

Figura, processo e articolazione parametrica in *Lumen* di Franco Donatoni*

Analizzare la musica è un atto di amore verso una data opera e uno specifico compositore.¹ È in questa prospettiva che va considerato questo lavoro: *Lumen* mi ha sempre impressionato all'ascolto per un senso di profonda bellezza e coerenza che spero questa analisi contribuisca a giustificare. Dopo una descrizione di carattere generale si procederà alla segmentazione, all'analisi delle singole sezioni, alla discussione delle caratteristiche figurali, alle deduzioni rese possibili dopo l'esame del materiale autografo di Dallapiccola, punto di partenza di Donatoni nella composizione di *Lumen*. Come epilogo un sintetico raffronto con altri compositori, non esclusi quelli di area spettrale.

Approccio iniziale, segmentazione e analisi formale

Prime osservazioni

Lumen è una composizione per ottavino, clarinetto basso, celesta, vibrafono, viola e violoncello, scritta nel 1975 e dedicata alla memoria di Luigi Dallapiccola. L'organico presenta coppie strumentali acute e gravi secondo logiche di abbinamento care al compositore: più volte Donatoni si è espresso manifestando un'attenzione specifica alle caratteri-

* Questo saggio sviluppa quanto sinteticamente esposto nella relazione presentata all'*Euromac, VII European Music Analysis Conference*, il 30 settembre 2011 a Roma, Conservatorio Santa Cecilia. Si integrano le acquisizioni di allora con le deduzioni dal manoscritto di *Lux* di Dallapiccola, consultato successivamente, opera da cui Donatoni ha tratto lo spunto per il materiale musicale iniziale della sua composizione. Nella stesura finale si è preferito mantenere l'impianto originario, presentando prima l'analisi della partitura, e poi il completamento e le deduzioni rese possibili dalla consultazione degli autografi di Dallapiccola, in modo da mantenere distinti i livelli analitici diversi e la loro proficua interazione.

¹ Da tempo convinto di ciò, è stato con gioia che ho ritrovato la stessa affermazione in altri: «In realtà c'è forse da aggiungere che ogni analista ama e apprezza la musica che analizza e quindi ne condivide anche i contenuti ideologici (fosse pure l'ideologia "matematizzante" della non-espressività): così gli strumenti di una buona analisi tendono ad adattarsi alle intenzioni espressive delle musiche analizzate. Anche se non ne parlano, di fatto ne tengono conto», MARIO BARONI, *Le funzioni dell'ascolto nell'analisi musicale. Un caso significativo: "L'Hommage à R. Sch." di György Kurtág*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», XVI, 1 (2010), pp. 103-122: 107.

stiche degli strumenti utilizzati, nonché alle loro possibilità di relazionarsi in maniera dialettica.²

Il materiale di base e il titolo sono presi dall'opera incompiuta di Dallapiccola trovata sul leggio del pianoforte dopo la sua morte.³ L'opera in questione è *Lux*, su testo tratto dai *Soliloquia* di uno pseudo Sant'Agostino, per voci e strumenti; i materiali preparatori sono custoditi presso il fondo Luigi Dallapiccola conservato al Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux, Palazzo Strozzi, a Firenze.⁴ È noto il rapporto che legava i due compositori, il

² «*Cadeau* nasce con un'estrema difficoltà di approccio ad un organico che si manifesta come due fatti opposti (il chiaro/lo scuro, il pesante/il leggero), e di mutuarli nei limiti del possibile per giungere ad una limitata fusione dei due, che però è destinata essa stessa a neutralizzarsi a sua volta, perché i due non sono coniugabili in nessun modo. *Cadeau* è stato scritto in occasione del sessantesimo anniversario di Pierre Boulez [...]. È per un organico, suggerito da lui stesso su mia richiesta, particolarmente scuro», FRANCO DONATONI, *Franco Donatoni su "Cadeau", "Refrain" e su "Arpège"*, «Quaderni di Musica Nuova», II (1988), pp. 56-60: 57. E più oltre: «*Refrain* [...] ha un particolare organico, piuttosto scomodo, ahimè, da me portato alle estreme conseguenze, come sempre mi capita per una questione di carattere [...] Io non parto, quando mi accingo a scrivere, da idee intellettualistiche, ma da fatti molto concreti, ed in questo mi sento vicino a Ligeti: non riuscirei mai a comporre partendo da concetti. Ad esempio, in questo caso, l'organico, la sua disposizione sul palcoscenico, e la radicale antinomia di *staccato* e di *legato* hanno generato l'intero lavoro», *ivi*, p. 58. Infine, a proposito di *Arpège*: «ho capito che sarebbe stato utile anche il vibrafono perché avrebbe potuto andare insieme al pianoforte, ovviamente. E il vibrafono avrebbe cercato, diciamo così, di "piano-fortarsi" e il pianoforte di "vibrafonizzarsi", affinché questa coppia potesse essere in qualche modo legata alle due altre coppie che potevano formarsi, cioè flauto/clarinetto e violino/violoncello. In questo caso ci sarebbero state tre coppie, magari anche un quadrivio con un bivio, e poi altre possibilità sarebbero venute», *ivi*, p. 59. Nel testo di Restagno leggiamo: «Tema [...] Si tratta di un componimento per dodici strumenti assortiti in modo da creare un sistema complesso di relazioni. Praticamente si tratta di due blocchi di strumenti a cui si aggiungono due corni. Ciascun blocco di cinque si scompone poi in altri due blocchi di tre fiati e due archi, sicché tra i vari blocchi e sottoblocchi si instaurano relazioni dirette ma anche diagonali con possibilità di articolazioni formali molto ricche», FRANCO DONATONI, *Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno*, in *Donatoni*, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1990, pp. 3-74: 57-58. Questa concezione si è sviluppata nel tempo, agli esordi l'attenzione nei confronti dell'organico strumentale si era manifestata in termini non distanti dalla tradizione: «Gli strumenti non si sganciano, e soprattutto non si impastano in leghe inesperte. E perciò, quando dall'orchestra si passa alla camera, le formazioni saranno le tradizionalissime: [...] quelle che permettono di accettare il suono come un dato di fatto, una realtà ovvia, un punto di partenza pacifico», MARIO BORTOLOTTI, *Le idee di Franco Donatoni*, in *Fase seconda. Studi sulla Nuova Musica*, Milano, Einaudi, 1969, pp. 227-251: 230.

³ Si veda quanto dichiarato da Alain de Chambure nelle note al CD Adda n. 581143: «Dans la tradition des "Tombeaux", - ces pièces que les compositeurs baroques écrivaient pour leurs amis disparus - Donatoni rend ici un hommage à Luigi Dallapiccola qui venait de disparaître quelques semaines auparavant. Le titre de l'œuvre ainsi que la matière thématique sont tirés d'une œuvre inachevée de Dallapiccola, trouvée à sa mort sur le pupitre de son piano» («Nella tradizione dei "Tombeaux" - quei pezzi che i compositori barocchi scrivevano per i loro amici scomparsi - Donatoni rende qui omaggio a Luigi Dallapiccola che era mancato poche settimane prima. Il titolo dell'opera come pure il materiale tematico sono tratti da un'opera incompiuta di Dallapiccola, trovata alla sua morte sul leggio del suo pianoforte»), ALAIN DE CHAMBURE, «*Lumen*» 1975, in *Franco Donatoni*, ADDA, © 1989, cd, 581143-AD 184, p. 5. Tutte le traduzioni contenute nel presente saggio sono dello scrivente. Mazzola Nangeroni riporta che *Lumen* «si rifà all'ultima parola della composizione lasciata incompiuta da Luigi Dallapiccola il 18 febbraio del '75», GABRIELLA MAZZOLA NANGERONI, *Franco Donatoni*, Milano, Targa Italiana, 1989, p. 95. Infine Castagnoli conferma che *Lumen* è «a sua volta originato dalle ultime battute scritte da Luigi Dallapiccola per linea di canto e due righe strumentali», GIULIO CASTAGNOLI, *Portrait, note su Franco Donatoni*, «Quaderni di Musica Nuova», II (1988), pp. 39-42: 41.

⁴ Si vedano più oltre i dati relativi completi.

che potrebbe rendere *Lumen* opera peculiare rispetto ad altre.⁵ La dedica a Dallapiccola la accomuna certamente a *Duo pour Bruno*, dedicata a Bruno Maderna, terminata poco prima nello stesso anno, opera spesso ricordata dall'autore come un momento di rinascita dopo una crisi profonda che lo sconvolse a più livelli: personale, mentale, emotivo, compositivo.⁶ In questo contesto è lecito supporre che il confronto di Donatoni con la morte dei due compositori, tra l'altro di poco posteriore alla scomparsa della propria madre,⁷ possa essere considerato un importante antecedente per la svolta stilistica del nostro autore.⁸ Donatoni, partendo da posizioni stilistiche vicine a Bartok, ha attraversato tutte le fasi dell'avanguardia, sino a un punto di non ritorno, arrivando a cessare di comporre. Dopo questa crisi avviene la svolta stilistica accennata, coincidente con gli ultimi venticinque anni di produzione, particolarmente prolifici e positivi.

Una delle caratteristiche più evidenti di *Lumen*, già a una prima lettura della partitura, è che gli archi procedono sempre insieme, utilizzando esclusivamente le corde a vuoto e scambiandosi sistematicamente gli ambiti: si inizia con il bicordo acuto del violoncello insieme al bicordo grave della viola, passando al bicordo grave del violoncello insieme al bicordo acuto della viola e così di seguito (vedi Fig. 1).

⁵ Donatoni ha manifestato esplicitamente il suo apprezzamento per Dallapiccola nell'intervista con Restagno. Nello stesso contesto ha raccontato di due incontri con il compositore istriano, il primo di breve durata, il secondo più continuativo, in occasione della riduzione dell'*Ulisse* per pianoforte che Donatoni doveva svolgere per conto delle edizioni Suvini Zerboni, cfr. F. DONATONI, *Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno*, cit., pp. 15-16. Anche De Nobili riporta Dallapiccola, insieme a Maderna, come ispiratori dell'esigenza in Donatoni di sperimentare il serialismo, cfr. LORENZO DE NOBILI, *L'estetica di Franco Donatoni e il nichilismo di Emanuele Severino*, «Diastema», IX, 2 (1999), pp. 71-96.

⁶ Il percorso artistico ed esistenziale di Donatoni, vera e propria discesa agli inferi e conseguente risalita alla luce, è ben noto. Per il lettore interessato si riporta una serie di riferimenti bibliografici, senza pretesa di esaustività: F. DONATONI, *Franco Donatoni su "Cadeau", "Refrain" e su "Arpège"*, cit., pp. 11, 21, 26; ROSSANA DALMONTE, *Colloquio con Franco Donatoni*, «Musica/Realtà», IX, 25 (1988), pp. 65-78: 68; G. MAZZOLA NANGERONI, *Franco Donatoni*, cit., pp. 31-32, 40-44, 90, 145; FRANCO DONATONI, *Il sigaro di Armando*, Milano, Spirali, 1982, pp. 9, 71-73, 76-77; FRANCO DONATONI, *In-Oltre*, Brescia, L'Obliquo, 1988, p. 11; *Donatoni*, a cura di E. Restagno, cit., pp. 5, 119-120, 190, 196-197.

⁷ Cfr. F. DONATONI, *Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno*, cit., p. 5.

⁸ Sull'importanza dell'Antecedente per Donatoni è fondamentale la lettura di: FRANCO DONATONI, *Questo*, Milano, Adelphi, 1970 e FRANCO DONATONI, *Antecedente X*, Milano, Adelphi, 1980. Inoltre si veda SALVATORE COLAZZO, *Dal nulla il molteplice. I lavori solistici con le loro proliferazioni*, in *Donatoni*, a cura di E. Restagno, cit., pp. 110-129: 123, in cui si dichiara che «Egli [Donatoni], infatti, non esclude che l'inconscio (o "antecedente", come ama chiamarlo lui), sia il vero "formante delle forme"». Ancora, in G. NANGERONI MAZZOLA, *Franco Donatoni*, cit., p. 33: «Non ho partecipato ad alcun avvenimento eccezionale al di fuori del mio essere uomo. Tutti i drammi si sono verificati dentro di me». Per Donatoni i rapporti fra tutto ciò e la scrittura sono frutto di un processo che può evidenziare i meccanismi interni».

LUMEN
per sei strumenti

FRANCO DONATONI

The image shows a page of a musical score for 'Lumen' by Franco Donatoni. The score is for six instruments: Flute (Ottavino), Bass Clarinet (Clarinetto basso in Sib), Celesta, Vibraphone (Vibrafono), Viola, and Cello (Violoncello). The tempo is marked as 'bacc. dure (motore spento)' and the time signature is 3/4. A red circle highlights a section in the Viola and Violoncello staves, with red arrows pointing to a '4-23' label in the Clarinetto staff, indicating a systematic register exchange and pentatonic collection.

Fig. 1: Franco Donatoni, *Lumen*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, ESZ.8084, 1977, p. 1, per gentile concessione. In evidenza lo scambio sistematico di registro degli archi e l'insieme pentatonico di classi di altezze 4-23.

In questo semplice procedimento troviamo già alcune caratteristiche che saranno ampiamente utilizzate, su più livelli, in tutta la composizione:

1. uso pertinente delle altezze assolute, ovvero del registro, quindi del *P-Space*⁹
2. principio della permutazione circolare, ossia della rotazione¹⁰
3. utilizzo di sonorità di foggia tonale: le corde a vuoto degli archi danno l'insieme 4-23 (0,2,5,7), sottoinsieme di una scala pentatonica, nello specifico con fondamentale do oppure fa.¹¹

⁹ Per una discussione approfondita sul *P-Space*, sullo spazio delle altezze assolute, si rimanda a ROBERT MORRIS, *Composition with Pitch-Classes: A Theory of Compositional Design*, Yale University Press, New Haven - London, 1987, pp. 23-58. L'uso oculato del registro delle altezze in Donatoni è ben attestato da BRADLEY D. DECKER, *Preserving the Fragment: Franco Donatoni's Late Chamber Music*, «Perspectives of New Music», XLVI, 2 (2008), pp. 159-189; nella descrizione dei *pitch panels* in *Refrain*. Per una definizione preliminare del termine pannello possiamo utilizzare le stesse parole di Decker: «*Pitch panels* are passages of frozen-register pitch collections that provide brief points of harmonic stability» («I pannelli di altezze sono passaggi di collezioni di altezze congelate in un dato registro che forniscono brevi momenti di stabilità armonica»), *ibidem*. Una versione di questo saggio è reperibile in: BRADLEY D. DECKER, *Preserving the Fragment: Franco Donatoni's "Refrain", for Eight Instruments*, in *Franco Donatoni. Gravità senza peso. Atti del convegno (Parma, 30 novembre 2013)*, a cura di Candida Felici, Lucca, LIM, 2015, pp. 299-323.

