



CONSERVATORIO DI MUSICA “FRANCESCO CILEA”

REGGIO CALABRIA

DIPLOMA ACCADEMICO DI I LIVELLO

CORSO DI
PIANOFORTE

TESI FINALE

La Repubblica Cromatica

György Ligeti

Relatore:

M° Massimo Botter

Candidato:

Mattia Barbagallo

Anno Accademico 2019-2020

Indice

1 - INTRODUZIONE.....	4
2 – L’ALBA DI UNA NUOVA ERA: IL NOVECENTO.....	6
3 - FRA EXUL IMMERITUS E PEREGRINUS: LA VITA DI GYORGY LIGETI.....	8
4 - LA CULLA DELLA “NUOVA MUSICA”.....	11
5 - «ARTIKULATION»: IL PRIMO CONTATTO	13
6 - UNA NUOVA WELTANSCHAUUNG: «METAMORFOSI DELLA FORMA MUSICALE» ..	15
7 - L’ARTE “SINESTETICA” DI GYORGY LIGETI.....	19
8 - IL FENOMENO DELLA SINESTESIA.....	22
9 - NON SOLO LIGETI: I GRANDI DELL’ARTE SINESTETICA.....	23
10 - «APPARITIONS»: RIATTIVARE L’ESPERIENZA SOGGETTIVA.....	24
11 - «ATMOSPHÈRES»: LA RIVOLUZIONE CONTINUA	27
12 - «VOLUMINA»: LE NUOVE FRONTIERE DELLE TECNICHE ESECUTIVE	30
13 - IL RITORNO ALL’ORCHESTRA: «LONTANO».....	32
14 - MUSICA PER LE IMMAGINI; RAPPORTO ANCILLARE O PARITARIO.....	35
15 - «MUSICA RICERCATA» IN «EYES WIDE SHUT»: UN LEGAME PERFETTO	37
16 - L’EREDITÀ DI LIGETI: COSA RESTA DA FARE AI COMPOSITORI OGGI?	39
17 - BIBLIOGRAFIA	41
18 - SITOGRAFIA	43

La repubblica cromatica appena fondata aveva bisogno di una legislazione specifica

-G. Ligeti

1 - Introduzione

La figura di György Ligeti si staglia imponente sullo scenario artistico della seconda metà del Novecento e si incastona a buon diritto fra i grandi di ogni tempo. La genialità delle sue intuizioni ed il coraggio delle sue scelte, oltre alla sua forte personalità, grazie alla quale i suoi contributi non di rado esulavano dal mero ambito musicale, hanno contribuito a rendere eterni il suo nome e le sue creazioni.

A lungo il compositore ungherese è stato accostato alla “Nuova Scuola” compositiva, oltre che essere ritenuto persino esponente di spicco dei principi serialisti propugnati dalla stessa. Tuttavia, sebbene non disdegnasse di certo rapporti di amichevole scambio con moltissimi dei musicisti che portavano avanti con fierezza il vessillo della musica seriale, da essi si distaccò prendendo sentieri dalla direzione finanche diametralmente opposta.

Limitandosi semplicemente a paragonarlo, dunque, con coloro dai quali egli fu per lungo tempo eclissato, fra cui spiccano gli altrettanto geniali Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Luigi Nono, Bruno Maderna, e via di seguito, si rischierebbe di andare incontro non solo ad un profilo grossolano e di certo largamente inesatto dell’arte compositiva del secolo scorso, ma anche ad un imperdonabile errore, essendo l’attività di ricerca di ogni artista da declinare in base alla sua personale sensibilità, ancor più parlando di un’anima votata alla continua creazione ed evoluzione come quella di György Ligeti, il cui percorso fu tanto tortuoso quanto straordinariamente affascinante ed unico nel suo genere.

Saranno dunque analizzati i modus operandi e le tecniche di ricerca che Ligeti ha adottato in alcuni dei capisaldi della sua produzione, ponendo l’accento su come siano stati di volta in volta differenti l’uno dall’altro, evolvendosi progressivamente in un circolo virtuoso senza fine. Questo lavoro si propone di tracciare connotazioni quanto più precise possibili relativamente sia al come e al quanto la rivoluzione a cui il Nostro ha dato vita abbia radici solide e robuste, sia all’eredità artistica che ha lasciato non solo ai suoi allievi più fidati ed intimi, ma a chiunque voglia seguirne le tracce.

Alla luce della realizzazione concreta di questo progetto risultano essere essenziali alcuni ringraziamenti indirizzati a persone senza il supporto delle quali il lavoro non avrebbe potuto vedere la luce. Primariamente vanno dei sentiti ringraziamenti al mio

maestro Giuseppe Gullotta, alla sua illuminata proposta di intraprendere un percorso in questa direzione e al suo supporto, oltre che, ovviamente, al maestro Massimo Botter, che mi ha pazientemente accompagnato in questa attività di ricerca, non di certo agevole, in qualità di relatore, concedendomi di rovistare con i miei occhi voraci in dispense di materiale preziosissimo di cui qualunque artista sarebbe più che geloso, e che lui ha, con grande generosità, messo a mia completa disposizione. Un ringraziamento speciale va anche alla mia unita e gioiosa famiglia, in particolare ai miei genitori, il cui solido supporto non è mai venuto meno, anche in momenti di grande tensione ed intensità emotiva.

Per le stesse ragioni, che sono tutt'altro da trascurare nel momento in cui si configura il lavoro di ricerca come frutto dello sforzo e della sensibilità di un'anima umana, dei sentiti ringraziamenti vanno ai miei più cari amici, Rosabianca, Claudia, Guglielmo e Sarah, oltre che alla mia cara Martina, molto più che una semplice compagna d'avventure. Infine, vorrei ringraziare, e dedicare, il lavoro, come simbolo del percorso che è stato compiuto e che si proietta verso il futuro, a mia nonna Giuseppina, che ha tanto atteso questo momento, che spero di poter rendere orgogliosa oggi come altre volte ancora in futuro.

2 - L'alba di una nuova era: il Novecento.

L'artista deve cercare di modificare la situazione riconoscendo i doveri che ha verso l'arte e verso sé stesso, considerandosi non il padrone, ma il servitore di ideali precisi, grandi e sacri. Deve educarsi e raccogliersi nella sua anima, curandola e arricchendola in modo che essa diventi il manto del suo talento esteriore, e non sia come il guanto perduto di una mano sconosciuta, una vuota e inutile apparenza. *L'artista deve avere qualcosa da dire, perché il suo compito non è quello di dominare la forma, ma di adattare la forma al contenuto.*

-V. Kandinskij

All'alba del secolo breve, il centro nevralgico del grande rinnovamento che si stava vivendo su tutti i fronti in Europa; culturale, artistico, sociale e politico; era la città di Vienna. L'ambito musicale non faceva naturalmente eccezione. La capitale austriaca era già stata sede, de facto, di una scuola musicale che propose, ed impose, per circa due secoli a venire, dei canoni compositivi a cui guardare come monumenti eterni, chiamata dai musicologi moderni, per l'appunto, "Prima scuola di Vienna", in cui tuttavia il termine "scuola" non è da intendere nel senso delle moderne scuole del secolo XX. Vienna era infatti un terreno sempre fertile, ed essendo già stato dissodato da personalità di spicco della musica mondiale come Gustav Mahler e Anton Bruckner, in molti speravano in un nuovo e florido inizio per la musica occidentale.

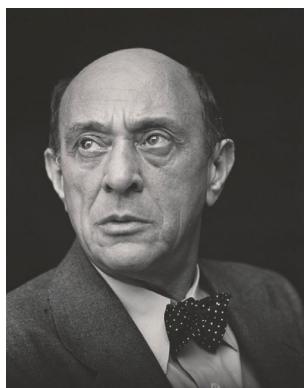


Immagine 1: Arnold Schönberg (1874-1951).

Non a caso, in modo quasi analogo alla prima, si presentò all'orizzonte una nuova tendenza compositiva, quando nel 1911 Arnold Schönberg, raccolte le istanze a cui era giunto dopo ben nove anni di insegnamento in Vienna, pubblicò il suo Manuale di armonia, in cui teorizzò per la prima volta la composizione seriale e la dodecafonia, che all'epoca rappresentava il superamento dei limiti della scrittura tonale. Insieme a lui, Alban Berg e Anton



Immagine 2: Anton Webern (1883-1945).



Immagine 3: Alban Berg (1885-1935).

Webern diedero vita alla "Seconda scuola di Vienna".

Non furono tuttavia gli unici a tentare, intorno agli anni '20 del Novecento, di affrancarsi dal linguaggio tradizionale per lanciarsi in nuovi orizzonti non ancora esplorati del linguaggio compositivo. Basti pensare al russo Igor Stravinskij. L'evoluzione espressiva della musica europea fu magmatica, inarrestabile. Anno dopo anno le nuove tendenze aggiunsero al patrimonio altre ricchezze, immensamente preziose ed immensamente varie, fino a giungere ad un punto di svolta, l'inizio della carriera di uno fra i compositori più influenti non solo della scuola contemporanea, ma dell'intera storia della musica: György Ligeti.

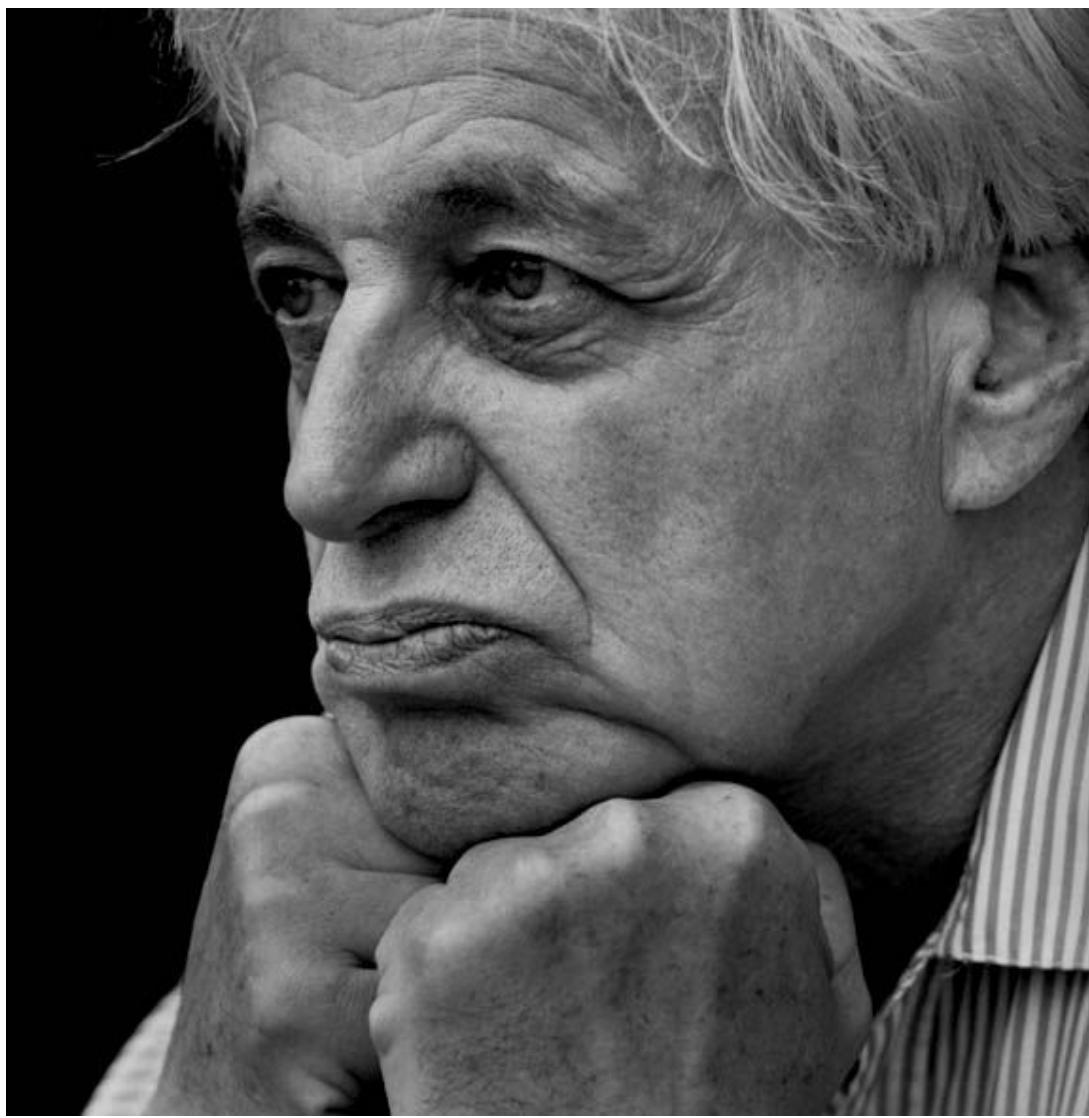


Immagine 4: György Ligeti.

