

ho incontrato e che sono molto musicali sono anche quelle che hanno una relazione particolarmente buona tra i loro centri mentali e quelli vocali. L'orecchio non è un centro, ma solo un organo, un microfono.

L'artista è stato a lungo considerato uno che rifletteva lo spirito dei tempi. Io penso che ci siano sempre state diverse tipologie: quelli che erano principalmente specchi del proprio tempo e poi quei pochissimi che avevano un potere visionario, quelli che i Greci chiamavano gli *auguri* [N.d.T.: In realtà gli *augures* sono una tradizione delle popolazioni italiche che i romani assorbirono nella loro cultura]. Questi erano coloro in grado di annunciare lo stadio successivo nello sviluppo dell'umanità, coloro che potevano ascoltare nel futuro e attraverso le loro opere preparare la gente per quello che stava per avvenire. Solo pochi artisti in ogni epoca hanno avuto questo talento. Oggi l'artista è obbligato ad assumere questo ruolo e a prenderlo più seriamente che mai perché quello che sta per succedere è semplicemente impossibile a credersi per la maggior parte degli esseri umani.

Lo studio della musica non ha nulla a che fare con la musicalità. Puoi allenare qualcuno per anni in un conservatorio e sviluppare la sua abilità nel riconoscere l'altezza, le forme, le armonie, gli accordi, le melodie, gli intervalli, tutto su base intellettuale. Ma quello che io considero una persona musicale è qualcuno che può imitare qualsiasi suono che sente, direttamente con la propria voce, senza pensare e senza azzeccare la nota giusta, ma semplicemente facendolo. E non parlo di imitare solo l'altezza, ma anche il timbro. I grandi musicisti cominciano sempre con l'essere grandi imitatori. Solo in seguito, costruito sul talento dell'imitazione, arriva la bravura nel saper trasformare quello che si sente. Molti non ce la fanno a raggiungere questo livello, ma coloro che riusciranno ad acquisire l'abilità di trasformare, interiorizzare e identificare i suoni, quelli saranno i migliori musicisti. Poi c'è l'ultimo stadio in cui questa attività è così perfezionata che è diventata quasi automatica. Oggi, quando sento un suono qualsiasi che proviene dalla natura o dal traffico, so immediatamente come sintetizzarlo, ma so di molte persone che hanno lavorato duramente e non ce l'hanno fatta perché dentro di sé non possiedono in modo naturale la capacità di analizzare e di imitare.

È molto importante che il progresso della nostra epoca superi tutti i limiti a cui siamo stati sottoposti fino ad ora. La gente pensa che l'arte debba soltanto divertire, ma questa non è per niente la sua funzione. La funzione delle arti è quella di esplorare il mondo interiore dell'uomo, in modo da scoprire in che misura e quanto intensamente egli possa vibrare, sia che ciò avvenga attraverso il suono o attraverso ciò che egli ascolta. Sono gli strumenti con i quali l'uomo può espandere il proprio universo interiore.

PUNTI E GRUPPI

Dalla conferenza

LA COSTRUZIONE DELLA FORMA MUSICALE

ripresa da Allied Artists, Londra 1971

e da una conversazione informale

con un intervistatore anonimo. Londra 1971

Quando ho iniziato a scrivere, dopo la guerra, la ricerca musicale stava seguendo strade diverse che erano state aperte dai grandi maestri Schonberg, Webern, Berg, Stravinsky, Bartók e Varèse. Per trovare l'unità alla loro base sono dovuto andare alla radice del lavoro individuale di questi compositori. Sentivo che il mio compito era quello di portare nella seconda metà del secolo una sintesi di tutte queste diverse tendenze, forse in modo simile al ruolo di Heisenberg, nella prima metà del secolo, come unificatore delle teorie di Planck e di Einstein in fisica atomica.