Segmentazione e analisi formale

La partitura mostra un andamento chiaro che si dispiega attraverso differenti pannelli. Sul concetto di pannello appare opportuno aprire una breve parentesi. Cominciamo con l'esaminare le parole del compositore:

1. «Dalla indifferenziazione intervallare era inevitabile giungere alla inarticolazione formale. Ed ecco la composizione a pannelli, dalla materia formicolante ed estremamente frammentata» (*Il sigaro di Armando*, p. 33)
2. «Dalla tessera al pannello non v'è eterogeneità: il modulo intervallare è altrettanto immobile nel tempo quanto il risultato della sua organica crescita: essi si definiscono come una esposizione della momentaneità, come un *esserci* che non esige né origini né conseguenze» (*Il sigaro di Armando*, p. 89)
3. A proposito di *Le Ruisseau sur l'escalier*: «L'estraneità reciproca delle figure è da intendersi come dislivello ma anche come sequenza di polifonie [...] che generano “discorsi interrotti”» (*In-Oltre*, p. 40)

¹⁰ La permutazione circolare, ossia la rotazione, consiste, data una serie di elementi, nello spostamento del primo elemento in fondo, originando una nuova successione, cui si applica lo stesso procedimento originandone un'altra, sino a ritrovare la prima disposizione. È, per capirci, lo stesso principio attraverso il quale ad esempio da un accordo in stato fondamentale si originano i rivolti. Possiamo esemplificare il tutto in simboli, supponendo di avere quattro elementi, con abcd, bcda, cdab, dabc (abcd...). Questo processo di sviluppo del materiale è utilizzato nelle composizioni seriali e non solo, e possiamo trovarne una formulazione teorica in GOTTFRIED MICHAEL KOENIG, *Genesi e Forma*, Roma, Semar, 1995, p. 35. In G. MAZZOLA NANGERONI, *Franco Donatoni*, cit., p. 95 abbiamo accenni all'utilizzo del principio permutativo in Donatoni, dove si parla di «continua permutazione dei parametri sonori» a proposito di *Duo pour Bruno*. Anche Borio riporta la permutazione tra le «operazioni proprie della figura», GIANMARIO BORIO, *La poetica della figura nella recente produzione di Donatoni*, in *Donatoni*, a cura di E. Restagno, cit., pp. 224-236: 226.

¹¹ Per quanto riguarda la *Pitch-class Set Theory* ci atteniamo fondamentalmente a quanto esposto in: ALLEN FORTE, *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press, New Haven – London, 1973 e SUSANNA PASTICCI, *Teoria degli insiemi e analisi della musica post-tonale*, «Bollettino del GATM», II, 1 (1995). In questa sede sarà sufficiente ricordare che, in questa teoria, i numeri da 0 a 11 indicano, in ordine cromatico, le altezze da do a si e i loro equivalenti enarmonici. Sulla presenza di sonorità di tipo tonale in Donatoni possiamo ricordare di nuovo G. BORIO, *La poetica della figura nella recente produzione di Donatoni*, in *Donatoni*, a cura di E. Restagno, cit., p. 228, a proposito di *The Heart's Eye*: «Le prime due battute sono costituite da aggregati verticali caratterizzati da una struttura comune: quasi senza eccezione triadi tonali [...] con un attrito di seconda minore risultante dalla compresenza di terza maggiore e minore», e MICHAEL GORODECKI, *Who's Pulling the Strings?*, «The Musical Times», 134 (maggio 1993), pp. 246-251: 248: «Donatoni's music did not in any sense become tonal, but it allowed again for a certain euphonous quality to enter into the previously white total chromatic norm. The continued, rigorous use of the serial technique of “polarisation”, the registral fixing of pitches, has also aided greater harmonic clarity» («La musica di Donatoni non diventa in alcun senso tonale, ma permette di nuovo a una certa qualità eufonica di inserirsi nella prassi precedente del puro totale cromatico. L'uso continuo, rigoroso della tecnica seriale della “polarizzazione”, il congelamento delle altezze nel registro, ha assecondato anche la più grande chiarezza armonica»). Anche nell'analisi di Sébastien Béranger troviamo procedimenti eufonici garantiti dall'utilizzo di procedure modali, cfr. SÉBASTIEN BÉRANGER, «*Spiri*» de Franco Donatoni ou le développement organique d'un matériau historique, «DEMÉTÉR», Université de Lille-3, giugno 2004, pp. 1-22, <http://www.univ-lille3.fr/revues/demeter/doc/beranger.pdf>, ultimo accesso il 17 novembre 2015, ora anche in: *Franco Donatoni. Gravità senza peso. Atti del convegno (Parma, 30 novembre 2013)*, cit. pp. 205-232.

4. In merito a *Tema*: «Qui, più che altrove, le figure che emergono sono esenti da qualsiasi limitazione di decorso nel tempo: ciascuna di esse [...] si offre come frammento di una sequenza nella quale la frattura tra un pannello e l'altro [...] rende evidente il carattere di frammento dell'intera opera» (*In-Oltre*, pp. 42-43)
5. Su *Strophes*: «Una procedura a pannelli ma ancora con una certa inabilità tecnica. C'erano dei grandi pannelli: dapprima gli archi che discendono, poi un grande episodio dei legni, quindi uno degli ottoni e successivamente le trasmutazioni del materiale preso a strofe, per l'appunto. Di qui l'applicazione di quella procedura a pannelli che poi non è nient'altro che una mia traduzione personale della *Momentform* di Stockhausen» (*Un'auto-biografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno*, p. 24)

Sulla scorta di quanto affermato dal compositore anche Ivanka Stoïanova si pronuncia in modo analogo su *Le Ruisseau sur l'escalier*, riportando le parole di Donatoni: «pannelli indipendenti di figure».¹²

Ma quale può essere finalmente una definizione di pannello? Decker afferma che «i pannelli sono il risultato di trasformazioni che preservano delle qualità musicali [...] per un periodo di tempo».¹³ In modo analogo Stoïanova parla della «sovrapposizione e l'interazione di una decina di caratteristiche sonore – o pannelli di figure – nettamente delimitate all'avvio una rispetto all'altra».¹⁴ In sintesi possiamo descrivere un pannello come una sezione, di lunghezza variabile e chiaramente delimitata, in cui determinate caratteristiche sonore sono mantenute per tutta la sua durata. Le figure divengono le componenti dei pannelli, articolandosi in strutture della trama sonora ben riconoscibili. Chiarito questo, la questione primaria appare spostarsi dal concetto di pannello e di figura, alla loro (presunta?) indipendenza, caratteristica adombrata anche dal richiamo alla *Momentform* di Stockhausen nelle parole di Dona-

¹² IVANKA STOÏANOVA, «*Ruisseau*» e *l'alchimia dei suoni. Frammenti di un discorso*, in Donatoni, a cura di Enzo Restagno, cit., pp. 159-180: 160. Cfr. anche F. DONATONI, *In-Oltre*, cit., p. 39.

¹³ «*Panels are the result of transformations that preserve some musical attribute [...] over a period of time*», B. DECKER, *Preserving the Fragment: Franco Donatoni's Late Chamber Music*, cit., p. 160.

¹⁴ I. STOÏANOVA, «*Ruisseau*» e *l'alchimia dei suoni. Frammenti di un discorso*, cit., p. 161. Sul concetto di figura concentreremo il discorso più avanti, si riporta per adesso la definizione di Donatoni: «Per figura intendo [...] qualsiasi frammento nel quale il livello dell'articolazione consenta di riconoscerne l'identità tipologica», F. DONATONI, *Processo e figura*, in *Id.*, *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 83-86: 84.

toni. La tesi di questo scritto è che detta indipendenza non sia seguita del tutto in *Lumen*, e probabilmente anche in altre opere, essendo possibile reperire legami formali tra le diverse figure e i differenti pannelli. Anche altri analisti si sono pronunciati a favore di questa tesi. Mazzola Nangeroni prende in esame *The Heart's Eye* e afferma che «le regioni timbriche e dei registri si susseguono in pannelli indipendenti di figure che possono sembrare estranee ma che invece si amalgamano grazie a un processo di decifrazione del materiale».¹⁵ Decker descrive la forma di *Refrain*, scoprendo connessioni formali tra il tutto e le singole parti;¹⁶ De Nobili parla di «dieci pannelli, simmetrici» e di un senso che si sviluppa «secondo un prima e un poi», nella forma di *Duo pour Bruno*.¹⁷ La questione è inerente al concetto di sviluppo e di relazione, che in Donatoni va ripensata in termini diversi, come ben evidenzia Pessina, sulla scorta di Borio, distinguendo la figura dal tema e mostrando le relazioni tra diverse figure e pannelli nella sua analisi di *Clair*.¹⁸ Nel corso della nostra indagine vedremo come le differenti parti di *Lumen* si relazionino tra loro.

Tornando dunque all'esame dell'opera, per la segmentazione si sono considerati i cambi di *texture*, le indicazioni dinamiche e l'orchestrazione intesa sia come distribuzione degli strumenti sia come utilizzo dei modi di attacco. Si originano così le sezioni riportate nella Tabella 1 (in corsivo sono restituite le indicazioni presenti in partitura):

¹⁵ G. MAZZOLA NANGERONI, *Franco Donatoni*, cit., p. 115. Borio, sullo stesso brano, rintraccia una ben definita simmetria formale che prende avvio dalle battute centrali dell'opera per diramarsi verso l'inizio e verso la fine, cfr. G. BORIO, *La poetica della figura nella recente produzione di Donatoni*, cit., pp. 224-236.

¹⁶ B.D. DECKER, *Preserving the Fragment: Franco Donatoni's Late Chamber Music*, cit., pp. 161-163 e 169.

¹⁷ L. DE NOBILI, *L'estetica di Franco Donatoni e il nichilismo di Emanuele Severino*, cit., p. 84.

¹⁸ MARINO PESSINA, *Analisi di «Clair» di Franco Donatoni*, «Sonus. Materiali per la musica contemporanea», V, 3-4 (1993), pp. 60-77: 71. Cfr. anche G. BORIO, *La poetica della figura nella recente produzione di Donatoni*, cit., pp. 226-227. Borio afferma che mentre il tema presuppone un'elaborazione che ne mantenga le caratteristiche individuali, la figura è sviluppata attraverso procedimenti differenti di matrice combinatoria. Pessina ammette tuttavia una maggiore contiguità col concetto di tema, intravedendo «sotterranei motivi di continuità», M. PESSINA, *Analisi di «Clair» di Franco Donatoni*, cit. p. 72.

Battute ¹⁹	Segni dinamici	ottavino	clarinetto basso	celesta	vibrafono	viola	violoncello	Durata in minime
1a-16c	<i>ppp</i>	-	-	+	<i>bacch. dure;</i> <i>(motore spento)</i>	<i>sord.; pizz.</i>	<i>sord.; pizz.</i>	48
17a-38c	<i>ppp</i> Ott. e Cl.; <i>pp</i> gli altri	note lunghe; trilli		<i>sempre senza pedale</i>	<i>(bacch. morbide);</i> <i>sempre senza pedale</i>	<i>arco, pp; punta batt.</i>	<i>arco; punta batt.</i>	67
39a-50a	<i>ppp</i> sempre	note lunghe; trilli; da 43b in poi note veloci	gruppi di 1-2-3 note, da 44a in poi gruppi di note più numerose; in sincronia con viola e violoncello	Note veloci; trilli	-	<i>punta ppp, sempre tast.; a 41b (alla corda); da 44a in poi tremoli</i>	<i>punta ppp, sempre tast.; a 41b (alla corda); da 44a in poi tremoli</i>	34
50b-57a	<i>(sempre ppp)</i> <i>ppp</i> viola e violoncello	note veloci, anche staccate e accentate	acciacature	note veloci; trilli	-	<i>pizz. (arpeggi) (smorzato sempre)</i>	<i>pizz. (arpeggi) (smorzato sempre)</i>	21
57b-58c	<i>(sempre ppp)</i> <i>ff</i> viola e violoncello	note veloci, anche staccate e accentate	acciacature	note veloci; trilli	-	<i>legno balzato pont.</i>	<i>legno balzato pont.</i>	5
59a-62c	<i>ff</i> tutti gli strumenti tranne <i>p</i> il Cl.	note accentate e staccate	long notes	glissando e bicordi	bicordi e acciacature; <i>bacch. dure;</i> <i>(motore: vibrato lento)</i>	<i>arco; sf; trilli</i>	<i>arco; sf; trilli</i>	12
N.B. → in questa sezione è prevalente il tricordo re-sol bemolle-fa								
63a-65a	<i>pp subito</i>	accordi accentati come nella sezione 1	accordi accentati come nella sezione 1	accordi accentati come nella sezione 1		<i>tast.; trilli, tremoli e glissato</i> <i>tast.; trilli, tremoli e glissato</i>	7	
65b-68c	<i>pp</i> Ott.: <i>pp/ppp</i> Cl.: <i>pp/ppp/pppp/ppppp/></i>	acciacature discendenti	acciacature discendenti; rallentando ritmico	glissando discendente	-	<i>sf</i> tremoli; <i>punta pont.</i>	<i>sf</i> tremoli; <i>punta pont.</i>	11
69a-72c	<i>p</i> (Ott.-viola, violoncello) <i>ppp</i> (Cl.-Cel., Cl. dim. finale) <i>p/mp/mj/ff</i> (Vib.)	note singole e acciacature	Tremolo re – fa diesis	acciacature; <i>(con pedale sempre);</i> scala di si maggiore	note singole (<i>f</i>); <i>(bacch. morbide);</i> <i>vibrato lento;</i> <i>(l.v.)</i> bicordi di armonici <i>tast.</i> ; bicordi di armonici <i>sf</i> tremolo (<i>pont.</i>); bicordi di armonici (<i>tast.</i>)	bicordi di armonici <i>tast.</i> ; bicordi di armonici <i>sf</i> tremolo (<i>pont.</i>); bicordi di armonici (<i>tast.</i>)	12	N.B. → viola, violoncello e celesta (in parte il clarinetto) continuano sino all'estinzione del suono del vibrafono

Tab. 1: Articolazione formale di *Lumen*.

Troviamo nove sezioni o pannelli principali; all'interno di alcuni l'uso della ripetizione instaura cicli parametrici che, quando in fase, possono condurre a ulteriori suddivisioni interne chiaramente avvertibili all'ascolto.

In base alla presenza/assenza del vibrafono si possono ricavare raggruppamenti superiori (Tabella 2):

¹⁹ Le lettere indicano la porzione della battuta di 3/2.

Sezioni:	1 + 2	3 + 4 + 5	6 + 7	8	9
Battute:	1a-38c	39a-58c	59a-65a	65b-68c	69a-72c
Lunghezza in minime:	114	60	19	11	12
Presenza del vibrafono:	Sì	No	Sì	No	Sì

Tab. 2: Articolazione formale superiore di *Lumen*, ottenuta in base alla presenza/assenza del vibrafono.

Con prudenza e approssimazione è possibile individuare anche alcuni rapporti proporzionali: dividendo il numero della lunghezza in minime di un raggruppamento per quello del raggruppamento seguente si ottiene la serie 2-3-2-1, numeri riconducibili alla distanza in semitoni delle altezze di apertura nella forma sol-la-do-re-mi bemolle. Tuttavia i dati a disposizione non sono sufficienti per formulare una regola generale e certa, è necessario rimandare la verifica di questa ipotesi all'analisi di altre opere di Donatoni.

Dalla individuazione di unità superiori emerge una condotta lineare e teleologica che sembra infrangere l'indipendenza dei pannelli:²⁰

- ◆ le sezioni 1+2 appaiono una il *double* dell'altra²¹
- ◆ le sezioni 3+4+5 seguono un processo di intensificazione, come in un *climax*²²
- ◆ la sezione 6 rappresenta il culmine del brano, seguito immediatamente da un breve contrasto nella sezione 7
- ◆ la sezione 8 diminuisce la tensione in un *anticlimax*
- ◆ la sezione 9 appare come una coda

²⁰ L'assunto di una concezione teleologica della forma e del processo di trasformazione delle figure apparirà pure nel convegno *L'idea di figura nella musica contemporanea* svoltosi a Milano nel 1985, che vede anche Donatoni tra i relatori. Sciarrino affermerà infatti che «noi diamo al termine *struttura musicale* il significato di *relazione figurale*, di figure non in sé concluse ma assunte nella loro piena funzionalità, cioè a dire nel loro *reciproco* collegarsi, che è di natura teleologica», SALVATORE SCIARRINO, *Roma, 31 ottobre 1971. Nuova Consonanza*, in *L'idea di figura nella musica contemporanea. Atti del Convegno svoltosi a Milano dal 2 al 4 ottobre 1985*, a cura di Alessandro Melchiorre, «I Quaderni della Civica Scuola di Musica», 13 (1986), pp. 79-83: 81. Sebbene Donatoni abbia ripetutamente asserito, soprattutto negli anni Settanta, l'indipendenza dei pannelli e delle figure, dai dati che scaturiscono dalla presente analisi e da quello che fu espresso nel convegno citato, sembrerebbe configurarsi una tendenza sotterranea a favore di un pensiero teleologico della forma, ossia di una consequenzialità nella successione degli episodi formali.

