

**Zeitschrift:** Dissonanz = Dissonance  
**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein  
**Band:** - (2011)  
**Heft:** 116

**Artikel:** I confini della libertà : Catch II di Roman Haubenstock-Ramati  
**Autor:** Agazzi, Dario  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-927567>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 30.04.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# I confini della libertà

*Catch II* di Roman Haubenstock-Ramati

Dario Agazzi

*La forma è la possibilità della struttura.*

Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*

Con il radicale intervento di Cage, Cardew, Brown, Kagel, Schnebel, Logothetis, Stockhausen, seppur in modi assai diversi durante la seconda metà del XX secolo, e di altri che a loro furono affini, si giunse a quella nota fase di distruzione della gerarchia convenzionale della forma musicale, ancora oggi definita con il termine generico di *alea*<sup>1</sup>. Passati dall'estetica del serialismo integrale, suggerita da Webern e iniziata da Messiaen, Babbitt, Goeyvaerts e portata al *culmen* da Boulez, si giunse alla tesi che la logica non potesse subire il controllo aprioristico: la forma musicale, data sino allora per assodata come rapporto dialettico fra antecedente e conseguente, fu frantumata e si aprì all'interpretazione di plurime possibilità. Insigne figura pionieristica in questo campo, ancora oggi non adeguatamente riconosciuta, è stata quella di Roman Haubenstock-Ramati (1919-1994): compositore polacco di origine israeliana (ma vissuto dal 1957 sino alla morte in Austria), fallacemente relegato all'ambito dell'aleatorietà e a quello, ancora più imprecisato, delle «sperimentazioni grafiche», delle «notazioni non tradizionali», o finanche del manierismo<sup>2</sup>. Si tratterebbe di un'analisi superficiale se, all'interno di un unico insieme etichettato come *alea*, venissero inserite tutte le opere di Haubenstock-Ramati. È per questo motivo che procederemo all'analisi di una sua partitura a nostro giudizio fra le più significative: *Catch II*, per 1 o 2 pianoforti, edita dalla Universal Edition nel 1968.

In *Catch II* l'idea di parametri indeterminati non lascia *ad libitum* taluni elementi compositivi, ma suggerisce la connessione di forme eminentemente geometriche di cui gli esecutori possono avvalersi esplorandole: indagine nella struttura della microforma. Nelle opere di Haubenstock-Ramati, molto più che

in altre dei colleghi menzionati, l'aspetto fondamentale è quello del particolare, minuziosamente cesellato<sup>3</sup>. In *Catch II* troviamo una forma di composizione del materiale che non è stata ben compresa<sup>4</sup>: da cui il fraintendimento secondo il quale il segno geometrico o il disegno che sostituisce il pentagramma - e perciò le note - vada considerato come pura mimesi del caso. Non è così. La libertà data agli esecutori è quanto di più distante vi sia dall'improvvisazione. La lettura della partitura *Catch II* è, in tutti i sensi, una lettura con le conseguenze che derivano dall'atto stesso di questa azione. Già il titolo, «Catch» («secondo», dato che sempre nel 1968 Haubenstock-Ramati scrisse *Catch I* per 1 o 2 clavicembali<sup>5</sup>) ci rimanda alla forma polifonica vocale omonima di origine inglese che durante il XII - XIV secolo consisteva in una rota (in inglese *round*), canone perpetuo in cui ogni voce inizia sfasata rispetto alle altre, ricominciando da principio al termine della melodia - e si tramutò poi, dagli albori medievali, in una forma imitativa, in cui alcune voci (da 3 in poi) cessano *ex abrupto* di intonare una melodia, che viene immediatamente ripresa da un altro registro. Tale «rincorrersi» (il verbo inglese «to catch» significa proprio afferrare, acchiappare, catturare, ma anche impigliare, chiudere), con interruzioni anche delle parole cantate, generava accostamenti verbali strambi, sovente con allusioni a doppio senso<sup>6</sup>. Un riferimento alla polifonia per certi versi criptico, o almeno non immediatamente comprensibile, questo della forma del *catch*, di un acume sottile, concettuale. Come le voci nel *catch* inglese si rincorrono, così le forme geometriche concepite dal compositore per la tastiera si «inseguono» sino a rendere perfettamente leggibile una connessione contrappuntistica delle forme. Nelle precise istruzioni di esecuzione (cominceremo con quelle fornite per l'esecuzione di un pianista, le quali includono indicazioni valide anche per l'interpretazione a 2 che fungono da

