

György Ligeti

«*Volumina*»

L'organo destò il mio interesse a causa della sua ricchezza di possibilità timbriche ancora inesplorate, ma anche, e soprattutto, a causa delle sue deficienze: la sua goffaggine, la sua rigidità e spigolosità. Questo strumento somiglia a una gigantesca protesi. Ero curioso di scoprire come si sarebbe potuto imparare a camminare di nuovo con questa protesi. Nello schizzo della mia composizione per organo *Volumina* presi quindi le mosse soltanto dai presupposti del meccanismo dell'organo, ivi comprese le sue imperfezioni. Con l'organista Karl-Erik Welin – con il quale sono in debito non solo per i suoi preziosi consigli, ma anche per aver eseguito per la prima volta il pezzo – e stimolato dalle *Konstellationer I* di Bengt Hambraeus, le quali aprivano alla creazione di un nuovo stile organistico strade fino a quel momento sconosciute, approdai a una nuova tecnica per l'esecuzione organistica. Questa tecnica consiste principalmente nelle possibilità svariate e differenziate di articolazione e di strutturazione di suoni in sé conclusi e colmati cromaticamente, e cioè di *clusters*, i quali vengono attraversati da vibrazioni sia in stato di immobilità sia a causa di movimenti interni; infine, essi vengono inclusi nella forma musicale nella loro totalità, ora in movimento, ora in costruzione o in scomposizione. I diversi tipi di movimenti vengono prodotti da una tecnica, finora non impiegata, del pedale oppure delle dita e della mano, nascono da tipi di tocco i quali possono variare fortemente a seconda che si suonino agili organi elettrici o pesanti organi meccanici.

L'uso dei diversi tipi di *clusters* porta ad una grande amplificazione delle possibilità dinamiche dell'organo, soprattutto all'esecuzione di continui *crescendo* e *diminuendo* realizzati in maniera finora sconosciuta – a prescindere da quelli ottenuti con i pedali Schwellen, peraltro molto limitati e insoddisfacenti nel loro effetto. Dato che

nell'organo – diversamente da quanto accade con il pianoforte – il numero dei tasti premuti determina contemporaneamente l'intensità del suono, risulta possibile agire costantemente sull'intensità mediante una variazione adeguata dell'ampiezza dei *clusters*. La continuità stessa è ingannevole poiché si basa sull'impiego o la sospensione di singole canne dell'organo. Ora, se si prende in considerazione la quantità relativamente grande delle canne che suonano in un *cluster*, nonché i brevissimi intervalli di tempo che intercorrono fra l'azionare e il sospendere le singole canne, risulta chiaro che la discontinuità, per così dire microtemporale, si fonde per il nostro udito in un *continuum*. È questa una delle possibilità di estrarre come per incanto dal goffo e apparentemente posticcio meccanismo dell'organo, un suono estremamente flessibile, la cui eleganza ed articolazione non lasciano sospettare la grossolanità dei mezzi che l'hanno prodotto. Non si tratta in assoluto di un *tour de force* né di manipolazioni perpetrate, per così dire, contro l'organo, ma di un modo di suonare che combina le diverse insufficienze dello strumento in modo tale che i singoli 'difetti' sembrano neutralizzarsi a vicenda.

La nuova tecnica esecutiva con *clusters* porta non solo a una flessibilità dinamica, ma anche a una flessibilità nel mescolare e nel variare i timbri. Il suono dell'organo si caratterizzava finora per i cambiamenti fortemente contrastanti dei timbri; in questo settore non era possibile avere passaggi continui. Grazie però a una tecnica appropriata della mano e delle dita i singoli *clusters* possono non solo passare gradualmente da un manuale ad un altro, registrato diversamente, ma possono perfino essere trasportati attraverso tutti i manuali; in questo modo vengono realizzati i passaggi timbrici i quali uguagliano, con le loro sottili gradazioni, le variazioni di intensità. Un ulteriore arricchimento in questa direzione consiste nell'abbinare variazioni dinamiche e timbriche giocando da un lato sulla variazione dell'ampiezza dei *clusters*, e dall'altro sul cambio dei manuali.

Questa manipolazione dei timbri, nuova per quanto riguarda l'organo, parte dal presupposto di un ampio arricchimento nell'utilizzazione dei registri. Le leve dei registri e i tasti vengono durante l'esecuzione ad essere equiparati – procedimento, questo, caratteristico non soltanto dei miei *Volumina*, ma ancor di più, della *Improvisation ajoutée* di Mauricio Kagel, la quale è stata scritta contemporaneamente alla mia composizione per organo, ma in maniera totalmente indipendente. Nell'esecuzione di pezzi organistici complessi, principalmente di quelli appartenenti alla letteratura romantica, era usuale la presenza, accanto all'organista, di un assistente di registrazione. Il ruolo di questo personaggio cresce notevolmente nel caso di *Volumina*, ma non è impossibile eseguire il pezzo da soli, senza

aiuto. Infatti, i *clusters* possono essere realizzati e tenuti con l'aiuto di appositi pesi di piombo, il che lascia le mani dell'organista libere di occuparsi dei tiranti dei registri. Lo sviluppo della tecnica esecutiva comprende, accanto alla tecnica dei *clusters*, altri aspetti riguardanti le possibilità meccaniche dell'organo. Ricorderemo tra questi taluni «effetti ad aria» e l'«esecuzione muta», l'accensione e lo spegnimento del motore dell'organo durante l'esecuzione, il che, mediante variazioni nell'alimentazione dell'aria, porta a nuovi timbri ed a scordature di suono; infine, per ottenere lo stesso risultato, si impostano i tiranti dei registri a metà, una manipolazione questa che si può realizzare soltanto con organi meccanici.

La nuova tecnica esecutiva richiedeva l'elaborazione di una nuova notazione che vi si adeguasse. Questa notazione consiste – accanto alle indicazioni per l'esecuzione – in segni grafici che nulla hanno a che vedere con la notazione tradizionale e costituiscono per la nuova tecnica organistica un mezzo di informazione più preciso del sistema usuale. Non si tratta però di «grafica musicale». Questa notazione non possiede alcun valore proprio e neppure possiede una pluralità di significati; è costituita semplicemente da simboli indicatori di precise prescrizioni. All'interprete vengono lasciate ampie libertà; libertà puramente interpretative però e non del tipo di quelle che implicano una compartecipazione nel processo compositivo dell'opera, come è consuetudine nelle composizioni «grafiche» variabili. Il linguaggio musicale del mio pezzo per organo è non tradizionale. La cosa risulta certo problematica se si pensa che l'organo, più di ogni altro strumento, soggiace alla tradizione. Tracce di questo carico si scorgono anche nel mio pezzo, ma non consistono nel reimpiego di figure barocche né fronzoli tardo-romantici. L'armonia, la figurazione e la polifonia, nascoste e represses, rimangono al di sotto della superficie sonora della composizione, come fossero profondamente sommerse sotto una superficie acqua, segrete ma attive. Ne risulta una forma per così dire vuota; sorgono figure senza volto, come se ne vedono nei dipinti di De Chirico, poderose ampiezze e lontananze, un'architettura consistente nella sola struttura, senza un edificio tangibile. Della tradizione organistica non restano che severità e imponenza; tutto il resto sparisce nei vasti spazi vuoti, nei *volumina* della forma musicale.

(Titolo originale: *Bemerkungen zu meinem Orgelstück «Volumina»*, nel fascicolo illustrativo del disco Wergo 60095. Traduzione di David Urman. Si ringrazia la Wergo Schallplatten GmbH per la gentile concessione).