3 - Fra *Exul immeritus* e *Peregrinus*: La vita di György Ligeti

«But you think this affects the sounds of your music, even when you're not setting Hungarian words?»

«Yes, I think, yes»

(John Tusa intervista György Ligeti)

György Ligeti nasce il ventotto maggio del 1923, in un piccolo borgo della Transilvania chiamato Dicsöszentmárton, da famiglia benestante, ebraica ma di lingua ungherese. I genitori non erano musicisti di professione - il padre era infatti banchiere e la madre oculista – avevano tuttavia entrambi una grande passione per la musica che trasmisero a György sin dalla tenera età. Poco prima di compiere sei anni, la sua famiglia si trasferì a Cluj, polo culturale e sociopolitico del tempo. Nel grande centro romeno egli ebbe l'opportunità di sostenere gli studi dalla scuola elementare fino al liceo, che concluse nel 1941, e di assistere ai suoi primi spettacoli operistici, *Boris Godunov* di Modest Mussorgsky e *La Traviata* di Giuseppe Verdi, dalla quale rimase particolarmente affascinato ed influenzato. Nonostante il suo travolgente trasporto verso la musica, fu inizialmente osteggiato dal padre, il quale aveva progettato per il suo futuro una carriera accademica in ambito scientifico. Tuttavia, per una bizzarra coincidenza del destino, il fratello minore di György, Gabor, fu notato da un maestro di violino, il quale rimase stupito dal suo straordinario talento; il ragazzo disponeva infatti di un orecchio assoluto. Questo evento indusse il padre a consentire a Gabor di frequentare lezioni di violino, e a György, al seguito della sua insistenza, di cominciare lo studio del pianoforte. Vale la pena di ricordare che la famiglia Ligeti non possedeva un pianoforte, motivo per cui nei primi tempi György si esercitò a casa del maestro. I suoi progressi furono tuttavia portentosi ed in poco tempo riuscì a dedicarsi alla composizione dei suoi primi lavori: un valzer in La minore - le cui sonorità ricordavano e un quartetto d'archi. La spensieratezza della sua giovinezza fu macchiata dal propagarsi degli ideali nazisti. Egli, ebreo di nascita, si trovò infatti negata la carriera accademica a cui aspirava a causa dell'impossibilità di essere ammesso alla facoltà di matematica e fisica dell'ateneo di Cluj, nonostante il brillantissimo rendimento scolastico che poteva vantare. Decise dunque di percorrere

il sentiero della musica, verso il quale fu spinto anche, con ogni probabilità, dall'incontro con il compositore ungherese Béla Bartók. Alla conclusione del conflitto, riuscì a trasferirsi a Budapest per studiare contrappunto sotto la guida di Sandor Veress e composizione con Ferenc Farkas.

Dopo il suo diploma nel 1949 decise di intraprendere un viaggio attraverso i territori più interni della Romania, il cui risultato fu riuscire ad appuntare centinaia di preziosissimi temi popolari, i quali furono sfruttati, arrangiandoli in numerosissime modalità, nel suo primissimo periodo da compositore indipendente. Massima espressione artistica frutto di quest'esperienza fu il *Romanian concerto*. Invero, questo lungo iter ebbe come effetto pratico una presa di coscienza da parte del giovane compositore: benché fosse giusto seguire i modelli che lo avevano ispirato durante il suo apprendistato, era arrivato per lui il momento di trovare una strada personale, ancor meglio se mai percorsa prima da nessun altro. A partire dal 1948 la condizione sociale, culturale e politica dell'Ungheria divenne ancora più isolata dal resto dell'Occidente. Trovandosi in un territorio emarginato da qualsiasi tipo di dinamiche euroamericane, per Ligeti divenne molto difficolioso il contatto a piene mani con le innovazioni compositive che andavano diffondendosi. Riuscì a trovare un unico spiraglio di interazione ascoltando nottetempo le trasmissioni radiofoniche tedesche.

Soltanto dopo i fatti della primavera del 1956 fu consentita la libera circolazione della musica occidentale in Ungheria, ma a causa dell'aggravarsi delle circostanze sociopolitiche dovute all'invasione del partito comunista sovietico, Ligeti, accompagnato da colei che sarebbe presto diventata sua moglie, Vera Spitz, attraversò clandestinamente durante la notte fra il 10 e l'11 dicembre dello stesso anno il confine con l'Austria. Giunto a Vienna, dopo numerose vicissitudini, riuscì ad ottenere un invito da parte di Eimert e Stockhausen per collaborare a nuovi progetti nel neonato ambito della musica elettronica a Colonia, oltre che uno stipendio di quattro mesi che, grazie alla sua parsimonia, gli consentì di vivere in città per un anno e mezzo. Questo lungo periodo fu cruciale per la definizione della sua personale identità artistica, oltre che straordinariamente intenso dal punto di vista creativo e compositivo.



Immagine 5: Il ghetto ebraico di Budapest divenne, a partire dalla conclusione del secondo conflitto mondiale, uno dei quartieri più affascinanti e all'avanguardia di tutta Europa.

Se, infatti, da una parte Ligeti era fermamente convinto della stima che provava nei confronti dei colleghi con cui condivise questo lasso di tempo, su tutti Stockhausen e Koenig, che lo guidarono nei meandri della musica elettronica, dall'altra si assicurò di prendere con fermezza le distanze dai principi fondanti della composizione seriale, avendoli ritenuti sin da subito fin troppo rigidi e limitanti. Mano a mano, soprattutto grazie alle esperienze estive nella città di Darmstadt, polo della nuova scuola compositiva, iniziò ad entrare a contatto e stringere solidi rapporti di amicizia e mutuo scambio di idee con tutti i più grandi esponenti dell'epoca, come Boulez, Nono e Maderna.

In particolar modo con quest'ultimo intesse un sodalizio che durò fino alla sua prematura scomparsa nel 1973. Gli anni successivi all'esperienza a Darmstadt furono decisivi per la sorte della consacrazione mondiale del compositore; fra il 1960 ed il 1961 Ligeti inanellò, difatti, una dopo l'altra, una moltitudine di successi su palcoscenici dalla significativa importanza, affermandosi in maniera preponderante sulla scena internazionale. Sebbene il periodo che seguì fu costellato di impegni saltuari in varie città d'Europa, anche stimolanti ed alcuni anche lautamente retribuiti, dobbiamo tuttavia attendere il 1973 per un contratto fisso di lavoro, presso l'Accademia statale di musica di Amburgo, che contribuì in modo cospicuo a portare equilibrio all'interno della sua vita. Eccezionale didatta, riuscì ad infiammare i cuori di nuove leve talentuose e di buone speranze, su tutti Koblenz, von Dadelsen, Stahnke ed altri ancora. Dal 1989, anno del suo ritiro, György Ligeti trascorse la vita continuando a creare, senza mai requie, nuova arte, nuovo materiale sempre più affascinante, stupefacente e degno dell'attenzione e del rispetto delle più alte istituzioni dell'epoca. Dopo una quantità significativa di vittorie in prestigiosi concorsi internazionali, riconoscimenti di altissimo livello ed onorificenze provenienti da ogni parte del mondo, Ligeti si spegne nel 2006 a Vienna, la città che gli aveva donato un futuro e senza la quale, probabilmente, oggi non saremmo in possesso dell'immensa eredità che il compositore ci ha lasciato.



Immagine 7: Da sinistra: Nuria Schönberg (figlia del celebre Arnold), Luigi Nono (eccelso compositore nonché suo consorte) e Bruno Maderna.

4 - La culla della “Nuova Musica”

Un artista è come un melo: quando è giunta stagione comincia a sbocciare e poi a produrre mele.

-A. Schönberg

L’ambiente di magmatica innovazione in cui Ligeti ha la possibilità di inserirsi ed esprimersi è per lui di vitale importanza. Fu infatti grazie alla conoscenza approfondita di molti colleghi appartenenti alla cosiddetta “Nuova Scuola”, fiorita agli albori del



Immagine 8: 12° edizione dei Corsi estivi di composizione di Darmstadt, seminario con Karlheinz Stockhausen.

Novecento, che apprese il rigore del metodo fondante dell’atto creativo: il serialismo.

Si trattava di una tecnica compositiva basata su sequenze chiamate “serie”, ossia successioni prestabilite ed invariabili di dodici suoni, i quali possedevano tutti eguale importanza.

Rappresenta, all’interno della storia della musica, un importante tentativo di affrancamento dall’armonia

tradizionale, in cui vediamo la scala cromatica sostituirsi alle scale tonali. Non era di certo questa l’unica inversione di tendenza radicale che si tentò di imporre. Anche dal punto di vista della creazione e lavorazione del suono si cercò di realizzare un metodo totalmente innovativo.

A questo si deve innanzitutto la sostanzialmente illimitata espansione del materiale musicale da parte di John Cage, il conferimento di facoltà estetiche ed artistiche ad un qualsiasi oggetto di ordine quotidiano, e soprattutto la famosa perdita di quella “auralità” che aveva contraddistinto da sempre l’artista e il suo prodotto creativo, a causa di questo rivoluzionario abbattimento della parete che aveva da sempre diviso la musica dalla realtà¹. In seguito, visto l’imperversare della volontà artistico-realizzativa che spingeva sempre di più verso l’innovazione, finanche a tratti spingesse l’arte compositiva ai confini della musica stessa, con l’introduzione delle nuove tecnologie, alcune fra le personalità più eclettiche e capaci del movimento si



Immagine 9: John Cage durante la ricerca artistica che lo portò alla realizzazione di «4' 33''».

cimentarono in un immenso processo creativo, partendo fin dalla radice del suono stesso. Si cominciò a porre una grande attenzione al mantenere quanto più possibile il suono digitale appena creato distante da qualsiasi altro suono naturale; era divenuto pressoché obbligatorio mantenere l'atto sonoro totalmente svincolato e libero da qualsivoglia tipo di associazione sensoriale empirica. Fra i sostenitori di tale assioma si enumerano persino i vertici del movimento stesso, da Karlheinz Stockhausen a Pierre Boulez.

Non erano, tuttavia, univoci i grandi nomi della Nuova Scuola nell'esporsi circa il metodo serialista. Lo stesso Herbert Eimert non vedeva certamente di buon occhio il concreto rischio che l'organizzazione capillare degli elementi e la totale predeterminazione dell'opera portasse ad un abbattimento artistico pressoché totale, la cui conseguenza inevitabile sarebbe stata la riduzione del margine di scelta dell'artista sostanzialmente a zero.

Si trattava in sostanza di un metodo accattivante ed innovativo, ma se non altro divisivo. Ligeti si pose inizialmente in maniera trasversale, essendo in lui sempre più crescente il desiderio di scoperta e sperimentazione che sarà comune denominatore di tutte le sue opere, connotando in maniera pressoché costante il suo spirito artistico lungo il corso della sua carriera. Tant'è vero che non disdegno affatto tentativi di scoperta e sperimentazioni di ogni genere.