prefazione all'opera), l'autore specifica che i 10 fogli del lavoro possono essere eseguiti da 1 a 10, da 2 a 1, da 3 a 2 e così via, ma sempre costituendo un «ciclo» completo: la struttura della circolarità è in questo modo garantita.

## L'IDEA DEL CERCHIO

Tale idea del cerchio è senz'altro ricorrente in Haubenstock-Ramati, e lo conduce propriamente a rappresentare partiture in forma grafica circolare, come nel caso di *Discours, Duo, Batterie, Cordophonie II* e via enumerando. In *Catch II* non vi è cerchio disegnato in cui le forme compositive siano inserite graficamente, ma grazie alla linearità delle 10 pagine, la circolarità è ancora più marcata: se in *Discours* o *Batterie*, infatti, l'autore giunge alla rappresentazione dello spazio circolare come fotografia istantanea del moto, in *Catch II*, in modo assai più musicale che eminentemente visivo, non sussiste la possibilità immediata dell'occhio di carpire l'immagine mentale della mappa. Questa andrà ricercata nella lettura delle pagine in successione. Il pensiero di un «ciclo» completo, fra l'altro, non permette che si eseguano frammenti del lavoro – il che genererebbe la cosiddetta conclusione «aperta» dell'opera – fatto da non dare per scontato, dato che, nella concezione dell'alea, proprio il fattore della non conclusione stabilita di una composizione può essere determinante. Semmai, la circolarità va ripescata nell'antico lignaggio del *round* di cui abbiamo detto. Il tempo di *Catch II* è circolare: non a caso la partitura può essere letta girando i fogli in modo che la parte del pianista A coincida con la sezione bb e la parte di B divenga a, in una forma che, vista sulla splendida partitura, risulta a chiasmo secondo lo schema AbBa. Il legame (grafico) è il legame strutturale del tempo e dello spazio, in quella che lo stesso Haubenstock-Ramati ha definito «forma dinamicamente chiusa». Secondo tale definizione si instaura un rapporto di reciprocità fra idea (compositiva) e occhio che legge/orecchio che ascolta, ai quali si aggiunge il «meccanismo», il quale designa le tecniche d'esecuzione e di composizione, inclusa la qualità estetica del manoscritto<sup>7</sup>.

Il triangolo fra occhio/orecchio/meccanismo dà origine a una forma chiusa a livello generale, ma aperta nel particolare. Se, infatti, la struttura chiastica delle pagine garantisce da un lato la ferrea concatenazione delle forme geometriche, d'altro canto le forme stesse, non avvalendosi di pentagramma ma di concezioni grafiche del tutto differenti, lasciano agli interpreti un rilevante margine di interpretazione (e non di improvvisazione). La scelta della disposizione richiede perciò una ponderazione «a priori» che riguarda la forma del catch polifonico e circolare: questa interruzione della parola, mozzata anche nel bel mezzo del suo inizio, ci porta a un'altra considerazione: l'idea del collage. Si potrebbe dire con Art Lange<sup>8</sup> che molta della musica di Haubenstock-Ramati sia basata sui principi costruttivi del collage (e spesso, i titoli stessi alludono a tale procedimento: *Shapes I-II, Liaisons*). In *Catch II* il procedimento non si dispiega in modo palese (visivamente inconfondibile) come ad esempio nei *Mobili*. Leggendo il secondo punto delle

