

Riflessioni ed analisi interpretativo-strutturali dei *Klavierstücke* di Stockhausen

Vanessa Benelli Mosell

Spesso mi viene chiesto quanto spazio la musica di Stockhausen lasci all'interpretazione. A questa domanda mi è impossibile rispondere in un solo modo e per cercare di rendermi comprensibile ho dovuto espressamente riprendere le partiture dei *Klavierstücke* ed analizzare ogni mia singola intenzione precedente l'azione ed il pensiero indicati sulla partitura da Stockhausen, arrivando alla conclusione che lo spazio affidato al mio istinto interpretativo è direttamente proporzionale all'evoluzione del linguaggio stockhauseniano e alla conseguente trascrizione e rappresentazione sulla partitura. Questa conclusione non è d'altronde imprescindibile, benché al momento non sia in discussione. I primi quattro *Klavierstücke* (I-IV) o "schizzi" come li chiamava Stockhausen, a mio avviso sono da considerare come "studi" non nel senso didattico ma nel senso più scientifico del termine. Ho potuto maturare questa considerazione soltanto dopo aver conosciuto dall'interno, cioè suonato ed affrontato in pubblico, le successive partiture dei seguenti *Klavierstücke*. Nei I-IV Stockhausen condensa il materiale con estrema foga ed urgenza, tradendo una grande velocità ed impeto di scrittura, accostando e sovrapponendo dinamiche lontanissime tra loro, salti di registro in tempi rapidissimi, ritmi e figure irregolari dando luce in pochissime pagine ad una delle sue partiture più "dure" e disumane dal punto di vista tecnico-interpretativo nonché della ricezione e assimilazione all'ascolto.

La musica di Stockhausen mi ha messo fin da subito, con questo brano, di fronte a delle sfide di realizzazione ritmica e dinamica che non avevo mai affrontato prima, essendomi per lo più dedicata fino all'età di 17 anni al repertorio classico-romantico e dell'inizio del ventesimo secolo, trovandomi così davanti ad una quantità assai maggiore, rispetto ad un altro tipo di repertorio, di indicazioni da "rispettare". La fedeltà al testo, è sempre stata una delle mie priorità interpretative, indipendentemente dal repertorio, e la capacità di immedesimarmi nelle intenzioni e nella volontà del compositore, di carpirne il significato ed il senso (senza mai dare per scontata la notazione), scordandomi di me stessa, di chi sono, o meglio "non-essendo" nel modo più totale, per me ha sempre rappresentato un'esigenza ed una volontà attraverso la quale diventare la musica stessa, ogni volta conoscendomi e riconoscendomi in brani diversi, cercando, selezionando, creando me stessa, le mie scelte e la mia interpretazione da zero, sen-

za uno schema prefissato. Ho così imparato anche attraverso Stockhausen i miei gusti interpretativi, forgiati dai diversi brani interpretati, accettando la sfida di credere fino all'ultimo alle intenzioni dell'autore, fino a farle mie.

Ed è anche per questo che essendomi infine impadronita della partitura il concetto di "interpretazione" talvolta mi sbalordisce nel vero senso della parola, dimenticandomi, a torto, che possa esistere un altro modo di interpretare questi stessi segni. Il mio scopo, nella musica di Stockhausen, è stato quello di arrivare ad una interpretazione assolutistica. Quando parlai con Stockhausen della possibilità di incidere i suoi *Klavierstücke* mi mise in guardia dai "falli", dagli equivoci e dalle inesattezze presenti in altre incisioni ed interpretazioni, accettando così la sfida di realizzare un'interpretazione "perfetta". Attraverso analisi e sintesi dalle indicazioni fornite sulla partitura, comunicate o cambiate talvolta dal compositore stesso, ascolti live ed incisioni da parte di altri musicisti, ed innumerevoli mie esecuzioni, in fase di studio, in concerto, ed in sala di registrazione, ho potuto cercare, sentendo il peso e la responsabilità affidatami da Stockhausen di realizzare un'incisione "migliore delle già esistenti", di superare i miei limiti, personali, di interprete, e di arrivare ad una verità, mia, relativa, ma un'improcrastinabile verità che potesse reggere il peso dell'imparzialità, della soggettività e del tempo. Cosa, che del resto, ho cercato sempre di realizzare con la musica di altri autori, in concerto ed in sala di incisione.

