

# Quaderni di analisi

a cura di Domenico Giannetta

III – *L'universo sonoro di György Ligeti*

Quaderni di analisi

III – *L'universo sonoro di György Ligeti*

Comitato scientifico e redazionale:

Domenico Giannetta

Luigi Mogrovejo

Vittorino Naso

«Quaderni di analisi» è una pubblicazione del Conservatorio di Musica «Fausto Torrefranca» di Vibo Valentia ideata e diretta da Domenico Giannetta.

La fase redazionale del volume si è chiusa il 10 maggio 2025.

Progetto grafico di copertina by Giano

---

© Copyright 2025 Edizioni del Conservatorio di Musica Fausto Torrefranca

Via Corsea – 89900 Vibo Valentia

Tel. 0963-375235

[www.consvv.it](http://www.consvv.it)

*Tutti i diritti riservati*

ISBN 978-88-945943-5-5

## INDICE

- v     Introduzione  
xi    Giornata di studi: programma dei lavori

### *L'universo sonoro di György Ligeti*

- 3     *György Ligeti: l'uomo, il musicista, il teorico*  
      Domenico Giannetta
- 19    *Tradizione, ricerca e idiomi compositivi nei quartetti per archi di Ligeti*  
      Luigi Sassone
- 53    *Entropia fisica e durée bergsoniana nel Poème symphonique (1962) di György Ligeti*  
      Giulia Maria Rita Basile
- 59    *Da Beethoven a Ligeti: elaborazione motivica, melodia occultata e tecnica dell'unisono imperfetto*  
      Salvatore Mirenda
- 73    *Come un meccanismo di precisione: il ruolo del ritmo nella musica di Ligeti*  
      Domenico Giannetta
- 103   *Le Grand Macabre di György Ligeti: «L'opera della mia vita»*  
      Luigi Mogrovejo
- 153   *Unione di costruzione e poetica: gli Studi per pianoforte di György Ligeti*  
      Maria D'Agostino
- 183   *Fenomenologia sonora nella geometria ritmica di Ligeti: analisi e orchestrazione di Fém*  
      Michele Arena
- 197   *Kubrick docet: la musica di Ligeti al cinema*  
      Antonio Ferrara
- 223   Notizie sugli autori

## COME UN MECCANISMO DI PRECISIONE: IL RUOLO DEL RITMO NELLA MUSICA DI LIGETI

DOMENICO GIANNETTA

Il ritmo è senza alcun dubbio il parametro più misterioso fra quelli che concorrono a determinare ciò che chiamiamo “musica”. Il suo “esistere” soltanto nel tempo che scorre lo rende sfuggente, inafferrabile... Qualunque musicista è in grado di eseguire un ritmo relativamente semplice e regolare, ma quando si ha a che fare con ritmi complessi e irregolari occorre possedere una particolare predisposizione per riuscire a padroneggiare e riprodurre in modo esatto le diverse figurazioni.

Anche la storia della notazione riflette le difficoltà incontrate dagli esseri umani nel fissare per iscritto i diversi modi in cui si può articolare lo scorrere del tempo. Se il principio dei righe paralleli, dal quale deriva il nostro pentagramma, venne adottato relativamente presto (già nel X-XI secolo) per indicare l'altezza dei suoni, per indicare con precisione le figurazioni ritmiche, di contro, occorrerà attendere molto più a lungo. Lo dimostra il fatto che il canto gregoriano fosse privo di riferimenti ritmici, e affidasse alla naturale prosodia del testo il compito di trasmettere, in modo empirico, queste informazioni. Lo sviluppo della musica polifonica, e la necessità di coordinare la combinazione di più voci che procedevano in modo ritmicamente indipendente – in particolare a partire dalle composizioni a tre o più voci della Scuola di Notre Dame (XII-XIII sec.) – costrinsero i compositori ad escogitare soluzioni via via più raffinate, ma al contempo complicate da decifrare. Si pensò di basarsi inizialmente sui modi ritmici, derivati dai piedi della metrica classica, ideando al contempo un elaborato sistema di simboli, le *ligaturae*, che avrebbero dovuto consentire di distinguere le diverse combinazioni dei due unici valori di durata impiegati al tempo: la *longa* e la *brevis* [APEL 1984, 94-100]. Si inventarono quindi regole per adeguare le figure di durata all'imperante suddivisione ternaria che, in ossequio al dogma della Trinità, era imprescindibile nel Medioevo (alterazione della *brevis* e imperfezione della *longa*) [AZZARONI 1997, 86]. Con l'impiego di note colorate (prima rosse quando la notazione era nera, e quindi nere quando la notazione divenne bianca), inoltre, si indicavano riduzioni di un terzo del valore, o situazioni di *hemiola* [APEL 1984, 135-136]. E così via... È facile immaginare, pertanto, che la trascrizione di questo repertorio in notazione moderna risulti tutt'altro che semplice. L'avvento della stanghetta di battuta, infine, portò a “normalizzare” il ritmo, ingabbiandolo in griglie metriche ben definite, avendo come conseguenza, paradossalmente, un impoverimento dell'elaborazione ritmica che si è protratto per gran parte dell'epoca tonale.

Nel XX secolo, tuttavia, i compositori inizieranno a impiegare soluzioni ritmiche via via sempre più complesse (poliritmie, polimetrie, figurazioni ritmiche irregolari, metri additivi, valori aggiunti...), che li costringeranno a “forzare” le peculiarità della notazione tradizionale (tramite continui cambi di metro, o sovrapposizioni di metri differenti, o semplice eliminazione della segnatura metrica...), fino a giungere alla conclusione che fosse tutto sommato preferibile introdurre sistemi di notazione alternativi: il caso più eclatante è rappresentato dalla *time notation*, dove la durata delle singole figurazioni viene calcolata in secondi (e quindi in modo assoluto) e non più in modo relativo rispetto a un'unità metrica di riferimento (il *tactus*), sulla quale l'interprete poteva comunque esercitare un minimo grado di arbitrio.<sup>1</sup>

Nella prima fase della produzione di György Ligeti (dal 1949 al 1956), il ritmo non sembra rivestire un ruolo particolarmente significativo: nelle sue prime composizioni prevalgono infatti segnature metriche e figurazioni ritmiche piuttosto convenzionali. Soltanto nei primi brani della raccolta pianistica *Musica Ricercata* (1953), che fanno uso di un ristrettissimo numero di classi di altezze (soltanto due nel primo brano, tre nel secondo, e così via...), l'invenzione musicale sfrutta al massimo le possibilità dell'elaborazione ritmica. Nel secondo brano, in particolare, si assiste a un “accelerando scritto”, basato sulla reiterazione di un'unica altezza (*sol*<sub>4</sub>), che sfocia infine su una misura (b. 24) che reca l'indicazione «senza tempo, rapido» e prevede la ripetizione più rapida possibile dello stesso suono: si tratta di una soluzione che ritornerà più volte nelle opere della maturità.

The image shows a musical score for a piano piece. The top staff is in treble clef and contains a series of notes with a 'Senza tempo, rapido' marking above them. The bottom staff is in bass clef and contains a few notes with a 'ff' marking and 'con ped.' below it. The score ends with a double bar line and a 6/4 time signature.