²¹ L'uso del termine *double* può apparire insolito, ma ci riconduce ad una componente neo-barocca dello stile dell'ultimo Donatoni, come alluso in: SALVATORE COLAZZO, *Ironia e teatralità nelle composizioni dell'ultimo Donatoni*, in *Donatoni*, a cura di E. Restagno, cit., pp. 130-146: 138, citato anche in: M. PESSINA, *Analisi di «Clair» di Franco Donatoni*, cit., p. 61. L'uso stesso della figura ci porta a un contesto di matrice barocca e retorica, come sottolineato in: BRUNO ZANOLINI, *Verso una nuova retorica?*, in *L'idea di figura nella musica contemporanea. Atti del Convegno svoltosi a Milano dal 2 al 4 ottobre 1985*, cit., p. 113. Non si dimentichi poi che una delle ultime opere di Donatoni è stata la serie di elaborazioni di contrappunti dell'*Arte della fuga* di Bach.

²² Per *climax* si intende un procedimento di disposizione degli elementi in un ordine crescente di intensità. *Anticlimax* è il suo contrario.

La progressione timbrica dei modi di attacco degli archi si attiene globalmente al percorso *climax-anticlimax*. La logica rilevata emerge anche nello schema delle estensioni complessive degli strumenti (larghezza di banda) sezione per sezione (Fig. 2), come spieghiamo poco oltre:

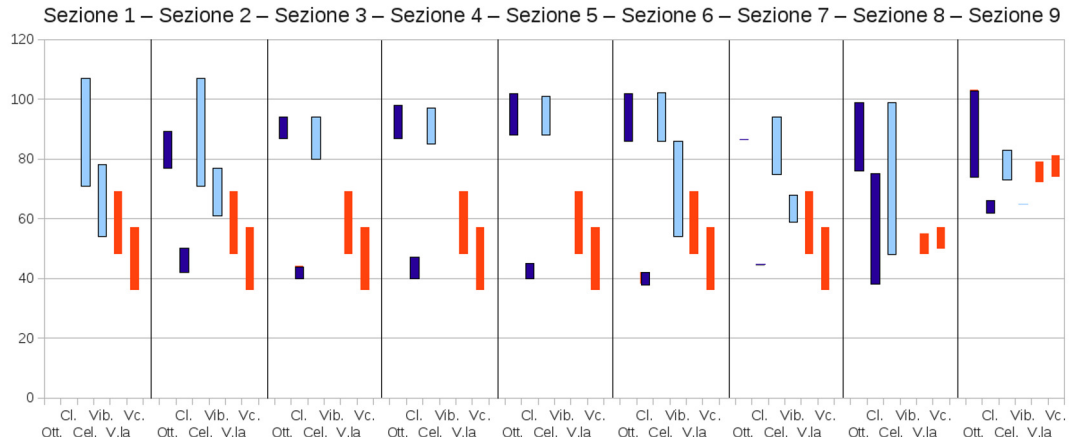


Fig. 2: Schema grafico relativo alle estensioni complessive di ciascun strumento in ogni sezione. In ordinata i numeri di nota MIDI.

In notazione tradizionale (Fig. 3):

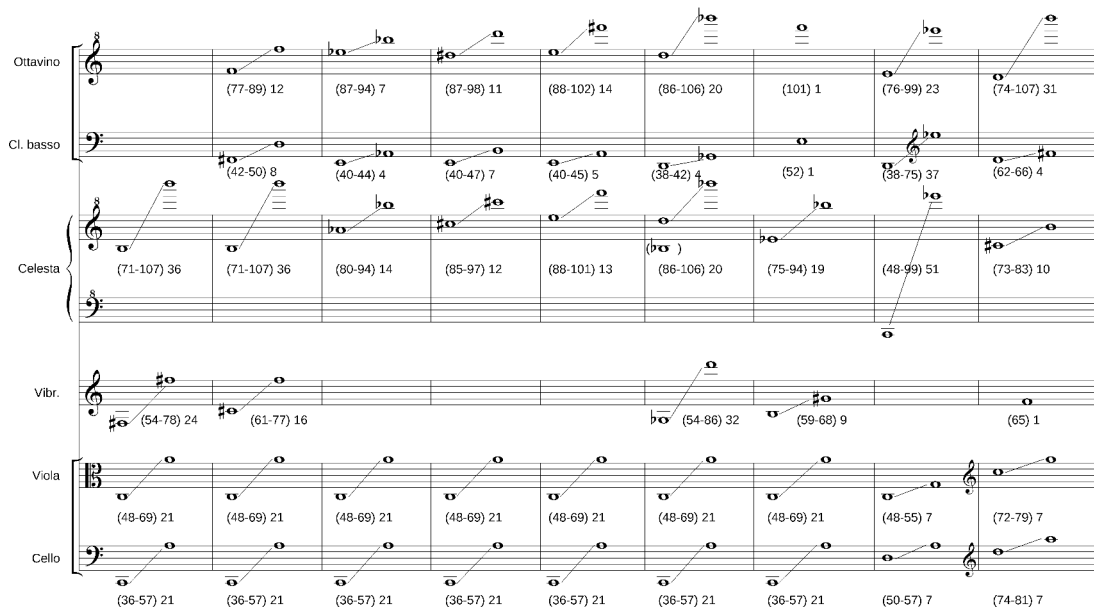


Fig. 3: Estensioni complessive di ciascuno strumento in ogni sezione in notazione tradizionale. Ogni battuta rappresenta una delle nove sezioni. La nota tra parentesi alla celesta (sezione 6) indica il limite grave considerando i glissando.

I numeri indicano il numero di nota MIDI, per cui 60 è il do centrale e le altre altezze si numerano conseguentemente in semitoni: il do diesis centrale è il numero 61, il re il 62, il si immediatamente sotto il do centrale è il numero 59, il si bemolle ancora inferiore è il numero 58 e così di seguito. Le cifre tra parentesi indicano il limite grave e acuto della banda utilizzata, il numero fuori parentesi indica la larghezza di banda, in semitoni. Alcune osservazioni:

- ◆ nelle prime due sezioni la celesta e il vibrafono conservano nel complesso la stessa estensione, la celesta esattamente, il vibrafono restringendo un po' la sua larghezza di banda nella sezione 2
- ◆ nelle sezioni 3+4+5 si verifica una netta separazione tra registro acuto e grave; in particolare il clarinetto mantiene approssimativamente lo stesso profilo, mentre celesta e ottavino si spostano con gradualità verso l'acuto, l'ottavino espandendo progressivamente la propria larghezza di banda (7-11-14 semitoni)
- ◆ il culmine presenta il ritorno del vibrafono con l'estensione più ampia raggiunta nel brano; se consideriamo i glissando della celesta, anche questa torna alla massima ampiezza di banda sinora conseguita, riproponendo la stessa escursione dell'inizio, un semitono sotto
- ◆ nella sezione 7 ottavino e clarinetto collassano drasticamente, suonando sempre la medesima altezza, ugualmente si riduce l'ambito del vibrafono
- ◆ nella sezione 8, *anticlimax*, gli archi iniziano a spostarsi verso l'acuto e clarinetto e celesta raggiungono la loro massima escursione di banda in assoluto
- ◆ l'ultima sezione presenta un andamento eccentrico rispetto alle parti precedenti

Analisi delle singole sezioni

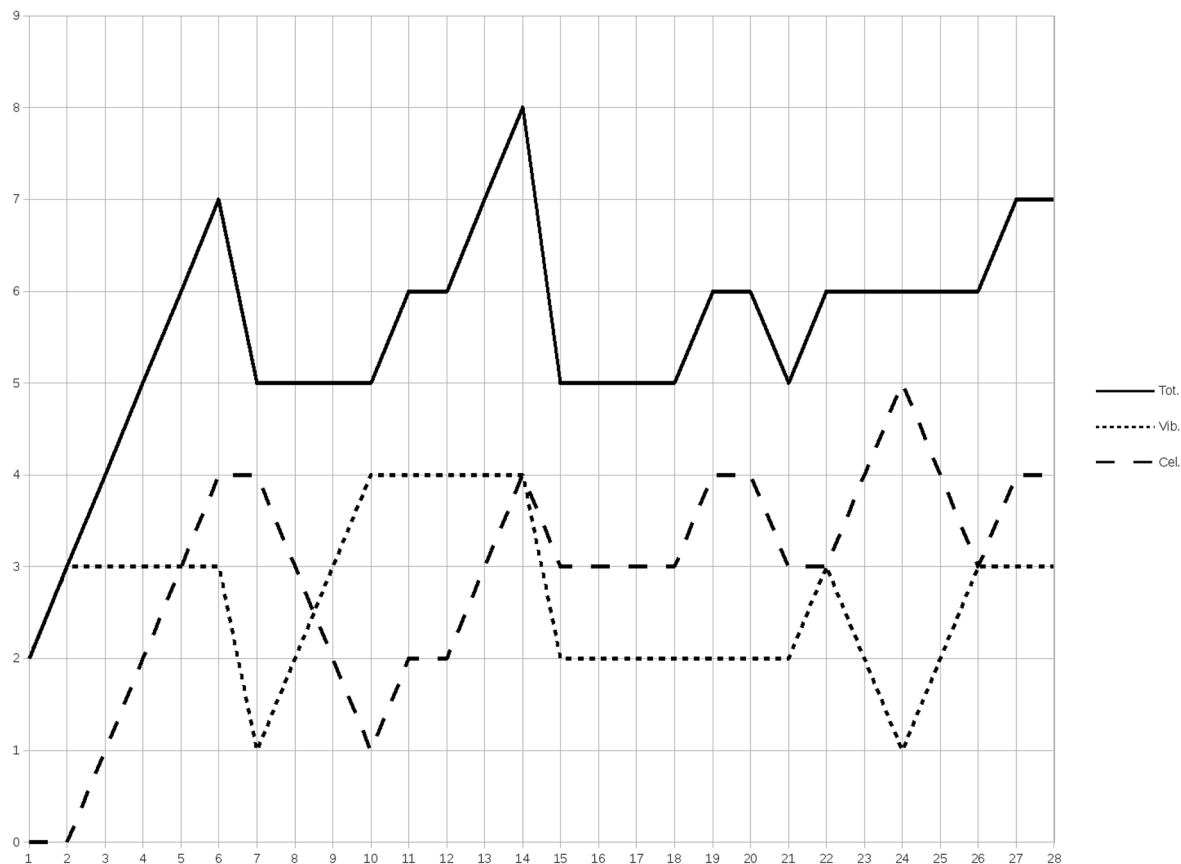
Sezione 1

La prima sezione presenta una serie di accordi separati da pause di differente lunghezza. L'orchestrazione mostra alcune periodicità che danno luogo ai cicli evidenziati in Figura 4, più distinti quando il numero di ripetizioni eguaglia o supera le tre occorrenze:

Archi + Vib.	Archi soli	Tutti
x	x	
x		x
		x
		x
		x
	x	x
	x	x
		x
		x
	x	x
		x
	x	x
		x
		x
	x	x
	x	x
		x
	x	x
	x	x
		x
	x	x
		x
	x	x
		x
	x	x
		x
	x	x
		x

Fig. 4: Schema relativo all'orchestrazione nella sezione 1. Le caselle diversamente colorate evidenziano le periodicità timbriche.

Il principio della periodicità, già presente nell'alternanza dei registri delle corde a vuoto degli archi, come vedremo governerà le strutture musicali di *Lumen* sotto più aspetti. La celesta e il vibrafono hanno un andamento mediamente opposto in relazione al numero di altezze presenti in ogni accordo, creando ancora una sorta di oscillazione timbrica:



Graf. 1: Andamento del numero di altezze negli accordi di celesta (linea tratteggiata a tratti lunghi), vibrafono (linea tratteggiata a tratti corti) e totale (linea continua). L'andamento dei due strumenti è quasi sistematicamente opposto.

Gli accordi di soli archi si pongono il più delle volte nei momenti di cambio di andamento del grafico. Si noti che le altezze assolute utilizzate da vibrafono e celesta sono in entrambi i casi 11, numero primo caro a Donatoni.

In Figura 5 è esposto lo schema paradigmatico²³ relativo ai ritmi della prima sezione, segmentati movimento per movimento:²⁴

²³ Uno schema paradigmatico è un modo particolare di illustrare le relazioni tra gli elementi, desunto dall'analisi semiologica. Ogni unità, o sintagma, è trascritta, da sinistra verso destra, andando a capo ogni qualvolta si incontra un sintagma che presenta proprietà affini a uno precedente; in questo caso il sintagma affine è messo in colonna con il suo corrispondente. Ad esempio nella Figura 5 la colonna *a* (asse paradigmatico *a*) mostra sintagmi della stessa famiglia, la colonna *b* rappresenta l'asse paradigmatico delle pause, e così di seguito.

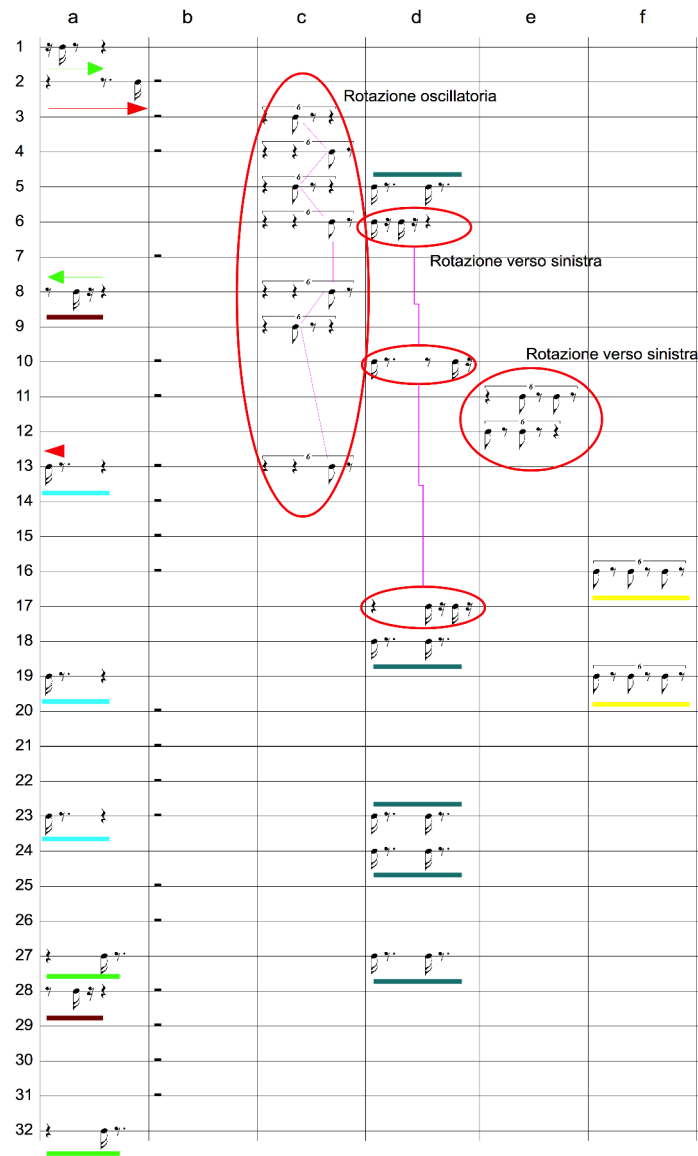


Fig. 5: Schema paradigmatico dei ritmi della sezione 1.

