

evidentemente le qualità sonore più disparate devono essere ottenute da idee strutturali unitarie. Troviamo così, ad esempio, in un episodio della composizione per orchestra *Phlegra* (1975) uno sviluppo formale grandioso che fonde insieme progressivamente tutti gli strumenti fino alla messa in movimento di tutte le note e alla loro risoluzione in rapide figure scalari: nei legni, negli ottoni e negli archi. I singoli gruppi di strumenti si uniscono via via in un complesso strumentale sempre più compatto ed omogeneo; al culmine, quando tutti raggiungono la sincronia, il processo muta repentinamente.

In *Phlegra* si articolano diversi tipi fondamentali di movimento delle note: soprattutto note prolungate, piccoli glissando in rapida alternanza, ripetizioni e passaggi. La forma della composizione emerge da differenti configurazioni e processi di trasformazione.

Nelle prime battute si può percepire distintamente che i diversi moti delle parti sono inizialmente assegnati a gruppi strumentali diversi. I legni gravi eseguono dapprima note tenute. Queste note appaiono nel fagotto e nel clarinetto basso; subito dopo si sviluppano oscillazioni microtonali e lenti glissando, fattori di intorbidamento della nota di partenza. Progressivamente si inseriscono anche legni più acuti. Questi si accostano ora ai veloci glissando, ora alle note prolungate. Si raggiunge infine un nuovo stadio dello sviluppo formale non appena nel gruppo degli ottoni compaiono note prolungate.

Proseguendo nella composizione le note prolungate degli ottoni si trasformano, e si trasforma in ripetizioni il piccolo *cluster* prodotto dal corno, dalla tromba e dal trombone: il dispiegamento sonoro del *cluster* microtonale viene, per così dire, perforato. Contemporaneamente i veloci glissando dilagano negli altri gruppi strumentali: i legni e gli archi. Si produce una sovrapposizione di elementi contrastanti: ripetizioni di note, cioè note ritmicamente mosse, e glissando, vale a dire note in movimento nello spazio sonoro.

Successivamente i tipi fondamentali di movimento delle note, introdotti in precedenza, compaiono anche in altre forme e combinazioni strumentali. C'è ad esempio un episodio totalmente dominato da ripetizioni di note dei legni e degli ottoni.

Nella musica strumentale di Iannis Xenakis si trovano sempre principi d'integrazione del linguaggio musicale; principi di un congiungimento di ciò che è separato, che valorizzi le qualità comuni senza livellare le differenze fondamentali. Pressappoco lo stesso si può ravvisare in molti suoi lavori per nastro magnetico, per esempio nella prima composizione elettroacustica *Diamorphoses* (1957), dove i suoni concreti, che richiamano avvenimenti del mondo di tutti i giorni, si fondono con ignoti suoni elettroacustici in uno sviluppo formale regolare, di una perfezione ottenibile solo con strumenti tecnici.

Nella musica per nastro magnetico di Xenakis emergono interazioni di nuovo tipo tra linguaggio e prassi musicale: le tecniche di produzioni dello studio elettronico permettono continui processi e trasformazioni, non realizzabili con i soli mezzi strumentali. Ne risultano, tra l'altro, qualità