istruzioni troviamo: «Gli esecutori non devono seguire il medesimo ordine di fogli, ma trovarne di diversi.» E, al punto quarto: «Ogni foglio (che è costituito dalla «striscia» da eseguire) va letto in 1, 2 o 3 «passaggi» pianistici.» La facoltà di «smontare» le eventuali corrispondenze è lasciata agli esecutori. Il collage è presente come principio organizzativo non diversamente da come potrebbe accadere dall'esecuzione polifonica di un catch inglese: le corrispondenze fra le parole anche troncate si traducono sugli strumenti a tastiera nella destrutturazione delle corrispondenze delle forme geometriche.

## LO SPARTITO COME MAPPA MENTALE

Si intuisce senz'altro che il gioco polifonico anglista, ai tempi gaio, pieno di bizzarrie e doppi sensi, sia portato con questo lavoro al parossismo onomatopeico dell'afasia (la facoltà di smontare corrispondenze di senso), non verbale *stricto sensu*, ma tradotto nel linguaggio musicale. I pianoforti dialogano come potrebbe fare il personaggio di Heckett con i coniugi Tetty e Goff Nixon al principio del complesso romanzo beckettiano *Watt*, allorché conversando, tutto diviene fraintendimento, parola alterata, funambolo terminologico. Il fraintendimento o l'alterazione della parola, essendo originariamente il catch forma vocale, nel lavoro di Haubenstock-Ramati subisce la traslitterazione sulla tastiera: cluster massivi *piano* o *forte*, cluster arpeggiati *piano* o *forte*, nonché azioni continue notate in partitura con disegni al limite fra il geometrico e la polverizzazione della notazione stessa anche coadiuvati dalle possibilità elettroniche, sulle quali torneremo in seguito. In *Catch II* le rigorose prescrizioni sono tali per cui un segno, un simbolo, o qualunque corrispondenza fra una «striscia» della partitura di A e quella di a, sia impedita. Di ciò si occuperanno gli interpreti, con quell'attenzione vigile che non lascia certo spazio alla casualità e, le cui probabilità di «corrispondenze» esecutive non risultano irrisorie: in un lavoro dalla durata prevista fra i 15 e i 25 minuti, dove i singoli «passaggi» pianistici (con relative omissioni) saranno stabiliti «a priori», non c'è spazio per la libertà improvvisativa. Tale attenzione a evitare corrispondenze, come si diceva, è una sottigliezza strettamente legata al catch polifonico medievale, durante l'esecuzione del quale, il più frequente errore degli interpreti poteva proprio essere quello di cominciare tutti assieme, nel medesimo istante. Proseguendo, le istruzioni ci dicono – al punto quinto – che le «strisce» vanno suonate leggendo da sinistra a destra e che taluni passaggi multipli possono essere ripetuti. La specificazione della lettura da sinistra a destra non è superflua, ma rimanda all'azione della «lettura occidentale», tanto della parola quanto della musica.

Continuando nella lettura delle istruzioni (valide, dal punto 9 al 14, anche per la versione a 2), leggiamo: «L'asse orizzontale del disegno è l'asse temporale, quello verticale è l'asse dell'estensione in altezza del suono.» Questa indicazione basilare rende del tutto esplicito il rimando alla notazione adiafematica del canto gregoriano, prima dell'avvento di quella diastematica a due righe (giallo designante il do e rosso

