

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

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

INTRODUZIONE

Questo volume contiene gli atti relativi alla Giornata di studi «L'universo sonoro di György Ligeti (1923-2006)» che si è svolta mercoledì 11 ottobre 2023 presso la Sala concerti del Conservatorio di Musica di Vibo Valentia, con lo scopo di celebrare il centenario della nascita del compositore. L'evento, organizzato dal Dipartimento di Teoria e Analisi, Composizione e Direzione (DITAC), ha visto la partecipazione in qualità di relatori di docenti del dipartimento e di studenti ed ex studenti del Conservatorio.¹

Il volume si apre con un breve profilo biografico di Ligeti, utile per inquadrare la produzione e il pensiero teorico del compositore ungherese in relazione alle esperienze umane e artistiche che hanno contraddistinto la sua vita. Una particolare attenzione viene riservata agli anni di formazione, durante i quali si radicano le convinzioni sulle quali si sarebbero basate le scelte estetiche mai banali che si manifesteranno negli anni successivi. Viene inoltre passato in rassegna l'ampio catalogo ligetiano, sottolineando la continua evoluzione di uno stile mai del tutto allineato alle istanze della Nuova Musica.

I contributi che seguono sono ordinati rispettando, per quanto possibile, la data di composizione delle opere esaminate. Si comincia pertanto con il saggio di Luigi Sassone, che prende in considerazione i due quartetti per archi di Ligeti. Del *Primo Quartetto "Métamorphoses nocturnes"* (1954), opera culminante e sintesi del periodo ungherese del compositore, vengono sottolineati in particolare gli elementi stilistici che anticipano i futuri sviluppi della produzione ligetiana, come l'intreccio di canoni via via sempre più fitti che prefigurano le tecniche micropolifoniche degli anni Sessanta. Questo aspetto crea inoltre un ideale ponte di collegamento con il *Secondo Quartetto* (1968), «uno dei capolavori più enigmatici e provocatori del repertorio cameristico contemporaneo» in grado di combinare soluzioni stilistiche innovative con sottili allusioni al passato.

A seguire si colloca un contributo che scaturisce dalle attività del Laboratorio di *Interactive listening* promosso e coordinato dal prof. Ferruccio Messinese nell'anno accademico 2022-23: si tratta in particolare del breve saggio di Giulia Maria Rita Basile che affronta le questioni legate alla genesi del *Poème symphonique* per cento metronomi (1962), opera provocatoria di Ligeti nata del contesto del movimento *Fluxus* (al quale il compositore aderì per un breve periodo nei primi anni Sessanta) che sembra voler mettere in pratica il ragionamento ligetiano di qualche anno prima,

¹ Il programma dei lavori della Giornata di studi è riportato nelle pagine seguenti.

secondo il quale «non vi è autentica differenza di base tra i risultati dell'automatismo ed i prodotti del caso: la determinazione totale risulta uguale alla totale indeterminatezza». Ma Basile coglie l'occasione per riflettere anche sugli effetti dello scorrere del tempo, sottolineando la differenza fra il tempo astratto e oggettivo della scienza, e quello interiore e irreversibile della vita vissuta, che il filosofo francese Henry Bergson identifica nel concetto di *durée*. Il pezzo di Ligeti preso in esame vede cento metronomi meccanici, messi in azione simultaneamente, che gradualmente esauriscono la carica dando origine a un complesso effetto di "ritardando stratificato": ciò rappresenta lo strumento ideale per visualizzare l'irreversibilità dello scorrere del tempo, il suo procedere da una situazione iniziale relativamente ordinata verso una totalmente caotica provocata da un livello di entropia che cresce in modo inesorabile.

Il saggio di Salvatore Mirenda esamina le composizioni ligetiane degli anni Sessanta, in modo particolare *Ramifications* e *Lux Aeterna*, mettendo a confronto la tecnica micropolifonica, marchio di fabbrica del compositore ungherese, con le strategie compositive dell'ultimo Beethoven, capace, nei suoi ultimi quartetti, di creare una trama contrappuntistica costituita da molteplici micro-frammenti incastonati fra di loro, ma del tutto insignificanti se estrapolati da quel contesto ed esaminati singolarmente. Viene poi proposto un interessante confronto tra Ligeti e due fra i principali compositori romantici, Schumann e Brahms: così come questi ultimi riuscivano talvolta a far emergere dalla trama musicale delle linee melodiche implicite, non ravvisabili leggendo semplicemente la partitura, ma risultanti dall'intreccio delle diverse voci, in modo analogo dalle spesse trame micropolifoniche ligetiane sembrano scaturire di tanto in tanto delle melodie immaginarie non riconducibili a nessuna linea esplicitamente notata. E anche la tecnica dell'unisono imperfetto, coltivata da Schumann in alcuni dei suoi *Lieder*, trova un perfetto rispecchiamento nelle misure iniziali del *Lux Aeterna* di Ligeti.

Il contributo che segue, realizzato da chi scrive, passa in rassegna l'intera produzione ligetiana per riflettere sul ruolo svolto dal ritmo nella musica in senso lato, e in quella del compositore ungherese in modo particolare. Dopo aver sottolineato come nella produzione dei primi anni Sessanta Ligeti preferisca dar vita a pannelli sostanzialmente statici, pur se internamente animati da un fitto reticolo di linee mobilissime che, sommate fra loro, danno origine a una trama di notevole complessità ritmica, a partire dal *Secondo Quartetto* (1968) emerge gradualmente un rinnovato interesse del compositore nei confronti dell'elaborazione ritmica. Il terzo movimento del quartetto, che riporta l'indicazione «Come un meccanismo di precisione» da cui trae origine il titolo del saggio, sfrutta quasi esclusivamente risorse ritmiche: si tratta infatti di un «accelerando scritto rigorosamente calcolato» durante il quale i quattro strumenti incrementano gradualmente la velocità della propria pulsazione dando origine a un effetto di "caos apparente" simile, seppur di segno opposto, a quello prodotto nel *Poème symphonique*. Analoghe soluzioni "quasi-meccaniche" si riscontrano in altri lavori del periodo. Anche la ricerca di una ipervelocità, che giunga quasi a far perdere l'individualità dei singoli suoni a tutto

vantaggio dell'effetto sonoro complessivo, è una strategia che Ligeti persegue a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta: con questa soluzione il compositore riesce a produrre un effetto di "stasi dinamica" del tutto analogo a quello che scaturiva dalle trame micropolifoniche del decennio precedente. A partire dai *Tre pezzi per due pianoforti* (1976), Ligeti sperimenta infine configurazioni ritmiche via via sempre più complesse: la tecnica del *phasing* di Steve Reiche, l'interesse per la musica caraibica e centroafricana, e le opere del compositore naturalizzato messicano Conlon Nancarrow, sono tutte esperienze che esercitano un potente influsso sulla tarda produzione ligetiana, e in particolare sui tre libri di *Études pour piano*, la cui stesura occupa Ligeti negli ultimi due decenni della sua vita (1985-2001).

L'ampio saggio di Luigi Mogrovejo si concentra sull'unica opera di Ligeti, *Le Grand Macabre* (1977), descrivendone accuratamente la genesi e le motivazioni che hanno portato il compositore a cimentarsi con un genere che a metà Novecento gli esponenti dell'avanguardia (compreso lo stesso Ligeti) ritenevano avesse ormai esaurito la sua parabola naturale. La soluzione escogitata da Ligeti fu allora un lavoro caleidoscopico, ricco di contraddizioni e di materiali eterogenei, in bilico fra il tragico e il grottesco: una «anti-anti-opera» per usare le parole dello stesso compositore. Mogrovejo passa quindi ad esaminare la trama dell'opera, ripartita in quattro scene, descrivendo per ciascuna di esse la psicologia dei personaggi di volta in volta coinvolti, le situazioni drammaturgiche, ma anche le numerose citazioni, spesso deformate, di musiche del passato, da Monteverdi a Beethoven e Schubert, fino ad una canzone del 1924 di Vincent Youmans. Un ricco corredo di esempi musicali consente al lettore di seguire, episodio dopo episodio, il dipanarsi della vicenda, e fa sì che il saggio possa anche fungere da utilissima guida all'ascolto.

Il contributo di Maria D'Agostino si occupa dei tre libri di *Studi per pianoforte*, 18 brani che il compositore scrisse nell'arco di diciassette anni, tra il 1984 e il 2001, e che rappresentano, insieme ai *Concerti per pianoforte, per violino e per corno*, il lascito più significativo del suo stile tardo. Nei primi due decenni trascorsi in occidente, il pianoforte sembra non sollecitare in alcun modo la fantasia del compositore: in quegli anni, del resto, Ligeti era attratto dalla ricerca di effetti sonori (giganteschi cluster orchestrali, fittissimi reticoli micropolifonici, canoni intricatissimi, ipervelocità...) che sarebbe stato molto difficile ottenere con un pianoforte (non a caso il suo interesse si sposta piuttosto verso l'organo, per gli effetti massivi, o verso il clavicembalo, per quelli iperdinamici). Qualcosa cambia a metà degli anni Settanta, dopo il suo viaggio negli Stati Uniti, ma inizialmente Ligeti ritorna ad interessarsi al pianoforte soltanto nella forma del duo pianistico, in modo tale che la combinazione dei due strumenti possa consentirgli di ottenere effetti ritmici e sonoriali impossibili per un singolo interprete. A cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta, tuttavia, Ligeti entra in contatto con le complessità ritmiche peculiari della musica caraibica e centroafricana, ma anche con le soluzioni ritmiche estreme praticate da Conlon Nancarrow, e si rende così conto che il pianoforte può consentirgli di dar vita a dei mondi sonori inimmaginabili soltanto pochi anni prima. Ciò che sorprende, negli *Studi* di Ligeti, è la varietà degli stimoli da cui traggono origine

i singoli pezzi, come suggeriscono gli stessi titoli, sintomo della molteplicità di interessi coltivati dal compositore negli ultimi anni della sua vita: oltre a espedienti tipicamente musicali (effetto “corde vuote” degli archi, la tecnica dei “tasti bloccati”, canoni di vario tipo, *hoquetus*, il *topos* del lamento...), Ligeti trae spunto anche dalla matematica (la Scala del diavolo di Cantor), dalla fisica (livelli di entropia, effetto farfalla, scala Shepard...), oltre che dalle arti visive (architettura e scultura in particolare). D’Agostino si concentra infine sullo Studio n. 4, *Fanfares*, descrivendone la complessa struttura ritmica e armonica, in grado di dar vita ad uno «spazio illusorio».

Anche il contributo di Michele Arena si concentra sugli *Studi per pianoforte* di Ligeti, e in particolare su uno di essi, *Fém*. A differenza del saggio di D’Agostino, tuttavia, Arena presenta il resoconto di un’esperienza personale: il lavoro di orchestrazione di *Fém*, e le diverse strategie adottate nel trasferire ai diversi strumenti dell’orchestra le linee intricate di una composizione la cui scrittura pianistica si rivela particolarmente complessa. Degli utilissimi QR Code consentono al lettore di ascoltare il brano orchestrato, avendo così un riscontro diretto a quanto illustrato nel testo. La particolare concezione di questo scritto dimostra come l’analisi musicale, oltre ad essere una disciplina “astratta” che tenta di spiegare la natura intrinseca di un’opera musicale, sia per il compositore e per l’orchestratore anche uno strumento fondamentalmente pratico, necessario per indirizzare le proprie scelte e sfruttare al meglio le potenzialità del materiale a disposizione.

Il volume si conclude con il saggio di Antonio Ferrara, che ci conduce ad esplorare le relazioni intercorse tra la musica di Ligeti e il cinema. Il compositore ungherese non volle mai cimentarsi personalmente con la musica applicata alle immagini, ritenendo questa attività una sorta di «prostituzione musicale».² Eppure la forza evocativa delle sue partiture ha stimolato diversi autori cinematografici, a cominciare dal grande regista americano Stanley Kubrick, che “concepì” le grandiose scene del suo *2001: Odissea nello spazio* (1968) basandosi anche e soprattutto sulla musica di Ligeti. È difficile stabilire esattamente quanto la musica del compositore ungherese abbia contribuito al successo del film, o quanto invece il successo del capolavoro di Kubrick possa aver contribuito a portare il nome di Ligeti al di fuori della ristretta cerchia degli appassionati di musica d’avanguardia, ma sta di fatto che oggi sembra del tutto impossibile immaginare la comparsa del misterioso “monolite” abbinata ad una musica diversa dalla brulicante micropolifonia vocale del *Kyrie* tratto dal *Requiem* di Ligeti. Nessun’altra opera musicale, probabilmente, sarebbe mai riuscita a rendere in maniera altrettanto efficace il carattere “alieno” di quel manufatto, capace di infondere l’intelligenza in un branco di ominidi, scatenando così l’evoluzione umana (è questa la tesi proposta nel 1948 da Arthur C. Clarke nel suo racconto *La sentinella*, da cui venne ricavata la sceneggiatura di *2001* e l’omonimo romanzo dello stesso Clarke). Dopo aver discusso anche dell’altro film in cui Kubrick fa ricorso alla musica di Ligeti (*Shining*, 1980), Ferrara si sofferma

² INGRID PUSTIJANAC, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario*, Lucca, LIM, 2013, p. 35.

su due registi contemporanei, il ben noto Martin Scorsese e l'emergente Yorgos Lanthimos, che hanno in qualche modo voluto rendere omaggio a Kubrick scegliendo anch'essi la musica di Ligeti come asse portante nella costruzione cinematografica di una propria pellicola, rispettivamente il thriller psicologico *Shutter Island* (2010) del regista italo-americano, e *Il sacrificio del cervo sacro* (2017) del cineasta greco.

Desidero ringraziare innanzitutto il Direttore del Conservatorio di Musica di Vibo Valentia, prof. Vittorino Naso, sia per aver supportato l'organizzazione della Giornata di studi e la pubblicazione del presente volume, che per aver contribuito, con la sua Classe di Strumenti a percussione, ad arricchire il programma dei lavori con l'esecuzione di due composizioni di Ligeti appositamente trascritte per l'occasione da Luigi Sassone e Salvatore Mirenda, studenti della Classe di Composizione del prof. Luigi Mogrovejo. Per la stessa ragione ringrazio anche Maria D'Agostino e i colleghi Francesco Silvestri e Giancarlo Palena, interpreti dei brani di Ligeti proposti durante la Giornata di studi.

Un sentito ringraziamento, infine, va a tutti coloro che hanno contribuito alla riuscita della Giornata di studi, a cominciare dai colleghi Luigi Mogrovejo e Ferruccio Messinese, e a tutti i relatori autori dei contributi che potrete leggere nel presente volume, con il quale il nostro Conservatorio ha voluto rendere omaggio ad uno dei più grandi compositori del XX secolo (e non solo) esplorando ed esaminando la sua ampia produzione da molteplici punti di vista.

Vibo Valentia, 10 maggio 2025

Domenico Giannetta

Giornata di studi
L'universo sonoro di György Ligeti (1923-2006)

Vibo Valentia: Sala concerti del Conservatorio c/o ex Convento dei Gesuiti
Mercoledì 11 ottobre 2023, ore 10.30

a cura del Dipartimento di Teoria e Analisi, Composizione e Direzione (DITAC)

PROGRAMMA DEI LAVORI

Saluti istituzionali:

Vittorino Naso (Direttore del Conservatorio di Musica di Vibo Valentia)
Antonello Scalamandrè (Presidente del Consiglio di Amministrazione)

Introduzione a cura di Domenico Giannetta, coordinatore del DITAC

Ore 11.00: sessione mattutina (presiede Domenico Giannetta)

Maria D'Agostino

Unione di costruzione e poetica: gli Studi per pianoforte di György Ligeti

Esecuzione di *Fanfares* (da *Studi per pianoforte* – libro I) (1985)

Maria D'Agostino, pianoforte

Michele Arena

Fenomenologia sonora nella geometria ritmica di Ligeti: analisi e orchestrazione di "Fém"

Luigi Mogrovejo

Le Grand Macabre: «L'opera della mia vita»

Esecuzione delle trascrizioni di *Continuum* (a cura di Luigi Sassone) e di *Passacaglia*

Ungherese (a cura di Salvatore Mirenda) per strumenti a percussione

Ensemble della Classe di Strumenti a percussione del prof. Vittorino Naso

Ore 15.00: sessione pomeridiana (presiede Luigi Mogrovejo)

Antonio Ferrara

Kubrick docet: la musica di Ligeti al cinema

Laboratorio di *Interactive listening* coordinato dal prof. Ferruccio Messinese:

Arianna Barbuto

Gli studi per pianoforte di Ligeti: misura attitudinale per le nuove generazioni pianistiche

Giulia Maria Rita Basile

Entropia fisica e durée bergsoniana nel Poème symphonique (1962) di György Ligeti

Luigi Sassone

Tradizione, ricerca e idiomi compositivi nei quartetti per archi di Ligeti

Salvatore Mirenda

Da Beethoven a Ligeti: elaborazione motivica, melodia occultata e tecnica dell'unisono imperfetto

Domenico Giannetta

Come un meccanismo di precisione: il ruolo del ritmo nella musica di Ligeti

Esecuzione di una selezione di brani tratti da *Musica Ricercata* (1953)

Francesco Silvestri, pianoforte

Giancarlo Palena, fisarmonica (trascrizioni)

Comitato scientifico della Giornata di studi:

Domenico Giannetta, Luigi Mogrovejo e Vittorino Naso

L'universo sonoro di György Ligeti

GYÖRGY LIGETI: L'UOMO, IL MUSICISTA, IL TEORICO

DOMENICO GIANNETTA

György Sándor Ligeti nasce il 28 maggio 1923 a Dicsőszentmárton (oggi Târnăveni), in Transilvania.¹ La sua famiglia era di origine austriaca (cognome originario: Auer), si era trapiantata da due generazioni in Ungheria (assumendo il cognome ungherese Ligeti) e, come racconta lo stesso compositore, «apparteneva a quegli ebrei mitteleuropei 'assimilati' che avevano già quasi perduto ogni contatto con la religione e la cultura ebraica» [LIGETI 1985b, 220]. Nel 1929 la famiglia si trasferisce più a nord, a Cluj (ex Kolozsvár, e prima ancora Klausenburg), città capoluogo della Transilvania nella quale risultava ancora più avvertibile l'incrocio fra le diverse culture che si erano succedute negli anni, e dove la maggioranza della popolazione «di lingua romena aveva atteggiamenti ostili ed aggressivi nei confronti della minoranza ungherese», e in particolare degli ebrei ungheresi [LIGETI 1985b, 220].

Nel 1936 il fratello Gábor (n. 1928) inizia a prendere lezioni di violino, su suggerimento di un amico di famiglia che aveva notato il suo orecchio assoluto [PUSTIJANAC 2013, 22]: ciò consente a György di avvicinarsi alla musica, e di iniziare a studiare il pianoforte (strumento scelto più che altro per poter suonare insieme al fratello). Al contempo si dedica a disegnare «vaste piante stradali di metropoli inesistenti», o ad inventare di sana pianta una «grammatica della lingua chilvirica» [LIGETI 1985b, 219]. Altrettanto vivo è l'interesse per le scienze naturali, in particolare per la chimica, che il padre Alexander appoggia e stimola, immaginando per lui un futuro in campo scientifico. Questa prospettiva viene bruscamente interrotta nel 1940, quando Ligeti non viene ammesso al corso di scienze naturali presso l'Università di Kolozsvár (come era tornata a chiamarsi Cluj, tornata temporaneamente all'Ungheria a seguito del Secondo arbitrato di Vienna) a causa delle sue origini ebraiche. Come ripiego, si iscrive al corso di composizione presso il Conservatorio di Kolozsvár, anche alla luce dei primi esperimenti compositivi risalenti al 1939. Dal 1941 al 1943 studia con Ferenc Farkas, ottimo insegnante di impostazione classica, particolarmente attento alla condotta delle parti e molto abile come orchestratore (era stato allievo di Ottorino Respighi) [PUSTIJANAC 2013, 24-25].

Lo scoppio della Seconda guerra mondiale non provoca, in una prima fase, effetti evidenti nella tranquilla vita di Kolozsvár. Nel 1944, tuttavia, la necessità di fronteggiare i sovietici sul fronte ucraino costringe il governo ungherese alla mobili-

¹ Fino al 1918 la Transilvania apparteneva all'Ungheria, ma dopo la Grande Guerra, con il trattato di Trianon, dovette essere ceduta alla Romania [PUSTIJANAC 2013, 18].

tazione generale, per cui Ligeti viene prima inquadrato in un battaglione ebreo di lavoro coatto di stanza a Szeged, e poi trasferito nel ghetto ebraico situato presso la fortezza di Nagyvárad, città a est di Budapest, dal quale riuscirà a fuggire in modo rocambolesco grazie a un bombardamento delle forze militari sovietiche. Torna a Kolozsvár, ma non riesce a mettersi in contatto con gli altri membri della sua famiglia: solo al termine della guerra scoprirà che suo padre e suo fratello sono morti nei campi di concentramento nazisti, mentre la madre, Ilona Somogyi, sopravviverà miracolosamente alla deportazione ad Auschwitz.

Nel 1945, subito dopo la guerra, Ligeti presenta la domanda di ammissione alla prestigiosa Accademia «Ferenc Liszt» di Budapest, dove proseguirà gli studi con Sandór Veress, uno dei maggiori compositori ungheresi della generazione successiva a quella di Bartók [PUSTIJANAC 2013, 30]. Nel 1949, dopo aver vinto una borsa di studio, intraprende la strada della ricerca etnomusicologica, sulla scia della lezione di Bartók e Kodály, raccogliendo una gran quantità di canti popolari rumeni nei villaggi della Transilvania [RESTAGNO 1985, 7]. Dal 1950 al 1956, inoltre, grazie all'aiuto di Zoltan Kodály ha la possibilità di insegnare armonia, contrappunto e analisi musicale presso la stessa Accademia, esperienza che gli consentirà di maturare uno sviluppato senso critico che emergerà nelle sue future esperienze di saggista.

Influenzato inizialmente dalla musica di Bartók, Stravinskij e Berg, il giovane compositore cerca strenuamente di documentarsi in merito alle ultime tendenze della musica contemporanea, in un Paese che, dopo essere finito nell'orbita sovietica, era stato tagliato fuori da tutto ciò che accadeva nel resto del mondo. A partire dal 1950, attraverso alcune trasmissioni radiofoniche notturne provenienti da emittenti tedesche, Ligeti viene a conoscenza di un mondo per lui del tutto ignoto: si tratta di ascolti avventurosi, pieni di fruscii e/o di interruzioni del segnale, ma queste esperienze segneranno profondamente la sua estetica [RESTAGNO 1985, 8-9]. Nel 1956 il suo catalogo conta già ben 74 composizioni, compresi abbozzi ed esercitazioni scolastiche, ma gradualmente cominciano ad apparire lavori degni di interesse, fra i quali spiccano il *Concert Românesc* per piccola orchestra (1952), il suo *Primo Quartetto per archi "Métamorphoses nocturnes"* (1953), *Omaggio a Frescobaldi* per organo (1953), e la raccolta *Musica Ricercata* per pianoforte (1951-53), dalla quale derivano anche le *Sei Bagatelle per quintetto di fiati* (1953).

Nel 1956, a seguito dei moti di Budapest, inizia una breve stagione di libertà, durante la quale entrano finalmente in Ungheria «partiture, dischi, libri e riviste prima vietati» [RESTAGNO 1985, 10]. Libero da coinvolgimenti di tipo ideologico, che in quel periodo condizionarono pesantemente le scelte dei compositori occidentali, Ligeti avrà la possibilità di cogliere, della produzione musicale a lui coeva, soltanto gli aspetti che riterrà utili e funzionali allo stile e all'estetica che si stava già formando nella sua mente. Nel dicembre del 1956, approfittando della confusione creatasi a seguito dell'inevitabile repressione sovietica, lascia Budapest in treno per trasferirsi a Vienna, mettendo così fine alla prima fase della sua vita.

A Vienna, tuttavia, Ligeti rimane soltanto due mesi. Contatta subito Herbert Eimert, direttore dello Studio di musica elettronica del Westdeutscher Rundfunk di Colonia, e grazie a una borsa di studio può soddisfare il desiderio di intraprendere una strada che lo affascinava da anni: la possibilità di scrivere musica senza essere condizionato dai mezzi tradizionali. In pochi mesi, tra il 1957 e il 1958, realizza tre lavori di musica elettronica: *Glissandi*, *Pièce électronique No. 3* e soprattutto *Artikulation*, il più noto dei tre. In questi anni, tuttavia, Ligeti si fa notare soprattutto come teorico, grazie alla solida preparazione tecnica di cui disponeva e al suo notevole spirito di osservazione [PUSTIJANAC 2013, 47-48].² Le sue formidabili capacità analitiche vengono notate da Karlheinz Stockhausen, leader carismatico del gruppo di Colonia, che gli commissiona per la rivista «Die Reihe» un'analisi di *Structure Ia* di Pierre Boulez [LIGETI 1958]. A seguire scrive il suo saggio più esteso e celebre, *Wandlungen der musikalischen Form* [*Metamorfosi della forma musicale*], con il quale analizza in modo lucido, e quasi spietato, il mondo della musica d'avanguardia, sottolineando i difetti strutturali insiti nella musica seriale, ma anche quelli peculiari della musica aleatoria che ad essa tentava di contrapporsi.

Dopo aver evidenziato come la crisi della serialità dipendesse già in origine dal fatto che risultava sostanzialmente impossibile gestire la sovrapposizione di più forme-seriali senza incorrere in ambiguità e contraddizioni del principio seriale stesso [LIGETI 1985c, 224], l'autore evidenzia come l'estrema complessità che scaturisce dalla serializzazione di tutti i parametri produca inevitabilmente un processo di appiattimento: «a connessioni seriali integralmente preordinate corrisponde l'entropia delle strutture risultanti», per cui «non vi è autentica differenza di base tra i risultati dell'automatismo ed i prodotti del caso: la determinazione totale risulta uguale alla totale indeterminatezza» [LIGETI 1985c, 229-230]. Ma anche un eccesso di libertà, come quello propugnato da John Cage e dai suoi seguaci, rappresenta una strada senza sbocchi: «Attualmente, il solo modo per assicurare un'economia nell'uso del materiale [...] sembra essere quello di munirsi di una rete di scelte e di limitazioni. Paradossalmente, si compone più liberamente in questo modo che non quando l'immaginazione è priva di restrizioni» [LIGETI 1985c, 232].

Interessante anche il confronto tra la musica elettronica e le arti figurative: «La produzione di un materiale sonoro che una volta realizzato può essere riascoltato più volte senza la minima variazione rende questi pezzi simili ai prodotti delle arti plastiche: il compositore è nello stesso tempo l'esecutore [...] il musicista assume una funzione simile a quella del pittore». Si genera pertanto un'«apparente conversione di relazioni temporali in relazioni spaziali» [LIGETI 1985c, 235], le cui

² Il rigore con il quale Ligeti affronta lo studio e l'analisi delle partiture è figlio anche alle lezioni private svolte a Budapest – negli anni prima della guerra, quando era ancora studente presso il Conservatorio di Kolozsvár – con Pál Kádosa, compositore e pianista di fama internazionale [PUSTIJANAC 2013, 26].

origini, secondo Adorno, sarebbero riconducibili a Debussy e Stravinskij, e addirittura a Wagner.³

La musica di Webern – che rappresentò per Ligeti una vera e propria scoperta dopo il suo trasferimento in occidente – gli consente di immaginare un flusso temporale che si proietta «in uno spazio immaginario per mezzo dell'intercambiabilità delle direzioni temporali, provocata dalla costante reciprocità degli elementi motivici e dei loro retrogradi», realizzata «attorno ad un asse centrale, che implica una concezione del *continuum* temporale come “spazio”, e dalla fusione di consecutivo e simultaneo in una struttura unificante» [LIGETI 1985c, 236]. Si tratta di uno spazio che non è ancora del tutto “senza tempo” – per usare un'espressione che diventerà presto un'indicazione esecutiva frequente nelle partiture di Ligeti –, ma che certamente ha abbandonato una volta per tutte il concetto di “forma di sviluppo” che aveva contraddistinto la creazione musicale fino a Schoenberg.⁴

La sovrapposizione di più dimensioni temporali, ravvisabile già nel celebre ingresso del corno subito prima dell'inizio della Ripresa nel primo movimento dell'*Eroica* di Beethoven (quando lo strumento anticipa il tema principale sulla tonica mentre il resto dell'orchestra indugia ancora sull'armonia di dominante), verrà amplificata da Stravinskij – il cui linguaggio neoclassico si basa proprio sulla “deformazione” delle successioni armoniche – per giungere infine a una tale complessità dell'attività temporale che le diverse sequenze di eventi, caratterizzate da un alto grado di permeabilità reciproca, tenderanno a fondersi fra di loro generando delle configurazioni più complesse (come lo diventeranno le fasce sonore ligetiane) [LIGETI 1985c, 237]. La costruzione formale, che prima dipendeva essenzialmente dall'elaborazione motivica e/o dalle successioni armoniche – e ciò avveniva non soltanto nella musica tonale, ma anche nella dodecafonia schoenberghiana –, scaturisce adesso proprio dalla giustapposizione di tali configurazioni, durante le quali risulta impossibile, e/o sostanzialmente superfluo, distinguere i singoli eventi sovrapposti: la sensazione di un tempo musicale misurabile in modo convenzionale viene di fatto completamente annullata.

Un'ultima osservazione illuminante Ligeti la riserva agli esperimenti di alea controllata, nei quali il compositore di turno concepisce le diverse sezioni del brano demandando però all'interprete il compito di disporle in sequenza dando origine alla composizione vera e propria, che ovviamente risulterà essere diversa per ogni singola esecuzione: secondo Ligeti, un simile *modus operandi* presuppone «un deficit nella lavorazione dei dettagli» visto che «per dare alla forma complessiva la possibilità di essere diversa ad ogni ascolto si devono rendere intercambiabili le sue parti costitutive, il che comporta la perdita della direzione naturale del flusso e

³ In modo perfettamente speculare, alcune espressioni delle arti figurative del Novecento sembrano voler tentare di sostituire la spazialità con la temporalità: si pensi ad esempio all'*action painting* di Jackson Pollock, che trasforma in forma d'arte l'atto creativo, piuttosto che il risultato dello stesso.

⁴ Tale concezione, peraltro, poteva considerarsi già superata nella musica di Debussy – autore non a caso ritenuto da molti (e da Boulez *in primis*) molto più attuale rispetto a Schoenberg –, nella quale vi è già la tendenza a spazializzare il tempo [LIGETI 1985c, 241, n. 36].

l'aumento dell'entropia», aggiungendo inoltre che, così facendo, «ogni esecuzione è semplicemente una momentanea incarnazione delle molteplicità della forma» [LIGETI 1985c, 239]. Da tutto ciò emerge, da parte di Ligeti, un'adesione del tutto personale alle istanze delle avanguardie europee.

Tra il 1959 e il 1962, Ligeti torna alla composizione con strumenti tradizionali sfornando un trittico di lavori – i suoi primi dopo la fuga da Budapest – destinati a segnare una svolta nella storia della musica del Novecento, nei quali mette in pratica alcune delle riflessioni preannunciate nel suo saggio. Il primo di questi è *Apparitions* per orchestra (1959), la cui concezione sembra fortemente condizionata dalle precedenti esperienze con la musica elettronica: non è un caso, infatti, che il brano sia dedicato a Eimert [BORIO 1985, 71]. L'episodio *Wild* del secondo movimento, in cui i 46 strumenti ad arco, tutti divisi, suonano minuscole cellule motiviche che interagiscono fra di loro, dà origine a una sorta di “micropolifonia”, una tecnica che verrà ampiamente sviluppata e perfezionata nei lavori successivi diventando rapidamente uno dei più noti marchi di fabbrica del compositore. È interessante constatare come, nella prima stesura di *Apparitions* – concepita, per organico cameristico, già nel 1957 – si trovi attuata una tecnica i cui esiti richiamano alla mente il “contrappunto aleatorio” di Witold Lutosławski (1913-1994), che il compositore polacco, tuttavia, svilupperà soltanto alcuni anni più tardi: agli archi viene infatti richiesto di eseguire “il più veloce possibile” una serie di motivi la cui successione è affidata all'arbitrio dello strumentista, dando così origine ad una configurazione ritmica estremamente complessa e continuamente cangiante.⁵ Nella versione definitiva del brano, tuttavia, il compositore decise di eliminare questa sezione, considerandola soltanto un esperimento, ma si tratta comunque di un indizio fortemente rivelatore sui futuri sviluppi del pensiero compositivo ligetiano.

Del 1961 è invece *Atmosphères* per grande orchestra, brano rivoluzionario nel quale i fattori compositivi tradizionali vengono di fatto soppressi e sostituiti da principi differenti: gli aggregati armonici vengono rimpiazzati da giganteschi cluster che sottolineano una sostanziale indifferenza nei confronti dei singoli intervalli, in linea con quella che lo stesso Ligeti, nel suo saggio, considerava essere una delle cifre stilistiche della contemporaneità musicale; le melodie vengono sostituite da micro-frammenti ripetuti ossessivamente in forma di ostinato, esasperando anche in questo caso una tecnica già attuata da Debussy e Stravinskij; l'articolazione ritmica di superficie sembra essere del tutto assente, sostituita da una sensazione di perenne staticità. L'unico fattore di movimento, e pertanto di articolazione formale, diventa

⁵ La prima composizione nella quale Lutosławski applica questa tecnica compositiva è *Jeux vénitiens* per orchestra da camera (1961), lavoro nel quale il compositore definisce in modo esatto la struttura formale, ma lascia che sia il caso a determinare la trama contrappuntistica che risulta dalla sovrapposizione delle singole voci: a ciascuno strumento viene chiesto di eseguire la propria parte *ad libitum*, e di ripeterla più volte se necessario, fino a quando l'intervento degli strumenti a percussione segnala che l'episodio si è concluso, e che si può pertanto passare all'episodio successivo organizzato in modo analogo [COUCHOUD 1981, 99].

quindi quello sonoriale, nelle sue diverse accezioni: dinamiche, registri, combinazioni e/o contrapposizioni timbriche. Estremamente interessante, per comprendere la concezione di fondo di *Atmosphères*, si rivela una metafora proposta dallo stesso compositore: quando un bosco è attraversato da una leggera brezza, le singole foglie si muovono, ma il bosco nel suo insieme rimane fundamentalmente immobile [KAUFMANN 1985, 77].

Terzo ed ultimo lavoro di questo trittico è *Volumina* per organo (1962), brano nel quale la tradizionale notazione su pentagramma lascia il posto a una notazione grafica che per certi versi anticipa quella che verrà approntata nel 1970 dal grafico Rainer Wehinger come guida all'ascolto per *Artikulation*. Sfruttando le peculiarità dello strumento, capace di creare impressionanti volumi sonori tramite l'accumulo di sempre più suoni sotto forma di cluster, ne scaturisce in effetti un brano che risente fortemente, come i due brani precedenti del resto, delle esperienze acquisite dal compositore negli anni trascorsi presso lo Studio di Colonia.

Accanto al Ligeti che sperimenta alla ricerca di un nuovo linguaggio, che possa consentire alla musica del suo tempo di svincolarsi dalla contrapposizione fra iperdeterminismo seriale e libertà aleatoria che dominava la scena, a partire dal 1962 fa la sua comparsa un altro Ligeti, un Ligeti che non si prende troppo sul serio e si diverte a "giocare" con i più svariati materiali musicali. Le *Trois Bagatelles* per pianoforte (1961) sono una risposta ironica al celebre 4'33" di John Cage: a parte un'unica nota collocata all'inizio di ciascuna pagina della partitura, da suonare rispettando precise indicazioni agogiche e dinamiche, il resto della composizione è costituito da pause. Il *Poème symphonique* per 100 metronomi (1962) è invece uno spassoso *happening*, che gioca con la complessità ritmica che scaturisce da una situazione dominata fundamentalmente dal caso.⁶ *Aventures* (1963) e *Nouvelles aventures* (1966), per voci soliste e strumenti, sono infine due azioni teatrali astratte, una sorta di teatro dell'assurdo dove protagonisti diventano i singoli fonemi intonati, oltre che effetti sonori di vario tipo prodotti con la voce o con gli strumenti musicali.

Con il *Requiem* per due voci soliste, due cori misti e orchestra (1965) inizia, invece, la fase più nota della creatività ligetiana. Nell'*Introitus* un mini-cluster basato sul semitono *fa#-sol* si allarga gradualmente, tramite movimenti semitonalmente indipendenti e ritmicamente sfalsati, fino a occupare lo spazio della quarta diminuita *mi#-la*: questa particolare tecnica contrappuntistica, definita dallo stesso compositore "micropolifonia", ha proprio in questo brano la sua enunciazione chiara e definitiva dopo i primi tentativi apparsi in *Atmosphères*. Queste situazioni così fluide vengono come squarciate di tanto in tanto da improvvisi unisoni, tanto luminosi quanto precari, perché a partire da essi si rimette prontamente in modo la trama micropolifonica che tenta subito di conquistare lo spazio semitonale situato nelle

⁶ Entrambi questi lavori nacquero in seno al gruppo neo-dadaista *Fluxus*, al quale il compositore aveva aderito nel 1961 [DROTT 2004]. In una lettera al musicologo Ove Nordwall del 3 gennaio 1963, Ligeti sottolinea tuttavia che questi lavori debbano essere considerati come la naturale prosecuzione dello stile "statico" di *Apparitions* e *Atmosphères* [PUSTJANAC 2013, 81].

immediate vicinanze. Nel successivo *Kyrie* la medesima tecnica subisce un'intensificazione, con le singole linee che, pur partendo sempre dall'unisono, si dipanano toccando ciascuna più suoni, e occupando pertanto uno spazio sonoro più ampio.

Al *Requiem* segue, nel 1966, *Lux aeterna* per 16 voci soliste, ideale prosecuzione del lavoro precedente. Il brano è costituito, nella sua quasi totalità, da una successione di "canoni di altezze": ciascuno di essi si avvia, ancora una volta, a partire da un suono-segnale presentato da tutte le voci all'unisono, dopo il quale tutte le voci espongono la medesima successione di altezze. Il fatto che ciascuna voce proceda con una scansione ritmica differente, e che tutte le voci cerchino di evitare punti di coincidenza ritmica con le altre, elimina qualsiasi riferimento ritmico, e genera pertanto un insieme informe, statico e dinamico al tempo stesso [NAPOLITANO 1985a, 125]. Quando la texture raggiunge un certo grado di complessità, occupando una fascia cromatica relativamente estesa, ecco che compare un suono-catalizzatore, verso il quale gradualmente tendono tutte le voci fino a raggiungere un nuovo unisono, che resetta ogni cosa, e prepara il terreno per l'inizio di un nuovo canone.

Per quanto questa tecnica possa ricordare, per certi versi, il contrappunto di scuola fiamminga, e in particolare i "canoni mensurali" di Johannes Ockeghem, in realtà qui non è presente un vero e proprio contrappunto, ma semmai la sua dissoluzione. Il fatto che ciascuna linea melodica si basi su micro-intervalli, prevalentemente semitoni, non consente infatti di coglierne l'essenza come entità musicale a sé stante, ma accentua semmai la sua "permeabilità", e quindi la sua tendenza a fondersi con tutte le altre che la circondano [NAPOLITANO 1985a, 123].

Caratteristiche molto simili si possono riscontrare in *Lontano* per grande orchestra (1967), un brano che sembra non possedere né un vero e proprio inizio, né una conclusione ben definita, come se si trattasse di una sezione ricavata in modo fortuito dal *continuum* temporale [NAPOLITANO 1985b, 136]. Anche *Lontano* inizia con un "canone di altezze", che parte dal suono-segnale *lab* per occupare gradualmente una fascia cromatica sempre più ampia attraverso l'articolazione melodica delle singole linee, che si muovono comunque prevalentemente tramite intervalli molto piccoli, toni e semitoni. A differenza di quanto accadeva in *Lux aeterna*, in *Lontano* i diversi canoni si succedono direttamente uno dopo l'altro, quasi sovrapponendosi, ricordando così la tecnica mottettistica rinascimentale, e iniziano talvolta a partire da suoni dislocati su due o più ottave differenti, superando pertanto con *nonchalance* il divieto dei raddoppi d'ottava che, da Schoenberg in poi, aveva rappresentato una sorta di tabù rispettato dalla gran parte dei compositori d'avanguardia. All'ascolto non si riescono a percepire né aggregati armonici (visto che il contesto è continuamente cangiante), né tantomeno una vera e propria scrittura contrappuntistica (come già sottolineato in precedenza), e nemmeno un'articolazione ritmico-melodica (visto che i movimenti delle singole voci sono minimi e tendono a fondersi fra di loro): l'unico aspetto che emerge, pertanto, è quello timbrico, e sono proprio «le appena percettibili fluttuazioni di colore delle sue

superfici» a definire la forma, esattamente come erano le successioni armoniche a svolgere questo compito in un contesto tradizionale [NAPOLITANO 1985b, 140].

Tutti gli aspetti che abbiamo osservato nei lavori realizzati tra il 1958 e il 1967, un vero e proprio decennio d'oro per Ligeti, confermano di fatto come il compositore fosse sostanzialmente estraneo alla cosiddetta «Nuova Musica», visto che non avverte né la necessità di adottare principi di serializzazione dei parametri, né al contrario quella di affidarsi a scelte dettate dal caso, bivio intorno al quale si stavano decidendo le sorti della musica contemporanea.⁷ Nella sua musica, inoltre, emergono spesso singoli suoni o aggregati che godono di una posizione privilegiata, quasi delle “toniche” (perlomeno temporanee) che sembrano contraddire il principio della totale equiparazione delle dodici note della scala cromatica, ormai dato per acquisito.⁸ Il flusso degli eventi, infine, viene periodicamente interrotto dalla comparsa di suoni-segnale, spesso raddoppiati all'unisono o in ottava, a partire dai quali si dipanano, o verso i quali convergono, fitti reticoli di linee melodiche: l'alternarsi di questi momenti contribuisce a far nascere una nuova dimensione timbrico-spaziale del suono, che rende la sua musica più moderna di qualsiasi altra.

Aspetti del tutto analoghi si possono notare in altre opere del periodo, come il *Konzert für Violoncello und Orchester* (1966), *Ramifications* per dodici archi solisti (1969), e soprattutto lo *Streichquartett No. 2* (1968), il cui secondo movimento (*Sostenuto, molto calmo*) vede una frammentazione della superficie sonora in tante micro-figurazioni che ricordano quanto già visto in *Lontano*. Con il terzo movimento del quartetto (*Come un meccanismo di precisione*), tuttavia, fa il suo ingresso nell'universo sonoro ligetiano un aspetto che contribuirà a conferire un ruolo di primissimo piano al ritmo, un parametro che fino a quel punto era stato sostanzialmente trascurato dal compositore come elemento in grado di dare forma alle sue idee. Se l'ipervelocità di *Continuum* per clavicembalo (1968) va ancora nella direzione di un effetto timbrico-coloristico che tende a fondere i singoli suoni in una configurazione sonora più complessa, in linea con le esperienze micropolifoniche precedenti, l'esecuzione di alcune figurazioni “il più velocemente possibile” – andando contro i principi della coordinazione metrica tra le diverse voci – contraddistingue episodicamente le opere di questo periodo, per poi diventare elemento portante nella concezione del *Kammerkonzert* per tredici strumenti (1970).⁹

⁷ Soltanto per un breve periodo della sua vita, corrispondente agli anni che precedettero la sua fuga da Budapest (1955-56), Ligeti provò a sperimentare la tecnica dodecafonica, senza comunque ottenere risultati degni di nota [PUSTIJANAC 2013, 149-152].

⁸ Un altro aspetto significativo, che marca un'ulteriore distanza fra Ligeti e i suoi contemporanei, è la sua sostanziale indifferenza nei confronti del tabù della consonanza [PULCINI 1985, 147]; anche questo aspetto contribuisce a confermare l'estraneità di Ligeti alla Nuova Musica [NAPOLITANO 1985b, 142].

⁹ Episodi così concepiti richiamano alla mente l'esperimento tentato nella prima versione di *Apparitions*, di cui si è detto in precedenza: dopo che Lutosławski ha ufficialmente dato vita al suo “contrappunto aleatorio” nel 1961, Ligeti si sente adesso libero di percorrere una strada simile, anche se nella sua musica questi momenti vengono sempre limitati a episodi piuttosto circoscritti.

Nel successivo *Doppelkonzert für Flöte, Oboe und Orchester* (1972), invece, pur portando avanti le medesime istanze, Ligeti indaga le possibilità concesse dall'impiego dei micro-intervalli. Aveva già sperimentato qualcosa del genere in due brani caratterizzati da una trama micropolifonica: il già discusso secondo movimento del *Secondo Quartetto* – dove alcuni suoni dovevano essere eseguiti leggermente crescenti o calanti rispetto all'intonazione consueta – e soprattutto *Ramifications* – dove i dodici archi dell'organico dovevano essere divisi in due gruppi di sei, dei quali il primo intonato un quarto di tono sopra, aspetto che rende ancora più intricata la trama sonora risultante. Nel *Doppelkonzert*, tuttavia, questa tecnica viene applicata anche agli strumenti a fiato: Ligeti prescrive esattamente le diteggiature che gli strumentisti devono adottare per ottenere suoni dall'intonazione incerta. Il compositore non sembra mostrare alcun interesse verso un'intonazione esatta dei quarti di tono, come sottolinea lui stesso nella prefazione: «precise quarter-tone intervals are not demanded». Ciò che intende perseguire, invece, è un effetto di “deformazione” del suono, operazione che, pur producendo un effetto analogo a quello della musica micro-tonale, ha sostanzialmente lo scopo di ampliare la gamma dei suoni a sua disposizione per infittire ulteriormente la trama micropolifonica [MOLINO 1985, 179].

Nel 1972, in occasione dell'invito a tenere un ciclo di lezioni presso la Stanford University, Ligeti trascorre un semestre negli Stati Uniti, e qui ha modo di entrare in contatto con il mondo espressivo della *minimal music* nordamericana. A differenza degli altri compositori europei – che nutrono sempre una certa diffidenza nei confronti degli esponenti di questa corrente –, Ligeti intuisce fin da subito le potenzialità della loro proposta artistica e, pur sottolineando le rispettive differenze culturali, ne trae ispirazione [LIGETI 1985a, 192]. Non è tanto il principio-base della ripetizione ossessiva delle medesime figurazioni a colpire la sua immaginazione, quanto piuttosto l'articolazione ritmica serrata dei lavori di Terry Riley e, soprattutto, Steve Reich. Il compositore ungherese, del resto, era già giunto in modo del tutto autonomo a una concezione musicale basata sulla ripetizione ossessiva delle medesime figurazioni in *Continuum*.¹⁰ Nel 1976, componendo *Selbstportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)*, il secondo dei suoi *Three Pieces for Two Pianos*, il compositore omaggerà in modo esplicito i due colleghi.¹¹

Nelle altre opere concepite negli anni Settanta si nota una maggior attenzione da parte di Ligeti nei confronti della linearità melodica, aspetto che nelle composizioni del decennio precedente era costantemente occultato dall'intricata trama micropolifonica. Lo si può notare nei due brani orchestrali *Melodien* (1971) e *San*

¹⁰ La velocità estrema di questo brano, tuttavia, faceva sì che emergessero all'ascolto figurazioni differenti rispetto a quelle effettivamente notate in partitura, creando un effetto “stroboscopico” che Ligeti proporrà in futuro anche in altre occasioni.

¹¹ Il riferimento a Chopin dipende dal fatto che, nella sezione conclusiva del brano, la velocità estrema ormai raggiunta sembra alludere alla lontana al celebre *Presto* della *Sonata in sib minore* op. 35 (1839) del compositore polacco.

Francisco Polyphony (1974), nei quali la scrittura appare per larghi tratti ancora imperniata sulla sovrapposizione di innumerevoli strati, ciascuno dei quali, tuttavia, possiede adesso uno sviluppo lineare più accentuato che lo rende molto meno propenso ad essere permeabile, a fondersi nel tutto [TEMPO 1985, 183]. In *Clocks and Clouds* per 12 voci femminili e orchestra (1973), inoltre, torna nella massima evidenza il contrasto fra la serrata articolazione ritmica del meccanismo di precisione (*clocks*) e la staticità lentamente mutevole dei cluster (*clouds*). Una ricerca ritmica che rivisita il folclore della sua patria contraddistingue infine *Passacaglia ungherese* (1978) e *Hungarian Rock* (1978), due lavori per clavicembalo nei quali il compositore sperimenta anche sistemi di intonazione alternativi rispetto al temperamento equabile.

Tutti questi spunti confluiscono nel lavoro che segnerà una nuova decisiva svolta nella poetica ligetiana: la sua unica opera *Le Grand Macabre* (completata nel 1977), articolata in due atti e basata su un libretto di Michael Meschke e dello stesso Ligeti ricavato dal dramma *La Balade du grand macabre* (1934) dello scrittore belga Michel de Ghelderode. Commissionata nel 1965 dal direttore del Teatro dell'Opera di Stoccolma, Göran Gentele, l'opera ebbe una gestazione lunga e travagliata: lo stesso compositore, del resto, era all'epoca convinto che l'opera lirica, in quanto genere, avesse ormai fatto il suo tempo, ed ebbe pertanto numerosi ripensamenti sia per la scelta del soggetto (che si concretizzò soltanto nel 1972), che successivamente durante la stesura della partitura, che alla fine risulterà essere particolarmente ricca di citazioni di autori del passato, da Monteverdi a Rossini, da Beethoven a Verdi. Presentata in anteprima a Stoccolma nel 1978, *Le Grand Macabre* venne ripresa più volte, e nel 1996, in vista di una rappresentazione al Festival di Salisburgo con la discussa regia di Peter Sellars, il compositore ne approntò una sostanziale revisione.

Dopo uno sforzo creativo così impegnativo, la produzione di Ligeti subisce un naturale rallentamento. Occorrerà attendere quattro anni per il completamento della composizione successiva, il *Trio für Violine, Horn und Klavier* (1982), vero e proprio 'Hommage à Brahms' e al *Trio* op. 40 del compositore tedesco scritto per il medesimo organico. La conseguenza più evidente della svolta stilistica intervenuta dopo *Le Grand Macabre* è la presenza in questa partitura di numerose triadi maggiori e minori, naturalmente calate in un contesto che non ha più nulla a che fare con la tonalità armonica tradizionale.¹² Anche dal punto di vista formale vi è un ritorno al passato, con il recupero della forma ternaria riscontrabile nei primi tre movimenti, un vero e proprio tabù per i seguaci della Nuova Musica [VINAY 1985, 213]. E vi è infine un impiego molto personale della dodecafonia: già il tema iniziale del corno presenta undici suoni differenti (*do-fa-mib-la-sol-si-re-mi-sol#-do#-fa#*) prima di iniziare a ripeterne alcuni; nel secondo movimento il pianoforte introduce un tema (b. 15) costituito da una serie dodecafonica (*fa-do-re-mi-fa#-la#-do#-re#-sol-la-si-sol#*) che viene ripetuta più volte in forme sempre differenti dal punto di vista

¹² Ligeti, con il suo consueto *sense of humor*, parlerà di "non-atonalità".

ritmico; a partire da b. 27 tocca al violino introdurre una lunga linea melodica costituita dalla reiterazione di una nuova serie dodecafonica (*mi-re-fa#-fa-reb-mib-sib-do-sol-si-la-sol#*); una situazione analoga si presenta poi nel terzo movimento, il cui tema iniziale, presentato da violino e pianoforte sotto forma di bicordi, reitera la serie *sol#-fa#-re-sib-mi-mib-sol-si-fa-la-do#-do*.¹³

Nella medesima composizione proseguono inoltre gli esperimenti con intonazioni alternative al temperamento equabile: in questo caso Ligeti esplora le armoniche superiori del corno, che naturalmente entrano in conflitto con i suoni prodotti dagli altri due strumenti. Nel secondo movimento, infine, trova posto un ostinato ritmico che, seppur ispirato alla tradizione folclorica balcanica, risente anche degli ultimi influssi che avevano sollecitato la curiosità del compositore. Già nel 1979 tramite un suo ex allievo, il compositore portoricano Roberto Sierra, Ligeti era infatti venuto a contatto con una cultura musicale extracolta, quella caraibica, basata su un marcato impulso ritmico. Negli anni successivi, attraverso le ricerche degli etnomusicologi Simha Arom e Gerhard Kubik, scopre inoltre le tradizioni musicali delle tribù centroafricane:¹⁴ si tratta di una musica caratterizzata da una notevole complessità poliritmica, del tutto sconosciuta alla tradizione colta occidentale, che avrà su Ligeti un influsso paragonabile a quello che ebbe novant'anni prima il *gamelan* giavanese su Debussy.¹⁵

L'esperienza destinata a lasciare la traccia più profonda nello stile tardo di Ligeti sarà tuttavia un'altra. Nel 1980, in un negozio di dischi a Parigi, Ligeti ascolta infatti per caso alcuni brani di Conlon Nancarrow (1912-1997), originale compositore messicano di origini statunitensi (nato in Arkansas) che visse gran parte della sua vita in completo isolamento. La complessità polimetrica dei suoi *Studies for Player Piano* lo sconvolge, e gli fa affermare che si tratta della «più grande scoperta dai tempi di Webern e Ives», e «la musica migliore scritta da qualsiasi compositore vivente di oggi» [GANN 2006, 2]. Affascinato dalle potenzialità ancora inesprese che il ritmo poteva esercitare sulla creazione musicale, Nancarrow riprende ed esaspera una ricerca che negli Stati Uniti era già stata portata avanti da Henry Cowell (1897-1965): impossibilitato a trovare interpreti disposti ad eseguire i suoi lavori, che per la loro complessità ritmica e per la velocità di esecuzione richiedevano capacità ai limiti del possibile, Nancarrow decise di rivolgersi a uno strumento meccanico, il *player piano* (un pianoforte azionato da un rullo perforato), come lo

¹³ Il punto di riferimento di Ligeti in questo caso sembrerebbe essere, piuttosto che la dodecafonia matura di Anton Webern, la sua fase pionieristica rappresentata dai *Fünf Klavierstücke* op. 23 e dalla *Serenade* op. 24 di Arnold Schoenberg, opere (composte tra il 1921 e il 1923) nelle quali la serie viene generalmente reiterata sempre uguale, senza trasposizioni, inversioni e/o retrogradazioni [GIANNETTA 2023, 362-363].

¹⁴ Ligeti scriverà l'introduzione al volume di Arom pubblicato nel 1985 [AROM 1985].

¹⁵ Il *perpetuum mobile* del secondo movimento del *Trio für Violine, Horn und Klavier* viene descritto dallo stesso Ligeti come «una danza polimetrica molto veloce, ispirata da diverse musiche folcloriche di popoli inesistenti, come se Ungheria, Romania e l'intera regione balcanica si trovassero in un posto situato tra l'Africa ed i Caraibi» [DIBELIUS 1984, 45, cit. in VINAY 1985, 213].

stesso Cowell suggeriva nel suo libro *New Musical Resources* del 1930. Dopo aver acquistato una speciale macchina punzonatrice che gli consentisse di realizzare lui stesso i rulli perforati, iniziò a comporre la serie dei suoi *Studies for Player Piano*, attività che lo impegnò per oltre quarant'anni, dal 1948 al 1992. Se i primi brani della serie risentono ancora del linguaggio jazzistico nel quale si era formato il compositore, gradualmente la scrittura divenne sempre più astratta e proibitiva dal punto di vista ritmico (spesso sotto forma di complicatissimi canoni proporzionali), oltre che caratterizzata da una velocità impressionante. Tutto ciò non poteva non avere effetti sulla tarda produzione di Ligeti.¹⁶

L'effetto dell'influenza delle poliritmie africane e dei ritmi impossibili di Nancarrow si manifesta nella produzione di Ligeti degli anni Ottanta e Novanta. Nel *Konzert für Klavier und Orchester* (1985–1988) e nel *Konzert für Violine und Orchester* (1990–1993) prevalgono le sovrapposizioni polimetriche, oltre a configurazioni accordali consonanti in linea con quelle già descritte a proposito del *Trio für Violine, Horn und Klavier*. Ma sono soprattutto i tre volumi di *Études pour piano*, composti tra il 1985 e il 2001, a costituire un vero e proprio banco di prova per le sperimentazioni ritmiche più varie. Il catalogo di Ligeti si chiude con il tardo *Hamburgisches Konzert für Horn solo und Kammerorchester* (1998-2002), nel quale il compositore, ormai quasi ottantenne, riesce a sprigionare una freschezza di invenzione e una vitalità ritmica davvero notevoli.

Nel suo saggio *Ironia intertestuale e livelli di lettura*, Umberto Eco – pur tentando di prendere le distanze dal postmodernismo – non può che ammettere come le caratteristiche della narrativa postmoderna, che i critici hanno attribuito alle sue opere (metanarratività, dialogismo, *double coding* e ironia intertestuale), siano effettivamente presenti nei suoi romanzi [ECO 2002, 227]. Anche György Ligeti, sentendosi sempre a pieno titolo un “moderno”, non ha mai accettato l'idea di essere definito postmoderno, eppure la sua produzione artistica è ricca di rimandi all'estetica postmodernista. Il dialogismo, ovvero la capacità dei testi di dialogare fra loro, è strettamente connesso al principio del citazionismo, e in senso lato al polistilismo: a parte il caso estremo di *Le Grand Macabre*, dove Ligeti cita numerosi autori del passato (come visto in precedenza), anche la capacità di assorbire e fondere nella sua musica i fermenti più svariati (dalle sonorità della musica elettronica che riaffiorano nei suoi lavori dei primi anni Sessanta, all'estetica della *minimal music* che si ritrova in filigrana nella sua produzione degli anni Settanta, fino ai ritmi complessi – di matrice etnica, o provenienti dagli esperimenti di Nancarrow – che

¹⁶ È facile immaginare che gli attestati di stima ricevuti da un musicista all'epoca molto affermato come Ligeti non passarono inosservati, e destarono una grande curiosità intorno alla figura di questo compositore praticamente sconosciuto anche agli addetti ai lavori. «La sua musica è assolutamente originale, divertente, costruttiva e allo stesso tempo emozionante» scrisse ancora il compositore ungherese. Grato per le lusinghiere considerazioni espresse sulla sua musica, nel 1988, in occasione del 65° compleanno di Ligeti, Nancarrow compose *Piece for Ligeti*, rifacimento e ampliamento dello *Study No. 3* originariamente composto nel 1949.

confluiscono nella sua produzione tarda) rientra in questo discorso.¹⁷ Il *double coding* – ovvero la capacità di un'espressione artistica di riuscire a “parlare” simultaneamente su più livelli, raggiungendo sia un pubblico alto, fatto di intenditori e conoscitori di un determinato repertorio, ma al contempo anche un pubblico molto più ampio – trova un'immediata conferma nel successo che hanno ottenuto le musiche di Ligeti, nonostante la loro oggettiva complessità, fin dalla prima esecuzione [PUSTIJANAC 2013, 52], ma soprattutto nel momento in cui sono state utilizzate in ambito cinematografico, diretta conseguenza di un'obiettivo facilità di fruizione che la sua produzione vanta rispetto a gran parte della Nuova Musica [TEMPO 1985, 182]. Di ironia (non solo intertestuale), infine, la musica di Ligeti è ricca: si pensi all’“ironico distacco” con il quale Ligeti allude a Brahms nel suo *Trio* [VINAY 1985, 214], o con il quale stravolge, nella stessa opera, il celebre *topos* delle “quinte dei corni”, per non parlare di opere esplicitamente *nonsense* come *Aventures* e *Nouvelles Aventures*, per finire con la stramba drammaturgia di *Le Grand Macabre*, infarcita di personaggi improbabili che estremizzano i più comuni tipi umani. Ma il caso più singolare è rappresentato dai *Nonsense Madrigals* per sei voci maschili (1988-93), e in particolare dal terzo brano della raccolta, *The Alphabet*, nel quale Ligeti fa sfoggio di una formidabile autoironia prendendo in giro sé stesso e la texture micropolifonica del suo *Lux aeterna*, a cui ricorre per intonare, in modo serio, il più improbabile dei testi, l'alfabeto per l'appunto. L'ironia *tout court*, del resto, è un tratto distintivo dell'uomo György Ligeti: essa emerge con forza in molte sue affermazioni, come quella con la quale si autodefinisce «vecchio compositore d'avanguardia» [TEMPO 1985, 181].

¹⁷ Già nel 1971 il compositore russo Alfred Schnittke, nel suo saggio *Polystylistic Tendencies in Modern Music* che per la prima volta faceva uso del concetto di polistilismo in ambito musicale, aveva evidenziato la presenza di queste caratteristiche nella musica di Ligeti [SCHNITTKE 2002].

Riferimenti bibliografici

AROM 1985

Simha Arom, *Polyphonie et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*, Paris, Sela, 1985.

BORIO 1985

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

COUCHOUD 1981

Jean-Paul Couchoud, *La musique polonaise et Witold Lutosławski*, Paris, Stock Plus Musique, 1981.

DIBELIUS 1984

Ulrich Dibelius, *Ligeti's Horntrio*, «*Melos*», XLVI/1, 1984, pp. 44-61.

DROTT 2004

Eric Drott, *Ligeti in Fluxus*, «*The Journal of Musicology*», XXI/2, 2004, pp. 201-240.

ECO 2002

Umberto Eco, *Sulla letteratura*, Milano, RCS, 2002.

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).

GANN 2006

Kyle Gann, *The Music of Conlon Nancarrow*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

GIANNETTA 2023

Domenico Giannetta, *Tecniche per l'analisi della musica post-tonale*, Lucca, LIM, 2023.

LIGETI 1958

György Ligeti, *Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik in der Structure Ia*, «*Die Reihe*», IV, 1958, pp. 38-63.

LIGETI 1985a

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

LIGETI 1985b

György Ligeti, *Memorie musicali dell'infanzia e della giovinezza*, in RESTAGNO 1985, pp. 219-222 (ed. or. *Musikalische Erinnerungen aus Kindheit und Jugend*, in *Festschrift für einen Verleger. Ludwig Strecker zum 90. Geburtstag*, Mainz, Schott, 1973, pp. 54-60).

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).

