

IMMOTA HARMONIA

COLLANA DI MUSICOLOGIA E STORIA DELLA MUSICA

32

Direttore

Sergio PRODIGO

Comitato scientifico

Guido BARBIERI

Conservatorio di Musica di Trapani "Antonio Scontrino"
Società aquilana dei concerti "B. Barattelli" Ente musicale

Dario DELLA PORTA

Conservatorio di Musica di L'Aquila "Alfredo Casella"

Alessandro CUSATELLI

Conservatorio di Musica di Roma "Santa Cecilia"

Stefano RAGNI

Università per stranieri di Perugia
Conservatorio di Musica di Perugia "Francesco Morlacchi"

IMMOTA HARMONIA

COLLANA DI MUSICOLOGIA E STORIA DELLA MUSICA

La collana *Immota harmonia* accoglie e prevede nelle sue linee programmatiche e nei suoi intendimenti le tre diramazioni e direttive della ricerca musicologica: monografie e biografie, trattatistica e analisi musicale. L'argomentazione biografica e monografica spazia naturalmente in tutto l'ambito della millenaria storia della musica, mentre la trattatistica s'indirizza verso le teorizzazioni tipicizzanti e fondamentali (teorie generali, acustica, organologia, armonia, contrappunto, studio ed evoluzione delle forme); l'analisi, infine, comprende riletture e tematiche specifiche secondo intendimenti e campi di indagine molteplici, caratterizzanti e soggettivi.



Vai al contenuto multimediale

Biagio Putignano

Suite breve

Scritti di argomento musicale

Prefazione di
Giovanni Piana

Postfazione di
Matteo Segafreddo





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXVIII
Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.giacchinoonoratieditore.it
info@giacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-1698-2

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: luglio 2018

*A mia moglie Lina,
per la sua immensa pazienza.*

B.P.

La musica del novecento nel suo insieme
è una festosa esplosione delle possibilità
della musica, è una straordinaria *fiesta del
suono*.

Giovanni PIANA

Indice

- 13 *Prefazione*
di Giovanni Piana
- 17 Capitolo I
Alcune considerazioni sulla figura di Karlheinz Stockhausen
- 23 Capitolo II
“Monsieur Pierre, antidilettante”
- 29 Capitolo III
Scrivere la luce
- 33 Capitolo IV
Sperimentare la sperimentazione
- 35 Capitolo V
Del segno sonoro
- 41 Capitolo VI
A proposito de La voce e lo spazio. Per un'estetica della voce
- 47 Capitolo VII
L'utopia del multilinguismo in Guaccero
- 59 Capitolo VIII
Per una lettura di Poème électronique di E. Varèse
- 83 Capitolo IX
Riflessioni su Passages (1982) per flauto, ottavino e nastro magnetico di Jean-Claude Risset

12 *Indice*

95 *Bibliografia*

99 *Postfazione*
 di Matteo Segafreddo

Prefazione

di GIOVANNI PIANA*

La musica del Novecento — c'è forse bisogno di dirlo? — a partire dagli anni cinquanta, ma anche da tanti e tanti anni prima, è stata ricchissima non solo di novità musicali, ma anche, e di conseguenza, di interrogativi, perplessità, entusiasmi, esperimenti. . . Ci si può chiedere: di fronte a tanta ricchezza si può parlare di essa *in breve*? E si può farlo in una *Suite*, un termine che, musicalmente, allude ad una composizione che non ha bisogno di una stretta unità, ma che consta di episodi che hanno una loro coerenza, tuttavia molto libera? Questo libro di Biagio Putignano dimostra che ad una simile domanda si può rispondere affermativamente. Naturalmente la sua è una sfida da cui esce vincitore. Perché in saggi sintetici, di carattere e di intonazione differente, egli riesce a tracciare delle linee che toccano alcuni dei punti cruciali delle nuove strade che la musica del novecento ha percorso.

