

**“L’ultima serie”. In margine alla genesi dell’
Hyperion di Bruno Maderna**

Tra la fine degli anni Cinquanta e l’inizio degli anni Sessanta, la tecnica compositiva di Maderna conosce un’evoluzione sostanziale, che si può riscontrare con maggiore evidenza al livello dei materiali generatori: ad esempio, il Concerto per pianoforte del 1959 è una composizione basata ancora in larga misura su di un’organizzazione delle altezze dipendente da uno schema seriale – le durate seguendo un piano indipendente ma comunque sistematico e rigorosamente eseguito. Nel caso delle altezze si tratta di undici serie di dodici suoni, che non compaiono però mai in successione lineare, poichè in ciascuna serie vi sono sempre due, tre, o quattro suoni che si presentano raggruppati in uno o più accordi. Il fatto che Maderna si riferisca esplicitamente a questo schema come ad un “piano armonico” rende già manifesta una tendenza che si svilupperà nelle composizioni degli anni Sessanta, allorchè il primo stadio di concretizzazione musicale dei materiali generatori apparirà più spesso come “riserva” di altezze raggruppate verticalmente.

I primi e i più importanti lavori orchestrali concepiti, a partire probabilmente dal 1962, in vista dell’azione scenica di *Hyperion*, ossia quelli in seguito pubblicati come *Dimensioni III* e *Aria* (oltre a *Stele per Diotima* del 1965) sono in massima parte concepiti a partire da uno schema del genere, in questo caso una matrice che si può descrivere, in prima approssimazione, come dispositivo per la distribuzione nel tempo di aggregati sonori complessi, il cui funzionamento può considerarsi quello di un’armonia per simulazione.¹⁾ Su questa matrice le altezze sono state selezionate e distribuite secondo uno schema che non è riconducibile ad un piano seriale, bensì ad un quadrato numerico, o “magico”. L’impiego di quadrati magici ha diversi precedenti nella tecnica di Maderna, tuttavia in questo caso un dispositivo del genere assume un ruolo ben più importante che non, ad esempio, quello dello schema di permutazione utilizzato nella *Serenata N. 2* del 1954. Se si considera che i criteri di scelta dei materiali prescindano, nei lavori successivi, da una preformazione seriale, orientandosi Maderna sempre più verso una composizione “di campo”, sembrerebbe dunque che proprio con *Hyperion* la messa a punto di un sistema “armonico” per l’organizzazione delle altezze coincida con un’abbandono della serie.

Questo passaggio, vero ingresso negli anni Sessanta, è documentabile sulla base dei primi schizzi di *Hyperion*: dove il lavoro preparatorio fa pensare ad un progetto unitario, non ancora “aperto” al punto da articolarsi in testi musicali distinti (e componibili), che come tali

Maderna poi pubblicherà separatamente, ci si rende conto che l'idea originaria dell'intero progetto è, fondamentalmente, una serie di dodici suoni associata ad una serie di dodici durate. Questa ipotesi viene sviluppata e articolata fino a generare una certa riserva di materiale; ma da quel momento, con un procedimento del tutto caratteristico, Maderna la ripensa, la rielabora e la trasforma fino a farne scomparire completamente le tracce nelle diverse realizzazioni; il materiale in precedenza elaborato ricomparirà più tardi, in un diverso contesto, e notevolmente ritrasformato.

La prima formulazione compare in un appunto sul quale una serie di altezze, la stessa che altrove viene denominata "originale", compare associata ad una serie di dodici durate (cfr. *ill. n. 1*)

Illustrazione n. 1: Bruno Maderna, *Hyperion* (1962–1970), appunto. La serie fondamentale con la prima applicazione sperimentale. (L'intervallo segnato "3-" tra *re* ed *do diesis* è un'evidente svista.)

Questa formulazione presenta diverse particolarità. Maderna ha evidenziato tre note "bianche" che rappresentano ciascuna la testa di un segmento di quattro note, la cui struttura è simile: due intervalli discendenti, di cui il secondo è una seconda minore o maggiore, e un ampio intervallo ascendente; inoltre un intervallo discendente di sesta minore tra il primo ed il secondo così come tra il secondo ed il terzo "tetracordo".

Anche la serie delle durate appare suddivisa in tre segmenti, caratterizzati il primo da una prevalenza di valori di terzina, il secondo da valori razionali, il terzo da valori di quintina e settimina; alle note bianche sono associati i valori più grandi. Queste particolarità della duplice serie vengono evidenziate nei tre frammenti annotati sul medesimo foglio, ciascuno dei quali inizia e termina con una delle note “bianche”. Le diverse permutazioni che si riscontano, sia nelle altezze che nelle durate, e, in un caso, uno scambio di registri (*do e do diesis*), lasciano intendere, qui, una concezione della serie come insieme di (tre) varianti ritmiche di una stessa idea motivica.