designante il fa), e basata perciò su altezze relative. I disegni e le linee di *Catch II* presentano una mappa mentale cartacea, i cui nessi – come vedremo proseguendo la lettura delle istruzioni – vanno ripescati nella memoria dell'esecutore, come già avveniva in epoca medievale quando i monaci sentirono l'esigenza di fissare per iscritto le loro esecuzioni. La vicinanza alla notazione adiaستمatica, unita però alla forma polifonica del catch, genera senz'altro un ibrido linguistico, che nonostante si dia per assodato che la monodia gregoriana e la polifonia abbiano ben poco a che vedere. Ecco dunque di nuovo presentarsi l'aspetto del collage di cui parlavamo prima in Haubenstock-Ramati (autore vicino a una sorta di surrealismo astratto) che è presente quale unione di elementi apparentemente sconnessi. L'aspetto adiaستمatico di *Catch II* può tuttavia considerarsi quasi una crittografia delle numerose idee musicali delle quali gli esecutori devono essere portavoce. Ai disegni e alla simbologia della partitura soggiacciono, infatti, di volta in volta, un gesto, una struttura musicale e via dicendo, dei quali gli esecutori devono tener presente. Leggiamo al punto decimo delle istruzioni che «singoli simboli o complessi di simboli sono da considerarsi meramente come parti di una continuità più estesa in relazione con gli altri simboli presenti.» Ciò garantisce la continuità del discorso, cosicché i particolari non si perdono nel *mare magnum* del flusso temporale, ma rimangono saldamente uniti fra loro nella costruzione del pezzo musicale.

E' apparso chiaro fin qui il rapporto sussistente fra la notazione tradizionale su pentagramma e quella grafica che, senza dubbio, si può definire «derivata» dalla precedente. È con il punto dodicesimo delle istruzioni che giungiamo alla notazione di vere e proprie forme astratte, dovute pressoché *in toto* all'invenzione grafica di Haubenstock-Ramati, piuttosto che a una derivazione (consocia o inconscia) dalla notazione tradizionale. Leggiamo proprio al punto menzionato che le «forme» (si tratta di pseudo trapezi scaleni, talora bianchi talora riempiti con righe nere, talora neri, segni rettangolari neri che fanno pensare a stilizzazioni dell'architettura Bauhaus) sono azioni continue da svolgersi nei registri alto, medio e basso, alle quali si uniscono risorse elettroniche, in un risultato che dinamicamente spazi fra un flebile *ppp* e un brutale *ffff*. Tali istruzioni continuano al punto tredicesimo: per produrre tutti questi effetti continuativi sui tasti, gli esecutori devono non solo impiegare le dita, ma anche il palmo, il dorso della mano, pugni e avambracci (singolarmente o uniti) sulla tastiera. Sulla cordiera possono essere impiegati (oltre alle dita): unghie, palmi della mano, vari oggetti quali stecche o lamine sottili di metallo (anche colpite o scosse), spirali metalliche, oggetti di plastica ecc. ecc.

## INVITO ALL'USO DEI SUONI ELETTRONICI

Al di là dell'impiego di materiali all'interno del/dei pianoforte/i, quel che interessa di più è la decisione del compositore di annotare ciò che orientativamente può avvenire in partitura con delle forme mistilinee o che rimandano al tracciato di un

progetto architettonico. Se si osserva, infatti, una partitura antecedente a *Catch II*, ossia la notevole opera *Amerika* (1964) da Kafka, ci si accorge di come le prime undici pagine, costituenti il prologo, siano un interessante tentativo grafico di mimare ciò che accade con i suoni elettronici attraverso tracciati di reticolati geometrici. Indubbiamente, si tratta di uno sforzo di notazione estremo che in *Catch II* subisce un mutamento radicale: il suono elettronico non viene più seguito nel suo dipanarsi o nel suo sviluppo (tradotto sulla carta) ma costruisce, in modo astratto, un percorso disegnato dalla mente del compositore e trascritto, a livello cartaceo, come un insieme di forme non rispondenti scientificamente a quel che avviene dal punto di vista acustico. Il passaggio non è irrilevante, perché è qui, ossia nelle forme puramente astratte, che si insinua l'idea della casualità di chi ha interpretato sistematicamente il grafismo come trascrizione dell'alea, discorso valido, talora, per molte altre partiture. In *Catch II* non sono lasciate al caso, in verità, nemmeno le forme di pseudo trapezi scaleni, di rettangoli simili agli edifici Bauhaus: innanzitutto giacché essi si ripresentano con regolarità nel corso delle 10 pagine (idea di una sistematicità circolare e strutturale nel ripresentare il materiale musicale, come già nel catch polifonico) e soprattutto perché semplicemente rinunziano a rendere visivamente un progetto quasi impossibile, quale è quello della trascrizione del suono prodotto elettronicamente. Ciò non nega che la risorsa elettronica possa essere impiegata disegnando con il suono (e la sinestesia non è qui retorica) le forme della partitura.