In apertura e in chiusura compaiono anzitutto i nomi di alcuni dei grandi protagonisti. In alcuni casi si tratta di vere e proprie eleganti introduzioni alla loro produzione musicale ed alle loro più importanti prese di posizioni teoriche come nel caso di Stockhausen e Boulez; in altri prevale invece, con altrettanta eleganza, l'analisi musicologica, realizzata senza inutili appesantimenti, come nel caso di Risset e di Varèse. Talora prevale invece la delineazione delle idee che guidano i risultati musicali, come nel caso di Dominique Lemaître; mentre una libera riflessione sulla vocalità viene sviluppata nello scritto che prende occasione dal bel libro di Carlo Serra *La voce e lo spazio*, l'unico — che io sappia — finora scritto su questo argomento e che prenda in particolare considerazione la musica etnica.

In questa varietà di riferimenti, accostati gli uni agli altri appunto come in una *Suite* musicale, il lettore avvertirà tuttavia delle tematiche

* Filosofo. Ha insegnato Filosofia teoretica presso l'Università degli Studi di Milano dal 1970 al 1999.

ricorrenti che forniscono delle immagini — sia pure di scorcio — della complessità della musica novecentesca naturalmente proponendo insieme a queste immagini le direzioni prevalenti verso cui guarda con interesse Biagio Putignano musicista.

Vi è intanto la messa in rilievo della sperimentazione a tutto campo, anche spinta all'estremo, e, insieme ad essa, l'idea che oggi riporteremo sotto il concetto della multimedialità, ma che coinvolge anche la problematica della "sinestesia" nella musica; molto consistente è poi il riferimento al "segno sonoro", alla "partitura" che tanti problemi pone ai musicisti dei giorni nostri. Le questioni sollevate dalla partitura circolano un po' dappertutto, implicitamente o esplicitamente in questi saggi: si pensi soltanto al denso scritto su Domenico Guaccero che ha un carattere molteplice: per un verso esso si presenta come una introduzione alla musica ed al pensiero di questo notevole autore, ma per altri versi si tratta di un saggio di analisi musicale e di riflessione teorica ricchissima di spunti che invitano alla riflessione.

Va detto tuttavia che laddove sono presenti specificamente analisi musicali, esse sono come attraversate dall'interrogativo sul concetto stesso di analisi quando esso sia riferito alla musica contemporanea. Soprattutto a quest'ultimo argomento vorrei dedicare qualche parola, non molte, per non violare la scelta della brevità che caratterizza questo libro.

In precedenza ho fatto riferimento anzitutto agli anni cinquanta come una sorta di punto di volta — e la ragione era naturalmente il fatto che in quegli anni la musica che poi venne detta "elettronica" aveva in certo senso ancor più complicato ed arricchito il già vastissimo quadro della sperimentazione novecentesca. Al *Poème électronique* di Varèse (1958) viene dedicato uno dei più impegnativi saggi di questo libro. Questo sguardo all'indietro su un'opera come questa è più che giustificato, perché essa rappresenta un nodo importante di problemi che appartengono a molta parte della musica a venire. Si tratta di problemi che, facendo riferimento a Varèse, Biagio Putignano mette chiaramente in evidenza e che, a me sembra, attraversano in vari modi anche gli altri scritti di questo volume. In questo brano la musica diventa anche spettacolo — "spettacolo di luci e suoni" e viene associata ad immagini proiettate; vi è poi la fondamentale importanza che assume il movimento del suono nello spazio (i "percorsi di suono"). Biagio Putignano si interroga in particolare sulla natura di

questo brano che sembra da un lato vivere come “musica a programma”, riprendendo l’antica tradizione romantica del poema sinfonico; dall’altro come una musica che, proprio in quanto “elettronica”, con quella tradizione si pone nettamente in contrasto, aprendo la strada a nuove esperienze. Il *Poème électronique* ripropone paradossalmente il problema della “partitura” — presente, come abbiamo già osservato, in tutto il volume: paradossalmente perché la partitura per esso non esiste. Tutto è affidato al nastro. Ora è molto interessante, e lo è per il nostro presente ormai così lontano da quegli anni, il fatto che questa circostanza faccia sorgere nella esposizione di Biagio Putignano una domanda che riguarda l’analisi musicale. Non vi è dubbio che oggi la musica “elettronica” ovvero elementi riportabili alla produzione elettronica del suono, si ritrovano un poco dappertutto e nelle forme più diverse. Questi elementi sono inoltre assai più agevolmente utilizzabili di quanto fossero una volta. In questa situazione è possibile una *lettura analitica* dell’opera musicale? Non a caso parlo di “lettura”. L’analisi è stata per lo più esercitata su musiche *scritte* che possono essere letteralmente *lette*. Anche in rapporto a linguaggi musicali profondamente differenti, quando una grammatica, sia pure in un’accezione molto lata del termine, è presupposta, l’analisi può avvalersi di regole ben note. Ciò significa che la partitura ha sempre assolto, ai fini dell’analisi, un ruolo fondamentale.

