

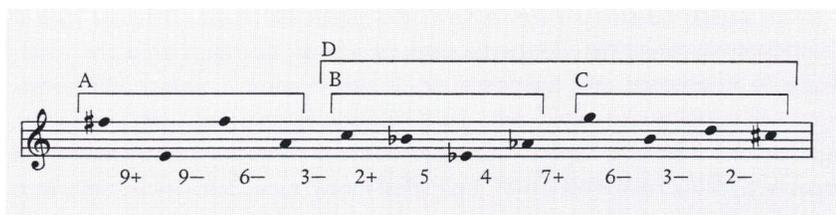
Procedimenti di costruzione ed elaborazione del materiale in *Improvvisazione N. 2* (1953) di Bruno Maderna

di Nicola Verzina

Improvvisazione N. 2 è un documento significativo dell'evoluzione del pensiero seriale maderniano nella prima metà degli anni Cinquanta.¹ Se *Tre liriche greche* del 1948 è ancora da considerare una composizione dodecafonica per via del trattamento tematico del materiale seriale, già con *Studi per 'Il processo' di Franz Kafka* (1950) l'idea di tema viene seriamente intaccata dalla tecnica canonica, cui viene associata la sistematica permutazione delle cellule ritmiche.² In *Improvvisazione N. 2* la preoccupazione permutatoria, sebbene circoscritta alle altezze, diviene predominante. L'opera rappresenta dunque una tappa importante nell'evoluzione della tecnica compositiva maderniana, in relazione alla sua particolare accezione della serialità ed all'affacciarsi di alcune costanti che diverranno proprie del compositore. L'elemento più rilevante che fa sì che la composizione s'inscriva in un atteggiamento di pensiero ormai seriale e non più dodecafonico è proprio l'utilizzazione del principio di permutabilità.³ Cronologicamente essa si situa a ridosso della *Serenata N. 2* (1954; 2^a versione 1957) uno dei primissimi lavori in cui Maderna generalizza il principio seriale alle altezze, alle durate, alla dinamica e alla strumentazione.

Il titolo e la data della composizione si ricavano da due fogli utilizzati come frontespizi, che si trovano tra i materiali preparatori.⁴ La prima esecuzione assoluta del brano avvenne il 28. 11. 1953 a Heidelberg nell'ambito del festival Musica Viva dalla Kurpfälzisches Kammerorchester della città.⁵ Gli schizzi⁶ ammontano in totale a 60 pagine, tra cui: 7 riguardanti la costruzione del materiale seriale; 7 il piano formale della composizione, che è allo stesso tempo un primo stadio di applicazione di questo materiale; 31 pagine riguardanti un successivo stadio di elaborazione del piano formale ed una prima fase di strumentazione; 1 pagina contenente il piano della registrazione. Si conservano inoltre le parti staccate degli archi e del Glockenspiel.⁷

Alla base della composizione si trova un'unica serie – divisa in quattro tronconi A, B, C, e D (quest'ultimo equivale a B+C) – sotto cui è segnata la successione intervallare:



Esempio 1: Bruno Maderna, *Improvvisazione N. 2*, Schizzi: Serie originaria.

In una precedente annotazione della serie, su un foglio a parte, Maderna traspose il nono suono (*sol*) all'ottava inferiore, e l'undicesimo (*re*) all'ottava superiore, ottenendo così una versione leggermente differente della serie generatrice, comprendente gli intervalli di terza e sesta maggiore, mancanti nella serie originaria. Prese in considerazione entrambe, le due versioni della medesima serie definiscono gli intervalli che vanno dalla seconda minore alla nona maggiore.⁸ Questa serie non viene direttamente utilizzata nella composizione, ma la sua costituzione intervallare serve, in uno stadio immediatamente successivo, a ricavare dodici possibili differenti combinazioni, utilizzando tre tipi diversi di intervalli per ognuna. Di queste Maderna ne prende in considerazione nove che vengono poi trascritte ed ordinate in senso ascendente e secondo il principio dell'espansione graduale degli intervalli (*fig. 1*):

| I | II | III | IV | V | VI | VII | VIII | IX |
|----|----|-----|----|----|----|-----|------|----|
| 2- | 2- | 2- | 2+ | 2- | 7+ | 7- | 7+ | 7+ |
| 3- | 2+ | 3- | 3+ | 6- | 3+ | 6- | 6+ | 7- |
| 3+ | 4 | 4 | 4 | 4 | 5 | 5 | 5 | 5 |

