

**Walter Gieseler, *Komposition im 20. Jahrhundert. Details – Zusammenhänge*, Celle, Moeck, 1975, pp. 228.**

Wilma D'Ambrosio

Stupisce molto che un libro come *Komposition im 20. Jahrhundert. Details - Zusammenhänge* [Composizione nel 20° secolo. Particolari – Connessioni] di Walter Gieseler, pubblicato in Germania quasi venticinque anni fa, non abbia mai ricevuto un'attenzione maggiore. Strano destino, per un libro così ricco e innovativo, scritto da un autore cui andrebbe per lo meno tributato il merito di essere stato uno dei primi a realizzare una descrizione sistematica delle tecniche compositive novecentesche.

Le ragioni vanno forse cercate nel fatto di non avere mai beneficiato di traduzioni in una lingua più 'internazionale' e di non appartenere, in senso convenzionale, né al settore propriamente analitico, né teorico-compositivo, né storico-musicale. Di fatto, il libro riassume tutti questi aspetti, nonché argomenti di materia estetica, esecutiva, psicologico-percettiva, notazionale, ecc.

L'autore, un compositore e pedagogo nato ad Hannover nel 1919, conosce bene la critica idealistica, rivolta ai discorsi sugli effetti della musica, ma rifugge da atteggiamenti che ritengano inutile ed anzi disturbante la descrizione delle strutture musicali; conosce bene lo strutturalismo, ma non dissocia le sue analisi da quelle implicazioni di natura storica, psichica o comunicativa che la musica porta in sé. Rispetto alle analisi tecnico-compositive che si rapportano a concetti filosofici e sociologici di adorniana memoria, le trattazioni di Gieseler non perdono mai di vista il tema centrale dell'argomento, ovvero le opere musicali e le ragioni estetiche del loro evolversi. Il suo lavoro, basato su un metodo autonomo rispetto a qualunque modello, fornisce materiale utilissimo sia ad approfondimenti di tipo analitico, sia ad indagini storiografiche sulla musica del nostro secolo.

Nell'elaborare il quadro organico delle tecniche compositive del Novecento, Gieseler pone le produzioni prese in esame all'interno di una griglia di possibilità sorprendentemente omogenea, a dispetto dell'apparente disomogeneità dei contenuti e dei 'manifesti' estetici dei compositori o delle scuole compositive che si sono avvicendate dagli inizi del secolo fino alla metà degli anni Settanta. Questo senza banalizzare o sminuire i contenuti di ogni singolo brano, di cui egli affronta di volta in volta l'analisi.

Il presupposto principale è che all'interno della costruzione musicale esistano alcune componenti che si muovono parallelamente: «l'estensione di questo intero libro si basa su questa concezione, su questa stratificazione tripartita: 1) il materiale, 2) la struttura, 3) la forma.» [p. 130]

L'individuazione di tali componenti - illustrate dettagliatamente nella parte centrale del libro, nei capitoli 2-5, dopo un'introduzione, una doppia premessa ed un primo capitolo contenente indicazioni di natura storica - costituirà la base del lavoro di sistematizzazione delle produzioni musicali analizzate nel libro.

Gieseler fornisce la sua definizione del concetto di materiale distinguendolo innanzi tutto dal fenomeno acustico: tutti i fenomeni acustici possono diventare materiale musicale, ma solo qualora siano passibili di intervento da parte dell'uomo. Ad esempio le altezze, le durate, le intensità, i timbri, diventano materiale musicale quando vengono impiegati alla luce di un pensiero organizzante, ed è proprio la trasformazione operata dall'uomo che imprime al materiale il suo carattere storico. Una simile definizione di materiale è estensibile a concezioni

sonore non abituali, quali i rumori, i suoni elettronici, ambientali, concreti, su cui può essere operata una scelta che diverrà coerente con la tecnica compositiva che ne farà uso.

Materiale, specifica Gieseler, non è propriamente sinonimo di parametro. Quest'ultimo è, infatti, solo una delle componenti parziali del materiale.

Nell'analisi dei materiali di una composizione, Gieseler prende in considerazione dapprima le tecniche incentrate sull'elaborazione delle altezze (il passaggio dalle scale tonali alle successioni di suoni di nuovo tipo, l'atonalità, il totale cromatico delle esperienze viennesi e darmstadtiane, i tropi di Joseph Mathias Hauer, i modi di Olivier Messiaen, i micro-intervalli, la nuova accordalità, i complessi di suoni, la formazione dei cluster), poi delle durate (i modi ritmici di Messiaen, le serie delle durate nelle *Structures* di Pierre Boulez, la concezione del metro in *Zeitmasse* di Karlheinz Stockhausen, ecc.) ed infine dei timbri e delle intensità (le innovazioni timbriche apportate dalla musica elettronica, i nuovi timbri strumentali ottenuti anche grazie alla ricerca di solisti quali Vinko Globokar o Heinz Holliger, l'organizzazione dei timbri e delle intensità operata dai compositori che utilizzavano la serialità integrale, ecc.).

Una relazione strutturale, invece, nasce da una relazione fra due elementi tale che il cambiamento in uno dei due determini un cambiamento nell'altro.

Per chiarire il concetto di elemento, Gieseler propone questo esempio: «per elementi si intendono le unità più piccole e non riducibili di un sistema. Bisogna però considerarli in senso relativo: nella 'forma classica' l'elemento è il motivo, mentre nei confronti di quello stesso motivo l'elemento sarà il singolo suono e nei confronti del suono questo valore sarà assunto da uno dei parametri (ad es. il timbro). Su quest'ultimo livello si può porre ciò che io vorrei definire struttura elementare.» [p. 77] L'elemento è dunque quel principio strutturante da cui non è possibile prescindere senza snaturare la struttura stessa.