Dunque, abbandonata l'idea di tracciare sulla carta il suono elettronico, viene lasciata agli interpreti la possibilità di avvalersi di tali mezzi per riprodurre, orientativamente, il tracciato grafico. È del resto noto che mezzi elettronici di vario genere consentono al suono di subire trasformazioni in quanto a spessore, distorsione, rallentamento o accelerazione e così via. La partitura di *Catch II* consente anche questa possibilità, tanto che al quattordicesimo e ultimo punto delle istruzioni possiamo leggere che, se sono impiegati, oltre ai pianoforti, altri strumenti a tastiera quali celesta, organo elettrico, ecc., ogni registrazione (dal vivo o su nastro) non solo è possibile, bensì caldeggiata. Il suono pianistico può divenire perciò una sorta di impasto «polifonico» che fonde i rumori prodotti dagli oggetti introdotti fra le corde ai suoni del nastro magnetico composti appositamente per l'esecuzione. Va tuttavia rilevato che, attualmente, non esiste alcuna registrazione di *Catch II* che si avvalga *in toto* delle indicazioni fornite da Haubenstock-Ramati. Torneremo su questo punto più avanti.

Proponiamo di seguito due immagini tratte dalla partitura in esame. Si tratta della pagina 1 ovvero 10 vista dal lato opposto, in modo tale da rendere esplicitiva la struttura palindroma della composizione.

Una perfetta circolarità canonica da *round*, o rota, senza l'ausilio della circolarità grafica, come s'è detto. Proprio questa, e non un'altra disposizione delle pagine ad opera dell'autore contribuisce alla assoluta valorizzazione del gesto, apparentemente dadaista, del ritaglio da cui il pezzo *Catch II* ha avuto origine. Se, infatti, l'idea di realizzare dapprima una