²⁴ Può apparire arbitraria la scelta di segmentare i sintagmi movimento per movimento, piuttosto che secondo raggruppamenti ottenuti mediante regole percettive. Tale scelta è tuttavia motivata dall'importanza che il segno musicale ha sempre avuto per Donatoni. Si veda ad esempio: F. DONATONI, *Il modello suggerito*, in *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 69-70: 70: «vivo oggi in uno spazio angusto nel quale mi è consentito ricercare una personale metalogica del segno grafico e ad essa affido la vita della coscienza compositiva»; Id., *A proposito di "segno e suono"*, in *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 78-79; Id., *Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno*, cit., p. 39: «la tradizione dalla quale provengo è quella della scrittura. Il mio interesse è interamente rivolto a un pensiero che trae dalla scrittura la propria linfa»; S. COLAZZO, *Ironia e teatralità nelle composizioni dell'ultimo Donatoni*, cit., p. 133: «Donatoni [...] evidenzia come ora la sua ricerca sia tesa a instaurare un nuovo equilibrio tra segno e suono, processo e figura, nell'ambito della rivalutazione dell'invenzione».

I ritmi dell'asse paradigmatico *a* e i ritmi cerchiati possono essere spiegati tutti, tranne il primo, mediante rotazioni della figura ritmica all'interno del movimento. Le differenti sottolineature indicano le relazioni di identità, le frecce le retrogradazioni totali o parziali. Se considerassimo come unità ritmica la semiminima avremmo un numero ridotto di elementi, alcuni in relazione retrograda. Non è stato possibile, in sede di analisi del livello neutro, decifrare il codice generativo dei ritmi di questa sezione;²⁵ l'ipotesi che al momento è apparsa come la più convincente è stata quella di procedimenti pseudo-casuali,²⁶ oppure di citazioni da altri brani, propri o di altri autori, in questo caso non escludendo possibili relazioni con il materiale di Dallapiccola.²⁷

In Figura 6 abbiamo lo schema paradigmatico delle altezze assolute di vibrafono e celesta.

²⁵ Sul concetto di codice e di automatismo in Donatoni cfr. F. DONATONI, *Il cammino dell'identificazione*, in *Il sigaro di Armando*, pp. 7-11: 10; ID., *Il modello suggerito*, cit., p. 70; ID., *In-Oltre*, cit., p. 12; S. COLAZZO, *Dal nulla il molteplice. I lavori solistici con le loro proliferazioni*, in *Donatoni*, a cura di E. Restagno, cit., pp. 110-129: 125.

²⁶ Cfr. F. DONATONI, *Antecedente X*, cit., p. 153 sgg.

²⁷ In effetti, come sarà evidente più avanti, i ritmi della prima sezione sono desunti dal materiale di Dallapiccola.

The image displays a musical score for 42 staves, numbered 1 through 42. The notation includes various notes, rests, and accidentals (sharps, flats, naturals). Several staves have blue rectangular boxes highlighting specific notes or groups of notes. A vertical green line is drawn through the score, starting from the top and extending downwards, passing through staves 3, 7, 13, 19, 25, 31, and 37. Red text annotations, 'Accordi archi soli', are placed between staves at intervals: between 2-3, 7-8, 9-10, 13-14, 15-16, 17-18, 21-22, 23-24, 26-27, 28-29, 31-32, 34-35, 36-37, and 39-40. A red vertical bar is located at the right edge of the score, spanning from staff 7 to staff 33.

Fig. 6: Schema paradigmatico delle altezze assolute di vibrafono e celesta nella sezione 1.

Le altezze riquadrate sono quelle aggiunte *ex-novo*, le frecce indicano i trasferimenti di registro e le linee verticali più spesse i punti di invariabilità accordale. Momenti statici e dinamici sono alternativamente distribuiti fra i due strumenti. Si possono individuare fasi processuali di arricchimento armonico e di trasferimento di registro, separate, in particolare all'inizio, dagli accordi di archi soli:

- ◆ rigo 1: impostazione dell'accordo iniziale
- ◆ rigo 3: primo arricchimento al vibrafono (+ fa diesis)²⁸
- ◆ righe 4-7: arricchimento accordale alla celesta (+ mi; + fa; + si bemolle; + si)
- ◆ rigo 9: impostazione nuovo accordo (+ sol diesis; - mi bemolle; - do diesis; - fa diesis)
- ◆ righe 11-13: trasferimento altezze: si bemolle ↓ (c-v); mi ↓ (c-v); fa ↓ (c-v)
- ◆ rigo 15 e righe 16-20: arricchimento dello spettro armonico (+ fa diesis; + do diesis) e procedimento misto: si ↓ (c-c); + mi bemolle
- ◆ rigo 21: trasferimento altezze: fa diesis ↓ (c-v)
- ◆ righe 22-29: trasferimento altezze: si ↓ (c-c); mi bemolle ↓ (c-c), si mantiene lo stesso accordo, procedimento misto: + mi; mi bemolle ↑ (c-c)
- ◆ rigo 32: procedimento misto: do diesis ↓ (c-v); +sol diesis
- ◆ rigo 33: arricchimento dello spettro armonico (+ si bemolle al vibrafono)
- ◆ righe 35-36: trasferimento altezze: sol diesis ↑ (v-c); si bemolle ↑ (v-c)
- ◆ righe 38-39: trasferimento altezze: mi ↓ (c-v); mi bemolle ↓ (c-v)
- ◆ rigo 41: arricchimento dello spettro armonico (+ fa diesis)
- ◆ rigo 42: arricchimento dello spettro armonico (+ fa)

I procedimenti utilizzati sono quelli della permutazione, già rilevata, e del filtraggio additivo e sottrattivo.²⁹

²⁸ Il segno + indica l'aggiunta di un'altezza all'accordo, il segno - la sottrazione; le lettere c e v corrispondono a celesta e vibrafono, mentre le frecce verticali indicano il trasferimento di registro verso l'acuto o il grave, a seconda della direzione della freccia.

²⁹ Sull'uso del filtraggio additivo e sottrattivo si veda anche: B. D. DECKER, *Preserving the Fragment: Franco Donatoni's Late Chamber Music*, cit., pp. 173-181. Per filtraggio additivo si intende un procedimento di variazione consistente nell'aggiunta di elementi. Il filtraggio sottrattivo è, di converso, un procedimento di variazione che consiste nella sottrazione di elementi, ovvero nella loro eliminazione.

Le altezze relative di vibrafono e celesta, nel loro ordine di utilizzo (addizione e sottrazione) evidenziano insiemi di classi di altezze riconducibili a sonorità di tipo pentatonico o tonale. Al vibrafono abbiamo la seguente successione di addizione e sottrazione di classi di altezza:

+1+3 | +6 | -1-3-6+8 | +10 | +4 | +5 | -4-8-10+6 | -5-6+1+8 | +10 | -8 | -10 | +4 | +3

Alcune osservazioni:

- ◆ all'inizio si configura lo stesso insieme delle corde a vuoto: (1,3,6,8) che è un insieme pentatonico (scala di si o fa diesis), accennato già nelle sue prime tre altezze (1,3,6)
- ◆ subito dopo si configura una scala pentatonica di fa diesis: (1,3,6,8,10)
- ◆ verso la metà della successione troviamo di nuovo una configurazione pentatonica: (1,8,10), riconducibile a re bemolle o fa diesis

Alla celesta abbiamo:

+4 | +5 | +10 | +11 | -10 | -4 | -5 | +6 | +1 | +3 | -6 | +4 | -1 | +8 | +10 | -4 | -3 | +6 | +5

- ◆ (4,5,10,11) ci riconduce allo stesso insieme delle corde a vuoto, ma liberamente compresso: le corde a vuoto di violoncello e viola danno due quinte a distanza di tono, mentre questo insieme consiste di due quinte diminuite a distanza di semitono
- ◆ dopo la prima fase di filtraggio e la seguente fase di arricchimento il risultante (11,1,3,6) è una scala pentatonica di si difettiva dell'ultimo grado
- ◆ in seguito si configura un (11,3,4,8) che è un accordo di mi maggiore con settima maggiore³⁰
- ◆ (8,10,11,3,4) dà luogo a una scala pentatonica minore di sol diesis
- ◆ verso la fine (6,8,10,11) configura un tetracordo maggiore di fa diesis

Le fondamentali e toniche rilevate sono in tutto: si, fa diesis, re bemolle, la bemolle, mi, che, incidentalmente, danno a loro volta una successione pentatonica di mi. Non siamo in grado di dare una spiegazione di questo fenomeno, ci limitiamo perciò alla sua semplice descrizione.

³⁰ Ovvero una quadriade formata da triade maggiore e settima maggiore.

In certi momenti i cicli di orchestrazione e di altezze assolute, in particolare al vibrafono, coincidono, creando una concordanza di fase di ordine superiore.

Sezione 2

In questa sezione l'accordo si trasforma in figure arpeggiate dal profilo ad arco, a celesta e vibrafono, con il violoncello e la viola che delimitano l'attacco comune e le separate estinzioni. Gli arpeggi danno origine alle note lunghe di ottavino e clarinetto basso sotto un duplice aspetto: ritmicamente i fiati iniziano e/o terminano in corrispondenza di note iniziali e/o finali degli arpeggi; dal punto di vista delle altezze ogni nota dei fiati ha una relazione di classe intervallare 1 con la corrispondente nota di celesta e vibrafono.³¹ Inizialmente non è stato facile comprendere il codice generativo di questa sezione. Appare opportuno in proposito aprire una breve parentesi sui metodi analitici utilizzati nell'esame di *Lumen*. Oltre ai principi di segmentazione sono state utilizzate, il più sistematicamente possibile, l'analisi insiemistica e semiologica.³² Tuttavia i risultati raggiunti, sebbene completi e interessanti, non sono stati giudicati del tutto soddisfacenti, ma sono serviti come strumento di orientamento verso la scoperta del codice generativo dei procedimenti compositivi. Questo codice si è rivelato mediante una procedura fondamentale comparativa tra le sezioni, certamente aiutata e indirizzata dalle acquisizioni precedenti. Un esempio potrà chiarire meglio il concetto. Nell'esame della sezione 2 si sono percorse vie analoghe a quanto impostato per la sezione precedente. Negli schemi paradigmatici dei ritmi utilizzati, strumento per strumento, e delle altezze assolute di celesta e vibrafono si sono osservati i consueti procedimenti di rotazione, retrogradazione, permutazione, filtraggio additivo e sottrattivo. Ma al codice generativo di questa sezione si è arrivati grazie a una osservazione relativa allo schema paradigmatico delle altezze assolute di celesta e vibrafono riportato nella Figura 7, graficamente impostata secondo le stesse convenzioni di Figura 6:

³¹ Nell'analisi insiemistica gli intervalli diretti e rivoltati coincidono in un'unica classe intervallare. Non abbiamo quindi 12 intervalli nell'ambito di ottava, bensì sei classi di intervalli, dall'intervallo di seconda minore (classe intervallare 1) al tritono (classe intervallare 6). Non si considera l'unisono.

³² Per brevità non si riportano in questa sede tutti gli schemi semiologici, insiemistici o di altro genere utilizzati.

The image displays a musical score for 28 staves, numbered 1 through 28 on the left. The score is divided into two main sections by a vertical green line. The first section covers staves 1 to 23, and the second section covers staves 24 to 28. Each staff contains musical notation with notes and accidentals. A prominent feature is the use of blue boxes to highlight specific notes, with arrows indicating their relationships and connections across different staves. A vertical red line is positioned at the end of the score, after staff 28. The notation includes various note values and accidentals, such as flats and sharps, indicating the specific pitches and intervals used in the piece.

Fig. 7: Schema paradigmatico delle altezze assolute di vibrafono e celesta nella sezione 2.

Si è osservato infatti che il numero di arpeggi di questa sezione e di accordi della sezione 1, esclusi quelli di soli archi, è il medesimo, ovvero 28. Questo ci ha portati a scoprire che nella sezione 2 Donatoni segue una simmetria retrograda nel filtraggio additivo, attingendo, a ritroso, alle altezze introdotte *ex-novo* nella sezione precedente. La Figura 8 rende conto di questo procedimento. Una volta scoperto il codice generativo di questa sezione, gli altri codici sono stati individuati con maggiore facilità, essendo riconducibili a chiavi di lettura simili.

Fig. 8: Simmetria retrograda tra le sezioni 2 e 1 nella selezione delle altezze per i procedimenti di filtraggio.

Il processo di retrogradazione riscontrato per alcune relazioni ritmiche è qui sviluppato a livello formale e procedurale. Gli accordi arpeggiati della sezione 2 vengono a inclu-

dere, in maniera retrograda, gli accordi della sezione 1, secondo un procedimento di riscrittura non insolito in Donatoni.³³

Poiché gli archi tratteggiano l'inizio e la fine delle strutture arpeggiate, la relazione precedente trascina con sé anche una parziale derivazione dei ritmi degli archi da quelli retrogradi dell'altra sezione, e, secondariamente, da quelli *recti*:

Fig. 9: Confronto tra i ritmi degli archi nelle sezioni 1 e 2.

La maggior parte delle ricorrenze riguarda i ritmi degli archi che sottolineano l'inizio degli arpeggi. Gli interventi di viola e violoncello sulla fine degli arpeggi sono infatti semplicemente determinati dal numero di note utilizzate nell'arpeggio stesso, non dipendono in linea di massima da relazioni con la sezione precedente.

³³ «La sua scrittura è in essenza *ri-scrittura*», S. COLAZZO, *Dal nulla il molteplice. I lavori solistici con le loro proliferazioni*, cit., p. 111. «Processo: deflessione dal percorso di aggregazione, ma anche estensione dell'idea di seconda versione; una sorta di riconsiderazione del percorso compiuto», M. PESSINA, *Analisi di «Clair» di Franco Donatoni*, cit., p. 64. Oltre alle osservazioni di Borio su *The Hearth's Eye*, relative al processo di scrittura simmetrica rispetto al centro dell'opera, anche Bortolotto rileva il procedimento di riscrittura in Donatoni, cfr. MARIO BORTOLOTTI, *Le idee di Franco Donatoni*, cit., pp. 247-249 e Id., *The New Music in Italy*, «The Musical Quarterly», LI, 1 (1965), pp. 61-77: 76.

In questa sezione si instaurano dei cicli dovuti alla ripetizione di alcuni elementi, in particolare per quanto concerne la larghezza di banda degli arpeggi di celesta e vibrafono, i momenti di fissità del registro, il numero di altezze utilizzate in ogni arpeggio e, di conseguenza, le note tenute di ottavino e clarinetto basso. La maggiore attività ritmica di superficie, rispetto alla sezione precedente, sembra permettere una maggiore staticità con la presenza di cicli più numerosi e più estesi. Alla fine della sezione queste periodicità sono chiaramente avvertibili anche all'ascolto, provocano una stasi, e hanno forse la funzione di preparare le parti seguenti, più dinamicamente proiettate in avanti. Le ripetizioni cicliche iniziano, con una certa approssimazione, dalle battute supplementari che la sezione 2 presenta rispetto alla 1.

Analisi sezioni 3+4+5

Le sezioni 3+4+5 si configurano come *climax*. Gli archi partecipano a questo processo variando il modo di attacco verso una sempre maggiore presenza di suono, mentre le figurazioni dei fiati divengono gradualmente sempre più rapide.³⁴ Il clarinetto basso si muove omoritmicamente con gli archi, frammentando i tremoli di questi in figurazioni veloci. Il tremolo degli archi si situa sui gruppi ritmici del clarinetto con un numero di note superiori alle tre. Alle acciaccature del clarinetto corrispondono le acciaccature in arpeggio degli archi secondo logiche simmetriche. Gli schemi paradigmatici dei ritmi di celesta e clarinetto, qui non riportati, tracciano una mappa compatibile con la divisione delle sezioni.

La celesta si muove esclusivamente all'interno di 8-23, complemento letterale delle corde a vuoto degli archi, corrispondente a una scala di si maggiore arricchita del suo quarto grado innalzato. Il registro si sposta gradualmente verso l'acuto attraverso permutazioni circolari della scala:



Fig. 10: Spostamento graduale verso l'acuto del registro della celesta nelle sezioni 3+4+5.

