

Atti del VI Seminario Internazionale di Filologia Musicale.

«La filologia musicale oggi: il retaggio storico e le nuove prospettive»

Tempi concertati di Luciano Berio: un caso di genesi intertestuale*

Angela Carone

Università degli Studi di Pavia

angi_carone@yahoo.it

§ Nell'ambito degli studi filologici relativi alla produzione musicale del Novecento, un caso emblematico è rappresentato dal corpus di opere di Luciano Berio. Salvo poche eccezioni, la scarsa quantità dei materiali preparatori pervenuti e la loro tipologia hanno impedito uno studio puntuale della genesi di molti lavori beriani. In alcuni casi, ricostruire le tappe del processo che hanno condotto alla definizione del progetto iniziale di un'opera richiede il ricorso a materiali non strettamente 'compositivi', quali gli scritti e soprattutto i carteggi di Berio: in tal senso, un esempio è offerto da *Tempi concertati* (1958-1960). Le lettere tra Berio, Gazzelloni e Pousseur confermano come il progetto iniziale dell'opera fosse correlato ad altre opere beriane scritte nello stesso periodo (*Serenata*, *Sequenza I*). Inoltre, tali lettere dimostrano come la decisione di suddividere l'orchestra di *Tempi concertati* in quattro gruppi sia stata influenzata da *Scambi* di Pousseur nonché dalla *Gruppenkomposition* codificata da Stockhausen. Il testo illustra le fasi iniziali della genesi di *Tempi concertati*: esse mostrano la fitta rete di rapporti intertestuali che hanno condizionato la nascita dell'opera e la definizione di alcuni suoi elementi costitutivi.

§ Luciano Berio's production represents a problematic case in the area of philological studies relative to the music of the 20th century. With few exceptions, the limited quantity of autograph material that is available today and its typology have impeded a meticulous study of the origin of many of Berio's works. In some cases reconstructing the steps of the process that form the base of a musical work requires turning to material that is not necessarily compositional, for example Berio's writings and especially his correspondence; in this regard, *Tempi concertati* (1958-1960) can be offered as an example. Berio's correspondence with Gazzelloni and Pousseur confirms how the initial project of the work was inter-related to other Berio works written in the same period (*Serenata*, *Sequenza I*). Additionally, Berio's letters demonstrate how his decision to subdivide the orchestra of *Tempi concertati* into four groups was influenced by *Scambi* by Pousseur and by *Gruppenkomposition* codified by Stockhausen. The article illustrates the initial phases of the genesis of *Tempi concertati*, which demonstrate the network of intertextual relationships that influenced the origins of the work and the choice of some its constitutive elements.

1. Nuova musica, filologia ‘nuova’

Studiare il repertorio musicale del secondo Novecento implica affrontare la genesi e l’esegesi delle composizioni strumentali e/o vocali del tempo con modalità e finalità parzialmente inusuali se rapportate alle indagini filologiche relative a brani di epoche precedenti. Il nuovo atteggiamento presupposto dall’analisi genetica di opere del secolo scorso scaturisce principalmente dalla trasformazione del linguaggio musicale; l’eclissarsi del ricorso a una ‘grammatica’ tonale ha indotto i compositori del Novecento a rivolgere un’attenzione ancor più accentuata rispetto al passato verso la scelta del materiale dal quale ricavare gli equivalenti delle vecchie categorie linguistico-musicali non più restaurabili. Il processo con cui i compositori della Nuova Musica pervengono ad esempio all’articolazione formale di un brano passa attraverso un minuzioso, spesso lungo e non raramente tormentato lavoro di selezione e perfezionamento di combinazioni di aggregati timbrici, figurazioni ritmiche, successioni intervallari. Il materiale viene sottoposto a un trattamento ‘bidirezionale’: l’idea formale alla quale un compositore desidera pervenire (in linea con la personale poetica) determina, ad esempio, l’attenta scelta di sonorità, registri e proporzioni temporali (forma *versus* materiale), ma al contempo egli sfrutta in sede precompositiva le (spesso inaspettate) potenzialità formali intrinseche in ogni ‘oggetto’ acustico (materiale *versus* forma).¹

La riprova della complessità di questo processo di passaggio dalle fasi precompositive all’opera in sé conclusa deriva dalla disamina dei materiali preparatori stilati dai compositori del secondo Novecento, più numerosi se confrontati con quelli prodotti nelle epoche passate e la cui importanza è senza dubbio collocabile su un piano identico (per taluni aspetti addirittura superiore) rispetto alle stesure finali. Il variegato lessico musicale della seconda metà del secolo scorso e le complesse procedure compositive a esso connesse hanno infatti determinato un autentico capovolgimento della relazione tra l’opera e la sua genesi. In molti casi l’indagine di schizzi, abbozzi, particelle, belle copie (non di rado provviste di annotazioni autoriali) oltrepassa le ‘tradizionali’ funzioni confermativa, suggeritiva o concettuale che Philip Gossett aveva postulato sulla base dello studio dei materiali preparatori della

* Il presente contributo rappresenta un’elaborazione di alcuni argomenti affrontati nella mia Dissertazione *Forma e formazione nella musica strumentale di Luciano Berio*, Università degli Studi di Pavia, a.a. 2007/2008, da qui in avanti CARONE (2008b). Tutte le lettere e gli schizzi citati e trascritti nel presente testo sono conservati presso la “Paul Sacher Stiftung” di Basilea, *Sammlung Luciano Berio* e *Sammlung Henri Pousseur* (da qui in avanti PSS, SLB e PSS, SHP; nel caso delle lettere non autografe, ma consultate su Microfilm: MF, seguito dal numero della bobina e dei fotogrammi contenenti i documenti citati). Tutti i materiali sono qui riprodotti per gentile concessione della “Paul Sacher Stiftung” e di Talia Pecker Berio. Nelle trascrizioni delle lettere di Berio scritte in francese sono stati corretti gli errori di ortografia e di grammatica, lasciando inalterati tutti i rimanenti aspetti. Ringrazio Paolo Dal Molin per l’aiuto offertomi durante la revisione dei passi in francese.

¹ Per una dettagliata panoramica sull’articolato processo compositivo di autori del secolo scorso (da Berg a Fernyhough) si rimanda ai seguenti volumi: *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches* (2004), *Quellenstudien II. Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts* (1993) e *Vom Einfall zum Kunstwerk* (1993).

Sinfonia Pastorale di Beethoven² e si rivela al contrario imprescindibile per accedere a una corretta comprensione delle opere ‘nuove’ e soprattutto delle strutture a esse sottese, le quali spesso sono difficilmente (o per nulla) individuabili attraverso uno studio circoscritto alla partitura.³ Di conseguenza, un’indagine filologica applicata a una composizione del secolo passato non restituisce soltanto gli strumenti per risolvere problematiche legate alla genesi di un brano, ma agevola indubbiamente anche l’accesso alla poetica degli autori, aiutando ad «afferrare le questioni tecniche a cui le opere [...] intendevano fornire una risposta».⁴

La complessità e la trasformazione del rapporto tra opera e schizzi che hanno luogo a partire dalla seconda metà del Novecento risultano ancor più evidenti se si considera un altro fenomeno peculiare del secolo scorso che ha importanti ricadute sugli studi filologici: la diffusione della musica elettroacustica. Le esperienze che i compositori maturano negli studi di musica elettronica condizionano inevitabilmente anche le soluzioni compositive (dunque la genesi) di opere destinate a un organico tradizionale («Noi ora proviamo forti propensioni a questi tipo di pensiero e di condotta [elettronici] anche nella musica strumentale», dichiara nel 1957 Bruno Maderna)⁵ e hanno una duplice ripercussione in ambito filologico: da un lato, in virtù della nuova forma di «testualità» assunta dalla fonte sonora, ovvero il nastro, che in alcuni casi è l’unico ‘testo’ analizzabile – sebbene svincolato dalla nozione tradizionale di scrittura – a partire dal quale andranno condotte le collazioni di altri nastri per ricostruire, laddove possibile, la versione definitiva della composizione; dall’altro, per la centralità assunta dai testi verbali del compositore (ad esempio i quaderni di appunti o gli scritti editi) che in alcuni casi restituiscono anche un’immagine visiva, sebbene schematizzata, del processo sonoro del brano elettronico ma, soprattutto, contengono informazioni fondamentali per la sua genesi.⁶

Il ricorso ad altre tipologie di materiali di uguale importanza rispetto agli schizzi – annotazioni verbali scritte su fogli sciolti, lettere, oltre naturalmente ai testi in cui i compositori illustrano la propria poetica – costituisce un fenomeno di estrema importanza: esso si giustifica con la necessità avvertita da molti compositori novecenteschi di esplicitare nel modo più chiaro possibile

² Secondo la distinzione operata da Gossett, lo studio degli schizzi può confermare che dietro dettagli emersi chiaramente in sede analitica vi fosse un preciso un progetto compositivo; può suggerire relazioni tra progetto iniziale e lavoro finale che al momento dell’analisi erano state sottovalutate o, nel caso della funzione concettuale degli schizzi, riesce a mettere in luce relazioni tra progetto iniziale e lavoro finito appartenenti a uno stadio molto remoto e non più adottate dal compositore. Cfr. GOSSETT (1974).