Debuttai come compositore nel 1951. Avevo ventitré anni, studiavo musica e pianoforte e preparavo gli esami finali al conservatorio statale di Colonia. A conclusione dei miei studi scrissi KREUZSPIEL (Gioco incrociato) che fu poi eseguito in pubblico l'estate successiva. Avevo scritto altri brani, ma li consideravo semplici esercizi stilistici. Dovevamo scrivere un brano in stile barocco, una fuga nello stile di Bach, e dei brani per pianoforte nello stile di Beethoven. Io andai oltre scrivendo un brano nello stile di Schoenberg: non era un compito assegnatoci dai professori, ma semplicemente una cosa che desideravo fare. Un altro brano lo scrissi nello stile di Hindemith. Non le ho mai considerate delle vere e proprie composizioni: ero assolutamente consapevole della differenza tra imitazione e originalità ed ero troppo intellettuale per vedere in questi plagii dei lavori originali, quindi rimasero degli esercizi di stile.

KREUZSPIEL non è semplicemente caduto dal cielo. Sapevo del lavoro di Messiaen grazie al compositore belga, Karel Goeyvaerts. Era accaduto che, in quello che può essere considerato un momento storico molto importante, che gli studenti di Messiaen Boulez, Barraqué, Philippot, Michel Fano, Yvonne Loriod e Yvette Grimaux - lo convincessero a fare una sintesi dei diversi elementi che avevano influenzato la sua opera. Mi riferisco alle influenze provenienti dalla Scuola di Vienna, dato che gli studenti erano più interessati a questa che alla loro tradizione, quella di Debussy e Ravel, o alle tecniche dei *raga* e *tala* che Messiaen aveva appreso dalla musica indiana.

Ciò ha portato alla composizione di un certo numero di brani per pianoforte tra cui *Mode de valeurs et d'intensités* (Modi di valori e di intensità) e *Ile de feu* (Isola di fuoco). Questi brani nascono dagli studi di Messien sulla musica del primo Rinascimento: in essi possiamo trovare *formulae* di durata e *formulae* di altezza che vengono trattate con la stessa importanza. Anche la lunghezza dei silenzi ha la stessa importanza all'interno della struttura musicale delle durate misurate dei suoni. Questi brani sono anche influenzati dagli studi dei compositori sulla musica del Ventesimo Secolo e in particolare dalla musica di Anton von Webern, i cui motivi e temi musicali sono ridotti sempre più a *formulae* di due note, i cosiddetti intervalli.

Goeysvaerts mi aveva dunque segnalato il processo di sintesi della musica di Messiaen, ma mi aveva anche avvicinato alla musica di Webern, di cui non sapevo nulla perché non erano disponibili né partiture né registrazioni. René Leibowitz era l'unico a Parigi che possedeva partiture dei compositori viennesi: noi dovevamo dividerle e copiavamo a mano le partiture di Schoenberg, di Berg e soprattutto di Webern. Goeysvaerts mi descrisse la tecnica di Webern e analizzò anche la sua *Sonata per due pianoforti*, di cui però io non capii nulla. Scoprire che c'era della musica di cui io non riuscivo a capirne il senso era davvero eccitante. Le *formulae* weberniane di due note furono ridotte ulteriormente, allargando l'idea di una melodia di timbri, che potevano essere rappresentati da strumenti musicali o vocali, fino ad attribuire a ogni nota una diversa durata, una diversa dinamica, una diversa altezza e una diversa modalità di attacco.

Per tutti noi, che in quei tempi eravamo studenti di Messiaen, fu un punto di partenza: una musica in cui tutte le caratteristiche del suono erano diverse nota per nota. L'etichetta di "musica delle stelle" fu inventata per caso da Herbert Eimert, un critico musicale di Colonia, dopo aver sentito i brani per pianoforte di Messiaen, poiché quella musica suonava un po' come le stelle nel firmamento. Il termine che io usavo in quegli anni era *punktueller Musik* (musica puntillistica).

Durante il corso estivo di nuova musica a Darmstadt nel 1951, Goeysvaerts e io suonammo la sua *Sonata*, ma solo il movimento centrale perché i due movimenti veloci erano troppo complicati perché io riuscissi a impararli in così poco tempo. Lo suonammo in pubblico in occasione del seminario aperto di composizione e fu duramente attaccato da Theodore Adorno. A quel tempo Adorno era considerato un'autorità sull'avanguardia: aveva appena scritto la "Filosofia della Nuova Musica" in cui aveva letteralmente distrutto Stravinsky

che considerava un reazionario. L'unico nome accettabile per lui era Schoenberg. In effetti Adorno stava tenendo un seminario al posto di Schoenberg, che era molto malato e sarebbe morto più tardi lo stesso anno. Adorno attaccò il brano di Goeysvaerts sostenendo che era privo di senso, che si trattava soltanto di uno stadio preliminare e che non era un brano finito, ma piuttosto lo schema di un brano che doveva ancora essere scritto.