Ogni volta che, durante questo testo, ho cercato di spiegare, giustificare o prendere atto delle mie scelte interpretative nel repertorio stockhauseniano sono stata come spinta da una forza centrifuga, lontano dal punto di partenza, ritrovandomi a trarre conclusioni più generalistiche riguardo la "costruzione" della mia interpretazione, sempre che di "costruzione" si possa parlare in questo campo, giungendo all'inevitabile conclusione che l'interpretazione di un brano di Stockhausen sia da me affrontata come l'interpretazione di un brano di Liszt, o di un altro autore. Perché mai in fondo dovrebbe differire? Non ho mai misurato nessun brano di musica in "difficoltà", al contrario piuttosto in "significato (o "risultato")", e dunque è per me estremamente complicato esporre i problemi tecnico-interpretativi ed ulteriori soluzioni. Ho pensato comunque di proporre alcune osservazioni riprendendole tra quelle esposte in occasione della Tavola rotonda *La produzione pianistica di Karlheinz Stockhausen: tecniche compositive, concezioni formali e suggerimenti per l'esecuzione*, tenuta nel 2016 al XIII Convegno Internazionale di Analisi e Teoria Musicale (2 Ottobre, Istituto Superiore di Studi Musicali "G. Lettimi", Rimini).

1. Musica puntuale e composizione a gruppi nei *Klavierstücke*.

Mentre nei *Klavierstücke I-IV* la notazione che trascrive il pensiero stockhauseniano rappresenta quasi un'utopia ed una sfida di realizzazione interpretativa su uno strumento acustico, da parte di una persona, l'interprete, perché Stockhausen sembra venir ispirato dalla precisione di una macchina che può riprodurre con esattezza dinamica e ritmica la complicata partitura (leggendaria sfida uomo che inventa la macchina, che sfida l'uomo per poi sfidare la macchina) nei successivi *Klavierstücke* si viene immediatamente in contatto con alcuni elementi di "libertà", effetto di un rinnovato interesse di Stockhausen nel fattore "irrazionale". Questi elementi come vedremo sono rappresentati dalle "note piccole" fuori dal tempo, o secondo la mia opinione, fuori dallo spazio-tempo, da una notazione più pianistica, meglio adattata allo strumento, che permette in modo fisiologico di plasmare il tempo, da effetti sonori ricercati e diversificati, da una respirazione ed un fraseggio estremamente eloquenti, che definiscono in Stockhausen una nuova concezione compositiva, la "forma variabile" che lo condurrà successivamente ed in modo naturale alla "forma-momento" (o *moment form*).

I *Klavierstücke I-IV* (1952) rappresentano in modo strategico il passaggio dalla musica puntuale alla composizione a gruppi. La musica puntuale, definizione coniata da Stockhausen per descrivere brani come *Mode de valeurs et d'intensités* di Olivier Messiaen (1949) viene usata retrospettivamente anche per indicare la musica di Anton Webern. Differentemente dal movimento e dal termine "puntillismo" in pittura, come ebbe a precisare Stockhausen a Boulez all'inizio degli anni Cinquanta, la musica puntuale o "puntualismo" è costituita da particelle separate o suoni, concepiti come entità a se stanti. Il termine "punto" non si riferisce ad una parte insignificante di un insieme composto secondo una costruzione "mosaico", ma all'esatto opposto, ossia al punto di intersezione di parametri, costituenti un evento indipendente. Sol tanto partendo da questa definizione si potrà in seguito comprendere l'ampliamento della cosiddetta "*point composition*" o musica puntuale alla "*group composition*" o composizione a gruppi, ossia il più importante e significativo contributo di Stockhausen alla teoria e alla pratica della composizione (che caratterizzerà tutta la sua carriera compositiva), così come sarà possibile la comprensione del successivo immediato rifiuto della considerazione e del trattamento dei suoni come entità stabili e statiche.

Una delle principali ed evidenti differenze fra la musica puntuale e la composizione a gruppi si situa esattamente nelle definizioni stesse ed in ciò che risulta al termine delle diverse costruzioni formali: la musica puntuale si concentra sul "risultato" mentre la composizione a gruppi è un vero e proprio "metodo di composizione". Ad esempio, prendiamo una serie di numeri da uno a sei: 6-4-5-2-1-3, una delle serie più usate da Stockhausen. È evidente la con-

trapposizione e il contrasto con la serie dodecafonica schönberghiana, in paragone della quale la serie di sei numeri risulta per Stockhausen più efficace, compatta e agevolmente riconoscibile.