Immagine 10: Tecnici nello "Studio für Elektronische Musik" WDR a Colonia.

Sebbene sappiamo molto bene che il percorso che prese dagli anni '60 in avanti fu di vettore totalmente opposto a quello tracciato dai serialisti, vi fu fra il 1957 ed il 1958, durante il periodo in cui Ligeti risiedeva e lavorava a Colonia, un avvicinamento al metodo lavorativo, alla filosofia artistica ed ai principi, oltre che naturalmente alle modalità pratiche di realizzazione del suono, di due fra i serialisti più rigorosi: Karlheinz Stockhausen e Gottfried Michael Koenig.

5 - «Artikulation»: il primo contatto

Gyorgy Ligeti si trova a Colonia, presso il più importante studio del tempo dedicato alla composizione della musica elettronica, il WDR, acronimo per West Deutschen Rundfunks (Radiodiffusione tedesca occidentale). L'obiettivo primario dell'autore era comprendere cosa si potesse creare tramite l'ausilio delle macchine presenti nello studio, ed una volta ottenute le sue conclusioni abbandonerà, come sappiamo, questo metodo compositivo per dedicarsi ad una scrittura di tipo tradizionale. Tramite una ricca introspezione, alla quale seguirà un'intensa attività empirica di sperimentazione sul campo dei materiali sonori, il compositore ci offre due brani di indiscutibile innovazione e bellezza, che rispecchiano la volontà di ricerca e conoscenza che hanno da sempre caratterizzato la figura di Ligeti: Glissandi (1957) ed Artikulation (1958). Quando giunge a concepire il seme del processo creativo che avrebbe dato vita ad Artikulation, Ligeti sta cercando di realizzare un brano composto esclusivamente da suoni elettronici e questo rappresenta una vera rivoluzione nel concetto della produzione musicale, poiché, a differenza dei suoni acustici, non è necessaria per la riproduzione del brano la presenza di un esecutore nella concezione tradizionale del termine. Lo scopo principale del compositore è però duplice; da una parte tende alla riproduzione testurale di sensazioni di vita reale, non soltanto percezioni sensoriali in senso stretto, ma più ampiamente tutto ciò che può essere percepito attraverso un'esperienza di vita pragmatica (“bagnato, spugnoso, fibroso, secco, granulare”), dall'altra, tende alla creazione di una conversazione immaginaria tra personaggi immaginari, che comunicano fra loro articolando (da qui il titolo «*Artikulation*») parole appartenenti ad un linguaggio altrettanto immaginario. La realizzazione pratica non fu affatto semplice. Ligeti selezionò nastri magnetici realizzati con ben quarantadue materiali diversi, tagliandoli ed incollandoli fra loro, per poi raggrupparli in base ai loro elementi comuni. La realizzazione degli oggetti sonori fu altrettanto se non addirittura più complessa ed annosa. Aveva ben chiara in mente le varie fisionomie da dare ai suoni: alcuni sarebbero stati semplici impulsi sonori, altri sarebbero suonati come delle parole ed altri ancora sarebbero stati percepiti come vere e proprie frasi complesse ed articolate, costituite da lettere, sillabe e parole di questo nuovo, inedito e straordinario linguaggio di sua invenzione. Per Ligeti la preoccupazione principale fu infatti quella di dare vita ad una creazione che apparisse coesa e i cui singoli elementi costitutivi dialogassero fra loro; pur senza né un motivo,

né una melodia portante, né tantomeno una ricerca armonica in senso stretto; infatti, il legame sintattico che riesce a tessere fra tutte le componenti dell'opera è molto fitto. Adotta due tipi principali di combinazione fra i diversi elementi: un assemblaggio omogeneo, in cui gli elementi si fondono e non è possibile distinguere l'uno dall'altro, e un assemblaggio eterogeneo, in cui gli elementi si respingono a vicenda, qui risulta dunque possibile distinguerli. I suoni sono spesso prodotti incidendo suoni tramite onde sinusoidali prodotte da un generatore a corrente alternata su pezzi di nastro magnetico su cui erano stati incisi già precedentemente altri suoni, così da creare una sovrapposizione che avrebbe generato un effetto sbalorditivo in fase di lettura del nastro. Lo scorrimento della bobina sul nastro durante la lettura era molto celere, fino a 76 centimetri al secondo, motivo per il quale piccoli frammenti di nastro, di lunghezza di appena un centimetro, potevano arrivare a creare suoni di appena un ventesimo. La partitura, nel caso di questa straordinaria e visionaria opera, non ha uno scopo, come nella stragrande maggioranza dei casi, di consentirne la riproduzione ad un interprete, quanto piuttosto di realizzare un preciso e dettagliato schema degli eventi sonori a cui si assiste durante l'ascolto del brano. In verità non fu realizzato neanche da Ligeti in persona, bensì dal professor Rainer Wehinger, ben dodici anni dopo aver concluso la composizione di Artikulation. L'obiettivo di Wehinger fu fondamentalmente quello di rappresentare i differenti effetti sonori tramite l'ausilio di forme grafiche colorate in grado di esplicare in senso pratico la comprensione del brano. È realizzata interamente a colori, in una maniera assolutamente inedita, estromettendo dal processo realizzativo la componente teorica tradizionale di approcciare la musica. È infatti fruibile ad ogni tipo di ascoltatore, che può arrivare a cogliere le caratteristiche intrinseche del brano senza avere la necessità di basi teoriche musicali di alcun tipo. Unico parametro di riferimento realmente oggettivo risulta essere la linea temporale che scandisce ciascun evento sonoro. Il brano è progettato per essere riprodotto in quadrifonia (una tecnica di riproduzione e registrazione del suono che prevede quattro flussi sonori destinati ad essere riprodotti ognuno da uno dei quattro diversi diffusori acustici posizionati agli angoli dell'ambiente d'ascolto). L'ascoltatore si sarebbe infatti dovuto posizionare al centro del sistema di diffusione.

6 - Una nuova weltanschauung: «Metamorfosi della forma musicale»

Ogni innovazione artistica nel mestiere compositivo feconda l'intero edificio spirituale ed ogni cambiamento in questo edificio richiede una revisione del procedimento compositivo.

-G. Ligeti

Gyorgy Ligeti si trovò dunque, subito dopo essersi accostato, con le dovute distanze di vedute, alla cultura occidentale della musica seriale, di fronte ad un bivio. Avendo toccato con mano, peraltro con grande interesse e curiosità seppur per un breve periodo, le nuove tecniche composite avanguardistiche presso gli studi di Colonia, giunse alla sua prima esperienza estiva in Darmstadt, sede dell'omonima "scuola" e del prestigioso corso estivo internazionale della "Nuova Musica", con delle idee se non fatte e finite quanto meno solide e predisposte ad un'attività pratica e produttiva. Ebbe l'opportunità di cesellare con un certosino *labor limae* l'intera sua impalcatura

teorica, riuscendo poi a racchiudere, fra il novembre e il dicembre dell'anno successivo, tutte le conclusioni costitutive della dottrina compositiva all'interno di un vero e proprio manifesto programmatico intitolato "Metamorfosi della forma musicale", pubblicato nel settimo numero della rivista «Die Reihe».

Il contenuto di questo scritto ha un rigore dai

contorni finanche scientifici. Sin da subito

vengono messi in luce quelli che per il Nostro rappresentano i limiti più gravi del metodo seriale. Su tutti quello della "quantificazione di tutti i parametri" ed il vivo pericolo di rendere l'arte compositiva una mera "sovraposizione di combinazioni pre-costituite".

Ligeti sferra dunque un attacco parecchio duro alla dottrina serialista, accusando i suoi fautori di non aver tenuto conto di una chiara ed inesorabile deriva "puntillistica". Era inevitabile, secondo il Nostro, che il metodo seriale avrebbe portato ad un processo di

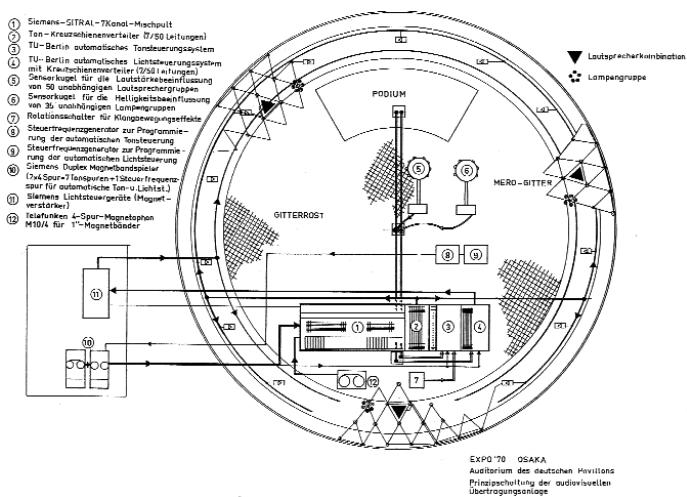


Immagine 11: Da sinistra: Pierre Boulez, Bruno Maderna e Karlheinz Stockhausen.

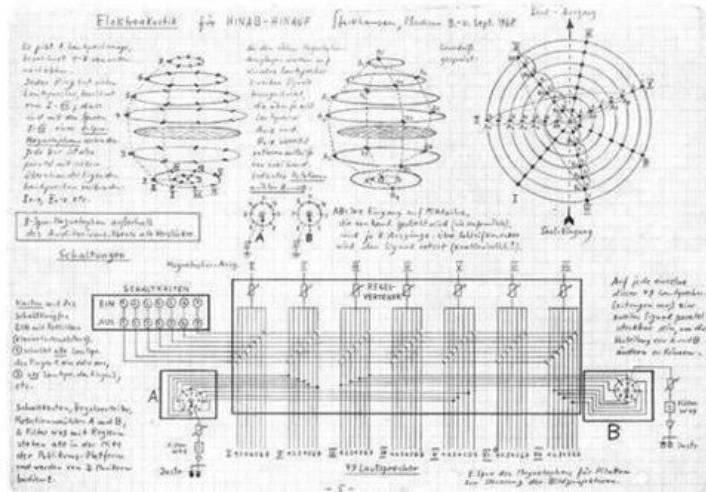
progressivo appiattimento a causa dell'aumentare del grado di predeterminazione degli automatismi.

Prosegue con un'analisi implacabile delle motivazioni per le quali il metodo compositivo serialista si sia progressivamente “disgregato”. La prima critica viene mossa verso la validità della sovrapposizione di diverse serie orizzontali, la cui conseguenza pratica è quella di obnubilare la percezione delle singole linee. È infatti lapalissiano, secondo Ligeti, che un ricco intreccio in primis nasconde i vari fili seriali, in secundis vada a creare intervalli che non hanno nulla a che vedere con le serie originali. Inoltre, la successione stessa delle note, in opere dalla complessa orchestrazione (Ligeti prende in esempio i *Gruppen für drei Orchester* di Stockhausen), viene snaturata a seguito della necessità di sacrificare la serie del singolo strumento, la cosiddetta **successione**, appannaggio dell'ordine generale del Gruppo, chiamato, invece, **ambito**. Se infatti si stabilisce che l'ambito debba coprire un ampio registro, come un'ottava o più, la serie dodecafonica del singolo strumento, ossia la successione, non verrà in alcun modo compromessa.

Tuttavia, nel caso in cui i confini dell'ambito dovessero essere compressi ad un più ristretto registro sonoro, fatto salvo il caso della scelta di strumenti quali il violino o pochi altri, in cui è consentita la realizzazione di intervalli infinitesimali quali il quarto di tono, la serie della successione ne risulterebbe ineluttabilmente compromessa, poiché verrebbe del tutto scardinata. Risulta dunque chiaro che i concetti di consonanza, dissonanza, tensione e risoluzione vengono privati di qualsiasi significato.



