and Springfield.
- LACHENMANN, H. (1989), *Reigen seliger Geisten*, partitura, KM 2410 LP, © Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.
- _____ (2010a), *Modelli sonori della nuova musica*, in Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm, *Conversazioni e scritti*, a cura di E. Restagno, Ricordi, Milano, pp. 35-56 (ed. orig. *Klangtypen der Neuen Musik (1966)*, in *Musik als existentielle Erfahrung, Schriften 1966-1995*, hrsg. von J. Häusler, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 2004², pp. 1-20).
- _____ (2010b), *Sul mio secondo quartetto d'archi (Danza di spiriti beati)*, in Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm, *Conversazioni e scritti*, a cura di E. Restagno, Ricordi, Milano, pp. 137-157 (ed. orig. *Über mein Zweites Streichquartett ("Reigen seliger Geister") (1995/2002)*, in *Musik als existentielle Erfahrung, Schriften 1966-1995*, hrsg. von J. Häusler, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 2004², pp. 227-246).
- _____ (2012), Lettera a Luigi Nono del 27 dicembre 1964, in *Alla ricerca di luce e chiarezza: l'epistolario Helmut Lachenmann/Luigi Nono (1957-1990)*, a cura di A. I. De Benedictis – U. Mosch, Leo S. Olschki, Firenze («Archivio Luigi Nono. Studi», IV), pp. 128-134.
- LEROUX, P. (2010), *Questions de faire. La génétique musicale in vivo... vue du côté du créateur*, «Genesis» 31, pp. 55-63.
- Luigi Nono e Giuseppe Ungaretti, *Per un sospeso fuoco. Lettere 1950-1969* (2016), a cura di P. Dal Molin – M. C. Papini, Il Saggiatore, Milano.
- POHJANNORO, U. (2014), *Inspiration and decision-making: A case study of a composer's intuitive and reflective thought*, «Musicae Scientiae», 18/2, pp. 166-188.
- POUSSEUR, H. (1969), *La Polyphonie en question (à propos de Schoenberg, opus 31)*, «Rijksuniversiteit Gent. Publikaties van het Seminarie voor Musicologie. Jaarboek I.P.E.M.» 6, pp. 47-80.

- PUSTIJANAC, I. (2004), *Un esempio di «squelette du temps»: aspetti ritmici in Le Temps et l'écume di Gérard Grisey*, «Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung» 17, pp. 35-40.
- (2005), *Natura e calcolo nella concezione del tempo di Gérard Grisey*, in *Suono e natura. Composizione e teoria musicale in Francia: 1950-2000*, a cura di G. Borio – P. Michel, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa, pp. 173-186.
- (2013), *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario*, («Quaderni di Musica/Realtà») LIM, Lucca.
- SALLIS, F. (2015), *Music Sketches*, («Cambridge Introduction to Music»), Cambridge University Press, Cambridge.
- SALLIS, F., SCHUBERT G. (2004), *Sketches and sketching*, in *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*, ed. by P. Hall and F. Sallis, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 5-16.
- SCHÖNBERG, A. (2008), *Stile e pensiero. Scritti sulla musica*, a cura di A. M. Morazzoni, Saggiatore, Milano.
- SORA, T. (2017), *Untersuchung des Begriffs "Klangfläche" dargestellt am Orchesterstück Atmosphères von György Ligeti*, («Sinefonia», Bd. 24), Wolke Verlag, Hofheim.
- Vom Einfall zum Kunstwerk: der Kompositionsprozess in der Musik des 20. Jahrhunderts* (1993), hrsg. von H. Danuser – G. Katzenberger, Laaber Verlag, Laaber.
- WIGGINS, G. A. (2012), *Defining Inspiration? Modelling the Non-conscious Creative Process*, in *The Act of Musical Composition. Studies in the Creative Process*, ed. by D. Collins, Routledge, London and New York, pp. 233-254.

Ingrid Pustijanac è ricercatrice a tempo determinato presso il Dipartimento di Musicologia e Beni culturali dell'Università di Pavia-Cremona. Annovera diverse pubblicazioni nell'ambito degli studi sulla teoria musicale e sulle tecniche compositive, in particolare degli autori della fine del XX secolo come G. Ligeti, G. Grisey, H. Lachenmann, G. Scelsi, L. Berio, M. Bertoncini, e altri, e sullo studio del processo compositivo in rapporto agli scritti teorici e agli schizzi.

Ingrid Pustijanac is Research Professor at the University of Pavia, Department of Musicology and Cultural Heritage. She's main research fields are in music theory and composition technique, in particular that of the late 20th century composers such as G. Ligeti, G. Grisey, H. Lachenmann, G. Scelsi, L. Berio, M. Bertoncini, and others, based on sketch studies and analysis of compositional process.