MOLINO 1985

Pippo Molino, «*Doppio concerto per flauto, oboe e orchestra*», in RESTAGNO 1985, pp. 178-180.

NAPOLITANO 1985a

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

NAPOLITANO 1985b

Ernesto Napolitano, *«Lontano» e il problema del tempo*, in RESTAGNO 1985, pp. 136-144.

PULCINI 1985

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

PUSTIJANAC 2013

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

RESTAGNO 1985

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

SCHNITTKE 2002

Alfred Schnittke, *Polystylistic Tendencies in Modern Music*, in *A Schnittke Reader* (a cura di Aleksandr Ivashkin), Bloomington, Indiana University Press, 2002, pp. 87-90.

TEMPO 1985

Claudio Tempo, *«San Francisco Polyphony»*, in RESTAGNO 1985, pp. 181-189.

VINAY 1985

Gianfranco Vinay, *Ligeti, Brahms e la tradizione: il «Trio per violino, corno e pianoforte»*, in RESTAGNO 1985, pp. 210-215.

TRADIZIONE, RICERCA E IDIOMI COMPOSITIVI NEI QUARTETTI DI LIGETI

LUIGI SASSONE

L'apprendistato ed il periodo ungherese

La biografia di György Ligeti si delinea attraverso un percorso formativo caratterizzato da diverse influenze culturali e musicali che hanno plasmato la sua evoluzione artistica. Nato il 28 maggio 1923 a Dicsőszentmárton, in Transilvania, da genitori ebrei ungheresi, Ligeti crebbe in un ambiente familiare culturalmente stimolante. Il nonno paterno, Soma Auer, era un pittore di murales, e un suo prozio era il famoso violinista Leopold Auer; i suoi genitori, Alexander (Sándor) Ligeti, impiegato di banca con una formazione da violinista e interessi per le scienze e la letteratura, e Ilona Somogy, oculista, nutrivano un profondo amore per la musica che influenzò significativamente la formazione del giovane György.¹

I primi anni della sua vita furono segnati da un'educazione peculiare, caratterizzata dal contrasto tra opportunità culturali significative e il difficile contesto storico-politico dell'epoca, segnato dal razzismo e da circostanze avverse. Il trasferimento della famiglia a Cluj nel 1929 segnò l'inizio di un periodo formativo cruciale. A otto anni, Ligeti iniziò a frequentare concerti e ad ascoltare musica alla radio, sviluppando un interesse sempre più profondo per l'arte dei suoni. L'inizio degli studi pianistici a quattordici anni, successivo all'emergere del talento violinistico del fratello minore Gábor, segnò l'avvio della sua attività compositiva. I suoi primi lavori, tra cui un valzer in la minore nello stile di Grieg, un quartetto d'archi composto a quindici anni, e l'inizio di una sinfonia a sedici, testimoniano già una precoce maturità artistica.

A quell'epoca ascoltai alla radio *Don Chisciotte*, *Così parlò Zarathustra* e *Una vita d'eroe* di Strauss che mi svelarono mondi insospettati di incanto musicale e così mi feci presto regalare da mia zia Marcsi un trattato di strumentazione. Sfortunatamente del manuale in lingua ungherese di Albert Siklós, un'opera allora molto conosciuta e piena di esempi tratti da Wagner, c'era soltanto il secondo volume. Il primo, contenente la descrizione dell'impiego degli strumenti, era esaurito, così cominciai lo studio della strumentazione non dalle fondamenta ma direttamente dai piani superiori e, pur senza sapere nulla di armonia né di contrappunto, iniziai in *medias res* con la composizione di una grande sinfonia. Anzi mi devo correggere: in realtà scrissi prima un quartetto d'archi (a quell'epoca avevo circa quindici anni): infatti il signor Siklós in quel secondo volume raccomandava al giovane strumentatore di iniziare

¹ AMY BAUER, *Ligeti's Laments: Nostalgia, Exoticism, and the Absolute*, Farnham, Ashgate Publishing, 2011, pp. 6-7.

assolutamente con un quartetto. Quest'opera era in un solo movimento perché volevo arrivare al più presto alla sinfonia. Credo che quel tempo di quartetto, integro o no, sia ancora reperibile da qualche parte: Nordwall sa di certo dove si trova. A sedici anni iniziai l'opera titanica della Grande sinfonia in la minore con scoppio di esplosivi e già mi figuravo la grande impressione che avrebbe prodotto sulle ragazze l'ascolto della mia opera al Teatro Ungherese: per l'entusiasmo sarebbero state disposte a dimenticare la mia acne giovanile.²

Nonostante la sua passione per la musica, inizialmente il padre di Ligeti aspirava a una carriera scientifica per il figlio. Tuttavia, le discriminazioni razziali dell'epoca gli impedirono di accedere all'Università di Cluj per studiare matematica e fisica, nonostante gli ottimi risultati conseguiti agli esami di maturità nel 1941. Questa circostanza portò Ligeti a iscriversi a corsi universitari alternativi per ebrei: una scuola privata di scienze naturali organizzata sia da insegnanti ebrei che non ebrei, ungheresi e romeni. Studiò sia all'università privata, sia al Conservatorio di Kolozsvár, fino a quando un esaurimento nervoso lo portò a concentrarsi definitivamente su quest'ultimo. In conservatorio intraprese lo studio dell'armonia e del contrappunto con Ferenc Farkas,³ ampliando le sue competenze musicali anche attraverso lo studio del violoncello e dell'organo. Un momento decisivo nella sua formazione fu l'incontro con la musica di Béla Bartók nell'inverno 1941-42, che lo spinse definitivamente verso la carriera musicale: opere come il *Divertimento*, il *Concerto per violino* e il *Secondo Quartetto per archi* lo colpirono profondamente.⁴

Pubblicò la sua prima opera, la canzone *Kineret*, nel 1942.⁵ Durante le estati del 1942 e del 1943 prese lezioni private di composizione con Pal Kádosa presso l'Accademia Liszt di Budapest.⁶ Proprio in questo periodo è rintracciabile lo studio del quartetto d'archi da parte del compositore:

The manuscripts stored at the Paul Sacher Foundation in Basel have proved a revelation in terms of Ligeti's earlier attempts at the form, and of his renewed interest in writing quartet music after the 1970s. From an early age, when he was still living in Cluj, Ligeti learnt to master traditional techniques, following the ground rules of Classical and Romantic syntax, morphology, harmony, and counterpoint. His exercises in string quartet style range from the Classics to the late Romantics and his notes demonstrate that he was studying intensely the masterpieces of world repertoire. Ligeti's sketchbooks in the early 40s reveal that he was already studying salient items of the genre, such as

² ENZO RESTAGNO (a cura di), *Ligeti*, Torino, EDT, 1985, p. 222.

³ Allievo di Respighi, sarà poi insegnante di figure importanti quali György Ligeti, György Kurtág, Emil Petrovics, Zsolt Durkó, Sándor Szokolay, Attila Bozay, Zoltán Jeney.

⁴ CONSTANTIN FLOROS, *György Ligeti: Beyond Avant-garde and Postmodernism*, Frankfurt am Main, PL Academic Research, 2014, p. 73.

⁵ BAUER, *Ligeti's Laments*, cit., p. 11.

⁶ Le lezioni private con Pál Kádosa, rinomato interprete di Bartók, furono significative per lo sviluppo delle sue capacità analitiche, che avrebbe successivamente applicato allo studio di Boulez e dell'avanguardia occidentale: cfr. RICHARD STEINITZ, *György Ligeti: Music of the Imagination*, Boston, Northeastern University Press, 2003, pp. 47-49; FLOROS, *György Ligeti: Beyond Avant-garde and Postmodernism*, cit., pp. 9-11.

Beethoven's F minor, op. 95, Haydn's E flat major, Schubert's E flat major or Tchaikovsky's D major Quartets. Those years could be labelled as "the fast assimilation process" in which the author tried to take a crash course through all the stages of musical history, from early Haydn or Mozart as far as a more dissonant language, infused with a few chromatic elements. It was the time at which he studied in Cluj with Farkas Ferenc, composing short stylistic exercises which clearly displayed a high level of inspiration and ingenuity in the young musician.⁷

L'apprendistato con Kádosa venne interrotto a causa del suo internamento in un campo di lavoro forzato ebraico nel gennaio del 1944. Dopo la guerra, nel 1945, il trasferimento a Budapest e l'ingresso all'Accademia di Musica segnarono l'inizio di un periodo di intenso studio sotto la guida di maestri prestigiosi.⁸ Ligeti studiò contrappunto e fuga sotto la guida di Sándor Veress, considerato uno dei più importanti compositori ungheresi dopo Bartók e Kodály. Tuttavia, quando Veress abbandonò l'Ungheria, a causa della politica culturale zdanoviana all'inizio del 1948, Ligeti proseguì i suoi studi sotto la tutela di Ferenc Farkas, suo ex professore a Kolozsvár (Cluj, Romania).⁹ All'Accademia Ligeti seguì un corso obbligatorio sulla musica popolare ungherese secondo i dettami di Kodály: questo corso, che faceva parte del programma di studi, era finalizzato a fornire agli studenti una base nella musica tradizionale del proprio Paese. Oltre ad esso, Ligeti partecipò anche al seminario di Bence Szabolcsi su Bartók.¹⁰

Durante questo periodo formativo di circa quattro anni, Ligeti si dedicò intensamente alla composizione, producendo un corpus significativo di opere che includeva cantate, adattamenti di canti popolari, Lieder, cori a cappella, musica per

⁷ BIANCA ȚIPLEA TEMEȘ, *Ligeti's String Quartet Music: From the Published Works to the New Discoveries at the Paul Sacher Foundation*, «Latest Advances in Acoustics and Music», Iași, WSEAS (World Scientific and Engineering Academy and Society), 2012, p. 185.

⁸ È importante sottolineare che Bartók morì a New York il 26 settembre 1945, proprio mentre Ligeti si apprestava a iniziare i suoi studi all'Accademia di Musica di Budapest. La notizia della sua morte arrivò all'Accademia il giorno stesso dell'esame di ammissione di Ligeti e Kurtág, causando grande sconcerto tra i giovani musicisti ungheresi.

⁹ In riferimento al parere di Ligeti nei confronti dei suoi insegnanti: «He regarded Sándor Veress's often barely accessible music as terrific, "full of hidden beauties", which the listener had to seek out. Pál Kádosa he lauded as the boldest harmonist, as a composer whose works offered "a whole range of interesting formal problems, exciting metric and technical bravuras". And Ferenc Farkas he praised as a master of vocal music, as the creator of the eminent lyrical cantata "Sankt-Johannes-Brunnen" (St. John's Well) and as a composer of innovative Lieder»; cfr. FLOROS, *György Ligeti: Beyond Avant-garde and Postmodernism*, cit., pp. 9-11.

¹⁰ Durante il seminario tenuto da Szabolcsi, Ligeti ebbe modo di conoscere Ernő Lendvai. Entrambi presentarono, in quell'occasione, le loro prime analisi delle opere di Bartók. Questo evidenzia l'importanza del seminario come luogo di sviluppo intellettuale e di condivisione di nuove idee e prospettive sull'opera di Bartók. Le analisi di Bartók elaborate da Lendvai, avviate nel 1947, esercitarono una notevole influenza su Ligeti. Quest'ultimo recensì positivamente le teorie di Lendvai, che all'epoca erano oggetto di dibattito, riconoscendone il valore e l'originalità. Cfr. AMY BAUER-MÁRTON KERÉFKY, *György Ligeti's Cultural Identities*, Abingdon, Routledge, 2018, pp. 141-142.

pianoforte, musica da camera e lavori orchestrali.¹¹ Altre importanti influenze furono la musica di Stravinsky, di cui studiò opere come *Histoire du soldat*, in parte Hindemith, e la musica di Alban Berg, sebbene conoscesse solo alcune partiture e non avesse mai avuto occasione di ascoltarla.¹² Per il suo esame di diploma presso l'Accademia di Musica Franz Liszt di Budapest, Ligeti completò un *Andante e Allegretto* per quartetto d'archi.

Esempio 1: Ligeti, *Andante und Allegretto per quartetto d'archi* (1948-50), bb. 1-13

Andante und Allegretto

György Ligeti
• 1923

I.

Andante cantabile

L'analisi del brano non sarà presentata in questa sede dato che, seppur descritto come un'anticipazione del suo successivo e più celebre *Quartetto per archi n. 1*,¹³ il lavoro appare come una composizione non caratteristica dello stile del compositore: Ligeti stesso ha affermato che quest'opera riflette la sua incertezza stilistica nei primi anni della dittatura comunista in Ungheria. Il brano è prevalentemente consonante, con una scrittura più semplice rispetto ad altre opere giovanili, e con un diatonismo

¹¹ «During his four years at the Academy, Ligeti composed quite a lot: the catalogue of his early works compiled by Friedemann Sallis includes 36 finished compositions written between October 1945 and May 1949 (rewritten and rearranged versions of the same compositions are also counted)»; cfr. MÁRTON KERÉKFY, *A New Music from Nothing: György Ligeti's Musica ricercata*, «Studia Musicologica», Hungarian Academy of Sciences, 2008, pp. 205-206.

¹² In merito agli ascolti del giovane Ligeti, e alla musica censurata dal regime, si veda: PAUL GRIFFITHS, *Contemporary Composer: György Ligeti*, London, Robson Book, 1983, pp. 18-24.

¹³ TEMEŞ, *Ligeti's String Quartet Music*, cit., p. 185.

distorto da bruschi passaggi in altre tonalità. L'armonia è tradizionale, quasi funzionale se non per l'andamento modale dell'*Andante*.¹⁴

Nel medesimo periodo, dopo il completamento degli studi all'Accademia, Ligeti intraprese un importante viaggio di ricerca in Romania, seguendo le orme di Bartók e Kodály. Questo periodo fu dedicato allo studio e alla raccolta di canti popolari transilvani, culminando nella stesura di un trattato sull'improvvisazione polifonica della musica popolare rumena, e successivamente all'utilizzo del medesimo materiale nel suo *Concert Românesc* (1951):

Virtually his earliest composition, *Kis zongoradarabok* (1939–41) – a set of six piano pieces written when Ligeti was a teenager attending school in Cluj – contained a 'Christmas Song' and a 'Hora', both based on Romanian folk tunes. Ten years later, after graduating from the Franz Liszt Academy in Budapest, Ligeti received a scholarship enabling him to undertake a highly influential year of study, first at the Folklore Institute in Bucharest and afterwards notating folk music in the village of Covăsint with a group of ethnomusicologists led by the inspirational Mircea Chiriac, and, finally, during the first half of 1950, at the Folklore Institute in Cluj, from where he also made excursions with colleagues to conduct 'field research' in nearby villages. That the scholarship coincided with the worst of Budapest's Communist show trials, when many were condemned to death or imprisoned, and Ligeti himself, as one of the Academy's most senior students, was subjected to alarming political pressures, must have made this escape into folk music all the more agreeable. That it made a profound impression is evident from two articles he published on his return, one a glowing description of the work being undertaken in Bucharest, the second analysing the heterophonic attributes of folk music in the Arad region of Romania around Covăsint. His composition notebooks from the period include a suite of ten Romanian Folk Songs and Dances simply accompanied and some two dozen folk melodies, probably copied for future use. But the most striking outcome was the *Concert Românesc* (1951), which he composed after his return, and which the musicologist Bianca Țiplea Temeș has shown to consist almost entirely of 'borrowed' melodies used unaltered – mainly drawn from those he brought back in his notebooks from Bucharest.¹⁵

¹⁴ Ligeti ha anche ammesso di sentirsi stilisticamente insicuro in questo periodo, specialmente quando si allontanava dal regno del folklore: cfr. KERÉFKY, *A New Music from Nothing*, cit., pp. 207-208.

¹⁵ RICHARD STEINITZ, *The innate melodist*, in BAUER-KERÉFKY, *György Ligeti's Cultural Identities*, cit., p. 64. E ancora Ligeti, nel corso di un'intervista: «G.L.: As far as my interest in Romanian music goes, I was mainly preoccupied with folk music, for the study of which I was offered the scholarship I was telling you about. I spent a few weeks at the Folklore Institute in Bucharest, a period which had a big significance for the deepening of my knowledge about Romanian folk music, which I actually knew pretty well, having lived for so many years in Transylvania. I listened to a significant number of phonograph cylinders and a series of discs, and had the opportunity to collaborate with Mircea Chiriac, Gheorghe Ciobanu, Tiberiu Alexandru, and Ilarion Cocișiu, personalities from whom I had a lot to learn and benefit during the study that I conducted. I then went to Covăsint in Arad county, together with Mircea Chiriac, in order to collect folk music over a few days' period . . . perhaps a week. I had never had practice with noting polyphonic music. I could only transcribe what I had previously studied in

Questo lavoro può essere considerato l'apice dei suoi studi musicologici nella fase giovanile della sua carriera. Nell'agosto del 1950, quando la borsa di studio terminò, Ligeti tornò a Budapest, dove lo attendeva un nuovo incarico: Zoltán Kodály, già consapevole dei suoi studi sul folklore, propose a Ligeti di unirsi all'Accademia delle Scienze per collaborare alla pubblicazione della vasta raccolta di musica popolare curata da Bartók, Kodály e altri. Nonostante il prestigio dell'offerta, Ligeti reagì con riluttanza, sostenendo di non essere adatto alla trascrizione musicale, attività che richiedeva pazienza e precisione. Questa posizione era motivata anche da esperienze precedenti: Ligeti, lavorando come volontario al Museo di Etnografia, aveva danneggiato alcune registrazioni, confermando la sua scarsa inclinazione per tale lavoro. Pur deluso, Kodály non serbò rancore e, al contrario, favorì l'assunzione di Ligeti come docente di teoria, armonia e contrappunto presso l'Accademia Franz Liszt nel settembre 1950.¹⁶

L'ambiente accademico, nonostante le tensioni politiche del periodo, fornì a Ligeti un rifugio intellettuale. Kodály, promotore della centralità della polifonia rinascimentale nei corsi di teoria, influenzò profondamente il giovane compositore. Ligeti approfondì lo studio dei maestri rinascimentali, la cui estetica contrappuntistica segnò indelebilmente il suo stile compositivo. In particolare, i canoni mensurali di Ockeghem offrirono un modello tecnico che Ligeti avrebbe adattato per le sue sperimentazioni poliritmiche, dimostrando una capacità unica di intrecciare linee contrappuntistiche che si rigeneravano dinamicamente.

Bucharest and then in Cluj, that is, monophonic unaccompanied melodies. I had mainly dealt with transcribing colinde (carols), which, as you know, have a very complex rhythmic structure: the melodic line is simple but the rhythm is very intricate! – which I would listen to from wax cylinders, using headphones. I thus learned to note down rhythmic proportions which were extremely...

N.B. ... fine

G.L. ... yes! Fine, a fact which helped me greatly in my future compositions. The days spent in Covăsint have been a special experience to me. I admired Mircea Chiriac as an expert not only in transcribing folk melodies, but also in noting the harmony, and in noting even the positions on the string instruments! I was observing how Mircea Chiriac was noting music live, instantly and at an extraordinary speed, with a confidence and skill which I lacked...I was so interested in the music I came across on this occasion that later, while in Cluj, I wrote an article about the polyphony of the songs I heard and about generalized aspects of this polyphony in the Romanian folk music I had studied. I first wrote this material in Romanian (which is further proof that I mastered the language much better back then!), and later on I rewrote it in Hungarian. [...] Throughout my entire stay in Romania, my contact with Mircea Chiriac was of great value to me»; cfr. BIANCA ȚIPLEA TEMEȘ, *Ligeti and Romanian folk music*, in BAUER-KERÉFKY, *György Ligeti's Cultural Identities*, cit., p. 124.

¹⁶ L'ambiente dell'Accademia era tutt'altro che privo di ostacoli: Antal Molnár, divenutone preside, inizialmente guardava Ligeti con sospetto, vedendo in lui un possibile infiltrato della polizia segreta, dato che Ligeti era entrato come insegnante senza avere un diploma. Tuttavia, una rigorosa valutazione delle sue competenze – inclusa la capacità di individuare e correggere errori nelle modulazioni e nella condotta delle parti – dissipò ogni dubbio, portando Molnár a diventare uno dei suoi mentori più influenti (la sua conoscenza di autori come Schoenberg, Milhaud e Varèse era indiscussa). Ligeti ottenne il diploma l'anno successivo, pur mostrando alcune difficoltà nella trasposizione: ciononostante, il suo approccio didattico, caratterizzato da chiarezza e arguzia, lo rese immediatamente popolare tra gli studenti.

Oltre a Kodály e Molnár, altre figure accademiche ebbero un ruolo cruciale nella formazione di Ligeti. Lajos Bárdos, esperto di armonia funzionale e profondo conoscitore di Bach, rappresentava per Ligeti un riferimento intellettuale e umano.¹⁷ Ligeti frequentò volontariamente le lezioni del collega, riconoscendone l'influenza nei suoi trattati di armonia. Parallelamente, Ferenc Farkas introdusse Ligeti al mondo della composizione per il cinema. Assistendo il maestro negli studi cinematografici, Ligeti osservò con interesse il processo di sincronizzazione tra musica e immagini, pur giungendo alla conclusione che tale lavoro fosse una forma di "prostituzione artistica" da evitare per preservare la propria integrità creativa. Al contempo, il precedente rifiuto del *Concerto Românesc* da parte del Comitato dell'Unione dei Musicisti Ungheresi lo spinse a una profonda riflessione sulla sua identità musicale, che lui stesso descrisse in un'intervista come un momento di dubbio "cartesiano", in cui mise in discussione tutte le sue precedenti concezioni sulla musica, come se volesse costruire una nuova musica partendo dal nulla.

Nonostante la crisi, Ligeti non abbandonò del tutto i modelli del passato e i metodi di lavoro tradizionali. *Musica Ricercata* (1951-1953) nacque da questa esperienza, rappresentando un momento cruciale nello sviluppo dello stile di Ligeti.¹⁸ Il titolo stesso suggerisce uno spirito di sperimentazione e di ricerca di nuove soluzioni compositive; essa fu anche un punto di partenza per le sue successive sperimentazioni, come il *Quartetto per archi n. 1 "Métamorphoses nocturnes"*:

It was then that I first conceived of a static, self-contained music without either development or traditional rhythmic configurations. These ideas were vague at first, and at that time I lacked the courage and the compositional and technical abilities to put them into practice. Although traditional modes of thought appeared questionable, I still clung to regular, metrical groupings. In 1951, I began to experiment with very simple structures of sonorities and rhythms as if to build a new kind of music starting from nothing. My approach was frankly Cartesian, in that I regarded all the music I knew and loved as being, for my purpose, irrelevant and even invalid. I set myself such problems as: what can I do with a single note? with its octave? with an interval? with two intervals? What can I do with specific rhythmic interrelationships which could serve as the basic elements in a formation of rhythms and intervals? Several small

¹⁷ Lajos Bárdos (1899-1986) è stato un musicologo, direttore d'orchestra e compositore ungherese, figura di spicco nel panorama musicale del Paese. Le sue analisi di Bach di erano estremamente approfondite e non davano nulla per scontato. Questo approccio rigoroso e sistematico influenzò lo stile analitico di Ligeti, che si manifestò in modo particolare nel suo studio sulla composizione *Structures Ia* di Pierre Boulez; cfr. STEINITZ, *György Ligeti: Music of the Imagination*, cit., pp. 58-62, 121.

¹⁸ L'opera è composta da undici pezzi per pianoforte che esplorano strutture ritmiche e sonore semplici: ogni pezzo si basa su un numero crescente di altezze, partendo da due nel primo, fino a dodici nell'ultimo. I primi sei pezzi di *Musica ricercata* furono approvati per l'esecuzione dal Comitato dell'Unione dei Musicisti Ungheresi, ma in realtà non furono eseguiti fino al 1956. Per approfondire: MÁRTON KERÉKFI, *A New Music from Nothing: György Ligeti's Musica Ricercata*, «Studia Musicologica», Hungarian Academy of Sciences, 2008, pp. 203-230; DANIEL GRANTHAM, *Ligeti's early experiments in compositional process: Simple structures in Musica Ricercata*, tesi di dottorato, Denton, University of North Texas, 2014.

pieces resulted, mostly for piano. Certain features of these problems and their solutions have something in common with the principles of serial composition. This is surprising, as I had approached them from totally different premises and a totally different route. At the time, I hadn't the faintest idea of the developments which led up to serial music and which were then evolving in Western Europe. I was even totally oblivious to Schoenberg's method of composition with twelve notes, not to mention Webern's procedures. My supposed self-liberation was, of course, doomed to partial frustration by the isolation in which I was working, for the worthy Bartókian idiom still came through, even though it was less marked than in my earlier music. So my works of that period strike me as being thoroughly heterogeneous in style, naive in their absence of orientation, inadequate and half-baked solutions.¹⁹

Il periodo ungherese si concluse quindi con due opere fondamentali: *Musica Ricercata* per pianoforte e il *Primo Quartetto per archi*:

Little Serenade, orchestra d'archi, 1945-47

Weöres Songs, soprano e pianoforte, 1946-47

Old Hungarian Parlor Dances, orchestra, 1949

Ballad and Dance, 2 violini, 1950

Two Movements, Andante und Allegretto, quartetto d'archi 1950

Four early Folksong Settings, 1946-52

Cello Sonata, 1948, rev. 1953

Cantata for a Youth Festival, solisti, coro ed orchestra, 1949

Rag Carpet, piano, 1950-51

Sonatina for piano four hands, 1950

Musica Ricercata, pianoforte, 1951-3

Omaggio a G. Frescobaldi, ricercare per organo, 1953

Six Bagatelles for quintetto di legni, 1953

Métamorphoses nocturnes, quartetto d'archi, 1954

Night, Morning, coro, 1955

Anche confrontando queste prime opere con quelle giovanili e con le composizioni successive, emerge un tratto distintivo che attraversa tutta la produzione musicale di Ligeti, inclusi i quartetti: il libero utilizzo di autocitazioni e di richiami a compositori del passato e contemporanei. In particolare, è possibile osservare come alcuni pezzi di *Musica Ricercata* furono poi riutilizzati nelle *Sei*

¹⁹ Tratto da un'intervista condotta da Ove Nordwall nel 1976, citata in STEINITZ, *György Ligeti: Music of the Imagination*, cit., p. 54.

Bagatelle per fiati, mentre, nonostante l'intenzione dichiarata di creare qualcosa di completamente nuovo, il terzo e il settimo movimento di *Musica Ricercata* derivano rispettivamente dalla prima e dalla seconda parte della *Sonatina* del 1950. In particolare, il settimo movimento è costruito su una melodia che Ligeti aveva già utilizzato nella *Sonatina* e a cui sarebbe tornato più volte nel corso della sua carriera, fino a riproporla, quattro decenni dopo, nel secondo movimento del suo *Concerto per violino e orchestra* (1992). L'ultimo movimento di *Musica Ricercata* svela un'altra significativa influenza sul giovane compositore: il pezzo, sottotitolato *Omaggio a Girolamo Frescobaldi*, è ispirato al *Ricercar cromatico* tratto dalla *Missa degli Apostoli* di Frescobaldi.²⁰

Il Quartetto per archi n. 1, *Métamorphoses nocturnes* (1953-54)

Il *Primo quartetto* è considerato da molti un'opera di stampo bartokiano; in tal senso Kurtág affermò:

Le premier quatuor à cordes, *Métamorphoses nocturnes*, vibre en moi comme s'il était le septième que Bartók n'a jamais écrit. Après les six quatuors de Bartók, cette œuvre reste du moins pour longtemps la plus importante du genre qui ait été écrite en Hongrie.²¹

È considerato il lavoro più significativo del periodo ungherese di Ligeti, e sintetizza il suo sviluppo compositivo fino al 1956. Il titolo *Métamorphoses nocturnes* suggerisce un processo di trasformazione continua, o una serie di variazioni del materiale musicale (il termine *nocturnes* anticipa il carattere oscuro e languido del materiale scelto), un concetto che sarà centrale anche nelle opere successive di Ligeti. Il compositore esplora diverse tecniche innovative: una forma embrionale di micropolifonia e l'uso massivo del canone e di ritmi complessi e dissonanze. L'influenza di Bartók e della *Lyrische Suite* di Berg è particolarmente evidente nello sviluppo tematico e nella scelta intervallare delle "metamorfosi".²²

²⁰ BENJAMIN R. LEVY, *Metamorphosis in Music: The Compositions of György Ligeti in the 1950s and 1960s*, New York, Oxford University Press, 2006, pp. 12-23.

²¹ TEMEŞ, *Ligeti's String Quartet Music*, cit., p. 185.

²² Ligeti ebbe modo di studiare la partitura della *Suite lirica* di Berg nella Biblioteca dell'Accademia di Budapest, nonostante le autorità socialiste la considerassero troppo radicale per essere eseguita. In tal senso scrive Steinitz: «The most important product of Ligeti's attention to his 'bottom drawer' was the String Quartet no. 1 composed between 1953 and 1954. The autograph manuscript is headed Vonósnégyes [Metamorfózisok] (String Quartet [Metamorphosis]), and the title *Métamorphoses nocturnes* dates from 1955, when Ligeti submitted the quartet for the Queen Elizabeth of Belgium Competition. He had learnt about the competition from Mrs Szávai, the supportive secretary of the Academy and Composers' Union who, says Ligeti, 'deserves an honourable place, fighting for forbidden music in an official party-controlled institution'. Mrs Szávai arranged for the Union to send the score, before which Ligeti revised the end, replacing precisely notated double stops in artificial harmonics with the glissandi harmonics now printed from bar 1059. But the quartet was too conventional to impress the Western jury and failed to be shortlisted even in the final ten. Yet Ligeti

Ligeti, come Berg, era interessato a esplorare nuove tecniche compositive. Nel suo primo quartetto si nota una tendenza verso un approccio primitivo alla scrittura basata su dodici suoni, che indica un crescente interesse per gli sviluppi della musica occidentale. L'opera inizia basandosi su un frammento musicale bartókiano (identificabile in un breve estratto dal brano per pianoforte *Klänge der Nacht*), che in parte richiama l'incipit del *Secondo Quartetto* di Sándor Veress contenente il medesimo schema intervallare.

Esempio 2: Bartók, *Im Freien* Sz. 81, IV: *Klänge der Nacht*



Esempio 3: Sándor Veress, *Secondo Quartetto*, inizio

Allegro $\text{♩} = 120-126$

had written nothing of such originality and freedom, nothing so strongly wrought. Nor had he attempted such an extended structure, whose many sections with their various expressive currents are welded into a single design of masterly accomplishment. The ideas did not come easily. His sketchbooks contain several false starts, four of them attempted in October 1953, the month when composition really got under way. Inspiration came from studying the scores of Bartók's third and fourth quartets and Berg's Lyric Suite (no chance of actually hearing these 'dissonant' works performed) and from the classical model of Beethoven's Diabelli Variations. From Bartók comes the chromatically intense melodic and harmonic language of *Métamorphoses nocturnes* and the textural contrasts. More characteristic of Ligeti are the explosive and disruptive forces which threaten to overthrow orderly progression»; cfr. STEINITZ, *György Ligeti: Music of the Imagination*, cit., p. 96; si veda anche RESTAGNO, *Ligeti*, cit., pp. 8-9.

Il motivo principale, presentato inizialmente dal primo violino, si compone di due seconde maggiori ascendenti, collegate da una seconda minore discendente.²³ L'intervallo di seconda è letteralmente l'elemento intervallare strutturale della composizione, soprattutto del suo incipit, che presenta figurazioni cromatiche poste in canone a distanza di tono.

Esempio 4: Ligeti, *Quartetto per archi n. 1*, bb. 1-6

Esempio 5: Ligeti, *Quartetto per archi n. 1*, bb. 7-19 (parte del violino I)

È evidente la divisione in due della frase, che richiama il modello di una “sentence” con l’idea iniziale (α = bb. 7-9) ripetuta e aumentata cromaticamente con il medesimo materiale, e un secondo materiale (β = bb. 14-15) che caratterizza la parte conclusiva; le due parti sono collegate dall’uso graduale delle seconde minori, distanziate man mano da intervalli di terza minore e quarta giusta. Pur partendo da un tema cromatico, Ligeti pone in evidenza specifiche note diatoniche, in particolare *do* e *sol*. Questo approccio riflette l’influenza di Bartók, che enfatizzava i suoni fondamentali comuni a diverse strutture scalari all’interno di un contesto polimodale, rafforzandone il ruolo centrale e stabilizzante.

²³ Questa cellula motivica, definita spesso “lamento ligetiano”, è presente anche in altre sue opere, e, seppur camuffata dall’uso massiccio del totale cromatico, persino nel suo *Secondo quartetto*.

L'opera è oggetto di ampio dibattito tra gli studiosi, principalmente per le diverse interpretazioni della sua struttura formale: la maggior parte delle analisi tende a mettere in relazione l'idea di un insieme di variazioni con elementi che richiamano una forma ad arco, simile a quella presente nel *Quarto* e nel *Quinto Quartetto* di Bartók. Altri invece interpretano l'opera come una sonata ciclica, concepita in un unico movimento continuo, probabilmente ispirata dal *Terzo Quartetto* di Bartók (anch'esso in un unico movimento basato sul materiale iniziale, e similmente scritto sotto l'influenza della *Lyrische Suite* di Berg).

Tabella 1: Struttura formale del *Quartetto per archi n. 1* di György Ligeti²⁴

	Battute	Tempo e Carattere	Sonata	Forma ad arco
Parte I	1-68	1° Tema e sviluppo	1° Tema	A (seconde)
	69-103	Transizione e 2° Tema	2° Tema	
	104-209	Variazioni sul 2° tema		
Parte II	210-238	Adagio	Movimento lento	B (terze)
Parte III	239-367	Presto	Interludio	C (quarte)
	368-538	Prestissimo		
Parte IV	539-573	Andante tranquillo	Movimento lento	B (terze)
Parte V	574-599	Tempo di Valse	Movimento di danza	(terze e seconde)
	600-654	Subito Prestissimo (ritmo bulgaro)		
Parte VI	655-659	Subito: molto sostenuto	Rondò Finale	A (seconde)
	660-697	Allegretto un poco giovanile		
	698-745	Poco più mosso		
	746-780	Subito allegro con moto		
	781-1030	Prestissimo		
	1031-1059	Allegro comodo giovanile, Prestissimo		
Coda	1060-1215		Coda	Coda

Di fatto, inizialmente le sezioni sono chiaramente differenziate, ognuna con un proprio carattere tematico. Successivamente, le trasformazioni diventano più fluide; la struttura formale dell'opera è chiaramente ibrida e definita solo dai principi delle forme classiche: dalla variazione al richiamo e confronto motivico di materiali simili e diversi tra loro. In tutto il quartetto, l'uso del canone da parte di Ligeti – una tecnica già consolidata nella sua musica – produce una texture densa di figurazioni inter-

²⁴ Schema tratto da LEVY, *Metamorphosis in Music*, cit., p. 24.

connesse, piuttosto che di linee contrappuntistiche nettamente distinte. Solo all'inizio è chiaramente distinguibile una texture monodica formata dal "lamento" e dal canone cromatico in *background*. A partire da b. 20, il lamento si sposta alla viola e al violoncello (dove viene presentato per inversione); da b. 31 viene invece sviluppato il materiale della seconda parte del "tema".²⁵

La scrittura a canone comincia a prevalere rispetto alla divisione fra voce principale e accompagnamento cromatico solo a partire da b. 38. Da b. 48 le note iniziali delle cellule motiviche date in imitazione si trovano a distanza di seconda maggiore (rispettivamente viola: *reb-mib*; violino II: *fab-solb*; violino I: *lab-sib*). Da b. 57 torna una figurazione prevalentemente binaria dal punto di vista della texture, con il violino I che declama per un'ultima volta il tema ormai completamente trasformato dagli sviluppi precedenti, culminando nel trillo di b. 64; contestualmente, gli altri tre strumenti propongono una texture omoritmica che ripete la figurazione della seconda ripetizione del modello (β), interconnessa da figurazioni in terzine basate sempre sulle due seconde maggiori distanziate.

A partire da b. 69 inizia la sezione *Vivace, capriccioso* in 2/4: qui, come nelle sezioni successive, l'intervallo di seconda viene mantenuto, ma è adesso distribuito tra vari registri che sono il risultato di salti apparenti di settima; iniziano ad apparire anche frammenti con intervalli di quarta e di quinta giusta consecutivi, distanziati verticalmente di un semitono tra di loro (cfr. ad es. b. 93). Essi richiamano l'intervallo presente nella seconda parte del tema, ma anche l'uso delle quinte e delle quarte nella *Lyrische Suite* di Berg. Successivamente viene ripetuta più volte una nuova configurazione del motivo principale, che comincia a discostarsi dalle sembianze originali, in particolare nelle bb. 97-101 (es. 6), e poi a b. 114 (lettera C).

Esempio 6: Ligeti, *Quartetto per archi n. 1*, bb. 97-101 (parte del violino I)



A b. 114 il medesimo motivo è presentato da cinque voci parallele, armonizzate da un tetracordo simmetrico $[0,1,5,6]$,²⁶ ed in seguito viene mantenuto il *pattern* ritmico su una texture omoritmica fino a dissolversi nello *stringendo molto* che introduce la sezione seguente. Il canone da questo momento in poi diviene cromatico, e le linee diventano man mano meno definibili se non nell'insieme; sono presenti, infatti, figurazioni melodiche distanti un semitono da uno strumento

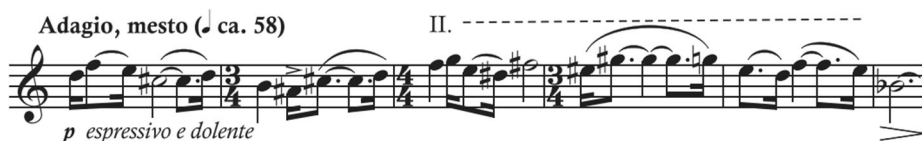
²⁵ In questa sede useremo il termine "tema" in senso generale, per indicare le due cellule motiviche prima descritte, le quali presentano caratteristiche le cui differenze cominciano ad essere avvertibili all'ascolto man mano che la composizione avanza nel suo divenire.

²⁶ Si veda il grafico presente in BAUER-KERÉFKY, *György Ligeti's Cultural Identities*, cit., p. 186.

all'altro, ed il risultato è simile ai cluster che verranno impiegati nel suo *Secondo Quartetto*.

A b. 148 viene riproposto il modello ritmico precedente, ma con una differente disposizione delle altezze: questa disposizione appare tre volte in una successione di 11 accordi, man mano divisi a due tra gli strumenti, le prime volte e l'ultima con un *tutti* in crescendo sino a b. 167, dove chiaramente finisce la sezione in esame (si veda il *subito pianissimo* successivo, e il cambio di texture da accordale a scalare). Segue quindi un modello frammentario di scala cromatica discendente, man mano ampliato, accompagnato da un accordo diminuito arpeggiato in pizzicato dal violoncello. Questo nuovo materiale viene alternato a una nuova trasformazione del tema a partire da b. 175 dove, preannunciate dall'accordo diminuito di prima, vengono elaborate motivicamente le terze minori. Da b. 189 il materiale intervallare viene sviluppato sulla cellula motivica della seconda parte del tema (β), ma diminuita di valore. Da b. 193 a seguire ritroviamo la medesima scrittura per quinte e quarte di b. 93, che sicuramente vuol fare riferimento al carattere capriccioso della sezione precedente. Questa seconda riproposizione viene però addensata, e le quarte vengono verticalizzate con corde doppie e bicordi nelle voci interne per moto parallelo. Quest'ultimo *climax* viene a svanire con un *poco allargando* subito in *pp*, fino a sfociare nella prima vera sezione lenta del quartetto (es. 7).

Esempio 7: Ligeti, *Quartetto per archi n. 1*, bb. 211-216



Qui, chiaramente, il tema richiama la figurazione originale, ma per terze intervallate orizzontalmente da un semitono: come nel primo tema, il tutto si conclude con un intervallo di tritono a b. 215. Il nuovo tema trasformato viene elaborato in canone su una superficie inizialmente statica fino a b. 239, dove un movimento scalare ascendente (due scale misolidie disposte a distanza di semitono) dà inizio alla successiva sezione (*Presto*). Questa sezione mantiene i ribattuti di seconde minori e le scale misolidie disposte a distanza di semitono, e riprende il carattere testurale di un'ipotetica sezione in ritmo ternario del periodo classico. Il richiamo al passato è enfatizzato dall'uso di forme triadiche in arpeggio, e dalla presenza di una sorta di pedale di *do* a partire da b. 340 che richiama lo stilema di accompagnamento mozartiano; ma l'elemento che elimina ogni dubbio è soprattutto l'inaspettato V-I di bb. 366-367 a fine sezione.

Segue una sezione simile (*Prestissimo*) che sviluppa il tema trasformato con l'intervallo di quarta (es. 8).

Esempio 8: Ligeti, *Quartetto per archi n. 1*, bb. 369-376

All'interno di questa sezione il richiamo a Berg, e all'uso delle quarte in concomitanza di una serie dodecafonica, è presente: si vedano ad esempio le bb. 485-490, dove le quarte formano una serie di dodici suoni mantenendo il carattere consonante tipico di un repertorio modale-tonale (*escamotage* usato poi anche da Britten nel suo *The Turn of the Screw* e da altri autori).²⁷ Segue a b. 508 l'uso degli armonici artificiali in concomitanza con la trasformazione del motivo iniziale per terze, che fa da eco alla sezione in esame e prepara in *ritenuto* il punto coronato di fine sezione. Dopo un'ulteriore sezione *Presto*, che mantiene il carattere della precedente, segue un ulteriore *climax* che, diversamente da prima, sfocia su un finale statico in tremolo che prepara la sezione seguente a partire da b. 539 (es. 9).

Esempio 9: Ligeti, *Quartetto per archi n. 1*, bb. 539-540

Andante tranquillo (♩ ca. 126)
con sord.

Ritorna quindi il tema per terze, ma questa volta all'interno di una sezione tranquilla e contenente in sé un'armonizzazione per quinte parallele che ne denota il carattere arcaico ed espressivo, con la figura in tremolo che funge da controcanto e accompagnamento. L'intero materiale motivico è basato su queste tre trasformazioni, e caratterizza l'intera sezione. A partire da b. 551 i tremoli precedenti vengono riutilizzati, ma in un contesto frenetico e di grande forza, dove a b. 559 formano episodi inframmezzati da un uso più espanso degli armonici artificiali che,

²⁷ Cfr. LUIGI SASSONE, *Procedimenti seriali in The Turn of the Screw di Benjamin Britten*, «Quaderni di analisi», I: *Introduzione all'analisi della musica post-tonale*, 2020, pp. 81-98.

in contrasto dinamico, reiterano il motivo per terze con cui si è aperta la sezione. Segue una chiusa altrettanto ambivalente.

La sezione seguente, in *Tempo di valse*, presenta la terza rivoltata o, per meglio dire, un intervallo di sesta, i cui salti ne favoriscono il carattere danzante (es. 10).

Esempio 10: Ligeti, *Quartetto per archi n. 1*, bb. 576-583



Anche in questo caso la trasformazione agisce su tutto il tema, fino alla fine dove l'iniziale glissando sul tritono viene ampliato con un glissando che attraversa una settima maggiore. Il tema viene trattato in forma canonica in maniera simile alle altre sezioni, e viene ripreso due volte, ma entrambe le volte va perdendosi come se si trattasse di un *carillon* che fatica a partire. Segue una chiarissima citazione al ritmo bulgaro utilizzato nell'ottavo pezzo di *Musica Ricercata* (es. 11).

Esempio 11: Ligeti, *Quartetto per archi n. 1*, bb. 600-603



Questo elemento caratterizza l'intera sezione, e viene affiancato al secondo materiale motivico del tema (β); quest'ultimo viene poi utilizzato nella pseudo-cadenza libera di fine sezione (b. 669). Segue un'ulteriore sezione contenente il materiale scalare cromatico di una delle sezioni precedenti (b. 168), ma questa volta in senso ascendente.

Esempio 12: Ligeti, *Quartetto per archi n. 1*, bb. 661-664



Questa figurazione, similmente alla prima volta, viene alternata a figurazioni già usate che vengono ricontestualizzate: in questo caso il frammento scalare per semitoni interpolati ed aumentati viene alternato in canone ad una figurazione in glissando nell'ambito di una sesta, e questa figurazione viene alternata a sua volta prima nell'ambito del canone di una frase, e poi di un intero episodio: l'episodio scalare in canone che prende vita nelle bb. 677-689 (che di fatto viene trasformato in itinere, divenendo un tempo di marcia da b. 682) viene infatti seguito da un episodio simile contenente l'elaborazione in canone dei glissandi (bb. 690-697).

Segue un episodio che richiama l'idea di "meccanismo" in Ligeti:²⁸ il materiale scalare precedente viene aumentato ritmicamente al violoncello, che esegue il medesimo *pattern*; viene quindi aggiunto un ulteriore *pattern* scalare alla viola, ma alla metà del valore rispetto a quello del violoncello (una sorte di tecnica a strati ritmici tipica della scuola contrappuntistica). I due strumenti fungono da sfondo ad un ulteriore materiale scalare, ulteriormente dimezzato, affidato al secondo violino, mentre il primo mantiene delle note tenute che formano una scala cromatica ascendente (poco intuibile all'ascolto, data la diversa disposizione lungo le ottave) che man mano diviene più elaborata ritmicamente.

La successiva sezione, a partire da b. 726, mantiene la disposizione della scala cromatica su diverse ottave (tipica poi anche del tardo Ligeti); in tal senso le seconde del tema principale vengono sostituite dai corrispondenti intervalli complementari (settime) e composti (none). Da notare come le prime note delle figurazioni poste in canone siano anch'esse cromatiche: *lab* al violino I, *sol* alla viola, *solb* al violoncello e *fa* al violino II, e così a seguire. A partire da b. 746 inizia un ulteriore episodio in canone, talmente fitto da rappresentare una via di mezzo fra la scrittura imitativa bartókiana basata sul semitono e i canoni micropolifonici del successivo Ligeti.²⁹

Si giunge così alle sezioni finali, che di fatto richiamano la figurazione ternaria in *Presto* della giga, con una scrittura di tipo *Fortspinnung* che man mano va a frammentarsi, fino a fermarsi a b. 1029. Segue un ultimo episodio intermedio, che riprende le figurazioni in glissando combinate con la scrittura scalare cromatica, e quindi una ripresa della figurazione veloce in tempo ternario. Quest'ultima sfocia nella Coda del quartetto, dove Ligeti si avvicina a ciò che poi farà nelle opere successive, come *Glissandi*, *Apparitions* e *Atmosphères*, ovvero un canone di glissandi sugli armonici affidato a tutti e quattro gli strumenti nel registro acuto, seguito da un episodio espressivo contenente un ultimo accenno alla forma primordiale del tema del "lamento" che conclude il quartetto. Particolari in questo caso sono le indicazioni di b. 1059 (*ad lib. senza misura, ma sempre prestissimo*), così come le successive indicazioni di tempo; il passaggio è sicuramente innovativo: la ricerca di una scrittura di tipo non mensurale emerge implicitamente da queste indicazioni, che esprimono al contempo l'incapacità del compositore, al tempo, di poterla attuare in pieno.

²⁸ Su questo aspetto cfr., in questo volume, il contributo di Domenico Giannetta.

²⁹ Di fatto episodi simili si erano già verificati, come ad esempio l'episodio delle bb. 675-689.

Questo finale rimane senz'altro un sottile collegamento idiomatologico verso i titoli delle opere successive. Il quartetto, quindi, appare come una composizione tesa e logicamente strutturata, un unico movimento, con chiare influenze bartókiane, ma con marcate sperimentazioni da parte del compositore. Lui stesso, in un'intervista, non cela le influenze già descritte durante questa breve analisi, ma definisce il suo lavoro, comunque, come personale, utile a denotare lo stile dei suoi lavori in quel periodo di transizione:

The first word of the sub-title *Metamorphoses nocturnes* refers to the form. It is a kind of variation form, only there is no specific "theme" that is then varied. It is, rather, that one and the same musical concept appears in constantly new forms - that is why "metamorphoses" is more appropriate than "variations". The quartet can be considered as having just one movement or also as a sequence of many short movements that melt into one another without pause or which abruptly cut one another off. The basic concept, which is always present in the intervals, but which is in a state of constant transformation, consists of two major seconds that succeed each other transposed by a semitone. In this *First String Quartet* there are certainly some characteristics of my later music, but the writing is totally different, "old-fashioned"; there are still distinct melodic, rhythmic and harmonic patterns and bar structure. It is not tonal music, but it is not radically atonal, either. The piece still belongs firmly to the Bartók tradition (remember my situation as a composer in Hungary at the beginning of the fifties), yet despite the Bartók-like tone (especially in the rhythm) and despite some touches of Stravinsky and Alban Berg; I trust that the *First String Quartet* is still personal work.³⁰

Le prime influenze occidentali e l'idioma compositivo della staticità

In concomitanza con l'esperienza del *Primo Quartetto*, iniziarono gli anni in cui il compositore ebbe modo di approcciarsi alle tendenze della musica occidentale del tempo. In particolare, v'è stato un tentativo, seppur titubante, di avvicinamento verso il metodo seriale; rispondendo infatti a una domanda su dove e quando iniziò a scrivere musica dodecafonica, Ligeti rispose:

Not serial in the sense of Boulez and Stockhausen, but using rows, yes. It was a very short time, the time when I heard the third and fourth quartets of Schoenberg, and also Webern's op.5 pieces for string quartet. I had this period in 1955-6 when I wrote twelve-tone music, because, you know, this was the most 'modern' style, and it was part of liberating myself from Bartok. And maybe I got there by listening to Schoenberg, but stylistically they are not Schoenberg, and not Webern either. There was a *Chromatic Fantasy* for piano - I think it's a very bad piece - which is absolutely orthodox twelve-tone music. I also began a twelve-tone *Requiem* in 1956: this was the second time I'd started a *Requiem*, before the *Requiem* I wrote in the sixties. Of course, this

³⁰ Tratto da: <https://www.earsense.org/chamber-music/Gyorgy-Ligeti-String-Quartet-No-1-Metamorphoses-nocturnes>

was a time when everyone, in the west and in the east, wanted to write twelve-tone music, and I was too young to realise that twelve-tone music was nothing for me. Then later in 1956, still in Budapest, I knew what I wanted to do, but immediately before I hadn't – except in those two choral pieces, *Evening* and *Morning*, from 1955, which are not twelve-tone but also not any more Bartok. There was another piece which maybe today I might try to continue, and that was an oratorio to words by the same poet, Sandor Weéres, on the ancient Assyrian legend of Istar. I composed the prelude, which was a passacaglia on a twelve-tone theme, and a little bit what I am doing now rhythmically, having different layers in different metres, like in the pieces for two pianos. This was the first example of it, completely twelvetone and rhythmically machine-like. But you know I was so naive then. I first read about twelvetone music in 1955 in a book of Jelinek – absolutely not interesting, but then it was something new. Those two years were so important as a transition, the two years before I left Hungary and went to Cologne, and really began to write my own music, though I had started already in Budapest, in that orchestral piece *Viziok*.³¹

Tale risposta è anche confermata dalla presenza di diversi lavori rimasti incompiuti durante quel periodo: iniziò svariati progetti che riflettevano il suo interesse verso nuove tecniche, tra cui frammenti di un *Requiem*, alcune variazioni per orchestra da camera, e un oratorio intitolato *Istar's Journey to Hell* (*Istar pokoljárása*), basato sul poema epico di Sándor Weöres ispirato a leggende dell'antica Babilonia.³²

Titolo dell'opera	anno	stato dell'opera
<i>Éjszaka, Reggel</i>	1955	brani corali pubblicati
<i>Istar pokoljárása</i>	1955	bozze, datate dicembre 1955, includono un preludio relativamente completo per un'opera più lunga in corso di realizzazione
<i>Chromatische Phantasie</i>	1956	completa ma non pubblicata
<i>Variations Concertantes</i>	1956	incomplete
<i>Requiem</i>	1956	incompleto
<i>Sötét és Világos</i>	1956	incompleto, legato poi ad <i>Apparitions</i>
<i>Viziók</i>	1956	smarrito, anch'esso legato ad <i>Apparitions</i>

³¹ GRIFFITHS, *Contemporary Composer: György Ligeti*, cit., pp. 22-23.

³² Ligeti completò il Preludio di questa composizione, una passacaglia su un tema a dodici note che coinvolgeva strati ritmici in metri diversi. Questo concetto meccanicistico anticipa i *Tre pezzi per due pianoforti* composti circa vent'anni dopo. Per approfondire: STEINITZ, *György Ligeti: Music of the Imagination*, cit., pp. 98-101.

Dopo la sua fuga dall'Ungheria nel 1956, Ligeti si stabilì a Vienna, e poi a Colonia nel 1957, entrando in contatto con figure dell'avanguardia come Gottfried Michael Koenig, Mauricio Kagel, Bruno Maderna, Herbert Brün, Henri Pousseur, Franco Evangelisti e Karlheinz Stockhausen. Iniziò inoltre a frequentare i *Corsi estivi internazionali di Darmstadt*, immergendosi nella musica elettronica e seriale. Queste esperienze influenzarono profondamente la sua tecnica compositiva, e portarono alla creazione di *Glissandi* (agosto 1957), il suo primo pezzo elettronico.³³

Realizzato nello studio della WDR (Westdeutscher Rundfunk), dove iniziò a lavorare, Ligeti descrisse *Glissandi* come un'opera iniziale, debole e con limiti tecnici e formali; ciononostante, riconobbe l'utilità delle esperienze apprese durante la composizione, che influenzarono direttamente lavori successivi come *Artikulation*.

Affiancandosi ai lavori compositivi dei suoi colleghi, Ligeti sentì la necessità di costruire le proprie opere con grande precisione e attenzione al dettaglio, e iniziò a sviluppare un nuovo approccio alla composizione: egli considerò le esperienze di Colonia fondamentali per lo sviluppo della sua tecnica compositiva, in particolare per quanto riguarda l'organizzazione temporale, sia in termini di ritmo che di forma. L'idea di un approccio statistico alla composizione seriale, e di una partitura notata senza l'utilizzo della suddivisione per battute (in cui solo la distribuzione degli elementi è determinata con precisione, mentre il loro ordine rimane libero), furono solo alcune delle tecniche compositive che Ligeti inserì nel proprio bagaglio di conoscenze.

Dopo *Glissandi* (1957), e *Artikulation* (1958),³⁴ Ligeti proseguì la sua sperimentazione nel campo della musica strumentale, scrivendo opere che gradualmente abbandonarono le tecniche della musica seriale in favore di un approccio più personale e innovativo. In particolare, l'esperienza con la musica elettronica si rivelò molto utile per la nascita di alcuni suoi capolavori, tra cui *Apparitions* (1958-59), che rappresenta il primo lavoro orchestrale significativo di Ligeti (fu anche la sua prima composizione eseguita in Occidente, al Festival di Donaueschingen nel 1960) e *Atmosphères* (1961).

Atmosphères è una delle opere più celebri di Ligeti, e segna l'inizio della sua tecnica micropolifonica, un tessuto musicale in cui linee melodiche densamente sovrapposte si dissolvono in una massa sonora.³⁵ L'opera non ha un tema o un ritmo

³³ Il pezzo, di 7'33", combina una struttura schematica con una ripetizione in forma retrograda del materiale iniziale; per approfondire si veda: LEVY, *Metamorphosis in Music*, cit., pp. 50-84.

³⁴ L'opera utilizza suoni sintetizzati che sembrano articolare frasi e parole immaginarie, creando un senso di dialogo. Sebbene non abbia un testo, l'opera dà l'impressione di un linguaggio astratto e futuristico. Rispetto a *Glissandi*, mostra una maggiore complessità strutturale e una narrazione sonora più coesa.

³⁵ Ligeti descrive la micropolifonia nel modo seguente: «You hear a kind of impenetrable texture, something like a very densely woven cobweb. I have retained melodic lines in the process of composition, they are governed by rules as strict as Palestrina's or those of the Flemish school, but the

definito, né uno sviluppo melodico tradizionale; il focus è sulla trasformazione graduale delle textures sonore. Le voci all'interno dei cluster eseguono simultaneamente crescendo e diminuendo, creando un'imprecisione dinamica voluta. I cluster orchestrali creano una sensazione di staticità e movimento simultanei, dando all'ascoltatore un'esperienza immersiva e atemporale: l'effetto è quello di un suono statico, ma vibrante, come una nebbia sonora in continuo movimento. L'ascoltatore percepisce un'esperienza immersiva, senza punti di riferimento melodici o ritmici chiari, e la musica sembra sospesa nel tempo, con continue variazioni timbriche e dinamiche. Questo idioma compositivo legato alla staticità era nei pensieri di Ligeti già durante il periodo ungherese, ma all'epoca non aveva ancora gli strumenti per poterlo definire in partitura; riferendosi agli abbozzi (ad oggi perduti) di una composizione corale di nome *Viziók*, egli infatti afferma:

I first began to think about a kind of static music you find in *Atmospheres* and *Apparitions* in 1950; music wholly within itself, free of tunes, in which there are separate parts but they are not discernable, music that would change through gradual transformation almost as if it changed its colour [sic] from the inside. Before writing down a composition, first I always imagine what it would sound like; I can practically hear the various instruments play. Around 1950, I could hear the music I imagined but I did not possess the technique of imagining it put on paper. The main trouble was the possibility had never occurred to me to write music without bars and bar-lines. Whereas I would have been able to note down harmonic structures and clusters I had in mind I was stuck when it came to the notation of metre and rhythm. It was both a notational and compositional difficulty. *Musica Ricercata* and *Métamorphoses Nocturnes* are divided up into bars, they are conceived within the framework of conventional time measurement and periodic structure. Yes, it was more than a problem of notation. The change in my musical style did not really coincide with my leaving Hungary. My first 'static' piece dates back to the summer of 1956.³⁶

Seguono poi lavori come: *Volumina* (1961-62), *Aventures* (1962-63) e *Nouvelles Aventures* (1962-65);³⁷ quindi il *Requiem* (1963-65) e infine *Lux Aeterna* (1966), considerato uno degli esempi più puri dell'approccio micropolifonico di Ligeti. L'opera, scritta per un coro misto di 16 voci, si distacca completamente da qualsiasi riferimento tematico o narrativo, concentrandosi su una manipolazione del suono vocale pura e astratta. Divenne famosa anche per la sua inclusione nella colonna

rules of this polyphony are worked out by me. The polyphonic structure does not actually come through, you cannot hear it; it remains hidden in a microscopic, under-water world, to us inaudible» (cfr. PETER VARNAI-JOSEF HÄUSLER-CLAUDE SAMUEL-GYÖRGY LIGETI, *György Ligeti in Conversation*, London, Eulenburg Books, 1983, pp. 14-15).

³⁶ VARNAI-HÄUSLER-SAMUEL-LIGETI. *György Ligeti in Conversation*, cit., 1983, p. 33.

³⁷ Un'espansione di *Aventures*, un'opera per tre voci e sette strumentisti, che prevede l'utilizzo di fonemi asemantici, che diventano materiali sonori puri. I gesti dei cantanti sono essenziali per la comunicazione, per il senso parodistico dell'opera e per l'esagerazione degli effetti. La composizione non segue una logica narrativa tradizionale, ma procede per associazioni e giustapposizioni. L'effetto è quello di un linguaggio sonoro astratto e surreale, ma anche ricco di espressività.

sonora di *2001: Odissea nello spazio* di Stanley Kubrick, dove viene utilizzata per accentuare l'atmosfera enigmatica e trascendente del film.

Seguono *Lontano* (1967) e *Continuum* (1968), pezzo per clavicembalo basato sulla sovrapposizione di figure ritmiche semplici e regolari, che producono forme complesse. L'opera anticipa alcune idee che Ligeti svilupperà negli anni successivi, e dimostra una certa affinità con la musica minimalista di Steve Reich e Terry Riley.

Si giunge quindi all'anno di composizione del *Secondo Quartetto*, che vede la genesi di altre composizioni come *Ramifications* (1968-69), dove l'ipercromatismo è ottenuto dividendo gli strumenti ad arco in due gruppi, accordati a distanza di un quarto di tono l'uno dall'altro, e il *Kammerkonzert* (1969-70).³⁸

Anno di composizione	Opera
1967	<i>Harmonies (Étude no. 1 per organo)</i>
1968 (gennaio)	<i>Continuum (clavicembalo)</i>
1968 (feb.-ago.)	<i>String Quartet no. 2</i>
1968	<i>Ten Pieces for Wind Quintet</i>
1968-69	<i>Ramifications</i>
1969	<i>Coulée (Étude no. 2 per organo)</i>
1969-70	<i>Chamber Concerto</i>
1971	<i>Melodien</i>
1972	<i>Double Concerto</i>
1972-73	<i>Clocks and Clouds</i>
1973-74	<i>San Francisco Polyphony</i>
1976	<i>Three Pieces for Two Pianos (Monument, Selbstporträt, Bewegung)</i>
1976	<i>Rondeau</i>
1974-77	<i>Le Grand Macabre</i>

³⁸ Un ulteriore aspetto interessante: nei primi dieci anni della sua permanenza in Occidente, Ligeti mantenne "sotto chiave" le sue composizioni giovanili risalenti al periodo ungherese; tuttavia, a partire dal 1968 iniziò a pubblicare ed eseguire alcuni di questi lavori, tra cui proprio il *Primo Quartetto per archi* (*Métamorphoses nocturnes*) e le *Sechs Bagatellen für Bläserquintett* del 1953. Questo gesto indica che Ligeti fosse ormai consapevole del proprio percorso, e non sentisse più il bisogno di rinnegare influenze passate, ma che anzi intendesse contrapporle ai risultati ottenuti durante quel decennio. In merito si veda RESTAGNO, *Ligeti*, cit., pp. 47-57.

Il Quartetto per archi n. 2

Il *Quartetto per archi n. 2* è considerato una delle opere più rappresentative dello stile maturo di Ligeti, e il naturale punto di approdo di tutta la produzione precedente. Inoltre, è il primo lavoro composto dopo il 1956 con più di due movimenti, e fu inteso come un indice delle tecniche compositive elaborate dall'autore fino a quel momento. Ligeti lo definì la sua opera più "difficile" scritta fino ad allora, sia per le sfide compositive scaturite dalla rielaborazione di idee preesistenti, sia per le difficoltà che il lavoro comportava per gli esecutori. Il totale cromatico è usato come punto d'appoggio, come punto di partenza, ma non come elemento strutturale su cui basare la forma: non vi è una serie di dodici suoni definita che permea il contenuto dei movimenti, ma essi si basano sulla trasformazione di gesti e tecniche esecutive (quindi timbri diversi) che ne implicano la struttura formale.