Immagini 12 e 13: Appunti di Karlheinz Stockhausen relativi alla sala da concerto sferica costruita in vista dell'Expo del 1970, tenutosi ad Osaka, in Giappone. Al suo interno ebbe luogo la prima assoluta di una composizione realizzata per l'occasione da lui stesso, intitolata, appunto «Expo».



La resistenza degli intervalli nell'ormai superata concezione armonica tonale è ridotta all'osso; unico caso resistito all'erosione ed ancora tenuto in considerazione è quello di ottava, anche se invero non in chiave pratico-esecutiva. Gli viene infatti spesso preferito l'unisono, avendo esso proprietà intrinseche differenti dall'ottava e non essendo sospettato di un ritorno alla tonalità, essendo privo di armonici. Tuttavia, è da precisare che sussistono alcune circostanze specifiche in cui, all'interno di reticolati particolare densi, si innesca nell'ascoltatore un meccanismo di ricezione che non focalizza l'attenzione su eventuali intervalli creati al suo interno, essendo altri i parametri connotativi dell'opera, quali la densità ed il tessuto strutturale².

Direttamente proporzionale al verificarsi di questo processo cognitivo è il coefficiente di **permeabilità**³. Con permeabilità si indica, infatti, il grado di indeterminatezza concesso agli intervalli posti in essere durante l'esecuzione di una determinata composizione.

È chiaro che, per rendere l'idea, le opere di artisti quali Monteverdi, Palestrina ed altri appartenenti al medesimo periodo storico-culturale, fossero completamente impermeabili; essendo elevatissimo il grado di determinazione delle combinazioni armoniche era inammissibile qualsivoglia svista relativa ai rapporti intervallari incorsi. Con la diffusione dell'armonia funzionale cominciarono ad interpolarsi a questo rigidissimo sistema tutta una serie di eccezioni alla regola, come i ritardi e le note di passaggio, essendo l'attenzione indirizzata piuttosto verso i rapporti cadenzali. Dunque, è da considerarsi ovvio che il grado di permeabilità nelle composizioni seriali sia nettamente più elevato rispetto ai casi precedentemente citati, e che questa differenza arrechi importanti conseguenze connotative.

Una delle più importanti è senz’altro quella dell’effetto sonoro della saturazione del tessuto compositivo, verificatosi a causa di un sempre crescente coefficiente di permeabilità, portato infine a trovarsi, nelle sue estreme conseguenze, in una condizione di “entropia”⁴. Vi sono casi specifici in cui, come vedremo anche in seguito nell’analisi di «*Atmosphères*»,

Ligeti addirittura ricerca questa spinta verso l’estrema indeterminatezza delle altezze sonore, al fine di renderle non distinguibili all’orecchio dell’ascoltatore adottando semplici stratagemmi come la mutua interferenza di due voci che realizzano un intervallo di terza, una in verso ascendente e l’altra praticando il processo inverso; dunque ne consegue che, pur muovendosi le voci, il risultato finale del comparto sonoro rimane identico, essendo la forza delle voci pari in valore assoluto ma di verso opposto.

Altre conseguenze considerate determinanti sono la grande libertà della forma individuale, visto il venir meno del vincolo tonale con gli altri strumenti della formazione, e la strutturazione della composizione a strati realizzati con elementi che dunque abbiamo visto dialogano fra loro, spesso fondendosi, anche a dispetto di quella che potrebbe sembrare una siderale distanza timbrica. Queste le parole di Ligeti in merito: “La forma finale è così il prodotto di interferenze fra elementi formali originariamente eterogenei”⁵. Ligeti, dunque chiude il cerchio incollando la punta del filo del suo discorso alla coda che si era lasciato dietro.

Ad una prima analisi potrà sembrare paradossale, ma di fatto seguire in maniera ortodossa il principio seriale non porta ad altro che ad annullare il principio stesso, in quanto non sussiste una sostanziale differenza tra i risultati dei calcoli frutto dell’automatismo ed i prodotti del caso.

In sostanza, l’obiettivo di Ligeti, a partire da questa importante presa di coscienza in poi, fu puramente di semplificare l’impalcatura teorica al fine di riuscire ad ottenere un risultato compositivo innovativo, soddisfacente, concreto e valido.

7 - L'arte “sinestetica” di György Ligeti

Musica! Tu sei il sanscrito della natura espresso in suoni!... Non è una vuota immagine, non è un'allegoria, quando il musicista dice che colori, raggi, gli appaiano come suoni ed egli scorge nel loro intreccio un meraviglioso concerto. Come, secondo la sentenza di un fisico di grande spirito, sentire non è che vedere dal di dentro, così per il musicista il vedere dal di dentro, diviene udire dal di dentro, cioè si trasforma nell'intima coscienza della musica, la quale vibrando all'unisono col suo spirito, risuona da tutto ciò che vedono i suoi occhi".

-Ernst Hoffmann

È dunque assodato che György Ligeti si approcciisse alla questione in maniera diametralmente opposta rispetto a molti suoi colleghi nonostante provasse verso gli stessi grande rispetto e stima, artistica e, in molti casi, anche personale. Egli di certo non fu un sostenitore della musica illustrativa, ciò non toglie che ritenesse essenziale permettere alla musica di essere evocativa, di riportare alla mente sensazioni, emozioni, sentimenti, luoghi, persone, oggetti, immagini, colori o ancora altri suoni. Viceversa, è perfettamente lecito ed anzi nobile che un qualsiasi tipo di concetto, sia esso astratto o concreto, evochi dei frammenti melodici o più semplicemente sonori all'interno della mente del compositore.

La visibile distanza interpretativa e di metodo nella ricerca compositiva fra Ligeti ed i prossimi colleghi può essere notata già a partire dai titoli delle maggiori opere rappresentative della sua opera appartenente agli anni cinquanta: Le «*Structures pour deux pianos*» di Pierre Boulez e il «*Kontra-punkte*» di Karlheinz Stockhausen lasciano trasparire una grande predilezione verso il purismo ed un'attenzione finanche maniacale alla componente strettamente tecnica della composizione, teoretica prima ancora che pratica, opponendosi invece di netto ai titoli immaginifici, onirici e fortemente evocativi di «*Atmosphères*» ed «*Apparitions*».

Da notare anche la sollecitudine e l'estrema cura che Ligeti rivolge alla scelta di ogni titolo, in maniera tale da rendere possibile all'ascoltatore il cogliere l'intrinseca essenza dell'opera tramite esso. I casi sopracitati non sono infatti gli unici in cui il compositore è riuscito a riassumere il carattere strutturale ed espressivo dei suoi lavori.

Per questa e per altre ragioni la sua musica viene considerata tutt'altro che puristica, quanto piuttosto associativa e ricca di sinestesie.

Dal punto di vista della realizzazione pratica, l'idea di "musica" in Ligeti sembra

difatti essere davvero parecchio ampia. Spazia dal semplice sussurro al rumore più molesto.

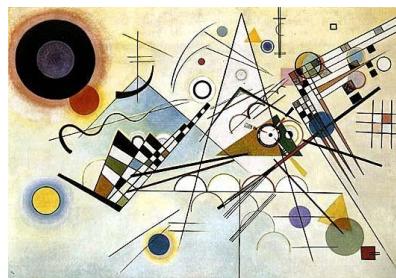
Si può senz'altro affermare che per il compositore ogni evento che abbia una forma acustica possa essere trasformato in musica. I suoni, nell'opera di Ligeti, sono soliti alludere a piani sensoriali che trascendano la semplice dimensione uditiva e riportare alla memoria sensazioni concrete, così come ad ispirarlo nella composizione sono

Immagine 14: Vasili Kandinskij, «*Composizione VIII*», 1923, olio su tela, 140 x 201cm. Kandinsky riteneva inoltre che ogni forma e ogni colore avessero attinenza con la musica, in un rapporto di sinestesia.

esperienze sensitive di contatto con la realtà o con l'arte, mimesi di essa, alle quali la sua mente sinestetica ha legato suoni, trasformando così l'impulso (sia esso di vita vissuta, artistico-letterario, figurativo o di altri qualsivoglia provenienza) in atto creativo compositivo. Avendo esigenze creative e comunicative così ricercate e di complessa realizzazione, sembrò necessario l'ausilio di tecniche particolari tramite le quali fosse possibile esprimersi in un linguaggio mai visto prima.

In Ligeti troviamo difatti applicati processi compositivi straordinariamente innovativi che lui stesso, studiando e rielaborando i contenuti accademici, utilizza per proporre nuove forme e nuovi canali espressivi, come ad esempio quello della micropolifonia. La tecnica della micropolifonia si basa sulla creazione di un tessuto polifonico nel quale le voci individuali perdono il loro precipuo significato per entrare a far parte di una costruzione architettonicamente più complessa e regolata da una più ampia gerarchia sonora, tanto melodica quanto ritmica⁶. Occorre oltretutto specificare che non si tratta della semplice sovrapposizione di più voci simili, ma di una vera e reale interazione polifonica e poliritmica, che congiunge linee fra di loro molto distanti sotto una lunga serie di aspetti.

Per lui, similmente a molti altri artisti, dunque, il processo creativo di natura sinestetica è dunque totalmente spontaneo. Ligeti stesso, riguardo il suo modo di intendere la vita e l'esperienza sensitiva dichiarò: «Per me, l'idea di tempo, ad esempio, è qualcosa di bianco simile alla nebbia, che scorre inesorabilmente da sinistra a destra, facendo un rumore molto soffice ed indefinito. "Sinistra", in questo caso, è un luogo viola dalla consistenza metallica che emette un suono armonico, mentre



“destra” è qualcosa di color arancione, con una superficie simile alla pelle ed un suono sommesso».

La modalità di relazione così stretta ci permette di utilizzare il termine tecnico di sinopsia. Parlando di sinopsia si intende un fenomeno a causa del quale si associa costantemente a una data lettera, una parola o un suono, la rappresentazione visiva di

esso tramite colori, figure, esseri immaginari o concreti, variabili da soggetto a soggetto. Anche nel caso di lavori strutturalmente complessi ed articolati come «*Lontano*» possiamo facilmente percepire come la composizione punti a trasmettere una sensazione di distanza vera e propria, tanto musicale quanto spaziale.



Immagine 15: Joan Miró, «*Il carnevale di Arlecchino*», 1925, olio su tela, 66 x 93cm.

È chiaro, inoltre, che il tipo di associazione che Ligeti tenta di intessere fra ogni suo lavoro e ciò che vuole rappresentare non è per nulla arbitrario, quanto piuttosto ha a che fare con delle specifiche proprietà sonore, timbriche o melodiche della composizione stessa.

La grande capacità del Nostro di realizzare composizioni caratterizzate da tessuti sonori come diademi all'interno dei quali si incastonano gemme sonore preziosissime tornerà molto utile in futuro, e sarà la ragione della sua notorietà, oltre che del suo ingresso a buon diritto all'interno dello scibile della cultura pop. Vedremo nei capitoli successivi come la musica di György Ligeti rappresentò la scelta perfetta per Stanley Kubrick per la creazione delle sue opere d'arte totali che riuscissero a legare musica ed immagini. In questi casi, in cui i sensi si incontrano e danno vita ad un'esperienza trasversale senza precedenti, si può dunque parlare a pieno titolo di “Arte sinestetica”.