Esempio 1: Ligeti, *Musica Ricercata*, II: *Mesto, rigido e cerimoniale*, b. 24

Dopo la fuga in Occidente, e i due anni trascorsi a Colonia dedicati alle sperimentazioni presso lo Studio di musica elettronica del Westdeutsche Rundfunk, quando nel 1959 Ligeti torna alla composizione con strumenti tradizionali si ha la sensazione che il fattore “ritmo” continui a non essere propriamente al centro della

<sup>1</sup> A ben guardare, non può sfuggire quanto fosse tutto sommato limitata la sperimentazione ritmica dei compositori di fine Ottocento rispetto al livello avanzato raggiunto dalle loro ricerche in campo armonico: fa quasi sorridere mettere a confronto le soluzioni sofisticate, ma comunque inquadrare nell'impostazione metrica convenzionale, adottate da Johannes Brahms – che spesso “gioca” con le diverse suddivisioni che si possono ricavare all'interno di un metro composto – con i ritmi selvaggi e continuamente mutanti che, soltanto pochi decenni dopo, metterà in campo Igor Stravinskij.

sua concezione musicale. Le ampie fasce sonore di *Atmosphères* (1961), costituite da giganteschi cluster assolutamente statici, non consentono infatti di percepire alcun tipo di articolazione ritmica.

The image shows a page of a musical score for György Ligeti's *Atmosphères*, measures 1 through 6. The tempo is marked "Molto sostenuto" with a metronome marking of quarter note = 40 (or "ODER LANGSAMER"). The score is written for a large ensemble of instruments, including Flutes (Fl. 1, 2), Clarinets (Cl. 1, 2), Bassoons (Fg. 1, 2, 3), Cor Anglais (Cor. 1, 2), Violins (VI. 1, 2), Viola (VI. 3), Celli (VI. 4), Double Basses (VI. 5, 6), and Percussion (VI. 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14). The notation is characterized by extremely dense, overlapping clusters of notes, often spanning several octaves. Dynamic markings such as "dolcissimo\*", "pp", "con sord.", "dim.", and "morendo" are used throughout. A circled number "5" is visible in the top right corner of the score area.

Esempio 2: Ligeti, *Atmosphères*, bb. 1-6 (estratto)

Anche quando al loro interno si verificano rapidissimi movimenti nelle singole voci, dando origine a un'intricata sovrapposizione di ritmi irregolari (cfr. es. 3), il ritmo non è mai il fattore portante della costruzione musicale, ma funge più che altro da elemento funzionale a supportare la creazione di un particolare colore timbrico: si tratta quindi, paradossalmente, di un "dinamismo statico", un ossimoro musicale costruito tramite la combinazione di numerose micro-figurazioni che, nell'insieme, restituiscono la sensazione di un suono statico perturbato, come il ronzio di un nugolo di insetti, o un "rumore di fondo" che richiama alla mente le giovanili esperienze di ascolti radiofonici del compositore.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Racconta infatti lo stesso Ligeti che, all'inizio degli anni Cinquanta, «eravamo completamente isolati da tutto quello che accadeva nella vita musicale dell'Europa occidentale. Casualmente mi era capitato di ascoltare alcune trasmissioni notturne [...] Verso le undici ci si metteva con una certa eccitazione in cerca delle stazioni radio e tra le undici e la mezzanotte si riusciva a captare qualcosa. Mi capitò così di ascoltare dei brani di Messiaen, di Fortner, di Henze e anche di Boulez, Stockhausen, Nono e molti altri ma l'ascolto si limitava per lo più ai suoni acuti; tutti gli altri venivano inghiottiti dal fruscio [cit. in RESTAGNO 1985, 8-9]; si potrebbe quindi supporre che il compositore abbia voluto sublimare, in modo conscio o inconscio, quei "fruscii" associati a tali ascolti avventurosi all'interno delle proprie partiture, trasformandoli in quel "ronzio" prodotto dall'intreccio delle linee strumentali, oltre che nei lunghi silenzi che spesso concludono (e talvolta aprono) le sue composizioni.

SUL PONT., MOLTO VIBR.

V.I. 1.  
2.  
3.  
4.  
5.6.  
7.8.  
9.  
10.  
11.  
12.  
13.  
14.

sempre *ppp*  
(SUL TASTO, NON VIBR.)

V.II. 1.  
2.  
3.  
4.  
5.6.  
7.8.  
9.  
10.  
11.  
12.  
13.  
14.

sempre *ppp*  
(SUL TASTO, NON VIBR.)

PREG. A PREG. SUL TASTO ----- PUFFO SUL TASTO ----- VIA SOND.

V.I. 1.  
2.  
3.  
4.  
5.  
6.  
7.  
8.  
9.  
10.  
11.  
13.  
14.

PREG. A PREG. SUL TASTO ----- PUFFO SUL TASTO ----- VIA SOND.

V.II. 1.  
2.  
3.  
4.  
5.  
6.  
7.  
8.  
9.  
10.  
11.  
12.  
13.  
14.

PREG. A PREG. SUL TASTO DIM ----- PUFFO SUL TASTO

Esempio 3: Ligeti, *Atmosphères*, bb. 23-29 (estratto)

È lo stesso Ligeti nel suo saggio *Metamorfosi della forma musicale*, scritto pochi anni prima (novembre-dicembre 1958), a sottolineare come la sovrapposizione di ritmi differenti porti le diverse configurazioni a diventare “permeabili”, fondendosi fra di loro, con il risultato che «la loro varietà originaria si risolve in una profonda unità. Intersecandosi, i vari tempi si trasformano in relazioni di densità e lo spazio virtuale risultante da tale trasformazione inghiotte inesorabilmente qualsiasi singola “misura di tempo”» [LIGETI 1985c, 237].<sup>3</sup> Già nel secondo movimento di *Apparitions* (1959), del resto, è presente un episodio, denominato *Wild* [selvaggiamente], nel corso del quale i 46 strumenti ad arco previsti nell’organico «suonano, tutti divisi, minuscole cellule motiviche che nella loro azione reciproca danno origine a una micropolifonia in cui non è più percepibile né solismo né intreccio tematico» [BORIO 1985a, 71].