Well, chromaticism is present in the whole piece. But there is not a great number of chords which are related to the harmonic series; that is, they are present to a lesser extent. There are a great many things in that piece. Concerning chromaticism, there is an even distribution of the twelve notes, but without twelve-note rows. In addition, rhymes exist among the movements: an example is the flageolet melody at the end of the first movement and its return in varied form at the end of the second movement. In fact, such rhyming is evident only between the first two movements. But every movement is the variation of a single thought. It is very difficult to articulate this verbally: for, while composing this piece, I was thinking musically. [.....] there is no thematic-motivic material there, in the Beethovenian-Schoenbergian, or even in the Bartókian sense. There are textures and transformations of textures, gestures, motions, types of motion. [.....] At the time that I wrote the *Second String Quartet*, I was not so concerned about this issue. More recently, I have been very concerned with microtonal possibilities and also with pure intervals. I have investigated the music of non-European cultures, and equidistant or quasi-equidistant tonal systems. [.....] First of all, I had only four instruments. I first employed micropolyphony in the orchestral piece, *Apparitions* (1958-59), which requires quite a large number of voices. The simplest occurrence of micropolyphony was in the *Lux aeterna* (1966), for a cappella chorus, in sixteen vocal parts. With the four instruments of a string quartet one may have more than four voices, with multiple stops. In the *Second String Quartet*, I reduced the micropolyphony at once. I did this, not because I was writing a quartet, but rather the reverse. I had developed the technique of very, very dense polyphonic textures. With the *Second String Quartet* I strove to do something different. I did so by modifying this technique, without abandoning it altogether.³⁹

³⁹ STEPHEN SATORY, *An Interview with György Ligeti in Hamburg*, «Canadian University Music Review», x/1, 1990, pp. 103-105.

In tal senso Paul Griffiths suggerisce che, pur essendo l'intera composizione una sintesi delle tecniche di Ligeti, tre movimenti mostrano chiari legami con alcune delle sue opere precedenti. Il secondo movimento è collegato a *Lontano* (1967), il terzo ad *Aventures* (1962) e *Nouvelles Aventures* (1962-65), mentre il quinto a *Continuum* (1968).⁴⁰

Nel primo movimento Ligeti evita la scrittura canonica utilizzata nelle opere precedenti, come in *Atmosphères* e nel *Kyrie* del *Requiem*. Si concentra invece su una polifonia in cui non sono evidenti modelli melodici chiari. In particolare, due sono i principali contenuti testurali, ovvero: un materiale prevalentemente ritmico e cromatico alternato ad uno statico basato sugli armonici e sulle tecniche esecutive degli archi. Da un punto di vista ritmico sono chiaramente visibili in partitura i seguenti canoni:⁴¹

b.	12	13	14 (3/4)	15	16	17	18 (2/4)
Violin 1	<u>4/3/4/5</u>	<u>4/3/4/5</u>	4/3/4	<u>4/5/4</u>	<u>/4/3</u>	<u>4/5/4</u>	3/4
Violin 2	<u>5/4/3/4</u>	<u>5/4/3/4</u>	<u>5/4/3</u>	<u>3/4/5</u>	<u>/4/4</u>	<u>3/4/5</u>	4/3
Viola	<u>4/3/4/3</u>	<u>4/5/4/3</u>	<u>4/5/4</u>	<u>/ /2</u>	<u>5/4/3</u>	<u>4/5/4</u>	3/4
Violoncello	<u>3/4/5/4</u>	<u>3/4/5/4</u>	<u>3/4/5</u>	<u>/ /2</u>	<u>4/5/4</u>	<u>4/4/3</u>	4/4

b.	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35
Violin 1	5/4/3	4/5/4	3/4/5	4/3/4	<u>5/4/3</u>	_____	_____	_____	_____	_____	_____	_____	_____
Violin 2	4/5/4	3/4/5	4/3/4	<u>5/4/3</u>	4/5/4	<u>5/4/5</u>	4/5/4	5/4/5	4/5/4	5/4/5	4/5/6	5/4/5	6/5/4
Viola	4/3/4	5/4/3	4/5/4	3/4/5	4/3/5	4/5/4	<u>5/4/5</u>	5/4/5	5/4/5	5/4/5	5/4/5	<u>6/5/4</u>	5/6/5
Violoncello	_____	_____	_____	_____	_____	_____	_____	_____	_____	_____	_____	_____	_____

b.	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48
Violin 1	_____	_____	_____	_____	_____	<u>6/7/6/5</u>	4/5/6/7	6/5/4/5	<u>6/7</u>	7/6/5
Violin 2	_____	_____	_____	_____	<u>4/5/6</u>	7/6/5/4	5/6/7/6	5/4/5/6	7/6	6/7/6
Viola	4/3/4/5	4/5/4/5	4/5/6/5	6/5/6/7	6//7/6/7	6/5/4/5	6/7/6/5	4/5/6/7	6/5	5/6/7
Violoncello	<u>3/4/5/4</u>	5/4/5/4	<u>5/4/5/6</u>	5/6/5/6	<u>7/6/7/6</u>	5/4/5/6	7/6/5/4	5/6/7/6	5/4	4/5/6

b.	60	61	62	63	64
Violin 1	3/4/4/5	6/7/6/5	4/5/6/7	6/5/6/7	6/7//
Violin 2	<u>/3/3/4</u>	5/6/7/6	5/4/5/6	7/6/5/6	7/6//
Viola	6/5/ /3	4/5/6/7	6/5/4/5	6/7/6/5	6/7//
Violoncello	5/4/ _____	3/4/5/6	7/6/5/4	5/6/7/6	5/6//

⁴⁰ GRIFFITHS, *Contemporary Composer: György Ligeti*, cit., pp. 66-67.

⁴¹ I singoli numeri indicano la suddivisione interna delle unità di tempo.

b.	72	73	74	75	76	77	78	79
Violin 1	<u>7/6/5/4</u>	<u>5/6/7/6</u>	<u>5/6/7/8</u>	<u>7/8/9/8</u>	<u>9/8/9/10</u>	<u>9/8/9/10</u>	<u>9/10/11/10</u>	<u>11/12//</u>
Violin 2	<u>6/7/6/5</u>	<u>4/5/6/7</u>	<u>6/5/6/7</u>	<u>8/7/8/9</u>	<u>8/9/8/9</u>	<u>10/9/8/9</u>	<u>10/9/10/11</u>	<u>10/12//</u>
Viola	<u>5/6/7/6</u>	<u>5/4/5/6</u>	<u>7/6/5/6</u>	<u>7/8/7/8</u>	<u>9/8/9/8</u>	<u>9/10/9/8</u>	<u>9/10/9/10</u>	<u>11/13//</u>
Violoncello	<u>6/5/4/5</u>	<u>6/7/6/5</u>	<u>6/7/6/5</u>	<u>6/7/8/7</u>	<u>8/9/8/9</u>	<u>8/9/10/9</u>	<u>8/9/10/9</u>	<u>10/12//</u>

I canoni sono presentati in modi sempre diversi, e il totale cromatico è disposto in modi apparentemente casuali, se non fosse che ogni battuta (se non ogni unità di tempo) contiene di fatto cluster derivati orizzontalmente e prodotti dall'unione di più linee melodiche all'interno di uno stesso *ambitus* intervallare. Al contempo è particolare come il cambio di paradigma del canone avvenga precisamente a b. 48, dove vi è il *subito fff*, e successivamente l'indicazione *aufhören wie abgerissen (stop as though turn off)* quasi a indicare il gesto di un macchinario che smette di funzionare, o di uno strappo brusco.

I seguenti canoni sono adoperati nelle sezioni veloci del movimento, in contrapposizione con le sezioni in tremolo o in note tenute (con armonici o senza).⁴² Questa giustapposizione tra calma e brusca meccanicità è già presente all'attacco iniziale del movimento, dove innanzitutto è indicata la stasi totale e il silenzio assoluto della prima battuta scritta, seguita da questo gesto secco, quasi di accensione, di un presunto meccanismo dato dallo *sforzato* in pizzicato. Queste sezioni anteposte si connettono gradualmente con gli episodi successivi secondo semplici metodi: con una figurazione mista data da tre strumenti che eseguono le figurazioni ritmiche, ed uno che rimane statico con note tenute (bb. 23-27), o eventualmente con una suddivisione equa di due strumenti per ciascun compito (bb. 28-36; 39-43); mentre l'unica sezione realmente "neutra", ovvero senza apparenti canoni ritmici, ma con carattere di sviluppo, si trova nelle bb. 52-60, dove tre dei quattro strumenti presentano la medesima figurazione con *legno tratto, sul ponticello* (bb. 51-52), mentre il violoncello mantiene la figurazione cromatica maggiormente usata da Ligeti lungo tutto il quartetto, ovvero la distribuzione della scala lungo diverse ottave: un modello già visto e che Ligeti ripropone spesso nella scrittura dei due quartetti.

In questa sezione è utile dare importanza alle note tenute che si alternano fra i quattro strumenti, da cui Ligeti ricava un ottimo strumento di controllo per gli esecutori.⁴³ L'uso di armonici è frequente nel *Secondo Quartetto*, ed è utile per creare interferenze tra gli intervalli puri e i loro equivalenti nel sistema del temperamento equabile. Questa tecnica fu in gran parte responsabile del ritardo della prima del quartetto, per via delle difficoltà esecutive che la partitura comportava.⁴⁴

⁴² In tal senso l'abbandono della sola neutralità ritmica in questo movimento, rispetto alle opere precedenti, richiama uno sguardo al passato, in particolare al *Primo Quartetto* dove la contrapposizione ritmica tra sezioni è evidente. L'uso è comunque motivato e funzionale all'idea di meccanismo interrotto bruscamente o malfunzionante.

⁴³ Al tempo stesso, il ricordo delle note tenute in armonici viene mantenuto.

⁴⁴ Il La Salle Quartet, per il quale fu scritto, ebbe bisogno di più di un anno di tempo per studiarlo.

Al tempo stesso, nelle sezioni in cui gli armonici sono presenti Ligeti utilizza perlopiù contenuti diatonici negli armonici artificiali, e in alternativa armonici naturali, lavorando più sulla differenza timbrica di ognuno: un esempio lampante è rintracciabile nelle bb. 19-35, dove l'eco della sezione precedente è attuato tramite l'uso degli armonici naturali, e Ligeti è molto specifico nelle indicazioni degli stessi, senza possibilità di fraintendimenti: la ricerca timbrica prevale anche sull'udibilità e sulla buona esecuzione degli stessi (*natural harmonics even if they do not speak well*).

Un ultimo elemento da tenere in considerazione è la sezione finale (bb. 80-88), in cui Ligeti realizza per un'ultima volta una sintesi tra elementi contrastanti, unendo le linee cromatiche discendenti per moto contrario alle armonie di quinte ascendenti nel violoncello; infine viene ripreso il tremolo utilizzato prevalentemente nella sezione iniziale (quasi a richiamare una forma ad arco).

Il secondo movimento ritorna alla micropolifonia, citando direttamente il canone d'apertura di *Lontano*.⁴⁵ L'attenzione al timbro e alle tecniche esecutive degli archi caratterizza l'intero movimento, formando un suono continuo ma sempre in cambiamento grazie a progressive micro-modifiche. Anche in questo caso l'uso del canone è presente, e non solo nei suoni, ma anche nel modo in cui sono prodotti (si veda bb. 1-4).⁴⁶

Il canone timbrico si sviluppa fino a b. 7, dove le linee iniziano a differenziarsi. L'introduzione di microtoni, che Ligeti descrive come lievi variazioni di intonazione piuttosto che intervalli precisi, aggiunge un elemento di individualità a ciascuna linea, incrementando l'energia accumulata fino a quel punto. Il processo culmina a b. 12, dove inizia una sezione statica in armonici sul *fa*#. Dal suono tenuto vengono a formarsi le note cromatiche adiacenti affidate alla viola e al violoncello; quest'ultimo strumento scende fino ad arrivare alla quinta *do-sol* grave. Seguono gli altri due strumenti a b. 18, dove il medesimo modello melodico ascendente viene eseguito a velocità e ritmi diversi in una disposizione imitativa culminante a b. 20. Una nuova texture, con trilli delicati e tremoli, conduce alla successiva sezione avviata, similmente al primo movimento, da un pizzicato (bb. 27-39). Quest'ultima presenta figurazioni contrastanti rispetto alla precedente, ma simili alla prima sezione, trasmettendo una sensazione di ripresa: viene infatti presentato un canone timbrico, ora centrato su *mi* e *fa* naturali, subito seguito da un passaggio frammentario (bb. 30-34) dove le indicazioni esecutive sono veloci e brusche, così come i segni dinamici che variano subito dal *pp* al *fff*. Tale passaggio viene poi liquidato fino a b. 39, dove ritorna la texture statica in armonici.

Quest'ultima sezione (bb. 39-56) inizia con un crescendo graduale che, accompagnato successivamente dalla figurazione in tremolo affidata alla viola e al

⁴⁵ Ovviamente, per esigenze di lettura Ligeti usa *sol*# anziché *lab* in riferimento agli archi.

⁴⁶ Si veda inoltre lo schema presente in SERGIO COTE, *Accumulating Ligeti's Techniques: An analysis of György Ligeti's Second String Quartet as a repertoire of his compositional techniques in 1968*, tesi di dottorato, Royal Northern College of Music, 2015, p. 15.

violoncello, sfocia a b. 45 in un passaggio discendente, scalare e feroce, quasi di frattura rispetto a tutto il materiale presentato finora. Riprende quindi la figurazione statica che conclude il movimento; un'ulteriore particolarità è data dal violoncello, che sostiene un *do*, sotto un *morendo* degli altri strumenti, creando un parallelo con il finale del primo movimento. Quest'idea di "rima" tra i movimenti emerge con chiarezza dall'analisi delle fonti e dagli esempi sopradescritti: in un'intervista di Paul Griffiths, il compositore stesso afferma che il primo movimento del quartetto trova una sorta di ripresa, o eco, in un altro movimento, creando un legame strutturale e concettuale tra i due.⁴⁷

L'aspetto interessante di questa relazione tra i movimenti non è solo la ripresa di materiale musicale, ma la modalità con cui Ligeti utilizza elementi comuni per stabilire connessioni formali, timbriche e dinamiche. Anche l'episodio scalare discendente di b. 45 non è molto dissimile da quelli presenti nel primo movimento; questo dettaglio strutturale evidenzia la meticolosità del compositore nel creare continuità all'interno del quartetto, non attraverso semplici ripetizioni, ma mediante un raffinato processo di variazione e trasformazione continua che conferisce un nuovo ruolo strutturale al materiale riadattato.

Nel terzo movimento Ligeti chiede agli esecutori di replicare una macchina imperfetta, soggetta a un naturale senso di entropia, combinando textures meccaniche e ripetitive con l'uso sofisticato del cromatismo e dei microtoni. Il carattere del movimento rende omaggio a movimenti simili della tradizione, come i secondi movimenti dei quartetti di Debussy e Ravel, senza dimenticare il quarto movimento *Allegro pizzicato* del *Quartetto per archi n. 4* di Bartók. Tutti questi lavori rappresentano diverse interpretazioni dello scherzo classico, rendendo tuttavia irricognoscibile la forma originale, di cui è rimasto soltanto il carattere e la posizione all'interno dei movimenti di una grande forma.

La capacità di creare textures completamente differenti è di fatto ottenuta con operazioni elementari, quali aggiungere/rimuovere una o più note per *pattern* (note anche intese come eventi sonori), e muovere per semitono/tono una nota già presente. Tali trasformazioni richiamano lo sforzo di ricerca del compositore verso uno stile compositivo semplice basato su pochi materiali e su micro-modifiche continue che ne alterano la forma in divenire. Di fatto si tratta della medesima intenzione manifestata da Ligeti nel periodo ungherese con *Musica Ricercata* e il *Primo Quartetto*:

Consequently, I could say that the *Second Quartet* is a synthesis, if only I did not dislike the word. There is everything in it: Bartok's initial influence, a tone of voice recalling Stravinsky and Alban Berg and all the characteristic features of my own music, the micropolyphony of *Atmospheres* and the cooled expressionism of *Aventures*. And also something else. I have always been fascinated by machines that do not work properly; in general, by the external world of technology and automation which engenders, and puts people at the

⁴⁷ Griffiths chiarisce poi, durante l'intervista, che si tratta proprio del secondo movimento: PAUL GRIFFITHS, *Contemporary Composer: György Ligeti*, cit., pp. 70-71.

mercy of, bureaucracies. Transposed into music, the ticking of malfunctioning machinery occurs in many of my works, including the *Second Quartet*.⁴⁸

Il movimento inizia con tutti e quattro gli strumenti che eseguono una seconda maggiore in pizzicato; tramite la suddivisione dei singoli tempi, essi variano il loro andamento accelerando e decelerando in base al numero di suddivisioni. Ligeti raccomanda l'esecuzione per quanto possibile senza accenti, così da non produrre un tempo più forte dell'altro, ma soltanto una sensazione sonora di fasce che man mano diventano meno uniformi. Da un punto di vista formale, tutte le analisi più complete consultate ipotizzano una forma tripartita così suddivisa: 1-30, 30-34, 34-47.⁴⁹ La sezione centrale richiama il materiale dei precedenti movimenti, e utilizza l'arco invece che il pizzicato, a differenza delle altre due. Un'ulteriore caratteristica è l'uso del pizzicato "alla Bartók" per definire l'inizio di sezioni particolari, e in generale per accentuare un particolare punto del movimento come b. 12 e b. 34.

Una particolarità si ha nell'uso complementare della scala cromatica nella ripresa del *Come un meccanismo*, dove a metà di b. 37 viene raggiunta la verticalizzazione di gran parte del totale cromatico, e nella battuta successiva Ligeti propone le altezze mancanti anche se con fluttuazioni microtonali. Questa somiglianza concettuale con il passaggio delle bb. 19-20, e i quarti di tono sparsi per tutto il movimento, manifestano le procedure seriali che Ligeti, pur non amandone l'uso strutturale, continuava a utilizzare. Ed infine, il culmine ironico del movimento si raggiunge quando tutti i dodici suoni, e le loro "ombre" a quarti di tono, confluiscono verso un unisono di *fa*# che si dissolve in due battute di silenzio assoluto alla fine del movimento. In parte Ligeti costruisce un'assonanza strutturale con il secondo movimento, dove di fatto si inizia con un unisono e si termina con un cluster intorno allo stesso unisono, mentre in questo movimento avviene il contrario.⁵⁰

Il quarto movimento si distingue per il suo linguaggio unico, che lo rende difficile da analizzare e da confrontare con altre opere del compositore. Sebbene emergano elementi che possono suggerire una sorta di ripresa, la sua struttura autonoma lo pone in contrasto con gli altri movimenti. Alcuni passaggi, come quelli alle bb. 19, 23-25, 28-31 e 33-36, rievocano il materiale statico ricorrente nei primi due movimenti, mentre le bb. 37-40 si riallacciano al materiale frenetico del primo movimento, pur in una configurazione ritmica più regolare. Questa interazione genera una sintesi concettuale, senza tuttavia sfociare in una rielaborazione diretta del materiale precedente. Le sezioni statiche, più presenti nel primo movimento, riemergono qui solo come una lontana reminiscenza, frutto della rarefazione del materiale aggressivo che le precede. Questo effetto risulta particolarmente evidente nelle bb. 3, 7 e 10,

⁴⁸ VARNAI-HÄUSLER-SAMUEL-LIGETI. *György Ligeti in Conversation*, cit., p. 16.

⁴⁹ Cfr. COTE, *Accumulating Ligeti's Techniques*, cit., pp. 16-21.

⁵⁰ In merito a questo movimento, per approfondire l'analisi e le relazioni temporali nel contesto della sezione aurea cfr. DIANE LUCHESE, *Come un meccanismo di precisione: The Third Movement of Ligeti's Second String Quartet*, «Bridges: Mathematical Connections in Art, Music, and Science», Towson University, 2001, pp. 37-46.

dove alcuni strumenti non suonano l'incipit della frase, oppure nei cambiamenti dinamici improvvisi, come a b. 19. Ligeti stesso descrive la costruzione degli accordi in questo movimento come un processo cumulativo, piuttosto che razionalmente connesso. L'attenzione del compositore è più indirizzata all'esecuzione del gesto e del timbro risultante che sulle altezze, dato anche il carattere neutro della stessa scala cromatica. Gli accordi cromatici vengono infatti costruiti attorno alle corde vuote, favorendo posizioni pratiche per gli esecutori. Questo approccio non solo facilita l'esecuzione, ma contribuisce anche al carattere unico del movimento.

Da un punto di vista formale, seppur Ligeti stesso non offra una chiara visione analitica a posteriori, un momento chiave si manifesta tra le bb. 49 e 55. Qui l'ensemble esegue un passaggio con la massima dinamica possibile raggiunta in tutto il quartetto (*fffff*), con seconde minori distribuite su un registro molto ampio. Questo passaggio di sette battute culmina con un *pp* improvviso a b. 55, ulteriormente evidenziato da un cambiamento nella tecnica esecutiva e dall'indicazione *sub.: molto calmo (lo stesso tempo)*. La sezione finale (bb. 56-63) sviluppa i cluster cromatici da un punto di vista verticale rispetto agli altri movimenti e sezioni del quartetto. Questi richiamano le figurazioni ritmiche e i cambi di tempo delle sezioni precedenti, mentre la sezione termina con una battuta di silenzio con punto coronato, dove il compositore richiede un assoluto silenzio obbligando gli esecutori a non approfittare della fermata per intonare gli strumenti, anche nel caso in cui la tensione delle corde si fosse indebolita.⁵¹

È quindi chiaro il carattere del movimento rispetto agli altri: un Finale in *Presto*, dissacrante e furioso (si vedano le indicazioni chiare di Ligeti sulla pressione dell'arco e il suo uso *al tallone* ripetuto più volte).

At the time of the *Second String Quartet* I strove to utilize the total chromatic selection of pitches all the time beginning with the system of twelve notes. With the chord sequences of the fourth movement, where each chord does not contain all twelve notes, but rather fewer notes, I strove for a certain complementarity, like Schoenberg and Berg. But I don't think that it is possible to analyze this piece in the same way that one analyzes a functional, tonal piece. There are no connections among the chords. Rather, cumulative thinking is involved. There is very little that is rational here. Of course, during composition, intuitive and rational considerations are both present at some point. But they constantly correct each other. However, to determine this after the fact, to say where this happened and which notes are involved, is difficult. A great deal depends on string technique, on the notes that are possible to reach in multiple-stop playing.⁵²

⁵¹ Una scelta consapevole e funzionale, poiché il risultato sonoro e la resa del movimento successivo verrebbe chiaramente condizionata.

⁵² SATORY, *An Interview with György Ligeti in Hamburg*, cit., p. 106.

Nell'ultimo movimento, l'ansia data dall'*Allegro nervoso* precedente si trasforma in un *Allegro con delicatezza* di estrema calma. Simile al *pattern* meccanico, il movimento sviluppa questa figurazione iniziale ripetuta partendo dalle note *re#-fa#*, e man mano "riempita" con le note interne *mi* e *fa*. Queste note interne vengono aggiunte in canone (bb. 4-8), creando una serie di altezze e intervalli che si espandono gradualmente verso i registri estremi degli strumenti fino a b. 18. A b. 12 Ligeti inserisce ulteriori note tenute, che formano una sorta di accordo di settima *la-do-mi-sol* sulle corde vuote degli strumenti, che però devono essere suonate come degli echi, quasi impercettibilmente. Queste note tenute anticipano la conclusione di questa prima sezione, che sfocia a b. 18 su un quasi totale cromatico (8 suoni, di cui uno ripetuto all'ottava). Segue un'ulteriore sezione, alquanto libera dal punto di vista mensurale nella sua parte centrale, che richiama le intenzioni anticipate alla fine del *Primo Quartetto*.

Un ulteriore richiamo ai movimenti scalari del primo movimento è evidente, così come l'espansione del *do* acuto al violino I a b. 22 verso il *mi* di b. 32. Anche l'episodio in canone delle bb. 30-36, dove il violoncello e la viola sostengono un tritono *do#-fa* con tremolo, è una rimembranza dell'episodio con gli armonici del primo movimento. Alla fine, il tutto sfocia su un trillo all'unisono di *sol#* (b. 37), che rallenta progressivamente fino a preparare il culmine emotivo del movimento. Questo trillo segna la conclusione di un processo iniziato a b. 20, e funge da origine per un nuovo sviluppo cromatico e timbrico fino a b. 40. Segue il passaggio da b. 41 a b. 50, eseguito come se fosse un solo strumento, che richiama i movimenti feroci dei quartetti di Bartók.⁵³

Questo episodio maschera trasferimenti di registro verso l'acuto, mantenendo una sensazione di discesa continua verso il grave, simile all'esposizione del *Primo Quartetto* "*Métamorphoses nocturnes*". L'ultima semicroma del primo violino (b. 47) rompe l'unisono, ispessendo la texture; un ritorno al *subito fff* divide gli strumenti in due coppie (b. 50), che si rispondono in un dialogo imitativo sempre più serrato fino a b. 56. Questo è seguito da una esposizione retrograda, dove la texture frammentata si riassume nei larghi arpeggi ascoltati nelle bb. 12-17, e man mano va a restringersi nel *range* intervallare fino a tornare come all'inizio del movimento, per poi dissolversi alla viola e al violoncello in un'iterazione di tre ottave di *re* (bb. 58-59).

A questo punto inizia di fatto l'ultima sezione del movimento, con i violini che articolano un tritono *reb-sol*, mentre i *re* della viola e del violoncello si spostano anch'essi impercettibilmente verso il *reb*. Quindi Ligeti scende man mano di

⁵³ «Yes, Bartok is present in the entire Second String Quartet, indirectly. But this is most strongly the case with the middle movement, the pizzicato movement, which connects with the pizzicato movement of Bartók's Fourth Quartet (fourth movement). By the time that I wrote my Second String Quartet, I knew Bartók's Fourth String Quartet quite well. [...] There is one such place. It is not a quotation but rather an allusion. In fact, I was thinking of the whole section. This whole section (mm. 41-50) is Bartókian, not only its last measure which you have mentioned» (SATORY, *An Interview with György Ligeti in Hamburg*, cit., p.107).

semitono, ma arrivato alla quinta *do-sol* di b. 64 cambia registro e continua la discesa un'ottava sopra. Il processo continua fino a quando i violini si contraggono in un trillo sul *fa* (bb. 72-75): qui il movimento termina con la stessa figurazione *re#-fa#* affidata ai violini e tenuta dalla viola e dal violoncello, creando una struttura ciclica all'interno del movimento.⁵⁴

In definitiva, il *Secondo Quartetto* fu subito riconosciuto come un capolavoro della musica contemporanea fin dalla sua prima esecuzione. Nonostante il suo linguaggio estremamente astratto, consolidò la posizione di Ligeti nell'avanguardia musicale come compositore capace di attingere a una vasta gamma di risonanze e basi stilistiche. Questa combinazione di gesti frammentari e allusioni al passato colloca il *Secondo Quartetto* in un equilibrio instabile fra tradizione e innovazione, rendendolo uno dei capolavori più enigmatici e provocatori del repertorio cameristico contemporaneo. I movimenti stessi del quartetto rappresentano variazioni sullo stesso concetto musicale, ognuno riflettendo un aspetto del linguaggio di Ligeti: frammentazione (I), staticità (II), meccanicità (III), e un senso di "minaccia" condensato (IV) e poi svanito (V).

Conclusioni

I quartetti di Ligeti rappresentano uno dei vertici del suo percorso compositivo, unendo in modo magistrale tradizione e innovazione. Essi fungono da laboratorio creativo in cui il compositore mette alla prova e sviluppa le sue tecniche, integrando influenze diverse e trasformandole in un linguaggio personale e unico. Tra queste spiccano la micropolifonia – e in generale l'uso perenne del canone come tecnica compositiva (il principio rimane sempre lo stesso, ma il risultato sonoro finale varia a seconda del linguaggio, del materiale sonoro utilizzato, e dall'intervallo di tempo in cui il canone è posto) – e l'uso dei cluster, soprattutto nella musica acustica, quasi a voler raggiungere l'intero ambito spettrale di un intervallo. Gli stessi cluster sono spesso costruiti sulle cosiddette strutture a rete, o a ragnatela volendo usare un'immagine cara al compositore.

⁵⁴ Questo procedimento si inserisce in un'estetica compositiva che rifiuta le convenzioni classiche della ripresa e della coda enfatica. Nella sua intervista, Ligeti sottolinea come questo ritorno del materiale iniziale non sia un gesto convenzionale di conclusione, bensì il risultato di un gusto personale e di una reazione estetica contro i tradizionali elementi di coda, che solitamente segnalano esplicitamente la fine di un brano. La sua opposizione alla ripresa etica e alle forme consolidate, come la sonata e il rondò, si manifesta nell'elaborazione di strutture meno prevedibili, in cui le transizioni e le conclusioni assumono un carattere meno definito e più avvolgente, evitando le chiusure perentorie e solenni che caratterizzano, ad esempio, le sinfonie beethoveniane o i quartetti di Bartók. Questo atteggiamento lo porta a evitare le conclusioni in *ff* e perentorie, prediligendo piuttosto dissolvenze, rarefazioni, o ritorni di cellule tematiche iniziali, in un processo che non ha solo una valenza strutturale, ma anche espressiva. Tale atteggiamento, come il compositore stesso chiarisce, era tipico di quegli anni in cui i nuovi interessi e uno stile ormai formato portavano all'allontanamento da schemi convenzionali, ma anticipa un cambio di paradigma che si paleserà nelle composizioni del decennio successivo. Su questi aspetti, cfr. SATORY, *An Interview with György Ligeti in Hamburg*, cit., p.107.

Soprattutto dopo l'esperienza con la musica elettronica, Ligeti ha adottato nella sua scrittura un approccio metodico, se non parametrico, della composizione, molto evidente nel *Secondo Quartetto*, ma anche negli abbozzi dei successivi quartetti, poi non composti: durata, timbro, intensità sono considerati come variabili indipendenti che si evolvono autonomamente. Questo approccio, ispirato alle tecniche di Bartók e Webern, domina molte delle sue opere degli anni '60, evidenziando una logica strutturale che si svela progressivamente attraverso *pattern* interconnessi.

Nonostante non fosse un compositore seriale in senso stretto, Ligeti integrava elementi della serialità in modo flessibile, evitando il rigore accademico del serialismo integrale. Lo stesso timbro diviene un parametro strutturale utile a definire e articolare le diverse sezioni delle sue opere. Ed infine, il compositore è noto per il suo uso delle citazioni e delle allusioni: lontano dall'essere semplici imitazioni, esse si integrano nel suo linguaggio compositivo come elementi trasformati e reinterpretati, in grado di creare nuove relazioni semantiche. L'influenza del collage mahleriano e del surrealismo ivesiano risulta evidente nella capacità di Ligeti di stratificare riferimenti storici in un contesto musicale completamente innovativo.

Sebbene lui stesso fosse critico nei confronti della retorica romantica, queste opere stabiliscono un dialogo con la tradizione, non limitandosi a citarla, ma reinventandola in un contesto moderno, sfidando e superando le convenzioni del passato. Il *Primo Quartetto* "*Métamorphoses nocturnes*" dimostra come Ligeti stesse già sviluppando quegli elementi stilistici che avrebbero caratterizzato la sua produzione successiva, rendendo quest'opera un ponte essenziale fra tradizione e avanguardia. Il *Secondo Quartetto*, invece, non solo sintetizza le tecniche precedenti, ma espande gli idiomi compositivi di Ligeti, anticipando le sue future esplorazioni sonore. Ogni movimento del *Secondo Quartetto* approfondisce un aspetto specifico del suo linguaggio, mostrando un'attenzione al dettaglio timbrico, al cromatismo e alla frammentazione strutturale.

Questo approccio dimostra come il compositore abbia utilizzato il quartetto d'archi come campo di prova per esplorare le possibilità del suono, trasformando l'ensemble in un mezzo di sperimentazione senza confini. Le scoperte della Paul Sacher Foundation dimostrano che, anche dopo gli anni '70, Ligeti continuò a interessarsi alla musica per quartetto d'archi fino alla sua morte. Gli schizzi per il *Quartetto n. 3* e il *Quartetto n. 4* mostrano piani ambiziosi e influenze molteplici, dalla *world music* alle teorie sui temperamenti extraeuropei, ma anche un rapporto col passato sano, senza criticità o manie di distacco tipiche del pensiero d'avanguardia.

In definitiva, i quartetti di Ligeti forniscono un contributo fondamentale al repertorio cameristico del XX secolo. Essi sintetizzano complessità e innovazione, mantenendo al tempo stesso un legame profondo con la tradizione musicale, e rendono pertanto Ligeti una figura centrale nell'avanguardia musicale. Queste opere testimoniano non solo la sua capacità di rinnovare il linguaggio musicale, ma anche la sua visione artistica capace di esplorare nuovi orizzonti sonori e formali.

Riferimenti bibliografici

- PETER VARNAI-JOSEF HÄUSLER-CLAUDE SAMUEL-GYÖRGY LIGETI, *György Ligeti in Conversation*, London, Eulenburg Books, 1983.
- PAUL GRIFFITHS, *Contemporary Composer: György Ligeti*, London, Robson Book, 1983.
- ENZO RESTAGNO (a cura di), *Ligeti*, Torino, EDT, 1985.
- ROBERT W. RICHART, *György Ligeti: a Bio-Bibliography*, New York, Greenwood, 1990.
- STEPHEN SATORY, *An Interview with György Ligeti in Hamburg*, «Canadian University Music Review», x/1, 1990, pp. 101-117.
- DIANE LUCHESE, *Come un meccanismo di precisione: The Third Movement of Ligeti's Second String Quartet*, «Bridges: Mathematical Connections in Art, Music, and Science», Towson University, 2001, pp. 37-46.
- RICHARD STEINITZ, *György Ligeti: Music of the Imagination*, Boston, Northeastern University Press, 2003.
- BERTHA SPIES, *Facilitating Access to Atonal Music: Ligeti's Second String Quartet*, «Journal of the Musical Arts in Africa», University of Cape Town, II, 2005, pp. 55-69.
- BENJAMIN R. LEVY, *Metamorphosis in Music: The Compositions of György Ligeti in the 1950s and 1960s*, New York, Oxford University Press, 2006.
- MÁRTON KERÉKFY, *A New Music from Nothing: György Ligeti's Musica Ricercata*, «Studia Musicologica», Hungarian Academy of Sciences, 2008, pp. 203-230.
- AMY BAUER, *Ligeti's Laments: Nostalgia, Exoticism, and the Absolute*, Farnham, Ashgate, 2011.
- BIANCA ȚIPLEA TEMEȘ, *Ligeti's String Quartet Music: From the Published Works to the New Discoveries at the Paul Sacher Foundation*, «Latest Advances in Acoustics and Music», Iași, WSEAS (World Scientific and Engineering Academy and Society), 2012, pp. 183-188.
- DANIEL GRANTHAM, *Ligeti's early experiments in compositional process: Simple structures in Musica Ricercata*, tesi di dottorato, Denton, University of North Texas, 2014.
- CONSTANTIN FLOROS, *György Ligeti: Beyond Avant-garde and Postmodernism*, Frankfurt am Main, PL Academic Research, 2014.
- SERGIO COTE, *Accumulating Ligeti's Techniques: An analysis of György Ligeti's Second String Quartet as a Repertoire of his Compositional Techniques in 1968*, tesi di dottorato, Royal Northern College of Music, 2015.
- AMY BAUER-MÁRTON KERÉKFY, *György Ligeti's Cultural Identities*, Abingdon, Routledge, 2018.
- LUIGI SASSONE, *Procedimenti seriali in The Turn of the Screw di Benjamin Britten*, «Quaderni di analisi», I: *Introduzione all'analisi della musica post-tonale*, 2020, pp. 81-98.

Sitografia

- <https://www.earsense.org/chamber-music/Gyorgy-Ligeti-String-Quartet-No-1-Metamorphoses-nocturnes>
- <https://www.erudit.org/en/journals/cumr/1900-v1-n1-cumr0505/1014897ar.pdf>
- <https://www.tandfonline.com/journals/rmaa20>
- <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc699913/#description-content-main>
- https://www.explorescore.org/pgs/bartok/die_musik_entdecken/klange_der_nacht.html
- <https://archive.bridgesmathart.org/2001/#gsc.tab=0>
- <https://akjournals.com/view/journals/6/49/3-4/article-p203.xml>
- <http://hdl.handle.net/1802/28450>
- <https://hdl.handle.net/2142/23467>
- <http://www.wseas.us/e-library/conferences/2012/Iasi/AMTA/AMTA-31.pdf>
- <https://escholarship.org/uc/item/1dk9k9d6>
- <https://archive.org/details/ligetiinconversa0000lige/page/n3/mode/2up>
- <https://www.paul-sacher-stiftung.ch/online-resources/mitteilungen/nr-25-april-2012.html>
- <https://www.universaledition.com/en/Contacts/Ferenc-Farkas>

ENTROPIA FISICA E *DURÉE* BERGSONIANA NEL *POÈME SYMPHONIQUE* (1962) DI GYÖRGY LIGETI

GIULIA MARIA RITA BASILE

Il genere ottocentesco, derivato dalla musica a programma, con il quale il compositore ungherese György Ligeti (1923-2006) ha scelto di definire la composizione presa in esame in questa sede, desta non poche perplessità. Il celebre *Poème symphonique* è destinato, infatti, a un organico inconsueto, formato da ben 100 metronomi. Questi – caricati adeguatamente e impostati, ciascuno, su differenti BPM – vengono azionati, al comando di un direttore d'orchestra, da dieci esecutori, ognuno dei quali gestisce un insieme di dieci metronomi. Risulta lecito, pertanto, domandarsi *come* sia possibile, avvalendosi esclusivamente di un organico di questo tipo, sviluppare un'idea extramusicale – rispondendo, così, alle prerogative specifiche del genere ottocentesco del poema sinfonico – e, soprattutto *quale* possa essere questo riferimento extramusicale nello specifico contesto.

A dire il vero, chi scrive suppone che Ligeti, nel concepire tale composizione, sia stato sospinto da un atteggiamento fortemente provocatorio. L'inizio degli anni Sessanta del Novecento – nel clima di un generale capovolgimento che riguarda il panorama musicale dell'epoca – vede infatti l'abbandono, da parte del compositore ungherese, dello Studio di musica elettronica della *Westdeutsche Rundfunk* di Colonia – le cui circostanze sono poco chiare – e il suo breve impegno nell'ambito del movimento *Fluxus* per il quale egli scrisse proprio il *Poème*, composto nel 1962.

Si ritiene opportuno evidenziare che Ligeti, grazie alla sua esperienza nell'ambiente della *Neue Musik* – dove ebbe modo di dedicarsi ampiamente alla sua attività di sperimentazione nell'ambito della serialità integrale e, soprattutto, della musica elettronica –, poté rendersi conto di come il linguaggio musicale del suo tempo, attraverso il ricorso ad un atteggiamento iperstrutturalista, postweberniano per l'appunto, strettamente connesso ai principi costruttivi della serialità integrale – in cui ogni parametro (altezza, intensità, timbro, etc...) è soggetto a una sorta di preordinazione razionalizzata – stava imbattendosi in un graduale decadimento che, inevitabilmente, stava coinvolgendo anche lo stesso processo creativo.

A tal riguardo, nel 1958 Ligeti pubblica sulla rivista *Die Reihe* un lungo saggio dal titolo *Wandlungen musikalischen Form* (Metamorfosi della forma musicale), per mezzo del quale esprime, in particolare, le sue considerazioni nei confronti del serialismo integrale e della forma aperta:

[...] L'intera forma musicale è stata coinvolta in un processo di appiattimento. A connessioni seriali integralmente preordinate corrisponde l'entropia delle strutture risultanti, sicché – in virtù della già ricordata relazione di indeterminatezza – le catene di connessioni cucite insieme diventano vittime dell'automatismo in misura direttamente proporzionale al loro grado di predeterminazione. [...] Più sarà accurata la rete delle operazioni con materiale preordinato, più alto sarà il grado di livellamento nel risultato. L'applicazione totale ed insistita del principio seriale porta, alla fine, alla negazione del serialismo stesso. Non vi è autentica differenza di base tra i risultati dell'automatismo ed i prodotti del caso: la determinazione totale risulta uguale alla totale indeterminatezza [...].¹

Con particolare acume Ligeti definisce col termine «entropia» il risultato al quale si giunge facendo ricorso ai procedimenti della serialità integrale, poiché quanto più si attua un principio ordinante, tanto più aumenta, nello specifico contesto, il livello di omogeneità. In virtù di ciò, nella composizione presa in esame, invece di adottare un eccessivo e quasi maniacale controllo dei principi compositivi e dei parametri musicali, il compositore sembrerebbe quasi abbandonare l'intero evento musicale alla casualità.

Nello specifico, all'ascolto del *Poème*, in un primo momento, il fruitore percepisce, contemporaneamente e indistintamente, i diversi effetti prodotti dai singoli metronomi, i quali nel corso della composizione determinano differenti oscillazioni dovute alle diverse sovrapposizioni dei singoli ritmi (da qui il concetto di poliritmia, il quale può essere considerato lo strumento dialettico chiave e assolutamente accidentale in questa composizione). Solamente quando i dispositivi iniziano a scaricarsi è possibile cominciare a percepire una certa periodicità nella scansione ritmica che risulta, invece, chiaramente distinta verso la fine della composizione, quando un solo metronomo deve ancora esaurire la propria carica, per poi lasciare spazio al silenzio.

Occorre considerare che Ligeti, attraverso la sua concezione estetica, sembra voler avvalorare il potenziale espressivo di cui è permeata l'opera d'arte, dimostrando come lo stesso evento musicale possa essere paradigma dell'esistenza degli individui, del mondo e, al contempo, efficace strumento comunicativo. In particolare, nell'ambito del *Poème* il compositore ungherese affronta una questione a lui molto cara, ovvero la concezione del *tempo*, più nello specifico, la sua *irreversibilità*.

Occorre soffermarsi su ciò che egli stesso afferma mentre riporta alla memoria un sogno che fece quando era ancora bambino:

Un giorno, quand'ero ancora bambino, ho fatto un sogno. Sognavo che non riuscivo più a raggiungere il mio lettino che era munito di sbarre e aveva per me l'attrattiva di un rifugio sicuro; perché tutta la camera era riempita di una tela fatta di filamenti molto sottili, ma estremamente fitti e collegati, che assomigliavano abbastanza alla secrezione dei bachi da seta. Di fianco a me, altri esseri, altri oggetti rimanevano

¹ ENZO RESTAGNO (a cura di), *Ligeti*, Torino, EDT, 1985, pp. 229-230.

impigliati in questa gigantesca tela, tarne, coleotteri di ogni genere che volevano raggiungere la luce diffusa da qualche debole candela, grandi cuscini sporchi, residui di alimenti e altri detriti. Ogni movimento degli esseri presi nella tela provocava un tremito che veniva comunicato all'intero sistema; a causa di ciò, i cuscini oscillavano senza tregua, fatto che a sua volta provocava un ondeggiamento dell'insieme. Di tanto in tanto i movimenti che si attivavano reciprocamente divenivano tanto forti che il filamento si spezzava in molti punti e che alcuni insetti venivano insperatamente liberati, per essere ben presto ripresi, con un ronzio che stordiva, nella tela ondeggiante. Questi eventi istantanei si producevano qua e là, modificavano progressivamente la struttura del tessuto che si faceva sempre più fitto; in certi punti si costituivano dei nodi inestricabili, in altre caverne nelle quali si tendevano i fili, staccati dalla trama d'insieme a causa delle rotture.

Le trasformazioni del sistema erano irreversibili; ogni stato passato del sistema lo era per sempre. Qualche cosa d'indicibilmente triste emanava da questo processo: lo scorrere del tempo che, producendo irrimediabilmente il passato, vieta ogni speranza.²

Con queste parole Ligeti – probabilmente senza saperlo – dà con estrema semplicità una spiegazione molto chiara dei concetti di entropia (intesa in termini fisici) e di *durée* bergsoniana, i quali, secondo chi scrive, sono ravvisabili anche nella composizione qui trattata.

L'entropia, anzitutto, è una funzione di stato riconducibile al secondo principio della termodinamica secondo il quale, in un processo spontaneo, il disordine complessivo presente in un sistema e nel suo ambiente aumenta. I processi spontanei sono, per l'appunto, quelli che avvengono in una direzione e non nel senso inverso: ad esempio, è più probabile che un gas ideale – a causa del movimento veloce e casuale delle sue molecole – si espanda spontaneamente in ogni spazio che si renda ad esso disponibile; è, invece, improbabile che avvenga il contrario. Pertanto si è soliti dire che l'entropia misura il disordine di un sistema, determinato, nell'esempio precedente, dai movimenti causali delle molecole che tendono a perdersi sempre più nello spazio e a mescolarsi completamente le une con le altre.³

Questo principio della termodinamica enuncia una questione di fondamentale importanza in questa sede, quale, per l'appunto, l'*irreversibilità* delle trasformazioni che possono avvenire in natura, ovvero processi che, come detto sopra, possono avvenire in una sola direzione: il calore si sposta da un corpo più caldo a uno meno caldo; un pallone che cade a terra rimbalza per un certo numero di volte per poi arrestarsi; un pendolo che oscilla alla fine si arresta a causa degli urti con le molecole d'aria e dell'attrito nei suoi punti di sospensione, e la sua energia meccanica iniziale si trasforma in energia termica.⁴ In ogni caso, in ciascuno degli esempi riportati è improbabile che avvenga il processo inverso. Da qui nasce, infine, l'idea di freccia

² Ivi, p. 29.

³ RONALD GILLESPIE-DAVID HUMPHREYS-N. COLIN BAIRD-E.A. ROBINSON, *Chimica*, SES, Napoli, 1988, pp. 944-946.

⁴ Cfr. RAYMOND SERWAY, *Principi di Fisica*, EDISES, Napoli, 1999, p. 508.

del tempo, secondo cui il tempo scorre sempre nel verso al quale corrisponde un aumento dell'entropia: si tratta, per l'appunto, di una direzione invariabile.⁵

Il *Poème* sembrerebbe essere prova di tutto questo: una volta avviati, i metronomi scandiscono il tempo alla velocità alla quale ciascuno è stato precedentemente impostato, giungendo gradualmente ad arrestarsi; sarebbe stato, invece, improbabile concepire tale composizione nel senso inverso, immaginando quindi che i metronomi si azionassero da soli e gradualmente prendessero velocità. Occorre sottolineare, però, che Ligeti non compie semplicemente una sorta di esperimento scientifico dando prova di un principio fisico, ma offre al fruitore un'ulteriore possibilità di riflessione.

È possibile, infatti, considerare la questione in termini filosofici, in particolare, riferendosi al pensiero del filosofo francese Henry Bergson (1859-1941), uno tra i massimi studiosi del concetto di tempo. Egli, infatti, nel suo scritto *L'évolution créatrice* (1907), afferma:

Eppure la successione è un fatto incontestabile, persino nel mondo materiale. Se voglio prepararmi un bicchiere d'acqua zuccherata, per quanto mi dia da fare, devo sempre aspettare che lo zucchero si sciogla. Questo piccolo fatto è ricco di insegnamenti. Infatti il tempo che devo aspettare non è più quel tempo matematico che potrebbe essere applicato a tutta la storia del mondo materiale, anche se questa si fosse dispiegata d'un tratto nello spazio. Esso coincide con la mia impazienza, cioè con una certa porzione della mia propria durata, che non possiamo allungare o accorciare a piacere. Non si tratta più di un pensato, ma di un vissuto. Non è più una relazione, è l'assoluto. [...] L'universo dura. Più approfondiremo la natura del tempo, più capiremo che durata significa invenzione, creazione di forme, creazione continua dell'assolutamente nuovo.⁶

Occorre notare come Bergson – servendosi di un esempio che tra l'altro si riferisce esso stesso all'entropia – distingua un tempo matematico dalla durata soggettiva. Egli, infatti, nel suo sistema differenzia il tempo della meccanica, il cosiddetto tempo della scienza – esteriore, astratto e reversibile, i cui istanti differiscono solo quantitativamente – dal tempo vissuto, ovvero il tempo della vita, interiore e concreto, i cui istanti sono differenti anche qualitativamente: per questo esso è *irreversibile*, poiché è fatto di momenti irripetibili. Il primo (il tempo della fisica) è fatto di istanti distinti gli uni dagli altri, per questo motivo esso è simbolicamente rappresentato come una collana di perle; il secondo (il tempo vissuto), invece, non dissolve nell'istante successivo ciò che è stato nel momento precedente, ma lo contiene per accumulazione, per questo esso è esemplificato nell'immagine di una valanga o di un gomitolo. Il tempo della vita coincide con la

⁵ Cfr. UGO AMALDI, *Le traiettorie della fisica*, II, Zanichelli, Bologna, 2012, p. 607.

⁶ HENRY BERGSON, *L'evoluzione creatrice*, a cura di Marinella Acerra, Milano, BUR Rizzoli, 2016, pp. 18-20.

cosiddetta *durée*, la quale è creazione continua: in essa, infatti, ogni attimo, pur essendo la somma di tutti gli istanti precedenti, risulta sempre nuovo rispetto ad essi.⁷

Occorre sottolineare che Bergson riconosce alla durata una caratteristica fondamentale, quale «l'invenzione», nonché «la creazione continua dell'assolutamente nuovo» e questi principi, di fatto, sembrano concretizzarsi, anche, nello stesso *Poème*. Come detto sopra, sembrerebbe apparentemente che l'evento musicale in questione venga lasciato totalmente al caso, ma, in realtà, Ligeti permette che la composizione si plasmi da sola quasi come a voler rappresentare – attraverso le diverse combinazioni ritmiche che si creano di volta in volta, a partire dall'iniziale fragore collettivo dei metronomi fino a giungere al ticchettio del singolo dispositivo ancora carico – questo stesso flusso vitale irreversibile (riconosciuto da Bergson nel suo sistema con termini quali *durée*, nonché *élan vital*) il quale, per usare le stesse parole di Ligeti, produce «irrimediabilmente il passato».

Si tratta, per l'appunto, del continuo divenire – fisicamente dimostrato attraverso il concetto di entropia – che contraddistingue sia la *durée* bergsoniana che la durata del tempo nell'ambito della fruizione musicale, così come l'individuo stesso coinvolto in tali processi: in essi, infatti, è possibile cogliere le trasformazioni che avvengono, nonché gli eventi che accadono, poiché, nella proiezione verso ciò che ancora deve avvenire e in virtù, soprattutto, delle percezioni del momento presente, si dà senso e si comprendono gli eventi antecedenti, quelli del passato.

⁷ Cfr. NICOLA ABBAGNANO-GIOVANNI FORNERO, *Filosofi e filosofie nella storia*, III, Torino, Paravia, 1992, pp. 359-360.

DA BEETHOVEN A LIGETI: ELABORAZIONE MOTIVICA, MELODIA OCCULTATA, E TECNICA DELL'UNISONO IMPERFETTO

SALVATORE MIRENDA

Introduzione

Obiettivo del presente lavoro è quello di rintracciare, laddove possibile, delle analogie plausibili o, quantomeno, dei punti di contatto diretti e indiretti, tra le tecniche compositive di alcuni tra i più importanti compositori della storia della musica, appartenenti a differenti epoche, generi e stili musicali, e il compositore ungherese Ligeti.

Si è ritenuto di scandagliare e concentrarsi su alcuni aspetti peculiari delle tecniche compositive di questi grandi maestri che hanno preceduto Ligeti, con l'obiettivo di ottenere un ponte di aggancio con la poetica musicale ligetiana.

Per ottenere questo risultato, sicuramente sarebbe stato, per certi versi, più semplice, o quantomeno più logico, accostarsi a compositori del '900, e in particolare dell'avanguardia, coevi a Ligeti, ma la cosa sarebbe apparsa fin troppo scontata e non pienamente carica d'interesse. Al contrario, ricercare un *trait d'union* con compositori apparentemente molto distanti, per lo meno da un punto di vista temporale, da Ligeti, è apparso più interessante.

Beethoven: l'elaborazione motivica

Il punto di partenza di questa indagine è rappresentato dalla figura di Beethoven, il quale non ha, certamente, bisogno di presentazioni. La peculiarità della tecnica compositiva beethoveniana, sulla quale si è deciso di concentrarsi, riguarda proprio il concetto di elaborazione motivica che, come vedremo, presenta – sebbene possa sembrare del tutto pretenzioso affermarlo – non pochi punti di contatto con quella ligetiana.

Primo fra tutti, il trattamento della polifonia ed in particolare del contrappunto, che in entrambi i compositori avviene in modo abbastanza analogo, nonostante partano da presupposti stilistici nettamente differenti. In Beethoven, che si dice fosse dotato di una scarsa vena melodica,¹ l'elaborazione dei motivi raggiunge livelli impressionanti: i motivi beethoveniani diventano un vero e proprio materiale costruttivo; dunque la struttura polifonica viene interamente costruita a partire da questi materiali.

Soprattutto nel tardo Beethoven, l'elaborazione motivica sembra essere l'unico motivo di interesse per il compositore: abbiamo a che fare con un "chirurgo" che con

¹ Su questo argomento cfr. anche DIETHER DE LA MOTTE, *Contrappunto*, Milano, Ricordi, 1991, p. 328.

il suo bisturi compie delle “vivisezioni” sul proprio materiale musicale. È come se Beethoven, per sopperire ad una mancanza di cui è consapevole, cerchi, in tutti i modi, di escogitare una soluzione che possa compensare tale mancanza.

L'esempio 1 riporta i tre motivi principali dello *Scherzo*, secondo movimento del *Quartetto per archi* in la minore op. 132 (1825).²

Esempio 1: Beethoven, *Quartetto per archi* op. 132, ii: *Allegro ma non tanto* (bb. 1-17)

Allegro ma non tanto

Essi vengono combinati tra loro attraverso raddoppi, inversioni o altre tecniche contrappuntistiche (esempi 2-4): Beethoven anticipa, di fatto, le tecniche compositive che saranno peculiari, circa due secoli più tardi, della musica dodecafonica.³

² Gli esempi beethoveniani sono tratti da DE LA MOTTE, *Contrappunto*, cit., pp. 332-334.

³ Ivi, p. 334.

Esempio 2: Beethoven, *Quartetto per archi* op. 132, ii: bb. 27-30
(combinazione dei tre motivi raddoppiati per terze)

Esempio 3: Beethoven, *Quartetto per archi* op. 132, ii: bb. 45-48
(il motivo 2 viene combinato con la sua inversione)

Esempio 4: Beethoven, *Quartetto per archi* op. 132, ii: bb. 104-105
(la seconda metà del motivo 2 viene combinata con il suo inverso)

Si tratta, pertanto, di una nuova tipologia di contrappunto: in Beethoven, infatti, non troviamo più la sovrapposizione di linee melodiche autosufficienti, e dunque interessanti di per sé stesse – regola questa fondamentale, invece, nel contrappunto classico –, ma un insieme di frammenti di per sé insignificanti che, però, raggiungono il loro pieno significato solo nel momento in cui vengono combinati insieme tra loro. Adorno, ad esempio, insiste sull'interpretazione del linguaggio beethoveniano come espressione in musica della «nullità del particolare».⁴

Quanto appena riportato trova ampia giustificazione proprio in quei metodi novecenteschi di analisi della musica tonale più diffusi, ovvero l'analisi schenkeriana e l'analisi motivica.⁵ «Un esempio eloquente dell'inebriante sicurezza prodotta da simili analisi si può trovare nell'articolo di Deryck Cooke *The Unity of Beethoven's Late Quartets* (1963), nel quale l'autore tenta di dimostrare come due motivi di quattro note ciascuno formino il materiale unificante di tutti e cinque i quartetti della maturità».⁶

Il fatto che un tema ricalchi l'armonia e sia privo di un profilo melodico facilmente memorizzabile non implica affatto che non possa generare sviluppi grandiosi. Anzi, in Beethoven accade proprio che le costruzioni formali più maestose nascano da cellule apparentemente insignificanti, che si possono far risalire a scale, accordi e arpeggi (vedi es. 1). Si pensi, ad esempio, a quanto avviene in altri straordinari capolavori come la *Sonata per pianoforte in fa minore* op. 57, ove tutto il materiale sorge da una semplice cellula triadica, o la *Sonata in sib maggiore* op. 106, struttura maestosa che germoglia da un minuscolo intervallo di terza.⁷

La forma beethoveniana appare dunque come un “tutto integrale” nel quale «ogni singolo elemento si determina in base alla sua funzione nel tutto solo nella misura in cui questi singoli elementi sono in contraddizione tra loro e si superano nel tutto».⁸

Come osserva Arnold Schönberg, in senso estetico il termine “forma” significa che il pezzo è “organizzato”, e cioè che è costituito da elementi che funzionano come quelli di un organismo vivente.⁹

La concezione beethoveniana dell'opera d'arte intesa come un tutto, ove particolari e struttura sono tra loro strettamente connessi, trova una delle sue più compiute realizzazioni nelle *33 Variazioni su un Valzer di Diabelli* op. 120.¹⁰

⁴ THEODOR W. ADORNO, *Beethoven. Filosofia della musica*, Torino, Einaudi, 2001, p. 5.

⁵ Sull'argomento cfr. SCOTT BURNHAM, *Il fattore Beethoven*, in *Enciclopedia della musica*, II, Torino, Einaudi, 2001, pp. 770-771; cfr. anche HEINRICH SCHENKER (a cura di), *Beethoven V. Sinfonie*, Wien, Universal, 1925.

⁶ BURNHAM, *Il fattore Beethoven*, cit., p. 771.

⁷ Sull'argomento cfr. CHARLES ROSEN, *Lo Stile Classico. Haydn, Mozart Beethoven*, Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 101-102, 453-454, 496-497, e 464-492.

⁸ ADORNO, *Beethoven*, cit., p. 23; sull'argomento cfr. anche REMO BODEI, *La civetta e la talpa. Sistema ed epoca in Hegel*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 288.

⁹ ARNOLD SCHÖNBERG, *Elementi di composizione*, Milano, Suvini Zerboni, 1969, p. 1.

¹⁰ ROSEN, *Lo Stile Classico*, cit., 1979, p. 460.

Quanto sopra evidenziato, relativamente alle tecniche di elaborazione motivica riscontrate in Beethoven, lo possiamo rintracciare anche in Ligeti, soprattutto in quelle composizioni della maturità stilistica, quando il compositore, dopo un periodo sufficientemente lungo di esplorazione dei nuovi linguaggi compositivi a lui coevi – compresa l'avanguardia, e dunque gli esperimenti sulla musica elettronica –, trova una sua cifra stilistica ben chiara che lo annovera tra gli inventori della tecnica della micropolifonia.

Osservando l'esempio 5 si può ben comprendere che, laddove provassimo ad isolare i singoli frammenti ritmico-melodici – proprio come avveniva in Beethoven – essi da soli non direbbero nulla di realmente significativo da un punto di vista strettamente contrappuntistico.

4 Corrente, con delicatezza (♩ = 60)

1. Gruppe (mit Scordatura: einen Vierton höher gestimmt)
I. Group (With Scordatura: Tuned a quarter-tone higher)

Violino 1
Violino 3
Violino 5
Violino 7
Viola 1
Violoncello 1

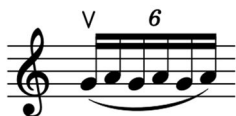
2. Gruppe (übliche Stimmung)
II. Group (Usual Tuning)

Violino 2
Violino 4
Violino 6
Viola 2
Violoncello 2
Contra basso

1. Tutti sul tasto, senza colore
2. Tutti sul tasto, senza colore
3. Tutti sul tasto, senza colore
4. Tutti sul tasto, senza colore
5. Tutti sul tasto, senza colore
6. Tutti sul tasto, senza colore
7. Tutti sul tasto, senza colore
8. Tutti sul tasto, senza colore
9. Tutti sul tasto, senza colore
10. Tutti sul tasto, senza colore
11. Tutti sul tasto, senza colore
12. Tutti sul tasto, senza colore
13. Tutti sul tasto, senza colore
14. Tutti sul tasto, senza colore
15. Tutti sul tasto, senza colore
16. Tutti sul tasto, senza colore
17. Tutti sul tasto, senza colore
18. Tutti sul tasto, senza colore
19. Tutti sul tasto, senza colore
20. Tutti sul tasto, senza colore
21. Tutti sul tasto, senza colore
22. Tutti sul tasto, senza colore
23. Tutti sul tasto, senza colore
24. Tutti sul tasto, senza colore
25. Tutti sul tasto, senza colore
26. Tutti sul tasto, senza colore
27. Tutti sul tasto, senza colore
28. Tutti sul tasto, senza colore
29. Tutti sul tasto, senza colore
30. Tutti sul tasto, senza colore
31. Tutti sul tasto, senza colore
32. Tutti sul tasto, senza colore
33. Tutti sul tasto, senza colore
34. Tutti sul tasto, senza colore
35. Tutti sul tasto, senza colore
36. Tutti sul tasto, senza colore
37. Tutti sul tasto, senza colore
38. Tutti sul tasto, senza colore
39. Tutti sul tasto, senza colore
40. Tutti sul tasto, senza colore
41. Tutti sul tasto, senza colore
42. Tutti sul tasto, senza colore
43. Tutti sul tasto, senza colore
44. Tutti sul tasto, senza colore
45. Tutti sul tasto, senza colore
46. Tutti sul tasto, senza colore
47. Tutti sul tasto, senza colore
48. Tutti sul tasto, senza colore
49. Tutti sul tasto, senza colore
50. Tutti sul tasto, senza colore
51. Tutti sul tasto, senza colore
52. Tutti sul tasto, senza colore
53. Tutti sul tasto, senza colore
54. Tutti sul tasto, senza colore
55. Tutti sul tasto, senza colore
56. Tutti sul tasto, senza colore
57. Tutti sul tasto, senza colore
58. Tutti sul tasto, senza colore
59. Tutti sul tasto, senza colore
60. Tutti sul tasto, senza colore
61. Tutti sul tasto, senza colore
62. Tutti sul tasto, senza colore
63. Tutti sul tasto, senza colore
64. Tutti sul tasto, senza colore
65. Tutti sul tasto, senza colore
66. Tutti sul tasto, senza colore
67. Tutti sul tasto, senza colore
68. Tutti sul tasto, senza colore
69. Tutti sul tasto, senza colore
70. Tutti sul tasto, senza colore
71. Tutti sul tasto, senza colore
72. Tutti sul tasto, senza colore
73. Tutti sul tasto, senza colore
74. Tutti sul tasto, senza colore
75. Tutti sul tasto, senza colore
76. Tutti sul tasto, senza colore
77. Tutti sul tasto, senza colore
78. Tutti sul tasto, senza colore
79. Tutti sul tasto, senza colore
80. Tutti sul tasto, senza colore
81. Tutti sul tasto, senza colore
82. Tutti sul tasto, senza colore
83. Tutti sul tasto, senza colore
84. Tutti sul tasto, senza colore
85. Tutti sul tasto, senza colore
86. Tutti sul tasto, senza colore
87. Tutti sul tasto, senza colore
88. Tutti sul tasto, senza colore
89. Tutti sul tasto, senza colore
90. Tutti sul tasto, senza colore
91. Tutti sul tasto, senza colore
92. Tutti sul tasto, senza colore
93. Tutti sul tasto, senza colore
94. Tutti sul tasto, senza colore
95. Tutti sul tasto, senza colore
96. Tutti sul tasto, senza colore
97. Tutti sul tasto, senza colore
98. Tutti sul tasto, senza colore
99. Tutti sul tasto, senza colore
100. Tutti sul tasto, senza colore

In Ligeti vediamo applicato un principio analogo a quello riscontrato in Beethoven: il motivo iniziale (es. 6) viene combinato con le varianti ritmiche di se stesso sovrapposte, per aggravamento dei valori ritmici (es. 7) e, successivamente, spostato melodicamente a distanza di semitono (es. 8).