8 - Il fenomeno della sinestesia

Il termine *sinestesia* deriva etimologicamente dal greco. Si tratta dell'unione della preposizione “σύν”, “insieme”, e l'infinito del verbo Αἰσθάνεσται, dal significato “sentire, percepire”. Dunque, il termine “sinestesia” significa letteralmente “percepire insieme”, ed indica una percezione simultanea di un determinato stimolo empirico da parte di più sensi contemporaneamente. Detto in termini tecnici, sincronismo funzionale di più organi di senso o più facoltà cognitive. Si tratta dunque di un processo percettivo piuttosto inconsueto, che consiste nell'interazione e sovrapposizione spontanea e incontrollata di più sensi. Nelle persone con menti affini



Immagine 16 e 17:

Frammenti da composizioni di Olivier Messiaen (1908-1992), celebre ed eclettico compositore sinesteta, oltre che ornitologo.



alla sinestesia accade infatti che una stimolazione sensoriale genera in maniera automatica la percezione di due eventi sensoriali distinti e concorrenti, uno dei quali costituisce un'esperienza addizionale che non risulta essere collegata ad alcuna caratteristica fisica dello stimolo. Si tratta di un fenomeno su cui al momento sono state formulate svariate ipotesi; i dibattiti più frequenti si pongono come obiettivo arrivare a valide conclusioni relative alle sue cause originarie, quali siano i reali punti di divergenza fra un cervello meno affine a questi fenomeni ed uno particolarmente predisposto ad essi, o ancora a quali facoltà cognitive sia legato. Per quanto concerne l'attuale situazione della ricerca nell'ambito della sinestesia è importante comunicare che la presenza di alcune cellule predisposte ad associare percezioni e concetti anche lontani, presenti generalmente in numero maggiore in alcuni individui più creativi, ha ultimamente condotto a pensare che ci sia un effettivo legame tra sinestesia e creatività. Riguardo quest'ultimo argomento ha recentemente preso piede l'ipotesi secondo la quale la percezione sinestetica sia strettamente legata ad una non indifferente capacità di immagazzinare ricordi, sensazioni, emozioni ed esperienze. Quasi certamente, infatti, queste "interferenze percettive" tra sensi distinti e distanti sono spesso associate a eccellenti doti mnemoniche e spiccate abilità creative: pare per l'appunto che il fenomeno della sinestesia sia 7 volte più frequente in artisti, letterati, poeti e musicisti che hanno trovato il modo di condividere la bellezza sensoriale di cui sono partecipi.

9 - Non solo Ligeti: i grandi dell'arte sinestetica

Il colore è la tastiera, gli occhi sono il martelletto, l'anima è un pianoforte con molte corde. L'artista è la mano che suona, toccando un tasto o l'altro, per provocare vibrazioni nell'anima.

-Vasilij Kandinskij

Gyorgy Ligeti non fu di certo l'unico grande artista a sfruttare la sua particolare condizione e predisposizione verso i percorsi sinestetici. Celebre è la figura del geniale, eclettico e rivoluzionario Vasilij Kandinskij. Egli, in tutti i suoi lavori in cui codifica i dogmi sui quali poggia i pilastri della sua arte, traccia uno stretto legame fra il colore e la dimensione spirituale intima dell'essere umano. L'effetto sortito sull'interiorità è dovuto alla vibrazione spirituale, generata per effetto diretto o tramite l'associazione con gli altri sensi. L'effetto psichico del colore è infatti determinato dalle sue qualità sensibili: il colore ha un odore, un sapore, un suono. Due esempi noti sono gli effetti che sortiscono due fra colori caldi di poco differenti, il giallo e l'arancione. Il primo trasmette un'immensa, prorompente e finanche irrazionale energia vitale; viene paragonato infatti al suono di una tromba e di una fanfara. Il secondo esprime movimento e dinamicità; è paragonabile al suono di una campana o di un contralto. Altra suggestiva prospettiva ci viene tramandata dal pianista e compositore Alexandre Skrjabin, il quale sosteneva che fosse doveroso porre in stretta

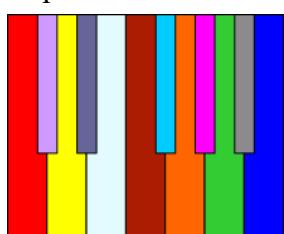


Immagine 18: Clavier à lumières, strumenti d'invenzione del pianista e compositore Alexandre Skrjabin.

relazione i colori alle note musicali: il *do* era di colore rosso, il *re* giallo, il *si* blu perlaceo, e via dicendo. Egli stesso aveva addirittura realizzato una tastiera per luci con i tasti opportunamente colorati di tinte diverse, intrecciando melodie al di fuori del senso comune, lasciandosi trascinare da questo o quel colore e non dalla nota in sé. Caso emblematico e, probabilmente,

ancora più vicino a Ligeti stesso, fu quello di Olivier Messiaen. La sua sinestesia agiva su un campo suono-colore. Riteneva infatti il colore lo “Spazio visuale della musica”⁷. Sembra dunque che il caso del Ligeti fosse raro ma non isolato, anzi. È proprio dalla consapevolezza del valore di questa sua condizione, unitariamente alla necessità che sorgerà in lui di possedere un metodo programmatico, ottenuto tramite la conoscenza approfondita del pensiero serialista, che nascerà una delle opere più rivoluzionarie della musica contemporanea della seconda metà del ventesimo secolo: “Apparitions”.

10 - «Apparitions»: riattivare l'esperienza soggettiva

[...] Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté
Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant
gaté Passait, laissant toujours de ses mains
mal fermées Neiger de blancs bouquets
d'étoiles parfumées.

-Stephane Mallarmé

[...] Ed io vidi la fata dal cappuccio di luce
che un tempo sui miei sonni di fanciullo felice
già passava, lasciando, dalle sue mani belle,
nevicar bianchi fiori di profumate stelle.

«Apparitions» viene considerata universalmente dalla critica musicale come lo spartiacque fra il Ligeti delle origini, legato ai motivi della terra natia, al modello autorevole ma ingombrante di Béla Bartók, ed il Ligeti innovatore, intrepido e rivoluzionario della seconda metà del Novecento. L'opera si incastona infatti esattamente al centro del primo fra i tre periodi evolutivi in cui è stata suddivisa la sua opera, il quale comprende le opere realizzate fra il 1957 ed il 1961. Quella composta nel suddetto periodo è stata definita da molti una musica di tipo “continuo”⁸, costituita da susseguirsi di reticolati micropolifonici, una struttura edificata su diversi piani sonori con superfici sonore apparentemente statiche ed impermeabili fra loro. Se da una parte è vero che il dispiegamento del materiale propedeutico alla creazione e l'organizzazione tramite una vera e propria disgregazione del tessuto musicale in atomi sempre più piccoli⁹ lascia intravedere la netta ispirazione al pensiero strutturale del tardo Webern, è tuttavia doveroso circoscrivere l'influenza del pensiero strutturalista

soltanto alla componente metodologica.

Non si fa fatica a trovare sin da subito, infatti, la prima grande innovazione di Ligeti, in totale opposizione all'iter compositivo di matrice serialista: il *cluster*. Si tratta di un elemento compositivo costituito da un agglomerato di suoni parecchio dissonante, il quale aveva già fatto la sua

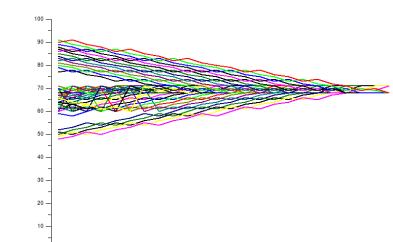


Immagine 19: Vista generale delle battute 44 e 45 di «Apparitions».

comparsa nella Nuova Musica, a partire da lavori di compositori del calibro di Henry Dixon Cowell, Charles Ives ed Edgar Varèse. Era tuttavia sempre stato considerato come un elemento futile e, di fatto, “apolide”. Relegato ai margini tanto dall'armonia tradizionale, che lo riteneva spurio, quanto dalla scuola dodecafonica, da cui gli era stato assegnato un ruolo meramente ornamentale e decorativo. Ligeti rivaluta il *cluster*,

comprendendo e cogliendo le sue reali potenzialità, ponendolo alla base delle composizioni che segneranno la sua carriera dagli anni '60 in poi. Per creare queste strutture, chiamate dal compositore, architetto e matematico Iannis Xenakis "paesaggi sonori"¹⁰, si utilizzava in genere il metodo di calcolo stocastico, il quale si basava sulla regola fondante secondo la quale ad un elemento x sarebbe potuto seguire un elemento y con un tasso di probabilità detto z . Questi elementi, potevano essere note singole, insiemi di note, parametri timbrici, strumenti, interi ensemble, sezioni di orchestrali, qualunque tipo di grandezza. Ligeti, invece, costruiva i suoi *clusters* adottando un metodo differente. Il discriminante fra i due metodi sta tutto nel livello microstrutturale. Il Nostro decide di controllare ogni punto del tessuto senza alcun tipo di meccanismo prestabilito, modellando ogni componente della micropolifonia. Il risultato su larga scala è quello di controllare la forma in maniera capillare, poiché tutte le singole componenti, anche le più piccole ed apparentemente insignificanti nell'economia dell'insieme macroscopico, contribuiscono alla creazione di un timbro, di un suono e di un *cluster* la cui risultante è del tutto unica nel suo genere. L'utilizzo che il compositore ungherese fa di questa tecnica riesce a valorizzare le qualità peculiari della sua natura, che lo distinguono tanto dal suono puro della musica elettronica quanto dall'accordo dell'armonia tradizionale¹¹, ossia lo spessore, la densità e la possibilità di sfuggire alla rigidità tonale per tessere un tappeto sonoro a fibre contemporaneamente rigide e flessibili, su cui poter gettare con cura sprazzi di colore vivace atte a rappresentare gli eventi e le sensazioni che essi generano all'interno dell'animo umano. L'intero brano ha infatti come caratteristica fondante una fitta dicotomia fra stasi e dinamicità. Le superfici solide ma dalle larghe maglie dei cluster fanno da base e contraltare per elementi che si presentano repentinamente, in maniera

spesso inattesa, che sembrano provenire da un mondo lontano ed imperscrutabile.



Immagine 20: Parte delle note preliminari per la composizione di «Apparitions» con sequenze numeriche di Fibonacci.

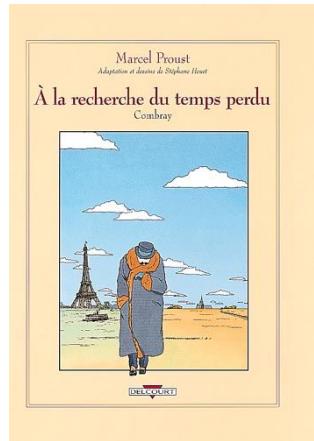
È una dialettica del tutto nuova, i cui punti più emblematici sono da una parte il bicordo dei due contrabbassi che con il loro timbro caldo fanno da punto d'appoggio per diverse battute. Tutto sembra immobile, ma in quest'apparente stasi si celano i prodromi di una prossima apparizione. È breve l'attesa che porta all'aggiungersi da parte dei violoncelli e delle arpe che vanno ad arricchire corposamente il tessuto sonoro, attendendo il primo vero elemento di disturbo che arriva con un alto grado di sorpresa: un cluster di archi pizzicati in doppio forte, che scuote la struttura in maniera preponderante. L'intero primo movimento dell'opera sarà concentrato sul singolo avvenimento culminante, una violenta e subitanea esplosione ottenuta con un attento ed oculato utilizzo di ottavini, xilofono, glockenspiel, schiocco di frusta, tamburo, celesta, arpa, clavicembalo, pianoforte ed archi in pizzicato e sforzato secco. Sembra chiaro dunque l'intento del compositore: non si tratta "semplicemente" di musica allegorica o figurativa, che pur richiede un non indifferente sforzo creativo; la sua volontà è infatti non solo quella di permettere ad esperienze effimere e fugaci dimenticate di riemergere dal fondo della coscienza (simile ai fenomeni della cosiddetta «*mémoire involontaire*» di Proustiana memoria), ma di spogliare di ogni orpello permettendo così al soggetto sensibile di far analizzare il processo attraverso il quale l'esperienza empirica ritorna alla mente da un tempo ed uno spazio totalmente

estranei al contesto che si sta vivendo e sperimentando.