Le altezze sono desunte, per moto retrogrado, dalle altezze congiunte degli arpeggi di vibrafono e celesta della sezione precedente:

³⁴ Siamo in presenza di processi come quelli descritti anni più tardi da Sciarrino e definiti come processi di accumulazione; cfr. SALVATORE SCIARRINO, *Le figure della musica*, Milano, Universal Music MGB, 1998, pp. 17-40.

The image displays a musical score for Franco Donatoni's 'Lumen'. It consists of several systems of staves. The first system (measures 37-38) shows a celesta part with triplets and a vibraphone part with arpeggiated chords. The second system (measures 39-40) continues the celesta and vibraphone parts, with dynamic markings like 'ppp, sempre'. The third system is labeled 'Inizio della Sez. 3' and includes the instruction 'punta ppp, sempre tast.'. Colored circles (blue, magenta, red) highlight specific notes in the celesta and vibraphone parts, with lines connecting them to show their retrograde relationship.

Fig. 11: Franco Donatoni, *Lumen*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, ESZ.8084, 1977, p. 10, per gentile concessione. Corrispondenza retrograda tra le altezze della celesta nelle sezioni 3+4+5 e quelle congiunte di celesta e vibrafono nella sezione 2: prime corrispondenze.

La presenza di note singole nella parte della celesta nelle sezioni 3+4+5 è determinata dalla presenza di unisoni/ottave negli arpeggi di vibrafono e celesta nella sezione antecedente, oppure dalla necessità puramente strumentale di evitare note ribattute. In questo caso l'altezza che causerebbe la ripetizione è soppressa. Anche il ritmo è determinato per moto retrogrado dal ritmo degli arpeggi, colmando le pause tra un arpeggio e il precedente con il trillo/tremolo della celesta. Il processo si interrompe a b. 58, quindi gli arpeggi sono percorsi a ritroso sino alle prime quattro note di b. 19.

Le prime battute dell'ottavino sono organizzate intorno al tetracordo 4-3 nella forma (3,4,6,7), che nelle prime sette³⁵ ripetizioni (bb. 39b-44b) segue questa logica:

- ◆ la figura iniziale è sempre il doppio dell'unità ritmica sottostante alle figurazioni della celesta
- ◆ la prima nota, mi, particolarmente all'inizio, è raddoppiata dalla celesta all'unisono, o comunque a poca distanza
- ◆ la seconda nota, mi bemolle, continua sino ad un transitorio di archi e clarinetto che determina l'inizio del trillo
- ◆ altre volte è invece l'inizio del sintagma a essere sottolineato dal transitorio di archi e clarinetto

I trilli simultanei di ottavino e celesta danno di nuovo l'insieme 4-3 nella forma consueta. Si noti come questo insieme contenga due occorrenze, una *recta* e l'altra *inversa*, della cellula che troveremo utilizzata nel culmine, nella sezione 6: 3-3 (2,5,6) compreso in 4-3 nelle forme (3,4,7) e (3,6,7), ovvero semitono e terza minore.³⁶ Nella figura seguente sono riportate le prime battute di questa sezione.

³⁵ Si noti, incidentalmente, che anche sette è un numero primo.

³⁶ 3-3 sembra assumere un significato particolare per Donatoni, ritrovandolo poi anche come prima configurazione di altezze nel primo pezzo di *Nidi*, per ottavino (strumento presente anche nell'organico di *Lumen*). Più specificamente, il primo passo di *Nidi*, dall'inizio (croma = 112) sino al primo cambio di metronomo (croma = 123), corrisponde, per note e acciaccature, quasi totalmente anche per le durate, alla parte dell'ottavino in *Lumen* alle bb. 59-62.

Handwritten musical score for Franco Donatoni's *Lumen*, measures 39-42. The score is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns. Red annotations highlight specific rhythmic relationships: "2 semicrome" and "2 crome di sestina" are indicated with red lines and arrows. The score includes staves for piano (*ppp, sempre*), clarinet (*punta ppp, sempre tast.*), and strings. Measure numbers 39, 40, and 41 are visible. The score ends with a double bar line and repeat slashes.

Fig. 12: Franco Donatoni, *Lumen*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, ESZ.8084, 1977, pp. 10-11, per gentile concessione. Sezione 3, bb. 39-42. In evidenza i rapporti ritmici iniziali tra ottavino e celesta e i sincroni di clarinetto basso e archi.

Le altezze del clarinetto sono legate da un rapporto di classe intervallare 1 con le altezze dell'ottavino, classe intervallare già rilevata nella sezione precedente.

L'ottavino dal punto di vista del registro si espande verso l'acuto aggiungendo gradualmente note nuove alle quattro iniziali, secondo un processo specifico: Donatoni rilegge a ritroso le note utilizzate da ottavino e clarinetto basso nella sezione 2 per attingere alle nuove altezze usate dall'ottavino nelle sezioni 3+4+5. I numeri riquadrati in Figura 13 indicano le altezze prelevate dalla parte dei due fiati nella sezione 2.

Fig. 13: Parti di ottavino e clarinetto basso nella sezione 2. I numeri indicano le altezze che sono gradualmente aggiunte all'ottavino nelle sezioni 3+4+5.

Da b. 44 in poi la parte dell'ottavino presenta alcune ripetizioni ben esemplificabili da uno schema paradigmatico alla Ruwet.³⁷ Ritroviamo processi di arricchimento, filtraggio e trasposizione di registro.

³⁷ Lo schema paradigmatico realizzato secondo le indicazioni di Ruwet (si veda ad esempio: NICOLAS RUWET, *Linguaggio, musica, poesia*, Torino, Einaudi, 1972) consiste nella selezione dei sintagmi non secondo le unità più piccole, come ad esempio spesso attuato da Nattiez (si veda ad esempio: JEAN-JACQUES NATTIEZ, *Syrinx di Debussy: un'analisi paradigmatica*, in *Il senso in musica*, a cura di Luca Marconi e Gino Stefani, Bologna, CLUEB, 1987, pp. 93-138), ma scegliendo le unità maggiori.

Fig. 14: Schema paradigmatico, alla Ruwet, della parte dell'ottavino nelle sezioni 3+4+5. I tratteggi e le frecce orizzontali indicano le altezze mantenute costanti da una ripetizione alla successiva, evidenziando, viceversa, le note aggiunte.

Ritmicamente troviamo, nel numero di impulsi per movimento e nelle figurazioni utilizzate (quintine, sestine, settimane ecc.), ancora procedure di arricchimento e filtraggio parallele a quelle delle altezze, stessi procedimenti quindi delle prime due sezioni. Il tutto si svolge in due fasi di accumulazione. Le ripetizioni dell'ottavino trascinano il clarinetto basso, che in alcuni momenti mostra analoghi comportamenti e caratteristiche.

In queste tre sezioni i cicli più estesi si trovano principalmente all'ottavino, che mantiene un andamento periodico sino alla fine della sezione 5, e secondariamente alla celesta. La diffusa discordanza di fase tra i cicli dei vari parametri sembrerebbe confermare il carattere dinamico e di collegamento delle sezioni 3+4+5.

Sezione 6

La texture è contraddistinta, come detto, dall'utilizzo esclusivo delle altezze dell'insieme 3-3 nella forma (2,5,6). Osservando il tessuto sonoro è possibile, principalmente in base all'andamento omoritmico, enucleare i seguenti abbinamenti:

- ◆ gli archi sempre insieme, con trilli semitonalmente, che quindi ripropongono la classe intervallare 1
- ◆ il clarinetto basso col vibrafono
- ◆ l'ottavino con la celesta

In Figura 15 le prime battute di questa sezione:

The image shows a musical score for the first six measures of a section. It consists of three systems of staves. The first system has two staves: the top staff is for a woodwind instrument (likely clarinet or saxophone) and the bottom staff is for a vibraphone. The second system has two staves: the top staff is for a woodwind instrument and the bottom staff is for a vibraphone. The third system has two staves: the top staff is for a woodwind instrument and the bottom staff is for a vibraphone. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff* and *p*. A tempo marking *(molto vibrato lento)* is present in the second system. The number '60' is written above the first staff in the second system.

Fig. 15: Franco Donatoni, *Lumen*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, ESZ.8084, 1977, p. 15, per gentile concessione. Sezione 6, bb. 59-60.

In Figura 16 abbiamo lo schema ritmico complessivo della sezione 6:

Fig. 16: Schema ritmico complessivo della sezione 6. In evidenza le ripetizioni dell'ottavino.

L'ottavino e la celesta sono organizzati in due gruppi identici di due battute ciascuno. Le figure ritmiche della celesta determinano il ritmo dell'ottavino poiché all'attacco di ogni figura della celesta ne abbiamo in corrispondenza una o due dell'ottavino, secondo uno schema ripetuto identico sei volte: due semicrome, una semicroma, una semicroma. Il ritmo degli archi è condizionato dal ritmo della celesta, in quanto troviamo una nota in corrispondenza di ogni re della celesta. Il ritmo della celesta, infine, ridotto ai soli transitori di attacco, è formato da cellule che si trovano sparse per il brano negli archi, nelle prime due sezioni, con una certa predilezione per battute multiple di cinque. Altro però non è possibile dedurre.

Diversamente, il ritmo di clarinetto basso e vibrafono è preso esattamente dalle figure ritmiche degli archi alle battute 1-4, prolungando la durata sino all'attacco seguente. L'unica differenza consiste nella prima figura ritmica degli archi a battuta 1, che però giustifica il differente ritmo del clarinetto basso rispetto al vibrafono all'inizio di questa sezione.³⁸

Tutte le note si basano su rotazioni delle classi di altezza dell'insieme 3-3. La discordanza di fase tra i vari cicli presenti compensa la staticità data dall'utilizzo delle stesse classi di altezze.

Anche le acciaccature presentano simmetrie distributive. La logica distributiva dell'ottavino è rappresentata in Tabella 3 (n = nota; a = acciaccatura):

³⁸ Si veda più avanti la relazione con il materiale autografo di Dallapiccola per la giustificazione delle configurazioni ritmiche della prima sezione di *Lumen*.

bb. 59-60	n n a n a n n n a	a n n a n n a n n a
bb. 61-62	n n a n a n n n a	n n a n n a n n

Tab. 3: Logica distributiva di note e acciaccature nella parte dell'ottavino nella sezione 6.

Le battute 59 e 61 sono identiche, mentre la battuta 62 sopprime la prima e ultima acciaccatura della corrispondente misura 60. Le acciaccature del vibrafono sono poste sempre sui bicordi dispari, ad esclusione del primo.

Per quanto riguarda la celesta occorre precisare che probabilmente il rigo della mano sinistra, per coerenza di orditura e di altezze, va letto in chiave di basso e non di violino come indicato in partitura.³⁹ Diversamente non avrebbe senso l'indicazione del glissando iniziale che partirebbe dalle note si e do bemolle. L'inizio del glissando prevede sempre un bicordo che propone ancora una volta la classe intervallare 1. Considerando le altezze della mano destra in prossimità delle quali inizia il glissando (linee verticali tratteggiate in Figura 17), abbiamo la successione seguente: re-sol bemolle-re-fa-re || re-sol bemolle-re-fa-re, due cicli identici, corrispondenti praticamente alla divisione in due parti di due battute ciascuna. Detto in altri termini, il glissando inizia sempre negli stessi punti della coppia di battute.

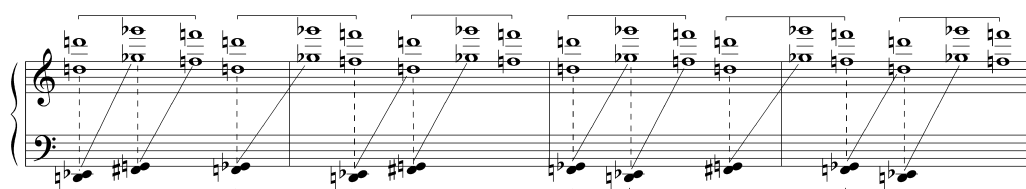


Fig. 17: Schema riassuntivo della parte della celesta nella sezione 6. Le note nere indicano l'inizio del glissando, quelle bianche la melodia.

Sezione 7

La sezione 7 è costituita da un accordo ripetuto identico a fiati, celesta e vibrafono, che traccia l'attacco e l'estinzione del trillo in glissando degli archi, questi ultimi con il consueto processo di rotazione. Il ritmo utilizzato è filtrato dalle bb. 5a-7a, ovvero le successive dopo le prime quattro.

³⁹ Ulteriori lievi imprecisioni di scrittura sono rintracciabili in altre zone della partitura.

Le altezze complessive danno il complementare letterale delle corde a vuoto degli archi, ossia 8-23.

Si noti il 4-26 alla celesta, sottoinsieme pentafonico.

Sezione 8

In questa sezione scompare nuovamente il vibrafono. Troviamo cinque gruppi di acciaccature discendenti, prima all’ottavino e poi al clarinetto basso, ognuno un aggregato⁴⁰ tranne l’ultimo. Ogni gruppo, tranne il conclusivo, è accompagnato dai glissando discendenti della celesta e punteggiato dalle acciaccature tremolate degli archi. Nell’ultimo gruppo di acciaccature ritorna l’insieme 3-3, con le medesime classi di altezza della sezione 6. In Figura 18 le altezze relative utilizzate negli aggregati:

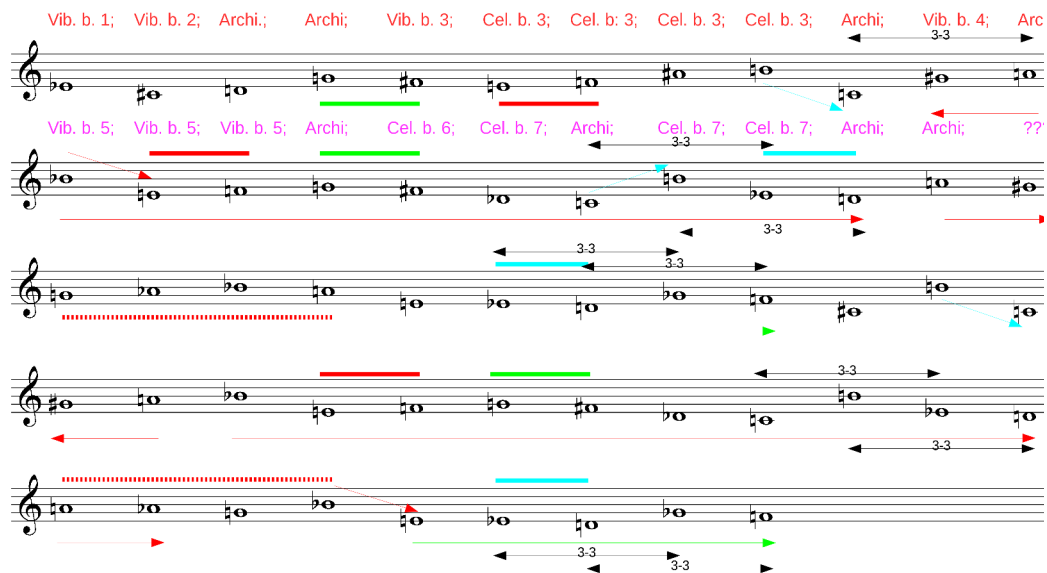


Fig. 18: Altezze utilizzate negli aggregati della sezione 8 e loro relazioni.