Esempio 6: Motivo principale



Esempio 7: Motivo principale per aggravamento



Esempio 8: Spostamento melodico di semitono



Combinati tra loro, questi elementi vengono invece a formare un vero e proprio reticolato ritmico-armonico di estremo interesse. Per Ligeti la materia sonora, nel suo procedere compositivo, rappresenta «un oggetto complesso, prodotto attraverso la sintesi additiva di altezze e di ritmi affidati a timbri strumentali differenti».¹¹

L'elaborazione del materiale, dunque, costituisce una trama complessa dove «ogni elemento microscopico della scrittura dettagliata mira alla composizione di una trama globale».¹² Possiamo, allora, prendere in prestito la teoria metafisica di Aristotele, secondo la quale «il totale è sempre la somma delle sue parti», e si può affermare che i due compositori, in qualche misura, intenzionale o meno che sia, si accostino a tale teoria.

Schumann e Brahms: melodia occultata o volontà di mistificazione?

Altri due grandi compositori che si è deciso di prendere in analisi sono Schumann e Brahms, in particolare riguardo al loro modo di occultare, in maniera quasi mistificatoria, la melodia, rendendola a volte esplicitamente dichiarata, ma accuratamente occultata nei complessi intrecci polifonici della composizione, altre volte facilmente deducibile/ricavabile dalla scrittura ma, comunque, non esposta in modo palese.

Osservando i frammenti di seguito riportati possiamo, certamente, trovare conferma di quanto appena affermato riguardo alla volontà, più o meno palese, di voler occultare la melodia.

Nel caso di Schumann sembrerebbe, più che altro, una volontà mistificatrice, poiché, come si evince dal frammento di partitura riportato (es. 9), il rigo della “voce interiore” non deve essere suonato durante l'esecuzione. Si tratta di una voce nascosta scritta su un pentagramma intermedio: i suoni della voce interiore prendono vita nell'immaginazione del pianista. È plausibile sostenere che si tratti di un'idea primigenia, poi occultata nella fase di elaborazione compositiva.¹³

¹¹ ENZO RESTAGNO (a cura di), *Ligeti*, Torino, EDT, 1985, p. 21.

¹² Ivi, p. 23.

¹³ Gli esempi musicali presenti in questo paragrafo sono tratti da DE LA MOTTE, *Contrappunto*, cit., pp. 358-361.

Esempio 9: Schumann, *Humoreske per pianoforte op. 20, Hastig*

Hastig [Agitato]

The musical score for Schumann's *Humoreske*, op. 20, movement 'Hastig' (Agitato) is presented in two systems. The first system consists of four measures, with the first measure marked 'p' (piano). The second system also consists of four measures, with the first measure marked 'p'. The score is in 2/4 time and key of B-flat major. The treble staff features a melody with slurs, and the bass staff features a more complex accompaniment with slurs and a 'Voz interior' annotation. The score is divided into two systems, each with four measures. The first system ends with a double bar line and a repeat sign. The second system ends with a double bar line and a repeat sign.

Caso diverso è quello di Brahms, dove la melodia viene intrecciata, dunque occultata, nel complesso reticolo ritmico-armonico (es. 10), ed è facilmente ricavabile dalla partitura, sebbene egli non abbia ritenuto opportuno scriverla su un rigo apposito (es. 11).

Esempio 10: Brahms, *Intermezzo per pianoforte op. 76 n. 6, bb. 1-4*

The musical score for Brahms' *Intermezzo*, op. 76, no. 6, measures 1-4 is presented in two systems. The first system consists of four measures, with the first measure marked 'p' (piano). The second system also consists of four measures, with the first measure marked 'p'. The score is in 2/4 time and key of D major. The treble staff features a melody with slurs, and the bass staff features a more complex accompaniment with slurs and a 'p' dynamic. The score is divided into two systems, each with four measures. The first system ends with a double bar line and a repeat sign. The second system ends with a double bar line and a repeat sign.

Esempio 11: Voce interna nascosta risultante



In Ligeti possiamo riscontrare lo stesso atteggiamento, in quanto egli non solo non scrive mai una melodia nel senso stretto del termine, ma nemmeno ne lascia intravedere le sue sembianze dal punto di vista della scrittura. Ciononostante, ascoltando un qualsiasi frammento di una sua opera, mai potremmo dire che la melodia sia completamente assente, o non la si possa, in qualche misura, ricavare. Essa è, più che altro, occultata all'interno del fittissimo tessuto armonico/accordale che procede per fasce sonore.

La melodia ligetiana, sebbene ciò possa sembrare un ossimoro, è di tipo statico: il movimento è creato da microrganismi interni al tessuto armonico e contrappuntistico che si muovono con distanze intervallari minime e sono sostenuti da ritmi anch'essi microscopici. Il risultato è qualcosa di straordinariamente vivo, ma che allo stesso tempo genera staticità: è il primo esempio nella storia della musica dove movimento e staticità si fondono in maniera perfetta, «un capolavoro che riunisce sia l'arte della polifonia segreta sia il canto degli armonici».¹⁴

«La forma globale dell'opera equivale al movimento della materia all'interno di un reticolato chiuso».¹⁵

Ligeti paragona questo processo a quello di «cristallizzazione o al cristallo liquido che si sta solidificando».¹⁶

L'es. 12 riporta l'incipit di *Lux Aeterna*:¹⁷ osservando la partitura, possiamo già trovare una prima conferma di quanto precedentemente affermato relativamente all'assenza di una linea melodica nel senso tradizionale del termine; così come riscontriamo quanto affermato riguardo ai movimenti ritmici microscopici interni al tessuto contrappuntistico.

¹⁴ DUIKA SMOJE, *L'udibile e l'inudibile*, in *Enciclopedia della musica*, III, Torino, Einaudi, 2001, p. 213.

¹⁵ IVANKA STOIANOVA, *Ramificazioni timbriche e forma-movimento*, in RESTAGNO, *Ligeti*, cit., p. 25.

¹⁶ Da una lezione tenuta da Ligeti al Centre Acanthes (Aix-en-Provence, luglio 1979).

¹⁷ GYÖRGY LIGETI, *Lux Aeterna*, Litolf/Peters, Nr. 5934, 1996.

Esempio 12: Ligeti, *Lux Aeterna* (1966), bb. 1-8

$\text{♩} = 56$, SOSTENUTO, MOLTO CALMO, „WIE AUS DER FERNE” * György Ligeti, 1966
 “FROM AFAR” *

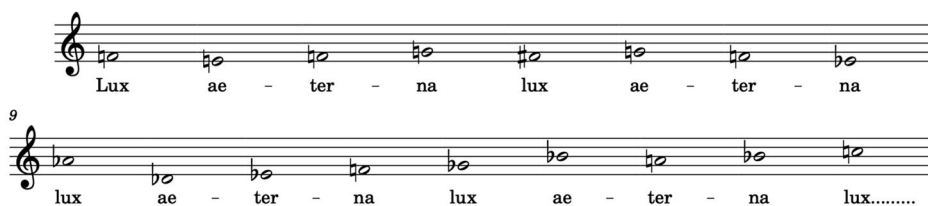
Sopr. 1-4:
 stets sehr weich einsetzen / all entries very gentle
pp sempre

Alt 1-4:
 stets sehr weich einsetzen / all entries very gentle
pp sempre

5

Mettendo il tutto sotto la lente di ingrandimento, si può ricavare una linea di canto che sottende il principio costruttivo dell'intera impalcatura della composizione, e che può essere considerata una sorta di *cantus firmus* (es. 13).

Esempio 13: Scheletro della melodia occultata ricavabile dalle prime 13 battute



Questo *cantus firmus* è stato ricavato, semplicemente, estrapolando i suoni che vengono affidati ai vari registri vocali di questa prima parte, i quali seguono dei movimenti ritmici microscopici e sono concepiti a partire dal seguente, personale, assunto: nessuna altezza del *cantus firmus* può essere lasciata se prima essa non venga raggiunta all'unisono dalla stessa altezza cantata da un'altra voce appartenente allo stesso o differente registro vocale.

La composizione, successivamente, procede, seguendo gli stessi principi ma, naturalmente, le sequenze dei *canti firmi* che si possono ricavare sono via via differenti, anche e soprattutto in funzione dei differenti registri vocali a cui vengono affidate, e dalla texture che egli vuole costruire.

È stato osservato come, sebbene questo modo di procedere possa avere una lontana matrice fiamminga, esso, in realtà, costituisca una radicale dissoluzione del contrappunto classico, nel quale la dimensione orizzontale acquista un suo chiaro profilo individuabile nella successione delle altezze.¹⁸

Ligeti e l'eredità ottenuta da Schumann: la tecnica dell'unisono imperfetto

Sempre a Schumann si può fare riferimento nel tentativo di rintracciare nella tecnica del compositore tedesco, così denominata, dell'unisono imperfetto, il filo d'Arianna che lo lega a Ligeti.

Tale legame può, certamente, essere confermato, quantomeno da un punto di vista concettuale, giacché non è possibile affermare, al di fuori di ogni ragionevole dubbio, che la tecnica della micropolifonia ligetiana derivi direttamente da quella dell'unisono imperfetto di Schumann, né che quest'ultima, appunto, possa essere considerata il punto di partenza dal quale il compositore ungherese abbia mosso le fila per trovare una sua cifra stilistica unica nella storia.

Nei Lieder di Schumann succede qualcosa che normalmente sarebbe da considerarsi "errore": non vi è, infatti, coincidenza temporale fra le note del canto e quelle dell'accompagnamento pianistico (es. 14).¹⁹

¹⁸ Sull'argomento cfr. ERNESTO NAPOLITANO, *Dalla totalità dispersa del Requiem alla coralità senza speranza di Lux Aeterna*, in RESTAGNO, *Ligeti*, cit., p. 123.

¹⁹ Gli esempi schumanniani presenti in questo paragrafo sono tratti da DE LA MOTTE, *Contrappunto*, cit., pp. 351-353.

Esempio 14: Frammenti da Schumann, *Dichterliebe* op. 48 (1840), n. 1

Im wun - der-schö-nen Mo-nat Mai

da ist in mei - nem Her - zen

In questa tecnica dell'unisono imperfetto le dissonanze che si creano non vengono percepite come tali e non creano tensione. Tale ambiguità si genera anche da un punto di vista armonico, poiché la linea del basso non segue l'armonia implicita nella melodia (es. 15).

Esempio 15: Frammento da Schumann, *Fünf Lieder* op. 40 (1840), II: *Muttertraum*

Sie küßt ihn und herzt ihn, sie hält sich kaum. Ver

ges - sen der ir - di-schen Schmer - zen

Tornando ai frammenti ligetiani precedentemente esaminati, e accostandoli a quelli tratti da Schumann, la continuità, quantomeno concettuale, sopra menzionata, appare innegabile.

Esempio 16: Frammenti da *Dichterliebe* op. 48, n. 10 e n. 6

vor wil - dem Schmer - zen - drang.

die Au - gen, die Lip - pen, die Lip - pen, die Wän - gelein,

Berg' und Bur - gen schau'n her - un - ter

Esempio 17: Ligeti, *Lux Aeterna* (frammento iniziale)

pp Cum *pp* *pp* *pp* *pp*

san - ctis tu - is

Conclusioni

In conclusione, sembrerebbe del tutto lecito poter affermare che sia ravvisabile una linea di continuità tra alcune tecniche compositive dei tre autori menzionati e quella ligetiana. Così come è altrettanto lecito il tentativo, inizialmente dichiarato e successivamente messo in atto nel corso di questo lavoro, che aveva come obiettivo quello di trovare il *trait d'union* che potesse legare il compositore ungherese con la grande tradizione musicale del passato, soprattutto se accettiamo l'assunto sostenuto da John Cage, secondo il quale:

Non è necessario rinunciare al passato per entrare nel futuro. Quando si cambiano le cose non è necessario perderle.

Riferimenti bibliografici

THEODOR LUDWIG WIESENGRUND ADORNO, *Beethoven. Filosofia della musica*, trad. it. a cura di L. LAMBERTI, Torino, Einaudi, 2001.

REMO BODEI, *La civetta e la talpa. Sistema ed epoca in Hegel*, Bologna, Il Mulino, 2014.

SCOTT BURNHAM, *Il fattore Beethoven*, in *Enciclopedia della musica*, II, Torino, Einaudi, 2001, pp. 765-781.

DERYCK COOKE, *The Unity of Beethoven's Late Quartets*, «Music Review», XXIV, pp. 30-49.

DIETHER DE LA MOTTE, *Contrappunto*, trad. it. a cura di L. AZZARONI, Milano, Ricordi, 1991.

ENZO RESTAGNO (a cura di), *Ligeti*, Torino, EDT, 1985.

CHARLES ROSEN, *Lo Stile Classico. Haydn, Mozart Beethoven*, trad. it. a cura di R. BIANCHINI, Milano, Feltrinelli, 1979.

HEINRICH SCHENKER (a cura di), *Beethoven V. Sinfonie*, Wien, Universal, 1925.

ARNOLD SCHÖNBERG, *Elementi di composizione*, trad. it. a cura di G. MANZONI, Milano, Suvini Zerboni, 1969.

DUIKA SMOJE, *L'udibile e l'inudibile*, in *Enciclopedia della musica*, III, Torino, Einaudi, 2001, pp. 185-222.

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

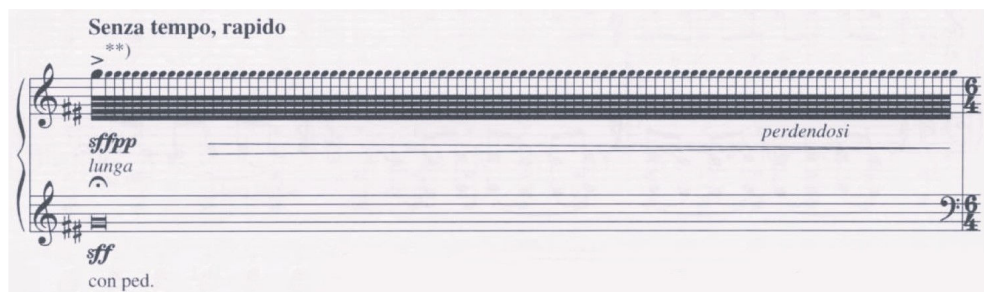
DOMENICO GIANNETTA

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 righi 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.¹

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*₄), 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.



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

¹ 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.

Molto sostenuto ♩ = 40 (ODER LANGSAMER)¹⁾ ⑤

Fl. 1, 2 *pp* *dolcissimo** *dim.* *morendo*

Cl. 1, 2 *pp* *dolcissimo** *dim.* *morendo*

Fg. 1, 2 *pp* *dolcissimo** *dim.* *morendo*

Cfj. *pp* *dolcissimo** *dim.* *morendo*

Cor. 1, 2 *pp* *dolcissimo** *dim.* *morendo*

Tr. 1, 2, 3, 4, 5, 6 *pp* *dolcissimo** *dim.* *morendo*

VI. 1, 2 *pp* *dolcissimo** *dim.* *morendo*

CON SORD. SUL TASTO, DOLCISSIMO**

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.²

² 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.

The image displays two pages of musical notation for string ensembles, specifically Violins I and II, and Violas. The notation is characterized by extreme density and complex, often non-linear, melodic lines.

Top Page:

- Violins I (V.I.):** Labeled "SUL PONT., MOLTO VIBR." (Sul ponticello, molto vibrato). The notation is extremely dense, with many notes beamed together, creating a continuous, shimmering texture.
- Violins II (V.II.):** Labeled "sempre ppp (SUL TASTO, NON VIBR.)" (sempre ppp, sul tasto, non vibrato). The notation is also dense but more rhythmic and melodic than the Violins I.
- Violas:** Labeled "sempre ppp (SUL TASTO, NON VIBR.)". The notation is dense and features many slurs and ties.

Bottom Page:

- Violins I (V.I.):** Labeled "POCO A POCO SUL TASTO" and "VIBRO SUL TASTO". The notation is extremely dense, with many notes beamed together, creating a continuous, shimmering texture.
- Violins II (V.II.):** Labeled "POCO A POCO SUL TASTO" and "PULITO SUL TASTO". The notation is dense and features many slurs and ties.
- Violas:** Labeled "POCO A POCO SUL TASTO" and "PULITO SUL TASTO". The notation is dense and features many slurs and ties.

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].³ 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 ricoprano un ruolo di secondo piano in questa fase della sua produzione.⁴

³ 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 ondeggiano, 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].

⁴ 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

T1 Cum san - ctis tu - is cum san - ctis tu -

2 Cum san - ctis tu - is cum san - ctis tu -

3 Cum san - ctis tu - is cum san - ctis tu -

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

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

B

13

Fl. poco cresc. pp dim. morendo

Ob. poco cresc. pp dim. morendo

Cl. poco cresc. pp dim. morendo

Fg. poco cresc. pp dim. morendo

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

⁵ 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.

[illegible]

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

⁵ 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.

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.

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».⁶

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».

⁶ 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 ♩ = 74
4 Allegro corrente II.

① (Fl. piccolo muta in Flauto 3) ② ③

FLAUTO SOLO
BASSO SOLO
p dolce

1
Clar.
p dolce

2
Clar.
p dolce

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*₄ e *si*₄) 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*.⁷

⁷ 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 barline be created.)
 Mit freier Hand, ohne Bogen / With free hand; put bow down
 Stereio assoluto

NB. In diesem Satz sind ♯, ♭, ♮, falls nicht geändert, für die Dauer des jeweiligen Taktes gültig.
 In this movement ♯, and ♮ are valid for the whole bar, unless changed.

*) Die auskomponierten 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.

Cl. 1

Cl. basso

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].

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

Basato su un principio meccanico-rigoroso è inoltre il terzo tempo del *Kammerkonzert*, che reca non a caso l'indicazione (in italiano) «Movimento preciso e meccanico».

4
4 (♩ = 60) **Movimento preciso e meccanico**

In den Blas- und Tasteninstrumenten stets staccatissimo, leggiere, in den Streichern pizzicato - alles sehr deutlich artikulieren (niemals Flatterzunge!) Stets sehr gleichmäßig spielen; keine Taktmelrik gelten lassen.
Wind and keyboard instruments: always staccatissimo, leggiere, Strings: pizz. Articulate everything very... clearly (never flutter-tonguing!) Always play very evenly; do not observe metrical bar subdivisions.

① ②

Fl. *sfpp* *sfpp* *sfpp* *sfpp* *sfpp* *sfpp*

Ob. *sfpp* *sfpp* *sfpp* *sfpp* *sfpp* *sfpp*

Cl. 1 *sfpp* *sfpp* *sfpp* *sfpp* *sfpp* *sfpp*

Cl. 2 *sfpp* *sfpp* *sfpp* *sfpp* *sfpp* *sfpp*

Cor. *con sord.* *sfpp* *sfpp* *sfpp* *sfpp* *sfpp*

Trbn. *con sord.* *sfpp* *sfpp* *sfpp* *sfpp* *sfpp*

Esempio 15: Ligeti, *Kammerkonzert*, iii: *Movimento preciso e meccanico*, bb. 1-2

Un altro aspetto ritmico perseguito spesso da Ligeti negli stessi anni è la ricerca di una sorta di “ipervelocità”, un’esecuzione ai limiti delle capacità umane. Già nel secondo movimento del *Konzert für Violoncello und Orchester* (bb. 44-48) avevano fatto la loro comparsa dei brevi interventi strumentali che recano l’indicazione «prestissimo possibile», durante i quali la scansione metrica diventa di fatto libera.

44

1. Fl. 1

2. Fl. 2

SSO

3. Oboe

4. Bassoon

5. Clarinet

6. Cello

capriccioso, virtuoso, prestissimo possibile

stacc. molto legg.

*)

pp

METTERE SORD.

con sord. stacc. legg. molto capriccioso, virtuoso, prestissimo possibile

VIA SORD.

staccatissimo, leggero molto capriccioso

*) virtuoso prestissimo possibile

(sempre con sord.)

ppp

unmerklich einsetzen

3

non legato prestissimo possibile

*)

ppp subito MOLTO ff

wie eine Trübsal

pp

sempre spiccato e saltato molto leggero, capriccioso, virtuoso prestissimo possibile

(leere C-Saite sofort abdämpfen, andere leere Saiten vermeiden).

ord. V

3

unmerklich einsetzen

ppp

dolciss. tenuto

45

tenuto

ppp

tenuto

ppp

Esempio 16: Ligeti, *Konzert für Violoncello und Orchester*, ii: *Lo stesso tempo*, bb. 44-45

Quando la medesima situazione si ripropone (bb. 67-68), Ligeti introduce l'indicazione (in italiano) «senza tempo (prestissimo possibile)» – analoga a quella già incontrata nel secondo brano di *Musica Ricercata* – che diventerà poi molto frequente nelle composizioni successive.

(es. 18): questa situazione ricorda da vicino il “contrappunto aleatorio” sperimentato dal compositore polacco Witold Lutosławski (1913-1994) a partire dal 1961.⁸

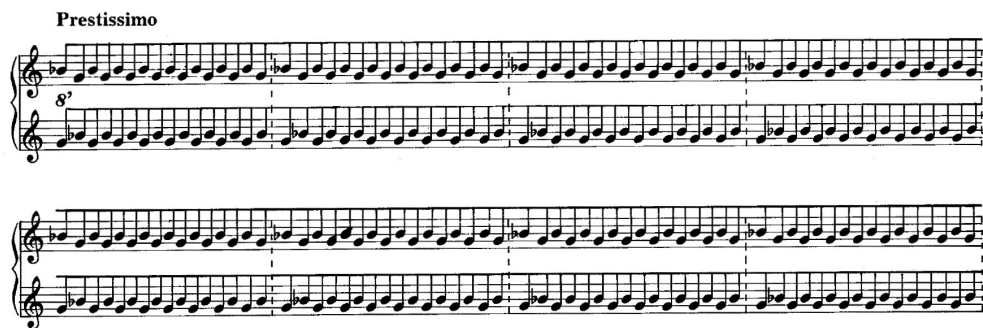
Esempio 18: Ligeti, *Streichquartett No. 2*, v: *Allegro con delicatezza*, bb. 34-36

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'ipervelocità 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

⁸ 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].⁹ Il rigore della scansione, infine, accomuna anche questa composizione agli esperimenti di “precisione meccanica” esaminati in precedenza.



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''».

*Esce abrupto:
Allegro nervoso (♩ = 100)*

Senza tempo
ca. 8-10''

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.

⁹ 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.

Esempio 21: Ligeti, *Kammerkonzert*, i: *Corrente*, bb. 19-20

¹⁰ È interessante osservare, tuttavia, come a parte questo caso Ligeti non abbia mai adottato la *time notation*, nonostante questo tipo di notazione fosse ormai in uso da diversi anni – soprattutto nella produzione di Krzysztof Penderecki (1933-2020) a partire da *Tren ofiarom Hiroszimy* [*Trenodia per le vittime di Hiroshima*] del 1961 – ma sia sempre rimasto fedele al pentagramma e a una notazione sostanzialmente tradizionale (con la parziale eccezione di *Volumina* per organo, che fa uso di una notazione grafica per indicare i cluster e i diversi effetti richiesti).

«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)

51

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

3/4 ... sin al 4/4 ♩ = 160 Prestissimo meccanico **XX**

(152) (153) (154) (155)

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

23 24 25 26 27 28

17 18 19 20 21 22 23 24 25

NN' (sempre *pp*)

p cantabile

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, $\text{♩} = 63$

f p f p f p f p f p f p f p

f p f p f p f p f p f p f p

p f p *sempre sim.*

f p f p *sempre sim.*

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.¹³

The image shows a musical score for the first movement of Ligeti's *Konzert für Klavier und Orchester*, measures 1-3. The score is written for 4 TOMTOMS, Piano Solo, Violino 1, Violino 2, Viola, and Violoncello. The piano part features complex rhythmic patterns with dynamic markings like ppp, mf, and pp. The orchestral parts (strings) are marked pizz. and mf secco. The score is divided into three measures, with measure 3 marked 'simile'.

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

¹³ 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 ($11+6+5+6+4+2\dots$).

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.¹⁴

¹⁴ 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.

9 = 3
8 = 3 + 2 + 2 + 2
8 **J. = 120 (♩ = 180)**

Presto fluido

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

Fl. 2
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 contabile
mp
p

VI. con sord.
sempre con sord.
II con sord.
sempre II
II con sord.
sempre II
II con sord.
sempre II
II con sord.
sempre II
II con sord.
sempre II

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'ipervelocità, 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.¹⁵

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).

¹⁵ 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”.¹⁶ 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.¹⁷

¹⁶ 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.

¹⁷ 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 1968.¹⁸

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.

¹⁸ «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 (*Prestissimo*) 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.

LE GRAND MACABRE DI GYÖRGY LIGETI:
«L'OPERA DELLA MIA VITA»

LUIGI MOGROVEJO

Così si esprime György Ligeti nel 1971, in una lettera al direttore dell'Opera Reale di Stoccolma Bertil Bokstedt, in merito alla sua intenzione di cimentarsi col teatro musicale: «voglio fare l'opera della mia vita».¹ Questa affermazione ci trasmette significativamente il grado di consapevolezza e di tensione intellettuale accumulata dall'allora quarantottenne compositore, alla ricerca di un linguaggio espressivo totalizzante in cui riversare il suo tumultuoso vissuto biografico e artistico.

Nato e vissuto per più di un trentennio al crocevia di culture, lingue, nazionalità e religioni diverse (nasce il 28 maggio 1923 a Dicsőszentmárton, nella regione di Cluj in Romania), è figlio di una famiglia di medici di tradizione ebraica, pronipote del violinista Leopold Auer e cugino della filosofa ungherese Ágnes Heller.

Sono nato in Transilvania e sono di nazionalità rumena. Tuttavia, da bambino non parlavo rumeno e i miei genitori non erano transilvani [...] La mia lingua madre è l'ungherese, ma non sono un vero ungherese perché sono ebreo. Tuttavia, non facendo parte di una comunità ebraica, sono un ebreo assimilato. Ma non sono nemmeno completamente assimilato, perché non sono battezzato...²

Date le sue origini, fin dal 1933 dovette affrontare molti problemi: il negato ingresso all'Università nel 1941, dove avrebbe voluto studiare fisica; l'abominio per gli ebrei, nel 1944, di indossare forzatamente la stella gialla; e le deportazioni di massa (il padre e il fratello del compositore morirono nei campi), per le quali sfuggì miracolosamente due volte alla morte. A 60 anni, nel 1983, affermerà:

Oggi, da adulto, vivo in Austria e in Germania e sono da tempo cittadino austriaco. Non sono un vero austriaco, ma solo un nuovo arrivato, e il mio tedesco è sempre tinto da un accento ungherese [...] Per motivi professionali, ho vissuto in Austria e in Germania; sono rimasto lì, sempre consapevole che la tensione e il risentimento che tutti noi, ebrei

¹ Dalla lettera di Ligeti a Bertil Bokstedt (Direttore dell'Oper Kungliga Teatern, Stockholm) del 10.11.1971 (Paul Sacher Foundation).

² GYÖRGY LIGETI, *György Ligeti in Conversation*, London, Eulenberg Books, 1983.

e non ebrei, ci portiamo dietro dall'epoca di Hitler, sono insanabili, sono fatti psichici con cui dobbiamo convivere.³

Dopo la guerra, per circa un decennio Ligeti vive un periodo segnato dall'atmosfera esaltante del dopoguerra nel quale, dopo la vittoria sul nazismo, crede onestamente nell'utopia socialista. Sono anni molto fertili nella sua attività compositiva e didattica, anche se è attraversato da un'ambivalenza crescente tra le opere destinate al pubblico e quelle scritte per sé. Dal 1948, infatti, lo stalinismo si abbatte brutalmente sull'Ungheria: le opere più audaci di Bartók sono vietate così come tutta la musica moderna, le stazioni radio occidentali bloccate, e gli scambi con l'Occidente sono praticamente impossibili.

A distanza di due mesi dalla violenta repressione comunista della Rivoluzione ungherese, nel 1956, Ligeti lascia Budapest per Vienna, costretto ad abbandonare gran parte della sua musica manoscritta che sarebbe poi andata persa nel corso degli anni. L'anno dopo si trasferisce a Colonia per un lavoro presso lo studio di musica elettronica Westdeutscher Rundfunk (1957-59), luogo in cui entra in contatto con tutte le principali avanguardie tedesche dell'epoca e i loro principali esponenti, tra cui Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Luciano Berio e Mauricio Kagel; tuttavia, l'esperienza lavorativa con Stockhausen e Koenig durerà poco a causa della competitività controproducente tra i membri della seconda avanguardia, a cui Ligeti rimprovera un eccessivo dogmatismo e faziosità. In seguito frequenta in estate i celebri corsi di Darmstadt (1959-72), gli Internationale Ferienkurse für Neue Musik, diventandone un assiduo partecipante sia come compositore che come docente/relatore. Nel 1959 si stabilisce a Vienna, e nel 1967 ottiene la cittadinanza austriaca: è un periodo in cui si consolida la sua fama internazionale, oltre che a Darmstadt, insegna a Stoccolma come visiting professor all'Accademia Musicale (1961-71) e tiene corsi di composizione in diversi paesi tra cui Spagna (1961), Olanda (1962), Germania (1963), Finlandia (1964-65), a Stanford negli USA (1972), ad Amburgo (1973-89). Ha trascorso la maggior parte della sua vita a Vienna e ad Amburgo.

L'accento alla biografia tormentata del compositore ci permette di comprenderne meglio le scelte estetiche, anche se in parte volutamente velate. Come vedremo nello specifico dell'opera *Le Grande Macabre*, una delle caratteristiche più significative della sua musica riguarda il mascheramento della dimensione tragica in termini ironici e umoristici; più in generale, l'espressività è sempre mediata da un lavoro di costruzione spinto all'estremo. Come per il poeta Paul Celan (1920-70), che parimenti sperimentò la barbarie nazista e i campi di lavoro rumeni, l'espressione soggettiva storicamente segnata viene ricomposta nel linguaggio musicale, un linguaggio che non è mai una "forma di rappresentazione", ma in cui, seguendo l'esempio del poeta Sándor Weöres, che era anche suo amico, il contenuto viene assorbito e prodotto dalla forma.

³ *Ibid.*

La musica di Ligeti esplora il rapporto tra una superficie musicale che può essere colta spontaneamente – contiene eventi, punti di riferimento, forme elementari – e costruzioni complesse, spesso basate su procedure canoniche che sfuggono alla comprensione immediata. Lo strato più profondo è esso stesso il risultato di calcoli preventivi e di strette combinatorie, di leggi che il compositore si è imposto, ma che il più delle volte vengono eluse al momento della composizione, per ottenere il risultato desiderato. Dietro la continuità apparentemente liscia di certe tessiture, si devono sempre percepire le micro-articolazioni che finiranno per portare a una mutazione formale, e dietro uno stile affrettato, una continuità di fondo che unifica momenti contraddittori. Questo illusionismo mira a una forma di epifania, quella di ogni momento in quanto tale, il “qui e ora” alla fine di *Le Grand Macabre*, ma anche quella dell’opera nel suo complesso.

Rifuggendo sia il *pathos* immediato sia i sistemi ripiegati su sé stessi, la sua musica è iconoclasta e gioca sulla contraddizione. Ligeti ha applicato questo spirito critico e provocatorio a sé medesimo: ogni opera sfida la precedente ed esplora nuove possibilità e categorie. La sua sfida ad una messa in scena patetica del soggetto, che potrebbe essere descritta come anti-romantica, è radicata nell’esperienza. Allo stesso modo, il rapporto tra costruzione e soggettività, che comprende momenti drammatici e la loro stessa derisione, ci porta a esprimere la verità nella sua forma contraddittoria, al di là delle dicotomie tradizionali: essa esiste nel suo stesso movimento, ma un movimento che sembra congelato e si presenta sotto forma di strati non riducibili a unità. Si potrebbe parlare di paradosso se la ricerca ligetiana non si spingesse ai limiti di ciò che il pensiero, nella forma sensibile della musica, può raggiungere, al di là di ogni concettualizzazione verbale. La capacità del compositore di realizzare un tale programma al più alto livello tecnico rende la sua opera nel complesso una delle più notevoli del secolo scorso, un punto di riferimento essenziale per la cultura musicale delle generazioni a venire.

Le Grand Macabre

Nella produzione di Ligeti è evidente una divisione in tre periodi: il periodo ungherese fino al 1956, il periodo della sperimentazione e della micropolifonia fino agli anni Settanta, e il sincretismo stilistico del periodo maturo. Quest’ultimo inizia con l’opera *Le Grand Macabre*, composta tra il 1974 e il 1977 e ispirata ad un testo di Michel de Ghelderode. Il mondo di Brueghel e Bosch (l’azione è ambientata a Breughelland), così importante nell’infanzia del compositore, ritorna in forze anche attraverso riferimenti al mondo del Carnevale, della farsa e del teatro popolare irriverente; assume spesso la forma di un immenso *collage*, pieno di citazioni più o meno distorte, più o meno riconoscibili, a partire dai *car horns* del Preludio, che evocano le trombe all’inizio dell’*Orfeo* di Monteverdi, per finire con una lunga elaborazione sul tema delle variazioni dell’*Eroica* di Beethoven. Ligeti dirà di aver «integrato nell’opera tutto ciò che era saliente nella storia della musica». Gli elementi del passato appaiono come materiali usati e scartati, oggetti trovati con cui viene

costruito un linguaggio eclettico e impuro; il compositore stesso la descrive come «un'opera nera, demoniaca, di grande stranezza, selvaggia e atroce». Apparentemente anti-psicologica e anti-narrativa, l'opera sostituisce situazioni idealizzate con situazioni grottesche, e propone spesso un linguaggio rozzo, scatologico, volgare e assurdo (in cui ritroviamo gli elementi fonetici di *Aventures* e *Nouvelles aventures*, a cui *Le Grand Macabre* deve molto), risultando anche anti-sentimentale e anti-patetica, priva cioè di una delle principali forze motrici del genere.

Genesi dell'opera

Si conosce la versione ufficiale della creazione dell'opera, raccontata negli scritti autobiografici del compositore. In sintesi, quando nel 1965 Göran Gentele, direttore dell'Opera di Stoccolma, propose a Ligeti di scrivere un'opera, quest'ultimo pensò dapprima a *Kylwiria*, «un paese immaginario della sua infanzia, un luogo dei suoi sogni ad occhi aperti», la sua “mitologia privata”. Come racconta egli stesso, «le prime idee su *Kylwiria* erano simili a quelle di *Aventures*: nessuna azione seguita in modo distinto e nessun testo significativo, emozioni pure»;⁴ ma ben presto si rese conto che «l'universo di *Aventures* era chiuso». Quindi pianificò con Göran Gentele nel 1969 un altro progetto, anch'esso mitologico, una sorta di variante di Edipo. Il libretto fu completato nel 1971, ma nel 1972 Göran Gentele morì in un incidente d'auto. «Alla ricerca di un nuovo stile, il team di progetto per una rappresentazione a Stoccolma si riunì verso la fine del 1972 a Berlino-Wilmersdorf: era composto da Michael Meschke, regista e direttore del Teatro delle marionette di Stoccolma, Aliute Mecys, scenografa, e il musicologo Owe Nordwall [...] Aliute Mecys si ricordò improvvisamente che esisteva un'opera del genere e ci portò *La Balade du Grand Macabre* di Ghelderode».⁵ Nella stessa riunione, dando credito alla successiva testimonianza della Mecys, Ligeti omise di dire che insieme a lei stava cercando il soggetto per l'opera già dall'inizio del 1972. Nella loro corrispondenza di quell'anno si trovano i riassunti delle ricerche di Aliute. Nel febbraio, ad esempio, gli scrive: «finora ho letto molti testi, sperando ancora di trovare il materiale ideale per un'opera per te, senza successo».⁶ Ligeti le risponde: «Grazie per le informazioni sul Macbeth [...] Grazie per aver letto e cercato così tanto».⁷ Secondo la Mecys, dunque, sembra che l'opera sia stata davvero, e fin dall'inizio, un progetto comune, come conferma in un'intervista realizzata nel 1998 per una rivista lituana: «Abbiamo messo a punto il progetto dell'opera *Le Grand Macabre* insieme a Ligeti [...] Ho scelto il soggetto e ho convinto Ligeti a utilizzarlo. Ho creato i costumi e la scenografia».⁸

⁴ GYÖRGY LIGETI, *L'Atelier du compositeur. Ecrits autobiographiques. Commentaires sur ses oeuvres*, Genève, Contrechamps, 2013, p. 267.

⁵ *Ibid.*

⁶ Lettera di Aliute Mecys a Ligeti dell'8.2.1972 (Kaunas Archives).

⁷ Risposta non datata di Ligeti alla lettera di Aliute Mecys dell'8.2.1972 (Kaunas Archives).

⁸ ALIUTE MECYS, *Irealizmas ir fantazijų Lietuva*, «Kultūros Barai», xi, 1998, p. 65.

All'inizio il compositore aveva intenzione di comporre una "anti-opera", un'opera radicale e d'avanguardia sul modello dell'opera *Staatstheater* (1970) di Mauricio Kagel, scritta per le forze di un teatro d'opera, ma radicalmente diversa dall'opera tradizionale, in quanto la sua funzione narrativa risulta sovvertita.⁹ Ligeti rimase impressionato dallo *Staatstheater*, considerandolo il principale «capolavoro di "anti-teatro musicale"»,¹⁰ anche se, durante il processo di elaborazione della sua opera, ha cambiato il suo approccio compositivo rivitalizzandolo attraverso un nuovo impegno con la storia, combinato con un rigore modernista; in questo modo è stato in grado di creare un nuovo e fruttuoso linguaggio musicale e di trasformare la sua tecnica compositiva per adattarsi meglio alla natura dell'opera tradizionale, ad esempio in termini di intelligibilità del testo e della narrazione drammatica. Il problema era quello di comporre un lavoro che fosse accettabile per i teatri d'Europa, ma che gli permettesse anche di preservare la sua integrità e la sua inventiva; si rese conto che un'opera più tradizionale con una narrazione chiara (a differenza dell'opera d'avanguardia di Kagel) sarebbe stata più adatta allo scopo, e fu quindi necessario trasformare il suo stile in uno in cui il testo fosse udibile dal pubblico. Di conseguenza, nel suo lavoro c'è un utilizzo più rarefatto della sua tecnica micropolifonica matura, a vantaggio di un'esplorazione della musica del passato e dell'uso della parodia; inoltre, rallentando le linee complesse della sua micropolifonia, egli creava «...la forma melodica, quel frutto proibito della musica moderna...»,¹¹ le cui linee divennero onnipresenti nell'opera. Questo cambiamento può essere percepito attraverso la ricca gamma stilistica utilizzata, dall'uso di citazioni di opere esistenti,¹² dal *collage* e dal *pastiche*. A monte di questa svolta v'è la trasformazione del suo orientamento estetico in un approccio più eclettico e apparentemente postmodernista, mutazione che l'ha portato a concepire "un'anti-anti-opera", un'opera, quindi, rivelatasi un'occasione catartica del suo mondo interiore e una delle opere moderniste di maggior successo scritte nella seconda metà del XX secolo anche in termini di numero di produzioni.

Le Grand Macabre fu presentata in anteprima a Stoccolma il 12 aprile 1978. Nel 1996, in vista di una rappresentazione al Festival di Salisburgo, Ligeti procedette a una sostanziale revisione dell'opera, rafforzandone la struttura attraverso tagli nelle scene 2 e 4, musicando alcuni dei brani originariamente parlati e rimuovendone altri. La versione riveduta fu presentata a Salisburgo il 28 luglio 1997, in un allestimento diretto da Peter Sellars. Il compositore ripudiò pubblicamente l'interpretazione di Sellars il quale, opponendosi al desiderio di ambiguità dell'autore, descrisse esplicitamente un'apocalisse riferendosi al disastro di Černobyl.

⁹ La difficoltà di quest'opera come modello per l'opera contemporanea è stata, come ha individuato Björn Heile, che Kagel «in assenza di una narrazione generale [...] ha affrontato il problema di rendere l'interazione di elementi visivi e acustici interessante e "significativa" di per sé, e di dotarla di un senso di logica di sviluppo prescindendo da una vera e propria narrazione» (BJÖRN HEILE, *The Music of Mauricio Kagel*, Aldershot, Ashgate, 2006, p. 58).

¹⁰ RICHARD STEINITZ, *György Ligeti. Music of the Imagination*, London, Faber and Faber, 2003, p. 220.

¹¹ LIGETI, *Ligeti in Conversation*, cit., p. 137.

¹² Procedimento soltanto accennato nelle sue opere precedenti.

Organico

Uno sguardo alle voci e agli strumenti impiegati sarà utile per comprendere le scelte testurali dal compositore ungherese. A fronte di 6 voci femminili e 8 voci maschili soliste, più 2 cori misti impiegati fuori scena e in platea, l'organico orchestrale conta 12 legni, 13 ottoni, timpani più 3 percussionisti (ognuno dotato di un notevole numero di strumenti, tra cui 4 clacson meccanici), 11 strumenti aggiunti e 15 archi: con soli 3 violini e 2 viole, egli volutamente rinuncia al calore timbrico che le intere sezioni superiori degli archi possono produrre e, più in generale, a qualsiasi slancio o effusione sentimentale che le stesse evocano. Per contro, anche la sola enumerazione degli strumenti in dotazione ai tre percussionisti è illuminante riguardo al potenziale dinamico e timbrico dell'orchestra ligetiana: 84 in totale, tra cui 3 grancasse, 2 tam-tam e 1 gong, 2 set di campane tubolari, 6 tamburi, 4 tom-tom. A questi si aggiunge una serie di strumenti insoliti per un'orchestra d'opera: tra gli altri, 12 clacson meccanici, 6 campanelli elettrici (*electric door bells*), ben 2 *Lion's Roar* (letteralmente "ruggito del leone", uno strumento a membrana che ha una testa di tamburo e una corda o crine di cavallo che lo attraversa), vari tipi di fogli di carta, diversi fischietti e sirene, un colpo di pistola, una pentola e un vassoio pieno di stoviglie. Figurano tra gli strumenti aggiunti, oltre a pianoforte, clavicembalo, arpa e mandolino, anche un piano e un organo elettrici e tre armoniche cromatiche.

Trama e struttura

Come già anticipato, l'opera si basa sul dramma *La balade du grand macabre* del drammaturgo belga Michel de Ghelderode, un racconto surreale dell'apocalisse. Se il tema generale è "l'amore più forte della morte", il sotto-tema è senza dubbio il sentimento della paura. Si tratta della paura archetipica del Giudizio Universale e della morte stessa. A questo proposito, Ligeti ha affermato:

L'idea del Giudizio Universale è stata per me una preoccupazione costante per molti anni, ma senza alcun riferimento alla religione. Le sue caratteristiche principali sono la paura della morte, la rappresentazione di eventi terrificanti e un modo per attenuarli congelandoli attraverso l'alienazione, che è il risultato di un'eccessiva espressività.¹³

Nella trama elaborata per il libretto da Michael Meschke e dallo stesso compositore, oltre a questo livello profondo in cui si confrontano amore (impersonato dagli innamorati Amanda e Amando) e morte, fatto emergere dal compositore attraverso momenti che rimandano all'espressionismo berghiano, l'opera affronta ulteriori temi sapientemente contrappuntati tra loro, ovvero quello dei falsi profeti (Nekrotzar), della gestione governativa superficiale e corrotta (il principe Go-Go e i suoi Ministri Bianco e Nero), dei servizi segreti ottusi e

¹³ ISTVAN BALAZS, *La fin du monde vue d'en bas*, «Avant-Scène Opéra», n. 180, 1997, p. 87.

incompetenti (Gepopo e i suoi emissari), per approdare infine a una morale edonistica che sembra strizzare l'occhio alla quattrocentesca *Canzona di Bacco* medicea.

L'opera ha una durata complessiva di poco meno di due ore per un totale di 2821 battute; in estrema sintesi, la narrazione tratta dell'apparizione, in un'immaginaria Breughelland (la città prende il nome dall'artista che ha probabilmente ispirato Ligeti, Pieter Brueghel il Vecchio), di Nekrotzar ("Il Grande Macabro" del titolo, ovvero la Morte), venuto ad annunciare l'imminente fine del mondo, e delle conseguenze per gli altri personaggi con cui interagisce.

Il lavoro è diviso formalmente in quattro scene, di cui le prime due condividono sostanzialmente lo stesso Preludio (affidato ai 12 clacson suonati dai tre percussionisti), espediente che, in assenza di soluzione di continuità, provvede a correlarne la narrazione rafforzandone l'unità. La Scena I è ambientata nel cimitero della città, ove si presentano i personaggi principali: Piet the Pot (l'uomo comune, corpulento e costantemente ubriaco), Amanda e Amando (due amanti sempre abbracciati) e Nekrotzar. La Scena II è collocata invece nella casa dell'astronomo di corte Astradamors e della moglie Mescalina: è lui che vede per la prima volta la cometa che preannuncia l'apocalisse. Se la Scena I dura circa 24 minuti (451 batt.), la Scena II ne misura 26 (585 batt.): 50 minuti percepiti come atto unico, che vanno a bilanciare i circa 48 minuti (1396 batt.) dell'imponente Scena III, ambientata nel palazzo reale del principe regnante Go-Go, dove si raggiunge il culmine quando un ubriaco Nekrotzar annuncia la fine del mondo in un clima parossistico di crescente scompiglio. La Scena IV, della durata di 20 minuti (389 batt.), ci riporta infine in una Breughelland dove non sembra essere cambiato molto, ove Nekrotzar si rivela essere un impostore che, rimpicciolendosi, si dilegua nel nulla come per incanto. L'opera si chiude con una lunga passacaglia consonante a mo' di lenta processione per tutto il cast.

Nelle pagine seguenti, per agevolare la comprensione delle ragioni sottese all'equilibrio formale che si coglie nell'intero lavoro compositivo, la descrizione delle quattro scene è preceduta dal corrispondente prospetto della dimensione temporale, al fine di illustrare il ritmo drammaturgico complessivo. Verifichiamo dunque i tempi, gli andamenti e il numero di battute di ogni evento narrativo seguendo la suddivisione interna della partitura, tenendo comunque presente che Ligeti, servendosi di varie tecniche compositive, riesce a restituirci il flusso unico del racconto senza soluzione di continuità.

Scena I

Cronologia degli eventi ¹⁴	numero di battute
Preludio Scena I (Tempo giusto 4/4 – ♩ = 80)	17
Piet <i>Dies Irae</i> (Allegro assai 4/4 – ♩ = 132 e vari)	30
Amanda/Amando <i>O, my darling</i> (Moderato cantabile 4/4 – ♩ = 80 e vari)	35
Amanda/Amando, Nekrotzar e Piet <i>So let us in our together</i> (Calmo 4/4 – ♩ = 50 e vari)	23
Amanda/Amando, Piet e Nekrotzar <i>Like a long bow</i> (Allegro con brio 3/4 – ♩ = 120 e vari)	62
Nekrotzar e Piet <i>Away, you swagpot!</i> (Vivace minaccioso 4/4 – ♩ = 112)	11
Piet <i>Have mercy, Your Skinniness!</i> (Tempo giusto 4/4 – ♩ = 80 e vari)	39
Nekrotzar e Piet <i>Shut up!</i> (A tempo, agitato 4/4 – ♩ = 160 e vari)	45
Nekrotzar e Coro di spiriti, poi Piet <i>Here tonight, as midnight strikes</i> (Andante misurato 4/4 – ♩ = 52 e vari)	37
Amanda/Amando con Piet <i>Oh!... Amanda! Can do no more!</i> (Appassionato 4/4 – ♩ = 74 e vari)	21

¹⁴ Le diverse tonalità di sfondo nella colonna di sinistra evidenziano le comunanze e le diversità degli episodi nella successione degli eventi.

Nekrotzar e Piet <i>Hey! Give me my requisites, slave!</i> Agitato molto 4/4 – ♩ = 132 e vari)	70
Coro di Spiriti, Nekrotzar e Piet <i>Destruction soon draws nigh</i> (Stesso tempo)	38
Amanda/Amando <i>Melting snow is thy breast</i> (Lento, calmo e semplice 6/8 – ♩ = 50)	23
Tempo totale: 24 minuti circa	Totale battute: 451

Nel presentare l’opera, abbiamo già accennato al Preludio iniziale come evocazione del gesto introduttivo dell’*Orfeo* (1607) di Claudio Monteverdi, un rimando distorto e ispirato da un umorismo truce: a parità di durata (le 9 battute in 2/1 del secondo corrispondono approssimativamente alle 17 misure in 4/4 del primo), Ligeti ci proietta subito in un’atmosfera postmoderna ironica e tagliente, attraverso un addensamento crescente/decrescente di eventi sonori organizzati a specchio. La correlazione con le 14 battute dell’Intermezzo, che divide le prime due scene, e con le 17 battute del Preludio alla Scena III (affidato a 6 campanelli elettrici), è evidente anche dalla numerazione delle misure (cfr. tabella seguente): soltanto in questi tre episodi le lettere alfabetiche minuscole progressive si sostituiscono ai numeri, con questi ultimi utilizzati invece in tutta l’opera per numerare progressivamente interi gruppi di battute.

Preludio alla Scena I					Intermezzo			Preludio alla Scena III			
numerazione	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k
battute	6 + 4 + 3 + 4				3 + 4 + 4 + 3			3 + 4 + 2 + 4 + 4			

L’ottusità dei *car horns* meccanici (azionati da un bulbo di gomma) ben si presta ad introdurre il primo personaggio, quel Piet the Pot (Pietro il Boccale) la cui caratterizzazione è affidata ad un tenore buffo acuto che, aggirandosi nel cimitero di Breughelland, sembra emettere un lamento da ubriaco, completo di singhiozzi (vedi es. 1).

Esempio 1: Scena I, Piet the Pot, *Dies Irae*[illegible]

Oltre alla citazione sbilenco dell'incipit della sequenza gregoriana *Dies Irae*, la vocalità di Piet presenta ampi salti intervallari seguiti da arpeggi triadici discendenti, una schizofrenia dinamica e un'irregolarità ritmica che gli conferiscono una forte instabilità, esasperata da una scrittura strumentale rude e nervosa dominata dai fagotti, che diventano lo strumento rappresentativo del suo personaggio.

Il principio alla base dell'approccio compositivo di Ligeti nell'opera è quello di far vivere i personaggi attraverso la musica – ove la coerenza dello stile e della tecnica sembra essere meno importante. Egli ha dichiarato:

Per me i personaggi dell'opera vivono sia nel libretto che nella musica, grazie a una stretta combinazione dei due elementi.¹⁵

Da sottolineare l'esteso utilizzo di cambiamenti di andamento e di metro in tutta l'opera (solo nelle 30 battute di esordio di *Piet ve ne* sono rispettivamente 8 e 14), oltre all'inserimento di battute "senza tempo", utilissime per soddisfare le inclinazioni espressive della partitura e gestire le esigenze sceniche (note di regia e coreografiche) e di recitazione dei personaggi. Ne troviamo un esempio al n. 9 (b. 48) quando l'attenzione si sposta su due amanti che amoreggiano tra le tombe, Amanda e Amando, interpretati da due donne (un soprano e un mezzo-soprano) anche se rappresentano una coppia di sessi opposti.

¹⁵ LIGETI, *Ligeti in Conversation*, cit., p. 113.

Esempio 2: Scena I, Amanda/Amando, *O, my darling* (incipit)

senza tempo ca. 4" Moderato cantabile $\text{♩} = 80$ ritenuto

9

Amanda and Amando, young, very beautiful lovers, as in a Botticelli painting, enter entwined in each other's arms. Amando carries a dagger.

Amanda und Amando, ein junges, sehr schönes Liebespaar - wie aus einem Botticelli - Bild - erscheinen umschlungen. Amando trägt einen Degen.

off-stage / hinter der Bühne

rabid / rabiat

pp tenuto poco cresc. - - - - - p poco cresc. - - - - - mf

O, my dar - - - ling!

O, mein Lieb - - - ster!

O, my dear dar - - - ling!

O, mei - - - ne Lieb - - - ster!

Il loro ingresso in scena sembra quasi echeggiare la testa del tema iniziale dell'*Adagietto* nella *Quinta Sinfonia* di Mahler (es. 2); la vocalità rivela suggestioni tonali, mentre le sonorità orchestrali rimandano all'espressionismo di inizio secolo (Schoenberg, Berg) attraverso un incessante e caleidoscopico gioco timbrico di rimandi tra le varie sezioni. L'infiammarsi della passione amorosa, punteggiata dagli accordi di arpa, celesta e pianoforte oltre che da improvvisi crescendo, li porta ad un vero e proprio amplesso (dal n. 17) a cui assiste Piet, a sua volta ignaro della presenza di Nekrotzar, il principe dell'Inferno, il quale ascolta gli amanti dal profondo della sua tomba e si unisce sottilmente al culmine del loro primo duetto, quando le due voci ansimano sospese su un accordo dell'organo elettrico (n. 19). Alla ripresa degli amoreggiamenti, i commenti compiaciuti e lussuriosi di Piet provocano un grido sdegnoso di Nekrotzar (al n. 31) che desta i due amanti, i quali reagiscono scagliandosi contro l'ubriaccone credendo che li stia spiando. Piet ovviamente protesta dicendo che «non ha parlato, quindi chi ha parlato? L'onnipotente?»; Amanda/Amando a questo punto cercano un posto più tranquillo per amoreggiare e si nascondono in una tomba, sottraendosi non a caso a tutti gli eventi futuri che destabilizzeranno la vita di Breughelland. L'episodio, della durata di 120 misure (dal n. 36), chiude l'apparizione dei due amanti sulle fasce statiche degli archi (es. 3) che richiamano *Atmosphères* (es. 4), un'autocitazione con funzione descrittiva di un luogo che richiama l'infinito al di là di qualsiasi dimensione religiosa (Stanley Kubrick lo percepì chiaramente quando utilizzò quel brano nel suo film *2001: Odissea nello spazio*).

Esempio 3: Scena I, Amanda/Amando, *Where is a place*

sub. ♩ = 72
 Poco sost. rall. al Più sostenuto ♩ = 60
 sempre molto calmo e legato

1. *PPP* sul tasto, non vibr. sempre molto calmo e legato

Vn. 2. *PPP* sul tasto, non vibr. sempre molto calmo e legato

3. *PPP* sul tasto, non vibr. sempre molto calmo e legato

1. *PPP* sul tasto, non vibr. sempre molto calmo e legato

Via. 2. *PPP* sul tasto, non vibr. sempre molto calmo e legato

1. *PPP* sul tasto, non vibr. sempre molto calmo e legato

2. *PPP* sul tasto, non vibr. sempre molto calmo e legato

3. *PPP* sul tasto, non vibr. sempre molto calmo e legato

Vc. 4. *PPP* sul tasto, non vibr. sempre molto calmo e legato

5. *PPP* sul tasto, non vibrato, sempre molto calmo e legato

6. *PPP* sul tasto, non vibrato, sempre molto calmo e legato

1., 2. unis. tenuto, senza vibrato, sempre molto calmo e legato

Cb. 3., 4. unis. tenuto, senza vibrato, sempre molto calmo e legato

with V. string / mit V. Saite

Segue a questo punto l'aria di Nekrotzar *Here tonight, as midnight strikes* (al n. 59), un *Andante misurato e misterioso* che ricorda le scene drammatiche del melodramma ottocentesco, la cui melodia è costruita interamente su un *do* ribattuto, ed è sostenuta da un basso cromatico discendente clusterizzato, affidato a gruppi di toni percussivi nelle ottave basse del clavicembalo/arpa/pianoforte e dell'orchestra. Egli profetizza l'apparizione di "un pallido cavallo", una cometa che Dio gli invierà a mezzanotte e che distruggerà la Terra con fuoco e fiamme. Per drammatizzare ulteriormente la profezia, Ligeti sovrappone al tutto un coro maschile che mantiene un andamento indipendente dal resto dell'orchestra, un "Coro di Spiriti" che ammonisce «...a mezzanotte tu dovrai morire!». I primi due incisi affidati alle voci costituiscono una distorsione del Corale BWV 244 di Bach (es. 7); l'episodio introduce una tecnica di stratificazione di andamento-ritmo-metro variamente utilizzata dal compositore che, a seconda dell'effetto voluto, risolve in partitura o avviando il solista/gruppo di esecutori attraverso un'accollatura con un nuovo andamento, desincronizzata dal resto dell'orchestra e con delle precise indicazioni per terminare (come in questo caso), oppure introducendo la polimetria all'interno dello stesso andamento, come vedremo più avanti.

Esempio 7: Scena I, Coro di spiriti (n. 63),
a confronto con J.S. Bach, Corale *Befiehl du deine Wege* BWV 244

3)
Tenori 2)

(p) shrieking, forced, nasal / kreischend, forciert, nasal

Des - truc - tion soon draws high, thou art in pe - ril great,
Es naht schon das Ver - der - ben, du bist in größ - ter Not.

Bassi 2)

(p) shrieking, forced, nasal / kreischend, forciert, nasal

Des - truc - tion soon draws high, thou art in pe - ril great,
Es naht schon das Ver - der - ben, du bist in größ - ter Not.

Be - fiehl du dei - ne We - ge, und was dein Her - ze kränkt,
der al - ler - treu - sten Pfle - ge des, der den Him - mel lenkt.

Le 21 battute seguenti (dal n. 64 al n. 70) costituiscono un chiaro esempio di come Ligeti abbia fatto evolvere il recitativo nell'opera: per assecondare la naturalezza della recitazione, e contemporaneamente poter punteggiare con precisione ogni dettaglio narrativo con l'orchestra, egli crea una trama mutevole di indicazioni agogiche quasi battuta per battuta (es. 8).

Esempio 8: Scena I, Recitativo (nn. 64-68)

Es. 8

64 **senza tempo** colla parte simile 65 **a tempo, sostenuto maestoso** $\frac{6}{4}$ $J = 50$ 3 $\frac{3}{4}$ 66 **senza tempo** colla parte **a tempo, sostenuto maestoso** $\frac{4}{4}$ $J = 50$ 3 $\frac{3}{4}$

Piet

Rot! Tell me, with whom exactly have I the honour?
 Quatsch! Sag mir, mit wem hab ich eigentlich die Ehre?
 Sprechgesang, quiet, with great pathos
 Sprechgesang, ruhig, sehr pathetisch

And where does its b-b- bearer come from?
 Und von wo kommt so ein Trü-trü-trü-ger her?
 points to the grave (deadly serious)
 zeigt zum Grab (totenst)

Nekrotzar

I bear the name of Ne - - kro - - tzar. From You
 Ich trag den Namen Ne - - kro - - tzar.

67 **senza tempo** colla parte **a tempo risoluto** $\frac{3}{4}$ $J = 92$ **Meno mosso** $\frac{4}{4}$ $J = 80$ **Vivace aggressivo** $J = 100$ 68 **Meno vivace** $\frac{3}{4}$ $J = 86$ **Più vivace** $\frac{4}{4}$ $J = 112$

Nekrotzar

he takes a closer look at Piet
 er sieht sich Piet näher an
 in a commanding voice
 im Befehlston
 aggressive, hissing, possibly stamping his foot
 aggressiv, fischend, eventuell mit dem Fuß stampfend
 Piet obeys unwillingly
 Piet fügt sich unwillig

He! I could make good use of you, you are an... huh- by... and you still agree!
 He! Ich könnte dich gut gebrauchen, du bist anständig und freudlos
 recht beweglich!

Go - down - that swish! Grub!
 Hin - ab - das ist Grub!

Left, right, left, look smart! -
 Marsch, marsch, marsch in Trüb!

Bring out the in - stru - ments.
 Hol mir die In - stru - men -

Nekrotzar, dunque, dopo aver comunicato a un Piet ancora poco consapevole la sua identità, lo soggioga e lo spedisce nella tomba a recuperare il suo raccapricciante equipaggiamento: una falce, una tromba e un mantello. Nel riemergere si imbatte nuovamente nella coppia di amanti i quali, urtati inconsapevolmente, si scagliano sul malcapitato prendendolo a botte per poi scomparire di nuovo sottoterra. Intanto l'esaltazione del Grande Macabro giunge al culmine: indossate le insegne e facendo proclami frenetici, che Piet cerca di mitigare invano, Nekrotzar disvela il suo ruolo di esecutore della volontà divina annunciando l'imminente Apocalisse. L'episodio si sviluppa per oltre 100 battute (dal n. 77 al n. 110), ed è in parte caratterizzato da una trama micropolifonica in rapido movimento che richiama *Melodien* (1971), un riferimento alla sua passata identità musicale che si verifica in varie parti dell'opera: qui, però, è usata in modo frammentario, piuttosto che come parte di un processo che si svolge su larga scala. Nella prima sezione di questo tipo (dal n. 77 al n. 82, il momento della vestizione del Macabro), la cellula-base di questo processo è una terzina ripetuta di semicrome discendenti semitono-semitono o tono-semitono, trasposta cromaticamente e distribuita in maniera estremamente fluida tra gli strumenti dell'orchestra (es. 9).