Nelle opere successive, quelle più propriamente micropolifoniche di metà anni Sessanta (*Requiem, Lux aeterna, Lontano*), le configurazioni in forma di canone a cui ossessivamente ricorre il compositore non sono affatto di tipo convenzionale. La figurazione sulla quale si articola un canone tradizionale presenta generalmente un profilo ritmico-melodico ben definito, tale da poter essere facilmente riconosciuta dall’ascoltare nelle sue diverse riproposizioni: paradossalmente, il profilo melodico originale potrebbe anche essere sostituito (tramite semplice trasposizione, oppure, in modo più sofisticato, tramite procedimenti di inversione e/o retrogradazione) conservando però il profilo ritmico, che da solo quindi consentirà il “funzionamento” del canone stesso. Anche nei casi in cui si agisce sul fattore tempo, come nei canoni proporzionali o mensurali, i rapporti di durata all’interno delle figurazioni vengono in linea di massima conservati, in modo esatto nei canoni proporzionali, in modo relativo in quelli mensurali. Nelle configurazioni canoniche di Ligeti, invece, l’unico elemento che rimane costante è la successione delle altezze, spesso riproposta all’unisono (o in ottava) proprio per fungere da elemento di riconoscibilità. I valori di durata, invece, vengono completamente stravolti, per cui si potrebbe paradossalmente parlare di “canoni di altezze”: è un altro segnale che illustra come, per Ligeti, i fattori temporali ricoprono un ruolo di secondo piano in questa fase della sua produzione.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Lo stesso compositore propone una metafora che vale la pena di riportare: «Se si osserva il comportamento dei veicoli in una strada con poco traffico, è possibile distinguere le loro singole velocità e direzioni. Se il traffico aumenta molto, la nostra capacità di distinguere i singoli movimenti diminuisce in proporzione. È visibile, nei dettagli, un’attività da formicaio, ma l’insieme – visto come tale – è privo di movimento» [LIGETI 1985c, 242, n. 50]. Un’altra metafora che ha avuto grande successo è quella tramite la quale il compositore paragona una situazione del genere «all’immagine di un bosco in cui le foglie e gli alberi ondeggiavano, mentre il bosco percepito nella sua totalità resta immobile» [KAUFMANN 1985, 77]. La nuova poetica ligetiana viene teorizzata dallo stesso compositore nel 1960, in un saggio dal titolo *Zustände, Ereignisse, Wandlungen* (Stati, eventi, metamorfosi) [LIGETI 1960, cit. in PUSTIJANAC 2013, 153-154].

<sup>4</sup> Un precedente di questo tipo si trovava già nel bel mezzo di *Atmosphères*, dove appare un “canone di altezze” formato da 56 voci, che tuttavia nel suo insieme produce, istante per istante, un’unica massa sonora cromatica [KAUFMANN 1985, 77].

Ten. 1 - 4:  
unmerklich einsetzen  
enter imperceptibly

**C**  
pp sempre

38

T 1 Cum san - ctis tu - is cum san - ctis tu - is

2 Cum san - ctis tu - is cum

3 Cum san - ctis tu - is cum san -

4 Cum san - ctis tu - is cum san - ctis tu -

Esempio 4: Ligeti, *Lux aeterna*, bb. 38-42 (tenori)

**B**

13

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

Esempio 5: Ligeti, *Lontano*, bb. 13-16 (estratto)

In queste partiture, l'asimmetria ritmica che scaturisce dalla sovrapposizione di figurazioni irregolari non è affatto una complessità fine a sé stessa, come potrebbe sembrare, quanto piuttosto il risultato del tentativo di evitare in tutti i modi possibili la coincidenza fra i diversi attacchi, in modo tale da rendere il decorso musicale simile a un flusso continuo, indistinto e senza interruzioni [NAPOLITANO 1985, 125]. Anche in questo caso, quindi, è come se il compositore volesse riprodurre una sorta di "rumore di fondo", rispetto al quale di tanto in tanto emergono lacerti di figurazioni melodiche.

Situazioni del tutto analoghe si incontrano anche nelle composizioni scritte a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta. L'incipit del secondo movimento dello *Streichquartett No. 2* (1968), ad esempio, presenta un tipo di texture (cfr. es. 6) che ricorda da vicino quella con cui si aprono le opere del periodo precedente: lo si può

verificare mettendo a confronto questo episodio con l'inizio di *Lontano* (cfr. es. 7). Trattandosi di uno studio sulle sfumature timbriche che può assumere una singola altezza, peraltro, questo momento richiama da vicino i *Quattro pezzi su una nota sola* (1959) per orchestra da camera di Giacinto Scelsi (1905-1988).<sup>5</sup>

Esempio 6: Ligeti, *Streichquartett No. 2*, ii: *Sostenuto, molto calmo*, bb. 1-6

<sup>5</sup> Se nel caso di *Farben*, terzo dei *Fünf Orchesterstücke* op. 16 di Arnold Schoenberg, l'alternanza di due diverse combinazioni timbriche per un unico accordo ha portato il compositore a coniare l'espressione *Klangfarbenmelodie* [melodia di timbri], in questo caso la "melodia" è ottenuta dai diversi colori timbrici che può assumere un unico suono.

4 SOSTENUTO ESPRESSIVO  $\text{♩} = 64$   
 Fl. 1  
 Fl. 2  
 Oboe  
 Clarinetto  
 Clarinetto basso  
 Fagotto  
 Violini  
 Violenze

Esempio 7: Ligeti, *Lontano*, bb. 1-4

Un altro esempio di “dinamismo statico” si può ravvisare nell’incipit del *Kammerkonzert* (1970), dove la complessità ritmica che scaturisce dalla sovrapposizione delle diverse voci è soltanto apparente, e ha fondamentalmente lo scopo di eludere punti di riferimento metrici facilmente individuabili.

4  $\text{♩} = 60$   
 4 Corrente (Fließend)  
 Flauto  
 Oboe  
 Clarinetto  
 Clarinetto basso

Esempio 8: Ligeti, *Kammerkonzert*, i: *Corrente*, bb. 1-3

Simile ad un “ronzio” indistinto, analogo a quello già visto nelle bb. 23-29 di *Atmosphères* (cfr. es. 3), è invece l’incipit del quinto e ultimo movimento dello *Streichquartett No. 2*: il tremolo *fa#3-re#3*, eseguito simultaneamente dai quattro strumenti con velocità differenti, crea una complessità ritmica – dovuta alla sovrapposizione di raggruppamenti di 3-4-5-6 suoni per unità di tempo – che è più che altro apparente, anche perché, come prescrive lo stesso compositore in partitura,

il risultato deve essere «as though from afar, without accents, liquidly, with no perceptible metrical division or pulsation, very even at all times».<sup>6</sup>

Esempio 9: Ligeti, *Streichquartett No. 2*, v: *Allegretto con delicatezza*, bb. 1-3

Del tutto analogo si rivela l'incipit di *Ramifications* (1969), a prescindere dalle questioni legate alla “scordatura” alla quale deve essere sottoposto il primo dei due gruppi di strumenti ad arco (intonato un quarto di tono più in alto del normale).

Esempio 10: Ligeti, *Ramifications*, bb. 1-2 (estratto)

Molto simile è anche l'inizio del quarto movimento del *Kammerkonzert*, così come il secondo movimento del *Doppelkonzert für Flöte, Oboe und Orchester* (1972), laddove il compositore prescrive un'esecuzione «without any accentuation at the beginning of the bar or its subdivisions».

<sup>6</sup> Alcuni episodi ritmicamente complessi disseminati nella partitura ricordano situazioni ritmiche analoghe rintracciabili nei *Quartetti n. 4 e n. 5* di Béla Bartók [BORIO 1985b, 154-160].

4/4 ♩ = 74  
 4 Allegro corrente II.