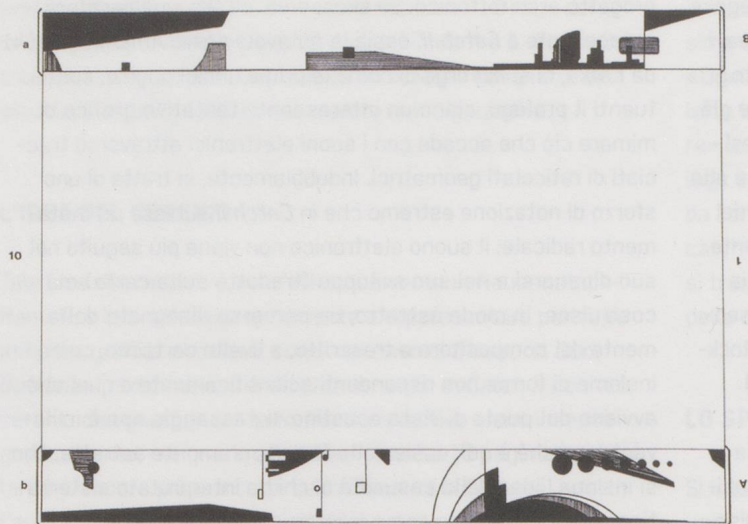


Fig. 1: «Catch II», pagina 1 ovvero 10 vista da 1.  
© Universal Edition

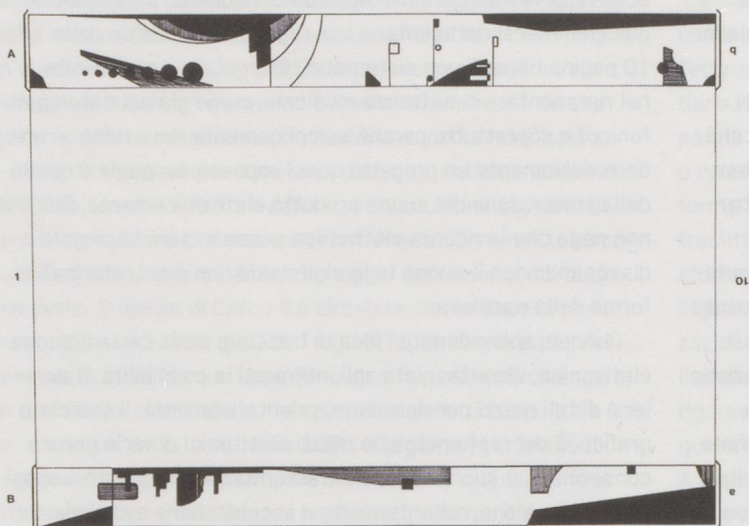


Fig. 2: «Catch II», pagina 1 ovvero 10 vista da 10.  
© Universal Edition

partitura su di un'unica grande pagina e, in seguito, di ritagliarla in sottili ed eleganti strisce, può far pensare per suggestione alla tecnica proposta dal poeta Tristan Tzara, a proposito della realizzazione di una «poesia dadaista», proprio la scelta ponderata della disposizione, chiastica e circolare delle pagine, nega la casualità del risultato. Surrealista e astratto è senz'altro l'approccio alla scrittura, avulsa dal pentagramma ma per questa ragione ancor più allusiva, come s'è dimostrato, alla tradizione, che va dal gregoriano adiastematico sino alla concezione madrigalistica della notazione e all'ironica polifonia anglista. Disposte una di seguito all'altra verticalmente, le pagine della partitura svelano la coerenza dei propri contenuti, rendendo esplicito un disegno compositivo severo, strutturato con notevole economia di mezzi (le forme geometriche basilari, come già detto). Una lettura che colga l'arcata complessiva della forma cancrizzante che si riavvolge su se stessa<sup>9</sup> è stata fornita, in modo orientativo, giova ripeterlo, anche ai fini di una possibile interpretazione di questa complessa e raffinata partitura.

## L'UNICA REGISTRAZIONE

Resta da accennare (tappa doverosa) all'unica registrazione attualmente esistente e pubblicata di *Catch II*, ad opera della pianista Carol Morgan<sup>10</sup>. Appare evidente la lacuna esiziale, per adesso non colmata, dovuta all'assenza di una registrazione di *Catch II* da parte di due pianisti. Le due esecuzioni della Morgan, va aggiunto, benché straordinarie e diversissime fra loro<sup>11</sup> non si avvalgono delle risorse elettroniche suggerite da Haubenstock-Ramati, né ovviamente contemplanò in modo particolare quella componente teatrale necessaria alla comprensione del brano. Sia che si consideri infatti *Catch II* quale esempio di eccezionale partitura della seconda metà del XX secolo (e perciò indubbiamente legata alla sperimentazione e all'esplorazione di modalità compositive inedite), sia che lo si legga nell'ottica del suo sottile e sardonico riferimento alla polifonia anglista, resta il fatto che la componente *teatrale* del lavoro non possa essere tralasciata. Come il catch polifonico era in sostanza teatro musicale, così *Catch II*, nelle intenzioni

dell'autore, si avvale di risorse eminentemente *teatrali* (dagli oggetti sulla cordiera ai suoni reali o elettronici che, paradossalmente in un brano per 1 o 2 pianoforti, possono essere ottenuti persino da celeste o organi elettronici). Carol Morgan fornisce due interpretazioni del pezzo: una lenta e meditata, l'altra furiosa e rapidissima. Pare quasi abbia voluto esporre la tesi secondo la quale le composizioni grafiche di Haubenstock-Ramati si avvalgono da un lato delle scoperte di Calder, dall'altro di quelle di Pollock: le statue del primo, aeree e dinamiche; i grovigli convulsi di colore del secondo.