Esempio 9: Scena I, frammenti melodici della prima sezione micropolifonica (nn. 77-82)



Quando Piet esclama «Oh, raccapricciante Signor Macabre!», e lo supplica invano di non infierire su Breughelland, Nekrotzar è ormai irrefrenabile: lo costringe a diventare il suo cavallo e tenta di lanciarsi al galoppo verso la città, mentre annuncia febbrilmente morte e distruzione per l'umanità intera. L'episodio è un esempio evidente di come Ligeti, attraverso la crescente densità della scrittura, riesca ad esaltare il parossismo che si è venuto a creare sul palcoscenico: torna la trama di terzine ripetute di semicrome, stavolta ascendenti (es. 10), man mano sempre più presenti.

Esempio 10: Scena I, frammenti melodici della seconda sezione micropolifonica (n. 105)



L'orchestra diventa sempre più caotica quando un "Coro di Spiriti", fuori scena e desincronizzato, contrappunta gli spiritati ammonimenti di Nekrotzar che, sul groppone di Piet, tromba alla mano si avvia verso la città. Le 17 battute finali dell'episodio, una fitta cascata di sestine cromatiche che dapprima si impenna e in *ff* raggiunge i registri più acuti dei legni e delle tastiere, per poi stabilizzarsi nel *p* sul registro grave di clarinetti, fagotti e arpa, sottolineano la transizione ad un'atmosfera cupa e buia. Dalla tomba si odono le voci dei due amanti che si scambiano frasi d'amore, 23 battute di una musica dolcissima e diafana, tessuta sulle sfumature del *p* e ricamata da un denso lavoro contrappuntistico. Apre il duetto Amando, la cui melodia iniziale copre il totale cromatico al verso «Melting snow is thy breast, close entwined, rest» (Neve che si scioglie è il tuo seno, strettamente abbracciata, riposa: cfr. es. 11); la testura complessiva, seppure densa ed estesa nei registri, risulta leggera, trasparente e ben equilibrata con le voci dei due «...amanti e amati...fino alla morte».

Esempio 11: Scena I, Duetto Amanda/Amando (n. 110)

$\frac{6}{8}$ Lento, calmo e semplice $\text{♩} = 50$

p tenderly / innig und zart (senza Portamento!)

Melt - - ing - snow is - - thy - breast, - - close en - twin - - ed -
 Schmel - zen - der - Schnee ist - - dein - Leib, - - dicht um - schlun - - gen -

Attraverso un discreto uso di intervalli armonici consonanti, le verticalità risultanti conservano un buon livello di eufonia, tendente alla distensione, anche se l'andamento cromatico e l'irregolarità ritmica delle voci eludono qualsiasi polarizzazione tonale (es. 12).

Esempio 12: Scena I, Duetto Amanda/Amando (continua)

p

Melt - ing snow is thy breast, close en - twin - ed, rest, oh

pp *cresc. - - mp* *dim. - - pp*

Scena II

Cronologia degli eventi	numero di battute
Intermezzo (Tempo giusto 4/4 – ♩ = 80)	14
Mescalina e Astradamors <i>One! Two! Three! Five!</i> (Molto vivace 4/4 – ♩ = 176 e vari)	104
Mescalina e Astradamors <i>Dead? He has the nerve to die?</i> (Molto sostenuto, dolente 4/4 – ♩ = 40 e vari)	105
Mescalina e Astradamors <i>Shapely and attractive figure</i> (Vivo leggero 2/4 – ♩ = 120 e vari)	71
Astradamors <i>Oh, my dreary nights</i> (Poco vivo 4/4 – ♩ = 132 e vari)	36
Mescalina, Astradamors, Nekrotzar, Piet e Venere <i>Halt!</i> (Vivace minaccioso 4/4 – ♩ = 112 e vari)	70
Mescalina, Astradamors, Nekrotzar, Piet e Venere <i>Who's there? A man?</i> (Andantino con moto, grazioso (<i>Bourrée perpetuelle</i>) 4/4 – ♩ = 104 e vari)	57
Nekrotzar, Piet e Astradamors <i>Fire and death I bring</i> (Finale: Allegro vivace e concitato 2/4 – ♩ = 102 e vari)	128
Tempo totale: 26 minuti circa	Totale battute: 585

La Scena II inizia con un Intermezzo di clacson molto simile al Preludio precedente, che annuncia un cambio di scena nell'abitazione dell'astronomo di corte Astradamors e della sua sadica moglie Mescalina. L'ambiente è una «sconcertante, astrusa e malandata combinazione fra un laboratorio e una cucina».¹⁶ L'accurata descrizione del libretto ci introduce in qualche modo alla comprensione del rapporto di coppia che, in un «incredibile stato di scompiglio», vive tra «pile esagerate e caoticamente alla rinfusa di utensili da cucina e casalinghi, possibilmente anche con provviste di cibo e residui di pasti». Il fermo immagine da cui riparte l'opera ci restituisce una ridicola immagine dell'astronomo che, «con una grande barba, indossa pantaloni da uomo, ma nella parte superiore indossa vestiti femminili (possibilmente indossa biancheria intima femminile: reggiseno, mutande di pizzo, etc.)». Il suo capo è coperto da una cuffia di pizzo. Mescalina, grassa e volgare, dà il via all'azione esclamando «Uno! Due! Tre! Cinque!» mentre brandisce una frusta e picchia suo marito, il quale prega per ricevere più colpi. La trasposizione musicale della scena, estremamente caotica e di grande effetto dinamico, si sviluppa con un andamento molto sostenuto, un *Molto vivace e bizzarro* (semiminima = 176). Ligeti organizza la successione delle altezze a partire da due serie dodecafoniche (i due personaggi?) sempre collegate tra loro (l'ultimo suono della seconda serie è contemporaneamente il primo della prima) e presentate in maniera lineare, quasi una lunga *Klangfarbenmelodie* più avanti raddoppiata, triplicata e quintuplicata (al n. 136), come a realizzare musicalmente l'esclamazione iniziale di Mescalina (es. 13).

Esempio 13: Scena II, Duetto Mescalina/Astradamors (nn. 122-129)

122 (batt. 1-2) - 1° serie 122 (3-4) - 2° serie 122 (4-5) - 1° serie 122 (5-6) - 2° serie

122 (7-8) - 1° serie 122 (8-9) - 2° serie 122-123 (9-2) - 1° serie 123 (2-3) - 2° serie

124 (1-2) - 1° serie 124 (3-4) - 2° serie

125 (1-2) - 1° serie 125 (2-3) - 2° serie

126 (1-2) - 1° serie 126 (3-4) - 2° serie

127 (1-2) - 1° serie 127 (3-4) - 2° serie

128 (1-2) - 1° serie 128 (3-4) - 2° serie

129 (1-2) - 1° serie 129 (3-4) - 2° serie

raddoppiata un tono sopra radd. un tono sopra radd. un semit. sopra

radd. un semit. sotto/sopra radd. un semit. sotto/sopra

(canta Astradamors)

¹⁶ Citazione dal libretto dell'opera.

Le fasi del gioco sadico di Mescalina, di intensità e crudeltà crescente (*Astradamors grida e urla dal dolore. Mescalina ride satanicamente (...) Mescalina afferra uno spiedo*), raggiungono un primo culmine quando, dopo avergli fatto sollevare la gonna, lo colpisce con un colpo di karate facendolo stramazzone a terra. Convinta di averlo ucciso inizia a piangere, sostenuta da fasce degli archi e dell'organo; poi si chiede se sia davvero morto e chiama il suo ragno domestico per accertarsene, accompagnato da clavicembalo e organo. Astradamors allora rinviene prontamente e si alza, protestando che «i ragni gli danno sempre la nausea»; ma come punizione per aver tentato di fingere la morte, lei lo costringe a prendere parte ad una sorta di danza rituale domestica chiamata *Galopade* (galoppata). L'episodio, della durata di 30 misure (dal n. 169 al n. 179), ha come andamento la definizione *Imbroglia* (più mosso), con semiminima = 176, indicativa dell'intenzione di esaltare il caos regnante nelle menti e nella casa della stravagante coppia; nelle prime 20 battute assistiamo alla sovrapposizione polimetrica di ben 5 elementi: i primi due, che caratterizzano quasi fisicamente i due personaggi in scena, coprono rispettivamente 12/4 (Mescalina) e 6/4 (Astradamors) in totale, attraverso ritmi di 7/8 + 7/8 + 7/8 + 3/8 per la prima, e di tre terzine di minime per il secondo (es. 14).

[illegible]

Gli altri tre elementi (es. 15), che si sommano ai due precedenti, costituiscono la prima stratificazione di citazioni in *Le Grand Macabre*. In un breve passaggio di 3 + 3 battute (al n. 170 e al n. 172) affiorano le melodie deformate ma riconoscibili del *Grand Galop Chromatique* di Liszt, del *Fröhlicher Landmann* (Il contadino allegro) di Schumann e del *Can-Can* da *Orphées aux enfers* di Offenbach.

Esempio 15: Scena II, Duetto Mescalina/Astradamors (n. 172)

In questo caso, appare evidente l'utilizzo di questi frammenti in funzione derisoria dei personaggi, mentre altrove Ligeti utilizza citazioni e distorsioni di altri compositori anche per sottolineare i momenti drammatici, sempre allo scopo di creare un legame tra la sua opera e l'opera citata. Uno sguardo agli abbozzi preliminari del libretto di *Le Grand Macabre* mostra quanto le allusioni storiche fossero importanti per il compositore, ove titoli di opere e autori del passato figurano tra le annotazioni a margine:¹⁷ vi troviamo il compositore medievale Ciconia, il compositore rinascimentale di madrigali Gesualdo, *Il barbiere di Siviglia* di Rossini, *Falstaff* di Verdi e la *Prima Sinfonia* di Mahler.¹⁸ Molte di queste allusioni sono piuttosto vaghe, altre sono state in seguito scartate nel successivo lavoro compositivo, oppure notevolmente oscurate e distorte; per contro, è evidente l'intenzione di utilizzarle fin dalla genesi dell'opera, come parte integrante dell'estetica complessiva.

Tornando alla narrazione, l'episodio si chiude con l'astronomo estasiato che le bacia il posteriore e intona «Dolcissima domenica» in falsetto, mentre l'orchestra placa momentaneamente l'incessante movimento e si stabilizza su fasce cangianti e in crescendo ai fiati, sostenute da due pedali agli archi (dal n. 174 al n. 178). Finalmente soddisfatta, in un guizzo di benevolenza (movimentato da un intreccio di semicrome ai flauti che riesumano le due serie dodecafoniche già viste prima) Mescalina tesse le lodi del marito prima di esortarlo, al suono della sveglia, a mettersi al lavoro e osservare le stelle. Mentre Astradamors si reca al suo telescopio e osserva il cielo, scorgendo di lì a poco la cometa che preannuncia la fine del mondo, la musica diventa viepiù statica, densa e cromatica (nn. 184-186): torna il riferimento

¹⁷ PETER VON SEHERR-THOSS, *György Ligeti's Oper Le Grand Macabre: Erste Fassung, Entstehung und Deutung*, Eisenach, Verlag der Musikalienhandlung K.D. Wagner, 1998.

¹⁸ Ivi, p. 92.

ad *Atmosphères* attraverso l'equazione infinito = spazio, attuato quasi in modo programmatico o cinematografico per migliorare la scena e intensificare il dramma in modo diretto. D'altronde, Ligeti riteneva che compositori come Mozart e Verdi avessero avuto successo nel genere operistico per aver creato personaggi vivi, ed è proprio questo ciò che ha cercato di ottenere in *Le Grand Macabre*. Durante l'osservazione astronomica del marito, Mescalina si ubriaca mentre si rivolge "oscuramente" (dal libretto) a Venere gridando: «Concedimi una notte lasciva!», accompagnata da un oboe d'amore simboleggiante la dea. Mentre lei si addormenta, le trombe riproducono onomatopeicamente l'avvicinarsi e l'allontanarsi delle sirene d'emergenza (n. 195) quando Astradamors scorge la cometa, per poi sbraitare la sua insofferenza verso la consorte con una serie di possibili modalità omicide, affermando infine: «potrei sprofondare il mondo intero nella dannazione se solo potessi sbarazzarmene!».

Tornano le trombe/sirene d'emergenza che, con un moto impetuoso che coinvolge tutta l'orchestra, introducono la violenta apparizione di Nekrotzar in groppa a Piet; l'incontro con Astradamors è accompagnato dal clavicembalo/organo con accordi di settima diminuita e semidiminuita, quasi un recitativo secco. L'atmosfera ritorna subito diafana quando Mescalina si stiracchia mentre dorme: Ligeti ci trasporta nel suo sogno in cui dialoga con Venere, un episodio molto suggestivo sia per l'orchestrazione delicata che per la brillante idea di affidare gli interventi della dea ad un soprano più un coro femminile fuori scena e in ritardo, con l'effetto di spazializzare il suono rendendolo quasi ultraterreno (es. 16).

Esempio 16: Scena II, Sogno di Mescalina (nn. 213-225)

The musical score for Example 16, Scene II, Dream of Mescalina (nn. 213-225), is presented in a multi-staff format. At the top is the part for Venere, followed by four vocal parts: Soprano I, Soprano II (labeled 'Women's chorus off-stage (quasi echo)'), Contralto I, and Contralto II (labeled 'Feminine choir hidden der Bühne (quasi Echo)'). The Venere part is in G major, 4/4 time, with a tempo of 54. The vocal parts are in G major, 4/4 time, with a tempo of 54. The lyrics are in Italian, and the music is characterized by a dreamlike, ethereal quality.

L'azione somiglia ad un recitativo accompagnato per la varietà di andamenti e toni vocali: alle rimostanze volgari di Mescalina, Venere risponde in modo ironico e accondiscendente, esaudendo la sua richiesta di fornirgli «un uomo ben dotato».

Accompagnato da cinque forti scosse dell'orchestra, Nekrotzar erompe in scena veementemente e si propone come l'uomo del destino mandato dalla dea, destando con la forza la donna ancora incredula. L'accoppiamento selvaggio si compie in 32 battute a tempo di *Bourrée perpétuelle* (nn. 229-236), una sezione che costituisce la seconda stratificazione di citazioni in *Le Grand Macabre*, ben cinque per quanti sono i personaggi in scena. La danza vera e propria consiste in un moto perpetuo di consonanze che procede per slittamento cromatico nella classica scrittura a quattro

voci, con un movimento di crome nelle due centrali e di semiminime nelle due esterne; essa è affidata dapprima agli archi, successivamente sostituiti e infine raddoppiati dai legni (es. 17).

Esempio 17: Scena II, *Bourrée perpétuelle*

Andantino con moto, grazioso (bourrée perpétuelle)
♩ = 104

Al n. 231 si sovrappone una libera imitazione de *La poule* (La gallina) di Rameau ai clarinetti e fagotti (es. 18), mentre Venere strilla la sua approvazione e Piet e Astradamors commentano compiaciuti.

Esempio 18: Scena II, *Bourrée perpétuelle* (continua)

231

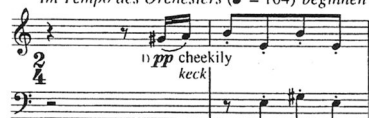
Quando Nekrotzar, in preda ad una selvaggia eccitazione, improvvisamente morde il collo di Mescalina e la uccide facendola stramazzare al suolo (n. 234), appare la citazione del *Grätzer Gallop* di Schubert al piano elettrico, subito seguita da altre due danze stilizzate al clavicembalo e all'organo elettrico; inizialmente sincronizzate con l'orchestra, gradualmente accelerano in maniera indipendente l'una dall'altra (es. 19).

Esempio 19: Scena II, Uccisione di Mescalina

Begin in the orchestra's tempo (♩ = 104)
Im Tempo des Orchesters (♩ = 104) *beginnen*



Begin in the orchestra's tempo (♩ = 104)
Im Tempo des Orchesters (♩ = 104) *beginnen*



At the beginning, two bars of organ = one bar of orchestra (quasi two triplets).
 Zu Beginn sind zwei Takte der Orgel = 1 Takt des Orchesters (quasi zwei Triolen).



L'effetto complessivo è di grande leggerezza e crescente scompiglio, con l'orchestra che suona *p* tranne che per gli effetti onomatopeici; l'episodio si chiude con le tastiere che fuoriescono l'una dopo l'altra sul pizzicato degli archi in *perdendosi al niente*, interrotto all'improvviso da un fortissimo colpo dei wood-blocks che sonorizza un calcio di Nekrotzar al corpo inerte della donna, dopo aver gridato a un attonito Piet e al suo nuovo servitore Astradamors «Portate fuori dai piedi questa roba!». Nelle 25 battute (nn. 236-250) che precedono il finale figurano 14 indicazioni agogiche diverse, di cui ben 10 prescrivono l'alternanza *senza tempo/a tempo*: la necessità di coordinare il parlato libero, il parlato misurato e il cantato dei tre personaggi in scena, suggerisce a Ligeti una forma di recitativo dinamico che svincola l'azione da qualsiasi irrigidimento formale.

L'umorismo truce e l'ironica sottomissione di Piet e Astradamors, la crudeltà disumana di Nekrotzar, esaltata dall'apparizione della luce accecante della cometa ai nn. 243-247, e dalle grida che si odono in lontananza, introducono il travolgente Finale: *Allegro vivace e concitato* (semiminima = 102) che chiude la Scena II. Scritto in 2/4, ma pensato per gran parte come un 6/8, il brano è composto da un flusso unico di 110 battute (nn. 250-272), più una coda di 18 battute (nn. 273-276), nel tempo *Calmo sostenuto* (semiminima = 54). Un gioco di terzine di crome ribattute ne informa circa 1/3, a cui si sovrappongono nell'orchestra quartine di semicrome al n. 257, quintine di semicrome al n. 262, e poco più avanti sestine di semicrome: già soltanto le figurazioni sono indicative dell'accumulo di tensione generato da Ligeti nel sostenere l'allucinato discorso del trio, avviato dal trionfante proclama di Nekrotzar: «Io porto fuoco e morte, incendiando e avvizzendo!» con tromba e falce alla mano. L'aggettivo “mozzafiato” credo sia il più indicato per definirne l'effetto, sia sul pubblico che sui cantanti, laddove i serrati incastri tra le voci lascia appena il tempo per prendere fiato; «Tuoni e lampi! Ora viene la catastrofe finale!» – «Torce di fuoco infernale, risplendete! Il sangue dovrà scorrere per le strade!» – «E dalle tombe da tutte le parti si sentiranno soffocati lamenti e pianti!»: questo il tono delle

minacce del Macabro al genere umano tra uno squillo di tromba e l'altro, contrappuntate e sostenute dai due impotenti (e un po' scanzonati) servitori. Infine, dopo aver proclamato insieme che «Nessuna cosa sopravvivrà!», Nekrotzar ordina alla sua "brigata" di fare "attenzione", e di partire per il palazzo reale, mentre l'orchestra resta dapprima congelata su due pedali grave/acuto, rispettivamente ai contrabbassi-corni-tromboni e ai flauti/resto-degli-archi, per poi sprofondare sulle note ribattute più gravi (in crescendo e accelerando) di controfagotto-tromboni insieme ai *cluster* gravi ribattuti alla stessa maniera del pianoforte. Prima di far calare il sipario, Astradamors torna in scena e distrugge tutto nella sua casa, proclamando «Almeno a casa mia il padrone sono io!».

Scena III

Cronologia degli eventi	numero di battute
Preludio Scena III (Tempo giusto 4/4 – ♩ = 80)	17
Ministri Nero e Bianco <i>Arse licker, arse crawler!</i> (Fast Waltz 3/4 – ♩ = 176 e vari)	64
Principe Go-Go e Ministri <i>Gentlemen, I beg you!</i> (Moderato 4/4 – ♩ = 76 e vari)	73
Principe Go-Go e Ministri <i>Posture exercises!</i> (A tempo, vivacissimo 3/4 – ♩ = 176 e vari)	67
Principe Go-Go e Gepopo <i>Tsk-tsk!</i> (Con moto 4/4 – ♩ = 120 e vari)	135
Principe Go-Go, Popolo e Ministri <i>Haha! Bravo!</i> (Senza tempo, A tempo (vivacissimo) 11/8 – ♩ = 120 e vari)	108
Principe Go-Go, Gepopo e Ministri <i>What is it now?</i> (Vivacissimo 3/2 – ♩ = 120 e vari)	130

Principe Go-Go, Popolo e Gepopo <i>At last I'm alone!</i> (Andantino solenne 3/4 – ♩ = 100 e vari)	133
Astradamors, Principe Go-Go e Popolo <i>Hurray, hurray!</i> (Allegro giocoso 4/4 – ♩ = 144 e vari)	47
Nekrotzar's Entrance (Andante misurato, sempre ostinato ("collage") 4/4 – ♩ = 100 e vari)	112
Nekrotzar e Popolo <i>Woe! Ooh!</i> Agitato molto 4/4 – ♩ = 132 e vari)	96
Astradamors e Piet, poi Nekrotzar <i>There's no need to fear</i> (Tempo primo 4/4 – ♩ = 118 e vari)	161
Nekrotzar, poi Piet, Astradamors e Go-Go <i>Hmm! It's delicious! Fabulous! Wonderful!</i> "Galimatias" Andantino con moto, grazioso 4/4 – ♩ = 112 e vari)	253
Tempo totale: 48 minuti circa	Totale battute: 1396

Un'occhiata alla durata complessiva della Scena III, ben 48 minuti circa, ci informa della sua importanza narrativa; se nelle due scene precedenti il coinvolgimento dei singoli individui è avvenuto gradualmente (4 nella prima, più 3 nella seconda), in questa si giunge a dar voce alla moltitudine dei cittadini di Breughelland, e ai suoi rappresentanti istituzionali, attraverso un sapiente dosaggio drammaturgico degli eventi. Se per l'apertura della prima scena, e per la transizione alla seconda, Ligeti ha scelto un oggetto sonoro (un clacson a bulbo di gomma) che rievoca atmosfere di inizio '900, per il Preludio alla Scena III opta per 6 campanelli elettrici: credo sia un modo per trasporre la narrazione nella contemporaneità, un tentativo di sensibilizzarci sui corsi e ricorsi storici. Ovviamente, l'episodio sembra rappresentare l'allarme di Breughelland all'avvicinarsi della Morte. Contrariamente alle aspettative, però, l'inizio avviene a sipario ancora chiuso, davanti al quale due politici ballano un valzer sbilenco e si scambiano insulti in ordine alfabetico: «Leccaculo! Verme!», «Fascista! Sanguisuga!», «Ciarlatano! Zoticone!», ecc... Per circa 30 battute (nn. 278-281) il 3/4 viene alternato al 2/4 ogni 2 misure, provocando

uno “sgambetto” ritmico che amplifica la comicità della scena; successivamente, i raggruppamenti dispari delle misure in rapporto alle frasi dei Ministri Bianco e Nero, unitamente all’inserimento di battute “senza tempo” per gli inserti recitati, favoriranno ulteriormente l’instabilità nella percezione del ritmo. Il cromatismo utilizzato per le linee vocali (ammiccante alla serialità, come possiamo vedere dal n. 278 a seguire), determina uno scivolamento inconcludente del profilo melodico, suggellato dalle precipitose scale cromatiche nelle cadenze del contrabbasso e del controfagotto, rispettivamente al n. 288 e al n. 289, in corrispondenza della presentazione incrociata delle dimissioni dei due ministri (es. 20).

Esempio 20: Scena III, n. 278; nn. 288-289

278

voci

strumenti

288 *senza tempo* colla parte
stop immediately after the White Minister's last word
unmittelbar nach dem letzten Wort des Weißen Ministers enden

fff as fast as possible, non legato
so schnell wie möglich, non legato

289 *fff* fence, impetuous
fff as fast as possible, non legato
so schnell wie möglich, non legato

L’entrata in scena del principe Go-go, signore di Breughelland, avvia un terzetto della durata di 140 battute (nn. 290-338), una sorta di meta-recitativo molto esteso e caratterizzato da un forte dinamismo del testo drammaturgico, in cui si profila in chiave comica il contrasto tra il sovrano e i suoi ministri (accompagnati rispettivamente da clavicembalo e organo elettrico). Nella prima versione dell’opera, Ligeti affrontò il problema dell’udibilità del testo utilizzandone ampie porzioni sotto forma di parlato alla maniera di un *Singspiel* tedesco; nella partitura riveduta nel 1996, tuttavia, mise in musica parte del testo parlato (come nel duetto iniziale dei Ministri Bianco e Nero nella Scena III), ed eliminò gran parte del rimanente per accelerare il ritmo dell’opera. Sostenuto da un cluster del clavicembalo, il principe arriva e li prega di anteporre «gli interessi della nazione» all’egoismo. I due burocrati accettano, ma costringono Go-go a montare un gigantesco cavallo a dondolo per la sua «lezione di equitazione», mentre due tamburi avviano la frenetica galoppata (n. 294); le istruzioni contraddittorie e l’incitazione alla carica «... come in guerra!» dei politici, sonorizzate da fluide sestine di semicrome che si estendono ai legni e poi al piano e al cembalo, a sottolineare l’eccitazione crescente, provoca tuttavia la caduta da cavallo del principe, commentata dal Ministro Nero in modo troppo significativo «così cadono le dinastie...». Contrariato, Go-go ricorda che la guerra è vietata nella loro costituzione, ma è subito deriso dalla coppia che, accartocciando e strappando

un grande foglio di carta (l'effetto è rafforzato acusticamente da due percussionisti che compiono la stessa azione, n. 301 e n. 303), ne disprezzano il valore. La successiva incombenza, per il povero regnante, consiste negli «esercizi di postura: come indossare una corona, con dignità». Cascate di scale cromatiche, frammentate e parzialmente trasposte, accompagnano le azioni dei politici e i loro consigli contrastanti, mentre Go-go esita, accompagnato dal suo strumento rappresentativo, il clavicembalo (es. 21).

Esempio 21: Scena III, Terzetto Principe Go-go e Ministri, nn. 313-314

313

Go - Go staggers and almost collapses under the weight of the crown.
Go - Go wankt und bricht fast zusammen unter der Last der Krone.

ff in desperation / verzweifelt

It bursts! I won't wear a crown! I won't wear it! Ne - ver! Ne - ver!
Sie drückt! Ich will kei - ne Kru - ne! Kei - ne Kru - ne! Kei - ne! Kei - ne!

spoken freely, cynically
frei gesprochen, zynisch

hee - hee, they're heavy, these crowns, hee - hee...?
Hehe, hehe, schwer zu tragen, diese Kronen, hehe...?

314

childish defiant
kindlich - trotzig

fff

appalled / entsetzt
fff

No! No! Nein! Nein!

slippery as an eel / aalglatt

Your Highness abdicates?
Hoheit danken ab?

Al rifiuto di indossare la corona (cfr. es. 21, n. 313, anche in relazione al linguaggio cromatico), segue quasi una colluttazione, poi ancora una riappacificazione, una richiesta di memorizzare un discorso (i due ministri bisticciano su quale debba essere, quello preparato dal Bianco o dal Nero), un'ulteriore riconciliazione tra i due, e infine la richiesta di Go-go di pranzare: il sipario si apre completamente e lascia scorgere gli interni del palazzo reale mentre il principe esulta. Ma i due non lo lasciano ancora mangiare, deve prima firmare un decreto che aumenta le tasse del «cento-e-uno per cento»; al rifiuto di Go-go minacciano «Mi dimetterò», una possibilità che lo spaventa, ma infine, spazientito e affamato, dice finalmente: «Prima il mio pranzo. E per di più, accetto le vostre dimissioni».

Se fino ad ora nessuno all'interno del palazzo era a conoscenza della sciagura imminente, l'ingresso del capo della polizia segreta di Breughelland, Gepopo, avvia un processo di destabilizzazione dell'ordine costituito che seminerà il panico gradualmente. In *Le Grand Macabre* Ligeti sembra associare più volte all'idea del caos il totale cromatico: è stato così nel duetto Astradamors/Mescalina e nel duetto dei Ministri Bianco e Nero; la connessione continua ora che il caos diventa tangibile e concreto nella vita di dell'intera comunità. L'episodio è abbastanza lungo (nn. 339-367, 135 battute), movimentato e considerevolmente complesso, sia per l'insieme che per la solista (lo stesso soprano che ha interpretato precedentemente Venere).

Introdotta dai suoi collaboratori, agenti, spie, boia e detectives, costituenti i “muri sussurranti” notati in partitura e sonorizzati da un coro misto fuori scena, l’alto ufficiale è ben accolto dal principe: ne riporto sotto le frasi come ulteriore esempio del cromatismo melodico di Ligeti (es. 22).

Esempio 22: Scena III, Ingresso di Gepopo, n. 340

340

in surprise
überrascht
mf *leggero agitato*
f
mp
mf
f
p
mf

Go - Gu
Cel.

Ha! Head of my se-cret ser-vice! What a plea-sure! You turn up just at the prop-er time! Well, what new in-ter-est-ing mes-sage do you bring us now?
Hach! Herr Geheim-ge-hei-zei - chef, wel - che Freu - de! Sie kom-men wirk-lich zur rech-ten - Zeit! Nun, wel-che ver-schlä-ssel-te Nach-richt brin-gen sie uns denn?

L’aria di Gepopo è acutissima e spigolosa, consistente di una sorta di linguaggio in codice fatto di parole e frasi ripetitive, martellanti. Il profilo melodico, molto distante dalla cantabilità operistica di tradizione, fa largo uso di intervalli dissonanti, ascendenti e discendenti, di 4^a aumentata/5^a diminuita, 7^a minore e maggiore, 9^a minore e maggiore; la frammentazione della melodia e la dilatazione dell’estensione, unitamente all’irregolarità del ritmo e alla velocità sostenuta, mettono sicuramente a dura prova l’interprete (es. 23).¹⁹

La struttura dell’episodio comprende un’introduzione di 31 misure (nn. 339-344), una prima sezione di 36 misure in 7/8 di frasi nonsense (nn. 345-350), e una seconda sezione di 44 battute in 11/8 *Vivacissimo con brio* (croma = 480), in cui il capo della polizia segreta comunica al principe la marcia in atto verso il palazzo reale (senza menzionarne il protagonista) e l’insorgere di dimostrazioni e proteste (nn. 351-360); per finire, in una coda di 24 battute Gepopo esprime ai presenti le raccomandazioni di riservatezza e avvia la spettacolare fuoriuscita di tutti gli agenti dalla sala (nn. 361-367).

¹⁹ Nell’esempio 23, le parentesi quadre sotto i pentagrammi delimitano i raggruppamenti del totale cromatico.

[illegible]

Due cadenze, rispettivamente del 3° trombone e della tuba, fanno da ponte per l'episodio successivo, in cui si assiste alla reazione del popolo di Breughelland (il coro misto fuori scena) prima ai tentativi maldestri di rassicurarlo da parte dei Ministri Bianco e Nero, interrotti con urla di disapprovazione e fischi; l'insoddisfazione della gente si trasforma presto in una corale invocazione al «Nostro caro sovrano!», un crescendo parossistico che manda in visibilio il principe, quando questi si affaccia al balcone per il suo discorso (soltanto mimato) mentre la folla scandisce con un boato ritmato «Go-Go!». La durata complessiva copre 108 misure (nn. 368-386), di cui 8 “senza tempo” per il recitato libero e le necessarie coreografie dei personaggi. Interessante la realizzazione della prima invocazione corale citata di ben 64 battute (nn. 377-380), omoritmica e in accelerando, la cui verosimiglianza rispetto alla reale “scordatura” di un’acclamazione spontanea è ottenuta portando verso l’acuto i soprani e i bassi, variandone 11 volte l’inciso iniziale, mentre per i contralti e i tenori le variazioni sono ben 27, rispettivamente verso il grave e verso l’acuto. Riporto le battute iniziali e finali come esempio (es. 24).

Esempio 24: Scena III, Invocazioni del popolo di Breughelland, n. 377 e n. 380

377 *stringendo poco a poco*
ff cresc. poco a poco

380 *in a state of paroxysm*
im völligen Paroxysmus
crescendo molto

Un addensamento crescente di note staccate ribattute, precisamente di crome in 3/2 (minima = 120), che in 17 misure satura quasi interamente lo spettro frequenziale cromatico da sol_2 a sol_4 (nn. 387-389), riporta in scena Gepopo e i suoi collaboratori.

Dopo l'esordio introduttivo su un si_4 in crescendo di ben 12 battute, seguito da trilli e tremoli pirotecnici, sul tempo già visto prima di 11/8 – *Vivacissimo con brio* (croma = 480), e qualche variante, inizia lo stillicidio di informazioni riservate sull'avvicinarsi di un minaccioso corpo celeste. La base è isoritmica, costituita da *taleae* di 11/8 (4+4+3), 10/8 (4+3+3), 9/8 (3+3+3), 8/8 (3+3+2), 7/8 (2+3+2) e 5/8 (2+3); il *color* prevede 4 altezze diverse realizzate da quattro temple-blocks e da una conga + tre bongos in successione (esempi 25-26).

Esempio 25: Scena III, Inizio della sezione isoritmica, nn. 394-395

394 Ancora più mosso
395 *Vivacissimo molto ritmico*
 $\text{♩} = 144 (\text{♩} = 288, \text{♩} = 576)$ *sempre lo stesso tempo* ($\text{♩} = 480$)

Esempio 26: Scena III, Prosecuzione della sezione isoritmica, nn. 398-399

398 $\frac{10}{8} | \frac{4+3+3}{8} |$ $\frac{9}{8} | \frac{3+3+3}{8} |$ $\frac{8}{8}$

399 $\frac{8}{8} | \frac{3+3+2}{8} |$ $\frac{7}{8} | \frac{2+3+2}{8} |$ $\frac{5}{8} | \frac{2+3}{8} |$

La parte vocale viene contrappuntata da una melodia dodecafonica introdotta dall'ottavino (es. 27), trasposta e variata dagli altri legni, mandolino, arpa e tastiere.

Esempio 27: Scena III, Melodia dodecafonica dell'ottavino, n. 396



Alla fine del suo comunicato, Gepopo richiede «Misure rigorose!» al Principe, il quale trasmette l'ordine ai suoi Ministri: i due, tentennando e mettendo inizialmente in dubbio l'allarme, si dileguano immediatamente dopo la conferma dell'imminente catastrofe. Il breve recitativo che segue (nn. 413-416), avviato da una cadenza imperfetta "sbagliata" in mi maggiore, a mio parere costituisce un modello di modernità e raffinatezza armonica. Se Go-go si compiace di essere finalmente «Il padrone in casa mia!», i lamenti e le richieste di aiuto del popolo di Breughelland si odono sempre più ravvicinate. Intanto Gepopo, impegnato coi suoi collaboratori a decifrare un ulteriore dispaccio, richiama nuovamente l'attenzione del principe regnante con un fare allarmato che, se possibile, supera gli interventi precedenti. Per comunicare l'arrivo del Gran Macabro, Ligeti attinge a tutta la sua genialità nel concepire l'ultima aria di Gepopo: in 107 battute di pura tensione (nn. 418-435), il suo *Vivace isterico* (semiminima = 160) e *Vivacissimo isterico* (semiminima = 176) ci restituiscono una musica mai sentita prima in un teatro d'opera in quanto a virtuosismo canoro e linguaggio espressivo. La schizofrenia intervallare della linea melodica, la sua ripetitività ossessiva e psicopatica, ci trasmettono tutta l'ansia e il terrore possibile di chi è faccia a faccia con la Morte: gli accordi ribattuti in coda sembrano schiudere davvero le porte dell'inferno.

Contrariamente alle aspettative, e con un colpo di scena ben riuscito, l'individuo che giunge a palazzo è tuttavia solo Astradamors, il quale si precipita a salutare il principe e a festeggiare insieme ballando e cantando: «Huzzah! Per ora è tutto in ordine!». Il duetto, apparentemente lieto e festoso, è ombrato da dissonanze che sporcano le armonie triadiche del clavicembalo e del pianoforte; tuttavia gli interventi del popolo di Breughelland, che hanno raggiunto ormai quasi la scena (i coristi, prima mimetizzati tra il pubblico in platea, si sono alzati per cantare), si fanno vieppiù pressanti e risoluti da richiamare l'attenzione di Go-go: ne riporto sotto le belle armonie del coro e pianoforte (es. 28). Il principe ha appena il tempo di rivolgersi gentilmente al suo popolo quando gli urli di una sirena emergono, prima in lontananza, poi più ravvicinati: Ligeti ottiene l'effetto disponendo il 3° percussionista col la prima sirena nel foyer prospiciente la platea con le porte aperte, mentre il 2° percussionista in orchestra poco dopo ne suona un'altra in sovrapposizione.

Dei ben 9 elementi che si sovrapporranno durante la funerea processione, il primo è anche il più famoso: si tratta della parodia del basso del finale della *Terza Sinfonia* di Beethoven (1802-04), riconoscibile in quanto conserva il medesimo ritmo. Anche in questo caso Ligeti utilizza la tecnica dell'isoritmia, impiegando una *talea* (un motivo ritmico ripetuto) di quattro battute sovrapposta a un *color* (una melodia) di 12 note che copre il totale cromatico in tre battute e mezzo (es. 29).

Esempio 29: Scena III, Processione sul tema deformato del finale dell'*Eroica*, n. 451

451

$\text{♩} = 100$

Double Bass Timpani Double Bass

The musical score for measures 451-453 is written in 4/4 time with a tempo of 100. It consists of three staves. The first staff is for Double Bass (Pizzicato), the second for Timpani, and the third for Double Bass. The music features a repeating rhythmic pattern of four measures (the 'talea') overlaid with a melodic sequence of 12 notes (the 'color') that spans three measures and a half. Dynamics include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *>* (accent).

La tecnica permette la combinazione ciclica tra ritmi e successioni melodiche non coincidenti, un principio strutturale diffuso nel periodo medievale e ripreso da innumerevoli compositori (Olivier Messiaen lo impiega nel suo *Quatuor pour la fin du temps* del 1940-41). Nel caso di Ligeti, la tecnica isoritmica permette l'accumulo di strati di materiale che contrastano con la linea del basso, più o meno potenziata a seconda delle esigenze di bilanciamento nell'orchestrazione. Dopo 13 misure dalla prima citazione, al n. 452 si sovrappone il secondo elemento, un brano in 2/4 con andamento *Ragtime two step, ben ritmato* (semiminima = 60) affidato al primo dei quattro diavoli mascherati che accompagnano Nekrotzar, un violino "scordato" che sembra suonare una versione distorta di *The Entertainer* di Scott Joplin (1902) con l'aggiunta di cromatismi e intervalli dissonanti che lo rendono più satanico (es. 30).

Esempio 30: Scena III, Tema deformato ricavato da *The Entertainer* di S. Joplin, n. 452

452 Ragtime two step - ben ritmato $\text{♩} = 60$

actual sound
reiner Klang

Vn. 3.
in Nekrotzar's retinue at first in the auditorium doorway
in Nekrotzars Gefolge, zunächst in der Saaltür

second sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

third sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

fourth sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

five sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

six sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

seven sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

eight sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

nine sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

ten sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

eleven sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

twelve sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

thirteen sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

fourteen sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

fifteen sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

sixteen sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

seventeen sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

eighteen sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

nineteen sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

twenty sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

twenty one sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

twenty two sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

twenty three sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

twenty four sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

twenty five sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

twenty six sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

twenty seven sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

twenty eight sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

twenty nine sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

thirty sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

thirty one sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

thirty two sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

thirty three sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

thirty four sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

thirty five sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

thirty six sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

thirty seven sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

thirty eight sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

thirty nine sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

forty sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

forty one sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

forty two sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

forty three sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

forty four sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

forty five sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

forty six sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

forty seven sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

forty eight sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

forty nine sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

fifty sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

fifty one sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

fifty two sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

fifty three sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

fifty four sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

fifty five sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

fifty six sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

fifty seven sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

fifty eight sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

fifty nine sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

sixty sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

sixty one sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

sixty two sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

sixty three sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

sixty four sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

sixty five sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

sixty six sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

sixty seven sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

sixty eight sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

sixty nine sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

seventy sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

seventy one sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

seventy two sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

seventy three sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

seventy four sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

seventy five sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

seventy six sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

seventy seven sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

seventy eight sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

seventy nine sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

eighty sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

eighty one sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

eighty two sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

eighty three sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

eighty four sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

eighty five sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

eighty six sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

eighty seven sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

eighty eight sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

eighty nine sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

ninety sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

ninety one sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

ninety two sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

ninety three sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

ninety four sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

ninety five sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

ninety six sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

ninety seven sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

ninety eight sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

ninety nine sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

one hundred sound
reiner Klang

Vn. 3.
playoff: Aufgeföhrt

La prescrizione in partitura, valida per tutti e quattro i musicisti/diavoli in scena, è quella di suonare la propria musica nel tempo dato, indipendentemente dal resto dell'orchestra, fino a quando il direttore non ne segnala la fine, allo scopo di edificare una terrificante cacofonia che accompagna la processione del Macabro attraverso l'auditorium. Agli altri tre solisti, un fagotto, un clarinetto piccolo in mib e un ottavino, sono affidate ulteriori melodie ispirate a tempi di danza che progrediscono a diversi andamenti. Di seguito gli incipit delle rispettive linee melodiche (es. 31).

Esempio 31: Scena III, Ulteriori linee melodiche sovrapposte, nn. 453, 454 e 457

453 $\text{♩} = 80$ Tempo giusto, ben ritmato (alla danza)

in Nekrotzar's retinue at first in the auditorium doorway
in Nekrotzars Gefolge, zunächst in der Saaltür

Fig. 2. $\text{♩} = 80$ p non legato

454 $\text{♩} = 138$ Con anima e capriccioso

Cl. picc.
in Nekrotzar's retinue at first in the auditorium doorway
in Nekrotzars Gefolge, zunächst in der Saaltür

(2.) pp leggiero con eleganza mp

457 $\text{♩} = 192$ ($\text{♩} = 96$) vivace leggiero

pp possibile

(3.) Fl. picc.
in Nekrotzar's retinue at first in the auditorium doorway
in Nekrotzars Gefolge, zunächst in der Saaltür

The width of the notated bars of the piccolo part do not represent the temporal aspect: $\text{♩} = 192$ would correspond to relatively less space.

Il senso elemento in ordine di apparizione è collegato direttamente al personaggio di Nekrotzar, un intervento combinato di tamburo e tromba bassa situati in prossimità della porta della platea: a frequenza discontinua, emerge in tutto 5 volte durante la processione, di cui l'ultima in corrispondenza della fine del "collage", col Macabro ormai nella sala del trono tra squilli di fanfare (n. 473). Riporto il primo intervento (es. 32).

Esempio 32: Scena III, Elemento ritmico riconducibile a Nekrotzar, n. 456

456 **Tempo agitato** = ca. 126 *sounds octave lower* *Klinge Oktave tiefer* *Tromba bassa* *(in the auditorium doorway)* *(in der Saultür)* *molto vivace, energico* $\text{♩} = 168 - 176$ *blaring / schmettend*

Perc. 3. *Basler bzw. Parade Drum / Parade Trommel* *brutale* *forcelat / forciert*

(in the auditorium doorway) *(in der Saultür)*

Il settimo elemento, presentato con diverse figurazioni (in terzine di crome, quartine e sestine di semicrome), consiste nella parodia di *Tea for Two Cha Cha*, un motivo scritto nel 1924 da Vincent Youmans. È il tema più ricorrente di tutti, orchestrato in modo da prevalere a poco a poco sugli altri. L'es. 33 ne riporta le prime due battute affidate ai flauti e oboi.

Esempio 33: Scena III, Parodia di un motivo di V. Youmans, n. 460

460 (cha - cha)

A musical score for a piece titled 'Cha-cha'. The score is written for four staves, likely representing a string quartet or a similar instrumental ensemble. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte). The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are dashed vertical lines indicating phrasing or breath marks. The overall style is that of a classical or romantic-era musical score.

L'ottavo elemento (dal n. 465) consta di fasce sonore acute ai flauti e agli archi, laceranti fischi che intensificano la tensione, mentre il nono (dal n. 470, es. 34) introduce gli squilli di trombe e tromboni che, di lì a poco, rimarranno solitari a sonorizzare la ieratica figura immobile di Nekrotzar.

Esempio 34: Scena III, Squilli di trombe e tromboni, n. 470

470

to discuss tonight. *ad.* = 50
never used, bell rained, shading, into la forza, very sharply articulated
schaffen/ter fack, adverbial, into la forza, sehr deutlich artikulierend

Tr. 1.    

Tr. 2.    

Tbn. 3.    

fff with full force, very clearly articulated / *mit voller Wucht, sehr deutlich artikulierend*

1. *In mezzo tempo, ♩ = 50*
senza word - bell rained, shining, jutsu to forest, very ethereally anticipated!
Schellen über Busch, schimmernd, jutsu to forest, sehr dreamlich angedeutet!

Tr. 2. *senza word - bell rained, shining, jutsu to forest, very ethereally anticipated!*
Schellen über Busch, schimmernd, jutsu to forest, sehr dreamlich angedeutet!

Tubo. 3. *senza word - bell rained, shining, jutsu to forest, very ethereally anticipated!*
Schellen über Busch, schimmernd, jutsu to forest, sehr dreamlich angedeutet!

Quest'ultimo elemento, costituito da una serie dodecafonica nelle prime 4 misure e mezza, costituisce il "Tema delle sette trombe del Giudizio Universale" (dall'*Apocalisse* di Giovanni, 8:6-9:19) che riporto per intero (es. 35), utilizzato come antecedente di un canone a due parti al n. 474, prima dell'esclamazione: «Dolore! Ooh!» di Nekrotzar dal balcone, a cui fa eco il popolo atterrito.

Esempio 35: Scena III, Tema delle sette trombe del Giudizio Universale, n. 470



Successivamente Ligeti lo utilizzerà in un canone a 5 parti realizzato da sette ottoni della durata di 28 battute (al n. 479, dove il 1° e 3°, e il 2° e 4° corno raddoppiano 2 parti), prima del minaccioso verso del Sinistro Mietitore «E sette angeli con sette squillanti trombe, suoneranno le loro trombe!». L'intero episodio dura in tutto 96 battute, con ben 18 variazioni di andamento, una sorta di responsorio drammatico che contrappone le sinistre minacce apocalittiche del tenore solista alle invocazioni della massa popolare, divisa in chi ha perso la speranza (coro II, in platea) e in chi ancora spera in una guida (coro I, dietro le quinte) esclamando: «Ascoltaci, Principe, oh, ascoltaci! [...] Siamo molto allarmati, eppure il terrore non ci vincerà se tu sarai sempre vicino a noi!». Il confronto, significativamente rappresentativo delle dinamiche sociali che si generano in ogni momento turbolento della storia, volge al peggio in mancanza di una risposta della classe dirigente (ricordiamo che i Ministri sono fuggiti e il principe Go-go è "sotto il tavolo"); la paura prende pian piano il sopravvento e divide le masse fino al punto di mettere l'uno contro l'altro: «Punisci tutti gli altri, ma non me, non uccidermi!» sentiremo echeggiare al n. 497 nel tumulto generale, dopo che le terribili melodie pancromatiche sovrapposte di Nekrotzar e della sua tromba bassa (in lontananza, es. 36) ne avranno compromesso definitivamente la stabilità.

Esempio 36: Scena III, Melodia pancromatica della tromba bassa, n. 493

493

Begin at sign from conductor
Einsatz: gemäß dem Dirigenten
Tr. bassa
(in the auditorium doorway)
(in der Saaltür)

come prima independent of conductor and brasses in the box.
unabhängig vom Dirigenten und den Blechbläsern in der Loge.

$\text{♩} = 168 - 176$

fff *brutale*

Quando tutto sembra perduto, inaspettatamente si profila all'orizzonte la soluzione alla situazione disperata in cui versa l'intera Breughelland, innescata dai personaggi apparentemente meno indicati. Astradamors, lo scienziato letteralmente "con la testa tra le nuvole", e Piet il Boccale, ne creano i presupposti, forse in maniera non del tutto inconsapevole. «Non c'è ragione di avere paura...», suggerisce l'astro-nomo di corte agli astanti per stemperare il terrore collettivo, iniziando un duetto col suo amico che si estende per ben 74 misure (nn. 500-515). I due, alla ricerca di una scusa per bere, chiedono al principe della morte di mangiare con loro in un "ristorante dall'aspetto regale", prima di compiere il macabro lavoro a cui si accinge, ma «prima di iniziare a cenare, consiglio una goccia di vino». Risalta all'inizio dell'episodio la loro vocalità volutamente tradizionale e compiacente, spesso sostenuta da armonie dominantiche, o comunque pseudotonali; sostenendosi a vicenda, ben presto risulta evidente che la coppia non ha più paura di Nekrotzar, complice anche il vino che sortisce i suoi effetti liberatori nella "canzonetta" finale al n. 512, ove i due ballano tutto intorno allegramente insultandolo e incoraggiandolo a bere su un ostinato di tritoni discendenti: «Il nostro Nekro non è affatto uno Zar! Egli è solo un vecchio nonno!». Possiamo immaginare qui il sorriso di Ligeti, d'accordo col proverbio latino *In vino veritas* (vedi es. 37).

Esempio 37: Scena III, Duetto Astradamors/Piet, n. 512

512
2 subito: molto vivace
4 $\text{♩} = 176$

Cor. 1. 2.

Timp. Do, Si, Fa#

Perc. 2. Piatti (a due)

Piet *ff* secco *ff* sempre secco sim.

Astradamors *ff* drunk / betrunken

Cheers! Cheers! Prost! Prost!! Our Ne - kro is no Tsar! He's just an old wet fart!
 Der Ne - kro ist kein Zarr! Er ist gar nur ein Narr!

ff drunk / betrunken

Cheers! Cheers! Prost! Prost!! Our Ne - kro is no Tsar! He's just an old wet fart!
 Der Ne - kro ist kein Zarr! Er ist gar nur ein Narr!

Se all'inizio del duetto la crescente baldanza della coppia sembra non distrarre Nekrotzar dalla sua ieratica posa allucinata, l'invito a bere diventa per lui un'occasione per elevare la tragicità del momento ad un livello quasi sacrale: non è difficile intravedere nella sua risposta la parodia dell'Elevazione rituale cristiana quando, con la gestualità solenne e cerimoniosa di un officiante, nelle 27 battute del suo intervento intona quasi cantillando «Ma prima lasciatemi sorseggiare questo calice pieno di sangue umano! E possa il succo spremuto delle mie vittime servire a rafforzarmi e sostenermi prima, ahimè, che la mia azione cominci!». Al primo bicchiere vuotato tutto d'un fiato dal Macabro, si scatena la reazione divertita della coppia di amici che, assecondandone l'esaltazione e soprattutto colmando di vino prontamente il bicchiere, si scatena in un dialogo grottesco: nelle 60 battute di una sorta di «tango barbaro» (nn. 523-534, ne propongo il modello nell'es. 38), ove timpani e orchestra martellano taglienti armonie dissonanti, Nekrotzar dice solo «Up!» più e più volte mentre tracanna il vino, contrappuntato dalle esclamazioni di incoraggiamento di Piet e Astradamors. Il carattere degli accenti dell'orchestra, progressivamente sempre più ravvicinati rispetto al modello ritmico, diventa letteralmente «brutale, con tutta la forza» in partitura al n. 529, un tripudio che viene sospeso da un lungo trillo in crescendo ai legni nelle ultime 13 misure, quando un Nekrotzar completamente ubriaco esclama «Il sangue ha un buon sapore!» per ben quattro volte.

Esempio 38: Scena III, “Tango barbaro”, n. 532

523
Pesante ♩ = 132
 legni+ottoni

tastiere+arpa

ottoni archi pizz.

Piano *fff* timp. Nekrotzar, urlando

Piet, Astradamors

Up! Drink!

Ritmo

Proprio quest'ultima frase offre a Ligeti l'elemento in comune per il passaggio alla sezione successiva, quasi un cambio scena cinematografico: nell'*Andantino con moto, grazioso* (lungo 97 battute, dal n. 534 al n. 555, un 4/4 con semiminima = 112), definito in partitura col termine lituano “Galimatias”, torna infatti il tema della *Bourrée perpetuelle* già utilizzato al n. 229, quando Nekrotzar azzanna Mescalina come un vampiro. Il linguaggio è triadico, ma le consonanze procedono attraverso un cromatismo serpeggiante che distorce ogni possibile coerenza tonale; il compositore qui riutilizza la tecnica della stratificazione di citazioni per la quarta e ultima volta, cumulando strati autosufficienti e non correlati in un modo che ricorda Charles Ives. Mentre il Grande Macabro si lamenta e scherza sulle sue conquiste in un assolo che copre ben 63 battute, al tema già citato si sommano un minuetto in fa maggiore agli archi (in 3/4, al n. 543), il trio dal *Grazer Galopp in G* di Schubert (in 2/4, al n. 544, alla celesta), un altro galop in mi maggiore (2/4), un tema in 6/8 in re maggiore all'organo elettrico, e un secondo minuetto (3/4) in mi bemolle maggiore all'arpa, tutti e tre al n. 549 (es. 39). Per gli ultimi quattro elementi è prescritto un accelerando graduale a prescindere dal resto dell'orchestra, per cui lo sfasamento e la politonalità risultante creano una combinazione cacofonica perfettamente in linea con la narrazione.

Esempio 39: Scena III, Stratificazione di danze, nn. 543-544

543 *Lo stesso tempo*
♩ = 112

Va. 1. (Menuet) 1) *mf gracioso espressivo, sempre in rilievo*
2. (Menuet) 1) *mf gracioso espressivo, sempre in rilievo*

Vla. 1. (Menuet) 1) *mf gracioso espressivo, sempre in rilievo*
2. (Menuet) 1) *mf gracioso espressivo, sempre in rilievo*

Vc. 1. *mf gracioso espressivo, sempre in rilievo*

544

Begin in the tempo of the orchestra (♩ = 112), accelerating very gradually, independently of conductor's beat or of the other instruments

Celesta
2) 3) *f leggiero clearly audible / deutlich hörbar*

Org. ellet.
♩ = 112 (*Lo stesso tempo*)
strident registration *mf*
"scharfe" Registrierung

E-Piano
Begin in the tempo of the orchestra (♩ = 112) and gradually
Im Tempo des Orchester (♩ = 112) beginnen und allmählich
mf *cheekily / keck*

Arpa
Begin in the same tempo (♩ = 112)
Im selben Tempo (♩ = 112) beginnen

Riportiamo il commento del compositore in merito all'utilizzo delle citazioni in *Le Grande Macabre*:

... ci sono alcune pseudo-citazioni; quando ero studente dovevo scrivere in stili differenti – minuetti nello stile di Haydn o Mozart, rondò nello stile di Couperin – e qui sono tornato a questi pezzi giovanili. Si pensa che sia Haydn, ma è Ligeti. Sono citazioni false.²⁰

Egli spiega anche la ragione di questi strani strati "classici" affermando che

le allusioni stilistiche e i frammenti di pastiche sono analoghi *agli objets trouvés* della *pop art*, in questo caso sono *objets trouvés* della storia della musica.²¹

²⁰ LIGETI, *Ligeti in Conversation*, cit., p. 119.

²¹ *Ibid.*

Nelle ultime 34 battute della “Galimatias”, Piet ed Astradamors interagiscono divertiti alle boriose frasi di Nekrotzar: «Nessuno è potuto scampare ai miei artigli! A Socrate la coppa avvelenata! A Nerone un coltello nel suo palazzo!», concludendo la sezione insieme a lui con un lungo *sib* a piena voce della durata di 22 battute; segue dunque un *Vivace giocoso* di 32 battute (n. 555) a mo’ di coda in cui, nel trambusto generale, anche Go-Go emerge dal nascondiglio e viene presentato a “Tsar Nekro” come “Tsar Go-go”, unendosi agli *sketch* comici dei tre ubriachi.

Nell’ultima parte della Scena III (nn. 562-603) si concretizza la minaccia lungamente annunciata dal Grande Macabro: la cometa irrompe e un’esplosione squarcia la scena con impressionanti effetti di luce, seguita da un terremoto che atterrisce i presenti e spazza via la giocosa atmosfera precedente; in seguito ad un’improvvisa detonazione (n. 562), Ligeti utilizza la testa del Tema delle 7 trombe del Giudizio Universale, già visto al n. 470, per costruire un episodio di 29 battute in cui prima gli ottoni, e poi tutta l’orchestra, si impennano per poi precipitare fino alle note più gravi della tuba e dei contrabbassi, sostenuti da un tremolo del timpano grave e della grancassa in *pp*. Alla richiesta di Nekrotzar «Do... dove sono?? Che ora è?», Piet risponde in maniera elusiva, ma subito incalza il Macabro prendendolo per il colletto «Ora basta con questo: Viviamo o non viviamo?». Bello l’effetto del tempo che scorre affidato ai soprani del coro fuori scena, che glissa verso le note più acute possibili (es. 40).

Esempio 40: Scena III, Effetto del tempo che scorre, nn. 569-570

Chorus off-stage: only very high sopranos
 Chor hinter der Bühne: nur sehr hohe Sopranen

nnnn! *nnnn!* *nnnn!* *nnnn!* *simile*
 Very high, shrill cries, as if from strange birds of prey or a fantastic kind of seagull.
 Sehr hohe, schrille Schreie, wie von merkwürdigen Raubvögeln oder einer fantastischen Möwenart.

La sezione è molto suggestiva, lampi e improvvisi fragori del tutto orchestrale (al n. 576 è presente l’indicazione dinamica *ffffffffff*) si alternano a parti calme caratterizzate da fasce in *p* scandite da colpi di un gong grave a mo’ di pendola, che sostengono i dialoghi recitati dei quattro personaggi. Nel tentativo di portare a termine la sua missione, Nekrotzar chiede aiuto a Piet, Astradamors e Go-go, anch’essi del tutto ubriachi, e cerca di montare il cavallo a dondolo con le sue insegne al comando «Nel nome dell’Onnipotente, io farò il mondo a pezzi!»; in realtà egli conserva solo un briciolo della sua natura terrificante, e la messinscena che recita non fa che ridicolizzarlo ancor di più. Gli effetti di luce della cometa, che risplende oscurando il sole e la luna al n. 589, si manifestano ancora in altri due picchi in *ff* dell’orchestra, dopodiché cala una semioscurità funerea alle parole «Sì, è fatto! È fatto... Tutto è fatto...» di Nekrotzar sopra un ruvido canto funebre degli ottoni (n. 597) sostenuto da fasce acute agli archi, suggellato dal significativo verso

Consummatum est dal Vangelo di Giovanni, cantato dal coro fuori scena (es. 41) mentre cala il sipario e le luci si spengono completamente.

Esempio 41: Scena III, *Consummatum est*, n. 601

Women's chorus (sopr. and alto) off-stage, from a distance
 Frauenchor (Sopr. + Alt) hinter der Bühne, aus der Entfernung

601

not loud but very clearly audible
 nicht laut, doch sehr deutlich hörbar

♩ = 50

Con - sum - ma - tum est.

Scena IV

Cronologia degli eventi	numero di battute
Intermezzo: the terrible, imaginary Last Judgement (Meno mosso, misterioso 4/4 – ♩ = 50 e vari)	53
Piet e Astradamors, poi Go-Go <i>Ghost Astradamors, are you dead?</i> (Poco meno mosso 4/4 – ♩ = 52 e vari)	57
Tre Soldati, Go-Go, Nekrotzar e Mescalina <i>Ha, we are three soldiers!</i> (Più vivo, feroce 4/4 – ♩ = 160 e vari)	72
Ministri, Mescalina, Go-Go, Astradamors, Piet e Nekrotzar <i>Innocent! Innocuous!</i> (Tempo giusto 6/8 – ♩ = 196 e vari)	42
Astradamors, Piet, Go-Go <i>Was he, in fact, Death?</i> (“Mirror canon” Andante calmo 4/4 – ♩ = 80 e vari)	60
Amanda/Amando, Tutti <i>Ah, it was good in that dark grave</i> Finale: “Passacaglia” Andantino con moto 4/4 – ♩ = 114-116)	105
Tempo totale: 20 minuti circa	Totale battute: 389

La Scena III si lega alla IV senza soluzione di continuità attraverso le 36 misure dell'Intermezzo: il terribile, immaginario "Ultimo Giudizio", come indicato in partitura al n. 603. In realtà ha lo stesso andamento *Meno mosso, misterioso* del n. 597, ed è composto da una scrittura animata da lente fasce incrociate in crescendo basate sull'intervallo di tritono, un'atmosfera statica che ricorda nuovamente la prima parte di *Atmosphères* (ess. 42-43).

Esempio 42: *Atmosphères*, bb. 18-22, dettaglio partitura

The image displays a detailed musical score for measures 18-22 of *Atmosphères*. The score is written for a large ensemble, including Clarinets (Cl.), Flutes (Fg.), Cello (Cf.), Cor, Trumpets (Tr.), Trombones (Trbn.), Tuba (Tba.), and Violins (V.I.). The notation is dense, featuring various dynamic markings such as *pppp*, *pppp marcando*, *ff*, *dim.*, and *pppp marcando*. The score is organized into systems, with measures 18-22 clearly visible. The instruments are listed on the left side of the page, and the corresponding staves are arranged in a vertical column. The notation includes notes, rests, and dynamic markings, with some measures showing complex rhythmic patterns and others showing sustained notes. The overall texture is dense and atmospheric, characteristic of Ligeti's style.

Esempio 43: Scena IV, Intermezzo: diminuendo generale, nn. 602-604, dettaglio partitura

602 The curtain falls slowly.
Der Vorhang fällt langsam.

603 Intermezzo: the terrible, imaginary Last Judgement
Zwischenspiel: das schreckliche, erträumte Weltgericht

604

The score is a detailed musical notation for a scene from György Ligeti's work. It features multiple staves for different instruments and voices. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into measures, with specific measures highlighted by brackets and labels. The overall structure is complex, reflecting the intricate nature of Ligeti's composition.