³ BORIO (1999).

⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁵ MADERNA (1985), p. 83 (testo della conferenza tenuta il 26. 7. 1957 all’*Internationales Musikinstitut* di Darmstadt). Sulle «nuove possibilità, anzi nuove necessità di organizzazione formale» in ambito strumentale derivate dall’impiego del mezzo elettronico si sono espressi, tra gli altri, BERIO (1960) (cit. a p. 288), e NONO (2001).

⁶ Una visione d’insieme delle problematiche legate allo studio filologico del repertorio elettroacustico si può leggere in DE BENEDICTIS – SCALDAFERRI (2009) (e, per la letteratura secondaria relativa all’argomento, p. 80, nota 26).

il proprio artigianato e, più in generale, questioni di tecnica compositiva, anche al fine di favorire l'accesso del pubblico alle opere della Nuova Musica e a problematiche (ideologiche oltre che poetiche) lontane da quelle della tradizione.⁷

Relativamente alla possibilità di ricercare indizi filologici in documenti 'alternativi' rispetto a quelli considerati imprescindibili per compiere un'indagine genetica, nel panorama del secondo dopoguerra l'esempio di Luciano Berio si rivela paradigmatico in virtù della situazione problematica dei materiali preparatori relativi alle sue opere.⁸ Per molte composizioni di Berio, infatti, gli schizzi risultano dispersi, mentre per altri lavori il loro numero è molto limitato: ciò costituisce un impedimento alla piena comprensione di molti aspetti di un brano, ad esempio i criteri posti alla base dell'articolazione ritmica e, per le composizioni degli anni Cinquanta, il preciso trattamento del materiale intervallare a partire dalla serie madre.⁹ La mancanza di tali materiali rende pressoché inevitabile ricorrere al sussidio di altre 'fonti' che in alcuni casi rappresentano autentici materiali precompositivi, prime fra tutte i carteggi con altri compositori o musicisti, oltre naturalmente agli scritti, editi e non, dello stesso Berio.

I dettagli di natura compositiva relativi a una specifica opera che è possibile ricavare dai carteggi non di rado acquistano un'importanza non strettamente limitata alla ricostruzione della genesi del brano oggetto di studio; essi concorrono infatti a far luce sulla fitta rete di rapporti intertestuali dalla quale può aver avuto origine un progetto compositivo, siano essi di tipo autointertestuale (o di intertestualità interna, che ha luogo in presenza della «ripresa di modelli strutturali da propri precedenti testi musicali»), architestuale (corrispondente alla «relazione di un testo con una categoria formale o di genere») e ipertestuale (laddove «il nuovo testo (*ipertesto*) si innesti sul precedente (*ipotesto*), la cui presenza può essere o non essere riconoscibile, ma che comunque costituisce il presupposto determinante per la sua esistenza»)¹⁰. L'analisi di tali fenomeni intertestuali rivela tutta la sua importanza se si considera che, oltre a favorire la comprensione di aspetti tecnici di un'opera o di un gruppo di brani nati in anni ravvicinati, essa consente di accedere più in profondità alla prassi compositiva di un autore; non a caso,

⁷ *Ibid.*, p. 84, e BORIO (2003).

⁸ Una mappatura comprensiva di numero e tipologia dei materiali preparatori relativi alle singole opere del compositore si può leggere in *Luciano Berio. Musikmanuskripte* (1988).

⁹ Limitatamente ad alcune composizioni beriane degli anni Cinquanta (*Allelujah* e *Allelujah II*, *Nones* e *Quartetto per archi*), analisi condotte anche con l'ausilio dei materiali preparatori sono state effettuate da NEIDHOFER (20–, in corso di stampa) e CARONE (2008b). Ringrazio Christoph Neidhofer per avermi gentilmente permesso di visionare il proprio testo.

¹⁰ Le definizioni di autointertestualità, architestualità e ipertestualità sono tratte da CARACI VELA (2009a), pp. 141, 131, 130-131, le ultime due mutuata da GENETTE (1982) e formulate con riferimento ai fenomeni intertestuali in ambito letterario.

in quanto costitutivi della natura del testo e correlati indissolubilmente al suo rapporto con la storia, [questi fenomeni intertestuali] sono importanti oggetti di osservazione anche per la filologia [...]. La loro analisi può fornire un valido aiuto per contestualizzare un testo, per illuminarne la genesi, per decodificare allusioni da esso veicolate e studiare le loro funzioni, per spiegare i meccanismi della sua ricezione, per valutare la portata dei condizionamenti con i quali il contesto culturale ha inciso sulla sua nascita e sulla sua storia.¹¹

Quanto detto trova conferma nello studio dei rapporti intertestuali racchiusi in *Tempi concertati* di Luciano Berio, pubblicato nel 1962, la cui genesi risale al 1958 e del quale ci sono pervenuti solamente 3 pagine di schizzi.¹²

2. Genesi concertata

Tempi concertati per flauto, violino, due pianoforti e 4 gruppi strumentali¹³ è incentrato su due rapporti dialettici: quello dato dall'alternanza tra il flauto solista (spesso affiancato o sostituito nella sua funzione solistica dal violino) e un insieme di strumenti numericamente variabile (fino a comprendere i quattro gruppi), e quello reso attraverso la dicotomia tra episodi aperti (in cui l'esecuzione di set di altezze è affidata all'arbitrio degli esecutori) e micro sezioni scritte in notazione tradizionale (bb. 161 e segg. con culmine nelle bb. 305-319).¹⁴

La dialettica tra solista e strumenti (appartenenti o meno a una stessa famiglia) e la scrittura flautistica a tratti 'cantabile' che Berio pone alla base del brano erano state adottate in forma 'preliminare' poco prima della sua stesura, nel 1957, in un'altra composizione, *Serenata* per flauto e 14 strumenti, che il compositore non a caso ha definito una «preparation for a more important work, *Tempi Concertati*».¹⁵ In questo gioco di rimandi autointertestuali tra opere nate in anni ravvicinati, ancor più significativo risulta lo sviluppo delle potenzialità sonore del flauto individuabile nella *Sequenza I* per flauto solo, composta nel 1958, che alcuni dettagli della genesi confermerebbero essere stata un banco di prova per la tecnica flautistica poi adottata in *Tempi concertati*.¹⁶ Le tre composizioni, oltre a rivelare

¹¹ CARACI VELA (2009a), p. 121.

¹² Più esattamente, gli schizzi sono annotati su due fogli pentagrammati, il primo dei quali scritto sul recto e sul verso. Gli schizzi ai quali si fa riferimento in questa sede sono conservati presso la PSS, SLB, Box *Textmanuskripte, Unidentifizierte Texte*, cartellina "Tempi concertati". I 4 schizzi relativi a *Tempi concertati* menzionati in Luciano Berio, *Musikmanuskripte* (1988), p. 17 sono in realtà da attribuire ad un'altra composizione di Berio, presumibilmente il primo ciclo di *Quaderni* (del 1960), come ipotizza OLIVIERI (2003).

¹³ I quattro gruppi strumentali sono ripartiti nel seguente modo: (I) violino, oboe, corno, contrabbasso, pianoforte; (II) clarinetto basso, tromba, 2 viole, arpa, marimbaphone, vibraphone, percussioni; (III) clarinetto in si bemolle, trombone tenore, 2 violoncelli, arpa, xylophono, glockenspiel, percussioni; (IV) ottavino, clarinetto in si bemolle, corno inglese, fagotto, pianoforte, celesta.

¹⁴ Per un'analisi dettagliata del brano rimando a CARONE (2008b), in particolare capitolo II, pp. 120-147.