Le cose hanno cominciato a complicarsi con partiture che insieme alla notazione tradizionale univano elementi grafici inventati appositamente dal musicista, con la necessità che egli stesso ne doveva spiegare il senso agli strumentisti; oppure da partiture con momenti rilevanti di aleatorietà che in partitura potevano comparire solo come allusioni grafiche il cui senso ultimo doveva essere l’interprete a decifrare, e dunque prive di senso ultimo. Ma che cosa accade dell’analisi musicale se la partitura non esiste affatto, se essa può contare solo su masse sonore e flussi?

A questo punto Biagio Putignano compie il passo necessario, ma che non mi sembra abbia precedenti particolarmente significativi. Questo passo è quello della verbalizzazione dell’esperienza uditiva: una verbalizzazione condotta non in modo approssimativo o impressionistico, ma rigorosamente calibrata sull’andamento temporale del brano, sul suo accurato sezionamento, sull’alternarsi delle timbriche, sui ritorni e le riprese dei segmenti sonori. Ciò apre il problema di

una ridefinizione dell'analisi ed anche della sua destinazione. L'analisi musicale ha sempre avuto come obiettivo da un lato l'evidenziazione della struttura dei brani analizzati; e proprio per questo, dall'altro, poteva valere anche come una sorta di guida per la loro esecuzione, anche se naturalmente lo strumentista deve restare libero di rendere la struttura secondo propri intenti espressivi. In questo nuovo contesto resta certamente il fatto che un'analisi possibile riguarda la struttura dei brani analizzati, ma viene ovviamente meno il secondo scopo: l'analisi mostra una strada alla comprensione del brano non più per l'esecutore, ma esclusivamente per l'ascoltatore.

Tutti questi problemi vengono compendati da Biagio Putignano in alcune pagine che mostrano questa strada per il *Poème électronique*. Ciò non mi par poco. Insegna molte cose, e non solo sull'opera di Varèse, ma, io credo, su un campo assai più ampio ed ancora tutto da dissodare.

Alcune considerazioni sulla figura di Karlheinz Stockhausen

Non vi è alcun dubbio che il termine “dodecafonico” riesca a ben inquadrare la figura di Arnold Schönberg, per il semplice fatto che l'autore austriaco ha messo a punto quel metodo, la dodecafonia, con cui ha prodotto una serie di capolavori.

Composizione dopo composizione, il metodo di Schönberg non solo era testato, ma anche perfezionato, arricchito, reinventato, diffuso quindi condiviso, trasformandosi in “sistema”.

Proviamo ora a cercare una definizione per Karlheinz Stockhausen: strutturalista, aleatorio, elettronico? È abbastanza difficile l'individuazione di una definizione univoca, condivisa ed esaustiva, e probabilmente questa ricerca occuperà non poco i musicologi attenti alla produzione contemporanea.

Il motivo di questa difficoltà sta proprio nella impossibilità di individuare un gruppo di opere piuttosto omogenee per stile, tecniche compositive esperite, morfologia, destinazione strumentale o durata, tali da rappresentare un modello omogeneo su cui basare un tentativo di classificazione.

La straordinaria abilità d'inventiva musicale di questo autore, che sebbene gli esordi lo videro posizionarsi nel movimento definito “post-weberniano”, sembra sfuggire sin da subito ad una facile schedatura. Se ne è accorto Richard Toop, musicologo e assistente di Stockhausen, quando afferma:

È meglio classificare tutti questi lavori [dieci opere di Stockhausen, scritte tra il 1951 e 1971 n.d.a.] come “musica seriale” dato per scontato che si debba fare una specie di classificazione; eppure le loro tecniche, le mete ed i risultati acustici variano moltissimo.¹

1. R. TOOP, *Karlheinz Stockhausen da Kreuzspiel a Trans. Atti dal terzo e quarto seminario di studi e ricerche sul linguaggio musicale*, Zanibon Editore, Padova 1975, p. 58.