Indubbiamente il secondo movimento della *Sonata* era "musica puntillistica", che consisteva semplicemente in suoni isolati, anche se ad ascoltarla oggi sembra curiosamente melodica. Adorno non l'aveva capita per niente. Sosteneva che non era un brano motivico. Così io salii sul palco in calzoncini, con l'aspetto di un ragazzino, con l'intenzione di difendere il brano, dato che il compositore belga non conosceva il tedesco. Dissi: "Professore, lei sta cercando una gallina in un quadro astratto!". Fu a quel punto che cominciai a dubitare degli intellettuali e dei cosiddetti specialisti anche all'interno dell'avanguardia. Era evidente che nonostante fosse stato allievo di Alban Berg ed avesse composto una grande quantità di musica, nonostante il fatto che avrebbe voluto essere conosciuto più come compositore che come filosofo, Adorno essenzialmente non era una persona creativa. Una persona veramente creativa si eccita sempre quando avviene qualcosa di inspiegabile, qualcosa di misterioso o miracoloso. La sua reazione fu invece quella di innervosirsi.

Si potrebbero dire molte cose sul rapporto tra il nostro lavoro e il Modulor di Le Corbusier, con il quale l'architetto cercava di fondare un nuovo metodo architettonico basato sulle serie blu e rosse di proporzioni. La parola "serie" emerge in continuazione nel contesto del design strutturale in architettura così come in altri campi dell'arte costruttivista. Potremmo certamente parlare della forte influenza che alcuni libri di divulgazione scritti da Einstein o da Heisenberg o da biologi come Weizsäcker o Norbert Wiener hanno avuto sui musicisti nei primi anni Cinquanta.

Un'intenzione che si poteva trovare ovunque era quella della riduzione dei processi di formazione nei più piccoli elementi possibili. Quando uso la parola "formazione" penso alla cristallizzazione dell'atto creativo, nel senso che la forma è solo un istante all'interno di un processo. Quello che stava succedendo nei primi anni Cinquanta tra gli scienziati e anche tra gli artisti era che l'attenzione si stava gradatamente spostando sul processo.

Secondo Viktor von Weizsäcker, medico specialista e biologo, non sono le cose ad essere nel tempo, ma è il tempo a essere nelle cose (von Weizsäcker Viktor, *Gestalt und Zeit*, Verlag Vanderhoeck & Ruprecht, Göttinga 1960). Questa osservazione è

molto importante nel passaggio dal tempo astronomico oggettivo all'esame del tempo organico e biologico. Ed era in particolar modo importante per i musicisti che costruivano la musica partendo da zero, dopo la guerra, e lavorando con metodi molto sistematici a partire dalle singole note. Persino lo sviluppo della musica elettronica non fu accidentale, ma fu letteralmente il risultato delle discussioni tra me e Goeyvaerts su come raggiungere l'obiettivo di sintetizzare le singole note, il timbro del singolo suono. La natura performativa dei suoni strumentali - il clarinetto, il pianoforte eccetera - e del modo in cui questi sono prodotti, le limitazioni fisiche date dal respiro, dalle dita, dalla velocità erano troppo costrittive per quello che volevamo fare. Volevamo concepire una struttura musicale unificata e la possibilità di creare indipendentemente i nostri timbri, in modo da trovare un sistema coerente con il quale poter derivare la macrostruttura dalla microstruttura e viceversa.

