

La *Sequenza* per flauto solo di Luciano Berio

A Darmstadt le capacità improvvisative e creative dell'interprete divengono la materia costituente del brano. Questo era possibile in quel momento unico di amalgama, fusione e confronto di idee miracolosamente creatosi nella cittadina tedesca, infatti fuori da tale contesto l'atteggiamento dei compositori verso gli interpreti "fantasiosi" non è incoraggiante.

La *Sequenza* (1958) per flauto solo di Luciano Berio è dedicata amichevolmente "A Severi". L'elemento predominante del brano è il virtuosismo : una concitazione continua interrotta da pochi e brevi momenti di stasi.

Citiamo un passaggio di doppie note ribattute, che per il numero di note richieste in uno spazio che corrisponde a una pulsazione di 70 M. M. è impossibile da eseguire

esempio musicale [omesso]

e l'estesa sequenza di note frullate nel registro grave con dinamiche *f*, *ff* e con due *sffz*.

esempio musicale [omesso]

Tutto il brano è basato sui diversi modi d'attacco,

détaché

legato

staccato

marcato

portato o tenuto,

in combinazione con accenti e sforzati, e sui contrasti dinamici (che vanno da *pppp* a *ff*).

Per quanto riguarda le nuove tecniche in questo brano troviamo un trillo di chiavi (si passa da un trillo a un trillo di sole chiavi)

esempio musicale [omesso]

un colpo di chiave nel finale

esempio musicale [omesso]

due suoni multipli

esempio musicale [omesso]

che anticipano sorprendentemente il fortunato sviluppo che avranno negli anni seguenti. In questo brano i suoni multipli “sono un po’ il segnale della disperata ricerca di polifonia con lo strumento più monodico della storia” (L. Berio, *Intervista sulla musica*, a cura di R. Dalmonte, Bari Laterza, 1981), i frullati “saranno sempre usati come estensione massima di articolazione rapidissima ed i colpi delle chiavi come estensione massima di un progressivo cammino verso il rumore” (L. Berio, op. cit.).

Una recensione di un' esecuzione della *Sequenza* da parte di Gazzelloni al III Festival di Varsavia nel 1959, mette in evidenza quanto il flautista mettesse di sè stesso nell'opera :

“... non si saprebbe nascondere che, malgrado gli impulsi passionali, i bruschi soprassalti, i fuggevoli voli lirici e le quieti improvvise che gli conferiscono una fisionomia così espressiva, così nettamente determinata e così diversa nei suoi aspetti, la Sequenza di Luciano Berio presta per un punto il fianco alla critica. Perchè è un fatto che in ragione delle sue proporzioni considerevoli e delle possibilità eccezionali che presuppone nel suo interprete, richiede imperiosamente l'arte incomparabile di un Severino Gazzelloni, per non stancare l'attenzione del pubblico e tenerlo, da un capo all'altro, in sospenso davanti a queste prodezze incessantemente rinnovate, a tutte una più sbalorditiva dell'altra ” (R. A. Mooser, *Visage de la musique contemporain 1957-1961*, Julliard, Paris, 1962).

Nella scrittura della *Sequenza* riescono a convivere due livelli diversi : quello deterministico per quanto riguarda l'altezza dei suoni e quello aleatorio per le durate. La notazione è proporzionale : tratti verticali equidistanti rappresentano l'unità metrica (M. M. = 70) e le note sono distribuite a distanze direttamente proporzionali alla loro durata.

I problemi esecutivi posti dalla *Sequenza* riguardano una certa serie di effetti quali i doppi suoni, Flatterzungen, note ribattute e percosse, oltre a passaggi velocissimi su articolazioni complesse, ma la difficoltà maggiore è indubbiamente il tempo del brano e la durata delle note secondo la notazione proporzionale :

“Il tempo di esecuzione e i rapporti di durata vengono suggeriti :

dal riferimento ad una costante quantità di spazio che corrisponde ad una costante pulsazione del metronomo;

dalla distribuzione delle note in rapporto a quella quantità costante di spazio [28-29 mm] : 70 MM. circa e perciò eguale a circa 0,80 [secondi].”

(L. Berio, Note allo spartito della *Sequenza*, Suvini Zerboni, Milano, 1958).

La domanda che l'esecutore si pone è come dare coerenza a un brano che manca dei tradizionali riferimenti metrici. Mettendo a confronto le due incisioni di Gazzelloni (Archiv -1959- e Mainstram) della *Sequenza*, molto simili tra di loro e una delle quali si avvale di Berio come tecnico del suono, con la registrazione di Aurèle Nicolet (Wergo, 1966), sembra che l'interpretazione di Gazzelloni voglia mettere in contrasto i rapidi e frammentari segmenti di note staccate con l'improvvisa cantabilità dei rari suoni tenuti (che sono vibrati da Gazzelloni) attraverso l'alternanza

di diversi tipi di suono che fanno scaturire una sorta di dialogo con domande, risposte a ritorni ciclici. Ad un'analisi approfondita si scopre che queste duplicazioni sono presenti nel testo musicale, nonostante la loro programmatica esclusione secondo l'estetica di Berio. L'interpretazione di Gazzelloni le evidenzia, anche per trovare quel carattere "espressivo" ricorrente nel suo modo di suonare.