Man mano che, in accelerando, i valori e i relativi crescendo si accorciano e discendono verso le note gravi sfumando al *pp*, si spegne il movimento interno e si stabilizza una fascia di armonici naturali agli archi in *pp* (es. 44).

Esempio 44: Scena IV, Intermezzo: fascia di armonici naturali, n. 608

608

archi

Sempre nel buio completo e a sipario chiuso, i 15 archi iniziano a glissare gli armonici (n. 610) con differenti figurazioni, innescando gradualmente un delicato movimento, evanescente, dal quale nascono gli accordi tenuti di corni e 3 armoniche cromatiche, seguiti da flauti e organo elettrico: in tutto 18 battute di introduzione al duetto di Piet e Astradamors che, credendo di essere dei fantasmi, sognano di fluttuare in cielo. Al levarsi del sipario (n. 614) una densa nebbia avvolge “l’amabile paese di Breughelland” in prossimità del cimitero dove tutto è iniziato, ove si scorgono a malapena i due amici che vagano beati mentre danno vita a un divertente dialogo: «Stiamo fluttuando...» «... in paradiso...» «Sì, ora posso sentire quelle arpe celestiali...» «Mi stanno crescendo le ali».

I glissandi agli archi diventano sempre più acuti e veloci fino al riemergere delle tre armoniche e di Go-go, scarmigliato e in stato confusionale, il quale chiede invano se qualcuno sia sopravvissuto; è ormai l'alba, e tutto sembra ricominciare come all'inizio dell'opera: Ligeti ce lo rammenta proponendoci gli stessi clacson utilizzati nel Preludio alla Scena I al n. 627 (es. 45).

Esempio 45: Scena IV, Riproposizione dei clacson del Preludio alla Scena I, n. 627

[illegible]

Stavolta questo elemento è funzionale all'introduzione di tre nuovi personaggi che si presentano da soli: «Ah, noi siamo tre soldati, risorti dalla tomba, per spartirci tutto il bottino, che il buon Dio ci dà». Inizia così l'ultimo macro-episodio drammatico, che vedrà ricomparire in scena quasi tutti i protagonisti dell'opera, un pezzo d'insieme costruito ad arte e degno della migliore tradizione melodrammatica.

I tre “macabri vecchi ruffiani”, armati e carichi di bottino, inizialmente minacciano e maltrattano Go-go; ma quando riappare un Nekrotzar confuso e

scarmigliato, ma ancora capace di riconoscere il Principe e così restituirgli l'autorità che gli spetta, i tre docilmente obbediscono al suo imperioso comando che li riporta all'ordine. La narrazione musicale degli eventi, come abbiamo visto durante tutta l'opera, prende la forma di un recitativo fluido e ricco di associazioni timbriche che esaltano l'espressività dei personaggi, come ad esempio *car horns*/tre soldati (personificazioni della volgarità e della rude violenza), clavicembalo/Go-go (nobiltà d'animo non priva di vezzosa affettazione), organo Regale/Nekrotzar e più avanti gli strappi secchi e forti del pianoforte con l'orchestra/Mescalina.

Riprendendo la narrazione, mentre un Gran Macabro amareggiato e allucinato dalla mancata fine del mondo si rende conto della sua impotenza messianica, al diradarsi della nebbia emerge da una tomba Mescalina che, dimenandosi come una furia e armata di frusta e spiedo, si getta su Nekrotzar e lo cattura minacciando di ucciderlo (nn. 661-665). Go-go prontamente ordina a due dei suoi soldati di fermarla e legarla, mentre il terzo quasi contemporaneamente introduce i ministri Bianco e Nero, anch'essi legati: ne nasce un violento scambio di accuse che sfocia in una violenta colluttazione fisica tutti-contro-tutti, "come una commedia del Teatro Cinese" (come indicato da Ligeti in partitura al n. 660). Improvvisamente, al cessare della musica, tutti cadono al suolo come esanimi, mentre i due "fantasmi" Piet ed Astradamors fanno il loro ingresso in scena; Go-go prontamente "resuscita" e li invita a bere, intonando insieme a loro un terso accordo di mi maggiore mentre si compiace di vederli vivi e vegeti. Nekrotzar assiste alla scena amareggiato e sempre più sofferente, mentre gli archi (3 violini, 2 viole, 5 celli) al sorgere del sole avviano un *Andante calmo* in forma di "Canone a specchio" a 10 parti, non a caso proprio al n. 666 (es. 46): in 40 misure tutti assistono al miracolo del rimpicciolimento fino alla scomparsa completa del Messaggero di morte, attraverso una modalità che ricorda le leggende transilvane sui vampiri.

Esempio 46: Scena IV, Canone a specchio, n. 666

666
Andante calmo
 Dux moto retto

sezione moto retto

sezione moto contrario

Dux moto contrario

L'antecedente viene presentato già "specchiato" tra viola I e cello I, ovvero con gli intervalli presi per moto contrario; anche la stessa melodia presenta al suo interno una sezione ripetuta con gli intervalli rivoltati. Dopo l'esposizione dell'antecedente,

seguono altre quattro entrate di coppie di strumenti a intervalli regolari, ed ogni parte, alla fine della melodia, la ripete immediatamente senza interruzione: in assenza di parti libere, ne risulta un vociare sommesso e monotono che sfuma pian piano fino al niente.

L'evento meraviglioso lascia tutti i presenti a bocca aperta e dubbiosi sulla vera natura di quell'essere demoniaco; ma ben presto, la voglia di lasciarsi la brutta avventura alle spalle prende il sopravvento e tutti, incoraggiati dal vino che riprende a scorrere, ritrovano il buon umore. Riemergere da una tomba anche la coppia di amanti della Scena I, Amanda e Amando, rimasti in un esilio volontario e all'oscuro di tutto ciò che è accaduto; sostenuti dalle medesime armonie del loro primo duetto, iniziano una danza leggiadra che costituisce il finale dell'opera, una delicata Passacaglia che accompagna il loro ultimo duetto. Costruito quasi interamente su intervalli armonici e melodici consonanti, l'episodio ha una durata complessiva di 105 misure, ed è l'equivalente "positivo" della funerea processione che ha accompagnato l'ingresso di Nekrotzar nel palazzo reale al n. 451; esso si sviluppa attraverso un unico crescendo in cui i due amanti, fieri e compiaciuti delle gioie dell'amore, ne cantano un elogio che viene infine condiviso da tutti attraverso un coro finale di 43 battute (dal n. 687) che rimarca, come già detto, lo spirito del "Chi vuol esser lieto, sia: di domani non c'è certezza" di medicea memoria: riporto per intero il testo finale a conclusione di questo viaggio tra le pagine di una partitura meravigliosa, tra le più belle del teatro musicale di tutti i tempi, anche per rilanciare il messaggio ligetiano d'amore per la vita.

*Che siano gli altri a temere il giorno del Giudizio:
noi non abbiamo paura, che venga ciò che può!
Altri si pieghino sotto orribili terrori:
per noi c'è solo il qui e ora.*

Riferimenti bibliografici

Lettera di Ligeti a Bertil Bokstedt (Direttore dell'Oper Kungliga Teatern, Stockholm) del 10.11.1971 (Paul Sacher Foundation).

Lettera di Aliute Mecys a Ligeti dell'8.2.1972 (Kaunas Archives).

György Ligeti in Conversation, London, Eulenberg Books, 1983.

ISTVAN BALAZS, *La fin du monde vue d'en bas*, «Avant-Scène Opéra», n. 180, 1997.

ALIUTE MECYS, *Irealizmas ir fantazijų Lietuva*, «Kultūros Barai», XI, 1998, pp. 63-66.

PETER VON SEHERR-THOSS, *György Ligeti's Oper Le Grand Macabre: Erste Fassung, Entstehung und Deutung*, Eisenach, Verlag der Musikalienhandlung K.D. Wagner, 1998.

RICHARD STEINITZ, *György Ligeti. Music of the Imagination*, London, Faber and Faber, 2003.

BJÖRN HEILE, *The Music of Mauricio Kagel*, Aldershot, Ashgate, 2006.

MICHAEL SEARBY, *Ligeti's 'Le Grand Macabre': how he solved the problem of writing a modernist opera*, «Tempo», LXVI/262, 2012, pp. 29-38.

GYÖRGY LIGETI, *L'Atelier du compositeur. Ecrits autobiographiques. Commentaires sur ses oeuvres*, Genève, Contrechamps, 2013.

UNIONE DI COSTRUZIONE E POETICA: GLI STUDI PER PIANOFORTE DI GYÖRGY LIGETI

MARIA D'AGOSTINO

È prassi della riflessione storiografica affidarsi a categorie generali per identificare i tratti principali di un dato periodo storico, al fine di risolvere così l'annoso problema, sempre attuale, di interpretare univocamente i differenti avvenimenti che animano un'epoca. Tali classificazioni, meglio note come «periodizzazioni», sono ben lontane dall'essere incasellamenti rigidi e immutabili: piuttosto, sono categorie *umane*, spesso costituite a posteriori, e pertanto soggette a cambiamenti sulla base di ciò che si considera più rilevante nelle proprie interpretazioni.¹

Un esempio aiuterà a contestualizzare: in riferimento al XX secolo, numerose riflessioni storiografiche divergono in merito agli accadimenti da considerare influenti ai fini della periodizzazione (Arrighi sostiene che le premesse del Novecento si ebbero già nel Seicento, ponendo l'attenzione sulla nascita del capitalismo; Barraclough sostiene che il XX secolo prende avvio già dal 1890, anno simbolico che segna l'apertura europea ad altre potenze mondiali; Hobbsbawm focalizza l'attenzione sugli anni 1914-1991, definendo il XX «secolo breve»);² Tale differenza di impostazione, pur trattandosi del medesimo lasso di tempo, si può facilmente spiegare considerando la numerosità di eventi rilevanti avvenuti in quegli anni, ognuno dei quali capace di orientare le proprie epoche e le epoche future.

La Storia della Musica, certamente non scindibile dalle vicende politico-culturali, seguì la medesima strada: divenne quindi complesso, nel Novecento, tentare di racchiudere tutte le esperienze in un'unica categoria, prediligendo piuttosto un approfondimento sul *singolo*, sulle modalità adottate da *ogni* compositore per relazionarsi con la disciplina musicale. D'altronde, la “disgregazione” del sistema tonale come riferimento cardine per la composizione aveva aperto la strada a numerose possibilità: oltre alle novità proposte dalla Seconda Scuola di Vienna – rese possibili dall’“emancipazione” della dissonanza – altri parametri musicali, precedentemente “impliciti”, divennero motivo di interesse e di sperimentazione (timbro, ritmo, forma etc.).

L'esperienza musicale di György Ligeti fu, sotto questo punto di vista, tra le più rappresentative del XX e XXI secolo: non soltanto in virtù della sua spiccata

¹ Per una panoramica generale in merito: PIETRO CORRAO-PAOLO VIOLA, *Introduzione agli studi di storia*, Roma, Donzelli Editore, 2020, p. 51 e segg.

² GEOFFREY BARRACLOUGH, *Guida alla storia contemporanea*, Bari, Laterza, 1971; GIOVANNI ARRIGHI, *Il lungo XX secolo. Denaro, potere e le origini del nostro tempo*, Milano, Il Saggiatore, 1994; ERIC HOBBSBAWM, *Il secolo breve 1914-1991*, Milano, Rizzoli, 2014.

personalità artistica, difficilmente incasellabile in categorie precostituite; ma soprattutto per via della sua inesauribile sperimentazione, che lo rese capace di approcciarsi in maniera proficua ai principali interessi europei e mondiali. In altri termini, la sua fu un'azione di *sintesi* della cultura musicale, al di là di ogni confine geografico e storiografico.

Gli *Studi per pianoforte* rappresentano uno dei massimi esempi di una simile attitudine. Scritti tra il 1984 e il 2001, da un lato comprendono l'evoluzione artistica di circa vent'anni di ricerca compositiva, rendendo evidente quanto la sua arte fosse capace di evolvere in accordo con gli stimoli esterni ricevuti; dall'altro, essi accolgono e interiorizzano in maniera personale influssi musicali tra i più differenti, spiccando pertanto per raffinatezza e complessità.

L'obiettivo di questo lavoro sarà quello di fornire un approfondimento degli *Studi* che tenga conto di queste prerogative, e che, anzi, le consideri un punto di partenza dal quale muovere al fine di giungere ad una comprensione a tutto tondo delle composizioni.

Dalle parole alle note

Durante il Novecento diversi compositori scrissero della *propria* musica, complice un panorama musicale fortemente diversificato che rendeva quasi "necessaria" un'azione di razionalizzazione dei linguaggi, divenuti adesso estremamente personali: anche in questo contesto, l'esperienza di Ligeti fu notevole. I suoi scritti spiccano per limpidezza di pensiero, razionalità e consapevolezza artistica, tanto da divenire un riferimento musicologico fondamentale, e non semplicemente un corollario di informazioni utili a contestualizzare la musica in elementi biografici o personali: in altri termini, la «struttura del suo pensiero» ligetiana divenne il modello capace di stabilire una «struttura della sua musica».³

Alla luce di tali aspetti sarà, quindi, indispensabile, per una miglior comprensione musicale, affidarsi in primo luogo ad una attenta analisi delle parole del compositore. Scriveva nel 1985 – anno importante se si considera la sua coincidenza con il periodo di composizione degli *Studi*:

[...] Mi dichiaro per un modernismo di oggi. Per me questo vuol dire in primo luogo una precisa distanza rispetto al cromatismo totale e alle dense tessiture micropolifoniche che caratterizzavano la mia musica tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta. Questo significa anche sviluppo di una polifonia fatta di una rete di voci ritmicamente e metricamente complesse e al tempo stesso di un'armonia trasparente e consonante che non intende tuttavia ristabilire la vecchia tonalità. Per la ritmica e la metrica ci sono stati due influssi determinanti sulla mia musica degli anni Ottanta: la complessità polimetrica degli *Studies for Player Piano* di Conlon Nancarrow e la grande diversità delle culture musicali non europee. Tra queste ultime due in particolare mi hanno interessato: la musica dei Caraibi [...] e, nel 1982-83, i

³ Cfr. EWA SCHREIBER, *The structure of thought. On the writings of György Ligeti*, «Trio», 2019.

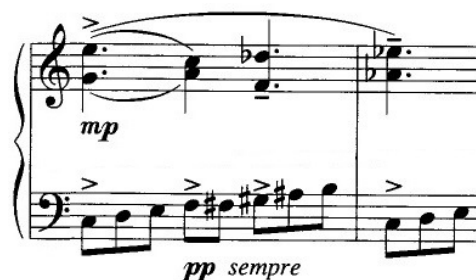
folclori Banda Linda e Pigmeo della Repubblica Centrafricana. Si tratta di una musica polifonica di ricchezza ritmica incomparabile che ho conosciuto grazie alle ricerche del musicologo israeliano Simha Arom. Questo non significa affatto che la mia musica sia folclorica. Solo le tracce delle idee di base delle culture etniche agiscono sul mio pensiero musicale; la musica resta autonoma. Il mondo ritmico di Nancarrow, dell'America latina e dell'Africa centrale si amalgamano nella mia immaginazione con elementi del folclore ungherese e rumeno dei quali sono impregnato fin dalla mia gioventù e si trasformano nella mia musica in concezioni che non hanno nulla di folclorico ma restano individuali e costruite in maniera personale.

C'è poi un altro settore della cultura contemporanea che ha influito in maniera ancora più decisiva sul mio pensiero musicale e si tratta del computer e delle modalità di pensiero scaturite dalla sua utilizzazione. [...] Più precisamente si tratta di adottare un tipo di pensiero nel quale alcuni principi di base funzionano come i codici genetici producendo forme musicali "vegetali"; un procedimento analogo dunque alla crescita degli organismi viventi [...].

Il pensiero e i metodi della scienza sono talmente diversi da quelli dell'arte che non sono certo la tecnologia e le matematiche ad assumersi il compito di creare opere d'arte. I dati della scienza potrebbero invece fecondare il pensiero e l'immaginazione artistica raggiungendo in questo modo un risultato capace di incidere in maniera decisiva sullo sviluppo di una nuova arte visuale e di una nuova musica.⁴

Vale la pena evidenziare alcuni aspetti interessanti, che diverranno utili strumenti in sede di analisi musicale.

In primo luogo, la definizione di uno stile compositivo che rifiuta gli strutturalismi delle prime avanguardie novecentesche e, al contempo, recupera la consonanza, non più nel suo essere conseguenza dell'armonia tonale, bensì come elemento di "trasparenza" musicale, non associabile ad una precisa gerarchia di suoni. Si consideri, a tal proposito, l'*incipit* tematico dello Studio n. 4 "Fanfares":



Esempio 1: György Ligeti, *Studio n. 4 "Fanfares"*, bb. 2-3

Visti singolarmente, i bicordi sono consonanti e schematizzabili secondo le classificazioni tonali: triade di Do maggiore (*do-mi-sol*) – triade di Fa maggiore (*fa-la-do*) – triade di Re bemolle maggiore in secondo rivolto (*sol#* [enarmonica-mente

⁴ GYÖRGY LIGETI, *La mia posizione di compositore oggi*, in ENZO RESTAGNO (a cura di), *Ligeti*, Torino, EDT, 1985, pp. 3-6.

lab]-fa-reb) – triade di La bemolle maggiore in primo rivolto (*do-lab-mib*). La loro apparente appartenenza ad un contesto armonicamente “familiare” non permette tuttavia di definire un percorso sintattico efficace, che possa essere letto alla luce di una specifica circostanza tonale: decontestualizzati, i suoni appaiono liberi da necessità formali, mantenendo soltanto una *parvenza* di tradizionalità.⁵

Un secondo aspetto che lo scritto del 1985 mette in luce è quello dello sviluppo di una polifonia «fatta di una rete di voci ritmicamente e metricamente complesse», derivante dall'incontro con le esperienze di Conlon Nancarrow e con gli studi sulla musica popolare non europea.⁶

I due riferimenti riportati da Ligeti, pur nella loro estrema distanza, divengono una fonte da cui attingere per muoversi verso una direzione differente dall'impostazione della musica “colta” euroamericana: volendo definire un punto d'incontro, esso andrebbe ricercato certamente nell'accostamento della polifonia a parametri *ritmici* e non *melodici*. Il punto di partenza è l'idea di una musica costruita su modelli iterativi, spesso attraverso la ripetizione di una cellula motivica essenziale; la numerosità di “livelli”, tra loro non comunicanti ma giustapposti, genera una condizione di complessità ritmico-metrica, la quale diviene, a sua volta, generatrice di nuove linee melodiche e nuovi ritmi, nati dall'intersezione dei precedenti. Si è parlato, a tal proposito, di «polifonia poliritmica», definizione che identifica una dimensione polifonica nata da presupposti di pluralità ritmica: la numerosità di ritmi coesistenti permette lo sviluppo di una poliritmia non ordinata; quest'ultima, considerata l'abbondanza di livelli musicali presenti, contribuisce a generare una dimensione polifonica.⁷

A proposito di Conlon Nancarrow, Ligeti affermò che «la sua musica è estremamente originale, divertente, costruttiva e allo stesso tempo emozionante... per me è la migliore musica di qualsiasi compositore vivente di oggi».⁸ Nancarrow esprime il proprio pensiero musicale negli *Studi per player-piano*, brevi lavori nati con la volontà di esplorare in maniera completa le potenzialità timbriche, ritmiche, armoniche e polifoniche dello strumento; tale aspirazione fu raggiungibile appieno soltanto tramite l'eliminazione della figura dell'esecutore che, nella sua condizione umana – e pertanto “finita” – limitava il compositore nella ricerca musicale di quanto andasse al di là delle sue potenzialità. Caratteristiche comuni a tutti gli *Studi per player-piano* sono una sovrapposizione di linee e ritmi potenzialmente infinita – e

⁵ «He is using the vocabulary but not the syntax of tonal music», cfr. MIKE SEARBY, *Ligeti's "Third Way": "Non-Atonal" Elements in the Horn Trio*, «New Series», 206, Cambridge University Press, 2001, p. 19. L'argomento è inoltre approfondito in ERIC DROTT, *The Role of Triadic Harmony in Ligeti's Recent Music*, «Music Analysis», XXII/3, 2003.

⁶ In un'intervista del 1997 Ligeti riferisce di aver tratto ispirazione anche dalla musica medievale, in particolare da compositori “meno noti” vissuti durante gli anni di Dufay e Machaut: tra tutti, sostiene che «il più grande [sia] Ciconia [Johannes]», cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=pQARocVgJtc>, consultato in data 25-03-2024.

⁷ Cfr. RICHARD STEINITZ, *The Dynamics of Disorder*, «The Musical Times», 137/1839, 1996, pp. 7-14.

⁸ Lettera di Ligeti a Charles Amirkhanyan, 1981.

certamente di gran lunga superiore a quella consentita in brani eseguiti da un interprete –, corredata da indicazioni di andamento estremamente rapide: condizioni che generano, all'ascolto, molti più incastri polifonici di quanti ne emergano da una semplice lettura delle parti.⁹

Il seguente estratto, ripreso dallo *Studio n. 6* degli *Studi per player-piano*, esemplifica come la presenza simultanea di due indicazioni metriche sovrapposte non permetta alle due linee di avanzare unitariamente, giungendo piuttosto alla creazione di progressivi cicli all'inizio dei quali reincontrarsi: si assisterà ad una simile situazione in molteplici *Studi* di Ligeti.

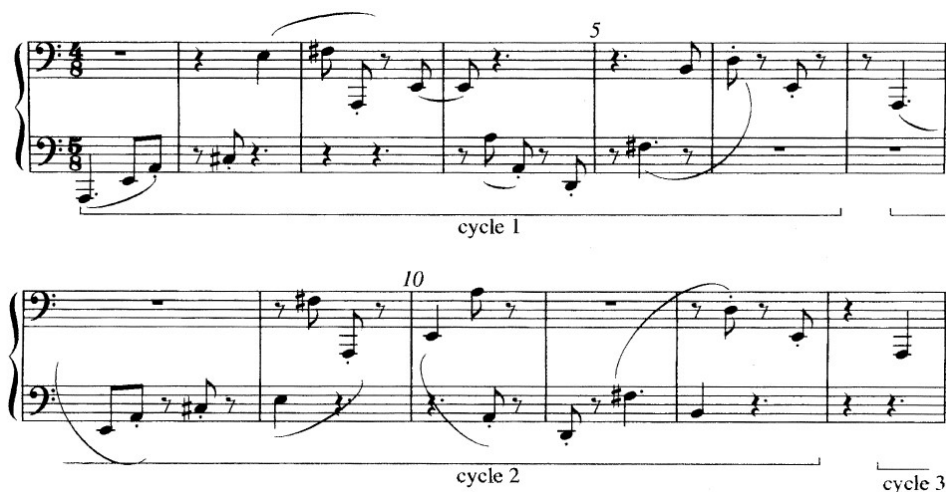


Figura 1: Schematizzazione dei cicli ritmici nello
Studio per player-piano n. 6 di Conlon Nancarrow, bb. 1-13,
 (DAVID BRUCE, *The manic mechanic*, «The Musical Times», 138/1850, 1997, p. 4)

Se la “scoperta” dell’arte di Conlon Nancarrow fu un evento riconducibile personalmente a Ligeti, ad attingere a modelli musicali non europei furono molteplici compositori: tra i più noti, accanto a Ligeti, vale la pena menzionare Luciano Berio e Steve Reich.¹⁰

Nel suo contributo del 2005, Daniele Segre Amar identifica principalmente due categorie musicali che Ligeti incorporò nel proprio stile musicale dopo esser entrato in contatto con gli studi di Arom: «la ricchezza polifonica e il “sorgere” della polifonia dalla poliritmia».¹¹ Pur non ambendo in questa sede ad un approfondimento

⁹ Per un approfondimento su Nancarrow: DAVID BRUCE, *The manic mechanic*, «The Musical Times», 138/1850, 1997, pp. 9-12; KYLE GANN, *The music of Conlon Nancarrow*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

¹⁰ Per un approfondimento cfr. DANIELE SEGRE AMAR (trad. MARCELLO PIRAS), *Dal Togo alle Accademie europee. Influenze, tradizioni e innovazioni, dalla musica Kabiye alle partiture di Reich, Berio e Ligeti*, «Rivista Italiana di Musicologia», XL/1-2, 2005, pp. 317-349.

¹¹ Ivi, p. 343.

totale di tali aspetti, sarà utile considerare alcuni concetti ritmici che verranno in seguito riproposti nell'analisi degli *Studi* di Ligeti:¹²

- a) *Plurilinearità* vs *Polifonia*: nel primo caso si tratta di combinazioni tra parti simili ma non coincidenti; nel secondo caso ci si riferisce nello specifico a procedimenti in cui, oltre alla plurilinearità, vi sono eteroritmia (differenti ritmi per le differenti parti), presenza simultanea di differenti elaborazioni motiviche.
- b) *Tuilage* (lett. “disposizione l'una sull'altra delle tegole di un tetto”), indicando con questo termine un'azione che «si produce quando un secondo solista (o gruppo) entra mentre il primo non ha ancora concluso il suo intervento. Per un breve lasso di tempo, la monodia si trasforma in una polifonia rudimentale con la copertura della fine di una frase da parte dell'inizio di un'altra»;¹³ Arom lo identifica come procedimento plurilineare.
- c) *Contrappunto ritmico*, ossia sovrapposizione di ostinati diversi, che tendono ad “incrociarsi” più che sovrapporsi (*cross-rhythm*); si tratta di un procedimento polifonico, in cui la principale attenzione è riservata al ritmo.¹⁴

Ritornando, ancora una volta, alle parole di Ligeti, ci si soffermi in ultimo sul concetto di “scientificità” in relazione alla materia artistica.¹⁵

Molti studi hanno evidenziato una similitudine tra le composizioni di Ligeti ed alcuni processi fisici, primo tra tutti il principio dell'*entropia*. Definibile come la funzione di stato che regola la seconda legge della termodinamica, essa stabilisce la tendenza dei sistemi naturali a dirigersi da uno stato di ordine (entropia minima) ad uno stato di disordine (entropia massima), e cioè in misura crescente in termini di energia. Molti brani di Ligeti – e gli *Studi* rappresentano un esempio evidente – manifestano un simile comportamento, a sua volta derivato dai processi ritmici e melodici che, come si è visto, tendono a divenire più complessi tanto più si avanza nella composizione.

Anche la matematica diviene in questo contesto uno strumento creativo. Si noterà in seguito quanto sia indispensabile mantenere viva un'attenzione nei confronti di proporzioni numeriche, senza le quali la comprensione totale delle composizioni sarebbe impossibile.

¹² Per ulteriori approfondimenti: SIMHA AROM, *African Polyphony and Polyrhythm. Structure and Methodology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991 [ed. or. 1985]; MAURIZIO AGAMENNONE, *Le voci dal Mondo*, in AA. VV., *Musiche tradizionali centrafricane*, Torino, Settembre Musica, 1997, pp. 45-64.

¹³ AGAMENNONE, *Le voci dal Mondo*, cit., p. 55.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ È curioso un aneddoto raccontato più volte dallo stesso compositore, secondo il quale il suo sogno fosse quello di fare lo scienziato: cfr. GYÖRGY LIGETI-ECKHARD ROELCKE, *Lei sogna a colori?*, Padova, Alet Edizioni, 2004, p. 31; GYÖRGY LIGETI, *Between Science, Music and Politics*, Kyoto, The Innamori Foundation, 2002, p. 239 (consultabile al link https://www.kyotoprize.org/wp-content/uploads/2019/07/2001_C-1.pdf, ultima visita in data 24-03-2024).

Ci si limiterà, per ora, a riportare un esempio che, tra tutti, meglio rappresenta l'applicazione musicale delle parole del compositore.

Lo *Studio n. 13*, il settimo del II volume, ha come titolo “*L’escalier du diable*” (“La scala del diavolo”): facendo risalire l’origine di questa denominazione ad elementi musicali, se ne ritroverebbe facilmente riscontro nella scrittura evocativa, che, nella sua inquietà ascesa verso registri acuti, rimanderebbe al movimento di una figura diabolica. Esiste, tuttavia, un’interpretazione più completa, che metterebbe in relazione il materiale musicale con una funzione matematica definita da Georg Cantor alla fine del XIX secolo, anche nota con il nome di “Scala del diavolo”, la cui rappresentazione visiva trova vita nel grafico seguente:

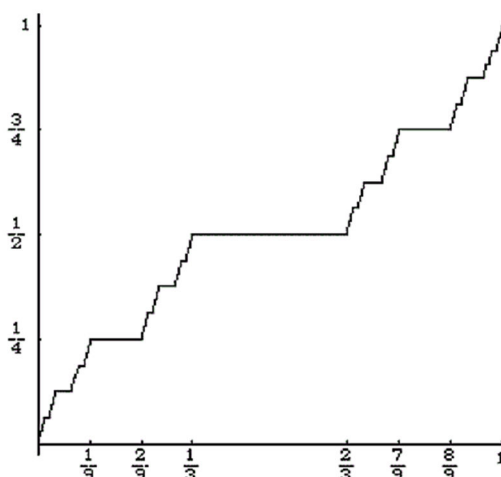


Figura 2: Grafico della funzione di Cantor, o “Scala del diavolo”

L’importanza della funzione di Cantor risiede nella sua apparente ambiguità: in effetti, essa è al contempo *crescente* e di derivata “quasi” (in senso matematico) ovunque nulla – nonostante la derivata di una funzione crescente sia sempre maggiore o uguale a zero. Il grafico dimostra infatti un’ascesa della curva, pur se si mantiene in ogni punto una parvenza di immobilità.

Il risultato sonoro dello *Studio* di Ligeti è molto simile: l’approdo al registro acuto avviene tramite una apparente stabilità del materiale, il quale, pur se in maniera infinitesimale, procede invece ad ascendere – tra l’altro, adottando un criterio molto simile a quello della *Scala Shepard*, illusione uditiva che fa apparire costante l’ascesa o la discesa di un elemento musicale combinando costantemente note ad altezze crescenti che mantengono un legame con quelle precedentemente ascoltate.¹⁶

¹⁶ Cfr. ROSA MARIA MARAFIOTI, *Dal riduzionismo alla complessità. La “Scala del Diavolo” tra arte e matematica*, «Giornale di filosofia», 2012, link: http://www.giornaledifilosofia.net/public/pdf/Escalier_du_diable_Marafioti_nov2012.pdf

Nella loro estrema varietà di contenuti e ambiti di studio, le premesse fin qui evidenziate aiutano a cogliere l'atteggiamento compositivo di Ligeti, già definito come capace di operare una *sintesi* tra i saperi con i quali entrava in contatto.

Nei paragrafi seguenti, vero fulcro del lavoro, esse verranno utilizzate ai fini di proporre analisi musicali coerenti con tali presupposti.

Studi per pianoforte (1985-2001)

La composizione degli *Studi per pianoforte* ha rappresentato, per molti aspetti, un momento di incontro col passato. Nell'impostazione originariamente immaginata da Ligeti, il modello di riferimento erano gli *Études* di Claude Debussy: non a caso, in effetti, erano stati prospettati due libri contenenti ognuno sei composizioni, secondo il modello debussiano.¹⁷ Il risultato finale fu ben più nutrito: tre raccolte, per un totale di diciotto *Studi* (6 nel Primo volume, 1985; 8 nel Secondo volume, 1988-1994; 4 nel Terzo volume, 1995-2001); va inoltre annoverato nel computo lo studio 14A “*Coloana fara sfârșit*”, versione originale dello *Studio n. 14 “Coloana infinită*”, trascritto da Jürgen Hocker per *player-piano* a causa dell'estrema difficoltà di esecuzione per l'essere umano.¹⁸

Ogni composizione è accompagnata da una denominazione extramusica (si consideri, anche in questo, l'influsso di Debussy); spesso metaforica, essa si dimostra utile a rendere esplicite caratteristiche compositive ed a stabilire legami con elementi – reali o immaginari – dai quali Ligeti trasse ispirazione.

Si riporta di seguito l'elenco completo, corredato dagli eventuali altri titoli in seguito sostituiti dal compositore con quelli attuali:

Volume 1

1. *Désordre* (originale *Noir et Blanc*): l'elemento fondamentale è il “disordine”, generato dalla sovrapposizione di piani armonici, ritmici e melodici.
2. *Cordes à vide*: letteralmente “corde aperte”, lo studio lavora su sovrapposizioni di quinte giuste, che ricordano le corde vuote degli strumenti ad arco.
3. *Touches bloquées*: la dicitura “tasti bloccati” fa riferimento alla richiesta che Ligeti fa all'esecutore di mantenere “bloccati” alcuni suoni prolungandone la durata, generando quindi un ritmo particolare.
4. *Fanfares* (originale *Bartoque*): la melodia si avvale di bicordi che ricordano i suoni dei corni ed alludono, pertanto, ad un determinato riferimento culturale.

¹⁷ Cfr. RICHARD STEINITZ, *György Ligeti. Music of the Imagination*, London, Faber and Faber, 2003, p. 368.

¹⁸ Ivi, p. 406.

5. *Arc-en-ciel*: il riferimento del titolo è all'arcobaleno; lo studio è espressivo e riflessivo.
6. *Automne à Varsovie*: la denominazione può rimandare tanto a Chopin (al quale l'atmosfera dello studio sembra porre omaggio) che ad un festival musicale, chiamato "Autunno di Varsavia", al quale Ligeti era particolarmente legato.

Volume 2

7. *Galamb Borong*: la traduzione ungherese delle due parole è "piccione melanconico". Ligeti utilizza un *non-sense* che, tuttavia, ricorda superficialmente una sonorità orientale; il riferimento musicale è, infatti, a Debussy.
8. *Fém* (originale *Quintes*): "Fém" in ungherese è "metallo", il cui suono ricorda la brillantezza degli accordi dello studio; le "quinte", invece, rappresentano il materiale armonico più utilizzato nella composizione.
9. *Vertige* (originale *Clair-Obscur*): il lavoro riproduce una sensazione di vertigine attraverso un materiale musicale "a spirale" e ripetitivo.
10. *Der Zauberlehrling* (originale *Staccato*): metaforicamente, si fa qui riferimento ad un "apprendista mago"; il termine "staccato", più tecnico, avrebbe invece descritto la tecnica pianistica più utilizzata nella composizione.
11. *En Suspens* (originale *Lassù*): come indicato dal titolo, l'idea musicale sulla quale si basa lo studio è la sospensione di tensione, in un'atmosfera di trascendenza dagli eventi umani.
12. *Entrelacs*: in architettura, questo termine fa riferimento ad un ornamento intrecciato: musicalmente, esso viene reso attraverso la complessità degli "intrecci" delle voci.
13. *L'escalier du diable*: come già detto, vi è da un lato l'idea "poetica" di un'ascesa quasi diabolica del materiale musicale (che viene spesso messo in relazione con un avvenimento biografico di Ligeti, nel quale fu costretto ad attraversare in bicicletta e controvento una tempesta tropicale in America), dall'altro la funzione matematica precedentemente analizzata.
14. *Coloana infinită*: lo studio trae ispirazione da un monumento dello scultore Costantin Brâncuși, alto quasi 35 metri: ancora una volta, il materiale musicale è trattato secondo movimenti "a spirale" e pertanto "vertiginosi".

Volume 3

15. *White on White*: la composizione si articola sulle sole note bianche, secondo un modello canonico.
16. *Pour Irina*: la dedica è alla pianista Irina Kataeva, moglie dell'interprete ligetiano Pierre-Laurent Aimard.
17. *À bout de souffle*: il titolo, "a corto di fiato", si relaziona con un canone in crome.

18. *Canon* (originale *Casse doigt*): il termine “canone” rimanda al procedimento musicale prevalente nello studio, mentre il concetto di “dita rotte” (*casse doigt*) è da mettere in relazione con la sua difficoltà.

È rilevante sottolineare il particolare rapporto che intercorse tra Ligeti e il repertorio pianistico. Tralasciando i lavori composti durante gli anni di formazione – *Musica Ricercata* (1951-1953), la *Chromatische Phantasie* (1956) e le tre *Bagatelle* (1961) –, non vi sono, infatti, altri esempi di composizioni per strumento solo. Data la sua formazione pianistica, ci si chiede allora il motivo di una apparente simile assenza di interesse nei confronti di un repertorio con il quale era prassi, invece, confrontarsi in maniera più consistente: lo stesso Ligeti chiarisce, in un'intervista per BBC Radio 3, di non aver avuto la possibilità di comporre per pianoforte per diversi anni a causa della sua condizione di rifugiato.¹⁹

Certamente la volontà ligetiana di proporre un mutamento del proprio stile durante gli anni '80 del Novecento ebbe come naturale conseguenza un maggior distacco dalle avanguardie contemporanee, processo che si manifestò in un'esplorazione stilistica più libera e personale: la composizione di lavori *brevi*, in numero elevato, favorì pienamente tali aspettative, tanto da far divenire gli *Studi* una delle principali esperienze artistiche degli ultimi anni della vita di Ligeti (si ricordi, ancora una volta, lo scritto del 1985 e le novità in esso contenute).

Nelle pagine che seguiranno si identificheranno le caratteristiche ricorrenti all'interno delle composizioni, corredando la trattazione degli esempi più rappresentativi per ogni concetto; elementi che, pur considerando l'estrema singolarità di ogni *Studio*, rendono evidente un carattere unitario dei tre cicli di lavori, almeno per ciò che concerne lo stile musicale e le influenze ricevute.

Si proporrà, infine, un'analisi dettagliata dello *Studio n. 4 “Fanfares”*, e delle sue caratteristiche più rilevanti.

Principi

Concezione musicale “additiva”

L'interesse nei confronti di parametri musicali differenti dalla melodia, secondo un processo di cui si è parlato in precedenza, interessò, già dalla fine del XIX secolo, principalmente i concetti di “ritmo” e “metro”.

Tra tutte, l'idea di una concezione ritmica “additiva” e non “suddivisiva” fu una delle più importanti innovazioni giunte alla musica colta attraverso l'evoluzione scientifica dell'etnomusicologia, e quindi la scoperta di impostazioni e tradizioni musicali differenti da quelle tipicamente utilizzate fin a quel punto.

¹⁹ Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=pQARocVgJtc>, consultato in data 25-03-2024.

L'accostamento di Ligeti a repertori popolari può essere fatto risalire già ai primi anni '50 del XX secolo, dapprima attraverso studi sul campo (nel 1949 partecipò ad una ricerca presso Covásint con un gruppo di etnomusicologi coordinato da Mircea Chiriac), in seguito con incarichi retribuiti presso l'Accademia Franz Liszt di Budapest ed infine attraverso un interesse personale, che, come si è visto, lo portò a conoscere gli scritti di Simha Arom.²⁰ Durante i suoi studi, il compositore era inoltre entrato in contatto con Igor Stravinskij e, come facilmente intuibile, con Béla Bartók il quale, anch'egli influenzato da procedimenti compositivi derivati da studi sul popolare, aveva certamente contribuito indirettamente alla sua formazione; durante gli anni di lavoro intorno a *Musica Ricercata*, in ogni caso, Ligeti si disse volenteroso di superare l'"isolamento" al quale era stato costretto ed ammise pertanto un allontanamento da stili compositivi bartókiani, pur affermando che essi «continuavano ad apparire [nella sua musica], pur se in modo meno marcato rispetto alle prime esperienze».²¹

La manifestazione di una concezione ritmica "additiva" può manifestarsi, negli *Studi*, in maniera tanto implicita quanto esplicita. Approfondiremo quest'ultima struttura nel paragrafo dedicato a "*Fanfares*", essendo lo *Studio n. 4* basato su un simile principio; considerando, invece, la modalità "implicita", essa rappresenta un espediente condiviso dalla totalità delle composizioni.

È lo stesso Ligeti, nelle *Prefazioni*, a definirne i principi musicali. Nella prefazione allo *Studio n. 7* "*Galamb Borong*" si legge:

The time signature of $\frac{12}{16}$ only acts as a guideline; the piece has no proper metre and the bar lines do not indicate any structure [...] NB 1. Instead of a bar metre the piece has a structure of additive pulsations, whereby the constant, even pulsation of semi-quavers (sixteenth notes) remains in the background.

[Il tempo di $\frac{12}{16}$ funge solo da linea guida; il brano non ha un vero e proprio metro e le battute non indicano alcuna struttura [...] NB 1. Invece di un metro a battute, il brano ha una struttura di pulsazioni additive, in cui la pulsazione costante e uniforme di semicrome (sedicesimi) rimane sullo sfondo].

In altri casi si pone l'accento sull'assenza di una scansione metrica convenzionale; ad esempio, nella prefazione allo *Studio n. 3* "*Touche bloquées*" è indicato che:

A bar-line metre is not intended in this piece. The bar-lines only serve as a means of orientation. They have no metric function nor do they indicate any articulation. The duration of individual "bars" results from the number of sounding and non-sounding keys struck in succession between the two bar-lines; i.e. the "bars" differ in duration.

²⁰ Ivi, pp. 47-50.

²¹ Ivi, p. 81. In ogni caso, l'eredità di Bartók nella tradizione musicale ungherese è fondamentale; cfr. DANIELLE FOSLER-LUSSIER, *Bartók's Legacy in Cold War Culture*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2007.

[In questo brano non è previsto un metro a battuta. Le linee di battuta servono solo come strumento di orientamento. Non hanno alcuna funzione metrica né indicano alcuna articolazione. La durata delle singole "battute" risulta dal numero di tasti sonori e non sonori battuti in successione tra le due linee di battuta; cioè le "battute" hanno una durata diversa].

Ancora, nella prefazione allo *Studio n. 8 "Fém"*:

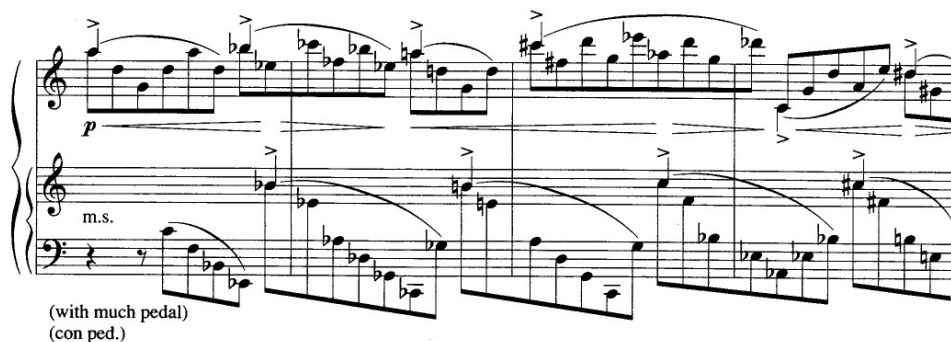
There is no real metre here; the bar lines are only to help synchronisation.
[Non esiste un vero e proprio metro; le battute servono solo a favorire la sincronizzazione].

Infine, nella prefazione allo *Studio n. 9 "Vertige"*:

The piece has no rhythmic metre – it consists of a continuous flow – therefore the bar lines only serve as a guideline.
[Il brano non ha un metro ritmico – consiste in un flusso continuo – quindi le battute servono solo come linea guida].

L'idea di un ritmo "additivo" e l'impossibilità di utilizzare suddivisioni tradizionali sono elementi tra loro conseguenti, tanto da mancare spesso l'indicazione metrica all'inizio degli *Studi* (ed anche nel caso vi sia, si è visto come spesso Ligeti chiarifichi di aver fatto uso di simili indicazioni per pura semplicità esecutiva).

Per avere una panoramica più completa delle modalità di scrittura derivanti da questo approccio, si consideri, a titolo d'esempio, lo *Studio n. 2 "Cordes à vide"*. Mancante di un metro definito, esso si compone di due linee indipendenti eseguite dalle due mani, ognuna delle quali si articola in frammenti melodici indicati dalle legature. Come facilmente visibile dall'esempio musicale qui riportato, le note di cui fanno parte le unità melodiche della mano destra variano costantemente di numero (6+6+4+9+5+6+4 etc.), mentre nella mano sinistra, almeno all'inizio, si prevedono unità melodiche pressoché di ugual durata (7 note), ma comunque in numero differente rispetto all'altra linea melodica.

Esempio 2: György Ligeti, *Studio n. 2 "Cordes à vide"*, bb. 1-4

Altro esempio, questa volta di una composizione recante indicazione metrica di 3/4: lo *Studio n. 5 "Arc-en-ciel"*. Anche in questo caso, si distinguono bene le linee delle due mani; si noti come la mano destra proponga incisi melodici contenenti un numero di scansioni differenti rispetto alla mano sinistra (nella prima battuta, ad esempio, si hanno 3 gruppi da quattro note nella mano destra e 2 gruppi da 6 note nella mano sinistra), e come, nella prosecuzione della composizione, si mantenga costante l'idea di *accostare* incisi melodici secondo un modello additivo, piuttosto che utilizzando una suddivisione classica del metro musicale.

Esempio 3: György Ligeti, *Studio n. 5 "Arc-en-ciel"*, bb. 1-2

"Effetto farfalla"

Già in precedenza si è parlato della "scientificità" presente nei lavori di Ligeti, e nello specifico di come, metaforicamente, sia possibile far riferimento al concetto fisico di entropia per comprendere i procedimenti compositivi di molteplici brani.

Anche nel caso degli *Studi* il paragone si dimostra efficace, tanto più se messo in relazione con altre ricerche in merito alla "teoria del caos": tra tutte, si citi il cosiddetto "effetto farfalla" studiato da Edward Lorenz, secondo il quale un cambiamento apparentemente insignificante delle condizioni iniziali di un sistema fisico può avere, come conseguenza, una modifica sostanziale della materia nel suo complesso: l'evocativo riferimento ad un animale deriva dalla famosa metafora «può

un battito d'ali di una farfalla in Brasile causare un tornado in Texas?», utilizzata dallo studioso per esemplificare le conseguenze della sua teoria.²²

Nel trasferire questo concetto agli *Studi* di Ligeti, sarà utile affermare che, al loro interno, la presenza di una discrepanza apparentemente minima negli incastri tra le voci genera, nella composizione, un esponenziale aumento del “caos” interno, che si manifesta attraverso un'impossibilità per le voci di coincidere e, pertanto, un progressivo incremento delle complessità. Nonostante, quindi, un materiale musicale spesso semplice da cui ogni studio prende avvio, l'incastro polifonico si intensifica *non* attraverso l'aggiunta di parti, bensì attraverso il particolare trattamento di quelle già esistenti, secondo un'idea molto simile al *Tuliage* presente nella musica africana.

Alcuni degli *Studi* sono caratterizzati dall'intenzione preliminare di prevedere *pattern* ritmici ricorrenti ma non coincidenti tra le voci: un documento conservato alla Paul Sacher Stiftung di Basilea, ad esempio, dimostra la scansione immaginata da Ligeti per lo *Studio n. 1* “*Désordre*”:

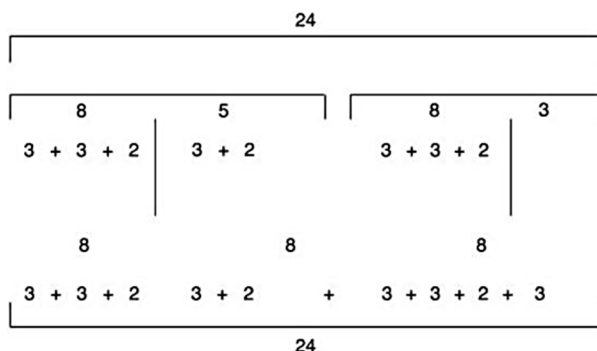


Figura 3: abbozzo ritmico dello stesso Ligeti preliminare alla composizione dello *Studio n. 1* “*Désordre*” (RICHARD STEINITZ, György Ligeti. *Music of the Imagination*, London, Faber and Faber, 2003, p. 372)

Anche per lo *Studio n. 8* “*Fém*” è possibile definire un procedimento simile. La mano destra propone una *talea* ritmica di 18 ottavi; la *talea* ritmica della mano sinistra è composta da 16 ottavi, ripartiti come qui esemplificato:²³

²² A questi concetti fa riferimento STEINITZ, *György Ligeti. Music of the Imagination*, cit. p. 374.

²³ Ligeti conosceva la musica medievale, con la quale era entrato in contatto durante l'insegnamento presso l'Accademia di Budapest.



Figura 4: György Ligeti, scansione ritmica delle bb. 1-12 dello *Studio n. 8 "Fém"*
(AMY BAUER, *Codes, Constraints, and the Loss of Control in Ligeti's Keyboard Works*,
Cluj-Napoca, Babeş-Bolyai University, 2018, p. 165)

L'elemento "farfalla" di questa composizione è la non coincidenza del numero di ottavi per *talea*: nonostante le due mani inizino insieme, infatti, si prosegue in un costante aumento della complessità e del disallineamento delle linee. Eppure, poiché il ritorno ritmico è costante, vi saranno dei momenti di incontro. Matematicamente parlando, l'operazione che consente di calcolare il numero di gruppi dopo i quali si ripropone la situazione iniziale è il Minimo Comune Multiplo: i numeri vengono suddivisi nei fattori primi di cui sono composti; scelti i fattori più grandi tra quelli comuni e non comuni, essi vengono moltiplicati; il risultato fornisce il numero di unità utili affinché si verifichi l'allineamento delle parti. Nello specifico:

$$\begin{aligned} 18 &= 2 \times 3^2 \\ 16 &= 2^4 \\ \text{m.c.m.} &= 2^4 \times 3^2 = 144 \end{aligned}$$

Le unità totali (che equivalgono qui agli ottavi) possono poi essere divise per il numero delle unità di ogni *talea*, così da determinare il numero di cicli che intercorrono prima dell'incontro:

$$\begin{aligned} 144:18 &= 8 \text{ (m.d.)} \\ 144:16 &= 9 \text{ (m.s.)} \end{aligned}$$

Musical score for Studio n. 8 "Fém" by György Ligeti, showing measures 1-14. The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into systems of two staves each. Measure numbers (1), (3), (5), (7), (9), (11), and (13) are indicated at the start of their respective systems. The first system starts with a forte (*f*) dynamic. The last system starts with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction "una corda" below the first staff.

Esempio 4: suddivisione delle bb. 1-14 dello *Studio n. 8 "Fém"* in *talee* ritmiche, così da verificare l'incontro delle linee dopo il numero di cicli precedentemente calcolato

L'esempio 4 dimostra che, dopo otto cicli della mano destra e nove cicli della mano sinistra, le due linee iniziano le loro *talee* ritmiche nuovamente insieme (b. 13). Evidentemente, non può trattarsi di un caso, considerando che, in corrispondenza con il ricongiungimento, Ligeti modifica la dinamica dal precedente *f* al successivo *p*.

È interessante notare che un simile procedimento è alla base anche del concetto di *phasing*, tipicamente utilizzato dall'americano Steve Reich: nonostante l'appartenenza di Reich al minimalismo, in un contesto culturale totalmente differente da quello dal quale Ligeti proveniva, Reich aveva studiato la polifonia africana, rimanendo affascinato, così come il compositore ungherese, da un'idea musicale che combinava elementi semplici con procedimenti di incastro complessi. Come in "*Fém*", anche nel suo celeberrimo "*Clapping music*" è possibile calcolare in maniera semplice il momento nel quale le due parti di cui si compone il brano – in questo caso percussive, e non melodiche – potranno nuovamente ritrovarsi.

Plurilinearità e Polifonia poliritmica

La plurilinearità, che Arom ha identificato come caratteristica ricorrente nelle musiche africane, si ritrova spesso nell'impostazione musicale degli *Studi per pianoforte*: già dagli esempi precedenti, infatti, è emerso, come procedimento comune, quello di un trattamento indipendente delle mani, da un punto di vista metrico, ritmico, melodico e, come si vedrà, spesso armonico. A tal proposito è eloquente lo *Studio n. 1 "Désordre"*, nel quale la differente armatura di chiave prevista per le due linee consente di destinare alla mano destra i soli tasti bianchi, e alla mano sinistra i soli tasti neri (si ricordi che il titolo originale previsto era proprio *Noir et Blanc*) generando di fatto una sovrapposizione di ambiti armonici indipendenti, eptafonico per la mano destra e pentatonico per la mano sinistra.

Esempio 5: György Ligeti, *Studio n. 1 "Désordre"*, bb. 1-13

Nella *Prefazione* dello *Studio n. 7 "Galamb Borong"*, anch'esso caratterizzato da differenti armature di chiave, è Ligeti stesso a dire che:

The notes played by each hand remain completely separate throughout the whole piece: the right hand plays only notes of the whole tone scale of B, A, G, F, Eb, Db, the left hand only notes of the whole tone scale of E, D, C, Bb, Ab, Gb.

[Le note suonate da ciascuna mano rimangono completamente separate per tutto il brano: la mano destra suona solo le note della scala per toni interi si, la, sol, fa, mi, re; la mano sinistra solo le note della scala per toni interi mi, re, do, sib, lab, solb].

La chiave di comprensione del trattamento musicale delle linee melodiche negli *Studi* passa, pertanto, attraverso la comprensione della loro *giustapposizione*, e non della loro fusione. E poiché una rilevante importanza è sempre destinata al ritmo, si è parlato della polifonia ligetiana attraverso la denominazione di «polifonia ritmica».

Casi particolari

Se le categorie fin qui analizzate risultano essere comuni a tutti gli *Studi per pianoforte*, vi sono alcuni aspetti tipici di un gruppo ristretto di essi, che tuttavia risultano essere in diverse misure derivanti da elementi più generali, e sui quali quindi vale la pena soffermarsi.

a) Canone

Si tratta di un procedimento musicale tipico specialmente dell'ultimo volume degli *Studi*, già ampiamente utilizzato da Nancarrow. Nello *Studio n. 15* “*White on white*” la seconda voce prende avvio al secondo movimento della misura, e prosegue in maniera esatta fino alla conclusione della sezione. Anche negli *Studi n. 17* “*À bout de souffle*” e *n. 18* “*Canon*” la struttura dei canoni è precisa.

Pur se non in maniera rigorosa come accade nei precedenti, lo *Studio n. 9* “*Vertige*” utilizza procedimenti canonici per giungere ad una sensazione di ascesa vertiginosa, secondo una metafora già identificata dal titolo.

Esempio 6: György Ligeti, *Studio n. 9* “*Vertige*”, bb. 1-12

b) Hoquetus

La tecnica del “singhiozzo”, così ricorrente nella musica della Scuola di Notre Dame, affonda le sue radici in musiche di stampo tradizionale – tra cui, per l’ap-punto, anche quella africana.

Se ne ritrova un interessante esempio nello *Studio n. 3 “Touches bloquées”*. La particolarità riguarda il modo attraverso cui è ottenuto il risultato desiderato: pianisticamente parlando, infatti, il silenzio è reso possibile dalla necessità di eseguire note il cui tasto risulta “occupato” da altre precedentemente suonate e tenute.

Esempio 7: György Ligeti, *Studio n. 3 “Touches bloquées”*, bb. 1-17

La medesima tecnica è utilizzata nel secondo movimento di *Monument-Selbstportrait-Bewegung*.

c) Lamento

In un saggio del 1996, Richard Steinitz approfondisce lo *Studio n. 6 “Automne à Varsovie”* da un punto di vista motivico, mettendo in evidenza l’utilizzo al suo

interno del motivo del “lamento”, *topos* ricorrente nella musica occidentale già dal Seicento.²⁴ La sua struttura discendente, riportata in seguito, utilizzata anche in altri lavori dal compositore ungherese (*Concerto per pianoforte*, *Concerto per violino*, *Sonata per viola*), fornisce uno strumento interessante per indagare la relazione di Ligeti col passato musicale europeo.



Figura 5: schema melodico delle bb. 18-24 dello *Studio n. 6 “Automne à Varsovie”* (RICHARD STEINITZ, *Weeping and Wailing*, «The Musical Times», 137/1842, 1996, p. 18)

Approfondimento: *Studio n. 4 “Fanfares”*

Nei suoi celeberrimi *Scritti sulla musica popolare*, Béla Bartók dedica un approfondimento al cosiddetto “ritmo bulgaro”, ossia «quella specie di ritmo, in cui il valore dato dal denominatore della frazione che indica la battuta è straordinariamente breve (circa 300-400 di metronomo) e in cui tali valori fondamentali brevissimi, nell’interno della battuta, non si raggruppano in valori maggiori uguali, vale a dire non si raggruppano simmetricamente»;²⁵ nel quale, inoltre, «non tutti i valori fondamentali delle singole battute sono uguali; di solito uno, a volte due o anche tre di essi s’allungano della metà del loro valore»,²⁶ generando pertanto situazioni di tipo *additivo*, come una «battuta in 8/8 articolata in 3+2+3 da cui risulta naturalmente un ritmo ben differente da quello che viene dalla battuta – equivalente nel tempo – articolata in 4+4».²⁷

La denominazione “ritmo bulgaro” non rimanda soltanto alla posizione geografica di riferimento nella quale furono più di consueto rinvenute tracce musicali di questo tipo: piuttosto, come Bartók specifica, essa deriva dal luogo di provenienza dei primi studi scientifici in merito (Dobri Christov, Vasil Stoin).²⁸ La presenza di ritmi così costruiti è, in realtà, tipica dell’intera area balcanica, probabilmente per via degli influssi ottomani ai quali fu sottoposta nei secoli: una definizione più

²⁴ RICHARD STEINITZ, *Weeping and Wailing*, «The Musical Times», 137/1842, 1996, pp. 7-22.

²⁵ BÉLA BARTÓK, *Scritti sulla musica popolare*, Torino, Bollati Boringhieri, 1977, p. 201.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ivi*, p. 199.

²⁸ DOBRI CHRISTOV, *Bases rythmiques de la musique populaire bulgare*, Accademia Bulgara delle Scienze, 1913; VASIL STOIN, *Grundriss der Metrik und der Rhythmik der bulgarischen Volksmusik*, 1927.

generale di tali scansioni metriche è in effetti possibile attraverso l'utilizzo del termine *aksak*, letteralmente “zoppicante”.²⁹

È nota la capacità bartókiana di confrontarsi con il repertorio popolare in maniera dialogica, secondo un'interiorizzazione delle sue caratteristiche, tanto da assomigliare ad «un poeta che usa la lingua madre»;³⁰ in virtù di tale concezione, sono spesso presenti nella sua musica riferimenti ad elementi provenienti dal mondo contadino. Proprio al “ritmo bulgaro” (secondo la denominazione di Bartók, “ritmo aksak” secondo quella generale) si rifanno, ad esempio, le sue *Sei danze in ritmo bulgaro* (*Mikrokosmos nn. 148-153*), delle quali la prima risulta particolarmente chiara in merito all'idea di ritmo additivo di cui scriveva nel saggio:



Esempio 8: Béla Bartók, *Mikrokosmos* n. 148, bb. 1-8

²⁹ Per una letteratura sul ritmo *aksak*: CONSTANTIN BRĂILOIU, *Le rythme Aksak*, «Revue de Musicologie», XXXIII/99-100, 1951, pp. 71-108. SIMHA AROM, *L'aksak: Principes et typologie*, «Cahiers de Musiques Traditionnelles», XVII, 2004, pp. 11-48.

³⁰ BARTÓK, *Scritti sulla musica popolare*, cit., p. 107; sullo stesso argomento cfr. anche pp. 218-221.

L'eredità bartókiana presente nello *Studio n. 4* (si ricordi che il titolo che György Ligeti aveva originariamente immaginato era "*Bartoque*") risulta evidente nell'utilizzo esplicito del ritmo *aksak*. Come nella totalità degli *Studi*, anche in questo caso l'attenzione nei confronti della pulsazione è imprescindibile per una corretta comprensione della composizione; "*Fanfares*", tuttavia, rappresenta qui (nonostante vi siano altri esempi nel suo repertorio, come il $\frac{2+2+3+2}{8}$ di *Hungarian rock*) l'unico caso di esplicito utilizzo di un metro additivo – in questo caso 8/8 suddiviso in 3+2+3.

La composizione sfugge ad una schematizzazione tradizionale; per comprenderne meglio le caratteristiche, quindi, si porrà l'attenzione nei confronti di due elementi principali:

1. Polifonia

In tutto lo *Studio*, vi è sempre una netta distinzione tra un ostinato e una linea "melodica": non soltanto essa si manifesta nella differenza sonora, ma anche in elementi armonici e strutturali.

La linea dell'ostinato è composta da 3+2+3 note:

do-re-mi-fa-fa#-sol#-la#-si

e la sua riproposizione coincide, pertanto, con l'unità di battuta.

Non è possibile associare tale sequenza ad una specifica dimensione tonale; tuttavia, è intuibile la bipartizione della scala in *do-re-mi-fa* e *fa#-sol#-la#-si*, secondo una relazione di 4^a aumentata cara ai compositori del XX secolo.³¹

Durante una lezione tenuta nel 1986, Ligeti affermò che:

If you write a music – like me – which is neither tonal nor atonal, this scale (C, D, E, F) then shifting to F#, G#, A#, B [makes you feel like] you are never in a certain tune, but you are never totally out of tune.

[Se scrivi musica – come me – che non è né tonale né atonale, questa scala (do, re, mi, fa), che poi passa a fa#, sol#, la#, si [ti fa sentire come se] non fossi mai in una certa tonalità né totalmente fuori dalla tonalità].³²

La linea "melodica" (termine non esaustivo, considerando che anche l'ostinato produce una melodia riconoscibile) rimanda, invece, al titolo "*Fanfares*", tramite elementi che, nella loro sonorità, ricordano strumenti e relazioni armoniche tipiche di *topoi* di caccia e di festa: sono spesso utilizzate, ad esempio, le cosiddette "Quinte dei corni", come è facilmente intuibile dall'esempio che segue:

³¹ Ligeti utilizza lo stesso ostinato nel secondo movimento del *Trio per Corno*.

³² Audio della lezione presente al link: https://youtu.be/GHexbh1_Y50; ultima visita in data 25-03-2024.