¹⁵ Berio si è espresso in questi termini nel corso di un'intervista non identificata e conservata presso la PSS, SLB, Box *Textmanuskripte, Unidentifizierte Texte*, cartellina XVII.

¹⁶ Si veda oltre. *Serenata* testimonia inoltre l'influsso esercitato da Bruno Maderna sull'artigianato di Berio, come ad esempio l'impiego dei «famigerati 'quadrati magici' [che] Bruno ha impiegato nel suo

implicitamente la continuità, dunque l'intertestualità interna, tra brani di Berio coevi, costituiscono un esempio tangibile dell'interesse manifestato dal compositore verso le possibilità timbriche e tecniche del flauto, analogamente all'atteggiamento mostrato da molti compositori gravitanti attorno al circolo di Darmstadt, le cui concezioni poetiche hanno trovato ulteriori stimoli dal confronto con i musicisti spesso presenti ai *Ferienkurse*, primo fra tutti Severino Gazzelloni. Il ruolo del flautista è stato infatti

determinante nell'evoluzione di Maderna, [...] Berio e Nono. La storia dovrà stabilire un giorno quanto si debba, al flauto straordinario di Gazzelloni, di quella singolare tendenza alla semplicità monodica, manifestata da compositori sempre tacciati di cerebralismo e maestri, in verità, delle più astruse complicazioni. Perché questa ricerca disperata di melodia da parte di gente che concepiva la musica come una combinazione di calcoli seriali? [...] Per l'appunto, perché c'era Gazzelloni, non solo con la sua straordinaria bravura strumentale, ma soprattutto con quel suo intuito prodigioso dello stile musicale moderno, che gli permette di farsi [...] collaboratore dei più tortuosi e complicati compositori.¹⁷

L'assiduo e costruttivo dialogo avvenuto negli anni Cinquanta tra il flautista e Berio è documentato dalle lettere inviate da Gazzelloni al compositore, non di rado scritte in un tono estremamente confidenziale, e sempre ricche di informazioni preziose per ricostruire la genesi di alcune opere, *in primis Tempi concertati*, e per accedere al *modus operandi* beriano.¹⁸ Dal carteggio tra i due musicisti è infatti possibile ipotizzare che talvolta, durante la stesura di un brano, Berio modificasse determinati passaggi in seguito a suggerimenti pervenuti dagli strumentisti incaricati di eseguire le composizioni, simili ad esempio a quelli forniti da Gazzelloni in una lettera del 25 luglio del 1957 e relativi a *Serenata*:

Quartetto per archi [del 1955] ed io, saltuariamente, nella mia *Serenata*». Luciano Berio. *Intervista sulla musica* (2007), p. 66. In questo caso, il termine *influxo* è impiegato nell'accezione di «assimilazione, all'interno della composizione nuova, di tecniche costruttive e di caratteristiche stilistiche desunte dal testo musicale di riferimento» [corsivo nostro]. Cfr. CARACI VELA (2009a), p. 129.
¹⁷ MILA (1999), p. 17. La conferma della stima nutrita dai compositori italiani e non del secondo Novecento nei confronti del musicista deriva dall'elevato numero di brani per flauto (con o senza accompagnamento) dedicati a Gazzelloni, tra cui *Y su sangre viene cantando* di Luigi Nono (1952), *Concerto* per flauto e orchestra di Goffredo Petrassi (1960), *Tempus loquendi* di Bernd Alois Zimmermann (1963). Nel caso di *Dimensioni III* per flauto e orchestra di Maderna (1964, appartenente al ciclo *Hyperion*), il flautista è *letteralmente* il punto di partenza dell'opera, come si evince dal primo schizzo per la composizione: esso raffigura un diagramma in cui due cicli di 11 serie hanno avvio dalla nota corrispondente all'iniziale del nome del musicista (*es* nella terminologia tedesca, ovvero *mi bemolle*). Lo schizzo è consultabile in BORIO – RIZZARDI (1993), p. 119.

¹⁸ Da una lettera del 14 luglio 1958 non è infatti difficile percepire l'impazienza di Gazzelloni dovuta alla mancata spedizione della versione definitiva della *Sequenza I*, la cui prima esecuzione (avvenuta a Darmstadt) era fissata per il successivo 5 settembre. Essa è comunicata in modo esplicito e tutt'altro che eufemistico: «A' Luciano, bisogna che te sbrighi a lavorà e a mannamme er pezzo ar più presto che poi, ce semo capiti?». La lettera è conservata presso la PSS, SLB, *Korrespondenz*, MF 72: 0480-0481, in particolare 0481. Come per molte altre lettere di Gazzelloni, anche di questa presso la PSS non è conservata la risposta di Berio. Il brano è dedicato a Gazzelloni.

In quanto alle doppie note armoniche vorrei per adesso non applicarmi e rimandare in un secondo tempo la novità... anche perché desidero di sviluppare più ampiamente le possibilità. Soltanto sarei felice se tu al posto della doppia nota che hai scritto dopo il mi frullato, mettesti delle note naturali da ripetersi come armonici. L'effetto sarebbe magnifico anche perché nella "Serenata" sarebbero adattissimi [...].¹⁹

A distanza di un anno, il 16 agosto 1958 Berio riceve da Gazzelloni un'altra missiva: il flautista comunica di aver ricevuto la versione della *Sequenza I* provvista delle ulteriori modifiche richieste con una lettera di otto giorni prima (con la quale chiede anche aggiornamenti sullo stadio di revisione del brano ed esorta Berio ad inviarglielo).²⁰ Con la lettera del 16 agosto, oltre ad esprimere un giudizio relativo alla *Sequenza* («Il pezzo è difficile ma è eseguibile, tutto è di effetto»), Gazzelloni fornisce un'informazione utile per la genesi di *Tempi concertati*; infatti, senza menzionare il titolo, il flautista allude a un «nuovo pezzo per flauto e 25 strumenti» che, in luogo della *Serenata*, sarebbe dovuto essere eseguito in prima assoluta a Bruxelles.²¹ In quest'occasione Gazzelloni non specifica la data del concerto; essa viene indicata in una lettera successiva, del 22 agosto, in cui il flautista scrive di aver ricevuto comunicazione dalla Radiodiffusion Belgique che il concerto si sarebbe tenuto nei giorni 8-10 settembre; a tal proposito, avendo constatato l'assenza nella programmazione della nuova composizione di Berio, il flautista chiede al compositore di informarlo sullo stato del lavoro, pregandolo «di chiarir[gli] bene ogni cosa sul [suo] pezzo nuovo».²²

Berio perviene alla definizione della strumentazione del 'nuovo pezzo' e alla scelta del suo titolo attraverso numerosi ripensamenti, come si evince da un altro importante e fitto carteggio, contemporaneo a quello con Gazzelloni, che vede come interlocutore Henri Pousseur. Il primo progetto concreto per il nuovo brano (al quale Berio ammette di aver «iniziato a pensare» *parallelamente* alla composizione della *Sequenza*) risale al giugno del 1958 e prevede la presenza di una voce e 16 esecutori incaricati di suonare «Fl., cl. piccolo, cl., cl. basso, violino, viola, cello, c.basso, corno, 2 percuss., piano, harpe, celesta, guitarre, marimbaphon (et vibr.) [...]».²³ A distanza di un mese, Berio decide di inserire nell'organico di quello che sarà *Tempi concertati* un secondo pianoforte e l'harmonium (quest'ultimo assente nella versione definitiva); certamente più rilevante è invece il suo ripensamento relativo all'impiego della voce («[...] J'ai définitivement renoncé à employer la voix: ça me poserait trop de problèmes et le peu de temps qui me reste me souffrait pas à les résoudre»)

¹⁹ PSS, SLB, *Korrespondenz*, MF 72: 0472-0473, in particolare 0472. Analogamente, è plausibile che Berio abbia apportato alcuni cambiamenti nelle singole parti del quartetto *Sincronie* (1967) durante le prove del brano con i musicisti del Lenox Quartet. Cfr. GARTMANN (1995), pp. 13-14.

²⁰ *Ibid.*, 0482. La lettera del 16 agosto 1958 è invece riprodotta al fotogramma 0483.

²¹ *Ibid.*, 0483.

²² *Ibid.*, 0485-488, in particolare 0486, 0488. La prima esecuzione di *Tempi concertati*, commissionato dalla Nord Deutscher Rundfunk di Amburgo, ha avuto luogo il 4 marzo 1960 nella città tedesca.