Ad esempio nella prima riga della *Sequenza*, tanto per compiere un'analisi dell'incipit, da cui tutto il brano deriva, abbiamo 4 nuclei di note marcate con dinamiche tra *ff* e *mf*. Poi seguono 2 note tenute in un *diminuendo* che termina con una appoggiatura breve e un suono staccato. Nella versione di Gazzelloni le note marcate sono tutte ugualmente accentate indipendentemente dai registri e seguono la distribuzione spazio-temporale con un po' di libertà sui salti più ampi, ma quello che colpisce di più è il suono improvvisamente caldo e vibrato del Si e il La tenuti, che sospende lo scatto ritmico dei nuclei precedenti in un attimo di melodia tranquilla che si estingue con il Fa grave.

Nello stesso incipit eseguito da Nicolet mancano le brevi pause tra il primo e il secondo nucleo di note marcate e tra il secondo e il terzo, che pure sono evidenti nelle grafie proporzionali. Ma soprattutto colpisce il fatto che il suono non cambia sulle 2 note tenute, che quindi passano inosservate e senza novità rispetto al carattere dei suoni precedenti.

Da questi raffronti, seppure limitati all'inizio della *Sequenza*, possiamo dedurre alcune caratteristiche del modo di interpretare di Gazzelloni : un uso sapiente delle pause e una certa libertà ritmica, il ricorso alla varietà timbrica per sottolineare i contrasti, il tutto in funzione di una più chiara discorsività del fraseggio, dell'espressività anche nel disegno che sembra più astratto. In una lettera del 1966 al flautista Aurèle Nicolet, Berio scrive alcune osservazioni sull'esecuzione :

“A proposito di Sequenza, innanzi tutto ti ringrazio della tua registrazione che è di grande virtuosismo ed è veramente stupefacente. Ma permettimi di fare qualche osservazione. Questo brano è stato registrato diverse volte ma, sfortunatamente, sempre in modo piuttosto impreciso. Questa volta ho la fortuna di poter intervenire prima che il disco sia stampato e ho il privilegio di avere una registrazione fatta da un musicista come te, non voglio mancare l'occasione di avere un'esecuzione che possa servire da modello per altri interpreti. Nella tua registrazione c'è un malinteso che riguarda le proporzioni fra i tempi e le velocità. Non è questione di un tempo più o meno rapido : una volta che si è scelto il tempo, le proporzioni di durata delle note devono essere comunque rispettate. Si deve dunque scegliere il tempo (io ho indicato un MM 70, che può essere interpretato in modo abbastanza flessibile) che permetta di rispettare queste proporzioni di durata.

E' vero che queste, dato il tipo di notazione adottata, saranno sempre approssimative. ma ho scelto questa notazione solo per permettere una certa adattabilità, da parte dell'interprete, nei passaggi estremamente densi e rapidi. Ogni flautista può dunque scegliere la sua velocità -entro certi limiti- a patto che mantenga le proporzioni indicate. Ad esempio l'inizio potrebbe essere trascritto in notazione tradizionale nel modo seguente :

esempio musicale [omesso]

Ciò che dico non è una critica ma semplicemente un'amichevole precisazione. So bene che le mie note sull'esecuzione di Sequenza sono alquanto sommarie e capisco perfettamente che ciò possa dare adito a malintesi."

Nella sua *Sequenza* Berio vuole rivolgersi a musicisti che garantiscano quel rispetto alla partitura, che sovente viene tralasciato di fronte alla grafia "aperta" della musica contemporanea. Berio, evidentemente non soddisfatto dalle esecuzioni della sua *Sequenza*, arriva a dire :

*"questa notazione [proporzionale e "aperta"] ha permesso a molti esecutori -la più luminosa virtù dei quali non era certo l'integrità professionale- di perpetrare adattamenti per lo meno abusivi. Conto infatti di riscrivere Sequenza I in notazione ritmica : sarà certamente meno "aperta" e più autoritaria, forse, ma certamente più attendibile." (L. Berio, *Intervista sulla Musica*, Laterza, Bari, 1981)*

Per la verità Berio ripubblicò l'opera per flauto solo come *Sequenza I* (Universal Edition, 1993) assegnando un valore alle note, ma comunque la notazione non corrisponde a quella ipotizzata da lui stesso nella sua lettera a Nicolet.

esempio musicale [omesso]

Questo è una prova che la microstruttura del brano è interpretabile in diversi modi, persino dall'autore stesso. Noi siamo del parere che la ricreazione di un'opera attuata da un interprete debba seguire, per quanto possibile, gli stessi meccanismi che l'hanno prodotta, in questo caso una certa indeterminatezza della scrittura. Per questo motivo crediamo sia molto più interessante eseguire la versione originale del 1958 (Edizioni Suvini Zerboni).