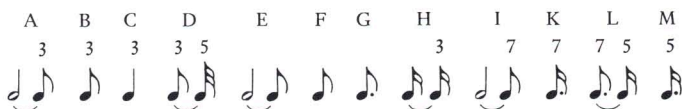


Illustrazione n. 2: La serie di durate corrispondenti alla notazione frazionale di Maderna.

La prima nota della serie, *mi bemolle*, è la “tonica” di *Hyperion*.²⁾ Su di una tavola preparatoria si possono trovare dieci permutazioni della serie originale che iniziano tutte con *mi bemolle* e, ripetute due volte, vengono disposte insieme all’originale (per un totale di ventuno serie) a mo’ di raggi che si dipartono da un unico *mi bemolle*. Questo schema dà così luogo a undici “cerchi” concentrici di ventuno note in cui il *mi bemolle* non compare mai. A partire da questa tavola Maderna compie dieci diverse letture, in ciascuna delle quali vengono riportate su ogni rigo uno stesso numero di note appartenenti alle serie “concentriche”.

Separatamente, Maderna escogita dieci serie decrescenti di durate, che possono contenere undici valori tutti diversi, oppure ripetuti, fino ad un minimo di due valori (si noti che serie decrescenti di durate si trovano, molto simili, anche nel Concerto per pianoforte. La serie di durate più varia è identica a quella già illustrata, con la sola esclusione del valore più lungo, la cui posizione nella serie corrisponde al *mi bemolle*. Ognuna di queste serie di durate viene permutata secondo il medesimo principio seguito per le serie di altezze. Le undici permutazioni possibili, allineate una sopra l’altra, formano un quadrato che Maderna legge in orizzontale e in verticale, per un totale di ventuno serie derivate, a partire da un solo originale.

Nelle diverse letture della tavola le serie di durate permutate vengono abbinate alle serie di altezze estratte dalle serie “circolari”. La lettura più completa consta di ventidue righe, sui quali compaiono altrettanti abbinamenti di serie di undici durate ad altezze ricavate da due letture, in senso antiorario e orario, di un solo “cerchio” di note.

Questo complesso schema, caratterizzato dalla centralità-assenza del *mi bemolle* e da serie di undici valori non sembra trovare, in *Hyperion*, alcuna applicazione letterale. La prima sezione di *Dimensioni III* – brano interamente basato sulla sparizione del *mi bemolle* e, nella complessa cronologia di *Hyperion*, quasi certamente il primo composto da Maderna (tra il 1962 e il 1963) – è costruita su tutt'altri principi: vi si impiegano tecniche non seriali di proliferazione del materiale, e, rispetto al testo, la serie base di altezze è rintracciabile come un'origine molto remota.³⁾ Lo schema descritto sembrerebbe dunque essere stato accantonato in favore di un'elaborazione dello spunto iniziale molto più libera, in cui né serie delle durate, né, soprattutto, la struttura intervallare della serie base sembrano aver lasciato tracce significative.

Quello schema, tuttavia, non rimarrà completamente inutilizzato. Una sua trasformazione si può rintracciare in *Aria* (verosimilmente composta nella prima metà del 1964). Un'applicazione letterale, per quanto riguarda le serie di altezze, di una lettura della tavola a “raggiera” sopra descritta si ritrova a partire da batt. 141; è interessante notare che, poiché qui i valori di durata sono tutte suddivisioni razionali, le durate originarie appaiono “adattate” ma non sono scomparse. Questo “ritorno alla serie”, in una composizione basata su tutt'altre tecniche, ha sensibili conseguenze stilistiche: l'andamento più marcatamente contrappuntistico di tutta la seconda metà di *Aria*, a partire da batt. 99, discende infatti dall'impiego di procedimenti derivati da quello schema.

1) Questi aspetti vengono descritti in dettaglio in Gianmario Borio e Veniero Rizzardi, “Die Musikalische Einheit von Bruno Madernas *Hyperion*”, in: *Quellenstudien II: Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Felix Meyer, in stampa (*Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung* Bd. 3). A quello studio, di cui questo breve articolo è da intendersi come appendice, si fa riferimento soprattutto per quel che riguarda la somiglianza “genetica” di *Dimensioni III* e *Aria*.

2) Questa nota, insieme al numero 7 che la esprime nella cifratura di Maderna, ha una notevole importanza, anche simbolica, in tutto l'*Hyperion*. Ad esempio, nella prima parte di *Dimensioni III* un ruolo strutturale è giocato dalla sparizione del *mi bemolle*, sostituito, in alcune sezioni, con note vicine (più spesso si tratta di *mi* e *re*, le “bianche” della serie originale); nella sezione successiva, l'apparizione del flauto solista coincide con quella della nota fino a quel momento occultata; inoltre nella parte vocale di *Aria* il suono *mi bemolle* sono la nota iniziale, la conclusiva e la nota più acuta, posta al centro della partitura. Il numero 7 gioca un ruolo centrale in una quantità di processi sviluppati nelle composizioni relative all'intero ciclo *Hyperion*.

3) Cfr. ancora Gianmario Borio e Veniero Rizzardi, cit.