²³ I passi sono tratti da una lettera autografa di Luciano Berio datata Milano, 30 giugno 1958, conservata presso la PSS, SHP, *Korrespondenz mit Luciano Berio*, cartellina 1956-.

e, soprattutto, alla presenza della dimensione coreografica, ottenuta mediante gli spostamenti sulla scena di Cathy Berberian.²⁴ Un aspetto dell'organico che al contrario rimane immutato durante tutte le prime fasi della genesi di *Tempi concertati*, e non subirà modifiche nella stesura definitiva, è quello relativo alla disposizione degli strumenti. In modo simile alle soluzioni già adottate nelle due versioni di *Allelujah* (1955-1956 e 1956-1957), rispettivamente per 6 e 5 gruppi strumentali, nella medesima lettera del 24 luglio 1958 Berio esprime a Pousseur l'intento di suddividere gli strumenti del nuovo brano in quattro piccoli gruppi disposti attorno al pubblico.²⁵

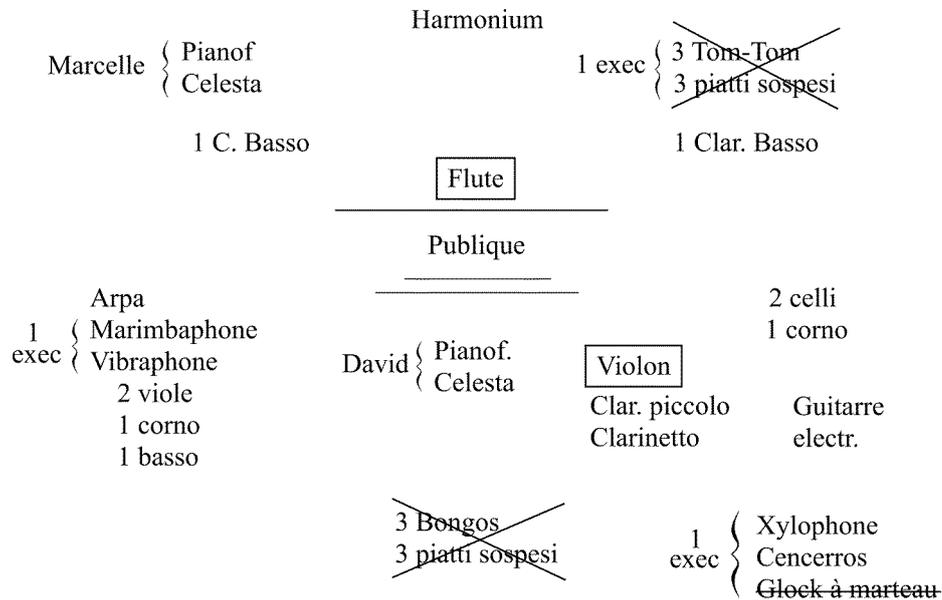


Figura 1. Luciano Berio, *Tempi concertati*: disposizione dei 4 gruppi strumentali. Trascrizione diplomatica parziale dalla lettera invita a Henri Pousseur il 24 luglio 1958.

Per gentile concessione della "Paul Sacher Stiftung" di Basilea e di Talia Pecker Berio.

²⁴ *Ibid.*, lettera autografa del 24 luglio 1958. Contrariamente a quanto si verifica in relazione all'omissione della voce, Berio non spiega il motivo che lo induce a introdurre il secondo pianoforte; anche relativamente alla sostituzione della chitarra con la seconda arpa, in una successiva lettera a Pousseur (del 24 novembre) il compositore si limiterà a segnalare tale cambiamento. Il ricorso agli spostamenti sulla scena della Berberian nonché alla sua voce, omessi da *Tempi concertati*, confluiranno in *Circles* (1960); a tal proposito, non è infatti irrilevante puntualizzare che, alla luce dell'esame dei suoi pochi schizzi conservati presso la PSS e contenenti annotazioni anche per *Tempi concertati*, la genesi di *Circles* potrebbe risalire al medesimo periodo in cui Berio completa la revisione di *Tempi concertati* (fine 1959 - inizi 1960).

²⁵ *Loc. cit.*

La decisione di dislocare gli *ensembles* di *Tempi concertati* in diverse zone della sala è evidentemente connessa ai presupposti teorici della composizione per gruppi (ad esempio la creazione di un effetto stereofonico finalizzato a favorire negli ascoltatori la percezione della dialettica tra strutture sonore e del loro movimento spaziale)²⁶ che Berio, nel descrivere la prima versione di *Allelujah* per sei gruppi, definisce centrali nella personale poetica degli anni Cinquanta.²⁷ Attraverso la composizione di *Allelujah* (e, di conseguenza, della sua seconda versione per 5 gruppi), Berio rivela inoltre un allineamento con le soluzioni strumentali impiegate in quegli stessi anni da altri compositori, ad esempio Karlheinz Stockhausen (*Gesang der Jünglinge*, per cinque altoparlanti, poi ridotti a quattro, 1955-56, *Carré per quattro orchestre e quattro cori*, 1959-60), Pierre Boulez (*Poésie pour pouvoir per tre orchestre e suoni elettronici*, 1958) e Luigi Nono (*Composizione per orchestra n. 2: Diario polacco*, per quattro gruppi, 1959). Proprio Stockhausen, dedicatario di *Allelujah*, in una lettera del 1957 conferma infatti come la concezione e la dislocazione dell'orchestra del pezzo beriano fossero imparentate al proprio *Gruppen für drei Orchestren* del 1955-57, dunque alla concezione teorica ad esse sottese:

I am happy about your work, that "Allelujah" is finished now. When I tried to read your article [*Aspetti di artigianato formale*] I thought that I shall hear something very important, when it will be performed in Köln this year. It is rather curious, that your instrumental choice is very proach to my three-orchester-piece [*Gruppen*], and so I can understand that there is also a commune imagination of a new instrumental sonority. The division in several groups is very very good, only in the normal performance-conditions it will not be heard quite well because they are all on the same platform before the public, and I do not like the fact that trumpets or percussions (a. o.) are to be heard always in the same space direction. [...] Did I read well? You work "Allelujah" thinking at me?²⁸

Relativamente a *Tempi concertati*, accanto agli inevitabili legami *via Allelujah* con l'organizzazione in gruppi del brano di Stockhausen – rivelatori del rapporto di natura architettuale esistente tra il lavoro di Berio e la composi-

²⁶ Nelle note introduttive alla partitura Berio infatti puntualizza che «I quattro gruppi devono essere distanziati il più possibile fra loro. Devono essere distanziati in modo particolare i gruppi più simili fra loro: cioè il gruppo I dal IV e il II dal III. Sarà sempre da preferire quella soluzione che permetterà di disporre i gruppi intorno al pubblico. Il flautista deve occupare una posizione centrale e deve essere ben visibile a tutti gli esecutori». Cfr. BERIO (1962).

²⁷ In *Aspetti di artigianato formale* (1956), ad oggi l'unico testo edito di Berio che consente di ricostruire, seppur parzialmente, i principi morfologici di *Allelujah* e, più in generale, la sua concezione formale degli anni Cinquanta, il compositore afferma di aver operato la distribuzione degli strumenti all'interno dei sei gruppi senza trascurare un'«ideale e multipolare» posizione d'ascolto. Cfr. BERIO (1956), p. 61. Per un approfondimento dell'impiego dei gruppi (nell'accezione di compagine orchestrale e di entità sonora multiparametrica) nella poetica beriana degli anni Cinquanta, rimando a CARONE (2008b), in particolare capitoli I e II.