Non è un caso che la prima versione di *Catch II* duri 11'10", mentre la seconda soltanto 5'07". Uno scorcio piuttosto significativo, specie se si considera che, nella versione per pianoforte solo, Haubenstock-Ramati suggerisce una durata di 12 minuti. Resta perciò più filologica la prima versione, di 11'10", ed anche legata a ciò che avviene in partitura: *Catch II* si sviluppa come lavoro di geometria pura, per il quale il termine aleatorietà è fallace, dove tale parola viene interpretata quale termine designante la riuscita, casuale, della composizione musicale affidata, nella definizione del suo materializzarsi sonoro, esclusivamente all'atto esecutivo. Il lavoro è stato scritto con un preciso tracciato musicale concepito a priori e del quale l'interprete, o gli interpreti, devono rigorosamente tenere conto, lasciando da parte la libertà, molto maggiore e pretesa, di una partitura concepita nell'alveo dell'alea.

Si ringraziano: il Music Information Center Austria (MICA), la Universal Edition di Vienna, la Casa Editrice Schott e soprattutto la Paul Sacher Stiftung di Basilea.

- 1 Ci atterremo qui alla precisa definizione data dal *New Grove Dictionary of Music and Musicians*: «Aleatory. A term applied to music whose composition and/or performance is, to a greater or lesser extent, undetermined by the composer.» Aggiungiamo che, più oltre, viene specificato essere corretto il termine «aleatory», mentre «aleatoric» ne rappresenta una distorsione etimologica.
- 2 Il compositore viene menzionato dal *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, alla voce «Aleatory» nella sottocategoria «Graphics», con un esempio illustrato che dovrebbe risultare esplicativo: «Haubenstock-Ramati's *Tableau II* for orchestra (1970), shows some examples of this type of graphic notation.» In realtà, la pur interessante immagine tratta dalla partitura chiarisce ben poco del *modus operandi* dell'autore. Idem vale per Armando Gentilucci il quale in *Oltre l'avanguardia. Un invito al molteplice* cita a pag. 31 «[...] le più gratuite e già manierate *Interpolations (mobile per flauto)* (1961) di Haubenstock-Ramati non fornendo un'adeguata definizione di «maniera» cui riferirsi.»

3 Annota Peter Niklas Wilson, parlando di *Credentials or Think, Think, Lucky* (da Beckett), *Streichquartett, Mobile for Shakespeare e Liaisons*: «Whilst these four examples from Haubenstock-Ramati's impressive oeuvre may convey an idea of the composer's inventiveness in finding ever-new ways of creating <dynamic-closed forms>, one common trait links these (and many others) pieces: a penchant for small, fragile, filigree structures, for sonic miniatures.» (Peter Niklas Wilson, *Re-shuffling the cards*, Hat Hut Records, hat(know)ART 118, Liner Notes).

4 Ci si riferisce in particolare modo a quanto scrive Andrea Valle nel suo pregevole lavoro, *La notazione musicale contemporanea. Aspetti semiotici ed estetici* (EDT 2002), allorché include *Catch I* (si veda la nota 5 del presente scritto inerente la profonda affinità che esiste fra *Catch I* e *Catch II*) nelle partiture di interesse grafico per la notazione dei cluster, non soffermandosi però sull'interesse che tale notazione ha in ambito elettronico, come il compositore specifica nelle istruzioni. Valle afferma: «La notazione dei clusters avviene quasi sempre in termini grafici, al di là delle specificazioni delle singole altezze. Particolarmente suggestive nell'indicare un magma sonoro cangiante due opere per organo: *Volumina* di Ligeti, e *Arabesque* di Sciarrino. Cfr. anche l'analoga notazione poligonale, a retini, in *Catch I* di Haubenstock-Ramati.» (nota 45, pag. 38 del saggio menzionato). Apparirà chiaro dalla nostra analisi che la notazione di Haubenstock-Ramati non si limita, in *Catch II* (come in *Catch I*) ad una «suggestiva» notazione di cluster.