I rapporti più evidenti sono fra i gruppi 2+4 e 3+5, anche se non mancano relazioni intervallari globalmente unificatrici, espresse dai simboli in figura. In particolare l’aggregato 4 risulta composto dalle ultime due note dell’aggregato 1 e dalle prime 10 del 2, con ricorso al principio di rotazione ancora una volta. L’aggregato 5 risulta composto dalle ultime due note dell’aggregato 2, dalla prima e dalla terza dell’aggregato 3, nonché dalle note da 5 a 9 sempre dall’aggregato 3. L’insieme 3-3 compare più volte. Le note del primo e

⁴⁰ Per aggregato si intende un insieme di 12 altezze che esaurisce il materiale cromatico. È distinto dalla serie dodecafonica, in quanto nell’aggregato l’ordine non è pertinente.

del secondo aggregato sono tratte dalle altezze dell'inizio, mentre i gruppi successivi sembrano essere più conseguenza dei precedenti che non dell'ordine delle altezze iniziali.⁴¹

Sezione 9

Nella sezione di coda gli archi presentano sostanzialmente un prolungato accordo di armonici insieme al tremolo del clarinetto, la celesta si muove su una scala di si maggiore, il vibrafono e l'ottavino sono in omoritmia. Il tutto continua sino all'estinzione dell'ultima nota del vibrafono, ed è quindi regolato dalla percezione della sua risonanza, secondo procedimenti non dissimili da quanto avviene in altre opere del nostro autore.⁴²

I ritmi di ottavino e vibrafono sono gli stessi degli accordi della sezione 7, con l'attacco del vibrafono prolungato sino all'inizio del movimento successivo.

La parte della celesta mostra un gioco di rotazione tra le note del trillo e i gruppi di acciaccature successivi al primo, tranne l'ultimo, con tutte le altezze fissate all'interno della scala di si maggiore. La logica insita in questo gioco di rotazioni può essere riassunta nella Tabella 4:

Nota iniziale e finale del gruppo di 7 acciaccature	Trillo (nota reale e ausiliaria superiore)	Nota iniziale e finale del gruppo di 6 acciaccature
do diesis-si		
	do diesis-re diesis	mi-do diesis
	re diesis-mi	fa diesis-re diesis
	mi-fa diesis	sol diesis-mi
	fa diesis-sol diesis	la diesis-fa diesis
	sol diesis-la diesis	si-sol diesis
	la diesis-si	
do diesis-si		

Tab. 4: Schema delle rotazioni tra trillo e acciaccature nella parte della celesta nella sezione 9.

La nota trillata si innalza progressivamente di un grado, di conseguenza ruotano le 6 note delle acciaccature successive. Il ciclo si chiude così come era iniziato. L'ottavino si muove sulle note delle corde a vuoto degli archi, anch'esso con un gioco parziale di rotazioni tra nota reale e acciaccature. Il clarinetto e il vibrafono congiuntamente esprimono

⁴¹ Vedremo come queste altezze dipendano dalla serie dodecafonica utilizzata da Dallapiccola.

⁴² Ad esempio in *For Grilly*, b. 49, il clarinetto tiene una nota coronata, preceduta da un colpo di piatto, con «feltro duro», e in nota si specifica: «tenere sino a quando si spengono le vibrazioni del piatto».

l'insieme di classi di altezze 3-3 sempre con le note consuete. Si riassumono gli elementi della *texture* utilizzati nel brano, le ciclicità sono regolari.

Figura e processo

Lumen presenta una coerenza stringente tra i differenti livelli dell'articolazione strutturale. In questa caratteristica rientrano anche i rapporti tra figura e processo. Illustriamo più in dettaglio questa qualità, avvalendoci dei risultati dell'analisi svolta.

Si è visto come il brano inizi con una sequenza di accordi distanziati da pause, quindi evidenziando, a livello figurale e di *texture*, la verticalità dell'impianto sonoro. Nella seconda sezione questa verticalità è, per così dire, piegata obliquamente nelle sequenze ascendenti e discendenti degli arpeggi, derivati dagli accordi per rilettura retrograda. Gli arpeggi originano poi le note lunghe dei fiati, dall'evidente profilo orizzontale, in base a una duplice derivazione: dal punto di vista ritmico, stabilendone gli attacchi e le estinzioni, e dal punto di vista intervallare, attraverso la classe intervallare 1.⁴³ Abbiamo quindi un passaggio dal profilo verticale, a quello obliquo, infine a quello orizzontale; contemporaneamente iniziano a stabilirsi i primi andamenti ciclici evidenti, in particolare alla fine della sezione.

Questa sorta di schiacciamento di un profilo obliquo in uno orizzontale si verifica anche nella parte della celesta nelle sezioni 3+4+5, che infatti passa dagli arpeggi che si muovono su un'ampia estensione, alla compressione (retrograda) degli stessi sostanzialmente in un'unica ottava.

La parte dell'ottavino nelle sezioni 3+4+5, che abbiamo visto essere derivata per rilettura a rovescio delle note lunghe dei fiati nella sezione 2, conserva un profilo sostanzialmente lineare; queste sezioni a loro volta presentano una ciclicità, come evidenziato dagli schemi semiologici dell'ottavino.

A questo punto occorre fare una considerazione importante: questo concetto di oscillazione periodica, richiamato dalla ciclicità, è presente già nell'avvicinarsi di registro delle corde a vuoto degli archi, figura iniziale e praticamente ininterrotta per tutto il brano. L'inversione A su B e B su A fissata dagli archi,⁴⁴ sorta di oscillazione verticale, si trasforma in una oscillazione formale e orizzontale allorquando Donatoni rilegge in maniera retro-

⁴³ Ricordiamo che questa classe intervallare governerà anche i rapporti armonico-intervallari fra le note di clarinetto basso e ottavino nelle sezioni 3+4+5.

⁴⁴ Sebbene il procedimento di inversione possa essere considerato più semplicemente come una tecnica comune e diffusa, il suo utilizzo in questa forma ci suggerisce la tecnica del contrappunto doppio, quindi può ricondurci alla componente barocca del comporre di Donatoni, già evidenziata da S. COLAZZO, *Ironia e teatralità nelle composizioni dell'ultimo Donatoni*, cit., p. 138, e da M. PESSINA, *Analisi di «Clair» di Franco Donatoni*, cit., p. 61.

grada le sezioni precedenti, generando il materiale delle sezioni seguenti.⁴⁵ Il passaggio da profilo verticale a orizzontale proprio del livello figurale è così traslato anche sul livello formale-processuale.

Nella sezione 6 l'andamento di ogni strumento è scopertamente ciclico, offuscando in parte la linearità autonoma di ogni parte, tanto è vero che l'insieme di classi di altezze utilizzato è uno solo per tutti. Nella sezione 7 si ripropone il profilo verticale della sezione 1, ma gli archi anticipano il profilo obliquo (ascendente) che sarà preponderante, solo discendente, nella sezione che segue. Abbiamo una sorta di sintesi dei profili delle sezioni 1 e 2.

L'ultima sezione sembra riassumere, come in una coda, profili figurali utilizzati in precedenza. Anche il trattamento figurale e processuale descritto sembrerebbe avvalorare la tesi iniziale di un procedere teleologicamente, e non a pannelli separati, in maniera ferrea almeno sino alla sezione 6, culmine e punto di arrivo, dissolvendosi in maniera più libera nelle ultime sezioni. Possiamo evidenziare il tutto con simboli grafici nella figura seguente:

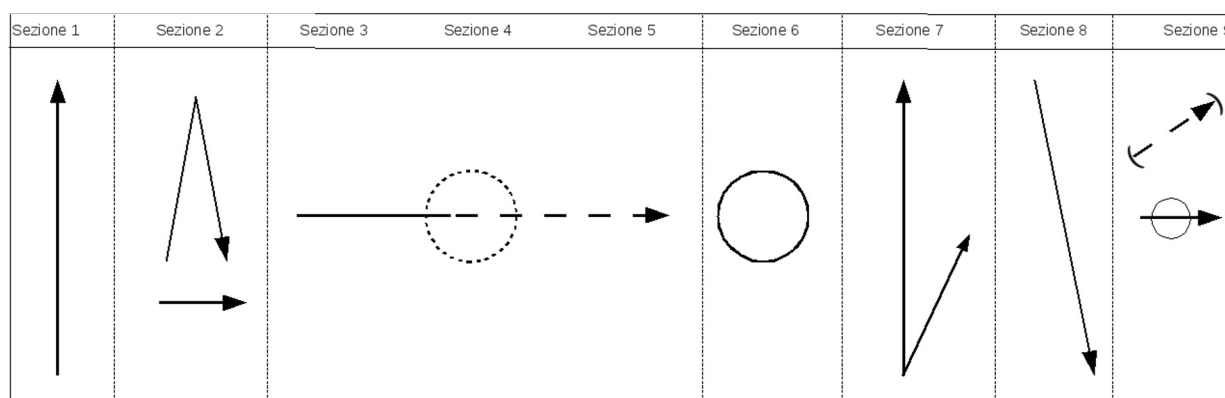


Fig. 19: Rappresentazione grafico-simbolica dell'evoluzione delle figure e dei processi utilizzati in *Lumen*.

I processi simboleggiati in figura potrebbero essere resi con maggiore efficacia utilizzando un video che mostri gradualmente il passaggio da uno stato all'altro delle singole componenti geometriche.⁴⁶

⁴⁵ Ovvero, ricordiamo, gli arpeggi della sezione 2 derivati per rilettura retrograda dagli accordi della sezione 1; la parte dell'ottavino nelle sezioni 3+4+5 generata dalla rilettura retrograda delle note lunghe dei fiati nella sezione 2; la parte della celesta nelle sezioni 3+4+5 che deriva dalla rilettura retrograda degli arpeggi di vibrafono e celesta nella sezione 2.

Donatoni e il materiale autografo di Dallapiccola

Gli autografi dei materiali preparatori di *Lux* di Luigi Dallapiccola, per voce e strumenti, sono conservati presso l'«Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”. Gabinetto G. P. Vieusseux, Firenze», nel fondo Luigi Dallapiccola, segnatura: IT ACGV LD. Mus.154.⁴⁷ Con segnatura IT ACGV LD. Mus.155 troviamo inoltre una cartellina intitolata

Lux
Abbozzo dell'episodio iniziale in quattro successive versioni
LD.Mus.155
Carte n. 5

che contiene due copie di uno stampato della famiglia, in carta di ottima fattura, contrassegnate entrambe a matita come «a», e quattro fogli pentagrammati segnati, sempre a matita, come «c1», «c2», «c3» e «c4!». Si tratta di quattro abbozzi delle battute iniziali di *Lux*. La parte più significativa per la nostra indagine è lo stampato, un doppione a orientamento orizzontale, che nella prima pagina reca impressa l'iscrizione:

fecisti nos ad te
et inquietum est cor nostrum,
donec requiescat in te.
(Sancti Aurelii Augustini “Confessionum”; Liber I, Caput I)

La seconda pagina contiene, in calce, con allineamento a destra, la seguente dicitura:

Diciotto battute iniziali di un lavoro per voci e strumenti.
Abbozzo rimasto sul pianoforte di Luigi Dallapiccola la sera del 18 febbraio 1975.

⁴⁶ Per rendere un'idea dell'uso delle animazioni nell'analisi musicale possiamo rimandare, solo come esempio, a JACOB REED – MATTHEW BAIN, *A Tetrahelix Animates Bach: Revisualization of David Lewin's Analysis of the Opening of the F Minor Fugue from WTC I*, «Music Theory Online», XIII, 4 (2007), http://www.mtosmt.org/issues/mto.07.13.4/mto.07.13.4.reed_bain.html, ultima consultazione il 17 novembre 2015; JOHN ROEDER, *Constructing Transformational Signification: Gesture and Agency in Bartók's Scherzo, Op. 14, No. 2, Measures 1-32*, «Music Theory Online», XV, 1 (2009), http://www.mtosmt.org/issues/mto.09.15.1/mto.09.15.1.roeder_signification.html, ultima consultazione il 17 novembre 2015; STEPHANIE LIND – JOHN ROEDER, *Transformational Distance and Form in Berg's “Schlafend trägt man mich”*, «Music Theory Online», XV, 1 (2009), http://www.mtosmt.org/issues/mto.09.15.1/mto.09.15.1.lind_roeder.html, ultima consultazione il 17 novembre 2015; ROBIN ATTAS, *Metaphors in Motion: Agents and Representation in Transformational Analysis*, «Music Theory Online», XV, 1 (2009), <http://www.mtosmt.org/issues/mto.09.15.1/mto.09.15.1.attas.html>, ultima consultazione il 17 novembre 2015; nonché al sito di Dmitri Tymoczko, autore di *A Geometry of Music*, dove è possibile fruire alcuni video realizzati col suo software ChordGeometries, <http://dmitri.tymoczko.com/ChordGeometries.html>, ultima consultazione il 17 novembre 2015.

⁴⁷ Vorrei cogliere l'occasione per ringraziare la signora Annalibera Dallapiccola e il personale dell'archivio per la disponibilità, la cortesia e il supporto prestato.

Nella terza pagina, contrassegnata a matita con «4!» troviamo la riproduzione dell'autografo di queste battute, mentre infine la quarta pagina contiene l'indicazione:

In ricordo di Luigi Dallapiccola
inviano Laura e Annalibera

L'esempio musicale della pagina 3 dello stampato è l'esatta riproduzione (se si esclude il punto e virgola aggiunto alla fine del testo letterario) del foglio n. 9 dei materiali preparatori, di cui si parlerà tra breve. È quasi sicuro, a nostro avviso, che Donatoni abbia utilizzato il materiale di questo stampato come fonte iniziale di *Lumen*, essendo improbabile, date le delicate circostanze, che abbia esaminato gli autografi di Dallapiccola.

Per quanto riguarda i materiali preparatori di *Lux*, i fogli sono custoditi in una cartellina che riporta la seguente dicitura:

Lux
Serie e studi preparatori
Ld Mus 154
Carte n. 10+1

Dentro la cartellina si trovano in primo luogo due doppioni di carta pentagrammata siglati «a» e «b»: «a» consta di 20 pentagrammi, «b» di 14. Al loro interno abbiamo un dattiloscritto con un testo letterario siglato «d». Il testo, in lingua latina, come accuratamente riportato testualmente in calce è tratto da: «Augustini, Soliloquia, Cap. XIII,1. – in “Antiche preghiere cristiane”; Edizioni Fussi; Casa editrice Sansoni, Firenze, 1957. Pag. 52».

Il doppione pentagrammato «a» non contiene niente, funge da cartellina per il testo dattiloscritto e per l'altro doppione pentagrammato «b». Questo sulla prima pagina riporta una serie dodecafonica con le sue trasposizioni, una per rigo, numerate da 1 a 12, in numeri arabi, all'inizio di ogni pentagramma, con linee di battuta dopo ogni nota che uniscono tutti i 12 pentagrammi. Alla fine dei rigi abbiamo la doppia linea di battuta. Le trasposizioni sono di semitono ascendente. Sulla quarta pagina abbiamo un'altra tabella seriale, inversa alla precedente, con le sue trasposizioni, notate e numerate come prima (da 1 a 12, linee di battuta dopo ogni nota, lungo tutti i pentagrammi, doppia linea di battuta alla fine), ma in numeri romani e alla fine dei pentagrammi. Anche in questo caso le trasposizioni sono in ordine di semitono cromatico ascendente. Considerata la collocazione sulla prima e quarta pagina, le serie sono disposte in modo da aprire il doppione ed averle di fronte tutte e due. Quindi la seconda tabella, quella sulla quarta pagina del doppione, va intesa come originale

e l'altra, quella sulla prima pagina, come inverso. Le numerazioni delle trasposizioni vengono così a trovarsi una accanto all'altra, permettendo un facile orientamento all'interno delle forme seriali. Si riporta la serie originale, prima trasposizione:



Fig. 20: La serie originale dell'autografo di Dallapiccola.