²⁸ PSS, SLB, *Korrespondenz*, MF 171.1: 00305-306. L'impulso a dislocare le fonti sonore in punti lontani della sala o circolarmente attorno al pubblico per garantire l'effetto stereofonico e facilitare la percezione di strutture ritmico-sonore estremamente complesse deriverebbe dalle sperimentazioni elettroniche. Cfr. STOCKHAUSEN (1963), con particolare riferimento a *Gesang der Jünglinge e Gruppen*.

zione per gruppi (in senso lato, strumentale o elettronica) diffusa negli anni Cinquanta –,²⁹ la scelta di compiere esattamente una quadripartizione dell'orchestra può essere scaturita anche da una circostanza contingente alla creazione del pezzo. Nel marzo 1958, poco prima del periodo in cui, come si è visto, Berio confessa a Pousseur di aver iniziato a pensare al pezzo che diventerà *Tempi concertati*, egli realizza una nuova sincronizzazione della quadrifonia del brano elettronico *Scambi* (1957) dell'amico belga,³⁰ composto a partire dalla generazione di «quattro modelli di base [...] e formati muovendo dal solo materiale secco; essi si differenziavano l'uno dall'altro per differenti direzioni globali della evoluzione delle altezze e delle velocità medie».³¹ Da una lettera successiva, scritta il 24 luglio, si ricava un elemento utile a giustificare ulteriormente la decisione di ricorrere a quattro gruppi strumentali: oltre a informare Pousseur sul prosieguo del lavoro su *Scambi* e a illustrargli l'ipotetica disposizione degli strumenti di *Tempi concertati* (riprodotta nella Figura 1), Berio esprime l'intenzione di recarsi a Colonia per realizzare una sincronizzazione delle quattro piste della nuova versione di *Thema (Omaggio a Joyce)*.³² Di lì a poco, scriverà inoltre di aver iniziato a lavorare a un nuovo pezzo ancora privo del titolo (che diventerà *Différences*) per il quale avverte la necessità di impiegare un magnetofono a 4 piste e quattro altoparlanti, perché «Une bonne partie de la pièce est basée – comme peut-être je t'avais déjà dit – sur l'ambiguïté entre sons réels, [***] et de sons enregistrés».³³

3. Scambi strumentali e intertestuali

L'ipotesi che tra le composizioni di Berio e Pousseur esistesse un contatto affatto marginale e incidentale (il numero dei gruppi di *Tempi concertati* identico alla quadrifonia e ai quattro modelli di base di *Scambi*) si tramuta in certezza alla luce della disamina di altre informazioni ancora ricavabili dal carteggio tra i compositori, che confermerebbero il rapporto ipertestuale tra i due lavori. Stabilito l'organico e alcuni principi chiave del brano per quattro gruppi (la rinuncia al direttore d'orchestra e l'inclusione di sezioni libere),³⁴ Berio si concentra sul suo titolo: la prima decisione ricade su *Echanges*, «o qualcosa di simile», ed è dettata in primo luogo dal desiderio di omaggiare il «vieux frère» Pousseur al quale *Tempi concertati* è dedicato.³⁵ Dissuasato da

²⁹ Per una distinzione tra «tecnica dei gruppi» e «composizione per gruppi» cfr. DE BENEDICTIS (2004), p. 206.

³⁰ La lettera in cui Berio comunica a Pousseur di aver realizzato una nuova versione (la terza) quadrifonica e «formidable» di *Scambi* («pour achever un bon résultat de stéréophonie») è datata 15 marzo 1958 (PSS, SHP).

³¹ POUSSEUR (1972), pp. 141-142. Il testo è stato pubblicato per la prima volta in tedesco e inglese sui «Gravesaner Blätter», 13, nel 1959.

³² Lettera del 24 novembre 1958 (PSS, SHP).

³³ *Loc. cit.*

³⁴ Lettera del 30 giugno 1958 (PSS, SHP).

³⁵ Lettera del 24 luglio 1958 (PSS, SHP).

Pousseur,³⁶ Berio gli sottopone altri titoli e una nuova disposizione spaziale dei gruppi, non senza aver spiegato in dettaglio il motivo, tecnico oltre che affettivo, che l’aveva indotto a tale scelta:

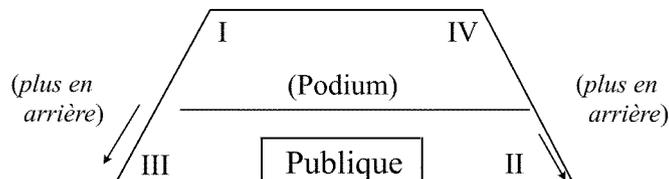
[...] Comme tu sais il s’agit de 2 parties principales (flûte et violon), autour de l’esprit d’une collaboration à la... jam-session. J’avais pensé à “Echanges” parce que la flûte et le violon s’échangent le rôle de référence pour les parties d’improvisation. Il s’agit, en effet, de deux longs récits (récits?) **RÉCITS!!** Est-ce que récits te semble bien? Ou il est trop littéraire? Bref: si [ce] n’est pas trop tard décide toi même ce que tu préfères entre les titres suivants [...]

| | | |
|---------------------------------------|-------------------------------|---|
| <u>RÉCITS</u> | <u>CONCERTO</u> | <u>SINFONIA</u> |
| per flauto, violino e 21 strumenti | per fl. viol. e 17 solisti | per flauto, violino e 21 strumenti DEDICATA CON UMILE DEVOZIONE |
| | | A ENRICO I Principe delle Fiandre Composta da Luciano Berio In Mediolanum nell’Anno Domini MCMLVIII |

Je préfère Sinfonia. Les instruments de «Sinfonia» sont très peu changés.

| | | |
|---|---|---|
| | I | |
| | HARMONIUM, PIANOF. (CELESTA) FLAUTO, CLAR. BASSO, C. BASSO | |
| II | | IV |
| ARPA, 2 VIOLE MARIMBAPHONE (VIBRAPH.) 2 VIOLE, 1 FAGOTTO | | CHITARRA ELETTR. 2 CELLI 1 CORNO, XYLOPH.(CENCERROS) |
| | III | |
| | VIOLINO, PF. (CELESTA), CLAR., CL. PICCOLO | |

[...] Si la disposition des groupes donne trop de difficultés on peut adopter cette solution



³⁶ «[...] Quant à ton titre, ‘Echanges’ n’est pas entièrement à réprover. Tu ne dois pas craindre que ça prenne la résonance ploutocratique que ça a en anglische [sic.]. Mais si tu trouves quelque chose de mieux, bon! Mais, s’il te plait, dépêche-toi! En attendant, je t’envoie de loin mille embrassades gratitudeles [...] pour ta gentille dédicace». Il passo è tratto da una lettera inviata da Pousseur a Berio il 24 luglio 1958 (PSS, SLB, *Korrespondenz*, MF 170.1: 01364-01365, in particolare 01364).

Il faut en tout cas que les deux pianos soient le plus loin possible l'un de l'autre. [...] Si tu crois que [c']est absolument impossible de songer à une disposition des groupes éloignés dans la salle, écris-le moi tout de suite, je suis encore en temps pour changer ce côté de mon projet sans changer la formation instrumentale. Je connais bien ce genre de difficultés [...] Et après tout tu sais bien que j'aime beaucoup d'écrire [sic] fonctionnellement, pour des situations concrètes, pas pour des idées abstraites.³⁷

Dietro suggerimento di Pousseur,³⁸ Berio accantona l'idea di dislocare i gruppi seguendo la seconda disposizione illustrata nella lettera e opta per la prima, la quale, durante la trascrizione sul primo dei due fogli di schizzi (per comodità *A recto*), viene sottoposta a poche ma significative modifiche che permarranno nella versione definitiva di *Tempi concertati* (come si desume dai raggruppamenti degli strumenti riportati nelle note introduttive della partitura):³⁹

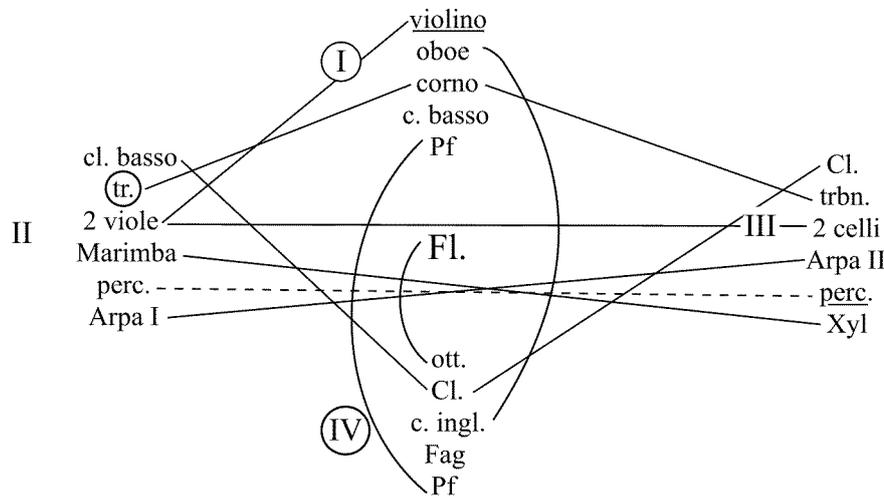


Figura 2. Luciano Berio, *Tempi concertati*: disposizione dei gruppi. Trascrizione diplomatica parziale dello schizzo *A recto*.