Uso le parole "punto", "gruppo" e "massa" così da poter fornire una visione generale di quello che avviene nella musica per rendere evidente che ognuno di essi è la particolare manifestazione di una tendenza generale. La musica puntillistica si è diffusa solo per un periodo relativamente breve. Avremmo dovuto scrivere molti più brani, andare più profondità nella sua elaborazione. C'è ancora molto da fare in futuro e vi sono possibilità che richiederebbero molto più coraggio di quanto ne abbiamo avuto noi. Mi piacerebbe vedere nel futuro una musica puntillistica in cui le singole note e gli eventi sonori sono distribuiti in un ambito temporale molto più vasto di quello che abbiamo avuto il coraggio di utilizzare in quegli anni. Ma, in quel periodo la gente era totalmente sconvolta. Ci chiedevano: "Cosa vogliono dire le singole note?". E naturalmente la cosa ci influenzava in qualche modo. Persino io pensavo che le distanze tra le note fossero enormi. Un silenzio di due secondi era una cosa che riuscivo io stesso ad accettare a malapena: sentivo che era troppo lungo e che la nota successiva avrebbe dovuto attaccare. Oggi, un silenzio di dieci o dodici secondi è qualcosa che la gran parte dei compositori ha una gran paura ad utilizzare perché il pubblico inizia a parlare e smette di ascoltare la musica. E così il silenzio più lungo che ho incluso nei mie lavori arriva fino a un minuto di lunghezza (anche se nella mia *pièce* teatrale del 1961 ORIGINALE ho incluso un silenzio di ben due minuti). Se ciò succedesse durante una trasmissione radiofonica, questa verrebbe interrotta, perché gli ingegneri hanno l'obbligo di spegnere le apparecchiature nel caso di un silenzio superiore ai quindici secondi, in quanto ciò potrebbe essere dovuto

a un qualche guasto. Abbiamo delle convenzioni che riguardano il suono e il silenzio, che si trasformano solo molto lentamente e con gradualità.

Lo svantaggio della musica puntillistica è che se si vuole che la musica sia sempre diversa, questa diventa molto monotona perché il continuo cambiamento di elementi musicali diventa un qualcosa di costante. Ho composto un brano per orchestra nel 1952, intitolato PUNKTE (Punti), nel quale non è sempre evidente all'ascolto la relazione tra suoni e silenzi. Questo perché alcune note sono più lunghe o più forti delle altre e queste si sovrappongono con le note più brevi o più deboli e le mascherano completamente. E se non si riesce a sentire il suono più debole non si può neanche dire quanto questo è debole, quanto dura oppure se c'è un silenzio. È un problema far sì che la gente riesca a percepire che gli elementi hanno la stessa importanza. Per ottenere ciò dovrei, ad esempio, rendere le note deboli molto lunghe o quelle forti molto brevi.

Dopo PUNKTE ho scritto KONTRA-PUNKTE (Contra-punti). Il termine "contrappunto" ha qui un significato completamente diverso perché significa letteralmente "punto contro punto" e non "melodia contro melodia", che era ciò che si intendeva a partire dal XV secolo seguendo un particolare tipo di mentalità musicale. KONTRA-PUNKTE inizia come una musica puntillistica con il massimo di differenziazione. Questa è stata una cosa naturale perché è proprio per potermi distaccare, per così dire, dal mio sistema musicale che ho dovuto iniziare a scrivere musica puramente puntillistica. Man mano che il brano procede, iniziano ad apparire gruppi sempre più piccoli, cioè sequenze di note che vengono suonate dallo stesso strumento, fino al punto in cui il pianoforte non conquista il primo piano suonando una grande massa di note.

Il secondo stadio del processo di pensiero musicale che cerco di descrivere ha portato all'introduzione di gruppi. Questo è il risultato del fatto che i compositori devono anche essere insegnanti e quindi hanno bisogno continuamente di formulare un approccio sistematico alla composizione musicale.

Con "gruppo" intendo l'insieme di note che può essere separato e distinto nel flusso musicale in un dato tempo, che consiste di sette o otto note. Questo note devono avere almeno una qualità in comune. Un gruppo caratterizzato da una sola qualità in comune ha un carattere piuttosto debole. Potrebbe essere il timbro, potrebbe essere la dinamica: diciamo per esempio che abbiamo un gruppo di otto note che sono tutte diverse tra loro in durata, altezza e timbro, ma hanno tutte una dinamica bassa. Questa qualità comune le fa essere un gruppo. Ovviamente, se tutte le qualità sono comuni, se tutte le note sono forti, alte, suonate dalla tromba, con ritmo periodico,

tutte alla stessa velocità e tutte accentate allora il gruppo è estremamente forte, poiché il carattere individuale di ognuno degli otto elementi è scomparso.