In un brano di musica puntuale, la serie 6-4-5-2-1-3 indica sei valori fissati, rappresentati ad esempio da una serie di sei dinamiche, sei note o sei particelle sonore composte, poco importa quanto complesse e composte esse siano, indipendenti e conseguenti fra di loro, senza bisogno di ponti od interventi transitori di interrelazione. Nella composizione a gruppi, la medesima serie 6-4-5-2-1-3 si riferisce ad una risultante di ventuno unità, composta da sei raggruppamenti o aggregazioni di suoni, dinamiche o gruppi ritmici, ad esempio, uniti da interrelazioni e proporzioni fra loro, in un gruppo “super-ordinato”; raggruppamenti comprensibili e significativi soltanto nel confronto e nella relazione con gli altri raggruppamenti.

Una permutazione di questa stessa serie (4-6-1-5-3-2) viene utilizzata da Stockhausen anche per il piano originale di stesura dei *Klavierstücke*, raggruppati in un primo gruppo di 4 brani, in un secondo di 6, in un terzo composto da un unico *Klavierstück*; in seguito, fu modificata in 4-6-1-3-5 (-2) e mai completata, per un totale di 19 *Klavierstücke* invece che 21.

2. Composizione a gruppi e interpretazione nei *Klavierstücke*.

2.1. *Klavierstück I*: complessità ritmica e qualità timbriche.

Vediamo come il primo *Klavierstück* composto nel 1952, per ultimo nella prima serie di *Klavierstücke I-IV*, venga costruito secondo un preciso piano, costituito da una serie di numeri da 1 a 6 e conseguenti permutazioni per un totale di 36 gruppi. Possiamo individuare i 36 gruppi composti rispettivamente da 6 permutazioni della stessa serie, ciascuna delle quali composta da 6 gruppi costituiti dal numero di quarti corrispondenti al numero della serie (cfr. Tab. 1 ed Es. 1).

5	2	3	1	4	6
3	4	2	5	6	1
2	6	4	3	1	5
4	1	6	2	5	3
6	5	1	4	3	2
1	3	5	6	2	4

Tab. 1. Piano seriale del *Klavierstück I*.

Nr. 2
KLAVIERSTÜCKE

1

KARLHEINZ STOCKHAUSEN

50 = ♩ 100♩
40 = ♩ 80♩

11:10 7:5 125:♩

11:10 7:5 5:4

19:16 11:12 6/16

7:8 4/16

13:12 8:♩ 14:12 8:♩

7:8 10:2 4 4 2 4

14:12

8 5 4 4 2 4

*) Das Tempo jedes Stückes wird vom kleinsten zu spielenden Zeitwert bestimmt: So schnell, wie möglich. Wenn dieses Tempo ermittelt und metronomisch fixiert ist, können alle komplizierteren Zeitproportionen in Klammern (-----) durch Tempowechsel ersetzt werden.
The tempo of each piece, determined by the smallest note-value, is "As fast as possible." When the player has found this tempo and determined it metronomically, all the more complicated time-proportions under the brackets (-----) can be replaced by changes of tempo.

© Copyright 1954 by Universal Edition (London) Ltd., London
Universal Edition Nr. 12251LW

Es. 1. Annotazioni analitico-interpretative su K. Stockhausen, *Klavierstück I*, Universal Edition, London, 1954, prima pagina.

I numeri in piccolo sopra alcune battute rappresentano una sotto-suddivisione di tempo irregolare ossia il numero degli ottavi (o sedicesimi secondo l'unità di tempo della misura) in sovrannumero o in sottounumero rispetto al normale insieme dei valori indicati all'inizio e compresi originariamente nella misura e rispettive sotto-suddivisioni. Il problema interpretativo che presenta questo tipo di complessità ritmica può essere risolto calcolando il numero di metronomo all'ottavo (es. 40 o 50 al quarto, secondo la propria scelta interpretativa multipli-

cato per due, quindi 80 o 100). Successivamente nel caso della prima battuta, avendo scelto, ad esempio, 100 come numero di metronomo, si moltiplicherà 100 per 11 ottenendo 1100 e dividendolo per il numero di ottavi originali cioè 10, ottenendo il numero di metronomo di esecuzione 110. Nella seconda parte della battuta inoltre abbiamo 7 ottavi al posto di 5 quindi si attuerà lo stesso procedimento ma con il nuovo tempo di metronomo, cioè 110, moltiplicando 110 per 7 diviso 5, ottenendo 154 come numero di metronomo definito per la parte di battuta contenente 7 ottavi al posto di 5. Avremo quindi infine per la prima battuta, un tempo di esecuzione dei primi 6 ottavi a 110 all'ottavo e i successivi 7 ottavi a 154 all'ottavo.