Per gentile concessione della "Paul Sacher Stiftung" di Basilea e di Talia Pecker Berio.

L'evidente 'specularità' esistente tra le due coppie che costituiscono i quattro gruppi (I-IV e II-III) è all'origine dell'esigenza avvertita da Berio, e comunicata a Pousseur, di distanziare il più possibile i due pianoforti, dunque gli *ensembles* a cui essi appartengono; il fine è quello di garantire un perfetto

³⁷ Lettera inviata da Luciano Berio a Henri Pousseur il 16 agosto 1958 (PSS, SHP). La prima disposizione dei gruppi *attorno* al pubblico prevista da Berio trova punti di contatto con la medesima soluzione (poi accantonata) che Nono aveva ipotizzato per il proprio *Diario polacco*, sull'esempio del *Gesang der Jünglinge*. Cfr. SCHALLER (2004), p. 170, nota 121.

³⁸ Il compositore belga espone le sue perplessità, dovute principalmente alla presenza di due pianoforti, nella lettera del 24 luglio 1958. Cfr. nota 36.

³⁹ Cfr. nota 13.

effetto stereofonico e la percezione della dimensione spaziale creata con il prolungamento di un suono attraverso la sua assegnazione a uno strumento appartenente alla stessa famiglia, ma disposto in un altro gruppo. Inoltre, l'accostamento timbrico che il compositore sceglie per le quattro formazioni, ottenuto ad esempio nei gruppi II e III mediante la commistione di legni, ottoni, archi e percussioni, denota un allontanamento dalla concezione tradizionale di famiglia strumentale. A essa subentra quella che, riferendosi a *Tempi concertati*, Berio definisce «famiglia sonora»: essa si traduce in accorpamenti misti, nati dalla necessità di sperimentare relazioni acustiche nuove «proprio laddove le famiglie strumentali dei trattati di strumentazione [...] istituiscono differenze e opposizioni»; tali accorpamenti, chiamati ad assolvere funzioni equivalenti, indurranno il compositore a definire il brano «uno sviluppo di analogie di caratteri sonori e non [una] opposizione di caratteri strumentali». ⁴⁰ Questa riformulazione del modo di distribuire, ovvero di concepire, l'apparato strumentale tradizionale (al quale Berio, come si è visto, rivolge attenzione sin dalle primissime fasi della genesi di *Tempi concertati*) ha inevitabili ripercussioni sulla concezione formale del brano e procede parallelamente all'altrettanto rinnovata progettazione della dialettica solo/tutti, la quale, dopo essere stata adottata in *Serenata*, diventa centrale in *Tempi concertati*. L'intento del compositore è infatti quello di sperimentare le

Possibilità di ripresa della composizione con solista [...]. Evitiamo, of course, le opposizioni troppo facili quali solo-tutti, suono-rumore, etc.. Ma è sempre un problema di composizione (solo-tutti: *Simphonies* [sic.] di Stravinsky?): quello che importa comporre e interessa ascoltare è il processo dell'andare dal solo al tutti e viceversa. Questo processo avverrà comunque nell'ambito di un continuum che è anche un continuum storico. [...] TEMPI CONCERTATI. Diversi sviluppi, dopo aver precisato le relazioni acustiche degli strumenti. ⁴¹

Il ruolo assegnato alle nuove 'relazioni acustiche', dunque agli amalgami timbrici introdotti in *Tempi concertati*, e la loro dialettica con gli strumenti solisti (flauto, violino e, in misura minore, i due pianoforti) definita da Jan Jarvlepp «juxtaposition of opposities», ⁴² si esplicano sul piano dell'articolazione macroformale. La successione delle sette sezioni in cui *Tempi concertati* si lascia suddividere è infatti scandita principalmente dalla differenziazione sonora prodotta da specifici timbri e dai ritorni di medesimi accorpamenti strumentali (in particolare quello costituito in modo variabile da arpe, marimba, xylophono e percussioni), chiaramente investiti di una funzione articolativa. ⁴³

⁴⁰ Il compositore si esprime in questi termini nel testo introduttivo al concerto tenutosi ad Amburgo il 4 marzo 1960 in occasione della prima esecuzione di *Tempi concertati*. La brochure è conservata a Vienna, Universal Edition, Promotion Archiv, *Sammlung Luciano Berio*, Box 1960.

⁴¹ Il passo è tratto da un testo inedito di Berio conservato presso la PSS, SLB, Box *Textmanuskripte, Unidentifizierte Texte*, cartellina 19 II.

⁴² JARVLEPP (1982), p. 181.

⁴³ La scansione del brano qui suggerita diverge da quella in sei parti proposta da STOIANOVA (1985), p. 386 (*Exposition I*: 1-71 – *Cadence I*: 71-110 – *Exposition II*: 110-161 – *Développement*: 161-293; 293-319 – *Cadence II*: 320-365 – *Coda*: 365-441), in particolare per lo smembramento in due sezioni distinte (VI e VII) di quella che nell'analisi della musicologa viene identificata con la coda.

Ia: 1-49 (tutti) corona; **Ib:** 49-70 (*fl., vl., pf., arpe, mar., xyl, perc.*) corona; **Ic** (cadenza): 71-110 (*fl., vl., pf.*) [corona dopo 84]; **Id:** 110-124 (*fl., pf. arpe, mar., xyl., perc.*) corona

IIa [~Ia]: 125-131 (tutti, eccetto arpe); **IIb** [~Ib]: 132-136 (*fl., tr., trbn., ob., fg., mar., xyl., perc.*) corona; **IIc** [~ Ic, estensione agli archi della cadenza]: 137-185 (*fl., archi*) [corona a 153]; **IId** [~Id]: 185-199 (*fl., archi, arpe, mar., xyl.*); **IIe:** 200-216 (*fl.* [fino a 203, da 209 ott.] *vl., cb., tr., cl., ob.*)

IIIa [sez. senza fl.]: 217-242 (*legni, ottoni*) [corona a 223]; **IIIb:** 243-248 (*legni, mar., xyl., perc.* corno [da 246]); **IIIc:** 246-261 (*legni, ottoni, mar., perc., fl.* [da 261]); **IIId:** 262-267 (*legni, ottoni, fl., viole, vcelli, arpe, mar., xyl., perc.*); **IIIe:** 268-269 (*legni, fl., archi, perc.*) corona

IVa: 270-274 (tutti, eccetto arpe, perc., tr., pf.); **IVb:** 275-289 [‘imitazione’ tra gruppi]: (tutti, eccetto perc.; pf. presenti da b. 288) [corona a 279]; **IVc:** 290-297 [canone con gruppi]: (tutti, eccetto pf.; tr. presente da 297); **IVd:** ~298-299 (*tr., trbn., cor., perc., gruppo iv*) corona; **IVe** [sezione aperta preceduta da ingresso dei gruppi a blocchi]: ~300-315 (tutti, eccetto fl. e violino) [corona a 301 e 315]; **IVf:** 315bis~319: (*fl., pf., arpe, mar., xyl., perc.*) corona

Va [solisti, macro cadenza]: 320-334 (*fl., vl.*); **Vb:** 335-338 (*fl., vl., pf., campane*); **Vc:** 339-354 (*fl., pf.*); **Vd:** 355-365 (*fl., vl., pf.*) corona

VIa [solisti e strum. complementari-corno, oboe, tr]: 365-386 (*fl., archi, pf., corno, arpe, mar., xyl., perc.* [da 381]; **VIb:** 387-391 (*fl., vl., perc.*); **VIc:** 392-398 (*ob., cl., vl., pf., perc.*); **VId:** 398-404 (*fl., archi, pf., corno, arpe, perc.* [analoga a VIa]) corona

VIIa [solisti] [~ Va]: 405-413 (*fl., vl., tr* [solo 405]); **VIIb** [~ Vb]: 414-421 (*fl., vl., cel., vib., glock.* [sostituti dei pf.], *cb.* [solo a b. 416]); **VIIc:** 421-429 (*fl., vl., arpe, vib., glock., ott.*); **VIIId:** 430-431 (*fl., cel., arpe, vib., glock., perc.*); **VIIe** [~VIIa]: 432-436 (*fl., vl.*); **VIIIf** [Ia]: 437-441: tutti (*fl. bb. 440-441*) corona

Esempio 1. Luciano Berio, *Tempi concertati*: macro articolazione e segnalazione dei microeventi. In corsivo è evidenziata la presenza degli strumenti solisti, mentre la sottolineatura segnala i ritorni (variabili) di arpe, percussioni, marimba e xilofono.