Attraverso la trasposizione di alcune di queste serie, che vanno a sommarsi alle nove, egli giunge alla definizione di una prima riserva di 16 serie. Sempre utilizzando l'intervallistica della serie originaria vengono poi ricavate altre 12 serie contrassegnate con le lettere da A a N⁹, cui vengono aggiunte altre quattro ottenute per trasposizione (*fig. 2*):

| 1H | 2G | 3L | 4I | 5F | 6E | 7M | 8D | 9N | 10C | 11B | 12A |
|----|----|----|----|----|----|----|----|----|-----|-----|-----|
| 5 | 4 | 6+ | 6- | 4 | 3+ | 7- | 2+ | 2- | 3- | 2+ | 2- |
| | | 5 | 5 | 3+ | 3- | 9- | 3- | 6+ | 2+ | 2- | |
| | | | | 4 | 3+ | 4 | 6- | 2- | | | |
| | | | | | 3- | | 5 | | | | |
| | | | | | 4 | | 2+ | | | | |
| | | | | | 7+ | | 9+ | | | | |

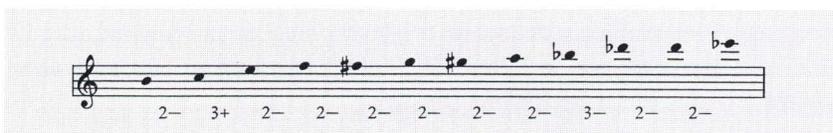
I due gruppi di sedici serie ciascuno così ottenuti vengono riportati su un unico foglio contenente l'intero materiale seriale (32 serie), la riserva complessiva utilizzata per la composizione. La serie originaria non compare dunque direttamente nella composizione, ma funge solo da centro generatore della riserva seriale.

In un primo stadio di elaborazione del materiale – che coincide con il piano formale generale – Maderna dispone a strati questa riserva che – mediante la ripetizione e la trasposizione di alcune serie – giunge alla consistenza di esattamente cento serie. La loro disposizione non è sincronica, ma ogni entrata è sfasata rispetto alla precedente e verrà mantenuta anche nei successivi stadi di elaborazione. L'unità dell'intero materiale risiede nella loro comune origine: queste cento serie corrispondono alle trentadue serie precedentemente costruite a partire dall'intervallistica della serie madre, ma sono altresì cento differenti "mutazioni" di quella serie.¹⁰ Il materiale non è impiegato così come si presenta dopo la fase di costruzione, esso viene ulteriormente elaborato. Se consideriamo la serie A4-T44 (es. 2) – composta da intervalli di 2^a min., 3^a min. e 3^a magg. (cfr. fig. 1, I) – notiamo che essa viene sottoposta ai seguenti procedimenti¹¹ (es. 3):

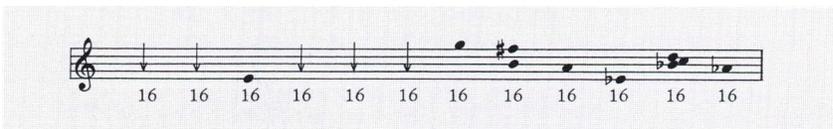
1) Filtraggio, con soppressione di alcune note per ricavare le pause, indicate da frecce rivolte verso il basso, insieme ad un numero che ne designa la durata (16=1/16; 8=1/8; 3/16=terzina di semicroma, ecc.).

2) Moltiplicazione, mediante raddoppio di alcuni suoni della serie. Il principio di non ripetizione e di equiparazione dei suoni, che è alla base della tecnica dodecafonica, viene dunque trasgredito.