① (Fl. piccolo muta in Flauto 3)      ②      ③

FLAUTO SOLO  
 BASSO SOLO  
 1 Clar.  
 2 Clar.  
 Clar. basso

*p dolce*

Esempio 11: Ligeti, *Doppelkonzert*, ii: *Allegro corrente*, bb. 1-3

In tutti questi esempi è come se il compositore tentasse di riprodurre in termini musicali un effetto analogo al “cromoluminarismo” che, alcuni decenni prima, i pittori post-impressionisti realizzavano sulla tela: così come questi ultimi accostavano puntini di colori complementari per far sì che nella retina dell’osservatore essi si fondessero formando in questo modo un colore molto più brillante rispetto a quello che si sarebbe ottenuto in modo convenzionale, nello stesso modo i trilli e/o i tremoli sovrapposti di Ligeti producono un effetto sonoro molto più luminoso e iridescente.

A partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, la sostanziale indifferenza di Ligeti nei confronti dell’elaborazione ritmica si tramuta nel suo opposto, ovvero nel ricorso – prima episodico, e poi via via sempre più frequente – a situazioni ritmiche estreme. Uno degli esempi più eclatanti è rappresentato dalla configurazione ritmica sulla quale si basa il terzo movimento dello *Streichquartett No. 2*, laddove fa la sua comparsa una tecnica destinata ad avere ampio spazio nella creatività ligetiana. Come suggerisce la stessa indicazione agogica, *Come un meccanismo di precisione* (riportata in italiano dall’autore), i quattro strumenti, dopo due misure di «silenzio assoluto», eseguono dei ribattuti in pizzicato su due sole altezze (*la*<sub>4</sub> e *si*<sub>4</sub>) simulando quasi il «ticchettio di un congegno a orologeria» [BORIO 1985b, 154], il tutto accompagnato da un “accelerando scritto” rigorosamente calcolato (cfr. es. 12). Poiché ciascuno dei quattro strumenti “accelera” le sue pulsazioni in modo non coordinato, ne risulta un caos apparente che ricorda da vicino (in senso opposto) ciò che accadeva nel *Poème symphonique* per 100 metronomi (1962) [SCHREIBER 1985, 45], originale e paradossale *happening* che Ligeti aveva concepito alcuni anni prima per il gruppo dadaista *Fluxus*.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Su questa composizione cfr. il contributo di Giulia Maria Rita Basile in questo stesso volume.

Come un meccanismo di precisione *(very even, without accentuating the bar subdivisions, nowhere should the impression of a baring be created.)*  
*(sehr gleichmäßig, ohne Akzentuierung der Taktunterteilungen spielen; der Eindruck einer Taktmetrik soll sich nirgends ergeben.)*  
 Mit freier Hand, ohne Bogen / With free hand; put bow down

NB. In diesem Satz sind  $\frac{4}{4}$ , falls nicht geändert, für die Dauer des jeweiligen Taktes gültig.  
 In this movement  $\frac{4}{4}$ , and  $\frac{4}{4}$  are valid for the whole bar, unless changed.

\*) Die ausstromponierten accelerandi (9-10-11-12) bzw. rallentandi sind Approximationen: die 9-10-etc. Gruppen sind ganz ohne Akzente zu spielen, das Ergebnis ist eine allmähliche Geschwindigkeitsänderung; der notierte Rhythmus muß nicht unbedingt wörtlich genommen werden. Das betrifft die Takte 6-12 und alle weiteren analogen Stellen im Satz.  
 The written-out accelerandos (9-10-11-12) and rallentandos are approximations; the groups of 9, 10 etc. must be played with no accents whatever, the result being a gradual change of speed, the notated rhythm need not be taken literally. This applies to bars 6-12 and all analogous passages in the movement.

Esempio 12: Ligeti, *Streichquartett No. 2*, iii: *Come un meccanismo di precisione*, bb. 1-10

Questo *modus operandi*, che rappresenta di fatto una delle prime soluzioni escogitate da Ligeti per esplorare i fenomeni ritmici dopo aver dedicato il primo decennio trascorso in occidente (1957-67) a privilegiare una forma statica [BORIO 1985b, 157], vanta in realtà un precedente nel secondo movimento del *Konzert für Violoncello und Orchester* (1966): a b. 41, infatti, ha inizio un episodio che reca come indicazione esecutiva (questa volta in tedesco) «wie ein mechanismus von höchster präzision», che vede tutti gli strumenti impegnati in una rigorosissima sovrapposizione di raggruppamenti irregolari (es. 13).

**K**

SEHR GLEICHMÄSSIG, VOLLKOMMEN AKZENTLOS  
 - WIE EIN MECHANISMUS VON HÖCHSTER PRÄZISION  
 (ALS WÄREN SÄMTLICHE INSTRUMENTE EIN EINZIGES INSTRUMENT)

Fl. *PPP* 14 13 14

Cl. 1 *PPP* 14 13 14

Cl. basso *PPP* 14 13 14

Fg. *PPP* 14 13 14

Esempio 13: Ligeti, *Konzert für Violoncello und Orchester*, ii: *Lo stesso tempo*, b. 41 (estratto)

È curioso osservare come tale situazione – che, dopo una breve interruzione, viene riproposta a b. 50 – confluisca su un successivo episodio denominato *Wild* (recante l'ulteriore indicazione «molto feroce ed impetuoso») che ricorda il precedente di *Apparitions*. Nelle misure successive (a partire da b. 57), inoltre, si alternano rigorosamente episodi «mechanisch-präzis» e «wild»: è del tutto evidente, pertanto, come in questa composizione Ligeti abbia fatto le prove generali della soluzione che verrà poi attuata nel terzo movimento dello *Streichquartett No. 2* [PUGLIARO 1985, 133].

57 **P** "MECHANISCH - PRAZIS" "WILD"

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Cl. 1 *pp*

Cl. basso *pppp* kaum hörbar

Fg. *pp*

Cor. *pp* senza sord., gestopft

Tr. *pp* METTERE SORD.

Trbn. *pp* (con sord.)

Arp. *pp* sulla tavola - *secco* *pp* *simile*

Viol. I SOLO *simile*

Viol. I SOLO II *simile*

Vla. SOLA *simile*

Vcl. SOLO *simile*

Vcl. SOLO [aus dem Orchester] *simile*

STREICHER: plötzlich aufhören, wie abgerissen *ffff*

Esempio 14: Ligeti, *Konzert für Violoncello und Orchester*, ii: *Lo stesso tempo*, bb. 57-58





87 **T** **SENZA TEMPO (PRESTISSIMO POSSIBILE)** **OHNE ZÄSUR ANSCHLIESSEN** **SOFORT WEITERGEBEN NACH DEM LETZTEN PIZZICATO**

2i. I  
2i. II  
vcl. I  
vcl. II  
Ia. I  
Ia. II  
c. I  
c. II  
I. I  
I. II

Mi<sup>4</sup> Fa<sup>4</sup> Sol<sup>4</sup> La<sup>4</sup>  
Si<sup>4</sup> Do<sup>4</sup>

prestissimo possibile #)  
Mi<sup>4</sup> Fa<sup>4</sup> Sol<sup>4</sup> La<sup>4</sup> Sol<sup>4</sup> La<sup>4</sup> Do<sup>4</sup> Sol<sup>4</sup>

ppp  
ppp

fff gerissen, con tutta la forza  
Sol<sup>4</sup> La<sup>4</sup> Sol<sup>4</sup>