La necessità di una “invenzione continua” non è legata alla messa a punto di un particolare metodo o sistema compositivo, unico e reiterato, com’era avvenuto per Schönberg, ma si fa essa stessa “azione compositiva”, diventa τέχνη che progressivamente supera i confini delle pratiche delle organizzazioni frequenziali per inglobare nelle competenze stesse di quell’atto creativo le compagini strumentali, la tipologia stessa degli strumenti, i luoghi delle performance, le modalità di rappresentazione: in una parola tutto ciò che viene toccato dalla sua fantasia creatrice.

In questa cosmogonia musicale, ogni opera è un mondo a sé, fatta di reinvenzione: delle procedure, delle sonorità, delle modalità esecutive, degli impieghi strumentali inusuali, della notazione.

Rispondendo ad una domanda di Mya Tannenbaum, Stockhausen afferma: « già, altrettanti stili, quanti sono i metodi. Quello che conta è riuscire ad essere più creativi possibile ogni volta che si tocca qualcosa »².

Questa consapevolezza, ben sottolineata in un precedente passo della stessa intervista³ sembrerebbe fatta *ad hoc* per acuire le difficoltà di qualsiasi classificazione musicologica, ma apre una pagina di grande insegnamento per i compositori delle generazioni successive.

La dichiarazione di Stockhausen deve essere interpretata come un invito per il compositore di oggi e di domani; un grande stimolo a non lasciarsi sedurre dalle chimere delle soluzioni facili e rodiate (peggio ancora, inventate da altri e impiegate come fossero “ricette culinarie”), ma di lasciare spazio alla fantasia, avendo un obiettivo preciso: meravigliare se stessi, prima di meravigliare gli altri⁴, predisporli

2. K. STOCKHAUSEN, *Intervista sul genio musicale*, M. Tannenbaum (a cura di), Saggi Tascabili Laterza, Bari 1985, p. 47.

3. « Mi è sempre stato detto che ogni mia creazione differisce in modo portentoso da quella che l’ha preceduta, tanto da non prestarsi assolutamente alla prigionia di una definizione stilistica. Non sono mai ricorso a determinati generi, a speciali caratteristiche sonore. Non ho predilezioni né tic. Non mi sono concesso, fin qui, ad alcuna gestualità, né mi sono mai fatto una bandiera della mia musica » in Ivi, p. 45.

4. Nell’intervista rilasciata ad Alessandro Romanelli e al sottoscritto il 10 maggio 2006 a Bari, parzialmente pubblicata sul Corriere del Mezzogiorno l’11 maggio 2006, Stockhausen dice «[il compositore deve] lavorare per sorprendere se stesso. Quando io comincio una nuova composizione io non conosco il risultato, ma io posso solamente cominciare a lavorare quando io sono sorpreso per delle considerazioni che io non avevo mai fatto. Questa apertura per l’incognito è molto importante ».

all'ascolto del nuovo, non chiudersi in pregiudizi di qualsiasi natura, ma soprattutto saper osare.

«Io la musica la faccio appunto così, inventando forme nuove, capaci di vivere in un ambiente timbrico adeguato, in un tessuto, una struttura organica aperti ad ogni sviluppo, pronti a trasformarsi e crescere come le piante e come gli animali»⁵: con queste parole Stockhausen sintetizza il suo approccio alla creatività musicale.

Delineare un breve excursus sulle “forme nuove”, sulle “strutture aperte ad ogni sviluppo” diventa un affascinante viaggio nella creatività musicale; e per intraprenderlo, non possiamo non aiutarci che con un vademecum unico e prezioso: i dieci volumi di *Texte zur musik*, raccolta splendida e singolare degli scritti del compositore di Colonia sulla sua musica.

Sin da *Kreuzspiel*, Stockhausen mette a punto la tecnica compositiva della *forma-registro* che successivamente in *Formel* (entrambi lavori del 1951) reinventa ed estende ad interi gruppi, fino ad arrivare ad una sorta di serializzazione del timbro derivante dall'associazione di strumenti a particolari ambiti frequenziali.