Egli stesso dichiarò di essersi basato su un'esperienza realmente vissuta, un momento di cui aveva ben chiari in mente i contorni, non solo ed esclusivamente per questa composizione, ma addirittura per l'intera sua opera realizzata fra il 1950 ed il 1960: "Il mio ricordo di questo sogno che feci parecchio tempo fa ebbe di sicuro una certa influenza nella musica che scrissi negli anni Cinquanta. Ciò che accadde in quella stanza piena di ragnatele si trasformò in fantasie tonali, che diventarono poi la materia prima delle composizioni"¹². Dunque, negli anni in cui la musica seriale si diffondeva con la stessa rapidità di una

Immagine 21: Copertina de «*Alla ricerca del tempo perduto*» di Marcel Proust, romanzo in cui il protagonista affronta un percorso mentale circolare in cui ogni esperienza ne rimanda, a catena, sempre di nuove.

dottrina religiosa fra schiere di musicisti giovani ed entusiasti, quella del compositore ungherese fu una scelta di grande coraggio ed intraprendenza.



11 - «*Atmosphères*»: la rivoluzione continua

“*Atmosphères*”, brano concepito e portato a termine fra il febbraio ed il luglio del 1961, fu eseguito per la prima volta presso la città tedesca di Donaueschingen, il 22 ottobre dello stesso anno¹³. La formazione scelta non presenta differenze sostanziali con quella orchestrale tradizionale, seppur non di certo utilizzata in maniera convenzionale. Il pezzo in questione è stato definito in termini di tipologia strutturale dal compositore stesso, insieme al precedente lavoro «*Apparitions*», “Nebulare-indistinto”¹⁴, e ritenuto in maniera pressoché unanime dalla critica come il punto di definitivo ed irreversibile allontanamento di Ligeti dal metodo compositivo seriale. L’obiettivo che il compositore qui si prefigge è quello di rappresentare, tracciando confini al contempo precisi e flessibili, l’idea di staticità acustica¹⁵, superando la natura dicotomica della tradizione compositiva occidentale, tanto tonale quanto dodecafonica, che poggia sull’alternarsi di suoni e silenzi. Il sincretismo di questi due concetti poteva risultare di complessa rappresentazione, vista la loro natura ontologicamente avversativa.

Il compositore riesce tuttavia a centrare il punto, ottenendo un involucro spesso e profondo, grazie all’ininterrotta vibrazione sonora, ma in cui, di fatto, come durante le pause, non si verifica alcun evento melodico. Ligeti, pur non usufruendo di alcuna struttura né tonale né ritmica, costruisce un’impalcatura dalla precisione millimetrica, ottenendo un unico suono plastico, malleabile e cangiante tramite la forgiatura della materia prima del suono puro¹⁶.

Per l’ascoltatore non è possibile, per quasi l’intera durata del brano, distinguere i singoli elementi; il suono infatti ci avvolge, ci circonda nella sua coltre densa e “permeabile”, con i suoi immaginifici *cluster* cromatici ampi ben cinque ottave, che conferiscono una sfumatura onirica al prodotto finale.

Lo sforzo compositivo riservato alla realizzazione dei *cluster* è di mole più che significativa, basti pensare che a metà brano arriva a contare ben cinquantasei strumenti in canone che contribuiscono alla sua corposità.

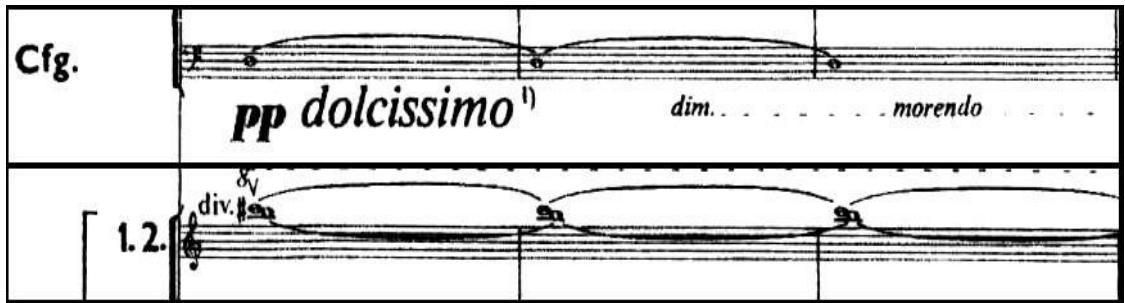


Immagine 22: L'inizio del brano è affidato ad un *cluster* che ricopre cinque ottave. Questi sono i particolari delle parti del controfagotto e dei primi due violini del violino I°.

Nel concreto, tuttavia, il suono risulta compatto ma non del tutto uniforme; il registro centrale, avendo a disposizione l'apporto non indifferente dei fiati, è più potente e solido, mentre andando verso le frange più estreme dello spettro l'intensità si assottiglia progressivamente.

Non è un caso che, man mano che la composizione prosegue, le frequenze più esterne venganoificate e rimanga, in conclusione, un cluster che comprende appena due seconde minori, costituite da *si*₂, *do*₃ e *do diesis*₃.

Durante la creazione del brano, Ligeti fu influenzato tanto da esperienze pregresse, dalle quali aveva acquisito conoscenze e competenze che gli furono fondamentali per la sua intera vita, come i lavori sperimentali nel campo dell'elettroacustica, grazie ai quali fu in grado di superare le difficoltà pratico-esecutive, oltre che compositive, relative alla sovrapposizione di più strati sonori; la composizione come attività di manipolazione del suono tramite le “fasce sonore”, sperimentata per la prima volta presso lo Studio di Musica Elettronica in Colonia intorno al 1956.

Oltre questo, si segnala certamente anche l'ingegnosità del compositore nella progettazione e realizzazione di svariati effetti sonori, messi in atto spinto dalle sue precipue necessità espressive.

Uno fra i tanti concepiti dalla fantasia di Ligeti fu il sistema di realizzazione del suono tramite lo strofinamento di spazzole particolari direttamente sulle corde del pianoforte, che vediamo in azione alla misura 93, quasi alla fine del brano stesso. In questo caso il carattere glissato del suono è evitato utilizzando contemporaneamente due spazzole in senso opposto.

Le modalità di produzione del suono a cui Ligeti fa ricorso sono naturalmente differenti in ogni famiglia di strumenti; nel caso degli archi, ad esempio, il Nostro fa un uso scaltrito del “gettato”, soprattutto nell’ultima sezione dell’opera, interpolando al tessuto triadi cromatiche ai confini della soglia di udibilità. Non è infatti raro trovare



Immagine 23: György Ligeti nel suo studio di Colonia.

in Ligeti sezioni in cui si sfruttano i registri più estremi per ragioni artistico-espressive. Inoltre, anche dal punto di vista dinamico il compositore ha creato, tramite un fitto reticolato di crescendi, diminuendi e variazioni di colore con sperequazioni vertiginose che proiettano l’ascoltatore in

un’apparente dimensione di grande incertezza. Coerentemente con il suo rapporto multisensoriale nei confronti della sua arte, Ligeti ha paragonato la composizione ad un bosco in cui foglie ed alberi sembrano essere soggetti ad un movimento ondulante, cullati dal vento, nonostante l’insieme del tutto resti assolutamente immobile. È dunque totale il distacco dal metodo serialista, salvo forse una propensione intrinseca del compositore stesso al calcolo matematico delle proporzioni, funzionale al calcolo delle tempistiche da assegnare ad ogni evento sonoro, ad ognuno dei quali è dedicato un’apposita sezione;

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
48”	29”	55”	37”	6”	23”	33”	14”	21”	18”	5”
12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
8”	10”	26”	43”	16”	9”	12”	4”	7”	71”	19”

sono ben ventidue in totale, ognuna di durata differente in base alla portata dell’evento. Non ha luogo alcun avvenimento frutto di un processo preordinato all’interno del brano, dunque vediamo totalmente ribaltato l’assioma serialista: è l’esperienza ad essere prioritaria, non più il dogma. È come se, dunque, ad un più che preciso apparato di indicazioni esecutive individuali Ligeti avesse voluto far corrispondere un risultato finale tendente ad una sublime imprecisione.

12 - «*Volumina*»: le nuove frontiere delle tecniche esecutive

La perpetua fame di innovazioni e creazione artistica di György Ligeti lo portò ad imbastire un nuovo viaggio compositivo, come sempre attraverso sentieri quasi del tutto sconosciuti, questa volta concentrandosi su uno strumento solista le cui potenzialità, a suo parere, erano rimaste, se non inespresse, quanto meno sottovalutate: l'organo. Dopo essere entrato in contatto con l'eccezionale organista Karl-Erik Welin, il quale divenne suo grande collaboratore nonché amico e primo esecutore di «*Volumina*» (brano la cui realizzazione richiedeva peraltro una non comune perizia dell'arte esecutiva, oltre che l'ausilio di appositi pesi di piombo con i quali si tenevano abbassate le sezioni di tasti con cui si realizzavano i *clusters*, così da tenere libere le mani dell'organista di occuparsi degli altri registri), apprese una tecnica che, dal punto di vista esecutivo, rivoluzionava la pratica organistica; essa consisteva sostanzialmente nell'utilizzo e nella sovrapposizione di *clusters*, il cui suono veniva contratto, esteso, forgiato in ogni modo e sotto ogni parametro; la frequenza, l'intensità, addirittura il timbro a tratti sembra variare radicalmente. Ognuno dei *clusters* di «*Volumina*» è realizzato con numerose e perpetue variazioni interne, ottenute tramite una particolare tecnica di utilizzo del pedale, mai adottata prima e fino a quel momento sconosciuta. Inoltre, dato per assodato che le dinamiche di colore, i *crescendo* ed i *diminuendo*, siano sempre state determinate nell'organo, a differenza di altri strumenti, soltanto dall'aumento o dalla diminuzione della quantità di tasti premuti, risulta chiaro che l'ampiezza dei *clusters* ha cruciali ripercussioni sull'intensità del suono ottenuto. Resta esclusa da questa considerazione l'eccezione delle dinamiche ottenute tramite l'ausilio della tecnologia dei pedali Schweller, il cui risultato resta in ogni caso largamente insoddisfacente¹⁷. Dunque la nuova tecnica esecutiva non si presenta come una forzatura della natura stessa dello strumento, ma di una maniera totalmente innovativa di approcciarsi allo strumento stesso, che consente di neutralizzare facilmente gli svariati limiti pratici che ha sempre presentato nel corso dei secoli, quali ad esempio il suo rigido, apparentemente posticcio e goffo meccanismo di funzionamento, o l'inevitabile, seppur minimo, scarto temporale fra il momento in cui il tasto viene abbassato e l'istante di reale azionamento della meccanica di produzione del suono. Non sono soltanto limiti, tuttavia, quelli offerti dalla gamma di possibilità esecutive di un organo; da ricordare sono gli «effetti ad aria» e l'«esecuzione muta»,

tutti i procedimenti relativi alla manomissione controllata tramite l’alternanza accensione-spegnimento del motore del meccanismo di alimentazione dell’aria, grazie ai quali si possono ottenere delle novità timbriche certamente apprezzabili

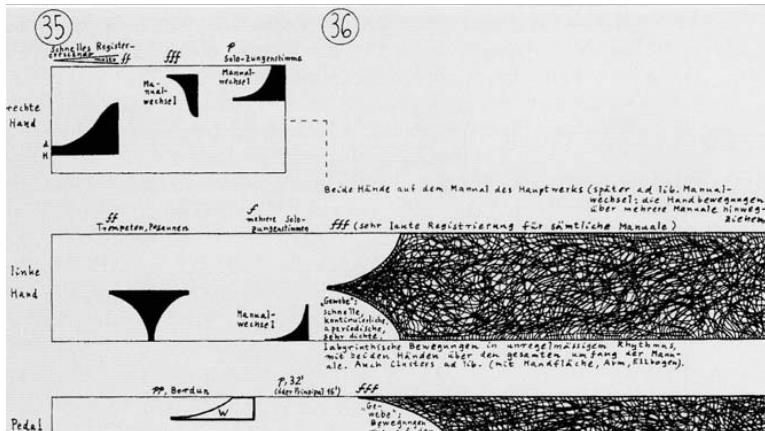


Immagine 24: Estratto dalla partitura di «*Volumina*».