(sempre pizz.) prestissimo possibile #)  
fff con tutta la forza

(sempre pizz.) prestissimo possibile #)  
fff con tutta la forza

(sempre pizz.) prestissimo possibile #)  
fff con tutta la forza

ferocissimo, virtuosissimo, prestissimo possibile al falone arco, marcatissimo - - - - - poco a poco alla corda (senza rall.!) (sempre prestissimo)  
tutta la forza "wie verrückt" diminuendo - - - - - (IV) ppp sub. con tutta la forza

ppp  
pizz. ord. prestissimo possibile #)  
fff con tutta la forza

pizz. ord. prestissimo possibile #)  
fff con tutta la forza

pizz. ord. prestissimo possibile #)  
fff con tutta la forza

fff con tutta la forza sofort abdämpfen

Esempio 17: Ligeti, *Konzert für Violoncello und Orchester*, II: *Lo stesso tempo*, bb. 67-68

Un'ecuzione "il più veloce possibile" si incontra poi nel sesto dei *Zehn Stücke für Bläserquintett* (1968), *Presto staccatissimo e leggero*, dove compare nuovamente (a b. 8, e poi a b. 10) l'indicazione «senza tempo». Entrambe le indicazioni – «senza tempo» e «prestissimo possibile» – ritornano inoltre nel quinto movimento dello *Streichquartett No. 2* (1968), dando origine a un brevissimo episodio (bb. 34-36) durante il quale i quattro strumenti si rendono totalmente indipendenti dal punto di vista metrico, come testimoniano anche le stanghette di battuta non coincidenti

(es. 18): questa situazione ricorda da vicino il “contrappunto aleatorio” sperimentato dal compositore polacco Witold Lutosławski (1913-1994) a partire dal 1961.<sup>8</sup>

The image shows a page of a musical score for Ligeti's *String Quartet No. 2*, measures 34-36. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is characterized by complex rhythmic patterns and dynamic markings. Key markings include "Poco a poco „senza tempo“", "Senza tempo“ Prestissimo possibile", and "stringendo - - - - - molto". A footnote explains a specific notation: "\*) 8““ gilt stets für die Tonhöhe, nicht für den Griff. 8““ always applies to the pitch, not to the fingering."

Esempio 18: Ligeti, *Streichquartett No. 2*, v: *Allegro con delicatezza*, bb. 34-36

È interessante osservare come in questo caso Ligeti si dimostri estremamente accorto introducendo al termine di queste figurazioni un lungo trillo, che dovrà essere mantenuto per il tempo necessario affinché ciascuno dei quattro strumenti abbia modo di concludere il proprio intervento, consentendo così il loro riallineamento metrico: la sua costante attenzione nei confronti delle esigenze degli interpreti lo distingue dagli altri esponenti dell'avanguardia, spesso piuttosto indifferenti da questo punto di vista.

La quintessenza dell'iper velocità è comunque rappresentata da *Continuum für Cembalo* (1968), una composizione che nella sua totalità deve essere eseguita il più velocemente possibile, o, per usare le stesse parole di Ligeti, «extremely fast, so that the individual tones can hardly be perceived, but rather merge into a continuum». La

<sup>8</sup> Nella prima versione di *Apparitions* realizzata nel 1957 per organico cameristico, peraltro, Ligeti aveva già sperimentato qualcosa di simile – quattro anni prima di Lutosławski – nell'episodio del secondo movimento denominato *Wild*, che verrà poi riscritto nella versione definitiva attenendosi a una notazione precisa dal punto di vista ritmico-metrico [BORIO 1985a, 71].

scelta dello strumento, d'altronde, va proprio in questa direzione, visto che il clavicembalo consente una velocità di esecuzione maggiore rispetto a quella del pianoforte [PULCINI 1985, 146].<sup>9</sup> Il rigore della scansione, infine, accomuna anche questa composizione agli esperimenti di “precisione meccanica” esaminati in precedenza.

**Prestissimo**

The image shows two systems of musical notation for a piano and a cembalo. The tempo is marked 'Prestissimo'. The notation consists of continuous, rapid sixteenth-note patterns in both hands of each instrument, with a dynamic marking of *ppp* (pianissimo) in the first system.

Esempio 19: Ligeti, *Continuum für Cembalo*, inizio

All'inizio dello *Streichquartett No. 2* l'indicazione «senza tempo» viene per la prima volta abbinata a una durata calcolata in secondi, per quanto piuttosto approssimativa: «silenzio assoluto ca. 8-10''».

*Es. abrupto:*  
**Allegro nervoso** ( $\text{♩} = 100$ )

The image shows the first seven measures of a string quartet score. Measure 1 is marked 'Senza tempo' and 'ca. 8-10'''. Measures 2-7 are marked 'Allegro nervoso' with a tempo of 100 beats per minute. The score includes various performance instructions such as 'pizz. sul pont.', 'arco, ord.', 'punta d'arco', and 'Il sempre'. Dynamics range from *ppp* to *fff*. There are circled numbers 1 through 7 above the staves, and a note at the bottom right says '(in Oberon) (nth part!) ppp'.

Esempio 20: Ligeti, *Streichquartett No. 2*, i: *Allegro nervoso*, bb. 1-7

Situazioni analoghe si incontrano inoltre nel primo movimento del *Kammerkonzert* (bb. 19-21), laddove una figurazione «senza tempo (prestissimo possibile)» di clavicembalo e pianoforte viene abbinata a una misura “senza tempo” della durata di circa 3 secondi e mezzo: nelle misure successive si ripeteranno più volte episodi del tutto simili.

<sup>9</sup> Il brano non prevede delle vere e proprie stanghette di battuta, in modo tale che nessuna nota venga messa più in risalto rispetto a tutte le altre, ma è comunque costituito da «202 non-battute» [PULCINI 1985, 145], in modo tale da facilitare la coordinazione fra le due mani.



\* I Cl. 1 ca. 2''  
 II Pf., Vn. 1 ca. 1,5''  
 III Claviceimb., Vn. 2 ca. 1''  
 V Pf., Vc. ca. 1''  
 I Cl. 2 ca. 1,5''

Fl. (b) *sim.*  
 Ob. (b) *sim.*  
 Cl. 1 *sim.*  
 Cl. 2 (b) *sim.*  
 Cor. (b) *sim.*  
 Trbn. (b) *sim.*  
 Claviceimb. (b) *sim.*  
 Pf. (b) *sim.*  
 Vn. 1 (b) *sim.* pizz. gliss. *sim.* pizz. gliss.  
 Vn. 2 (b) *sim.* pizz. gliss. *sim.*  
 Vla. (b) *sim.*  
 Vc. (b) *sim.* pizz. gliss. *sim.*

Esempio 22: Ligeti, *Kammerkonzert*, iii: *Movimento preciso e meccanico*, bb. 13-17

Questa ossessione verso l'ipervelocità tende a diminuire nelle opere successive: a partire dal *Doppelkonzert*, infatti, il compositore si concentrerà maggiormente sulla ricerca delle sfumature di intonazione possibili attraverso le diverse tecniche di esecuzione, in particolare per ciò che concerne gli strumenti a fiato. Non mancano in questa composizione, tuttavia, episodi nei quali viene riproposta quella configurazione meccanico-rigorosa esaminata in precedenza, come nelle bb. 93-104

«always very even and precise» e nelle bb. 154-158 «Prestissimo meccanico» del secondo movimento *Allegro corrente*.