Esempio 9: György Ligeti, *Studio n. 4 “Fanfares”*, b. 88

Pur se non in maniera rigorosa in tutta la composizione (fanno eccezione le bb. 46-62 e 96-102), a questo tema è sempre riservata una dimensione verticale, tramite l'utilizzo di bicordi e accordi, che si dimostrano una reale novità nell'ambito degli *Studi* e che alludono ad una sonorità tonale, scorporata tuttavia da concezioni funzionali, come si è detto: almeno all'inizio, in una dimensione di “entropia minima” (e quindi di maggior controllo uditivo), essi sono suddivisi in accordi maggiori o di settima nella mano destra, ed accordi minori o diminuiti nella mano sinistra. Ad esempio, nelle prime 17 misure, si hanno le seguenti disposizioni: come già detto, è necessario riferirsi agli accordi senza implicare una specifica sequenza armonica.

MANO DESTRA		MANO SINISTRA	
Sequenza accordale	Misure	Sequenza accordale	Misure
Do M Fa M Re $\flat$ M Mi $\flat$ M	2-3	Re m Fa m La m Si $\flat$ m	10-11
Mi M Fa M Si $\flat$ M La $\flat$ M	3-4	Do m Fa m Do $\sharp$ m Fa m	12-13
Re $\flat$ M La $\flat$ M Fa M Si $\flat$ M	5-6	Sol $\sharp$ m La m Si $\flat$ m Fa m	13-14
La $\flat$ M Fa M Mi M La $\flat$ M	7-8	Si $\flat$ m Sol $\sharp$ m Fa m Do $\sharp$ m Do m	15-17

La durata delle note della linea “melodica” è sempre coerente con la suddivisione ritmica di $\frac{3+2+3}{8}$ attraverso l'uso di semiminime (2/8), semiminime col punto (3/8) e crome (1/8) – queste ultime nei momenti di maggior rapidità. A differenza dell'ostinato, tuttavia, la durata degli incisi melodici di questa linea supera la durata della battuta, permettendo lo “sfasamento” tipico della scrittura degli *Studi*.



Esempio 10: György Ligeti, *Studio n. 4 “Fanfares”*, bb. 1-8

L'aumento di complessità è comunque più graduale che in altre occasioni: l'“effetto farfalla” viene periodicamente “annullato” dall'inserimento di battute di pausa, che permettono alle due mani di riallinearsi: a b. 28, 74, 88, 116 e 202, infatti, l'ostinato e la melodia reiniziano simultaneamente. Il concetto del *silenzio* (pur se parziale, considerando la presenza costante dell'ostinato) è un'idea innovativa presente in questo *Studio*.

2. Spazio sonoro

Nella già citata lezione del 1986 Ligeti disse che, nel comporre questo *Studio*

I had this idea of space, very close, further away, very far away, and this is very simple to do on the piano, but it is also an illusion of space.

[Avevo questa idea di spazio, molto vicino, più lontano, molto lontano, e questo è molto semplice da fare al pianoforte, nonostante sia un'illusione di spazio].

Pianisticamente, l'effetto è reso attraverso un controllo minuzioso dei registri sonori. Si osservi, ad esempio, l'effetto di eco delle bb. 166-170 (la parola *eco* è indicata dal compositore):

165 *f* *pp* *pppp* *dim.*

tre corde *una corda*

pp *ff* *pp (eco)* *ppp*

169 *(dim.)* *PPPPPPPP* *pp* *tre corde*

pppp *sub. ff*

Esempio 11: György Ligeti, *Studio n. 4 "Fanfares"*, bb. 165-172

L'accrescimento delle bb. 187-199:

185 *pp* *pp* *pp* *fff*

senza cresc., sempre pp

189 *cresc. poco a poco (only in the left hand) - (nur in der linken Hand)*

From here onwards crescendo poco a poco in the right hand too
Ab hier auch in der rechten Hand crescendo poco a poco - -

(sempre *pp*)

193

sempre cresc. - - - - - *ff*

197

(cresc.) - - - - - *mf* cresc. - - - - - *f* cresc. - - - - - *ff* cresc. - - - - -

loco m.s. *mf*

8b

Esempio 12: György Ligeti, *Studio n. 4 "Fanfares"*, bb. 185-200

O, più in generale, l'utilizzo di dinamiche "estreme" (a b. 170 è notato un *pppppppp*, a b. 197 un *fffff*).

Nella prima parte della composizione, tener presente il concetto di "spazio" aiuta ad interpretare la forma delle frasi. Basandosi sull'osservazione fatta in merito alle battute di pausa ed al conseguente "riallineamento" delle linee, si può immaginare di dividere la sezione di "Esposizione" dello *Studio* (bb. 1-73) in due macroaree, la seconda delle quali inizia a b. 28. Nelle bb. 1-28 vi sono 12 incisi melodici; ci si aspetterebbe un comportamento simile anche nella seconda parte, che tuttavia prevede, a b. 46, un'interpolazione, differente dal precedente materiale musicale poiché fa uso delle crome al posto dei bicordi. L'indicazione "*sub. mp*", tuttavia, permette di interpretare questa micro-sezione (bb. 46-62) come un elemento *lontano*, un'*interferenza sonora* che Ligeti inserisce per preannunciare quella condizione di «spazio illusorio» che avrebbe poi meglio sviluppato nel seguito della composizione.

La conferma di ciò arriva:

- dalla presenza di un *ff* a b. 63, coerentemente con le dinamiche della sezione dei bicordi e non tanto con le bb. 46-62, quasi a voler spostare nuovamente l'attenzione dell'ascoltatore verso un piano sonoro "più vicino", bruscamente interrotto dall'"interferenza" di b. 46;
- dalla struttura: sommando gli incisi melodici delle bb. 28-45 con quelli delle bb. 63-73 (tralasciando, quindi, l'interpolazione) si giunge ad avere 12 elementi, coerentemente con la prima macroarea.

L'apparente "semplicità" di materiale dello *Studio* nasconde, quindi, una complessa costruzione musicale. Steinitz, a tal proposito, scrive giustamente che

a number of earlier twentieth-century composers might have written the piece, since it contains nothing intrinsically alien to their common technical vocabulary. Yet none did. Perhaps only Ligeti, with his Hungarian upbringing and obsession with polymetrics, could treat the ever-shifting relationship between immutable ostinato and melodic caprice to such a dazzling acrobatic display.

*[Numerosi compositori dei primi anni del Novecento avrebbero potuto scrivere il brano, dal momento che non contiene nulla di intrinsecamente estraneo al loro comune vocabolario tecnico. Ma nessuno l'ha fatto. Forse solo Ligeti, con la sua educazione ungherese e la sua ossessione per la polimetria, poteva trattare il rapporto sempre mutevole tra l'ostinato immutabile e il capriccio melodico con un'esibizione virtuosistica così complessa].*³³

Conclusioni

Si può senza dubbio affermare che gli *Studi* di György Ligeti rappresentino, artisticamente, l'esperienza pianistica più interessante dalla seconda metà del secolo scorso. In essi convergono elementi biografici, poetici, scientifici, di cultura europea ed extraeuropea, in una sintesi impeccabile resa possibile da una estrema lucidità compositiva. Nessuno di questi aspetti, singolarmente, sarebbe però capace di fornire una panoramica completa delle composizioni. Utilizzando le parole dello stesso Ligeti, infatti:

in my music one finds neither that which one might call "scientific" nor the "mathematical", but rather a unification of construction with poetic, emotional imagination.

*[Nella mia musica non si trova né ciò che si potrebbe definire "scientifico" né "matematico", ma piuttosto un'unificazione della costruzione con l'immaginazione poetica ed emotiva].*³⁴

³³ STEINITZ, *György Ligeti. Music of the Imagination*, cit. p. 384.

³⁴ Ivi, p. 368.

Riferimenti bibliografici

CONSTANTIN BRĂILOIU, *Le rythme Aksak*, «Revue de Musicologie», XXXIII/99-100, 1951, pp. 71-108.

GEOFFREY BARRACLOUGH, *Guida alla storia contemporanea*, Bari, Laterza, 1971.

BÉLA BARTÓK, *Scritti sulla musica popolare*, Torino, Bollati Boringhieri, 1977.

GYÖRGY LIGETI, *La mia posizione di compositore oggi*, in ENZO RESTAGNO (a cura di), *Ligeti*, Torino, EDT, 1985, pp. 3-6.

ENZO RESTAGNO (a cura di), *Ligeti*, Torino, EDT, 1985.

SIMHA AROM, *African Polyphony and Polyrhythm. Structure and Methodology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

GIOVANNI ARRIGHI, *Il lungo XX secolo. Denaro, potere e le origini del nostro tempo*, Milano, Il Saggiatore, 1994.

KYLE GANN, *The music of Conlon Nancarrow*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

RICHARD STEINITZ, *Music and Chaos*, «The Musical Times», 137/1837, 1996, pp. 14-20.

RICHARD STEINITZ, *The Dynamics of Disorder*, «The Musical Times», 137/1839, 1996, pp. 7-14.

RICHARD STEINITZ, *Weeping and Wailing*, «The Musical Times», 137/1842, 1996, pp. 7-22.

MAURIZIO AGAMENNONE, *Le voci dal Mondo*, in AA. VV., *Musiche tradizionali centrafricane*, Torino, Settembre Musica, 1997, pp. 45-64.

DAVID BRUCE, *The manic mechanic*, «The Musical Times», 138/1850, 1997.

MIKE SEARBY, *Ligeti's "Third Way": "Non-Atonal" Elements in the Horn Trio*, «New Series», 206, Cambridge University Press, 2001.

GYÖRGY LIGETI, *Between Science, Music and Politics*, Kyoto, The Innamori Foundation, 2002.

ERIC DROTT, *The Role of Triadic Harmony in Ligeti's Recent Music*, «Music Analysis», XXII/3, 2003.

RICHARD STEINITZ, *György Ligeti. Music of the Imagination*, London, Faber and Faber, 2003.

GYÖRGY LIGETI-ECKHARD ROELCKE, *Lei sogna a colori?*, Padova, Alet Edizioni, 2004.

SIMHA AROM, *L'aksak: Principes et typologie*, «Cahiers de Musiques Traditionnelles», XVII, 2004, pp. 11-48.

DANIELE SEGRE AMAR (trad. MARCELLO PIRAS), *Dal Togo alle Accademie europee. Influenze, tradizioni e innovazioni, dalla musica Kabiyé alle partiture di Reich, Berio e Ligeti*, «Rivista Italiana di Musicologia», XL/1-2, 2005, pp. 317-349.

DENYS BOULIANE (trad. ANOUK LANG), *“Etudes Pour Piano”: The Fine Art of Composing Using Cultural Referents*, «Theory and Practice», XXXI, 2006, pp. 159-161, 163-207.

DANIELLE FOSLER-LUSSIER, *Bartók's Legacy in Cold War Culture*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2007.

ROSA MARIA MARAFIOTI, *Dal riduzionismo alla complessità. La “Scala del Diavolo” tra arte e matematica*, «Giornale di filosofia», 2012.

INGRID PUSTIJANAC, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario*, Lucca, LIM, 2013.

ERIC HOBSBAWM, *Il secolo breve 1914-1991*, Milano, Rizzoli, 2014.

FRANCESCA MANDALITI, *Il tempo nella poetica di Ligeti. Dalla musica misurata alla musica statica*, «De Musica», XIX, 2015, pp. 1-62.

BIANCA TIPLEA TEMEȘ-KOFI AGAWU (a cura di), *A tribute to György Ligeti in His native Transylvania*, Cluj-Napoca, Babeș-Bolyai University, 2018.

EWA SCHREIBER, *The structure of thought. On the writings of György Ligeti*, «Trio», 2019.

PIETRO CORRAO-PAOLO VIOLA, *Introduzione agli studi di storia*, Roma, Donzelli Editore, 2020.

Sitografia

Lezione di Ligeti sugli *Studi per pianoforte* (vol. I), 1986:

<https://www.youtube.com/watch?v=GHexbh1Y50>

Intervista di Ligeti per BBC Radio, 1997:

<https://youtu.be/pQARocVgJtc> (parte 1)

https://www.youtube.com/watch?v=O1IM_LLHdy4 (parte 2)

Fonti musicali

György Ligeti, *Études pour piano* (vol. 1, 2, 3), Schott.

FENOMOLOGIA SONORA NELLA GEOMETRIA RITMICA DI LIGETI: ANALISI E ORCHESTRAZIONE DI *FÉM*

MICHELE ARENA

Introduzione

Fém è il secondo studio contenuto nel secondo libro degli *Études pour piano* di György Ligeti. Composti tra il 1985 e il 2001, ognuno dei tre libri contiene dai quattro agli otto studi per un totale di 18 studi destinati al pianoforte. Inizialmente, seguendo la tradizione dei compositori del passato quali Chopin, Liszt e Debussy, Ligeti aveva pensato di comporre due libri contenenti ognuno sei studi. Il terzo libro, scritto tra il 1995 e il 2001, è stato aggiunto dal compositore perché aveva trovato «piacere a scrivere questi studi», come dichiarato dallo stesso Ligeti.



Figura 1: György Ligeti, *Studio n. 1 "Désordre"*, manoscritto della prima pagina

L'analisi e l'orchestrazione di *Fém* consentono di comprendere maggiormente il raffinato contrappunto e le tecniche compositive innovative di Ligeti. Le enormi potenzialità in termini di ritmo e di timbro mi hanno indirizzato verso un'orchestrazione particolarmente complessa, in grado di restituire l'idea a cui il titolo del brano sembrerebbe voler suggerire.

“Fém” è una parola ungherese che vuol dire “metallo”. Le particolarità di questo brano sono le quinte, l'irregolarità ritmica delle melodie, i cromatismi e le modulazioni enarmoniche.

Per l'orchestrazione delle parti ho privilegiato i cromatismi piuttosto che i salti originariamente presenti nello spartito originale per pianoforte. In effetti a volte, per venire incontro alle esigenze dell'interprete, Ligeti omette una delle note che formano le quinte, o semplicemente le sposta di ottava. Lo stesso per il contrappunto cromatico che, specie nella parte centrale, è nascosto tra le parti. Questo aspetto è molto importante da tenere in considerazione quando si orchestrano determinati punti. Sovente capita di trovare una melodia nascosta, oppure qualche nota omessa proprio per favorire l'esecuzione. Più volte, del resto, Ligeti ha dovuto rivedere alcuni studi proprio perché ritenuti ineseguibili per l'estrema difficoltà tecnica.

I contrasti dinamici sono ricorrenti ed estremi: si passa in poco tempo da un *pp* a un *ff*. Il compositore richiede spesso l'utilizzo del pedale “una corda”, specie nelle indicazioni nel *p*, o tutte le corde nel *f*. Particolarmente impegnativo, nel lavoro di orchestrazione, è stato rendere il *crescendo* da b. 49 (*ppp, una corda*) fino al *fff* di b. 57 tenendo in considerazione l'indicazione di Ligeti *poco a poco tre corde*. Nell'orchestrazione delle percussioni a suono indeterminato ho pensato di far risaltare la parte più “orecchiabile” del ritmo, enfatizzando accenti intrinseci e irregolari. Per far risaltare le armonie e la melodia, ho fatto uso delle percussioni a tastiera, quali Marimba e Vibrafono.

La composizione è composta da tre parti: la prima che va da b. 1 a b. 36 (es. 2); la seconda, una sorta di sviluppo, che va dal levare di b. 37 fino a b. 57 (es. 3); la terza parte che, pur mantenendo lo stesso andamento, è di carattere più mesto e tranquillo (es. 4). Come specificato dal compositore all'inizio del brano, l'indicazione metrica usata, 12/8, non è reale, ma si rivela utile al pianista (cfr. oltre). Così come aveva fatto Ligeti, anche nell'orchestrazione ho pensato di agevolare l'esecuzione e la concertazione assegnando il metro 3/2.

La parte finale è lasciata con il metro originale di 12/8, ma con l'indicazione metronomica minima=60, anziché semiminima=120.

Ogni parte è composta seguendo le caratteristiche principali sopra elencate (quinte, ritmo irregolare e asimmetrico, ecc...), anche se nella prima parte è possibile, anche a prima vista, trovare delle analogie tra i periodi musicali che sono composti da 12 battute, a loro volta contenenti dei semiperiodi di 6 battute che si collegano alle seguenti battute attraverso una coda di innesto (bb. 5-6, 11-12, 17-18, 22-23). Questi periodi sono identificati in partitura dalla coincidenza delle due pause di croma (ogni 12 battute), cosa che non avviene nei semiperiodi (6 battute).

La seconda parte, quella centrale, si contraddistingue, oltre che per l'uso delle quinte – elemento ricorrente durante tutta la composizione –, per un cromatismo interno delle parti e per l'asimmetria del ritmo. Rispetto alla prima parte, i contrasti dinamici sono molto più evidenti e ricorrenti. Anche qui i periodi si congiungono, come una specie di *phasing*, quando le due pause di crome coincidono. A partire dal levare di b. 43, il cromatismo si avverte maggiormente e viene assegnato a diverse altezze. Le quinte vengono sovrapposte o, nei casi in cui dovessero risultare di difficile esecuzione, spostati di ottava. Questa parte centrale finisce con un grande *crescendo* concentrato in poche battute.

L'ultima parte, pur conservando l'andamento e le ricorrenti quinte, ha un carattere più introverso e pacato. Si intravedono delle linee melodiche intrinseche che possono essere messe in risalto attraverso un'orchestrazione ad hoc. Per assecondare l'indicazione *semplice, da lontano*, sono state fornite ai singoli strumenti indicazioni specifiche e ben dettagliate, quali l'utilizzo delle bacchette per il vibrafono, l'assegnazione, per le sezioni degli archi, delle parti a leggio, le indicazioni *sul tasto* e le proiezioni sonore di alcune note presenti nella melodia.

Analisi e orchestrazione

La partitura è preceduta da alcune indicazioni utili per l'esecuzione. A tal proposito, è diventata famosa la frase del pianista Alfred Brendel, il quale afferma: «Hai bisogno di tre o cinque mani per suonare Ligeti». Il compositore stesso ha dichiarato di aver riscritto più volte alcuni studi proprio perché fisicamente ineseguibili.

Étude 8: Fém

Performance Notes / Spielanweisungen

Play very rhythmically and springy (with swing) so that the polyrhythmic diversity comes to the fore. (There is no real metre here; the bar lines are only to help synchronisation). Use pedals sparingly (the *p* and *pp* sections are played almost without pedal).

Articulation: always play “legato leggero” with a variety of accentuations ad lib. Always hard and metallic (until “semplice da lontano”)!

Sehr rhythmisch und elastisch vortragen (mit „Swing“), so daß die polyrhythmische Vielfalt zum Vorschein kommt. (Eine Taktmetrik existiert nicht, die Taktstriche dienen nur zur Synchronisierung). Sparsame Pedalbehandlung (die *p* und *pp* Stellen werden fast ohne Pedal gespielt).

Artikulation: stets ein „legato leggero“ spielen, mit vielfältiger Akzentuierung ad lib. Stets metallisch hart (bis „semplice da lontano“).

Figura 2: György Ligeti, *Studio n. 8 “Fém”*, note per l'esecuzione¹

¹ Suonate in modo molto ritmico e scattante (con *swing*) in modo da far emergere la diversità poliritmica. (Qui non c'è un vero e proprio metro; le battute servono solo a favorire la sincronizzazione). Usate i pedali con parsimonia (le sezioni *p* e *pp* sono suonate quasi senza pedale).

Indicazioni metronomiche e battute

Vivace risoluto, con vigore, $\text{♩} = 30$ ($\text{♩} = 180$ $\text{♩} = 120$)



Esempio 1: György Ligeti, *Studio n. 8 "Fém"*, rielaborazione metrica a cura di M. Arena

Come indicato da Ligeti stesso, il metro e le battute sono un ausilio per l'esecutore, ma non corrispondono al vero metro delle frasi musicali le quali, come già intuibile ad un primo sguardo nella stessa battuta iniziale, completano la loro articolazione oltre la linea che indica il termine della misura in 12/8. Considerando la prima frase della mano destra, si arriva infatti a 18/8, mentre per la mano sinistra a 16/8.

Le mani sono come due strade parallele che conducono alla stessa destinazione, ma con delle fermate differenti. Ecco perché, anche se non visibile a primo impatto, possiamo tranquillamente affermare che l'irregolarità poliritmica di Ligeti non sia altro che un'architettura ben costruita e basata sul contrappunto, contenente al suo interno diversi moti paralleli e contrari, con l'aggiunta o la sottrazione di micro variazioni.

Dal pianoforte all'orchestra sinfonica

Composizione dell'orchestra:

- Ottavino, Flauto I, Flauto II (anche Ottavino II)
- Oboe I, Oboe II (anche Oboe d'amore), Corno Inglese
- Clarinetto in Mib, Clarinetto in Sib I-II, Clarinetto Basso
 - Fagotto I, Fagotto II, Controfagotto
 - Corni I-III, Corni II-IV
 - Tromba in Do I, II, III
 - Trombone I, II, Trombone Basso
 - Timpani (*la, fa, do*)
- Percussioni I (Marimba, Woodblock grave, Tamburo, Piatti, Triangolo)
 - Percussioni II (Legnetti, Grancassa, Vibraslap, Vibrafono)
 - Arpa

Articolazione: suonare sempre "legato leggero" con una varietà di accentuazioni *ad lib.* Sempre duro e metallico (fino a "semplice da lontano")!

- Celesta
- Violini I (12)
- Violini II (10)
- Viole (8)
- Violoncelli (6)
- Contrabbassi (4)

Prima parte (divisione in micro-episodi)

A1
 (18)
 3
 8
 a1
 A2
 a2
 (16)
 8
 (3)
 B1
 a3 modulante
 B2 modulante
 (5)
 INIZIO NUOVA SEQUENZA PER PARTE INFERIORE
 a1
 a2
 A=parte superiore, 2 periodi da 2 frasi
 a=parte inferiore, 1 periodo da 3 frasi



NUOVA SEQUENZA TIMBRICA



14

musical score for piano, measures 19-29. The score is written for two staves (treble and bass clef). Measure 19 is marked with a forte (*ff*) dynamic and the instruction "tre corde". Measure 21 is marked with a forte (*ff*) dynamic. Measure 23 is marked with a forte (*ff*) dynamic and a fermata. Measure 25 is marked with a piano (*p*) dynamic and the instruction "una corda". Measure 27 is marked with a piano (*p*) dynamic. Measure 29 is marked with a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A large, bold, black double slash is placed over the right side of the score, indicating a section break or end of a section.

(19) *ff* tre corde

(21) *ff*

(23) *ff*

(25) *p* una corda

(27) *p*

(29) *p*

NUOVA SEQUENZA TIMBRICA

The image displays a musical score for György Ligeti's *Studio n. 8 "Fém"*, specifically the first part (measures 1-36). The score is written for piano and features complex rhythmic patterns and dynamic markings. The first system (measures 31-32) is marked *ff* and includes the instruction "tre corde". The second system (measures 33-34) is marked *fff* and *(ff)*. The third system (measures 35-36) continues the complex rhythmic patterns. The score is presented in a standard musical notation with treble and bass clefs.

Esempio 2: György Ligeti, *Studio n. 8 "Fém"*, prima parte (bb. 1-36)

Inquadrando il seguente QR Code, si può ascoltare la prima parte della composizione orchestrata e visionare la partitura.



Seconda parte: i cromatismi

Nella seconda parte della composizione, alle caratteristiche quinte si aggiungono i cromatismi scritti per moto parallelo o contrario. Sempre per «semplificare» l'esecuzione, la linea melodica dei cromatismi viene spostata di ottava, oppure alcune note vengono omesse. In questo caso, sta alla bravura dell'orchestratore assegnare lo strumento o la sezione di strumenti che possano eseguire tale disegno melodico per intero e capire quali note siano state omesse.

Per non creare uguaglianza con la sezione precedente, in cui la fine dei periodi coincideva con le due pause di croma per entrambe le parti, Ligeti fa iniziare in levare la prima parte affidata alla mano destra. Questa seconda parte, che apparentemente si discosta dalla prima, è in realtà un'evoluzione di essa. Infatti, il ritmo dell'incipit è simile a quello iniziale.

The image shows a musical score for György Ligeti's *Studio n. 8 "Fém"*, second part (measures 37-42). The score is in piano (pp) and features chromatic movements. It includes a small diagram of a piano keyboard with a single key highlighted, labeled "una corda". The main score is in treble and bass clefs, with dynamic markings (pp, sub ff, tre corde) and a "una corda" instruction.

Esempio 3: György Ligeti, *Studio n. 8 "Fém"*, seconda parte (bb. 37-42)

Inquadrandolo il seguente QR Code, si può ascoltare la seconda parte della composizione orchestrata e visionare la partitura.



Terza parte, finale

La terza ed ultima parte racchiude le caratteristiche presenti nelle due parti precedenti, ma con una differente sintassi musicale. Dalle crome si passa alle semicrome puntate, e le frasi musicali sono evidenziate dalle legature, evitando così di “fuoriuscire” dalla battuta. Nonostante l’indicazione del *pp* e la distensione ritmica facciano pensare ad un allentamento del tempo, Ligeti specifica che deve essere mantenuto lo stesso andamento dell’inizio, e il brano deve essere eseguito in modo «semplice, da lontano» e con un *diminuendo* finale che, insieme ad un leggero *rallentando* misurato (quindi senza spazio di interpretazione), porta al *pppp* delle ultime note a cui seguono due battute vuote finali.

L’impostazione dell’orchestrazione di questa parte finale predilige l’esaltazione dei colori timbrici, delle melodie cromatiche e delle quinte in una maniera più «chirurgica» delle parti strumentali, secondo un *modus operandi* che ricorda la scuola viennese di Schoenberg, Berg e Webern.

semplice, da lontano (lo stesso tempo)

(57) 15
cresc. tutta la forza - - attacca subito **pp**
una corda (al fine)

(61)

(65)

(69) dim. poco a poco

poco rall. - - - - - al ♩ = 100

(73) (dim.) - - (non arp.) **ppp** dim. - - - - - **PPPP**

Durata ca. 3'05"

Esempio 4: György Ligeti, *Studio n. 8 "Fém"*, terza parte (bb. 57-78)

Inquadrando il seguente QR Code, si può ascoltare la terza parte della composizione orchestrata e visionare la partitura.



Per l'ascolto dell'orchestrazione completa, inquadrare il seguente QR Code:



Conclusioni

Al termine del lavoro di orchestrazione del brano *Fém* di György Ligeti, si possono trarre diverse conclusioni significative, sia sul brano stesso, che sulla musica di Ligeti in generale.

In primo luogo, l'analisi approfondita di *Fém* ha rivelato la complessità e la ricchezza del linguaggio musicale di Ligeti, caratterizzato da un uso innovativo del contrappunto e da una manipolazione audace delle risorse timbriche. La scelta di privilegiare i cromatismi e le quinte, insieme all'irregolarità ritmica, ha permesso di esplorare nuove dimensioni sonore, evidenziando la capacità di Ligeti di sfidare le convenzioni tradizionali. Inoltre, l'orchestrazione ha messo in luce l'importanza di considerare le indicazioni del compositore, come l'uso del pedale e le dinamiche

estreme, per mantenere l'integrità del brano originale. La sfida di rendere il crescendo e le transizioni dinamiche ha richiesto una particolare attenzione, dimostrando come l'orchestrazione possa amplificare l'espressività del pezzo.

Un altro aspetto fondamentale emerso dal lavoro è la necessità di adattare le tecniche pianistiche alle esigenze orchestrali, mantenendo al contempo la visione artistica di Ligeti. La scelta di utilizzare percussioni a tastiera, come marimba e vibrafono, ha permesso di esaltare le armonie e le melodie, creando un dialogo sonoro che arricchisce l'esperienza di ascolto.

Infine, il processo di orchestrazione ha rivelato l'importanza della struttura formale del brano, con le sue tre parti distinte e le relazioni interne tra di esse. La consapevolezza delle analogie e delle asimmetrie ritmiche ha fornito una base solida per l'elaborazione orchestrale, permettendo di mantenere la coerenza e l'unità del pezzo. Il lavoro di orchestrazione di *Fém* ha non solo approfondito la comprensione del brano, ma ha anche messo in evidenza le caratteristiche distintive della musica di Ligeti, rendendo evidente come la sua opera continui a sfidare e ispirare musicisti e ascoltatori.

KUBRICK *DOCET*: L'USO CINEMATOGRAFICO DELLA MUSICA DI LIGETI

ANTONIO FERRARA

I suoni e i contesti musicali mi portano continuamente alla mente la sensazione del colore, della consistenza e della forma visibile o addirittura gustabile. E d'altra parte, il colore, la forma, la qualità della materia e persino le idee astratte suscitano involontariamente in me concezioni musicali. Ciò spiega la presenza di tante caratteristiche "extra-musicali" nelle mie composizioni.¹

È in questa affermazione che György Ligeti fornisce una possibile spiegazione sull'efficacia della sua musica nel cinema. Tuttavia, è subito il caso di precisare che il compositore ungherese ha sempre intrattenuto con la Settima arte un rapporto indiretto. Ligeti, infatti, non ha mai scritto per il cinema,² né ha composto musica per pellicole sperimentali, a differenza di diversi compositori della sua generazione. Benché la sua musica non sia affatto semplice per un ascoltatore profano, il suo nome appare in ben quarantasei titoli dell'Internet Movie Database (IMDB.com), tra lungometraggi, cortometraggi, film e serie TV.³ Restrungendo il campo ai soli lungometraggi di finzione, il numero si riduce a ventidue titoli, che spaziano tra generi diversi: dalla fantascienza al thriller psicologico, dall'horror al distopico, con produzioni provenienti da tutta Europa (ma non dall'Italia) e dagli Stati Uniti.

A questa diffusione ha senza dubbio contribuito in modo determinante Stanley Kubrick, che ha più di una volta attinto alla musica di Ligeti per i suoi film. Com'è noto, è a partire da *2001: A Space Odyssey* (in it. *2001: Odissea nello spazio*, 1968) che è iniziato questo rapporto tra il cinema e la musica di Ligeti.

Proprio da questo film si intende partire per la prima analisi filmico-musicale che consideri la presenza della musica del compositore ungherese. Successivamente,

¹ «Sounds and musical contexts continually bring to my mind the feeling of colour, consistency, and visible or even tastable form. And on the other hand, colour, form, material quality and even abstract ideas involuntarily arouse in me musical conceptions. That explains the presence of so many "extra-musical" features in my compositions» (Traduzione dell'autore dalla versione in inglese pubblicata in PAUL GRIFFITHS, *György Ligeti*, London, Robson, 1983, p. 31).

² Da bambino Ligeti è stato uno spettatore appassionato di cartoni animati, dei film di Chaplin, Buster Keaton, e Laurel e Hardy. Nella sua formazione giovanile il rapporto con la Settima arte è consistito solo nella visione dei film di Ingmar Bergman (cfr. RICHARD STEINITZ, *György Ligeti: Music of the Imagination*, London, Faber & Faber, 2003, p. 11). A quanto pare, durante i primi anni Sessanta, Ligeti ebbe delle committenze cinematografiche, ma le rifiutò nella convinzione che l'attività cinematografica potesse corrompere la sua vena creativa (cfr. *ivi*, p. 164).

³ Cfr. https://www.imdb.com/name/nm0509893/?ref=nr_sr_srsrg_0_tt_2_nm_6_q_ligeti (ultimo rilevamento: 24 marzo 2024).

un approfondimento analogo sarà dedicato a *The Shining* (in it. *Shining*, 1980). Queste indagini fungeranno poi da modello di riferimento per comprendere come la lezione del grande cineasta americano abbia influenzato due registi, di generazioni successive, altrettanto sensibili alla musica e al suo uso cinematografico: Martin Scorsese, che ha utilizzato le composizioni di Ligeti in *Shutter Island* (2010), e Yorgos Lanthimos, che ha fatto lo stesso in *The Killing of a Sacred Deer* (in it. *Il sacrificio del cervo sacro*, 2017).

Prima di entrare nel merito delle analisi, è necessario precisare che non sarà dedicato, invece, un approfondimento a *Eyes Wide Shut* (1999), l'ultima pellicola girata da Kubrick poco prima della sua morte. Sebbene in questo film abbia grande rilevanza una composizione giovanile di Ligeti,⁴ si è preferito tralasciare questo argomento, sia per ovvi motivi di spazio, sia perché la lezione emersa da questo film ci sembra diversa.

2001: Odissea nello spazio: la lezione parte da qui

Benché sia una delle più importanti opere della storia del cinema, *2001: Odissea nello spazio* è stato spesso indicato come emblema dello scarso rispetto del mondo cinematografico nei confronti della musica. In realtà, alla radice di questo giudizio c'è un problema di cattiva comunicazione e di scelte espressive che non hanno tenuto conto dell'orgoglio dei due compositori. Da un lato c'è Alex North,⁵ compositore regolarmente ingaggiato e pagato, la cui partitura è stato interamente rigettata da Stanley Kubrick senza che il musicista ne venisse informato in anticipo. Dall'altro lato c'è un compositore d'avanguardia come György Ligeti, che si è sentito offeso per aver ricevuto un compenso economico non proporzionato al successo planetario del film. Entrambi si sono sentiti vittime delle spietate regole dell'industria cinematografica.

Tuttavia, questa dura realtà non deve trarre in inganno. Innanzitutto, è indubbiamente vero che *2001* abbia favorito la carriera di Ligeti, non solo in termini di diffusione su larga scala della sua musica, ma anche per l'aumento di incarichi e committenze per nuove composizioni.⁶ Recenti studi condotti sui suoi documenti hanno poi ridefinito anche la questione economica.⁷ In primo luogo, è emerso che non vi è stato alcun raggio, ma regolari contratti tra la produzione e gli editori

⁴ Si tratta del brano *Mesto, rigido e cerimoniale*, secondo numero della raccolta *Musica Ricercata per pianoforte* (1951-53).

⁵ North è considerato tra i principali innovatori della cosiddetta Seconda generazione di compositori hollywoodiani; in precedenza, aveva collaborato con Kubrick per *Spartacus* (1960).

⁶ Sia ben chiaro che, nel ristretto mondo della musica d'avanguardia, Ligeti era già una personalità molto nota: poco prima dell'uscita nelle sale del film aveva già avuto ampi riconoscimenti, come il primo premio dalla Società Internazionale di Musica Contemporanea (ISCM) nel 1966, e il Premio Beethoven dalla città di Bonn nel 1967; egli era del tutto sconosciuto, in ogni caso, al grande pubblico degli spettatori cinematografici alla fine degli anni Sessanta.

⁷ JULIA HEIMERDINGER, 'I have been compromised. I am now fighting against it'. Ligeti vs. Kubrick and the music for *2001: A Space Odyssey*, «The Journal of Film Music», III/2, 2011, pp. 127-143.

detentori dei diritti. Dal punto di vista finanziario, il compositore ha poi tratto beneficio dalle *royalties* percepite in base agli accordi stipulati dai suoi editori e, soprattutto, dalla vendita dei dischi legati al film. In secondo luogo, l'indagine ha chiarito che la causa intentata da Ligeti nei confronti dei produttori di *2001* non riguardava gli aspetti economici, ma i danni morali causati dall'uso arbitrario dei suoi brani, con scelte non condivise. Senza entrare nel merito di questioni morali e giuridiche, come si vedrà più avanti, una delle lezioni più importanti che Kubrick impartisce sul modo in cui ha usato le musiche di Ligeti consiste proprio nel sostanziale rispetto della loro integrità originale e nell'inusuale spazio a loro riservato.

Per riassumere *2001: Odissea nello spazio* in una formula, si potrebbe dire che il film offre un'ampia e complessa riflessione sul rapporto tra l'uomo e la sua dimensione spazio-temporale. La pellicola è suddivisa in quattro parti, che non corrispondono ai quattro "cartelli" che ne indicano la suddivisione temporale.

La prima parte, introdotta dal cartello *The Dawn of Man (L'alba dell'uomo)*, include sia il prologo, ambientato in un'imprecisata epoca preistorica nella quale un gruppo di ominidi scopre come un osso possa diventare uno strumento di violenza e di sopraffazione, sia la missione spaziale del dottor Floyd nei due crateri lunari, Clivus e Tycho. L'unione tra la parte preistorica e questa, che segna anche l'inizio della vera e propria "odissea spaziale", è legata dal famosissimo montaggio ellittico di indefiniti milioni di anni, che lega i fotogrammi di un osso lanciato in aria dall'ominide a quelli di una stazione spaziale che fluttua nello spazio.

Il secondo cartello, *Jupiter Mission: 18 Months Later (Missione Giove: 18 mesi dopo)*, comprende la più lunga sezione del film che, pur avendo una sostanziale continuità temporale, è divisa forzatamente dal cartello *Intermission (Intervallo)*, seguito da una clip di oltre due minuti su fondo nero. La continuità temporale della missione viene infatti interrotta nel momento in cui il computer HAL 9000, dotato di avanzata intelligenza artificiale, scopre che i due piloti della missione, Bowman e Poole, sono intenzionati a scollegarlo perché non credono alla sua affidabilità. Da quel momento in poi, la missione è caratterizzata dallo scontro tra la macchina e l'equipaggio. Il computer viene sconfitto, ma Bowman è l'unico a salvarsi.

L'ultima parte, corrispondente al cartello *Jupiter and Beyond the Infinite (Giove e oltre l'infinito)*, ha come protagonista il sopravvissuto di quel conflitto. Dopo aver viaggiato in una dimensione spazio-temporale sconosciuta, Bowman arriva in una stanza arredata in stile impero, dove ritrova versioni più anziane di se stesso.

Per completare il discorso sulla trama, è importante ricordare che, in ognuna delle parti appena descritte, ritorna il monolito, un misterioso parallelepipedo nero che attiva i principali snodi narrativi e che si presta a molteplici interpretazioni filosofiche e religiose.⁸

⁸ L'unico momento del film in cui si forniscono informazioni sul monolito corrisponde a quando Bowman, dopo aver scollegato HAL 9000, scopre che la procedura attivava una videoregistrazione del dottor Floyd con cui informava l'equipaggio che il monolito, la cui origine e scopo erano totalmente avvolti nel mistero, rappresentava la «prima prova di vita intelligente al di fuori della Terra».

Nel film, lo spazio dedicato alla musica è ampio, sia in termini di durata complessiva, sia rispetto alle altre componenti sonore. La parte del leone è svolta proprio dai brani di Ligeti. Durante la visione della pellicola, si ascolta quasi per intero *Atmosphères* (1961), e ampi estratti del *Kyrie* dal *Requiem* (1963-65) e di *Lux Aeterna* (1966), nonché brevi e incerti accenni di *Aventures* (1963) e *Nouvelles adventures* (1962-65). Questa significativa presenza di musica ligetiana è inframezzata da altre composizioni classiche, come l'iconico incipit di *Also sprach Zarathustra* (1896) di Richard Strauss, il valzer *An der schönen blauen Donau* (1866) di Johann Strauss figlio, e la suite del balletto *Gayaneh* (1942) di Aram Chačaturjan: una selezione che ha contribuito a rendere *2001: Odissea nello spazio* una delle più celebri *compilation soundtrack* della storia del cinema sonoro.⁹

La rilevanza strutturale della musica di Ligeti emerge immediatamente nel prologo del film. Sullo sfondo di uno schermo completamente nero, gli spettatori vengono introdotti per circa tre minuti all'ascolto delle prime 27 battute di *Atmosphères*,¹⁰ il brano che, con i suoi tre interventi, funge da struttura portante all'intero svolgimento della pellicola. La straniante micropolifonia della composizione conduce immediatamente lo spettatore a perdere qualsiasi orientamento interpretativo rispetto a ciò che sta guardando. Non è nemmeno chiaro se l'esperienza filmica sia iniziata o meno, dato che non compare ancora il logo MGM (Metro-Goldwyn-Mayer) che precede lo scorrimento dei titoli di testa. In linea con quanto verrà successivamente proiettato, ciò che appare del tutto anticonvenzionale e sperimentale risponde, in realtà, anche alla tradizionale funzione di anticipare, con la musica, una delle chiavi interpretative della vicenda: lo spettatore assisterà a un complesso gioco sui limiti, in una sfida percettiva che investirà vista e udito.

D'altra parte, è noto come sia rilevante questa composizione nella carriera di Ligeti. È lui stesso a indicarne l'importanza:

Atmosphères ha significato, da un lato, il superamento del pensiero 'strutturale' nella composizione [...] e dall'altro, ha rappresentato un disconoscimento di ogni tipo di dialettica interna alla forma musicale. Nella forma così creata non ci sono più elementi oppositivi o azioni di reciproco scambio; i diversi livelli del materiale musicale si sostituiscono l'uno con l'altro, o l'uno si trasforma quasi impercettibilmente nell'altro, senza che emerga alcun nesso causale all'interno del processo formale.¹¹

⁹ Per *compilation soundtrack* si intende una compilazione di pezzi che hanno un'origine del tutto autonoma dal film: in questo caso si tratta di estratti prelevati da registrazioni discografiche e radiofoniche.

¹⁰ Secondo quanto riportato dai titoli di coda, il brano utilizzato è quello eseguito dalla *Southwest German Radio Orchestra*, diretta da Ernest Bour, registrato nel 1966 sul disco LP intitolato *Ligeti – Adventures – Nouvelles Aventures – Atmosphères – Volumina*, dall'etichetta Wergo – WER 60022.

¹¹ Ligeti su *Atmosphères* in ERKKI SALMENHAARA, *Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken "Apparitions", "Atmosphères", "Aventures" und "Requiem" von György Ligeti*, in

Con una durata inferiore, pari a circa due minuti, la successiva apparizione di *Atmosphères* ripropone la parte iniziale del pezzo (fino a b. 20), e anche in questo caso lo spettatore è obbligato ad ascoltare la musica su uno sfondo nero. Ci troviamo a metà della parte intitolata *Jupiter Mission: 18 Months Later*, e subito dopo il cartello *Intermission* (fig. 1).¹² Ancora una volta non c'è alcuna concessione alla *comfort zone* dello spettatore. Nel momento in cui si profila una lotta tra due forme di intelligenza, quella artificiale di HAL 9000 contro quella di Bowman e Poole, si interrompe la continuità narrativa e si riporta lo spettatore a quell'ascolto che lo aveva già disorientato prima dell'inizio. In tal modo, non solo si ripropone nuovamente quell'iniziale sfida percettiva, ma si annulla, allo spettatore, ogni forma di coinvolgimento emotivo. Il fulcro del discorso complessivo risiede nella relazione con il tempo, e *Atmosphères* ne fornisce la criptica evocazione sonora. La centralità di questa scelta, a questo punto del film, è ulteriormente sottolineata dal silenzio che incornicia il pezzo, seguito poi dal respiro di Poole durante la sua tragica e ultima passeggiata spaziale.

L'ultimo utilizzo di *Atmosphères* avviene in corrispondenza del viaggio solitario di Bowman, corrispondente alla parte finale del film denominata *Jupiter and Beyond the Infinite*. Il pezzo inizia, senza soluzione di continuità, sulla dissolvenza incrociata della traccia sonora del *Requiem*, proprio nel momento in cui la capsula subisce un'accelerazione tale da deformare il viso dell'uomo (fig. 2), condotto ormai in una dimensione spazio-temporale sconosciuta.

La lunga sequenza visiva dello *Star gate* può essere segmentata in tre parti distinte. Nella prima, il brano musicale sostiene la visione di immagini astratte di puro colore, in un viaggio verso un'infinita prospettiva attraversata dalla soggettiva della capsula. Nella seconda viene mostrata la fluttuazione di galassie e una serie di colorate formazioni gassose. La terza, infine, mostra l'attraversamento aereo di suggestivi paesaggi desertici, cromaticamente alterati dalla saturazione dei colori. La continuità visiva di queste tre parti è infine determinata da occasionali inquadrature che mostrano il dettaglio dell'occhio di Bowman, anch'esso rappresentato con la saturazione dei colori.

In questo caso, dunque, l'estratto sonoro ha una durata molto più ampia dei due precedenti (8'15"), arrivando a utilizzare gran parte del brano. Tuttavia, è proprio in questo frangente che avviene la più invasiva alterazione della concezione originale dell'opera. Rispetto ai due precedenti inserti, infatti, qui il pezzo subisce la pervasiva sovrapposizione del suono prodotto dai propulsori della capsula spaziale, con una dinamica che può arrivare a sovrastare i passaggi in pianissimo di *Atmosphères*. E poi, nel corso del viaggio tra le galassie, subisce anche gli occasionali fragori

«Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft», 19, Regensburg 1969. Traduzione di chi scrive dalla versione in inglese pubblicata in CONSTANTIN FLOROS, *György Ligeti: Beyond Avant-garde and Postmodernism*, Frankfurt am Main, PL Academic Research, 2014, p. 84.

¹² Le figure riportate nel testo possono essere visualizzate alla pagina web seguente, a cui si rimanda: <https://consvv.it/edizioni-del-conservatorio/quaderni-di-analisi/kubrick-docet-antonio-ferrara>

determinati dall'esplosione delle nubi gassose, del tutto estranei a quelli concepiti originariamente da Ligeti.

D'altra parte, questo montaggio sonoro ci conferma che il viaggio viene rappresentato da un livello interno alla rappresentazione audiovisiva. In sostanza, insieme alla musica di Ligeti gli spettatori ascoltano anche i suoni che, presumibilmente, sente l'astronauta.

Tornando alle alterazioni compiute su *Atmosphères*, si deve inoltre segnalare quella, ben evidenziata da Paolo Pinamonti, relativa alla sostituzione delle ultime battute del brano con la riproposta dei segmenti iniziali, A e B. È questa operazione di montaggio sonoro a rendere evidente la predilezione per questo passaggio nel quale, l'assenza di accentuazione ritmica e di organizzazione metrica, crea una sensazione di sospensione temporale, di fissità e immobilità. Qui infatti avviene

una suggestiva trasformazione del grande suono statico, acusticamente molto espressivo. Il grande cluster [...] viene diviso tra due gruppi di fiati e due di archi in maniera tale che gli archi e i fiati del primo gruppo suonino tutte le note della scala diatonica del cluster [...] e quelli del secondo gruppo un cluster pentatonico [...]. Le differenti e progressive intensità fra i quattro gruppi determinano una affascinante oscillazione armonica delle diverse combinazioni possibili tra cluster diatonico [...], cluster cromatico [...] e cluster pentatonico [...].¹³

In particolare, nell'associazione audiovisiva assume grande rilevanza il passaggio specifico di b. 13: dopo la lunga stasi sonora, forse è questo il primo episodio musicale riconoscibile anche da un ascoltatore profano. Si può addirittura ipotizzare che, nel prologo iniziale su schermo nero, questa cellula musicale abbia rappresentato per gli spettatori la prima percezione uditiva associabile a un suono musicale.

Per certi versi, l'uso del *Kyrie* è meno ambiguo. Come ricorda Sergio Bassetti, questa sezione del *Requiem per soprano, mezzosoprano, doppio coro misto e orchestra*¹⁴ è «cifra ed emanazione sonora»¹⁵ del monolito. Se si esclude l'ultima sequenza, quando questo misterioso oggetto compare per l'ultima volta accompagnato dall'incipit di *Also sprach Zarathustra*, tutte le altre apparizioni del monolito sono associate a questa invocazione micropolifonica.

Lo ascoltiamo per la prima volta all'inizio del film e, più precisamente, quando l'oggetto appare a quel gruppo di ominidi che aveva già tentato di scalzare un gruppo

¹³ PAOLO PINAMONTI, *North e Kubrick tra Ligeti e Vaughan Williams per la colonna sonora di 2001*, in «Cinergie», XIX, 2021, pp. 217-230: 224.

¹⁴ All'epoca della realizzazione del film non esisteva ancora un'incisione discografica del *Requiem per soprano, mezzosoprano, doppio coro e orchestra*. Per questo motivo, fu utilizzata una trasmissione radiofonica della *Bavarian Radio Orchestra* diretta da Francis Travis, con solisti: Liliana Poli, soprano, Barbro Ericson, mezzosoprano, Coro della Radio Bavarese diretto da Wolfgang Schubert, registrata al Musica Viva Festival di Monaco il 15 dicembre 1967 (cfr. HEIMERDINGER, cit., p. 129).

¹⁵ SERGIO BASSETTI, *La musica secondo Kubrick*, Torino, Lindau, 2002, p. 89.

rivale per accaparrarsi una pozza d'acqua, preziosa in un territorio desertico. Al loro risveglio gli ominidi si ritrovano questo misterioso oggetto nero a forma di parallelepipedo che suscita timore e attrazione allo stesso tempo. Man mano che la forza attrattiva prevale, il gruppo, ormai in pieno contatto fisico con il totem, assume un atteggiamento di vera e propria venerazione (fig. 3). L'inserito musicale, che occupa tutta la prima parte del *Kyrie*, si interrompe bruscamente alla b. 48, «dopo che i soprani raggiungono la nota più alta, un *si bemolle*»,¹⁶ e in corrispondenza dell'inquadratura dal basso verso l'alto che mostra, al centro del monolito e in perfetta simmetria, una sezione del Sole nascente che fronteggia uno spicchio di Luna calante (fig. 4).

È questo incontro potente e misterioso che cambierà la vita di queste creature. Poco dopo, infatti, l'incipit di *Also sprach Zarathustra* segnala musicalmente la scoperta della prima arma: un grande osso prelevato dalla carcassa di un animale che verrà utilizzato prima per cacciare altre bestie, poi per uccidere il capo branco rivale, e, infine, per occupare l'ambito spazio attorno a una pozza d'acqua, in precedenza interdetto al gruppo.

La successiva riproposta del *Kyrie* avviene nel preciso momento in cui la macchina da presa inquadra, in campo lungo, il monolito ritrovato durante uno scavo del cratere Tycho sulla base lunare di Clavius. Si tratta di un oggetto risalente a quattro milioni di anni prima, potente e avvolto nel mistero. Per questo motivo Floyd, il protagonista di questa sezione del film, ha tenuto nascosta l'informazione del suo ritrovamento ai colleghi sovietici presenti nella stazione spaziale. Anche qui, come in precedenza, viene utilizzata l'ampia sezione iniziale, in questo caso «sino a battuta 66/67»¹⁷ (3'35"). In questo caso, però, la collocazione del brano è incorniciata da *Lux aeterna* e dall'assordante sibilo che penetra dolorosamente nelle orecchie della squadra di astronauti impegnati nella missione.

L'avvicinamento di Floyd al monolito ricorda il modo in cui il primo ominide si era accostato all'oggetto misterioso (fig. 5). Questo approccio viene però depotenziato dal comportamento del gruppo, che sminuisce il monolito a mera curiosità da immortalare con una foto ricordo. Ed è proprio nel momento in cui gli astronauti si compattano per lo scatto che l'oggetto emana il doloroso e penetrante segnale acustico, seguito immediatamente dall'inquadratura sulla simmetrica apparizione frontale dell'alba solare con la luna calante. Proprio com'era avvenuto al termine della precedente apparizione del monolito.

È interessante notare che, in entrambe le sequenze, la traccia sonora del *Kyrie* condivide la banda sonora solo inizialmente con i suoni ambientali: i versi degli ominidi, nella prima sequenza, e i suoni della navicella spaziale, in quest'ultima. Tuttavia, ben presto, lo spazio acustico occupato dal brano diventa esclusivo.

In ambedue i casi la dissoluzione dei suoni della realtà sigla la transizione da una condizione quotidiana e «prosaica» a una sfera astratta e trascendente,

¹⁶ PINAMONTI, cit., p. 225.

¹⁷ *Ibidem*.

dove l'esperienza si fa simbolica porta d'ingresso verso stadi di conoscenza più complessi e «mitopoietici».¹⁸

Per ascoltare nuovamente il *Kyrie* bisogna infine attendere l'inizio dell'ultima parte del film, in precisa corrispondenza del cartello *Jupiter and Beyond the Infinite*. La sezione precedente era terminata con la vittoriosa lotta di Bowman contro HAL 9000 e la successiva visione della dichiarazione preregistrata di Floyd sul monolito. È da questo messaggio che anche gli spettatori vengono a sapere che, come riporta la voce del comandante, si tratta della «prima prova di vita intelligente fuori dalla Terra» e che «la sua origine e il suo scopo sono ancora un totale mistero».

L'inizio di questo viaggio avviene dunque nel segno della musica di Ligeti, prima con l'ascolto quasi integrale del *Kyrie* e poi, come anticipato, con *Atmosphères*. Il brano, con i suoi arcani suoni vocali, accompagna le inquadrature di Giove con le sue lune e un monolito fluttuante nello spazio che, più volte, entra nell'inquadratura lasciando ipotizzare che non sia un unico esemplare (fig. 6). La parte iniziale di questa lunghissima macrosequenza è caratterizzata da questa sorta di danza delle sfere celesti, di allineamenti e richiami molteplici agli spicchi di luna calante che il film ci aveva mostrato nelle due precedenti apparizioni del monolito. In seguito, gli spettatori assistono alla partenza della navicella dal modulo a forma sferica della stazione spaziale, sul cui riflesso solare si forma ancora una volta un richiamo visivo allo spicchio lunare (fig. 7). È da lì che ha inizio il vero e proprio viaggio sulla piccola capsula spaziale. Il brano prosegue con la visione prospettica delle immagini che rappresentano le varie dimensioni spazio-temporali e le conseguenti deformazioni del viso di Bowmann per le tremende sollecitazioni a cui è sottoposto il suo corpo. Come già indicato in precedenza, la dissolvenza sonora con *Atmosphères* avviene proprio su un'inquadratura dell'astronauta, poche battute prima della fine del pezzo (b. 109), per dare una certa continuità musicale al raccordo tra i due brani e per evitare che lo spettatore percepisca la conclusione della composizione, con la completa diradazione della trama polifonica e di quel definitivo diminuendo al «niente».

Anche se non ha la stessa funzione strutturale di *Atmosphères*, il brano ha un portato simbolico paragonabile a quello di *Also sprach Zarathustra*. La tradizione storico-religiosa a cui è legata la triplice invocazione corale, *Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison*, definisce infatti sia l'aura sacrale del monolito, sia il suo legame con la morte e i suoi riti.¹⁹ La fitta trama micropolifonica e la mobilità melismatica delle voci contribuiscono, invece, a rendere l'oggetto un mistero inaccessibile. A questi significati vanno aggiunte le complesse ambivalenze indicate perfettamente da Sergio Bassetti:

La pagina di Ligeti [...] trasmette una sensazione di forza trattenuta, instabile [...] e sempre sul punto di erompere: nella sua informalità, e nello stesso oscuro

¹⁸ BASSETTI, cit., p. 90.

¹⁹ A differenza delle altre parti di questo *Requiem*, il *Kyrie* non prevede le due voci soliste.

testo declinato dalle voci, non si può non percepire una forma segreta, indecifrabile, ma inequivocabilmente strutturata; sorta di messaggio misterioso e nondimeno organizzato e articolato secondo una logica avvertibile, benché inconoscibile. Di qui le sensazioni di alterità e impenetrabilità, collegate al monolito, ma anche la percezione di un criterio ordinatore innegabile, sebbene enigmatico.²⁰

Anche se composto separatamente, *Lux Aeterna* condivide con il *Kyrie* la medesima origine sacra per il servizio funebre.²¹ Privo di relazioni simboliche a uno specifico oggetto o a un personaggio del film, le due parole del titolo rinviano, infatti, all'incipit del versetto con cui inizia il *Communio* della Messa da *Requiem*.²² Dalla traccia sonora del brano, composto per sedici voci equamente divise tra soprani, contralti, tenori e bassi, nella colonna sonora è presente solo la parte iniziale, quella che vede la presenza esclusiva delle voci femminili che pronunciano le due fatidiche parole del titolo. Per ascoltare questo segmento musicale bisogna ritornare alla prima parte del film, e più precisamente alla macrosequenza del viaggio in navicella che porta gli astronauti verso il cratere lunare dov'è stato trovato il monolito (fig. 8). Per essere più precisi, lo stesso estratto viene utilizzato due volte, con una ripresa di una ventina secondi circa più lunga della prima.²³ In mezzo c'è una scena in cui Floyd e due suoi colleghi chiacchierano mentre mangiano un sandwich all'interno della navicella: una situazione profana del tutto incompatibile con l'aura sacra di *Lux Aeterna*. Oltre all'interruzione del flusso musicale, nella macrosequenza si nota una differenza tra la dimensione sonora interna e quella esterna alla navicella. Mentre le immagini del sorvolo sulla superficie lunare sono accompagnate dalla presenza esclusiva della musica, quelle interne dei piloti sono integrate anche dai suoni ambientali. Questo scarto sonoro contribuisce, da un lato, a potenziare il risultato audiovisivo, con l'efficacissimo effetto di fluidità dato al movimento della navicella,²⁴ e, dall'altro, a connotare lo spazio universale di un doppio richiamo evocativo: l'armonia cosmica e la presenza di anime disperse.²⁵

Prima di concludere il discorso sull'uso della musica di Ligeti in questo film, è necessario precisare che si è preferito non entrare nel merito della presenza di *Aventures* e/o *Nouvelles aventures*. Si tratta di una questione ancora aperta tra gli studiosi e riguarda la sequenza in cui Bowman ispeziona la stanza in stile impero

²⁰ BASSETTI, cit., p. 88.

²¹ Secondo quanto riportato dai titoli di coda, il brano è eseguito dalla *Stuttgart Schola Cantorum*, diretta da Clytus Gottwald, registrato nel 1966 sul disco LP *Neue Chormusi I*, della serie *Studio Reihe Neuer Musik*, dell'etichetta WERGO – WER 60026.

²² Il *Requiem* composto da Ligeti non comprende tutte le parti della messa, ma solo quattro sezioni: *Introitus*, *Kyrie*, *De die iudicii sequentia* e *Lacrimosa*.

²³ Il primo inserto si arresta a b. 17, mentre il secondo a b. 22.

²⁴ Secondo Sergio Bassetti, le «stratificazioni vocali» del pezzo, associate al «fluido passaggio della navicella su scenari e prospettive segnati da una rarefatta alterità», restituiscono un «senso di sospensione, di fissità ancestrale e d'inquietudine» (BASSETTI, cit., p. 92).

²⁵ In queste prime battute, soprani e contralti rimangono ferme su registri medi o gravi, favorendo quella sensazione di presenza eterea.

prima di incontrare altri sé stesso di età diversa (fig. 9). In questo caso, si ha la sensazione che, per questo passaggio, nel quale si distinguono effettivamente delle voci umane che possono ricordare le due composizioni di Ligeti citate, Kubrick abbia scelto non solo di frammentare la traccia originale, ma anche di alterarne il suono, in modo da renderla irriconoscibile. D'altro canto, l'elemento sonoro in primo piano è qui, come in altri passaggi del film, il respiro profondo dell'astronauta e non gli altri elementi sonori.

Al di là di quest'ultimo caso, che ci ricorda la natura funzionale della musica nell'opera cinematografica, lo spazio offerto alle composizioni di Ligeti non è solo ampio, al punto da permeare gran parte dello spazio siderale nella dimensione extradiegetica del film, ma contribuisce anche a definire l'essenza dell'ignoto e dell'inconoscibile attorno cui ruota l'intera vicenda, mettendo in discussione le convenzioni musicali del cinema di fantascienza e, più in generale, del rapporto tra immagine e suono. Ciò avviene, tanto nella stratificazione di significati presenti in *Atmosphères* e nel *Kyrie*, quanto nel legame che si viene a creare tra queste composizioni e *Lux Aeterna*, così come nel rinvio simbolico a quella sorta di armonia celeste, perfettamente conforme alla tecnica compositiva della micropolifonia. A questi elementi si aggiungono i tradizionali mezzi espressivi offerti dalla cinematografia, come le dissolvenze sonore, che contribuiscono a unire organicamente tra loro le diverse composizioni. In sostanza, questi testi musicali ligetiani, dotati di senso autonomo e solo in parte alterati nella loro originaria integrità, sono divenuti, a tutti gli effetti, ulteriori dispositivi interpretativi della variegata portata di significati offerti dal film.

Come si può immaginare, questa lezione ha lasciato un segno profondo nella storia del cinema, tanto che negli anni successivi sono state diverse le occasioni in cui la musica di Ligeti è stata nuovamente utilizzata per richiamare l'uso che ne è stato fatto in *2001*, anche in pellicole di genere completamente diverso, come in *Fist of Fury* (in it. *Dalla Cina con furore*, 1972) con il grido di battaglia di Bruce Lee introdotto dal breve passaggio all'ottavino di *Atmosphères*, o in maniera parodistica, come in *Charlie and the Chocolate Factory* (in it. *La fabbrica di cioccolato*, 2005) di Tim Burton o, più recentemente, in *Barbie* (2023) di Greta Gerwig.²⁶

Tra musica d'arte e musica funzionale, la musica di Ligeti in *The Shining*

Con diverse e importanti eccezioni, e a differenza di quanto aveva fatto nella parte iniziale della sua carriera, da *2001* in poi Kubrick tenderà a utilizzare compilazioni di brani musicali preesistenti al posto di composizioni commissionate per l'occasione.²⁷ Per ritrovare un brano di Ligeti nella sua filmografia, bisognerà però

²⁶ In entrambi i film sono presenti sia il *Kyrie*, sia *Atmosphères*.

²⁷ Non bisogna tuttavia dimenticare i contributi forniti da Wendy Carlos con le sue creazioni ed elaborazioni elettroniche per *A Clockwork Orange* (in it. *Arancia meccanica*, 1971) e per *The Shining*; gli arrangiamenti di Leonard Rosenman per *Barry Lindon* (1975); nonché le composizioni originali di

attendere il 1980 con l'uscita nelle sale di *The Shining*, il film con cui Kubrick offre la sua visione sul cinema *horror*, contribuendo ancora una volta a imprimere la sua impronta artistica a un genere cinematografico molto popolare e di grande successo.

Come aveva già fatto in precedenza, anche in questo caso il regista adotta soluzioni del tutto innovative e all'avanguardia per la tecnica cinematografica.²⁸

La vicenda filmica, tratta dall'omonimo romanzo di Steven King (1977), è incentrata sulle vicissitudini dell'aspirante scrittore Jack Torrance (Jack Nicholson) e della sua famiglia, composta dalla moglie Wendy (Shelley Duvall) e dal piccolo Danny. Jack non riesce a terminare il suo romanzo, e l'offerta di lavoro come guardiano di un grande albergo gli sembra un'ottima opportunità per terminare la sua fatica letteraria. Questo lavoro, infatti, gli consentirebbe di non avere distrazioni, perché durante l'inverno la struttura è chiusa, senza clienti e senza altro personale, e, in più, potrebbe portare la famiglia con sé. L'*Overlook Hotel*, però, è un grande edificio maledetto. Situato tra le montagne del Colorado, l'albergo è stato costruito sul terreno su cui sorgeva un cimitero di nativi americani, e, in precedenza, un altro guardiano era impazzito e aveva ucciso le sue due figlie gemelle.