Non vi è dubbio che specificatamente nell'ambito della musica elettronica i primi lavori di spessore artistico vengono proprio da Stockhausen: se i tentativi degli *Studien I e II* sono considerati, dallo stesso autore, simili ad esperimenti, la prima opera elettronica apprezzata da tutti è del 1953: *Gesang der jüinglinge*, composizione che aggiunge alle competenze compositive il parametro spaziale. In questo modo si aprono due soluzioni: da una parte si continuano ad investigare le potenzialità dello spazio architettonico mutuandone dalla pratica della musica elettronica i principi di base, per estenderla a brani orchestrali come *Gruppen* (del 1955-57) e *Carré* (1960)⁶; e dall'altra si cerca di applicare quei principi organizzativi tipici della musica acustica meglio integrabili nella musica per nastro (citazioni, anamorfosi melodiche, contrappunti di masse ecc.), in opere come *Telemusik* (1966) e in *Hymnen* (1967).

Questa ricerca che l'autore conduce con grande impegno e lungimiranza, non ha una linearità ben precisa. Nel 1956, Stockhausen

5. K. STOCKHAUSEN, *op. cit.*, p. 48.

6. La composizione fu materialmente realizzata da Cornelius Cardew, all'epoca assistente del compositore.

mette a punto la *Gruppentechnik*, conquistando così alla “pertinenza del compositore” anche altri parametri, primo fra tutti quello del controllo temporale. In un articolo⁷ uscito subito dopo la composizione di *Zeitmasse* (1956), Stockhausen introduce i nuovi concetti di *rumore temporale* (*Zeitgeräusch*), di “spettri di formanti”, e il cosiddetto “ascolto statistico o areale”, che lo porteranno ad abbandonare la tecnica seriale a favore di quella appena inventata.

La *tecnica dei gruppi* pensata da Stockhausen sulla scorta dei dati scientifici della psicologia percettiva e filosofici dell’appercezione (di probabile ascendenza herbartiana), permette di pensare la musica come ordinamento di rapporti di tempo. Il nostro sistema percettivo riconosce valori frequenziali associandoli a quelli di durata solo se essi non scendono al di sotto di una certa soglia (1/16 di secondo); in questo modo, « il lavoro compositivo investirà d’ora in poi le caratteristiche medie dei raggruppamenti sonori anziché i valori parametrici di ciascun suono preso singolarmente »⁸.

Sono anni particolarmente incredibili: a Darmstadt si incontrano e si scontrano posizioni estetiche, filosofie, modi di fare e di pensare la musica. Non è un caso, allora, che lo scompiglio generato dalle idee di John Cage vengano discusse, osannate, rigettate, ripensate con grande partecipazione. A questo movimento, inevitabilmente Stockhausen dà un contributo articolato in più soluzioni. L’autore esplorerà la *forma aperta* della musica variabile in *Klaviestück XI* (1957), la musica intuitiva in *Aus den sieben tagen* (1968), per interagire con le pratiche orientali dello zen in *Mantra* (1970), *Inori* (1973), per approdare ad una visione misticamente cosmica con *Sirius* (1975–77), *Sternklang* (1971) e *Tierkreis* (1975). Sa arricchire gli organici strumentali con i nuovi strumenti che l’industria della liuteria elettronica mette sul mercato, come i sintetizzatori, i mixer, i microfoni ma anche i modulatori ad anello, filtri e potenziometri (sapientemente utilizzati in *Microphonie I e II*, rispettivamente il primo del 1964, il seguente dell’anno dopo).

Fino ad arrivare alla *creazione totale* con il ciclo di *Licht*, che dal 1977 assorbirà tutte le energie in una produzione colossale che non si limita solo alla composizione dei e con i suoni, ma anche alla loro multiforme

7. L’articolo in questione è *Wie die Zeit vergeht* in *die Reihe III*, Universal Edition 1957.

8. B. PORENA, *Nuova didattica della Musica*, n. 2. *Per la Composizione. Questioni grammaticali e sintattiche*, Edizioni Ricordi, Milano 1983, p. 122.