Stets sehr gleichmäßig und präzise EE  
 ⑨③ always very even and precise ⑨④

Esempio 23: Ligeti, *Doppelkonzert*, ii: *Allegro corrente*, bb. 93-94

.....  $\frac{3}{4}$  ..... sin al  $\frac{4}{4}$  XX  
 ♩ = 160 Prestissimo meccanico

①⑤②      ①⑤③      ①⑤④      ①⑤⑤

Esempio 24: Ligeti, *Doppelkonzert*, ii: *Allegro corrente*, bb. 152-155

Una nuova sperimentazione nel campo del ritmo si registra nel 1976: nel secondo dei suoi *Three Pieces for Two Pianos*, intitolato non a caso *Selbstportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)*, Ligeti omaggia i due compositori americani che lo avevano colpito in occasione della sua permanenza negli Stati Uniti nel 1972. Poiché i due strumenti eseguono figurazioni composte da un numero differente di suoni (7 vs 6, perlomeno all'inizio del brano), e ad entrambi i pianisti viene raccomandato di suonare le figurazioni «as fast and as rhythmic as possible», ne scaturisce una sovrapposizione poliritmica di stupefacente complessità che ricorda, per certi versi, la tecnica del *phasing* introdotta da Reich. In questo brano, inoltre, il compositore ungherese applica per la prima volta la tecnica del “bloccaggio mobile dei tasti”, inventata da Karl-Erik Welin e Henning Siedentopf, che consiste nel tenere premuti alcuni tasti con una mano mentre l'altra preme in modo estremamente rapido sia tasti che suonano, sia quelli che sono appena stati bloccati, ottenendo in questo modo configurazioni ritmiche estremamente irregolari [SIEDENTOPF 1973].<sup>11</sup> La scelta di ricorrere a due pianoforti ha lo scopo di compensare il fatto che la sonorità complessiva del brano avrebbe risentito del fatto che una delle due mani del pianista è impegnata a bloccare i tasti, senza pertanto suonare [LIGETI 1985b, 190-191].

The image shows the beginning of the musical score for two pianos. It is marked 'Presto: as fast and as rhythmic as possible (see the directions for performance)'. The score is divided into sections A, B, C, and D. Piano I has a 'without pedal' instruction. Piano II has a 'without pedal' instruction and a 'repet. colla parte' instruction. The score includes complex rhythmic patterns with fingerings and dynamics like 'mp' and 'simile'.

Esempio 25: Ligeti, *Selbstportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)*, inizio

Nel prosieguo del brano (episodio NN, es. 26), oltre alla consueta asincronia ritmica fra i due pianoforti, Ligeti ricorre a una tecnica da lui definita “stroboscopica”, che consiste dal far emergere all’ascolto linee melodiche inesistenti sul pentagramma, frutto dell’intreccio di linee differenti [LIGETI 1985b, 191-192].<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Ligeti riproporrà questo espediente alcuni anni più tardi nel terzo dei suoi *Études pour piano – premier livre* (1985), intitolato esplicitamente *Touches bloquées*.

<sup>12</sup> È la medesima soluzione adottata da Pëtr Il’ič Ciajkovskij nell’incipit del movimento conclusivo della sua *Sinfonia n. 6 ‘Patetica’* (la melodia che risulta all’ascolto si origina dall’intreccio fra le linee dei violini I e II), oppure da Igor Stravinskij nel secondo movimento del suo *Concerto in re per archi* (melodia che scaturisce dall’intreccio fra violini I e violoncelli).

Esempio 26: Ligeti, *Selbstportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)*, NN

La tecnica del *phasing* trova un ulteriore riscontro in *Désordre*, il primo degli *Études pour piano* (1985), ma si tratta anche in questo di un'appropriazione che presuppone un adattamento: al contrario del compositore americano, che mantiene costanti le figurazioni alterando soltanto la velocità di esecuzione di una delle due, Ligeti mantiene infatti costante la velocità di esecuzione, ma riduce episodicamente il numero dei suoni affidati alla figurazione della mano destra (7 suoni invece degli 8 perennemente riproposti dalla sinistra) ottenendo un effetto tutto sommato piuttosto simile, anche se più cerebrale e meno intuitivo, logica conseguenza dei diversi ambienti culturali in cui si sono formati i due compositori [LIGETI 1985b, 192].

Molto vivace, vigoroso, molto ritmico,  $\text{♩} = 63$

Esempio 27: Ligeti, *Études pour piano – premier livre, n. 1: Désordre*, inizio

La complessa polimetria che si registra spesso nella musica di Ligeti composta a partire dagli anni Ottanta è anche la conseguenza del suo interesse per la musica della tribù Banda-Linda della Repubblica Centrafricana, con la quale entrò in contatto grazie ad un'incisione discografica che gli fece ascoltare il suo allievo Roberto Sierra. Incuriosito, il compositore volle approfondire le sue ricerche sull'argomento, e si interessò così agli studi dell'etnomusicologo Simha Arom, poi conosciuto personalmente nel 1984 a Gerusalemme [PUSTIJANAC 2013, 109]. In linea con quanto accaduto a seguito delle sue giovanili esperienze etnomusicologiche, anche nelle opere di questo periodo l'influsso etnico appare come filtrato attraverso la potente personalità del compositore, oltre che adeguato a un contesto "colto": nella sua musica si percepisce, pertanto, soltanto una lontana eco di tradizioni musicali così disparate, che contribuiscono comunque a donarle una straordinaria forza vitale [LIGETI 1985a, 4].

Se ne ha la conferma esaminando il primo movimento del *Konzert für Klavier und Orchester* (1985-88), caratterizzato per quasi tutta la sua estensione dalla sovrapposizione metrica 12/8 (solista e percussioni) + 4/4 (orchestra), oltre che su una scansione ritmica serrata e inesorabile.<sup>13</sup>

Esempio 28: Ligeti, *Konzert für Klavier und Orchester*,  
i: *Vivace molto ritmico e preciso*, bb. 1-3 (estratto)

<sup>13</sup> Per un'accurata e puntuale disamina delle complessità ritmiche riscontrabili nella produzione ligetiana degli anni Ottanta cfr. PUSTIJANAC 2013, 238-247.