L'*Overlook Hotel* riveste dunque un ruolo di grande rilevanza nel film: ha una potenza malefica che riesce a impossessarsi della mente di Jack, presto preda di una progressiva follia che lo porterà a tentare di uccidere la moglie e il figlio, e che lo condurrà alla morte, assiderato nel labirinto di siepi posto proprio davanti all'albergo.

Il titolo del film, *The Shining*, tradotto nei dialoghi italiani con il termine "luccicanza", non si riferisce a questo luogo maledetto, ma a quel particolare potere che consente di vedere in anticipo ciò che accadrà in futuro e di mettersi in contatto telepatico con chi possiede la stessa aura. Nella vicenda, questa capacità è condivisa dal piccolo Danny e da Dick Hallorann, il capo-cuoco afroamericano dell'albergo, che i Torrance incontrano nel corso del loro passaggio di consegne lavorative. È grazie a questa capacità che il bambino prevede l'esito orribile della loro permanenza nell'albergo e che il cuoco, verso la fine della vicenda, comprenderà il pericolo occorso a Danny e a sua madre. Torna nell'albergo totalmente isolato a causa di una tempesta di neve, e viene ucciso da Jack, ormai preda della follia omicida.

A differenza dell'allestimento musicale di *2001*, nel quale sono proprio i pezzi di Ligeti a occupare il maggior spazio della colonna sonora, in *The Shining* la musica del compositore ungherese è presente soltanto in tre occasioni, e solo attraverso l'utilizzo ripetuto di *Lontano*, un brano composto nel 1967 per grande orchestra, privo di presenza vocale. A proposito di questa composizione, Richard Steinitz, autore di un'accurata monografia sul compositore, scrive:

Abigail Mead (alias di Vivian Vanessa Kubrick, figlia del regista) per *Full Metal Jacket* (1987) e di Jocelyn Pook per *Eyes Wide Shut* (1999).

²⁸ Tra le tante novità, questa pellicola viene ricordata per il costante utilizzo della *steadycam*, una tecnica di ripresa che consente di stabilizzare la macchina da presa ottenendo un movimento fluido anche per i problematici movimenti laterali determinati dall'uso del carrello.

Lontano è uno studio sull'opalescenza, sulla lenta evoluzione della trasformazione timbrica e armonica percepita attraverso policrome nebbie sonore. All'interno di queste vaporose trame, i timbri e le armonie si alternano e si fondono. A volte le nebbie sonore si diradano, quasi rivelando forme di accordi tangibili, per poi, lentamente, avvolgerle di nuovo, mentre altre si fondono in una messa a fuoco più nitida, e poi ritirarsi anch'esse.²⁹

Anche in questa composizione ritroviamo la tecnica della micropolifonia, che tuttavia trova spazio solo in minima parte nelle scene di questo film. Qui, invece, vengono sfruttate quelle sezioni caratterizzate dalla presenza di un centro tonale (anche se solo una parvenza) e da eventi sonori di più chiara evidenza, richiamati e messi in rilievo dall'associazione audiovisiva, sia nel montaggio delle immagini, sia nei movimenti interni all'inquadratura.

In apparenza, il sostanzioso e ricco allestimento musicale potrebbe essere suddiviso in due sole grandi categorie. Da un lato, come per *Lontano*, troviamo i brani dell'avanguardia musicale novecentesca che, occupando tutto lo spazio extradiegetico della narrazione filmica,³⁰ sostengono, anticipano o evocano la rappresentazione dell'orrore. In questi frangenti si possono ascoltare l'*Adagio* della *Musica per archi, percussioni e celesta* di Béla Bartók, diversi pezzi del compositore polacco Krzysztof Penderecki,³¹ e le creazioni musicali e sonore di Wendy Carlos e Rachel Elkind.³² Dall'altro, lo spazio diegetico della narrazione è invece occupato dalla *sweet dance music* delle *romantic ballads* di Jack Hylton, Ray Noble ed Henry Hall. È da sottolineare, tuttavia, che, pur essendo in un livello interno della narrazione,³³ questa dolce e nostalgica musica degli anni Trenta³⁴ è presente in un'elaborazione onirica della mente disturbata di Jack.

L'apparente contrapposizione tra queste due categorie appare dunque molto più problematica di quanto possa sembrare a un'analisi superficiale della colonna sonora. L'unica occasione in cui questa musica "rassicurante" viene utilizzata in uno

²⁹ STEINITZ, *György Ligeti*, cit. p. 153. «*Lontano* is a study in opalescence, in slowly evolving timbral and harmonic transformation heard through polychromatic mists of sound. Within these vaporous textures, timbres and harmonies ebb and flow. Sometimes the sonic mists almost clear, to reveal for a moment tangible chordal shapes, before slowly enveloping them again as other shapes coalesce in sharper focus, before they too recede» (traduzione dell'autore).

³⁰ Si presume dunque che non vengano ascoltati dai personaggi.

³¹ Nel corso del film si sentono *De Natura Sonoris n. 1* e *n. 2*; *The Dream of Jacob*, *Polymorphia*, *Kanon*, *Ewangelica* e *Kanon Paschy* da *Utrenja II*. C'è da dire, però, che in alcune scene i pezzi del compositore polacco non sono facilmente riconoscibili, perché montati l'uno sull'altro.

³² Wendy Carlos ha composto il pezzo iniziale, denominato *The Shining*, con la sua linea melodica tratta dal *Dies Irae*, oltre a *Montagne Rocciose* e *Shining/Heartbeat*.

³³ Solo *Midnight, the Stars and You*, cantato da Al Bowlly e utilizzato in precedenza come presenza diegetica nella macrosequenza della festa nella *Gold Room*, è ripreso in un livello esterno della narrazione nell'ultima inquadratura del film, quella della foto nella quale si vede Jack al centro di una foto di gruppo con la data 4 luglio 1921, che prosegue, poi, per tutti i successivi titoli di coda.

³⁴ In questa scelta musicale, del tutto funzionale alle esigenze drammaturgiche del film, c'è uno sfasamento temporale tra la rappresentazione scenica, risalente agli inizi degli anni Venti, e queste scelte musicali, tutte risalenti al decennio successivo.

spazio extradiegetico della narrazione è proprio l'ultima inquadratura del film, in cui la macchina da presa, in un progressivo avvicinamento sempre più dettagliato a una serie di foto esposte sul muro della *Gold Room* dell'Hotel, ne scorge una del 1921 nella quale, al centro di una foto di gruppo, è sorprendentemente presente Jack, il protagonista morto assiderato nella precedente sequenza. Sarà poi la prosecuzione senza soluzione di continuità nei titoli di coda di *Midnight, the Stars and You*³⁵ a sancire che, forse ancor di più della musica d'arte di Ligeti, Penderecki e Bartók, sono proprio queste canzoni, evocatrici di un nostalgico passato, ad avere una connessione diretta con il male e l'orrore.

I tre inserti di *Lontano* non rappresentano scene cruente, ma fungono da premonizione alla forza malefica che si manifesterà in seguito. Il primo accompagna la scena in cui Danny ha la prima visione delle gemelle (fig. 10). Il secondo è associato alla connessione telepatica tra Danny e Dick Hallorann: mentre il cuoco elenca le riserve alimentari dell'hotel, la musica di Ligeti si sovrappone alla sua voce "aurale" (fig. 11). Il terzo, il più ampio dei tre, anticipa l'epilogo tragico, con Jack ormai preda della follia e l'hotel isolato da una tempesta di neve (fig. 12).

In tutte e tre i segmenti filmici viene utilizzata la sezione centrale di *Lontano*, caratterizzata da armonici sovracuti dei primi due violini e l'impercettibile presenza grave del basso tuba (b. 41, lettera F). Qui Ligeti sospende la tecnica micropolifonica, creando una sorta di "voragine sonora" in cui gli armonici sono sostenuti solo dai suoni gravi del controfagotto e del clarinetto contrabbasso, fino a un fortissimo spaventoso dei contrabbassi, descritto in partitura «come un'eruzione improvvisa» (b. 51). Il brano prosegue con l'ingresso sfalsato degli ottoni, associato a questo lunghissimo suono iperacuto degli archi.

Nonostante un'indicazione in partitura indichi che «non deve esserci alcuna cesura», l'ingresso degli archi su un tritono sospeso, tenuto sulla tastiera e nei registri intermedi, riporta l'ascoltatore in un contesto sonoro più tradizionale. Solo nella terza sequenza, più lunga delle precedenti, l'estratto di *Lontano* viene prolungato con un breve passaggio micropolifonico, sebbene non associato a un'immagine di particolare rilevanza.

In sostanza, la scelta di estrarre questo specifico segmento musicale, e non altri, come quello iniziale, sembra funzionale a creare un incontro ben marcato e riconoscibile con le immagini in movimento, sia nel montaggio che nei movimenti interni all'inquadratura. In ognuna delle tre sequenze, infatti, si possono individuare sincronismi determinati dal montaggio audiovisivo. Prendiamo ad esempio la prima sequenza, quella in cui Danny ha la visione delle due gemelle mentre gioca a freccette. In questo caso, il sincrono più evidente si verifica alla fine, quando c'è una precisa corrispondenza tra il primo piano del bambino (fig. 13), molto preoccupato da questa apparizione, e il tritono sospeso dell'orchestra d'archi, che, tra l'altro, si prolunga per un paio di secondi nella successiva inquadratura, riportando gli

³⁵ Il pezzo, cantato da Al Bowlly, era già stato utilizzato nella sequenza della festa, immaginata da Jack nella stessa sala, con tanto di *big band* sullo sfondo.

spettatori alle immagini più rassicuranti del direttore dell'hotel che mostra a Jack e a Wendy le stanze del loro appartamento privato. Pur se depotenziato dalla contemporanea sovrapposizione della voce di Halloran, anche il secondo inserto di *Lontano* prevede un sincrono tra l'intervento dei contrabbassi (b. 51) e l'inquadratura del viso del bambino, entrato in contatto telepatico con la "voce interna" del cuoco afro-americano (fig. 14).³⁶ Infine, il sincrono più spaventoso: quello tra il primo piano di Jack, ormai preda di una follia omicida, e la stessa "eruzione improvvisa" dei contrabbassi (fig. 15), seguito da uno stacco netto di immagine con il cartello *Saturday* su sfondo nero. Sono proprio questi passaggi a condurci verso questa affermazione di Donnelly: «La musica di *The Shining* sembra essere entrambe le cose allo stesso tempo. È musica d'arte, ma è usata come musica funzionale per il film».³⁷

Tra omaggio e tradimento: la musica di Ligeti in *Shutter Island* di Martin Scorsese

Tra i tanti articoli pubblicati all'epoca dell'uscita del film *Shutter Island*, diretto da Martin Scorsese nel 2010, ce n'è stato uno insolitamente dedicato alla sua colonna sonora. Si tratta di un breve articolo apparso sulle colonne del prestigioso *The New Yorker*. Alex Ross, il critico musicale di questo settimanale, presenta la pellicola con queste parole:

Nel fine settimana del 19 febbraio, e per alcune settimane successive, milioni di americani potranno godere di un programma con Giacinto Scelsi, John Cage, Lou Harrison, György Ligeti, Morton Feldman, Krzysztof Penderecki, Alfred Schnittke, Nam June Paik, Ingram Marshall e John Adams. Questa selezione piuttosto audace di compositori, che farebbe fuggire terrorizzato l'abbonato medio di una sala da concerto, compare nella colonna sonora di *Shutter Island* di Martin Scorsese.³⁸

Per questa insolita compilazione musicale, Ross dichiara poi di condividere le parole di Robbie Robertson³⁹ che, in un comunicato stampa della Paramount Pictures, ha affermato: «questa potrebbe essere la colonna sonora più trasgressiva e bella che abbia mai ascoltato».⁴⁰ Ross segnala infine agli spettatori che, tra le altre

³⁶ L'uomo chiede al bambino: «How'd you like some ice cream, Doc?».

³⁷ Traduzione dell'autore dall'originale: «The music in *The Shining* appears to be both at the same time. It is high-art music, but it is used as functional film music» (KEVIN J. DONNELLY, *The spectre of sound: music in film and television*, cit., p. 42).

³⁸ Alex Ross, *Lo and Behold!*, February 3, 2010, <<https://www.newyorker.com/culture/alex-ross/lo-and-behold>>, visitato l'ultima volta il 15 marzo 2025 (traduzione dell'autore).

³⁹ Robertson è stato uno storico collaboratore di Scorsese, per il quale ha curato la realizzazione di numerose colonne sonore.

⁴⁰ Secondo quanto riportato nell'articolo, questa frase sarebbe stata estrapolata dal comunicato stampa della Paramount Picture, cfr. *Ibidem*.

composizioni d'avanguardia, potranno riascoltare anche *Lontano*, la composizione di Ligeti che «ha avuto un ruolo memorabile in *Shining*».⁴¹

Che il cineasta italo-americano fosse un regista di grande sensibilità musicale è cosa piuttosto nota nel mondo del cinema. È altrettanto nota anche la sua ammirazione incondizionata per Stanley Kubrick. Dunque, anche attraverso le scelte musicali, in *Shutter Island* Scorsese sembra aver unito queste due passioni.

Prima di fornire indicazioni più dettagliate su questa colonna sonora, e sul modo in cui la musica di Ligeti viene utilizzata in *Shutter Island*, è necessario esporre sommariamente la trama del film.

Si tratta di una pellicola in costume che racconta una vicenda ambientata nel 1954 all'interno dello *Ashecliffe Hospital*, un ospedale psichiatrico giudiziario situato a Shutter Island, una delle isole a ridosso del porto di Boston. È qui che il detective Teddy Daniels (Leonardo DiCaprio) è chiamato a far luce sulla sparizione di Rachel Solando, una giovane mamma, internata perché ritenuta colpevole dell'omicidio dei propri figli. Fin da subito, però, l'investigatore dimostra di avere dei legami personali con il caso. Crede, infatti, che questa pista lo condurrà ad Andrew Laeddis, colui che ha sterminato la sua famiglia, sua moglie e i suoi figli. La vicenda però si complica. Non solo perché tutta l'isola diventa una sorta di prigione a cielo aperto, a causa di un terribile uragano che si abbatte sul posto, ma anche perché la psiche di Teddy comincia a vacillare, preda di uno stato confusionale che incide sulla sua memoria, costellata di ricordi di morte (l'uomo è un reduce della Seconda guerra mondiale ed è ossessionato dal ricordo dei campi di sterminio) e di inaudite sofferenze. Alla fine del film si scopre però che dietro l'attività di ricerca di questo agente federale si nasconde un gioco di ruolo ideato dal dottor Cawley (Ben Kingsley) e dal dottor Shehan (Mark Ruffalo) per evitare la lobotomia a Teddy Daniels, alter ego proprio di Andrew Laeddis (vero nome dell'altro anagrammato), un internato particolarmente pericoloso. L'uomo ha creato questo personaggio per accettare se stesso e la sua tragedia. È stato lui, infatti, a uccidere la moglie in risposta alla morte dei suoi figli, provocata proprio dalla moglie, Dolores Chanal (anagramma di Rachel Solando), affetta da un patologico disturbo psicotico. Il finale, però, ha un nuovo colpo di scena. L'accettazione della condizione di paziente psichiatrico da parte di Andrew è solo apparente e temporanea. L'uomo accetta lucidamente di sottoporsi alla terribile pratica della lobotomia pur di non dover affrontare una realtà ritenuta inaccettabile. In sostanza, quello che sembra un *detective movie* si rivela un thriller psicologico che si muove sul delicato crinale della sconcertante relazione tra la realtà e la follia.

Secondo uno schema già presente in *Shining*, l'allestimento musicale del film si divide in due grandi categorie ben definite. In un versante, c'è l'ampia e diversificata scelta di brani attinti dall'avanguardia musicale della seconda parte del Novecento.⁴²

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² I brani da associare a questa categoria di composizioni includono: brani per pianoforte preparato, come *Root of an Unfocus* (1944) e *Music for Marcel Duchamp* (1947) di John Cage; composizioni

Nell'altro, invece, troviamo le calde sonorità delle canzoni americane dell'epoca in cui è ambientata la vicenda, con melodie più "confortevoli" per il grande pubblico.⁴³

Queste due tipologie musicali, così diverse tra loro, trovano occasionali punti di incontro nel montaggio sonoro, contribuendo a disorientare ulteriormente gli spettatori. Alle due grandi categorie appena menzionate, va aggiunto il *Quartetto per pianoforte e archi in la minore* di Gustav Mahler (1876), presente nel livello interno della narrazione,⁴⁴ e la ricorrente presenza di *On the Nature of Daylight* (2004) di Max Richter, motivo conduttore della tragica storia d'amore tra Teddy-Andrew e sua moglie Rachel-Dolores (Michelle Williams).

Per terminare questo sguardo rapido sulla colonna sonora, si deve infine segnalare che tutti i numeri musicali associati ai brani d'avanguardia possono essere ricondotti, in linea di massima, a due grandi categorie drammaturgiche, a prescindere dalla scelta di una o l'altra composizione. Da un lato, ci sono numeri musicali che servono a rafforzare quelle rappresentazioni che rinviano alle categorie ontologiche della verità e della natura. Dall'altro, ci sono quei passaggi musicali nei quali si dà forma sonora alla mente sconvolta e confusa del protagonista. Naturalmente, non si tratta di una divisione così netta: lo stesso pezzo musicale può, infatti, offrire più significati sovrapposti.

Per quanto riguarda la musica di Ligeti, oltre alla presenza già segnalata di *Lontano*, si deve aggiungere anche quella di *Harmonies*, il primo dei due *Études* per organo composti nel 1967. Inoltre, secondo quanto indicato dai titoli di coda, per *Lontano* sono state utilizzate due registrazioni diverse: una diretta da Claudio Abbado con i Wiener Philharmoniker, e l'altra diretta da Jonathan Nott con i Berliner Philharmoniker. Tuttavia, il confronto con la colonna sonora e l'analisi musicale del film lasciano ipotizzare che sia stata utilizzata solo quest'ultima registrazione.⁴⁵ ipotesi suffragata dall'indicazione nei *credits*, solo per la registrazione dei Berliner, che si tratta di una traccia musicale rielaborata.⁴⁶

La prima alterazione della traccia originale si verifica già nel primo passaggio della composizione. Prima ancora che inizi il film, in corrispondenza dell'animazio-

elettroacustiche, come *The Lost Day* e *Lizard Point* (1982) di Brian Eno, *Hommage à John Cage* (1959) di Nam June Paik, *Fog Topes* (1982) e *Fragor* (2003) di Tim Hodgkinson; brani con suoni pre-registrati su nastro, come *Pacific Sirens* (1969) di Robert Erickson, *Christian Zeal and Activity* (1973) di John Adam, *Fog Topes* (1982) e *Prelude – The Bay* (1991) di Ingram Marshall. Sono presenti inoltre composizioni da camera, come il *II Inno per violoncello e contrabbasso* dai *Quattro Inni* di Alfred Schnittke (1974), il *Notturmo* dalla *Suite per orchestra d'archi* di Lou Harrison (1960), e composizioni per orchestra, come i *Quattro Pezzi* (1959) e *Uxuctum* (1961) di Giacinto Scelsi, *Lontano* di György Ligeti (1967), *Rothko Chapel 2* di Morton Feldman (1978), *Fluorescences* (1961-62) e *Passacaglia – Allegro moderato* dalla *Sinfonia n. 3* (1988) di Krzysztof Penderecki.

⁴³ Le canzoni presenti in questa colonna sonora sono: *Cry* di Churchill Kohlman (1951), cantata da Johnnie Ray; *Tomorrow Night* (1939) di Sam Coslow e Will Grosz, cantata da Lonnie Johnson e Bennie Benjamin; *Wheel of Fortune* di George David Weiss (1952) cantata da Kay Starr.

⁴⁴ Questo brano è associato anche ai ricordi di guerra di Teddy.

⁴⁵ Tuttavia, nel doppio album della colonna sonora è presente la registrazione diretta da Abbado, cfr. *Shutter Island*, Rhino Records, 2010 (8122-79831-9).

⁴⁶ La dicitura precisa è «by arrangement with Warner Music Group Film & TV Licensing».

ne *Paramount* e, in continuità, fino alla scritta bianca su sfondo nero *BOSTON HARBOR ISLANDS / 1954*, i brevi titoli di testa sono accompagnati dallo stesso segmento musicale utilizzato in *Shining* (bb. 46-59). Questo evidente omaggio al film di Kubrick subisce però subito una manipolazione che mira a sottolineare l'apparizione del cartello con il titolo a caratteri cubitali (fig. 16). Dopo l'ascolto di quel tritono (b. 56), così rilevante nel film, viene sovrapposto e nuovamente riproposto il breve segmento precedente, con quel crescendo, cupo e inquietante, di contrabbassi, controfagotto e clarinetto basso (bb. 49-50).

Bisogna attendere circa un quarto d'ora per ascoltare un secondo estratto di *Lontano*. La vicenda sembra ancora rientrare nel genere del *detective movie*. Teddy e Chuck (alter ego del dottor Shehan nel gioco di ruolo) cercano Rachel insieme alle guardie del manicomio. La ricerca avviene in un'area particolarmente impervia e suggestiva dell'isola, con alte scogliere a picco su uno specchio d'acqua piuttosto mosso. La musica riflette l'inquietudine trasmessa da questo paesaggio naturale, sublime ma ostile alla presenza umana.

Anche qui il brano viene manipolato. Non solo vengono utilizzati due segmenti distanti di *Lontano* – le prime battute iniziali del brano e quelle a ridosso del tritono sospeso degli archi, già segnalato in precedenza –, ma la traccia musicale è anche inframezzata da un segmento tratto dai *Quattro pezzi scelti* di Giacinto Scelsi.

Al di là del passaggio micropolifonico iniziale, collocato ben al di sotto del dialogo, i passaggi audiovisivi più significativi sono legati a due inquadrature in campo lungo. La prima mostra una scogliera a picco sul mare particolarmente impervia, sottolineata dall'intervento degli ottoni presenti nel brano di Scelsi. La seconda mostra in campo lungo la torre del faro, e trova il suo corrispettivo musicale nel ricorrente accordo sospeso di *Lontano* (fig. 17). Con quest'ultimo sincrono, la musica anticipa allo spettatore l'importanza di quell'edificio. È infatti in una scena ambientata al suo interno, quasi alla fine della vicenda, che allo spettatore sarà rivelata la follia allucinata del protagonista.

Anche nel successivo numero avvengono diverse alterazioni della traccia originale. Siamo ancora nella prima parte del film. Piove a dirotto. Teddy e Chuck escono dalla residenza del dottor Cawley e si dirigono verso la stanza dove passeranno la notte. Dopo una breve scena che mostra i due personaggi mentre si muovono in esterno per raggiungere l'edificio dove dormiranno, la sequenza prosegue all'interno, in un ambiente illuminato solo dalle luci che filtrano dalla finestra.

Con il favore del montaggio visivo, la solita dissolvenza sonora unisce ancora una volta due segmenti diversi di *Lontano*. Il primo, utilizzato per la breve scena dell'uscita dalla casa, prevede la presenza di un tremolo degli archi in crescendo nel registro grave (bb. 89-92). Il secondo, più lungo, occupa la scena ambientata nella stanza e si caratterizza, prima, per una progressione di semitoni, mortificata dalla sovrapposizione del dialogo, e poi, quando finalmente la musica emerge, da un tremolo degli archi in crescendo, questa volta nel registro acuto (bb. 129-144). Ed è qui che interviene la fusione tra questo intenso passaggio di *Lontano* e *Cry*, la

canzone che sostiene musicalmente la successiva sequenza onirica in cui il protagonista ha una terribile allucinazione (fig. 18).⁴⁷ A differenza dell'altra sequenza, in questo caso *Lontano* introduce gli spettatori al disordine mentale del protagonista.

Per ascoltare nuovamente la musica di Ligeti bisogna attendere la seconda parte del film. Il racconto filmico ha assunto la veste definitiva del thriller psicologico. Chuck sembra essere scomparso e Teddy è sempre più confuso. L'unica certezza che ha è che tutte le persone presenti sull'isola complottino contro di lui; *in primis* Cawley.

Proprio dopo il dialogo con lo psichiatra, in cui Teddy finge di assecondarlo quando il dottore gli ricorda che è giunto da solo, è presente un brevissimo frammento di *Harmonies*, la composizione per organo di Ligeti. Per la precisione, la musica si sente in corrispondenza di una soggettiva di Teddy mentre fa la doccia. L'acqua che scende dal soffione (fig. 19) rinvia simbolicamente al tentativo dell'uomo di fare pulizia nei suoi pensieri, sempre più confusi e torbidi. Il pezzo di Ligeti, però, non emerge in alcun modo, e subito dopo viene sovrapposto, con una forte riverberazione, a *Wheel of Fortune*, una canzone trasmessa da una radio presente nella stanza di un inserviente.

Eppure, *Harmonies* avrebbe potuto offrire significative connessioni simboliche con questo film. Non solo perché ha un legame cronologico con *Lontano* (le due composizioni sono state composte nel 1967), ma anche perché ne condivide l'essenza concettuale, seppur adattata alle specifiche esigenze della scrittura organistica. Inoltre, la differenza tra la scrittura in partitura del brano⁴⁸ e la sua esecuzione, definita come «una spettrale terra di nessuno tra il suono normale e quello degenerato»,⁴⁹ avrebbe potuto stabilire un collegamento di grande rilevanza simbolica con quel confine instabile tra la realtà e la follia che permea l'intera vicenda. Tuttavia, la presenza di *Harmonies* si limita a pochi secondi ed è anche assente nell'album della colonna sonora.⁵⁰

Subito dopo *Wheel of Fortune*, è presente l'ultimo estratto di *Lontano*. Teddy tenta di allontanarsi dagli scantinati dell'ospedale. Nel percorso incrocia il dott. Naehring (Max von Sydow), l'anziano collega del dottor Cawley, associato da Teddy a un nazista rifugiato come medico in questo manicomio. L'incontro è carico di tensione. L'agente è consapevole di essere stato scoperto e il dottore è pronto a sedarlo con una siringa. Quando Teddy se ne accorge, gli strappa la siringa di mano. Nonostante sia fisicamente sopraffatto, Naehring riesce a mantenere la calma e incalza il suo interlocutore con alcune considerazioni. Spiega a Teddy che il termine “trauma”, in

⁴⁷ Alla fine del sogno la moglie svanisce in un cumulo di cenere nera.

⁴⁸ Tutta la composizione è caratterizzata dalla presenza di un cluster di dieci note mantenuto per tutta la durata del brano, con le sole variazioni, in ogni battuta, di un semitono per ognuna delle dieci altezze dell'accordo.

⁴⁹ STEINITZ, *György Ligeti*, cit., p. 162.

⁵⁰ *Harmonies* è infatti assente dall'album della colonna sonora, cfr. *Shutter Island*, Rhino Records, 2010 (8122-79831-9).

greco, significa “ferita”, e che “traum”, a sua volta, in tedesco significa “sogno”. Conclude il discorso con questa affermazione: «le ferite possono creare mostri, e lei è pieno di ferite». Benché faccia intendere di aver capito il messaggio del dottore, Teddy attacca lo stesso il dottore e lo punge con violenza.

Se si eccettuano i secondi iniziali e finali della sequenza, il dialogo domina l'intera banda sonora, lasciando appena spazio alla musica. L'ampio estratto di *Lontano*, lungo quasi due minuti (bb. 121-144), include gran parte del segmento già utilizzato per la sequenza notturna con il dialogo tra Teddy e Chuck. Anche in questo caso non mancano alterazioni della traccia originale. In questo caso, il montaggio sonoro utilizza uno dei *cliché* più abusati della musica per film. In perfetta sincronia con l'aggressione finale, viene aggiunto al segmento appena menzionato quel breve passaggio caratterizzato dalla successione di un crescendo in fortissimo dei contrabbassi con l'intervento in pianissimo di corni e tromba (b. 51). Senza soluzione di continuità, e ancora una volta con un'altra dissolvenza, la banda sonora transita poi su *Fog Topes* di Ingram Marshall.

Come evidenzia questa analisi, l'uso di *Lontano* in *Shutter Island* presenta evidenti e immediati legami con il cinema di Kubrick. Basti riconsiderare la scelta di far ascoltare lo stesso estratto musicale di *Lontano*, utilizzato più volte in *Shining*, fin dall'animazione iniziale della Paramount. Sebbene questa scelta non sia altrettanto radicale come quella adottata in *Odissea nello spazio*, risulta comunque coerente con quell'idea di anticipare allo spettatore, ancora prima dei titoli di testa, il tono e l'atmosfera del racconto.

Tuttavia, al di là di questi richiami espliciti, non è possibile stabilire ulteriori connessioni con la lezione kubrickiana. A differenza di quanto accade in *Shining*, dove l'estratto di *Lontano* definisce, senza alterazioni o interpolazioni sulla traccia originale, la forza misteriosa e malefica che pervade i personaggi del film, in *Shutter Island* la musica di Ligeti viene utilizzata in modo più convenzionale. La trama di questo film offriva l'opportunità di delineare, attraverso *Lontano* e le altre composizioni selezionate, il sottile confine tra realtà e follia, attraversato dalla mente malata del protagonista. Tuttavia, questa possibilità non è stata sfruttata appieno proprio a causa delle manipolazioni apportate al brano. Gli interventi sulla traccia originale, funzionali alla creazione di sincroni ridondanti, e la sua collocazione marginale rispetto ai dialoghi (*underscoring*), hanno mortificato infatti l'essenza del brano, limitandone oltremodo il suo grande potenziale espressivo.

La musica di Ligeti come fonte di ispirazione strutturale: *Il sacrificio del cervo sacro* di Yorgos Lanthimos

Molto più vicina alla lezione di Kubrick è invece *The Killing of a Sacred Deer* (in it. *Il sacrificio del cervo sacro*, 2017), una pellicola del regista greco Yorgos Lanthimos, da diversi anni pienamente partecipe al *mainstream* della cinematografia internazionale. Non a caso, nel cast sono presenti due collaudate star come Colin Farrell e Nicole Kidman.

Il titolo enigmatico di questo film rinvia al mito di Ifigenia, e più precisamente all'*Ifigenia in Aulide* di Euripide. Questa tragedia è incentrata, infatti, sul sacrificio dell'eroina ad opera di Agamennone, suo padre, bloccato con tutta la flotta in Aulide a causa dell'offesa arrecata alla dea Artemide, che ha visto la sua cerva uccisa da alcuni uomini del comandante greco. Per riparare al torto subito e poter finalmente dirigersi con la sua flotta a Troia, Agamennone deve necessariamente sacrificare sua figlia. L'associazione del film alla tragedia avviene dunque attorno al sacrificio di un figlio a opera di un padre. A differenza della tragedia euripidea, nella quale Ifigenia si salva grazie all'intervento di Artemide che, all'ultimo momento, sostituisce una cerva con la ragazza, il film non lascia alcun margine di speranza: la morte è l'unico esito per sciogliere il maleficio che incombe sulla famiglia del padre.

La vicenda filmica è trasposta nella contemporaneità e ambientata in un'anonima città statunitense. Il protagonista, il cardiocirurgo Steven Murphy (Colin Farrell), assume sotto la sua ala protettiva Martin (Barry Keoghan), uno strano ragazzo orfano di padre. Nonostante l'assenza di un evidente trasporto affettivo, Steven sostiene il giovane e gli apre le porte della sua bella casa. Gli fa conoscere Anna (Nicole Kidman), sua moglie, e i suoi due figli, Kim (Raffey Cassidy) e il piccolo Bob (Sunny Suljic). Solo quando la presenza di Martin nella vita di Steven diventa invasiva e inopportuna, con il conseguente tentativo dell'uomo di allontanare il ragazzo da sé e dalla sua famiglia, emerge l'origine del legame tra i due: diversi anni prima il padre di Martin era morto a causa di una negligenza di Steven. Il chirurgo, in stato di ebbrezza, non era riuscito a salvare l'uomo durante un intervento al cuore. Il sostegno nei confronti del ragazzo era pertanto legato al senso di colpa di Steven.

Consapevole di tutta la vicenda, Martin matura la convinzione che la compensazione del dolore possa essere raggiunta solo attraverso il sacrificio di un componente della famiglia del chirurgo. Comunica dunque a Steven il maleficio che incomberà su di lui se non ucciderà almeno uno dei componenti della sua famiglia. Quello che inizialmente sembra l'effetto di un disturbo mentale diventa, ben presto, la dura realtà della famiglia Murphy: prima il piccolo Bob e poi Kim sviluppano una paralisi inspiegabile alle gambe. Solo quando Steven si rende conto che non solo la scienza non può nulla, ma nemmeno la violenza esercitata contro il ragazzo, la cui potenza divinatoria si rivela ormai inesorabile, l'uomo decide di compiere il sacrificio: indossa una benda, gira su se stesso e spara a caso finché non colpisce il figlio.

La narrazione è stranianti e, per lunghi tratti, disturbante. Il film può essere associato al genere del thriller psicologico, con uno sconfinamento finale verso l'horror. Tuttavia, sono continue le trasgressioni alle regole di genere: la narrazione è ellittica, i personaggi sono enigmatici, e l'estetica visiva enfatizza più la distanza che l'immedesimazione.⁵¹ Inoltre, il finale non lascia spazio a elementi di riscatto,

⁵¹ Cfr. GEOFF KING, *Art-House Thriller: Auteur Meets Genre in The Killing of a Sacred Deer*, in *The Cinema of Yorgos Lanthimos. Films, Form, Philosophy*, a cura di Eddie Falvey, New York, Bloomsbury Academic, 2022, p. 173.

conforto e verosimiglianza; infatti, dopo l'uccisione di Bob, non c'è alcuna conseguenza per la famiglia.

Dalla critica cinematografica sono già stati segnalati i molteplici riferimenti al cinema di Kubrick e, in particolare, a *Shining* e al «suo cenacolo di simboli». ⁵² Non è mancato neanche il parallelismo tra le scelte musicali di questa colonna sonora e quelle dei film del regista statunitense. In particolare, la segnalazione della presenza di brani di Ligeti è stata considerata come «l'ennesimo omaggio a Kubrick». ⁵³

Nel corso della vicenda, infatti, gli spettatori possono ascoltare sia il movimento *Lento e deserto* del *Concerto per pianoforte e orchestra* (1985-88), sia il primo movimento del *Concerto per violoncello* (1967). Come in *Shining* e in *Shutter Island*, non mancano inoltre altri brani attinti dalla musica d'arte d'avanguardia. Ci sono ben quattro composizioni della compianta Sofiya Gubaydulina (il quarto movimento di *Rejoice!* per violino e violoncello; *Et Exspecto* e *De Profundis* per bayan solo; ⁵⁴ *Fachwerk* per bayan, percussioni e orchestra d'archi), *Enantiodromia* del compositore greco Jani Christou, e nei titoli di coda *Ecatone*, un brano composto da Jonnie Burn, sound designer e abituale collaboratore di Lanthimos.

Al di là di questo evidente parallelo nella selezione e scelta di questi brani con i due film appena citati, ne *Il sacrificio del cervo sacro* si riscontrano diverse differenze nell'impostazione complessiva dell'allestimento musicale. Non solo perché vengono utilizzate due composizioni di Ligeti poco o nulla utilizzate dal cinema di finzione, ⁵⁵ ma soprattutto perché in questa colonna sonora manca una controparte *popular* o jazzistica. È presente, invece, una cornice sacra attinta da due capolavori di questo repertorio. Nei titoli di testa e nell'inquadratura iniziale di un'operazione a cuore aperto, le immagini sono associate a *Jesus Christus schwebt am Kreuzel*, primo numero corale dello *Stabat Mater* (D 383) di Franz Schubert. Nella sequenza finale e nella prima parte dei titoli di coda si può ascoltare, invece, *Herr, unser Herrscher*, il primo numero corale della *Johannes Passion* (BWV 245) di Johann Sebastian Bach.

Senza entrare nel dettaglio della magistrale scelta di questa compilazione musicale, si può affermare che tutte le composizioni dell'avanguardia musicale

⁵² Cfr. ROBERTO LASAGNA-BENEDETTA PALLAVIDINO, *Anestesia di solitudini, Il cinema di Yorgos Lanthimos*, Mimesis, Udine-Milano, p. 62. Secondo gli autori, il parallelo con *Shining* consiste anche nel modo in cui si attiva il sentimento di paura per mezzo «dei gesti che Steven potrebbe compiere per difendersi da Martin, nell'individuare cosa potrebbe egli fare per contrastare la profezia del ragazzo che con il suo "shining" rischia di indovinare davvero quello che sta per avverarsi».

⁵³ Ivi, p. 71.

⁵⁴ Il bayan è una fisarmonica cromatica di origine russa.

⁵⁵ A dire il vero, il *Concerto per violoncello* è presente già in *Heat* (in it. *La sfida* 1995), un poliziesco hollywoodiano che vede la partecipazione di due star del calibro di Al Pacino e Robert De Niro. Nonostante sia firmata da Elliot Goldenthal, la colonna sonora di questa pellicola include un estratto di questo concerto associato a un momento cruciale della vicenda. Si tratta della sequenza in cui i due protagonisti, ladro e poliziotto, incrociano per la prima volta il loro sguardo, anche se solo attraverso una telecamera ad infrarossi. In questo passaggio si sente sicuramente tutto il peso della tensione generata dai suoni sovracuti degli archi. Per il resto, però, il brano si limita a svolgere una funzione subalterna ai rumori di scena, la cui presenza, oltretutto, favorisce il taglio della traccia originale.

definiscono la forma sonora dell'aura che avvolge lo strano ragazzo protagonista del film. Ogni singolo inserto musicale, strutturato in modo chiaro e definito, sembra evocare Martin attraverso diversi livelli di significato. Innanzitutto, sottolinea l'impatto devastante che la sua presenza ha su Steven e sulla sua famiglia. In secondo luogo, riconduce alla sua forza misteriosa e ancestrale, che si manifesta in modo decisamente superiore alla *hybris* di Steven, fondata su scienza e violenza. Infine, sancisce la sua origine sacra e divina, riconosciuta, prima, dalle componenti femminili della famiglia attraverso l'adorazione e, solo alla fine, da Steven stesso, con il compimento del sacrificio da lui richiesto. In tutto questo, la musica di Ligeti occupa un posto di primissimo piano, sia in termini quantitativi che in quelli qualitativi, come emerge dall'analisi puntuale delle sequenze filmiche in cui è presente.

Il primo segmento musicale legato al compositore ungherese è presente molto avanti nel racconto, quando entrambi i figli di Steven sono stati già colpiti dalla paralisi. Si tratta del primo movimento del *Concerto per violoncello*, che ritroveremo nella sequenza finale del sacrificio. L'estratto è ampio, supera i 4'15" e ingloba almeno tre sequenze diverse. L'iniziale *pianissimo* (segnato in partitura addirittura con otto *p*) arriva impercettibilmente quando Martin, dal parcheggio dell'ospedale, chiama Kim al telefono. Nonostante la paralisi, invita la ragazza ad alzarsi dal letto per affacciarsi alla finestra. Sotto lo sguardo attonito della mamma, Kim riesce effettivamente ad avvicinarsi alla finestra per mostrarsi al ragazzo (fig. 20). Sull'inquadratura del parcheggio si interrompe il lunghissimo crescendo che aveva portato quell'unica nota, il *mi*, inizialmente suonato solo dal violoncello e poi condiviso dagli archi, da un *pianissimo*, segnato in partitura con otto *p*, fino ad un *mf* (b. 12). La musica prosegue sulle successive cadute di Kim, appena dopo la fine della chiamata con Martin, e di Bob, che tentava di compiere lo stesso movimento fatto dalla sorella verso la finestra. Sull'intervento disperato della mamma per riportare entrambi i figli sul letto, si sente per la prima volta l'intenso vibrato del violoncello (b. 16), fino a quel momento privo di evidenti sfumature espressive, che viene ripetuto a breve distanza al termine dello scontro tra Kim e la mamma, che le ha appena vietato di parlare con Martin al telefono. L'ingresso progressivo degli strumenti a fiato avviene in corrispondenza del dialogo tra le due: Kim, con parole che ricordano quelle di Martin, dice alla madre di non spaventarsi della paralisi che presto la bloccherà. La musica continua sulla successiva scena, sempre girata nell'ospedale. Anna e Steven si abbracciano nella hall dell'ospedale. Quando la donna comunica al marito di aver visto con i propri occhi fino a che punto arriva la forza misteriosa di Martin, si sente quel *si bemolle* suonato da tutti gli archi su ben sei ottave (b. 36) che, con la sua ampia copertura di gamma, conferisce alle immagini una valenza epifanica. Le parole del marito, che invita la moglie ad avere fiducia nella scienza, non hanno infatti più alcun valore per lei, che preferisce recarsi a casa di Martin per convincere il ragazzo a non addossare la colpa del marito al resto della famiglia. Senza altri passaggi degni di nota, l'inserto musicale termina (b. 45) con un primo piano laterale di Anna seduta nella sua auto, diretta a casa di Martin.

Sullo sfondo di questa terribile e inesorabile tragedia, il racconto ha assunto, ma solo in superficie, i connotati del genere *horror*. Anche Steven ha compreso che affidarsi alla scienza è inutile. Decide pertanto di ricorrere alla violenza più brutale. Priva Martin della libertà e lo sequestra nell'interrato della sua villa, per poi mostrare tutto questo alla moglie. Per comprendere il senso della sezione prelevata dal movimento *Lento e Deserto* del *Concerto per pianoforte* di Ligeti, è però necessario riportare il contenuto del dialogo tra Steven e Martin. A differenza del contesto asettico della mensa ospedaliera in cui era avvenuto l'esiziale confronto in cui il ragazzo aveva profetizzato al chirurgo la sventura che sarebbe piombata sulla famiglia (Martin sembra recitare uno scioglilingua appreso a memoria), in questa sequenza emergono tutti gli aspetti più disperati della fragilità umana, a partire dalla brutale violenza esercitata sul corpo di Martin e l'esibizione copiosa del suo sangue (fig. 21). Benché il ragazzo sia legato e abbia il volto completamente tumefatto, è lui a condurre il gioco. Ribalta sull'uomo l'accusa di essere un assassino e gli dà dello stupido, perché non riesce a concepire il sacrificio di un membro della sua famiglia come forma di compensazione alla morte di suo padre. Per essere più chiaro, Martin morde a sangue prima il braccio di Steven e poi il suo, fino a strapparsi un ampio lembo di pelle.

È su questo violentissimo strappo che, in perfetta e terribile sincronia, si sente il cluster del pianoforte (b. 40), segnato in partitura con l'estrema dinamica *sfzfff* e l'indicazione «con due palmi, molto forte e breve», associati a loro volta al fortissimo colpo di frusta (presente tra le percussioni) e ai suoni acuti degli armonici degli archi e a quelli del clarinetto, dell'oboe e dell'ottavino. Sono proprio questi tre legni, con il loro dissonante passaggio micropolifonico in fortissimo (si tratta di un'alternante sovrapposizione semitonale di seconda minore) e il sostegno del tremolo degli archi in *pianissimo*, a dar seguito al discorso musicale nella prosecuzione della sequenza. Nonostante la sofferenza fisica, il ragazzo riesce a precisare che ha compiuto questa azione perché ha un valore "metaforico" e "simbolico", minimizzando ancora una volta le capacità cognitive di Steven. L'inquadratura si sposta poi all'esterno, mostrando Anna intenta a pulire dal sangue il portabagagli dell'auto del marito. Su questa inquadratura si sente, fuori campo, un colpo di fucile che costringe la donna a rientrare subito: Steven ha sparato di striscio alla coscia del ragazzo. Dopo lo sparo il ragazzo dice all'uomo che ucciderlo non risolverà nulla, non impedirà alla profezia di avverarsi. Quando Steven carica nuovamente il fucile per sparare alla testa del ragazzo (fig. 22), avviene un salto di montaggio sonoro del brano, impercettibile all'ascolto, dalla b. 55 del pezzo alla b. 76. Si tratta dell'intervento finale del pianoforte in *ffff*, sull'ultima serie di accordi dissonanti per gradi congiunti discendenti, che prelude, con un *pp dolcissimo*, ai successivi quattro accordi semplici affidati all'armonica a bocca (Hohner 270), fino al *morendo al niente* dell'ultima

battuta.⁵⁶ È in quest'ultimo passaggio musicale che Anna interviene per convincere l'uomo a desistere dal suo intento omicida.

Nelle sequenze successive, e prima di arrivare a un nuovo ascolto del brano ligetiano, lo spettatore assiste alla completa disgregazione del nucleo familiare. I figli cercano di salvarsi a vicenda convincendo il padre che la propria esistenza ha più senso di quella dell'altro. Steven, invece, tenta di basarsi sul rendimento scolastico per decidere chi deve essere sacrificato: in una surreale richiesta senza risposta, chiede al preside della scuola dei suoi figli chi sia il migliore tra i due.

È quando Anna adotta la tecnica dell'adorazione che *Lento e Deserto* ricompare nuovamente. In questa scelta la donna coinvolge anche i figli, in quello che sembra un atto di prostrazione assoluta verso il ragazzo, ormai percepito come una figura sacra e divina. Al termine della sequenza, della durata di 3'15", la donna bacia i piedi insanguinati del ragazzo (fig. 23), con un evidente richiamo alla simbologia evangelica. Nonostante venga utilizzato lo stesso movimento del *Concerto per pianoforte*, qui l'atmosfera è completamente diversa. L'estratto comprende infatti le prime 19 battute del movimento, e viene ripetuto due volte sia per coprire la durata della sequenza che per evitare di utilizzare la trama polifonica che inizia a delinearsi nelle battute successive. L'atmosfera sonora è del tutto rarefatta e sospesa. L'inizio in *pianissimo* prevede, infatti, soltanto un contrabbasso, con un pedale prolungato su un'unica nota, e un ottavino nel suo registro grave che produce, tranne poche eccezioni, intervalli di seconda molto diradati. Più avanti, e allo stesso modo, interviene anche il fagotto, che, agendo sul suo registro acuto, camuffa il suo timbro con quello dell'altro legno, senza alterare il carattere iniziale del pezzo.

Con il successivo inserto musicale di Ligeti il film raggiunge il suo climax: il momento in cui il sacrificio si compie, liberando la famiglia di Steven dal maleficio di Martin. Dal punto di vista filmico-musicale, emerge una stretta correlazione tra il montaggio delle immagini, i movimenti interni all'inquadratura e l'intera traccia musicale del primo movimento del *Concerto per violoncello e orchestra*, della durata di 6'40". Qui Lanthimos sembra avvicinarsi al modello di *2001: Odissea nello spazio*, non solo per l'ispirazione musicale vicina a composizioni come *Atmosphères*, *Lux aeterna* e, in parte, al *Requiem*, ma anche per la scelta di far scorrere la musica senza tagli o raccordi, mantenendo una continuità che enfatizza la potenza narrativa.

La macrosequenza si apre con un breve dialogo tra Kim e sua madre, mentre quest'ultima pulisce le gambe di Bob, il figlio più piccolo. È l'ultimo tentativo di un membro della famiglia di sottrarsi al destino imposto da Martin. La scena si conclude con uno schiaffo della madre a Kim, che insiste nel chiedere se anche lei sta iniziando a mostrare i sintomi del maleficio (fig. 24). È in questo preciso momento che inizia quel progressivo crescendo che porta gli archi al *mf*. Poi l'intensificazione sonora accompagna la successiva scena che, con uno zoom in allontanamento, sposta

⁵⁶ È stata eliminata tutta la sezione precedente nel quale il pianoforte si relaziona agli altri strumenti in una successione a canone.

l'inquadratura dal viso della donna, che dorme nel suo letto, alla figura di Steven, che, immobile, guarda la moglie distesa (fig. 25). La corrispondenza tra questo movimento ottico e l'intensificazione sonora (il crescendo a b. 12 che termina con il *mf* degli archi) segnala simbolicamente la definitiva sottomissione di Steven alle richieste di Martin e il suo allontanamento dalla vita coniugale.

La scena successiva ci riporta nella stanza dei ragazzi. Bob inizia a lacrimare sangue dagli occhi (fig. 26), confermando la profezia di Martin. Il vibrato del violoncello, ripetuto due volte (b. 12 e b. 14), evoca un senso di compassione, subito confermato dalle urla di Kim: «Papà, svelto! Bob sta morendo!». L'apparente stasi sonora viene quindi interrotta nuovamente da un altro vibrato del violoncello (b. 24), che interviene nell'inquadratura del padre che pulisce il viso insanguinato del figlio (nuovo richiamo visivo alla sacralità cristiana). La successiva inquadratura di Steven, che sale le scale interne della sua villa, corrisponde al primo movimento melodico del pezzo (fig. 27). Anche se si tratta di un minimo passaggio cromatico, dal *sol-la bemolle* affidato al flauto e all'oboe, al *la naturale*, affidato al violoncello solo (bb. 26-27), l'effetto è ben percepibile all'ascolto, proprio perché preceduto da una lunghissima stasi su una sola nota.

La sequenza prosegue nella stanza da letto, dove Steven comunica ad Anna che è tutto pronto per il sacrificio. Qui il *si bemolle*, suonato dagli archi fino a coprire una gamma di sei ottave (b. 36), preannuncia la scena successiva: Steven affida al caso il sacrificio di un membro della sua famiglia. Ancora una volta, è il vibrato del violoncello a segnare l'inquadratura di Bob, con il viso insanguinato, imbavagliato e bloccato da un nastro adesivo (fig. 28). Stessa sorte è condivisa dalla sorella e dalla madre. I tre componenti della famiglia sono disposti sui tre lati della stanza. Il rito è cadenzato dai movimenti lenti dell'uomo che, prima incappuccia ogni componente della sua famiglia, poi prende il fucile e infine si cala un berretto sul viso per lasciare al caso il destinatario dello sparo. In assenza di dialoghi, la musica domina la banda sonora, interrotta solo dagli spari del fucile e da qualche lieve gemito di paura. L'uomo carica per la prima volta l'arma in corrispondenza dell'intervento dell'ottavino, con il suono tagliente di un *re naturale* e gli armonici di tutti gli archi (b. 49). Quando il cappuccio è calato interamente sul viso dell'uomo (fig. 29), sale di due semitoni (al *mi naturale*) con i clarinetti, in corrispondenza dei giri su stesso che Steven compie per lasciare al caso il destinatario del colpo di fucile. La tensione viene incrementata dal crescendo dell'orchestra fino a un *fff*, interrotto da un cluster dissonante dell'arpa *fffff* (*con tutta la forza*), in sincrono sul primo piano della figlia incappucciata. È quindi sull'abisso sonoro determinato dalla contemporanea presenza di un armonico iperacuto del violoncello e di un suono grave al contrabbasso, mantenuto per ben nove battute, che, a vuoto, partono i primi due spari. Infine, l'ultimo abisso sonoro dall'iperacuta progressione del violoncello (si passa dal tredicesimo al quindicesimo armonico della prima corda) e l'ingresso del trombone anticipa il definitivo terzo sparo, quello del compimento del sacrificio.

Con l'ultima giravolta il suono è quasi del tutto scomparso, lasciato solo al contrabbasso e poi al silenzio (da cui si era partiti all'inizio del brano),

corrispondente al momento in cui Steven si rende conto di aver ucciso il figlio (fig. 30). Quando l'inquadratura si avvicina sul corpo inerme di Bob comincia l'introduzione strumentale del coro *Herr, unser Herrscher* (*Signore, nostro sovrano*) dalla *Passione secondo Giovanni*, che prosegue, con un'ellissi temporale sulla scena successiva. La famiglia, senza Bob, è seduta nello stesso ristorante del primo incontro tra Steven e Martin. Quando Martin entra, uno scambio di sguardi con Kim precede il gesto dissacrante della ragazza, che irrorà di ketchup le sue patatine fritte, richiamando il sangue versato in precedenza. Il film si chiude sullo sguardo impassibile di Martin, che osserva la famiglia uscire dal ristorante.

Come si può osservare, l'attenzione scrupolosa dedicata all'intera successione di effetti timbrici e gestuali del primo movimento del *Concerto per violoncello* – con la sua imprevedibilità, le sue rarefazioni e i suoi improvvisi ispessimenti sonori – crea un dialogo puntuale, ma mai ovvio o scontato, con lo svolgimento delle immagini. Il risultato è talmente organico da dare l'impressione che la musica sia stata composta appositamente per il film, o, viceversa, che Lanthimos abbia girato le scene in base all'andamento di questa partitura.

In sostanza, questa traccia musicale diviene lo scheletro su cui si sviluppa l'azione visiva, nonché il dispositivo attorno al quale si costruisce l'intera drammaturgia. La corrispondenza tra gesto musicale e gesto filmico, l'organizzazione narrativa modellata sulla forma musicale, e la creazione di uno spazio rituale e simbolico, fanno di questo film un laboratorio espressivo in cui la musica non funge da semplice supporto, ma si afferma come motore estetico e concettuale. In tal senso, Lanthimos dimostra non solo di comprendere a fondo il linguaggio musicale ligetiano, ma di saperlo tradurre in grammatica cinematografica.

L'impiego della musica di Ligeti non può, pertanto, essere considerato alla stregua di un mero omaggio a Kubrick; la lezione del grande regista statunitense ha rappresentato piuttosto, anche per l'utilizzo della musica, una «fonte d'ispirazione strutturale»,⁵⁷ capace di irradiare l'intero risultato estetico di quest'opera cinematografica.

⁵⁷ Cfr. LASAGNA-PALLAVIDINO, *Anestesia di solitudini*, cit., p. 63.

NOTIZIE SUGLI AUTORI

Michele Arena

Oboista e compositore, ha lavorato con artisti quali Nicola Piovani e Riccardo Muti (concerto trasmesso su RaiUno), e ha suonato in luoghi prestigiosi in Italia e all'estero. Ha studiato presso i Conservatori di Milano e di Vibo Valentia, diplomandosi in Oboe e Composizione. Vincitore di importanti concorsi, è autore di pubblicazioni, saggi e colonne sonore per cui ha ricevuto premi e riconoscimenti. All'attività di compositore affianca quella di formatore di docenti per le discipline musicali.

Giulia Maria Rita Basile

È nata nel 1998 a Crotone dove ha conseguito il diploma di maturità classica. Nel 2023 consegue, con il massimo dei voti e la lode, il diploma accademico di I livello in Pianoforte presso il Conservatorio di Vibo Valentia e, nel marzo 2025, il diploma accademico di II livello in Pianoforte indirizzo solistico con 110/110. Attualmente frequenta il secondo anno del Triennio in Organo e composizione organistica nella classe del prof. Emanuele Cardi presso il Conservatorio di Cosenza. In qualità di organista si è esibita presso la Cattedrale di Cosenza per conto della Fondazione Centro di Musica Antica "Pietà de' Turchini" di Napoli, e ha partecipato con l'Orchestra Sinfonica Nazionale dei Conservatori e il Coro dell'Accademia Santa Cecilia all'esecuzione del *Requiem* di Mozart presso la Cavea dell'Auditorium Parco della musica "Ennio Morricone" di Roma nell'ambito della rassegna «Estate a Santa Cecilia 2024».

Maria D'Agostino

Consegue con il massimo dei voti, lode e menzione d'onore il Biennio di Pianoforte presso il Conservatorio di Vibo Valentia. Vincitrice di numerosi concorsi nazionali e internazionali, si esibisce regolarmente da solista e in formazioni cameristiche. Parallelamente agli studi pianistici si dedica all'approfondimento di aspetti musicologici. Si laurea con lode e Percorso di eccellenza in Musicologia presso l'Università "La Sapienza" di Roma, collaborando attivamente con la casa editrice NeoClassica per la stesura di articoli musicologici, e con l'Istituzione Universitaria dei Concerti per la curatela di Note di sala e Introduzioni all'ascolto. Vince la borsa di ricerca post-lauream "Proiezioni didattiche della documentazione musicale del fondo Castello" conferita dall'Università degli studi di Roma Tre; presso la stessa Università consegue il Master di II livello in Teoria e pratica della formazione alla musica d'insieme. Ha pubblicato «Simmetria ed equilibrio nel Quaderno musicale di Annalibera» nel primo numero di *Quaderni di Analisi*.

Antonio Ferrara

Dottore di ricerca in Storia, scienze e tecniche della musica presso l'Università degli studi di Roma "Tor Vergata" con una tesi dal titolo *Musica e cinema in Italia (1930-1950): dibattito e produzione*. Il suo campo di studi privilegia la storia della musica del Novecento e la musica per film. Da diversi anni partecipa a convegni, nazionali e internazionali, dedicati al dibattito e alla produzione di musica cinematografica, dai quali sono scaturite diverse pubblicazioni. Recentemente è stato curatore del convegno internazionale *Vivaldi in film* (2023) e del volume *Musica e cinema nei periodici italiani. Ricognizioni storiografiche*, 1 (2024). È referente per il gruppo di ricerca su "La critica musicale e la musica per film" della Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia ed è componente del comitato di redazione della collana editoriale «Quaderni di Musica per Film». Ha insegnato nei conservatori di Vibo Valentia, Brescia e Matera. Attualmente è titolare della cattedra di Storia della musica presso il Conservatorio "Nicola Sala" di Benevento.

Domenico Giannetta

Insegna Teoria dell'armonia e analisi al Conservatorio di Vibo Valentia. Come teorico si occupa delle relazioni fra modalità e tonalità, della teoria e didattica dell'armonia, dell'analisi delle forme classiche, e delle metodologie analitiche peculiari della musica post-tonale. Ha pubblicato con la LIM la monografia *I Nocturnes di Claude Debussy. Uno studio analitico* (2007) e il manuale *Tecniche per l'analisi della musica post-tonale* (2023). È inoltre autore di volumi dedicati alla didattica dell'armonia e dell'analisi musicale, e di numerosi saggi di argomento teorico e analitico. Di recente ha collaborato con l'Istituto Treccani per la nuova «Enciclopedia della musica contemporanea 1900-2025», e con il RILM per la stesura di lemmi di ambito teorico-musicale per il progetto DEUMM online. Per le Edizioni del Conservatorio di Musica Fausto Torrefranca ha ideato la collana editoriale *Nicola Antonio Manfroce – Le Opere* e i *Quaderni di analisi*, iniziativa dedicata all'approfondimento teorico-analitico. All'attività di teorico affianca quella di compositore.

Salvatore Mirenda

Ha iniziato lo studio del pianoforte all'età di 11 anni con Carlo Bernava. Si è diplomato sotto la guida di Jan Kadtubiski e perfezionato all'Accademia "F. Chopin" di Varsavia. Come pianista si è esibito in Italia e all'estero: Varsavia, Praga, Lugano, Roma, Terni, Firenze. Agli studi pianistici ha unito quelli di Didattica della Musica, conseguendo il diploma nel 2007, e di Composizione, che ha ripreso dal 2022 al Conservatorio "F. Torrefranca" con Luigi Mogrovejo. Ha coniugato la passione per la musica con quella per l'informatica conseguendo nel 2013 il Diploma Accademico di II Livello in "Musica, Scienza e Tecnologie del suono" con il massimo dei voti e la lode. Ha realizzato l'orchestrazione di una composizione di John Rutter, eseguita dall'orchestra e dal coro del Conservatorio "F. Torrefranca", e l'arrangiamento per ensemble di percussioni della *Passacaglia ungherese* di Ligeti, eseguita presso lo

stesso conservatorio. È autore di una composizione per ensemble di percussioni e pianoforte, pubblicata dalla Da Vinci Classics. Abilitato all'insegnamento in Musica, Pianoforte, e Teoria Analisi e Composizione con il massimo dei voti, è titolare della cattedra di Tecnologie Musicali presso il Liceo musicale "Farnesina" di Roma.

Luigi Mogrovejo

Pianista, compositore e direttore d'orchestra di scuola napoletana, si è formato con Irene Kirgis, Silvano Carella, Francesco d'Avalos, ed inoltre con Francesco De Masi, Walter Baccile, Fabrizio Maria Carminati e Francesco Vizioli al Conservatorio di Napoli. Dal 1996 al 2000 ha fatto parte della Bottega di composizione di "S. Pietro a Majella" diretta da Roberto De Simone. Ha collaborato, tra gli altri, con i musicisti Stefan Anton Reck, Marko Letonja, Maria Agresta, Patrizia Ciofi, Enzo Gragnaniello, Shunza; i coreografi e ballerini Luciano Cannito, Ambra Vallo, Stephane Fournial; gli attori Lidia Kozlovich, Vanessa Redgrave, Sebastiano Somma, Enzo De Caro. Insegna Composizione al Conservatorio di Vibo Valentia.

Luigi Sassone

Ha iniziato gli studi pianistici a tredici anni sotto la guida di Luciano Posteraro, per poi proseguirli con Eduardo Franco Rondina e Antonio Condino. Ha seguito corsi di perfezionamento pianistico con Edith Murano, Michele Bolla e Roberto Cappello. Nel settembre 2019 ha partecipato ad un workshop tenuto dal grande pianista bebop Barry Harris a Roma. Nel 2024 ha completato gli studi pianistici presso il Conservatorio di Vibo Valentia con il massimo dei voti. Ha ottenuto premi ai concorsi pianistici "Benintende" (Reggio Calabria), "Vivaldi" (Sapri) e "Il pianismo di Francesco Cilea" (Palmi). Studia Composizione presso il Conservatorio di Vibo con Karen Odobna Gerardi, Giulia Lorusso e Luigi Mogrovejo, conseguendo nel 2025 la laurea triennale con il massimo dei voti e la lode. Attualmente frequenta il Biennio. Ha partecipato, in veste di compositore e pianista, al progetto discografico *{SUONO} Con[TEMPO]raneo* prodotto da Da Vinci Classics. Ha pubblicato saggi dedicati rispettivamente a Britten e a Xenakis nei primi due numeri dei *Quaderni di analisi*. È pianista accompagnatore al Conservatorio di Cosenza.

Finito di stampare
nel mese di giugno 2025
presso Digital Team srl
Via dei Platani, 4
61032 Fano (PU)