La serie di Dallapiccola getta luce su molti aspetti di *Lumen*. Se si eliminano dalla serie le altezze corrispondenti alle corde a vuoto di violoncello e viola, in ordine le note rimanenti, do diesis, mi bemolle, fa diesis, mi, fa, si bemolle, si, la bemolle, sono quelle che appaiono progressivamente a vibrafono e celesta nelle prime quattro battute, e determinano le relazioni insiemistiche e intervallari evidenziate, rapporti che di per sé non sarebbero presenti nella serie originaria. Sembra quasi che Donatoni, ricorrendo all'idea di utilizzare le corde a vuoto degli archi, filtri la serie ricavandone le caratteristiche già evidenziate nel corso dell'analisi. Si noti poi come con il primo aggregato della sezione 8, che riprende appunto le note iniziali, la serie divenga linearmente esplicita in *Lumen* (in modo accordale già lo era stata all'inizio del brano), se escludiamo l'inversione di posto delle prime due altezze.

Continuando la descrizione del materiale di Dallapiccola, abbiamo poi una serie di fogli pentagrammati o di frammenti, numerati da 1 a 9, consistenti per lo più in schizzi e abbozzi, probabilmente prove di combinazione seriale. Di questi fogli quello che appare sicuramente il più illuminante è il numero 9, in cui troviamo una prima bozza della composizione, in forma abbastanza completa, con un rigo in chiave di violino per la voce e un rigo pianistico per gli strumenti. Questo foglio è l'unico scritto interamente a penna con inchiostro nero,⁴⁸ ed è, come abbiamo detto, il materiale riprodotto nello stampato di cui sopra. L'esame del contenuto di questo foglio ci ha permesso di sciogliere la riserva sui ritmi della sezione 1. In Figura n. 21 abbiamo uno schema in cui il primo rigo di ogni coppia mostra i ritmi desunti dal brano di Dallapiccola, con le stanghette delle note in su per i ritmi vocali, in giù per gli altri, sovrapposti ai ritmi della prima sezione del brano di Donatoni,

⁴⁸ Qualche appunto a penna, con inchiostro blu, era presente, mischiato alla scrittura a matita, nei fogli 7 e 8.

riportati nel secondo rigo di ogni coppia.⁴⁹ Il lettore vorrà scusare l'esempio realizzato a mano, ma una versione informatica con sovrapposizioni di battute mensuralmente differenti sarebbe stato davvero un'impresa ardua:



Fig. 21: I ritmi dell'autografo di Dallapiccola confrontati con quelli di *Lumen*.

Donatoni ricava i ritmi degli accordi selezionando la maggior parte delle durate di Dallapiccola, riportate a un metro costante di $3/2$ e considerate solamente nell'attacco della nota. L'esame delle fonti permette quindi di sciogliere le ipotesi formulate nel corso dell'analisi, in merito all'origine dei ritmi della sezione 1, decisamente a favore della loro derivazione dal materiale di Dallapiccola.

Si noti poi come, anche per le durate, non selezionando tutti gli attacchi, Donatoni applichi nuovamente un processo di filtraggio, non più sul parametro delle altezze, bensì su quello delle durate. Questa procedura, dimostrando una coerenza formidabile, appare non solo permeare i procedimenti compositivi di *Lumen*, come abbiamo visto, ma è applicata sin

⁴⁹ Ringrazio caldamente la signora Annalibera Dallapiccola per la cortese autorizzazione alla trascrizione riportata nell'esempio.

dalla selezione del materiale pre-compositivo, configurandosi quindi come una delle caratteristiche compositive e stilistiche più evidenti in Donatoni, o almeno nel Donatoni di questo periodo e presumibilmente dei successivi.⁵⁰

Donatoni e i suoi contemporanei

Donatoni compositore spettrale?

Il titolo di questa parte, che potrebbe apparire provocatorio, in realtà ci riconduce a una questione basilare nella musica del Novecento, e non solo: la nozione di processo. Sulla base di questo concetto Donatoni e altri compositori, non necessariamente tutti dediti a tecnologie informatiche e spettri armonici, possono essere considerati compositori spettrali, sotto certi aspetti, anche quando non sussista lo stesso rapporto con lo studio della percezione sonora e l'informatica che troviamo nei compositori tradizionalmente così definiti. Uno sguardo rapido a quanto scritto su e da compositori spettrali mette in evidenza l'importanza della nozione di processo. Questo concetto è largamente presente nell'analisi di *Tempus ex machina* di Grisey, effettuata da Luigi Manfrin,⁵¹ il quale in un altro scritto afferma che «Grisey ci descrive l'oggetto sonoro come formazione complessa che di per sé spinge il compositore a dilatarlo per creare un processus formel»,⁵² e che «il concetto di sviluppo lascia dunque posto a quello di processo».⁵³ Descrizioni di vari processi formali e di sviluppo del materiale compositivo possono essere rintracciati anche nel saggio di Rose,⁵⁴ mentre Fineberg afferma che «benché non esclusiva della musica spettrale, l'idea di trasformazione continua da uno stato all'altro, o processo, ha assunto un'espressione speciale e giocato un ruolo cruciale nella costruzione formale della musica spettrale».⁵⁵ Anche per Murail la nozione di processo riveste un'importanza specifica e non è esclusiva dei composi-

⁵⁰ Sul procedimento di filtraggio in *Refrain* rimandiamo al già citato B. D. DECKER, *Preserving the Fragment: Franco Donatoni's Late Chamber Music*, cit.

⁵¹ LUIGI MANFRIN, *Gérard Grisey: periodicità, oscillazioni e risonanze in "Tempus ex machina" al limite tra udibilità e inudibilità*, «De Musica», XII (2008), pp. 1-67, <http://users.unimi.it/gpiana/dm12/manfrin%20-%20tempus%20ex%20machina/tempus%20ex%20machina.pdf>, ultima consultazione il 2 dicembre 2015.

⁵² LUIGI MANFRIN, *L'immagine spettrale del suono e l'incarnazione del tempo allo stato puro: la teoria della forma musicale negli scritti di Gérard Grisey*, «De Musica», VIII (2004), pp. 1-32: 4, <http://users.unimi.it/gpiana/dm8/manfrin/grisey.zip>, ultima consultazione il 2 dicembre 2015.

⁵³ *Ivi*, p. 21. Il termine sviluppo ci riconduce al termine tema. Si ricordi come il già citato Pessina metta in evidenza la differenza tra tema e figura, cfr. M. PESSINA, *Analisi di «Clair» di Franco Donatoni*, cit., p. 71.

⁵⁴ FRANÇOIS ROSE, *Introduction to the Pitch Organization of French Spectral Music*, «Perspectives of New Music», XXXIV, 2 (1996), pp. 6-39.

⁵⁵ «While not unique to spectral music, the idea of continuous transformation from one state to another, or process, has taken on a special manifestation and played a crucial role in the formal construction of spectral music», JOSHUA FINEBERG, *Guide to Basic Concepts and Techniques of Spectral Music*, «Contemporary Music Review», XIX, 2 (2000), pp. 81-113: 107.

tori della sua corrente: «ciò che è particolarmente degno di nota in questi primi pezzi è la nozione, già presente, di processo».⁵⁶ Inoltre:

Non credo, pertanto, che si possa parlare di un “sistema spettrale” in quanto tale [...] credo, tuttavia, che si possa parlare di un atteggiamento “spettrale” [...] Molti giovani compositori hanno già assunto questi concetti e stanno ottenendo risultati nuovi e diversi. Alcuni principi fondamentali (processo, interpolazione, funzione, persino lo studio degli spettri) adesso sono ovvi per compositori di orientamenti stilistici molto differenti.⁵⁷

Il processo coerente di trasformazione della figura, che in *Lumen* assume le caratteristiche descritte, allinea quindi Donatoni ad alcuni presupposti della musica spettrale, anche se, ripetiamo, nel compositore italiano abbiamo maggior considerazione per successioni lineari piuttosto che logaritmiche, assenza di riferimento esplicito alle leggi che governano la percezione sonora, e nessun contatto col mezzo elettronico.⁵⁸

Tecniche compositive in Lumen: un confronto con i contemporanei di Donatoni

Tentando una sintesi, la tecnica compositiva donatoniana, almeno come traspare da quest'opera, mostra connotati diversi che riconducono a compositori post-tonali, seriali e appunto spettrali. In Tabella 5 possiamo tracciare uno schema che discutiamo in dettaglio subito dopo:

⁵⁶ «What is especially noticeable in these early pieces is the, already present, notion of process», TRISTAN MURAIL, *After-thoughts*, «Contemporary Music Review», XIX, 3 (2000), pp. 5-9: 7.

⁵⁷ «I do not believe, therefore, that one can speak of a “spectral system” as such [...] I do believe, however, that one can speak of a “spectral” attitude [...] Many young composers have already taken hold of these concepts and are finding new and very different results. Certain basic principles (process, interpolation, function, even the study of spectra) are now even assumed as self-evident by composers of many different stylistic orientation», TRISTAN MURAIL, *Target Practice*, «Contemporary Music Review», XXIV, 2/3 (2005), pp. 149-171: 152.

⁵⁸ Nell'opera di Donatoni l'elettronica non occupa un posto rilevante; a fronte di un catalogo molto nutrito troviamo difatti solamente un *Quartetto III* per nastro magnetico a 4 piste, composto nel 1961, un *Concerto Grosso* del 1992, per 5 tastiere elettroniche (che rappresentano il concertino) e orchestra, infine il *Concertino II*, per 5 tastiere elettroniche Yamaha.

Lumen di Donatoni	Musica spettrale	Serialità	Altro
Sonorità tonali	Uso di spettri armonici		
Figure		Derivazione dalla <i>Gruppenteknik</i> ?	Bartók
Proporzioni	Grisey, Murail...	Nono, Stockhausen, Manzoni...	Bartók
Cicli e concordanze / discordanze di fase; periodicità e aperiodicità	Grisey...		Minimalismo
«esposizione della cellula e crescita dell'organismo»	Murail...		Bartók
Processi	Murail, Grisey, Fineberg...		
Ampiezza di banda	Grisey, Murail...	Ligeti, Scelsi, Nono...	
Filtraggio	Grisey...		
Accelerazione e decelerazione	Grisey...		
Interpolazione	Grisey, Murail...		
Aggregati		Serialità e Dodecafonia	
Retrogrado		Dodecafonia	
Rilettura retrograda		Maderna...	Bartók
Rilettura di materiali utilizzati		Maderna...	
Rotazioni		Koenig...	

Tab. 5: Confronto sintetico tra le tecniche compositive utilizzate in *Lumen* e quelle dei contemporanei di Donatoni.

Nella prima colonna sono riportate le tecniche compositive rilevate nell'analisi di *Lumen*. Le colonne seguenti tracciano collegamenti rispettivamente con compositori spettrali, seriali e dodecafonicisti, e altri. Di seguito si sciolgono le associazioni sinteticamente illustrate nella tabella.

Sonorità tonali:

L'uso di sonorità tonali può essere paragonato in qualche modo all'uso di armonie desunte da spettri armonici.⁵⁹ I presupposti sono ovviamente differenti, ma in entrambi i casi ci si confronta, seppur più o meno indirettamente, con i presunti fondamenti fisico-acustici del sistema tonale. Singolare è poi una coincidenza processuale tra Donatoni e Grisey: il

⁵⁹ Sull'uso di campi armonici derivati da spettri acustici possiamo rimandare a quanto descritto globalmente in: F. ROSE, *Introduction to the Pitch Organization of French Spectral Music*, cit.; T. MURAIL, *Target Practice*, cit., pp. 162-164; J. FINEBERG, *Guide to Basic Concepts and Techniques of Spectral Music*, cit.; ANGELO ORCALLI, *Fenomenologia della musica sperimentale*, Potenza, Sonus Edizioni Musicali, 1993, pp. 255-274.

primo imposta gli accordi iniziali della sezione 1 e li varia successivamente spostando alcune altezze di ottava; il secondo attua il medesimo procedimento nella variazione degli agglomerati armonici in *Partiels*, abbassando di ottava alcuni suoni dello spettro acustico.⁶⁰

Figure:

L'uso delle figure in Donatoni, che sarà condiviso perlomeno dai compositori partecipanti al convegno curato da Melchiorre,⁶¹ da un lato ci riconduce alle tecniche bartokiane, particolarmente nell'utilizzo di cellule-motivo, come ampiamente attestato nella letteratura; dall'altro lato possiamo accostarlo alla *Gruppenteknik*, considerando la figura come un modo per catalizzare e polarizzare la percezione.

Proporzioni:

L'utilizzo di proporzioni, ipotizzato in *Lumen* nel rapporto fra i semitoni dell'agglomerato iniziale e le divisioni formali, è ampiamente attestato nella letteratura analitica su compositori di diverse correnti: Lendvai ha dimostrato l'utilizzo formale in Bartók della serie di Fibonacci, garante di rapporti proporzionali tra le sezioni;⁶² i compositori seriali⁶³ e post-seriali hanno utilizzato di frequente la proporzionalità governata da numeri, come Nono ne *Il Canto Sospeso*, Stockhausen nel *Klavierstück IX*, Manzoni in *Ode*;⁶⁴ l'utilizzo della proporzionalità è sancito a livello teorico anche da Koenig⁶⁵ ed è ovviamente presente nei compositori spettrali, già dal semplice fatto di utilizzare campi armonici desunti da uno spettro acustico, le cui frequenze sono multipli di una frequenza fondamentale.

⁶⁰ Cfr. F. ROSE, *Introduction to the Pitch Organization of French Spectral Music*, cit., pp. 9-10.

⁶¹ *L'idea di figura nella musica contemporanea. Atti del Convegno svoltosi a Milano dal 2 al 4 ottobre 1985*, a cura di A. Melchiorre, cit. Tra i compositori intervenuti possiamo ricordare: Franco Donatoni, Brian Ferneyhough, Salvatore Sciarrino, Armando Gentilucci, Luca Lombardi, Dario Maggi, Alessandro Melchiorre, Mauro Cardi, Giulio Castagnoli.

⁶² ERNŐ LENDVAI, *La sezione aurea nelle strutture musicali bartokiane*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XVI, 2 (1982), pp. 157-181, e XVI, 3 (1982), pp. 340-399.

⁶³ Si utilizza la locuzione “compositori seriali” in senso generale, consapevoli del fatto che la serialità integrale sia durata in realtà meno di quanto spesso si vuol far credere, e non sia un movimento così compatto come ritenuto in passato.

⁶⁴ Sull'utilizzo della sezione aurea nella musica del secolo scorso rimandiamo a: JONATHAN KRAMER, *The Fibonacci Series in Twentieth-Century Music*, «Journal of Music Theory», XVII, 1 (1973), pp. 110-148, che si rivolge a lavori di Bartók, al *Klavierstücke IX* di Stockhausen e a *Il Canto Sospeso* di Nono; su quest'ultima opera si possono consultare inoltre: JEANNIE M. GUERRERO, *Serial Intervention in Nono's "Il Canto Sospeso"*, «Music Theory Online», XII, 1 (2006), <http://www.mtosmt.org/issues/mto.06.12.1/mto.06.12.1.guerrero.html>, ultima consultazione il 18 novembre 2015; BORIS PORENA, *N. 2 per la composizione*, Ricordi, Milano, 1983; KATHRYN BAILEY, “Work in Progress”: *Analysing Nono's "Il Canto Sospeso"*, «Music Analysis», XI, 2/3 (1992), Alexander Goehr 60th-Birthday Issue, pp. 279-334. L'uso delle proporzioni nella strutturazione formale in *Ode* di Manzoni è attestata da quanto da lui personalmente dichiarato durante un seminario tenutosi alla Scuola di Musica di Fiesole nel 1989.

⁶⁵ Cfr. G. M. KOENIG, *Genesis e Forma*, cit.