Una relazione più diretta con le composizioni musicali novecentesche può essere rintracciata nelle tecniche seriali, dove l'elemento strutturante è la serie. L'esempio che segue è una dimostrazione di due diverse prospettive con le quali viene trattato l'argomento serie/serialità:

1) nel capitolo sull'organizzazione dei materiali, la serie è esaminata da Gieseler soprattutto nei suoi aspetti morfologici, ovvero analizzando i criteri costruttivi messi in atto dai vari compositori nel definire la serie delle altezze e confrontandoli fra loro (a tale scopo egli utilizza uno studio di Boguslaw Schäffer). Gieseler cerca cioè di mettere a fuoco la tessitura di norme che, riscontrabili già a livello di serie, si riflettono poi sull'intera composizione;

2) nella sezione riguardante l'organizzazione strutturale, invece, il discorso si concentra sull'elaborazione compositiva propria delle tecniche seriali e sul trattamento della serie, procedimenti che vengono fatti risalire a precedenti ottocenteschi quali quello della «progressiva variazione dei nuclei motivici di Beethoven ed ancor più di Brahms.» [p. 78]

In tale capitolo, oltre alla dodecafonia e alla serialità integrale, l'autore riunisce le principali tecniche del Novecento musicale: le strutture nell'ambito della determinazione seriale e statistica (punti, gruppi, campi, ecc.), i procedimenti seriali che si integrano con il mezzo elettronico, le nuove tecniche timbriche, la dimensione dello spazio e del tempo in sede compositiva, le relazioni tra musica e linguaggio da un punto di vista semantico e fonetico e nelle loro integrazioni con il mezzo elettronico.

Struttura e forma sono relazionate l'una all'altra. Ma mentre la struttura basta a se stessa - purché sussistano proprietà di relazioni tali che l'opera musicale non ceda - la forma invece ha

sensu solo attraverso la percezione da parte di un soggetto. In tal modo, la forma esce dall'autosufficienza della struttura per entrare nel campo intenzionale delle tensioni prodotte tra essa e lo spettatore o l'ascoltatore. Forma, in musica, consiste nell'esperienza uditiva della struttura; mediante tale processo uditivo, alla forma viene garantito un risultato estetico.

In più, «la relazione soggetto-oggetto diventa anche una fruttuosa dinamica soggetto-oggetto. Questa dinamica estetica è molto distante da rigide fissazioni di norme, dalla concordanza con l'abitudinario e dalle leggi di mercato.» [p. 3] Da ciò s'intuisce come «le trasformazioni formali vengano facilmente promosse dall'esterno, per esempio attraverso il mutamento delle condizioni sociali di una determinata epoca.» [p. 129]

Sul piano delle esemplificazioni pratiche, i problemi della forma vengono affrontati passando in rassegna i rapporti che, soprattutto a partire dal 1950, sono intercorsi tra forma e tecnica compositiva. Cominciando dalla relazione tra strutture seriali e grande forma, l'autore esamina le principali 'esperienze' sviluppatesi da lì fino agli anni Settanta: la determinazione e l'indeterminazione formale in musica, il concetto di forma aperta con le sue possibilità di forma variabile e di forme polisignificanti, la *Momentform* di Stockhausen, la formalizzazione mediante probabilità della musica stocastica, il ruolo del caso libero e della musica intuitiva, l'improvvisazione e la cosiddetta musica informale.

Oltre che alla ricerca in ambiti tecnico-compositivi e formali, Gieseler evidenzia come i compositori del nostro secolo abbiano dedicato ampio spazio anche alla ricerca di un nuovo rapporto sia con gli esecutori, sia con il pubblico. L'evoluzione della notazione e l'ampliamento del concetto tradizionale di concerto ne sono stati la diretta conseguenza.

Questi argomenti vengono affrontati negli ultimi due capitoli del libro che forniscono, il primo, una sintesi degli aspetti riguardanti le nuove notazioni - dalle nuove grafie strumentali (Krzysztof Penderecki, György Ligeti, ecc.), alle partiture di musica elettronica (*Elektronische Studie II* e *Kontakte* di Stockhausen, ecc.), alla scrittura d'azione (Sylvano Bussotti, John Cage, Dieter Schnebel, Boguslaw Schäffer, ecc.) - ed il secondo alcuni esempi di superamento delle forme tradizionali di produzione musicale (la *Live-electronic*, il teatro musicale, la multimedialità).

Questo breve excursus riassume solo in parte i tanti e molteplici aspetti contenuti nel testo. La panoramica delle tecniche compositive del XX secolo, che vengono non solo analizzate, ma rapportate al momento storico della loro produzione e confrontate fra loro, è varia e corredata di numerosi esempi musicali. Il libro riesce però a non ridursi ad un mero catalogo di nomi di compositori e gli esempi musicali non sono mai citati a caso, bensì secondo l'argomento specifico di cui in quel momento si tratta. Tale opera di sistematizzazione degli aspetti tecnico-estetici della produzione novecentesca rimane, in definitiva, l'aspetto più interessante dell'intero lavoro che, nel complesso, potrebbe costituire un importante sussidio per l'esecutore, il compositore, lo storico ed ogni altra categoria di studiosi della materia.