Ancora più complessa è la texture polimetrica che si manifesta nel primo movimento del *Konzert für Violine und Orchester* (1993), laddove vengono sovrapposte due configurazioni metriche complesse: l'orchestra si muove nell'ambito di un metro additivo ( $4/2 = 3+2+2+2/8 + 3+2+2/8$ ) che richiama alla mente le danze popolari dell'area balcanica, mentre il solista reitera un 24/16 articolato a sua volta in gruppi irregolari di semicrome ( $11+6+5+6+4+2\dots$ ).

The image displays a page of a musical score for Ligeti's *Konzert für Violine und Orchester*, i: *Vivacissimo luminoso*, measures 34-36. The score is written for a large ensemble, including Percussion (Perc. (2)), Flute (Fl. 1), Clarinet (Cl. 1, Cl. b. (2)), Violin solo (Violino solo), Viola (Vi. 4), Violin (Va. 1, 2), Violoncello (Vc. 1, 2), and Contrabasso (Cb.). The tempo is marked 'F' (Forte) and the time signature is 4/2. The score features complex polyrhythmic textures, with various instruments playing different rhythmic patterns simultaneously. The score includes dynamic markings such as 'p molto ritmico' and 'pizz.' (pizzicato). The score is annotated with a complex metric structure:  $4/2 = 3+2+2+2/8 + 3+2+2/8$ . The score is also annotated with a complex metric structure:  $24/16 = 11+6+5+6+4+2\dots$ . The score is annotated with a complex metric structure:  $24/16 = 11+6+5+6+4+2\dots$ .

Esempio 29: Ligeti, *Konzert für Violine und Orchester*, i: *Vivacissimo luminoso*, bb. 34-36

Una soluzione differente, ma anch'essa ritmicamente quasi proibitiva, si incontra nel terzo movimento della medesima composizione (es. 30), laddove le diverse parti degli archi si inseguono dando vita ad un fittissimo canone in contrasto con il metro sottostante, a sua volta di tipo additivo ( $3+2+2+2/8$ ), presentato dal solista.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Altri casi di sovrapposizioni metriche esplicite si incontrano in due *Études pour piano*, e in particolare in *Arc-en-ciel* (Studio n. 5) e in *En Suspens* (n. 11), mentre una stratificazione metrica implicita particolarmente complessa si registra in *Entrelacs* (n. 12); *Fém* (n. 8) e *L'escalier du diable* (n. 13), infine, sono caratterizzati da un metro apparentemente regolare che viene costantemente contraddetto dalle figurazioni ritmiche di superficie.

**Presto fluido**  
 $\frac{9}{8} = \frac{3}{8} = (3+2+2+2) \quad \text{♩} = 120 \quad (\text{♩} = 180)$

NB: The barlines only serve to enable the synchronisation of the parts: the beginning of the bar does not indicate any accentuation.  
 NB: Die Takte dienen nur zur Synchronisation der Stimmen, der Taktanfang bedeutet keine Betonung.

Fl. 2  
 pppp begin very softly (ca. a quarter tone lower)  
 sehr weich einsetzen (ca. 1/4 Ton tiefer)

Violino solo  
 senza sord., sul tasto  
 p decissimo espr., elegante e cantabile

VI. con scord.  
 sempre con sord.  
 pppp

I  
 II con sord.  
 sempre II  
 pp

II  
 II con sord.  
 sempre II  
 pp

VI.  
 III  
 III con sord.  
 sempre III  
 pp

IV  
 IV con sord.  
 sempre IV  
 pp

Esempio 30: Ligeti, *Konzert für Violine und Orchester*, iii: *Presto fluido*, bb. 1-4 (estratto)

L'esperienza che più di ogni altra ha condizionato le sperimentazioni ritmiche riscontrabili nella tarda produzione di Ligeti è tuttavia il suo incontro con la musica di Conlon Nancarrow (1912-1997), originale compositore naturalizzato messicano capace di sviluppare delle ricerche ritmiche estreme sfruttando uno strumento meccanico, il *player piano* (un pianoforte i cui tasti vengono azionati automaticamente tramite le perforazioni presenti in un rullo appositamente preparato), capace di eseguire combinazioni ritmiche complicatissime a una velocità tale da risultare impossibile da ottenere per qualunque essere umano. È in particolare la tecnica del canone applicata all'ambito ritmico a sollecitare la fantasia di Nancarrow, capace nello *Study for Player Piano No. 21 'Canon X'* (1961) di concepire una composizione nella quale la voce inferiore esegue una serie dodecafonica con una scansione di 4 note al secondo, mentre la voce superiore (che fa il suo ingresso subito dopo) esegue ben 39 note al secondo; man mano che il brano procede, tuttavia, progressivamente la voce inferiore accelera, mentre simultaneamente la voce inferiore rallenta; giunti a metà del brano, per un breve momento le due voci raggiungono la medesima velocità, ma poi il processo prosegue con la voce

superiore che rallenta sempre di più, mentre la sinistra accelera ancora fino a raggiungere alla fine la stupefacente velocità di 120 note al secondo.

Una complessa stratificazione di configurazioni ritmiche, e soprattutto la naturale tendenza verso l'iper velocità, caratterizzavano la produzione di Ligeti almeno a partire dal 1968, come abbiamo potuto constatare, e quindi ben prima che il compositore venisse a contatto con la musica di Nancarrow: nel compositore americano, pertanto, Ligeti non ha fatto altro che trovare la conferma, eclatante e forse persino esasperata, di un ideale che stava già perseguendo da tempo. È inevitabile comunque che, dopo tale esperienza, negli anni successivi questa strada sia stata battuta con ancora maggior convinzione.

Per quanto le configurazioni canoniche presenti nelle parti degli archi nel terzo movimento del *Konzert für Violine und Orchester* fossero già molto strette (cfr. es. 30), il canone contenuto nel quarto movimento (b. 66) dell'*Hamburgisches Konzert für Horn solo und Kammerorchester* (2002) rappresenta un vero e proprio *tour de force* di incastri ritmici fra i diversi strumenti dell'organico.<sup>15</sup>

Esempio 31: Ligeti, *Hamburgisches Konzert*, iv: *Solo, Intermezzo, Mixtur, Kanon*, bb. 94-97

Il fitto intreccio di entrate canoniche finisce con l'occupare ogni singola semicroma dell'impianto metrico, e di fatto converte in termini ritmici una strategia che era già stata adottata nei cluster delle composizioni del periodo 1958-62, laddove il compositore tentava di occupare tutte le altezze temperate comprese in un determinato intervallo (cfr. es. 2).

<sup>15</sup> Questa soluzione potrebbe essere stata ispirata anche dal brano *Hout* (1991), per saxofono tenore, chitarra elettrica, pianoforte e marimba, del compositore olandese Louis Andriessen (1939-2021).

Come effetto dell'influenza di Nancarrow, i canoni molto veloci e fittamente intrecciati rappresentano una vera e propria ossessione nella tarda produzione di Ligeti. In *Vertige*, dal *deuxième livre* degli *Études pour piano* (1988-94), una scala cromatica discendente si accavalla alle sue repliche in un vorticoso inseguirsi di linee melodiche che finisce con il generare, paradossalmente, un senso di stasi che ricorda le esperienze micropolifoniche degli anni Sessanta.