In *Tempi concertati* Berio si propone di creare un passaggio fluido tra “blocchi” strumentali appartenenti a gruppi differenti e non una semplice «dialettica per contrasti» timbrici. Ciò è ad esempio evidente nel passaggio dall’evento IIa (bb. 125-131) a IIb (bb. 132-136): in quest’ultimo, infatti, la sonorità prevalente assegnata a tromba e oboe deriva (quasi) senza soluzione di continuità dai pedali anticipati nell’evento IIa,⁴⁴ mentre il *mi bemolle*₄ assegnato alla tromba (IIa, bb. 126-131) preannuncia il lungo pedale del flauto che, ad un’ottava superiore, caratterizzerà l’avvio dell’evento IIc (bb. 137-139). In un altro momento tipico della seconda macro sezione, vale a dire al

⁴⁴ L’unica interruzione tra IIa e IIb è infatti della durata di una pausa di sedicesimo.

termine dell'ampia 'cadenza' eseguita da flauto e archi (IIc), il passaggio a una nuova situazione timbrica ha luogo senza l'improvvisa scomparsa delle quattro taglie degli archi, ma fluidamente, attraverso una loro graduale omissione; non a caso, essi permangono accanto al flauto anche durante l'entrata delle arpe in IID (b. 185) e, questa volta mutili del violoncello e delle viole, in IIE (b. 200), ovvero nel microevento che segna l'ingresso della nuova sonorità di legni e ottoni (annunciato da arpe, marimba e xilofono).

Berio naturalmente non trascurava di realizzare una simile fluidità durante la cadenza di flauto e archi che contraddistingue IIc, in particolare nel passaggio tra i due microepisodi individuabili al suo interno e separati dall'unico punto coronato inserito nell'evento (b. 153). Il flauto infatti ha avvio a b. 154 con il medesimo *mi bemolle*₄ che il violino aveva eseguito in conclusione di b. 152 e che lo stesso flauto aveva suonato per segnalare il gesto conclusivo a b. 149 (eseguito *ff*). Con questa nota, inoltre, ha avvio un breve inserto costruito su un set cromatico, le cui altezze (*do diesis, re, mi, fa, fa diesis, sol*) sono ripartite tra le viole e i contrabbassi che a bb. 150-151 creano una sorta di 'continuità implicita' con il *mi bemolle* del flauto; continuità che è altresì riscontrabile osservando in dettaglio le altezze assegnate ai rimanenti due archi che entrano a b. 152, il *sol* del contrabbasso, e il bicordo *la-sol diesis* del violino, quest'ultimo 'eco' della viola di b. 151.

Anche questa forma di fluida continuità tra strumenti appartenenti a gruppi distinti di *Tempi concertati* è in parte riconducibile a *Scambi* e, più precisamente, alle soluzioni sperimentate da Berio durante la realizzazione della sua nuova versione. Nel comunicare a Pousseur l'esito del lavoro compiuto sul suo brano elettronico, il compositore infatti scrive di essersi prefisso

le but de réaliser une "forme forte" qui puisse s'affirmer aisément aussi dans des mauvaises conditions d'écoute. C'est-à-dire, une édition de *Scambi* pour écoute... domestique. Le problème, comme tu sais bien, est de lui donner une distribution par blocs mais sans créer une dialectique de contrastes et sans donner à la forme un mouvement trop dirigé [corsivo nostro].⁴⁵

Il passo offre un'ulteriore conferma della relazione ipertestuale che intercorre tra *Tempi concertati* e *Scambi* e, in particolare, dell'influsso⁴⁶ che la dialettica

⁴⁵ Lettera di Berio a Pousseur dell'11 settembre 1957 (PSS, SHP). Pousseur si dichiarerà entusiasta del lavoro compiuto dall'amico: «Je dois aussi te féliciter pour ce que tu as fait avec mes *Scambi* [...] La modulation dynamique, si fine et diversifiée, distribue les différentes caractéristiques de la matière de telle sorte que l'on a affaire à une très remarquable "multipolarité" (et point du tout, du moins à mon sens, à une "forme forte")». Lettera del 19 novembre 1957 (PSS, SLB, *Korrespondenz*, MF 170.1: 1335-1338, in particolare 1335). Due anni dopo, nell'illustrare i principi che governano il proprio brano elettronico, Pousseur mostrerà una vicinanza ai processi descritti da Berio, ad esempio a proposito del proprio tentativo di creare con la componente temporale e diastematica «delle forme di movimenti progressivi, dei cambiamenti e dei passaggi continui (ciò che non si lasciava ridurre ad una semplice sovrapposizione di piccoli pezzi statistici di gradi differenti)». Cfr. POUSSEUR (1972), p. 140.

⁴⁶ Anche in questo caso l'accezione di influsso alla quale si fa riferimento è quella esposta alla nota 16.

non per contrasti del brano di Pousseur esercita sulle procedure tecnico-formali messe a punto in *Tempi concertati*, prima fra tutte l'abolizione di «opposizioni [timbriche] troppo facili» illustrata in precedenza.⁴⁷ In un'ottica più generale, altrettanto evidente è l'importanza assunta dall'epistolario di Berio non solo per ricostruire la genesi dell'opera,⁴⁸ ma anche per far luce su un aspetto indubbiamente rilevante della «poetica fattuale» [*faktische Poetik*]⁴⁹ del compositore non circoscritto agli anni Cinquanta: la priorità accordata in sede precompositiva alla scelta della strumentazione e la sua forte connessione con la concezione macro e microformale di un brano. Accanto al ruolo di primo piano assegnato all'organico strumentale – alle volte sottoposto a modifiche dovute all'insorgere di ostacoli di natura extramusicale –, dallo studio della genesi di *Tempi concertati* si evince la centralità nell'iter creativo di Berio di molteplici rapporti di intertestualità, ad esempio le 'migrazioni' nella concezione di un progetto compositivo di soluzioni tecniche impiegate in lavori contemporanei propri o altrui⁵⁰ e, più genericamente, i condizionamenti che la strumentazione di un brano può esercitare sulle scelte dell'organico di composizioni immediatamente successive. Il fenomeno dell'intertestualità interna che lo studio della genesi di *Tempi concertati* porta alla luce è del resto confermato dallo stesso Berio con riferimento alla propria poetica: «Non è certo per caso che, d'istinto, mi trovo spesso a lavorare a progetti diversi, divertendomi con uno e sudando sangue con l'altro. È la tendenza all'unificazione, comunque, che è alla base del mio interesse per la molteplicità».⁵¹

Considerati nella loro globalità, i fenomeni autointertestuali, architestuali, ipertestuali e paratestuali relativi a *Tempi concertati*⁵² trascendono quindi l'aspetto meramente genetico del brano; essi acquistano una rilevanza meta-compositiva e testimoniano l'impossibilità, più volte espressa da Berio, di

⁴⁷ Cfr. nota 41. Degno di nota è che, a distanza di un decennio, nel 1970, Pousseur a sua volta propone un'analisi dettagliata di *Tempi concertati* e, in conclusione del testo, riferendosi al rapporto tra singolo (il flauto) e collettività (i gruppi), osserva come «per mezzo di un'opera come *Tempi concertati*, Luciano Berio ci dia un modello di pratica sociale, una riflessione sul nostro vivere in comune. Ma questo modello, allo stesso tempo, deve far piacere, è musica; si deve aver piacere ad ascoltare e ad assimilare la totalità del suo messaggio». Il testo è pubblicato in POUSSEUR (2007) e rappresenta un ampliamento di alcune analisi effettuate nel 1965 e inviate quello stesso anno a Berio tramite due lettere del 21 febbraio e 16 marzo (PSS, SLB, MF 170.1: 1519-1520 e 1521).

⁴⁸ Anche per le opere dei decenni successivi le lettere di Berio si rivelano 'fonti' imprescindibili per uno studio filologico, ad esempio quelle indirizzate al violoncellista Mstislav Rostropovich, al proprio agente Annie Neuburger o al direttore dell'Universal Edition Alfred Schlee. Cfr. CARONE (2008a), e CARONE (2009b), capitolo III.

⁴⁹ Intendiamo per «fattuale» la poetica ricavabile dai materiali precompositivi, la quale si affianca a quelle «esplicita» (racchiusa nei testi verbali di un autore) e «implicita» (ricostruibile a partire dall'analisi della partitura). La tripartizione è stata introdotta da DANUSER (1993).