Cicli e concordanze/discordanze di fase; periodicità e aperiodicità:

Si è osservato in *Lumen* che occasionalmente si creano cicli di valori parametrici, che, quando in fase, rafforzano la loro percezione. Il concetto di fase, che si inserisce in un contesto di periodicità e aperiodicità, non è estraneo alla musica spettrale, con particolare riguardo a Grisey: in *Modulations* il compositore stesso nel descrivere l'opera parla di «aperiodicità delle durate»,⁶⁶ e il concetto di periodicità affiora già nel titolo dell'analisi di Manfrin su *Tempus ex Machina* di Grisey,⁶⁷ in cui i riferimenti ai questi concetti sono molteplici:

1. «periodicità, accelerazione e decelerazione sono i tre poli entro cui oscilla il discorso musicale»⁶⁸
2. «nel saggio *Tempus ex machina* egli [Grisey] delinea una scala differenziale di complessità dei messaggi sonori – dal fenomeno più semplice della periodicità, punto di riferimento per la percezione del tempo paragonabile al suono sinusoidale per la percezione delle altezze, all'assoluta assenza di regolarità, vero e proprio rumore bianco delle durate con massimo grado di disordine – in funzione del variare dei gradi d'attesa e di prevedibilità generata spontaneamente dal confronto tra eventi acustici successivi»⁶⁹
3. «Il ritmo di tutta l'intera prima parte sorge, quindi, dalla rottura e dalla ricostruzione della continuità temporale su un altro piano – quello della macroforma - attraverso un gioco vario e complesso tra periodicità (continuità) e aperiodicità (discontinuità)»⁷⁰

Grisey stesso elenca, tra le conseguenze formali del pensiero spettrale, la sovrapposizione in fase o fuori fase di processi di varia qualità.⁷¹

L'antitesi basata sui concetti di concordanza e discordanza di fase è poi attestata nel titolo di molte composizioni di Steve Reich quali *Piano Phase*, *Violin Phase*, *Phase Patterns*,

⁶⁶ «Aperiodicité des durées», GÉRARD GRISEY, *Modulations pour 33 musiciens*, in Grisey, *Modulations*, ERATO, © 1984, cd, ECD 88263.

⁶⁷ L. MANFRIN, *Gérard Grisey: periodicità, oscillazioni e risonanze in "Tempus ex machina" al limite tra udibilità e inudibilità*, cit.

⁶⁸ *Ivi*, p. 7.

⁶⁹ *Ivi*, p. 11.

⁷⁰ *Ivi*, p. 13.

⁷¹ GÉRARD GRISEY, *Did You Say Spectral?*, «Contemporary Music Review», XIX, 3 (2000), pp. 1-3: 3.

Electric Guitar Phase, per cui *Lumen* di Donatoni sembra partecipare, anche se su presupposti fondamentalmente differenti, di alcuni concetti propri pure della musica minimalista.

«esposizione della cellula e crescita dell'organismo»:⁷²

L'organizzazione tematica attraverso l'uso di cellule-motivo è ben attestata in letteratura per ciò che riguarda Bartók, e di questo è ben consapevole Donatoni:

Devo riconoscere che un'attitudine frequente, se non proprio costante, della mia immaginazione formale consiste nell'iniziare dal nulla, nell'accompagnare l'apparizione – quasi ne fossi il testimone attivo – di un infimo corpuscolo organico che dalla nascita del segno/suono trova gradualmente la propria identità di organismo vivente. Questo accade, e accadrà, a causa di una fisiologia mentale della quale mi sono noti gli antecedenti «genetici» evidentemente trasmessi da una paternità culturale (Bartók).⁷³

Il riferimento a Murail appare invece più sfumato, perché se da un lato il compositore francese parla di «approccio globale piuttosto che sequenziale o “cellulare”»,⁷⁴ ponendosi in contraddizione con la concezione donatoniana, tuttavia il pensare per categorie continue piuttosto che discrete («ogni cosa è connessa») riavvicina le concezioni dei due compositori verso un approccio globale e organicistico della forma.

Processi:

Sull'affinità di Donatoni e degli spettralisti sulla base del concetto di processo si è già discusso all'inizio di questa sezione, cui si rimanda.

Ampiezza di banda:

In *Lumen* l'ampiezza di banda rappresenta un criterio formale pertinente sotto diversi aspetti: la distribuzione delle gamme di altezza utilizzate dai singoli strumenti sezione per sezione; la riconversione delle altezze della sezione 2 in quelle della sezione 3, all'interno di una banda ristretta,⁷⁵ la scala di si maggiore alla celesta nell'ultima sezione; ritroviamo l'importanza della gamma di altezze utilizzate, specificamente della banda passante, nei processi di filtraggio degli spettralisti.⁷⁶

⁷² F. DONATONI, *Presenza di Bartók*, in *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 87-91: 89.

⁷³ F. DONATONI, *In-Oltre*, cit., p. 48.

⁷⁴ «Global approach, rather than a sequential or “cellular” one», T. MURAIL, *Target Practice*, cit., p. 152.

⁷⁵ Si ricordino gli arpeggi di celesta e vibrafono della sezione 2 che confluiscono nella banda ristretta delle altezze della celesta nella sezione 3; la stessa cosa per le altezze di ottavino e clarinetto della sezione 2 rispetto a quelle di ottavino nella sezione 3.

⁷⁶ Cfr. F. ROSE, *Introduction to the Pitch Organization of French Spectral Music*, cit., pp. 16-19.

Filtraggio:

In *Lumen* abbiamo rintracciato processi di filtraggio additivo e sottrattivo, tecniche donatoniane ben evidenziate anche da Decker.⁷⁷ Procedimenti di filtraggio nelle opere di Grisey sono descritti da Manfrin⁷⁸ e da Rose,⁷⁹ processi che contribuiscono a strutturare i caratteri salienti della forma.

Accelerazione e decelerazione:

I processi di accelerazione e decelerazione che in *Lumen* sono particolarmente evidenti nelle sezioni 3+4+5, li ritroviamo nelle opere di Grisey e nelle tecniche dei compositori spettrali in genere. Fineberg riporta esplicitamente l'accelerazione e la decelerazione come tecniche precipue della musica spettrale,⁸⁰ mentre Manfrin parla di accelerazione e decelerazione nelle opere di Grisey sia in senso generale,⁸¹ sia specificamente in *Tempus ex machina*.⁸²

Interpolazione:

L'interpolazione in senso stretto è il calcolo dei valori intermedi di una variabile, tra due valori noti. L'interpolazione più semplice è quella lineare, che potremmo raffigurare come un segmento che riunisca due punti dati, corrispondenti ai valori conosciuti. In Donatoni troviamo l'interpolazione allorquando si passa gradualmente dai contorni di una figura a quelli di un'altra. In *Lumen* possiamo parlare di interpolazione a proposito di quanto descritto in precedenza relativamente a figura e processo: dall'assetto verticale del profilo degli accordi iniziali si passa gradualmente, quasi per interpolazione, ai profili delle figure seguenti. Anche il processo di aggiunta graduale di altezze alla parte di ottavino, nelle sezioni 3+4+5, provoca un'interpolazione dall'insieme di classi di altezze iniziale a quello finale. L'operazione di interpolazione è d'altronde tra quelle elencate da Borio come proprie della figura.⁸³ Nei compositori spettrali il procedimento di interpolazione è una tecnica

⁷⁷ Cfr. B. D. DECKER, *Preserving the Fragment: Franco Donatoni's Late Chamber Music*, cit.

⁷⁸ Cfr. L. MANFRIN, *Gérard Grisey: periodicità, oscillazioni e risonanze in "Tempus ex machina" al limite tra udibilità e inudibilità*, cit. e ID., *L'immagine spettrale del suono e l'incarnazione del tempo allo stato puro: la teoria della forma musicale negli scritti di Gérard Grisey*, cit.

⁷⁹ Cfr. F. ROSE, *Introduction to the Pitch Organization of French Spectral Music*, cit.

⁸⁰ Cfr. J. FINEBERG, *Guide to Basic Concepts and Techniques of Spectral Music*, cit., pp. 105-106.

⁸¹ Cfr. L. MANFRIN, *L'immagine spettrale del suono e l'incarnazione del tempo allo stato puro: la teoria della forma musicale negli scritti di Gérard Grisey*, cit., p. 30.

⁸² Cfr. L. MANFRIN, *Gérard Grisey: periodicità, oscillazioni e risonanze in "Tempus ex machina" al limite tra udibilità e inudibilità*, cit., pp. 14-18.

⁸³ Cfr. G. BORIO, *La poetica della figura nella recente produzione di Donatoni*, cit., pp. 226-227.

usuale, ne parla Rose a proposito di Grisey e Murail,⁸⁴ Manfrin a proposito di *Vortex temporum*⁸⁵ e di *Tempus ex machina* di Grisey.⁸⁶ Il procedimento di interpolazione è poi talmente frequente nella concezione spettrale e nella composizione contemporanea da meritare inoltre oggetti specifici in programmi di composizione assistita dall'elaboratore, quali OpenMusic e PWGL.⁸⁷

Aggregati; retrogrado:

Donatoni sin dall'inizio di *Lumen* tende a raggiungere il totale cromatico, stratificando i suoni dei primi accordi. Ugualmente i vari processi di accumulazione di altezze hanno sempre questo riferimento. L'uso di aggregati, ovvero di insiemi di suoni che esauriscano il totale cromatico, ci riconduce certamente all'ambito dodecafonico e seriale, in cui i 12 suoni sono un punto di riferimento ineludibile nella strutturazione delle altezze. Donatoni stesso ci ricorda come l'incontro con Dallapiccola e Maderna abbia stimolato in lui l'esigenza di iniziare la sperimentazione seriale.⁸⁸ Ugualmente immediato è il richiamo alla dodecafonia e alla serialità nell'uso del retrogrado.

Rilettura di materiali già utilizzati; rilettura retrograda:

Abbiamo visto come diverse sezioni di *Lumen* si sviluppino attraverso rilettura retrograda delle sezioni precedenti, o di parte di esse. Questo procedimento appare ispirato dalle tecniche compositive di Bruno Maderna. Donatoni stesso ci racconta del suo incontro con Maderna, e di come questi all'epoca fosse intento alla composizione del suo quartetto; testualmente Donatoni afferma che «all'epoca lui [Maderna] era intento a scrivere un quartetto e fu osservandolo che nacque in me la prima idea di quel modo di procedere che ancora oggi i miei allievi chiamano le "riletture". Il primo movimento del quartetto era costruito con l'ausilio del famoso quadratino magico e il secondo [...] non era nient'altro che

⁸⁴ Cfr. F. ROSE, *Introduction to the Pitch Organization of French Spectral Music*, cit., pp. 34-36.

⁸⁵ Cfr. L. MANFRIN, *L'immagine spettrale del suono e l'incarnazione del tempo allo stato puro: la teoria della forma musicale negli scritti di Gérard Grisey*, cit., p. 31.

⁸⁶ Cfr. L. MANFRIN, *Gérard Grisey: periodicità, oscillazioni e risonanze in "Tempus ex machina" al limite tra udibilità e inudibilità*, cit., pp. 26, 52 e 62.

⁸⁷ Non è questa la sede per discutere in dettaglio di questi argomenti, per cui si rimanda alla documentazione dei software citati, liberamente scaricabili dalla pagina di download dei siti corrispondenti: <http://repmus.ircam.fr/openmusic/home> (ultimo accesso il 18 novembre 2015) per OpenMusic e <http://www2.siba.fi/PWGL/index.html> (ultimo accesso il 18 novembre 2015) per PWGL. Possiamo trovare differenti oggetti che utilizzano la funzione di interpolazione, ad esempio in OpenMusic INTERPOLATION, ricavabile dal Menu Function > Basic Tools > Arithmetic > INTERPOLATION; in PWGL troviamo l'oggetto *interpolation*, ottenibile dal menu Num series > interpolation.

⁸⁸ Cfr. F. DONATONI, *Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno*, cit., p. 18.

una rilettura del primo». ⁸⁹ In particolare in Maderna non abbiamo una semplice “rilettura” del primo movimento da parte del secondo, ma nello specifico si ha una rilettura retrograda, come evidenziato da Giacomo Manzoni: «il quartetto per archi consiste di due movimenti, dei quali il secondo rispecchia il primo. [...] Dopo che la riserva di materiale del primo movimento si è completamente esaurita, il secondo dà l'impressione di osservare lo stesso oggetto sotto un altro punto di vista. Qui il compositore ripercorre i suoi passi sino all'inizio». ⁹⁰ Il collegamento con Bartók, relativamente alla rilettura retrograda, appare immediato pensando alla forma ad arco del compositore ungherese, interpretabile come una lettura retrograda rispetto a un asse centrale. ⁹¹

Rotazioni:

Le rotazioni, ossia le permutazioni circolari, presenti diffusamente nella strutturazione dei parametri in *Lumen*, sono da sempre un elemento di sviluppo tipico della tecnica combinatoria e quindi del metodo compositivo seriale. Per richiamare un esempio, Koenig cita le rotazioni, definendole specificamente come rotazioni d'asse, nel suo testo *Genesi e Forma*, riportando alcuni esempi numerici. ⁹²

Conclusioni

Se non il senso di profonda bellezza, pensiamo che questa analisi abbia mostrato la forte coerenza che permea *Lumen* a tutti i livelli, sin dallo stadio pre-compositivo. Donatoni ci conduce, con un pensiero formale e musicale lucidissimo, di alta levatura intellettuale, attraverso i differenti pannelli del lavoro, dalle sezioni iniziali sino al culmine e alla dissolvenza nella Coda finale. Il compositore manifesta così ancora una volta il suo artigianato di altissima qualità, tanto più se esercitato a partire da un materiale non proprio ma desunto da altri, come spesso accadeva nelle sue composizioni, in questo caso da Dallapiccola.

L'illustrazione dettagliata dei procedimenti compositivi utilizzati si ritiene e si spera possa facilitare l'impostazione di analisi di altre opere del nostro autore. L'accento sulla nozione di processo, al di là del confronto forse audace con la corrente spettrale, da un lato mette in evidenza uno dei modi attraverso il quale diversi compositori in quegli anni sono

⁸⁹ *Ivi*, p. 6.

⁹⁰ «The String Quartet consists of two movements, of which the second mirrors the first. [...] After the reserve of material in the first movement has been totally exhausted, the second gives an impression of looking at the same object from another point of view. Here the composer retraces his steps back to the beginning», GIACOMO MANZONI, *Bruno Maderna*, «die Reihe», IV (1958), pp. 113-118.

⁹¹ Tale procedimento è stato sviluppato sistematicamente da Donatoni in *The Heart's Eye*.

⁹² Cfr. G. M. KOENIG, *Genesi e Forma*, cit., p. 35.

usciti dall'*impasse* seriale prima e aleatoria dopo, recuperando comunicatività, autonomia e produttività compositiva; dall'altro lato può contribuire all'analisi e alla comprensione di un'ampia parte della letteratura musicale attuale e del secolo scorso. Lo spunto generativo suscitato dal materiale di Dallapiccola mostra poi la continuità col passato, proiettata verso il futuro, inserendo in un certo senso Donatoni (e Dallapiccola) in un flusso vitale di energie culturali e compositive positive, che ancora oggi possono esercitare il loro influsso benefico.

Il modo particolare in cui Donatoni plasma l'inviluppo formale di *Lumen* e dei suoi pannelli di figure, se ci è permessa in fase conclusiva una digressione soggettiva, totalmente personale e arbitraria nel suo carattere ermeneutico, sembra raffigurare, per analogia,⁹³ il decorso di una candela, dalla sua accensione al suo culmine luminoso, sino allo spegnimento e alla permanenza del suo profumo, innestandosi nella dedica del lavoro a Dallapiccola.

Infine, forse la cosa più importante, l'approfondimento di *Lumen* attraverso l'analisi ha rafforzato in chi scrive l'ammirazione e l'amore per le opere di Donatoni, in particolare questa.

NOTA

Circa gli esempi, in conformità alle norme editoriali l'autore ha verificato, sotto la propria responsabilità, che le riproduzioni non sono coperte da diritti o, in caso contrario, ha ottenuto dai detentori dei diritti l'assenso alla pubblicazione.

⁹³ Onde evitare equivoci, si specifica che la nostra posizione in merito al significato della musica è quella degli "espressionisti assolutisti" secondo l'accezione che ne dà Meyer (LEONARD B. MEYER, *Emozione e significato nella musica*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 27-29).