Un altro aspetto interpretativo interessante è rappresentato da un elemento ricco di significato espressivo: lo "sfibramento" di alcuni accordi, presenti in determinati momenti del brano, concepiti verticalmente come una combinazione di "toni elettronici", ciascuno avente dinamica, tocco (o tipo di attacco) e durata indipendenti. È importante non trascurare, in particolare, la durata di ciascuna nota, calcolandola con precisione, e diteggiando in modo da trattene naturalmente le note sostenute. Sono estremamente significativi l'attacco simultaneo e la dinamica indipendente di ciascun suono che compone l'accordo, nonché il sollevamento ed il distacco dal tasto che determina il finale di ciascuna durata sonora in tempi diversi, creando un ritmo di distacco del suono e di silenzio. L'interpretazione di queste durate dev'essere massimale ed esasperata secondo Stockhausen, mostrando il sollevamento del tasto con chiarezza e convinzione attraverso il movimento gestuale che diventa pratica interpretativa e l'interruzione immediata del suono grazie all'azione dello smorzatore.

2.2. Klavierstück II: costruzione formale.

Nel caso invece del *Klavierstück II*, composto per secondo e dopo il III, si ha una costruzione formale completamente diversa. Il pezzo è costituito da 30 gruppi classificati a loro volta in 5 gruppi sulla base di indicazioni metriche diverse che vanno da 1/8 a 5/8 ognuno delle quali appare molteplici volte (da 4 a 8): $4 \times 1/8$; $5 \times 2/8$; $6 \times 4/8$; $7 \times 5/8$; $8 \times 3/8$.

Dal punto di vista diastematico, il pezzo è basato sulla rotazione di due gruppi di 5 note consecutive, esclusi il *mi bequadro* ed il *si bemolle* che non appaiono mai durante il brano ma soltanto nell'ultima battuta, come bicerdo.

2.3. Klavierstück V: forma variabile e utilizzo della serie base.

Con la stesura del secondo gruppo di *Klavierstücke*, soggetto a numerose successive revisioni e costituito dai *Klavierstücke V, VI, VII, VIII, IX e X*, vengono introdotti svariati elementi

innovativi rispetto ai primi quattro, come diversi tipi di attacco e di sollevamento del tasto, nuovi ritmi derivati e uno specifico concetto di gruppo. In questo nuovo contesto il “gruppo” è costituito da una nota centrale sostenuta da note piccole “satelliti” attorno ad essa, prima, dopo o insieme, eseguibili “fuori dal tempo”, e non “più veloce possibile” come appare nelle definizioni delle prime edizioni stampate di questi brani. Alla suddivisione della struttura del brano in gruppi di tempo metronomici diversi, plasmati da *accelerandi* e *ritardandi* si aggiunge una scelta soggettiva delle durate. L'insieme di questi elementi viene chiamato da Stockhausen “forma variabile” proprio perché soggetta a interpretazioni diverse da parte degli esecutori. L'influenza e la vicinanza di Pierre Schaeffer, ed il nuovo interesse di Stockhausen per la musica concreta, lo inducono con sempre maggiore convinzione e forza alla concezione del suono come movimento sonoro, prendendo in considerazione l'aspetto aleatorio, la tendenza direzionale e la spazializzazione di un suono, il cambiamento da uno stato ad un altro, inteso come tendenza opposta ad uno stato fisso. Questa fase rivoluzionaria dell'attività compositiva di Stockhausen rinforza ancor più il suo interesse per i fattori non misurabili e irrazionali di un'interpretazione strumentale individuale, portandolo inevitabilmente al concetto di “forma variabile” nella quale Stockhausen lascerebbe più spazio alla determinazione soggettiva di alcuni parametri come tempo, ritmo e dinamica. Utilizzo il condizionale dato che l'inarrestabile evoluzione di Stockhausen lo conduce negli anni a un controllo soggettivo, personale ed auto-interpretativo delle proprie opere, dando origine inevitabilmente a una vera e propria “tradizione” interpretativa tramandata oralmente.