⁵⁰ Una migrazione, cronologicamente 'lontana', è quella che invece si verifica all'interno del lavoro teatrale *Opera* (1969/70-1977), nel cui *Concerto I* del primo atto Berio crea una sovrapposizione di diversi strati di materiali, alcuni derivati da *Tempi concertati*. Cfr. OSMOND-SMITH (1992), p. 96.

⁵¹ Luciano Berio. *Intervista sulla musica* (2007), p. 110.

⁵² Non va infatti dimenticata la dedica «paratestuale» a Pousseur che, annunciata nella lettera dell'agosto 1958, permarrà della stesura definitiva di *Tempi concertati*. Sul trasferimento in ambito musicale delle teorie paratestuali formulate da Genette, cfr. CARACI VELA (2009a), pp. 130-131, e CARACI VELA (2009b), pp. 64 e segg.

guardare al singolo brano come un *unicum*, come una creazione avulsa dalla storia (del compositore e non) e impermeabile agli stimoli di cui il contesto in cui si colloca è pregno.⁵³

Bibliografia

- A *Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches* (2004), ed. by Patricia Hall and Friedemann Sallis, Cambridge-New York, Cambridge University Press.
- BERIO, L. (1956), *Aspetti di artigianato formale*, «Incontri musicali», 1, dicembre, pp. 55-69.
- (1960), *Prospettive nella musica* [1956], in *La musica moderna: da Debussy agli anni Cinquanta*, a cura di Hans Heinz Stuckenschmidt, trad. it. Mariangela Donà, Torino, Einaudi, pp. 283-292.
- (1962), *Tempi concertati*, Universal Edition, London [partitura – UE 13205].
- BORIO, G. (1999), *Sull'interazione fra lo studio degli schizzi e l'analisi dell'opera*, in *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono*, a cura di Gianmario Borio, Giovanni Morelli e Veniero Rizzardi, [Firenze], Leo S. Olschki, pp. 1-21.
- (2003), *Il pensiero musicale della modernità nel triangolo di estetica, poetica e tecnica compositiva*, in ID., *L'orizzonte filosofico del comporre nel Ventesimo secolo*, Bologna, Il Mulino, pp. 1-47.
- BORIO, G. – RIZZARDI, V. (1993), *Die musikalische Einheit von Bruno Madernas «Hyperion»*, in *Quellenstudien II. Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts*, pp. 117-148.
- CARACI VELA, M. (2009a), *Intertestualità e arte allusiva*, in CARACI VELA (2009b), pp. 117-173.
- (2009b), *La filologia musicale. Istituzione, storia e strumenti critici*, Lucca, LIM, vol. II.
- CARONE, A. (2008a), *A 'Recitativo' Without Words. Luciano Berio's "Les mots sont allés..."*, «Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung», 21, April, pp. 44-49.

⁵³ Non a caso, il forte e peculiare legame intrattenuto da Berio con la storia della musica è incarnato in opere considerate emblematiche in una prospettiva intertestuale (CARACI VELA (2009a), pp. 137, 140): *Rendering* (1988-89) il cui ipotesto è costituito da alcuni schizzi di Schubert, e *Sinfonia* (1968), in cui vengono intrecciate citazioni verbali e musicali, nel II movimento incastonate sullo *Scherzo* della *Seconda Sinfonia* di Mahler.

- (2008b), *Forma e formazione nella musica strumentale di Luciano Berio*, Dottorato di ricerca in Musicologia e Scienze filologiche, Università degli Studi di Pavia, a.a. 2007/2008.
- DANUSER, H. (1993), *Inspiration, Rationalität, Zufall. Über musikalische Poetik im 20. Jahrhundert*, in *Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozeß des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Hermann Danuser und Günter Katzenberger, Laaber, Laaber Verlag, pp. 11-21.
- DE BENEDICTIS, A.I. (2004), *Gruppo, linea e proiezioni armoniche. Continuità e trasformazione della tecnica agli inizi degli anni Sessanta*, in *Le musiche negli anni Cinquanta*, a cura di Gianmario Borio, Giovanni Morelli e Veniero Rizzardi, Firenze, Leo Olschki, pp. 187-226.
- DE BENEDICTIS, A.I. – SCALDAFERRI, N. (2009), *Le nuove testualità musicali*, in CARACI VELA (2009b), pp. 71-116.
- GARTMANN, T. (1995), «...das nichts an sich jemals vollendet ist». *Untersuchungen zum Instrumentalschaffen von Luciano Berio*, Bern-Wien, Verlag Paul Haupt.
- GENETTE, G. (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- GOSSETT, PH. (1974), *Beethoven's «Sixth Symphony»: Sketches for the First Movement*, «Journal of American Musicological Society», 27/2, pp. 248-284.
- JARVLEPP, J. (1982), *Compositional Aspects of "Tempi Concertati" by Luciano Berio*, «Interface», 11, pp. 179-193.
- Luciano Berio. Intervista sulla musica* (2007), a cura di Rossana Dalmonte, Roma-Bari, Laterza.
- Luciano Berio. Musikmanuskripte* (1988), bearbeitet von René Karlen unter Mitarbeit von Sabine Stampfli, Winterthur, Amadeus (Inventare der Paul Sacher Stiftung, 2).
- MADERNA, B. (1985), *Esperienze compositive di musica elettronica [1957]*, in *Bruno Maderna. Documenti*, a cura di Mario Baroni e Rossana Dalmonte, Milano, Suvini Zerboni, pp. 83-85.
- MILA, M. (1999), *Honeyrêves (1961) [1974]*, in ID., *Maderna musicista europeo*, Torino, Einaudi, pp. 16-18.
- NEIDHOFER, C. (20–), *Inside Luciano Berio's Serialism*, «Music Analysis» (prossima pubblicazione).
- NONO, L. (2001), *Sulla musica elettronica [1961]*, in ID., *Scritti e colloqui*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, Lucca, Ricordi-LIM, 2 voll., vol. I, p. 85.
- OLIVIERI, G. (2003), *Problems of Attribution in a Sketch for Luciano Berio's «Tempi concertati»*, in «*Et facciam dolci canti*»: studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65. compleanno, a cura di Bianca

Maria Antolini, Teresa Maria Gialdroni, Annunziato Pugliese, Lucca, LIM, 2 voll., vol. II, pp. 1435-1446.

OSMOND-SMITH, D. (1992), *Berio*, Oxford, Oxford University Press.

POUSSEUR, H. (1972), «Scambi». *Descrizione di un lavoro* [1959], in *La musica elettronica. Testi scelti e commentati da Henri Pousseur*, Milano, Feltrinelli, pp. 135-147.

————— (2007), «Tempi concertati» di Luciano Berio [1970], in *Henri Pousseur. Scritti*, a cura di Gabriele Bonomo e Luigi Pestalozza, Milano, Ricordi-LIM, pp. 135-144.

Quellenstudien II. Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts (1993), hrsg. von Felix Meyer, Winterthur, Amadeus Verlag (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, 3).

SCHALLER, E. (2004), *Fra tradizione e innovazione. 1957-1959*, in *Le musiche degli anni Cinquanta*, a cura di Gianmario Borio, Giovanni Morelli e Veniero Rizzardi, Firenze, Leo Olschki, pp. 117-181.

STOIANOVA, I. (1985), *Luciano Berio. Chemins en musique*, Paris, Richard-Masse («La revue musicale», n. 375-377).

STOCKHAUSEN, K. (1963), *Musik im Raum* [1958], in ID., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Köln, DuMont Schauberg, pp. 152-175.

Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts (1993), hrsg. von Hermann Danuser und Günter Katzenberger, Laaber, Laaber Verlag.

Angela Carone è diplomata in pianoforte e laureata in Musicologia. Si è addottorata presso l'Università di Pavia dove attualmente è assegnista di ricerca. Ambiti di ricerca: *Formenlehre* e ricezione della musica romantica nel periodo 1860-1930. Ha pubblicato saggi sulla musica di Berio, sulla narratologia e sui concetti di opera d'arte e stile.

Angela Carone graduated in Piano and in Musicology. She completed her PhD dissertation at the Pavia University, where she currently is post-doctoral research fellow. Central area of researches: *Formenlehre* and the reception of romantic music during 1860-1930. She has published essays on Berio's music, narratology and on concepts of musical work and style.