A tutte le numerose innovazioni tecnico-esecutive dovevano certamente far seguito degli importanti aggiornamenti nel campo notazionale che si adeguassero a rappresentare le precise e certamente inusuali indicazioni impartite dal compositore per l’esecuzione del brano, per le quali ormai il sistema tradizionale non era più bastevole. La novità concreta è costituita dall’aver adoperato per la rappresentazione dei simboli indicatori di precise prescrizioni; il risultato finale risulta tuttavia lasciare ampio margine interpretativo all’esecutore, il quale si ritrova libero di esprimersi nei limiti imposti dal Nostro, non tuttavia di essere incluso nel processo creativo, come peraltro spesso avviene nel caso di composizioni che Ligeti definisce “grafica musicale”¹⁸. Il prodotto finale si presenta monumentale, straordinariamente legato alla tradizione del punto di vista strutturale e del legame con gli antichi archetipi, ma

altrettanto straordinariamente innovatore sotto ogni altro aspetto. Il tessuto sonoro è costituito da una superficie impermeabile i cui eventi che la animano avvengono al di sotto, quasi immersi in questa grande atmosfera illusoria e tangibile allo stesso tempo. Ligeti amava associare il suo «*Volumina*» ad un dipinto di De Chirico, in cui l’azione è perpetrata da figure senza volto, in cui il legame con le forme tradizionali rimane per la severità e ’imponenza, ma sparisce per quanto concerne il contenuto¹⁸.



Immagine 25: Giorgio de Chirico, «*Il vaticinatore*». 1944, olio su tela, 60 x 46cm.

13 - Il ritorno all'orchestra: «*Lontano*»

Basta che un rumore, un odore, già uditi o respirati un tempo, lo siano di nuovo, nel passato e insieme nel presente, reali senza essere attuali, ideali senza essere astratti, perché subito l'essenza permanente, e solitamente nascosta, delle cose sia liberata, e il nostro vero io che, talvolta da molto tempo, sembrava morto, anche se non lo era ancora del tutto, si svegli, si animi ricevendo il celeste nutrimento che gli è così recato.

-M. Proust

Fra le grandi qualità di Ligeti quella che di certo più lo agevolò nel progredire della sua ricerca fu la sua grande perseveranza e la sua volontà di sfruttare qualunque possibilità espressiva di ogni mezzo che riusciva ad adoperare; tuttavia, per il Nostro

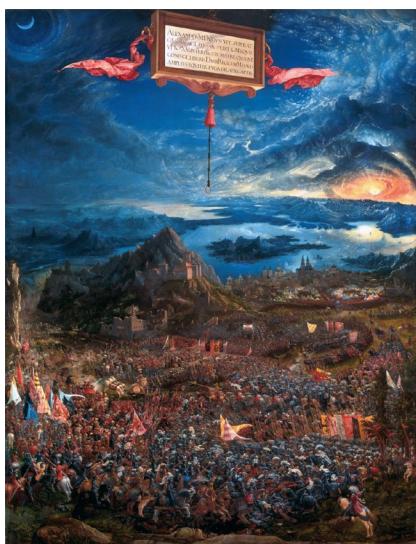


Immagine 26: Albrecht Altdorfer, «*Alexanderschlacht*», 1529, olio su tavola, 158 x 120cm. Da questo dipinto Ligeti trasse l'immagine che tentò di rappresentare in «*Lontano*».

fu sempre la formazione orchestrale la prediletta, per ragioni di corposità del suono, oltre che per le maggiori possibilità espressive, esecutive e compositive che offriva rispetto a qualsiasi altro assetto. Dopo l'accoglienza più che calorosa dei suoi precedenti lavori per orchestra tanto da parte della "Nuova scuola", che nel frattempo aveva progressivamente smussato gli angoli riconsiderando gli assunti più estremi, quanto da parte della critica, Ligeti tornò, nel 1967 a lavorare ad una composizione per formazione

orchestrale con precise intenzioni ideologiche. Se negli anni a cavallo fra i '50 e i '60 i precedenti lavori «*Apparitions*» ed «*Atmosphères*» erano serviti da rampa di lancio per affrancarsi con decisione dalle posizioni serialiste che lui stesso aveva precedentemente sposato, «*Lontano*» è l'opera con cui consacra la sua proposta alternativa, tanto dal punto di vista stilistico quanto contenutistico.

Si è soliti suddividere indicativamente la composizione in tre grandi blocchi, il primo si estende dall'inizio fino a misura 46, quello intermedio dalla 56 alla 113, il terzo dalla 122 alla 154. Le battute che intervallano i blocchi sono occupate da momenti di minore densità armonica, in cui la tensione precedentemente creata si scioglie, nell'attesa di ricostruire nuovamente il suono dalle fondamenta. La prima sezione presenta un suono tutt'altro che magniloquente e ricco; già, infatti, dal principio stesso del brano, Ligeti conferisce una dimensione siderea al campo d'azione in cui troviamo esecutori e spettatori; il *la bem* centrale cade come una goccia d'acqua che perturba uno specchio d'acqua in perfetta quiete. Possiamo percepire l'edificio sinfonico regalarci un suono dal timbro vivo e soffice, che sembra fluttuare da una parte all'altra della formazione con grande grazia e delicatezza, introducendo volta a volta in canone archi in tremolo e senza vibrato e i più timbricamente delicati fra i fiati. Ligeti colora con un'inedita espressività la consueta evoluzione che fa compiere alle componenti dell'orchestra, che si allargano cromaticamente, quasi dando la sensazione di lievitare gradualmente, sovrapponendo suoni che si trovano fra di loro a brevissima distanza, *sol, si bem* e *la*. Alcuni frangenti sembrano a tratti persino ricordare «*Apparitions*», come il passaggio che troviamo a batt. 18, in cui si condensano archi e legni, attestandosi su un preponderante *re diesis* in maniera quasi improvvisa, come un lampo di luce. Questi momenti di grande intensità sonora sono i nuclei attorno ai quali si costruiscono le sezioni della composizione, come delle colonne sulle quali si poggia l'intera architettura illusoria ed apparentemente instabile. Sono stati per l'appunto definiti dalla critica *centri di condensazione* armonica²⁰. Se ne trovano fra le misure 56 e 60, con un tritono di soli archi *si bem – mi*, fra le misure 74 e 75 con le note *fa – si bem*, o anche fra le battute 92 e 94, con un *sol bem* in tremolo sul *fortissimo* degli archi, a culminare un lungo *crescendo*. Nella sezione conclusiva si rinnovano i *centri di condensazione* in corrispondenza di batt. 127 e 136, in cui troviamo rispettivamente un *sol* dal timbro perforante sostenuto dagli ottoni in tono perentorio e un *re diesis* altrettanto marziale. La conclusione, parecchio suggestiva, lascia trasparire un progressivo distacco delle componenti su cui l'intera impalcatura sinfonica si era retta, come se un blocco di marmo, tramutatosi in nuvola, stesse continuando inesorabilmente a frammentarsi, senza alcun genere di contrasto o sofferenza, ma come un ineluttabile ritorno al silenzio da cui la musica aveva iniziato il suo viaggio. Sembra quasi, dunque, che questa volta il Nostro, volendo rinnovare l'obiettivo di generare nell'ascoltatore un piacere tanto estetico quanto estatico, abbia cercato e

trovato un’ulteriore via, inedita, di espressione. Invita lo spettatore all’ascolto di un prodotto dai contorni ipnotici, apparentemente amorfi e magmaticamente mutevoli, durante il quale, trovandosi in assenza di eventi di entità macroscopica, deve necessariamente focalizzare la sua attenzione nell’apprezzare le mutazioni dei singoli elementi, le varianti minime²¹, spesso appena udibili dall’orecchio umano. L’azione del compositore è tuttavia, questa volta, duplice. Non agisce infatti sul pubblico soltanto in maniera diretta, presentando un prodotto da far ascoltare ed apprezzare, ma anche tramite altri sentieri, meno illuminati e più reconditi, insiti nell’essere umano. In linea di continuità con le due composizioni precedentemente analizzate in questa sede, «*Lontano*» prevede molto spesso sovrapposizioni di più linee, salvo alcuni momenti dai connotati quasi lirici in cui il tessuto risulta raffinato, complice un’insolita rarefazione i cui confini travalicano quelli delle mere zone di transizione, sintomo della lenta ma inevitabile evoluzione stilistica del compositore. Tuttavia, se in «*Apparitions*» e «*Atmosphères*» Ligeti aveva agito in profondità puntando a richiamare alla percezione vivida elementi sommersi, questa volta sembra che il percorso che cerchi di compiere sia esattamente il contrario; obnubilando la percezione del momento presente ed immergendo l’ascoltatore nei meandri della sua coscienza, fa a pezzi la scansione temporale, scardina anche dal punto di vista grafico ogni preconcetto accademico relativo alla divisione della partitura in misure e assoggetta il tempo, dando vita ad un vero e proprio fenomeno di dilatazione, rallentamento e ad

una conseguente disgregazione.

Non è peregrina l’ipotesi secondo la quale all’interno del corpus di opere dalle quali Ligeti si sia lasciato ispirare per la realizzazione di «*Lontano*» (e non solo) vi siano i lavori orchestrali di Claude Debussy. Nella fattispecie, l’utilizzo scaltrito dei vibrati nella composizione in analisi ricorda parecchio il linguaggio espressivo adoperato in *La mer*, lavoro orchestrale di grande successo del compositore francese, di cui peraltro lo stesso Ligeti era grande cultore.



Immagine 27: Salvador Dalí, «*La persistenza della memoria*». 1931, olio su tela, 24 x 33cm.

In questo suo capolavoro, Salvador Dalí, artista di punta della corrente surrealista, mette in luce come e quanto il concetto di *tempo* sia facilmente malleabile e manipolabile.

14 - Musica per le immagini; rapporto ancillare o paritario?

Ciò che di meglio vi è in un film è quando le immagini e la musica creano l'effetto

-S. Kubrick

L’artista che meglio di tutti riuscì a racchiudere in una parola il concetto di “opera d’arte totale”, pensata come una fusione armoniosa di parola, dramma e musica, fu Richard Wagner, il quale coniò il termine tedesco *Gesamtkunstwerk*. György Ligeti ebbe l’opportunità di creare vere e proprie opere d’arte di questa tipologia, lavorando braccio a braccio con una delle figure più iconiche, controverse e geniali della storia



Immagine 28: Stanley Kubrick da giovane in una delle sue più celebri immagini, con in mano una macchina fotografica.

della cinematografia mondiale: Stanley Kubrick. Il regista Newyorkese possedeva una visione straordinariamente lungimirante e totalizzante dell’arte e fu un fervente sostenitore della complementarità della musica e del linguaggio cinematografico. Questi due codici apparentemente distanti trovarono la loro apoteosi in sequenze accuratamente scelte nella stragrande

maggioranza dei film dello statunitense. La musica del compositore ungherese rappresentò infatti per Kubrick un comune denominatore, che rimase come caratteristica di sostrato nonostante i numerosi mutamenti relativi ai contorni stilistici e contenutistici che le pellicole del genio della settima arte subirono nel corso del tempo. I contesti visivo-uditivi e spazio-temporali nei quali Kubrick decise di affidare la colonna sonora a spezzoni di opere del Nostro (o talvolta, come vedremo, addirittura esecuzioni per intero) furono oltretutto sempre differenti sotto plurimi aspetti. Si possono enumerare numerosissime occasioni, delle quali ben quattro in «*2001: odissea nello spazio*»: la sequenza dell’“albergo” in cui viene utilizzata «*Aventures*», forse una delle composizioni più vicini alla musica dell’assurdo, la scena dell’apparizione del monolite in cui sentiamo il «*Requiem*», l’apertura stessa, che acquisisce un respiro ampio e scenografico grazie all’ausilio di «*Atmosphères*» ed infine «*Lux Aeterna*» durante la sequenza della navigazione sulla Luna.²²