Alcune di queste soluzioni e “segreti” interpretativi, non presenti nel testo musicale stampato e maturate in oltre cinquant'anni di storia esecutiva da parte di diversi interpreti, mi vennero svelate da Stockhausen nel 2006. Ad esempio, nelle prime incisioni dei *Klavierstücke*, non erano ancora stati determinati i numeri metronomici di “fine” nei *ritardandi* ed *accelerandi* ma soltanto quelli d'inizio, trattando così il *ritardando* e l'*accelerando* in modo classico tradizionale, secondo la volontà ed il sentire dell'interprete. In realtà Stockhausen, nel caso ad esempio del suo *Klavierstück V* (ma ciò è applicabile anche ai brani successivi) stabilisce in seguito con esattezza che il tempo metronomico di fine (ultimo beat) dei *ritardandi* o *accelerandi* deve corrispondere rispettivamente alla metà o al doppio del tempo, raggiungendo eventualmente la metà della metà o il doppio del doppio del tempo in corrispondenza della fine dell'indicazione “...molto...”, quando essa è presente.

Vediamo adesso come la serie di numeri da 1 a 6 utilizzata ed affrontata per l'analisi dei primi quattro *Klavierstücke* governi, permutata, anche il *Klavierstück V*.

La serie di base è 2-6-1-4-3-5 (Ess. 2 e 3).

The image shows the first page of the handwritten musical score for 'Klavierstück V' by Karlheinz Stockhausen. The score is written on two staves, with the right staff being the treble clef and the left staff being the bass clef. The tempo is marked as 'rit.' with a metronome marking of 80, followed by 'a tempo'. The score is heavily annotated with handwritten notes in various colors (blue, red, black) and symbols. A stamp at the top right reads 'Fotokopieren grundsätzlich gestatten verboten' with a large 'X' over it. The name 'Karlheinz Stockhausen' is printed at the top right. At the bottom, it says 'Copyright 1965 by Universal Edition (London) Ltd., London' and 'Universal Edition Nr. 13675 a LW'. The page number '1' is written at the bottom center.

Es. 2. Annotazioni analitico-interpretative su K. Stockhausen, *Klavierstück V*, Universal Edition, London, 1965, prima pagina.

The image shows the second page of the handwritten musical score for 'Klavierstück V' by Karlheinz Stockhausen. The score is written on two staves, with the right staff being the bass clef and the left staff being the treble clef. The tempo is marked as 'rit.' with a metronome marking of 80, followed by 'molto' with a metronome marking of 45, and 'a tempo' with a metronome marking of 90. The score is heavily annotated with handwritten notes in various colors (blue, red, black) and symbols. The name 'Karlheinz Stockhausen' is printed at the top right. At the bottom, it says 'UE 13675 a LW'. The page number '2' is written at the top right.

Es. 3. Annotazioni analitico-interpretative su K. Stockhausen, *Klavierstück V*, Universal Edition, London, 1965, seconda pagina.

I gruppi costituiti teoricamente, tranne qualche eccezione, da una nota centrale grande e da note piccole chiamate da Stockhausen anche “satelliti” o “lune”, e che come scrive il compositore “hanno la stessa importanza delle note grandi”, sono numericamente composti secondo l’ordine di questa serie: il primo gruppo è composto da 2 note, il secondo da 6 e via dicendo. Inoltre, si nota che le diverse sezioni del brano, scandite e definite da tempi metronomici diversi e da stanghette verticali, sono composte dal numero di gruppi corrispondenti a questa stessa serie. Dunque la prima sezione, dal tempo metronomico 80 ad *a tempo*, è composta da due gruppi, la seconda da *a tempo* fino a 90, è composta da 6 gruppi, da 90 ad *a tempo* da un solo gruppo e via dicendo.

E anche la linea melodica che troviamo nella prima riga del secondo gruppo, composta da note di dimensioni grandi con valore di trentaduesimi, segue la composizione numerica di una delle permutazioni della serie di base, ovvero 2-1-4-3-5-6.

2.4. Klavierstück VIII: articolazione formale e aspetti interpretativi.

Il *Klavierstück VIII* rappresenta a mio avviso il brano più emblematico della tecnica compositiva a gruppi e può essere offerto come un modello dimostrativo di particolare rigore. Le serie che governano la costruzione strutturale di questo brano sono composte in modo persistente da numeri da 1 a 6.