3) Recupero parziale dei suoni soppressi e loro sovrapposizione sugli altri della medesima serie per costruire degli aggregati che possono andare da un minimo di 2 fino ad un massimo di 6 suoni. La verticalità che ne risulta è del tutto particolare: alla disposizione inizialmente orizzontale si aggiunge una verticalità data dalla coagulazione di alcuni suoni della serie e successivamente ciò crea – visto che le serie sono disposte le une sulle altre – un ispessimento armonico-verticale che permette di avere un numero sufficiente di suoni per la successiva strumentazione.



Esempio 2: Bruno Maderna, *Improvisazione N. 2*, Schizzi: Serie A4-T44.



Esempio 3: Bruno Maderna, *Improvisazione N. 2*, Schizzi: 1° rigo del Piano formale, elaborazione serie A4-T44.

Nel complesso la concezione di *Improvisazione N. 2* è di tipo polifonico – ottenuta dalla sovrapposizione a strati orizzontali del materiale seriale. Ciononostante, il procedimento di costruzione degli aggregati sonori – sebbene

attuato in una successiva fase di elaborazione e non durante la creazione vera e propria delle serie – denota comunque in Maderna una preoccupazione armonica nella composizione seriale.¹²

In questa prima fase di elaborazione del piano formale, il criterio della selettività intervallare e dell'espansione registrica, che erano alla base della costruzione del materiale seriale, vengono inevitabilmente contraddetti dai procedimenti di filtraggio-moltiplicazione e dalla "mutazione". A causa dell'applicazione del medesimo ambito registrico della serie madre all'intero piano formale, la successione dei suoni delle serie e la loro originaria disposizione non è più rispettata. Nelle successive fasi di elaborazione (strumentazione), però, Maderna ripristina i registri originari delle serie, mantenendoli anche nell'orchestrazione finale. Naturalmente l'applicazione del piano della registrazione provoca l'atomizzazione del materiale. Il principio regolatore della "mutazione" e della formazione degli aggregati sonori risiede nell'utilizzazione dell'ambito della serie generatrice e degli intervalli in essa contenuti (*es. 1*). Prima di giungere in partitura il piano formale passa attraverso almeno un altro stadio di elaborazione (*es. 4*) che prevede l'attribuzione delle durate (note e pause), di un primo livello di strumentazione (sezioni strumentali), e, successivamente, dei tempi e della registrazione:

The image shows a handwritten musical score for 'Esempio 4' by Bruno Maderna. It is divided into two systems. The first system is for 'violonchi (A4-T44) archi' and 'CS (A3-T44) archi'. The second system is for 'violoncello' and 'A3'. The notation includes treble and bass clefs, time signatures (3/4 and 19/16), and various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The score is written in a clear, legible hand.

Esempio 4: Bruno Maderna, *Improvvisazione N. 2*, Schizzi: Elaborazione della serie A4-T44 (Sammlung Bruno Maderna).

Questa stesura contiene in realtà due stadi conseguenti dell'elaborazione che procedono parallelamente; ad un certo punto Maderna rinuncia a quello

The image shows a handwritten musical score for four string parts: Violini 1, Violini 2, Viola, and Cello. The notation is dense and includes various rhythmic values, dynamic markings such as 'pizz ff' (pizzicato fortissimo) and 'arco' (arco), and articulation marks like 'v' (accents) and 'v' (breves). The score is divided into two systems by a vertical bar line.

Esempio 5: Bruno Maderna, *Improvvisazione N. 2*, Partitura manoscritta, batt. 1–2 (Edizioni Suvini Zerboni, Milano).

inferiore per passare direttamente a quello più evoluto, che comunque non è il definitivo visto che la determinazione di altri elementi, quali la dinamica, l'agogica, gli attacchi, viene realizzata direttamente in partitura (es. 5):

Gli esempi n. 2–5 illustrano il percorso che va dal materiale di partenza (es. 2, serie A4–T44) alla partitura (es. 5), passando attraverso il piano formale (es. 3) ed uno stadio successivo di elaborazione (es. 4).