Prestissimo \*)sempre molto legato,  $\text{♩} = 48$  (very even / sehr gleichmäßig \*\*)

una corda  
senza ped.

(4) \*\*\*

Esempio 32: Ligeti, *Études pour piano – deuxième livre*, n. 9: *Vertige*, bb. 1-6

Un canone “stretto” a due voci si incontra infine più volte nel *troisième livre* dei suoi *Études pour piano* (1995-2001), e in particolare in *White on white* (Studio n. 15), in *À bout de souffle* (n. 17) e in *Canon* (n. 18).

Il caso più eclatante di avvicinamento di Ligeti all'estetica di Nancarrow è rappresentato comunque dallo Studio n. 14, *Columna infinita*, ispirato dall'omonima scultura di Constantin Brâncuși: le due mani del pianista si rincorrono freneticamente (*Presto possibile, tempestoso con fuoco*) per tutta la durata del brano generando l'impressione sonora di un'ascesa costante verso l'acuto che sfrutta l'effetto della cosiddetta “scala Shepard”.<sup>16</sup> La versione originale di questo studio, successivamente pubblicata come Studio n. 14A *Coloana fără sfârșit* [*Colonna senza fine*], era ancora più proibitiva dal punto di vista esecutivo, in quanto richiedeva per ciascuna mano un maggior numero di note, motivo per cui nessun pianista umano era praticamente in grado di eseguirla: non a caso Ligeti decise di realizzarne una versione per *player piano*, rendendo così ancora più evidente il suo legame artistico con Nancarrow.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Si tratta di un'illusione auditiva ideata dallo psicologo Roger Shepard che dà la sensazione di un suono perennemente ascendente (o discendente) sfruttando la combinazione di due diverse scale a distanza di ottava la cui intensità varia in modo differente.

<sup>17</sup> Anche nel caso di *Vertige* (Studio n. 9) Ligeti ha concesso l'autorizzazione affinché il brano venisse adattato per poter essere eseguito tramite un *player piano*.

Presto possibile, tempestoso con fuoco,  $\text{♩} = 105$  \*\*\*)

16/8 *fff* sempre con tutta la forza, legato possibile \*\*\*\*)

ped. \*\*\*\*\*)  
sopra 3

Esempio 33: Ligeti, *Études pour piano – deuxième livre*, n. 14A:  
*Coloana fără sfârșit (for player piano)*, bb. 1-3

Anche l'ipervelocità, già sperimentata dal compositore in passato, è un tratto stilistico che Ligeti ha in comune con Nancarrow: essa riaffiora nel *deuxième livre* negli *Études* (1988-1994), laddove un'esecuzione rapidissima, ai limiti del possibile, viene richiesta per *Galamb Borong* (Studio n. 7), per *Der Zauberlehrling* (n. 10), oltre che per il già esaminato *Vertige* (n. 9), brano per il quale il compositore desidera che i singoli suoni si confondano in un *continuum* indistinto, così come accadeva nell'omonimo brano per clavicembalo del 1968.<sup>18</sup>

In definitiva, se la prima parte della produzione artistica di Ligeti sembrava aver relegato il ritmo a fattore di secondaria importanza, utile tutt'al più a creare un effetto sonoro che fosse al contempo statico e dinamico, a partire dai tardi anni Sessanta si assiste ad un netto cambio di rotta: quasi come se desiderasse recuperare rapidamente il tempo perduto, il compositore sperimenta soluzioni estreme – come l'ipervelocità e i meccanismi di precisione – tramite le quali tenta di esplorare le potenzialità di un fattore fino a quel momento sostanzialmente trascurato, per trovare infine nella musica di Reich, delle tribù Centrafricane, e di Nancarrow, ulteriori stimoli che lo spingeranno a osare ancora di più da questo punto di vista negli ultimi decenni della sua vita.

<sup>18</sup> «So fast that the individual notes – even without pedal – almost melt into continuous lines» prescrive infatti il compositore; un'esecuzione estremamente rapida viene richiesta anche per specifici episodi presenti negli *Études* del *troisième livre*: la sezione conclusiva (*Vivacissimo con brio*) di *White on white* (Studio n. 15); l'episodio finale (*Ancora più mosso*) di *Pour Irina* (n. 16); l'intero *À bout de souffle* (n. 17: *Presto con bravura*); e la seconda volta (*Prestitissimo*) di *Canon* (n. 18).

**Riferimenti bibliografici**

APEL 1984

Willi Apel, *La notazione della musica polifonica dal X al XVII secolo*, Firenze, Sansoni, 1984.

AZZARONI 1997

Loris Azzaroni, *Canone infinito. Lineamenti di teoria della musica*, Bologna, Clueb, 1997.

BORIO 1985a

Gianmario Borio, «*Apparitions*», un pezzo di musica auratica, in RESTAGNO 1985, pp. 69-74.

BORIO 1985b

Gianmario Borio, *L'eredità bartókiana nel «Secondo Quartetto» di Ligeti. Sul concetto di tradizione nella musica contemporanea*, in RESTAGNO 1985, pp. 149-167.

KAUFMANN 1985

Harald Kaufmann, *Strutture in assenza di struttura*, in RESTAGNO 1985, pp. 75-81 (ed. or. *Strukturen im Strukturlosen*, «*Melos*», XXXI/12, 1964, pp. 391-398).

LIGETI 1960

György Ligeti, *Zustände, Ereignisse, Wandlungen*, «*Blätter ö Bilder*», XI, 1960, pp. 50-57.

LIGETI 1985a

György Ligeti, *La mia posizione di compositore oggi*, in RESTAGNO 1985, pp. 3-5.

LIGETI 1985b

György Ligeti, *Monument, Selbstportrait, Bewegung*, in RESTAGNO 1985, pp. 190-193.

LIGETI 1985c

György Ligeti, *Metamorfosi della forma musicale*, in RESTAGNO 1985, pp. 223-242 (ed. or. *Wandlungen der musikalischen Form*, «*Die Reihe*», VII, 1960, pp. 5-19).

NAPOLITANO 1985

Ernesto Napolitano, *Dalla totalità dispersa del «Requiem» alla coralità senza speranza di «Lux aeterna»*, in RESTAGNO 1985, pp. 121-129.

PUGLIARO 1985

Giorgio Pugliaro, «*Concerto per violoncello e orchestra*», in RESTAGNO 1985, pp. 130-135.

PUSTIJANAC 2013

Ingrid Pustijanac, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario*, Lucca, LIM, 2013.

PULCINI 1985

Franco Pulcini, «*Continuum*», in RESTAGNO 1985, pp. 145-148.

RESTAGNO 1985

Enzo Restagno (a cura di), *Ligeti*, Torino, EDT, 1985.

SIEDENTOPF 1973

Henning Siedentopf, *Neue Wege der Klaviertechnik*, «*Melos*», XL/3, 1973, pp. 143-146.

SCHREIBER 1985

Wolfgang Schreiber, *Ogni pezzo un microcosmo. Sul rapporto tra generi musicali, forma e moduli stilistici in Ligeti*, in RESTAGNO 1985, pp. 43-46.