5 «Avec ses petits ronds, carrés et rectangles blancs et noirs, ses formes bistrées anguleuses ou ses lignes élastiques, *Catch I* pour clavecin solo (1968) d'Haubenstock-Ramati est une cartouche <graphique> abstraite, rappelant une bande perforée, destinée à un piano mécanique.» (Franck Mallet in *Espace Mobile*, Hat Hut Records, 1996).

Descrizione, questa di Mallet, che perfettamente s'adatta anche a *Catch II*, in quanto le partiture sono pressoché identiche. La differenza consiste in sostanza nel fatto che *Catch I* è stato composto esplicitamente (la dedica figura infatti in copertina) per la clavicembalista svizzera Antoinette Vischer (1909-1973). Il manoscritto appartiene alla collezione privata della musicista, ora in possesso della Paul Sacher Stiftung di Basilea. Noi abbiamo deciso di prendere in considerazione *Catch II* giacché slegato da specifiche dediche a strumentisti (il caso della clavicembalista Vischer, appunto) e quindi ponderato liberamente dal compositore. Va anche aggiunto che di *Catch II* esiste un'interpretazione incisa e pubblicata su CD, mentre di *Catch I*, attualmente no. Infine, vogliamo in questa sede specificare che l'esistenza di *Catch III* per organo, del 1969, non è attestata da altri se non dalla nota biografica dell'Autore contenuta nella prefazione della sua partitura *Ludus Musicalis für Spielmusikgruppen* (Universal Edition 1970) e dalla voce biografica in lingua tedesca di Wikipedia inerente il compositore. Conferme dell'esistenza di tale partitura non sussistono, neppure da parte della stessa Universal Edition.

6 Di seguito un esempio di testo di un catch:

*We took off our ugly clothes  
And put on our tails again  
We combed our hair  
We're beautiful to look at  
We feel immense joy  
To be in your city  
Of course we'll tell you who we are  
We could never forgive the omission.*

Fra i compositori che scrissero catch, ben dopo l'epoca medievale in cui la forma sorse, vanno ricordati senz'altro il sommo Henry Purcell (*A catch upon the viol*), nonché figure quali l'organista e compositore inglese seicentesco Michael Wise.

- 7 Da *Notation — Material and Form*, di Roman Haubenstock-Ramati, traduzione in inglese di Katharine M. Freeman, in: *Perspectives of New Music* 4/1, 1965.
- 8 Art Lange, *Idea and Activity*, Hat Hut Records, 1996.
- 9 Per certi versi come i nastri magnetici del beckettiano Krapp, nel ben noto monologo *Krapp's last tape*. Non per nulla Mallet (si veda la nota 5 del presente lavoro) definisce la partitura *Catch I* (per noi valga applicata a *Catch II*) «une bande perforée, destinée à un piano mécanique.»
- 10 Carol Morgan, pianista inglese, ha studiato al Royal College of Music di Londra, con Angus Morrison. In Germania si è in seguito specializzata con Jürgen Uhde a Stoccarda e Alfons Kontarsky a Colonia. A Vienna, nel 1985, ha lavorato a contatto con Haubenstock-Ramati.
- 11 «She [Carol Morgan] is a phenomenal pianist, and hopefully we will hear more of her in modern musical interpretation.» (Thom Jurek, *All Music Guide*).