Il brano è innanzitutto suddiviso in due gruppi, introdotti da tempi metronomici diversi: 90 e 80 all’ottavo. Ciascuno dei due gruppi è suddiviso rispettivamente in 3 e 2 sezioni per un totale di (3+2) 5 sezioni.

Ogni sezione è stabilita a priori dal numero di gruppi corrispondenti a questa serie di numeri: 6-2-4-1-5, presenti rispettivamente in ciascuna sezione. Dunque, il primo gruppo di tempo è composto da 3 sezioni, rispettivamente composte da 6, 2, e 4 gruppi di note satelliti, indicate in piccolo, ma aventi la stessa importanza delle note grandi, suonate fuori dal tempo metronomico (e, ripeto, non sistematicamente “il più veloce possibile”) indicate all’interno di stanghette verticali tratteggiate. Diversamente il secondo gruppo è composto da 2 sezioni, rispettivamente composte da 1 e 5 gruppi di note satelliti (Ess. 4 e 5).

David Tudor gowidmet

Nr. 4
Klavierstück VIII
(1954)

© Copyright 1965 by Universal Edition (London) Ltd., London

Universal Edition UE 13675d

Detailed description: This image shows the first page of the musical score for 'Klavierstück VIII' by Karlheinz Stockhausen. The score is for piano and includes a tempo marking of quarter note = 90. It features two staves, treble and bass clef. The score is heavily annotated with handwritten notes, including dynamic markings like 'mp', 'mf', 'f', 'pp', 'ppp', and 'pppp', and performance instructions such as 'Sforzato', 'Doppio s.', and 'lungo'. There are also various symbols, arrows, and brackets indicating specific musical elements and phrasing. A logo for 'Schubert gowidmet' is visible in the top right corner.

Es. 4. Annotazioni analitico-interpretative su K. Stockhausen, *Klavierstück VIII*, Universal Edition, London, 1965, prima pagina.

2

© Copyright 1965 by Universal Edition (London) Ltd., London

Universal Edition UE 13675 d LW

Detailed description: This image shows the second page of the musical score for 'Klavierstück VIII' by Karlheinz Stockhausen. It continues the two-staff notation with treble and bass clefs. The page is filled with handwritten annotations, including dynamic markings like 'ppp', 'pppp', 'mp', 'mf', and 'p'. Performance instructions such as 'doppio s.', 'lungo', 'subito p', and 'poco' are present. Roman numerals 'I', 'II', and 'III' are used to mark sections of the music. The annotations include various symbols, arrows, and brackets, providing a detailed interpretive guide to the score. A logo for 'Schubert gowidmet' is visible in the top right corner.

Es. 5. Annotazioni analitico-interpretative su K. Stockhausen, *Klavierstück VIII*, Universal Edition, London, 1965, seconda pagina.

Analizzando la prima sezione del primo gruppo possiamo notare che fra un gruppo di note satelliti ed il successivo ricorrono linee melodico-tematiche, anch'esse ordinate numericamente secondo la seguente serie: 2-3-1-5-1-2. Infatti, tra il primo gruppo di note satelliti, in piccolo, ed il secondo gruppo, ci sono 2 linee melodiche distinte che si intrecciano, così come fra il secondo e terzo gruppo ci sono 3 linee melodiche, nel caso del terzo gruppo, una sola linea (una nota) e via dicendo. Inoltre, il numero di note che compongono le linee melodiche è regolato anch'esso da una serie permutata di numeri da 1 a 6: 3-4-5-6-2-1. Ciò si può verificare agevolmente nella Fig. 5: la prima linea melodica in ordine di apparizione è formata da 3 note, la seconda da 4, la terza da 5, ecc.

Un aspetto interpretativo rilevante nell'ottavo *Klavierstück*, che richiama alla mente un aspetto già affrontato durante l'analisi del primo *Klavierstück*, è rappresentato dall'indipendenza ritmica data dall'assegnare a ogni nota di ciascuna linea melodica un diverso valore ritmico, ossia una durata assoluta in serie, estrema sintesi del rapporto fra musica puntuale estesa all'interrelazione fra i "punti" ed i gruppi. Ne conseguono durate differenti di note suonate simultaneamente o consecutivamente, appartenenti a più linee melodiche autonome, le quali pongono nuovamente la questione della durata della pressione del tasto e del relativo sollevamento.