Ora, quello che succede adesso è che i gruppi si inseriscono sempre più tra le singole note, così che da un certo punto in avanti il punto non esiste più come categoria separata, perché è diventata uno delle qualità che definiscono il gruppo. Se io ho tre note, poi quattro, due, una, cinque e sei, allora la singola nota è diventata il gruppo più piccolo. È una questione di contesto.

Da come lo descrivo potrebbe sembrare che io abbia seguito per vent'anni un piano preordinato da una qualche divinità. Non è così: a quell'epoca io non descrivevo le cose in questo modo. È solo adesso che riesco a semplificarle e classificarle.

Come forse sapete, il mio brano GRUPPEN (Gruppi) è un lavoro per tre orchestre che circondano il pubblico con una disposizione a ferro di cavallo. Ogni gruppo di musicisti segue un proprio direttore, poiché le orchestre suonano in metronomi diversi contemporaneamente e sarebbe impossibile realizzare tutto ciò soltanto con un'orchestra e un direttore. Le singole note hanno ognuna una propria durata, ma qui la caratteristica importante è che i gruppi seguono ognuno una propria modalità temporale o un insieme di metronomi. È una cosa che non è mai successa nella musica occidentale a partire dall'introduzione della comune pulsazione regolare per poter controllare la dimensione verticale della polifonia. Nella composizione a gruppi arriviamo sempre più a distinguere le regioni attraverso il loro tempo metronomico. Io uso scale cromatiche di tempi che corrispondono alle altezze, incluse nell'intervallo tra MM=60 e MM=120, che è un rapporto di 1:2 corrispondente all'ottava della tastiera. Da allora ho composto molte volte utilizzando la scala cromatica dei tempi nello stesso modo in cui compongo con scale cromatiche di altezza.

Il concetto di gruppo viene trasceso in GRUPPEN, così come il concetto di punto veniva trasceso in KONTRA-PUNKTE con l'introduzione dei gruppi. Questa cosa succede in continuazione ed è sempre interessante. Se uno si concentra su qualcosa o su una certa idea, allora inizia a trascenderla perché non si riesce ad essere soddisfatti quando si rimane costantemente in un sistema chiuso.

Ciò che sembra interessante in questo contesto è che mentre tutta la musica, compresa quella di Webern, fino a un dato momento storico è stata realizzata partendo da determinate *Gestalten* (figure) o da oggetti, come un tema o un motivo per poi trasformare l'oggetto, variarlo, trasportarlo, organizzarlo in sequenze o anche distruggerlo o svilupparlo ulteriormente, nella musica scritta

a partire dal 1951 si è venuto a creare un atteggiamento esplicitamente rivolto alla composizione non figurativa. Ci sforzavamo di evitare tutte le possibili ripetizioni di figure e grazie a questo divenne per noi estremamente chiaro che non era la particolare *Gestalt* che appariva in un dato momento ad essere l'aspetto più importante della musica, ma il modo in cui i suoni erano organizzati.

Il fatto che certe note venivano composte in quanto punti, e altre in quanto gruppi era la cosa che contava: essere punti in modo riconoscibile, gruppi o una loro mescolanza. I gruppi possono essere completamente differenti tra loro negli intervalli o nella loro forma e i punti possono apparire in diversi registri o con diverse qualità complessive, in media più brevi o più lunghi, più alti o più bassi. Una volta ho voluto fare un paragone con la forma-sonata, che è la forma del primo movimento nella musica tradizionale, i cui migliori esempi sono quelli che sono più fluidi e in cui lo sviluppo è più complesso. Come sapete, viene sempre citata come esempio la Quinta Sinfonia di Beethoven: c'è solo una figura che viene riproposta in continuazione. Come dico sempre: si tratta di avere sempre lo stesso oggetto sotto una luce sempre diversa. Al contrario, a partire dal 1950 si è sempre trattato di avere oggetti sempre diversi posti sotto una stessa luce e quella luce è, ad esempio, una serie di proporzioni.

C'è un'unità che sta alla base di tutti gli eventi sonori che accadono in un brano. Ecco perché quando ascoltiamo musica non dovremmo farci catturare troppo dalle differenze, ma cercare piuttosto di percepire e scoprire il principio proporzionale che è sotteso - il principio genetico - e che dà origine a tutto.