La focalizzazione dell'interesse sull'aspetto intervallare – nella costruzione ed elaborazione del materiale seriale alla base di *Improvvisazione N. 2* – determina l'abbandono di ogni residuo tematico e dunque la definitiva emancipazione da un pensiero di tipo dodecafonico, riacciandosi così all'ultimo Webern.¹² Quest'opera manifesta due caratteristiche che diverranno tipiche del pensiero compositivo maderniano e che si incontreranno sovente a partire da questo momento fino alle ultime partiture: la tendenza alla continua "mutazione" degli elementi e l'utilizzazione dei procedimenti di filtraggio e moltiplicazione.

- 1 Importanti anelli di congiunzione tra la scuola dodecafonica viennese e la nuova generazione di compositori italiani del dopoguerra sono le figure di Gian Francesco Malipiero, Hermann Scherchen, Luigi Dallapiccola. Per quanto riguarda Maderna bisogna tenere in considerazione anche René Leibowitz col quale, verso la fine degli anni Quaranta, è personalmente in contatto (cfr. Sammlung Bruno Maderna e Sammlung René Leibowitz). Da una lettera di ringraziamento di Maderna veniamo inoltre a conoscenza che nel dicembre 1949 Leibowitz gli invia una copia del suo appena pubblicato *Introduction à la musique de douze sons*, Paris 1949.
- 2 Cfr. Gianmario Borio, "La tecnica seriale in *Studi per 'il processo' di Franz Kafka* di Bruno Maderna", in: *Musica/Realtà*, n. 32, agosto 1990, pp. 27–39.
- 3 La preoccupazione permutatoria delle altezze comincia a palesarsi in *Improvvisazione N. 1* (1951–1952).
- 4 Con due dititure leggermente differenti: *Improv. nr. 2*, e *Improv. 2* (1953). Il numero 2 serve a distinguerla da un'ulteriore *Improvvisazione* composta l'anno precedente e

- che solo successivamente Maderna chiamerà *N. I*. Il sottotitolo per orchestra non compare in nessuno dei materiali manoscritti.
- 5 Il direttore non è specificato. Essa fu eseguita altresì, come “prima esecuzione assoluta”, alla Biennale di Venezia il 17. 9. 1954, con l’Orchestra del Teatro La Fenice, diretta da Nino Sanzogno. Molto probabilmente per il pezzo di Maderna si trattava della prima italiana e non della prima assoluta. A tutt’oggi non si conosce alcuna registrazione di questo brano!
 - 6 Sammlung Bruno Maderna.
 - 7 Redatte a mano da Luigi Nono, e non dall’autore come riportato in *Bruno Maderna. Documenti*, a cura di Mario Baroni e Rossana Dalmonte, Milano 1985, p. 212.
 - 8 Eccetto l’intervallo di settima minore, che verrà ugualmente utilizzato nella costruzione della riserva seriale. Esso è comunque presente se lo si intende come rivolto dell’intervallo di seconda maggiore, tra il quinto ed il sesto suono.
 - 9 La successione delle lettere A–N (e non quella numerica 1–12) è direttamente proporzionale all’espansione intervallare.
 - 10 In un importante testo inedito (conferenza/lettura tenuta probabilmente a Darmstadt nel 1954) – rinvenuto dallo scrivente presso la Paul Sacher Stiftung – Maderna parla di sistema o tecnica rigorosa della “mutazione” seriale, che permette “una sempre più grande scelta del materiale sonoro” senza ricorrere alle quattro forme fondamentali della serie.
 - 11 Questi procedimenti – realizzati però tramite i “quadrati magici” – si incontrano altresì in *Improvvisazione N. I* e in *Vier Briefe* (1953).
 - 12 Problema che Boulez affronta nell’articolo “Eventuellement ...”, in *La Revue musicale*, n. 212, maggio 1952, pp. 117–118, ora in *Points de repères I. Imaginer*, Paris 1995, pp. 263–295. Traduzione italiana in *Note di apprendistato*, Torino ²1968, pp. 135–164. Il compositore francese definisce “sonorités” i blocchi ottenibili sia da un unico suono che per sovrapposizione di due o più della stessa serie.
 - 13 Proprio il 1953, a Darmstadt, è l’anno della scoperta di Anton Webern, con conferenze e concerti; Maderna è presente ai Ferienkurse.