Mi soffermo in particolare sull'aspetto della pedalizzazione stockhauseniana, visto che d'abitudine, nel repertorio tradizionale, viene posto l'accento (o meglio l'attenzione) quasi sempre sull'attacco del suono e quindi del tasto e quasi mai sul modo e soprattutto sul tempo di sollevamento del tasto, sovente accompagnato dal pedale di risonanza. Al contrario la pedalizzazione nel repertorio tradizionale è spesso d'aiuto per evitare un brusco stacco di suono, ammorbidendone spesso la durata e modificandone anche se di poco il valore ritmico, non essendo quest'ultimo un valore assoluto. Detto ciò e tenuto conto dell'evoluzione del pianoforte, la notazione dell'uso del/i pedale/i viene trascritta raramente dai compositori nel corso della storia del repertorio pianistico, e viene spesso considerata dagli interpreti, come nel caso dei pedali di Beethoven, un suggerimento che può e deve essere rimesso in discussione sulla base dello strumento, dell'acustica della sala, e dunque difficilmente trascrivibile con precisione e affidato perciò all'istinto e alla sensibilità del pianista; senza contare le numerose riedizioni di uno stesso brano proposte con pedalizzazioni personalizzate dall'editore. Anche nel caso di Chopin, che indica e tratta il pedale con estrema precisione, spesso la fedeltà che si presta al testo non è la stessa che viene riservata alle indicazioni di pedale originali dell'autore.

Nei *Klavierstücke I-IV* di Stockhausen, si nota come venga unicamente e soltanto eccezionalmente indicato l'uso del pedale di risonanza, lasciando all'interprete il compito della pedalizzazione di risonanza nonché l'abbondante uso in particolare modo del pedale tonale e del pedale del *piano*. Diversamente già nel *Klavierstück V* la notazione dell'uso del pedale diventa più precisa introducendo il "mezzo pedale" ed una nuova notazione per il pedale del *piano*, indicata cioè da una linea tratteggiata, mentre nella prefazione che precede l'inizio del brano si specifica che "soltanto in alcuni passaggi il pedale del *piano* è indicato; esso può essere comunque utilizzato in altri passaggi, come si desidera". Il pedale tonale non viene mai indicato, dandolo per scontato, nei numerosi passaggi di articolazione diversa e simultanea, come durante note sostenute in concomitanza con note staccate.

L'uso del pedale di risonanza viene al contrario indicato con precisione quando Stockhausen vuole creare alcuni effetti e colori sonori diversificati rispetto all'attacco del tasto, ovvero:

a) attacco a pressione completa del tasto accompagnato da mezzo pedale gradualmente sollevato prima della fine del suono, aggiungendo una sfumatura dinamica in più rispetto al colore dell'attacco;

b) attacco staccato del tasto accompagnato da pedale, in modo da dare una morbida continuità al suono;

c) attacco staccato del tasto senza pedale di risonanza, seguito immediatamente dal pedale di risonanza in modo da dare una flebile continuità alla risonanza del suono staccato.

3. Conclusioni.

Sebbene Stockhausen abbia pubblicato numerosi scritti analizzando e commentando le proprie opere, trovo che generalmente l'analisi strutturale di un brano, così come in linea di principio di un'opera d'arte, rappresenti un'indagine retrospettiva, il cui obiettivo deve necessariamente essere l'anelito all'espressione di un flusso artistico-inventivo privo di dogmi, e soltanto dopo, attraverso l'esperienza dell'analisi, il desiderio di capirne i segreti. Ma come capita il più spesso delle volte, i capolavori di grandi classici, da Bach a Beethoven, da Schubert a Rachmaninov, presentano sovente delle eccezioni, degli "inserti" come si direbbe nel linguaggio stockhauseniano. Ciononostante, in Stockhausen, ho l'impressione che la sua musica sia a tal punto plasmabile, da farle assumere la forma desiderata e fissata su pre-concetti formali e, in seguito, filosofici auto-determinati dal compositore stesso, senza intaccarne la musicalità e la creatività torrenziale.

Bibliografia.

STOCKHAUSEN K. (1954), *Klavierstücke I-IV*, Universal Edition, London.

STOCKHAUSEN K. (1965), *Klavierstücke V-X*, Universal Edition, London.