Come dimenticare l'iconica scena della parola d'ordine dimenticata nell'ultima fatica dello statunitense, «*Eyes wide shut*», a cui il secondo movimento della raccolta del 1951 «*Musica ricercata*» fa da sfondo, o ancora, la scena di «*Shining*», capolavoro tratto da un romanzo dell'immenso Stephen King, in cui troviamo «*Lontano*». Addirittura, non è raro, anzi accade spesso, di riuscire ad apprezzare, nelle pellicole di Kubrick, intere scene totalmente prive di unità dialogiche e il cui comparto sonoro è interamente affidato alla musica, che essa provenga da un repertorio colto, pop o altro ancora, come a voler evidenziare ancora di più il ruolo di assoluta preminenza che il regista riserva a questo codice artistico. La necessità della creazione di un solido legame sinergico fra musica ed immagine fu teorizzato da Kubrick basandosi sulla seguente tesi: l'immagine possiede in sé un ritmo intrinseco, il quale nasce cognitivamente dalla velocità con cui il cervello umano riesce a distinguere e mettere a fuoco i particolari e le caratteristiche della suddetta immagine, che esse siano relative al contenuto, al colore, alla forma, al messaggio o a qualsivoglia parametro connotativo. Un esempio che permette la migliore comprensione di questo concetto può essere una visione di un'immagine di un paesaggio lacustre di montagna. I dettagli che vi troviamo sono pochi; l'acqua è quasi stagnante, le rive occupate con scarsa densità, il cielo terso ma monocromo: dunque il ritmo sarebbe idealmente parecchio lento. I sentimenti provocati dalla visione di quest'immagine saranno al di là di ogni ragionevole dubbio relativi a concetti quali silenzio, solitudine, libertà degli spazi aperti, pace e calma. Ad essi si potrà associare una musica che comunichi gli stessi sentimenti e le stesse sensazioni, con delle caratteristiche come l'andamento intorno all'adagio (di certo non incalzante), la scelta di timbri ritenuti “mansueti”, la sostanziale assenza di dinamiche con eccessive escursioni di colore; in sostanza sono gli elementi di un'immagine, le cui caratteristiche sono rafforzate da una musica che ne rafforzi l'impatto sul pubblico ad avere un reale riscontro sullo stato psicologico umano. È chiaro, tuttavia che qualsiasi immagine ha un impatto soggettivo su ogni essere umano. Specialmente se l'essere umano in questione è in possesso di una mente sinestetica, quale quella di Ligeti e, molto probabilmente, quella di Stanley Kubrick.

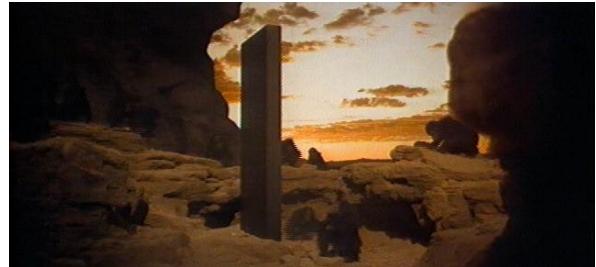


Immagine 29: Da «*2001: odissea nello spazio*». Prima scena del monolito con commento musicale tratto dal «*Requiem*» di Ligeti.

15 - «*Musica ricercata*» in «*Eyes wide shut*»: un legame perfetto

Si è precedentemente citata, a proposito dell’ultima pellicola portata a termine dal regista newyorkese «*Eyes wide shut*» l’opera intitolata «*Musica ricercata*», da cui è stato tratto il secondo brano, inserito poi all’interno di una scena dalla grande carica patetica.

L’opera in questione, che consta di una raccolta di ben undici brani tecnicamente non semplici da eseguire, fu composta per la verità in giovinezza e ritenuta in seguito, da Ligeti stesso, ingenua rispetto ai lavori della sua maturità artistica. Già durante il



Immagine 30: Una scena dal film «*Eyes wide shut*».

periodo della sua gestazione, il compositore aveva in animo la consapevolezza che si sarebbe trattato di musica avanguardistica e sperimentale, non a caso la scelta del

titolo è abbastanza eloquente in merito. Qui possiamo vedere un giovane Ligeti alle prese con la rivisitazione di un modello ingombrante quale quello di Béla Bartók; troviamo infatti la costruzione di strutture sonore avveniristiche a partire da pochi elementi, caratteristica di matrice eminentemente Bartokiana, come sappiamo dal suo celebre «*Mikrokosmos*». I primi cinque brani della raccolta possono essere considerati come invenzioni create utilizzando su un numero parecchio limitato di note; il primo con due (*la* e *re*), il secondo con tre (*fa*, *fa diesis* e *sol*), il terzo con quattro e così via fino al quinto, con il suo caratteristico *lamentoso*. Il sesto è di fatto uno studio sul modo misolidio in *la*, il settimo un’invenzione composta sempre con base il modo misolidio, questa volta in *fa*, con un ostinato alla mano sinistra. I numeri otto e nove sono degli aperti omaggi a Bartók e alla sua musica, con figurazioni ritmiche e melodiche che richiamano sonorità folkloristiche ungheresi e zigane, bacino culturale dal quale Bartók attinse a piene mani durante tutta la sua carriera.

Nel decimo, Ligeti riesce ad ottenere un insieme sonoro estremamente particolare, grazie all’ausilio di tecniche ricercate di accentuazione, catene di terze diminuite, seconde dal ritmo incalzante e temi cromatici di ampio respiro. L’undicesimo brano è un omaggio al grande compositore della prima metà del XVII secolo Girolamo Frescobaldi, e si tratta di una fuga in piena regola, con tutti i crismi. Il nucleo del tema portante, di sei note, poi arricchito e portato a tredici dall’ungherese, fu scritto originariamente da Frescobaldi stesso per il «*Ricercare cromatico post il Credo*», brano appartiene alla raccolta «*Fiori musicali*». Possiamo considerare questa raccolta come la prima fioritura delle radici artistiche di György Ligeti, una figura che grazie alle sue solide basi e, molto probabilmente, ad una profonda consapevolezza di sé stesso e della sua identità, è riuscita ad evolversi continuamente, arricchendo sempre di più la sua interiorità famelica di conoscenza, cultura, arte ed esperienze di vita vissuta.

È riuscito ad affermarsi all’interno di un panorama musicale mondiale probabilmente mai così ricco prima d’ora nella storia, tenendo sempre lontano dalla sua sfera d’influenza il giudizio dei suoi detrattori ed accettando con umiltà gli elogi degli estimatori. In quest’ambiente caleidoscopico, a dispetto dei giochi di potere, da cui pur si tenne a debita distanza, riuscì a tessere legami di amicizia duraturi e sinceri (spesso si cita il prezioso rapporto con Bruno Maderna, di cui l’ungherese spesso si vantò) e a rispettare i rivali, mai pensati come nemici in corsa per uno stesso obiettivo, ma al più compagni di viaggio dai quali distaccarsi non appena la distanza di vedute diveniva incolmabile.

Oggi la musica di György Ligeti raccoglie consensi anche fra le masse, complice la grande risonanza che ottenne grazie alle opere di Stanley Kubrick, di cui abbiamo precedentemente parlato. Ma, alla luce dei fatti analizzati e delle conclusioni a cui siamo giunti, permane un quesito di fondamentale importanza. Cosa possono ancora dirci le opere di Ligeti?



Immagine 31: Béla Bartók al pianoforte.

16 - L'eredità di Ligeti: cosa resta da fare ai compositori oggi?

Noi viviamo in un mondo di microprocessori, di biotecnologia, di televisione, di manipolazione delle masse e di burocrazia, di dittature totalitarie espansioniste che fronteggiano democrazie populiste e società di consumi.

-G. Ligeti

György Ligeti non fu mai soltanto un musicista. La sua figura si staglia granitica all'interno del panorama culturale mitteleuropeo del XX secolo. Nato e cresciuto da outsider, anche, purtroppo o per fortuna, a causa del suo bagaglio di esperienze, è sempre stato abituato a guardare gli eventi a cui assisteva con grande lucidità, analizzandoli con tono finanche spietato. Naturalmente non si parla soltanto di avvenimenti di matrice sociopolitica, ma anche, e soprattutto per la verità, di questioni relative al suo ambito di competenza. Ligeti assiste, al tramonto del XX secolo, ad un ritorno alla tonalità tradizionale, all'espressionismo, alla ricerca del pathos nella melodia, alle figurazioni ritmico-melodiche di ispirazione tardoromantica, e tutto questo lo lascia interdetto.

Tuttavia, ciò non lo lascia realmente stupito, come molti fra i suoi colleghi, poiché la sua lungimiranza l'aveva spinto ad immaginare ad un *rebound effect*, un ritorno verso uno stile rétro dopo un periodo di grande ed intensa sperimentazione, che peraltro etichetta ironicamente come *premodernismo*, definendolo “comprendibile ma non perdonabile”²³. La sua posizione è tuttavia di rifiuto anche nei confronti della vecchia avanguardia degli anni Cinquanta e Sessanta, con il suo cromatismo totale e le fin troppo dense tessiture polifoniche e micropolifoniche, oltre al fatto che rispettare questi dogmi avrebbe rappresentato, agli occhi dell'ungherese, la più vivida manifestazione dell'accademismo, sindrome da scacciare come la peste. Qual è dunque la via che decide di tracciare Ligeti, se non si può né andare avanti né tornare indietro?

Egli semplifica il tutto, facendo notare che nessuna delle due strade porterebbe ad una reale innovazione, in quanto semplicemente si ispirano a due correnti di pensiero che erano state dominanti in periodi differenti del passato. Propone dunque, profeticamente, un vero rinnovamento, una costruzione di armonie e ritmiche ricche e complesse ma al contempo trasparenti, chiare e limpide, scongiurando il rischio di

inciampare nuovamente nelle reti voraci della vecchia tonalità, se necessario anche traendo suggestioni o ispirazione da qualsivoglia tipologia di ramo del sapere.

Propone diverse strade; la prima è quella delle tradizioni folkloristiche prima d'ora mai tenute in considerazione, come quelle centroafricane, caraibiche, del sud est asiatico, e così via; così facendo si eviterebbe da una parte l'imperante eurocentrismo che ha sempre contraddistinto la società occidentale, ma sarebbe dall'altra parte da scongiurare la minaccia di realizzare propriamente musica *floklorica*, anziché *di ispirazione popolare*. Le due definizioni, benché simili, non sono intercambiabili. Altra grande fonte d'ispirazione per Ligeti furono gli studi in ambito matematico ed informatico di Jacques Monod, Manfred Eigen e Douglas Hofstaedter, oltre che gli importanti progressi nell'ambito della computer music portati avanti dall'Università di Stanford e dall'IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique, fondato nel 1976 da Pierre Boulez con sede presso il Centre Pompidou, a Parigi).

Il comparto scientifico rappresentò sempre per Ligeti un grande bacino da cui attingere; vanno citati infatti anche gli studi relativi al mondo della geometria frattale, costruita dalla geniale mente di Benoît Mandelbrot. La ricerca scientifica, secondo il compositore, grazie anche agli sviluppi delle nuove tecnologie all'avanguardia della tecnica, potrebbe contribuire alla creazione di nuove forme artistiche, nuove arti visuali, alle quali con ogni probabilità seguirebbe anche nuova musica. È questa, infatti, la speranza di György Ligeti: spirito famelico di creazione costante ed incessante di nuova arte, di nuova vita con cui arricchire l'anima. Un'arte che vada di pari passo con i ritmi frenetici della vita a cui stiamo andando incontro, un'arte che corre il rischio di estinguersi, se non la si pone periodicamente ad un'attenta revisione dei suoi connotati stilistici, dei suoi contenuti e dei messaggi che lancia al pubblico, adattandoli alla contemporaneità. Un'arte che sia non solo al passo con il presente, ma che lo rappresenti, un'arte che arrivi ad impersonificare, ad essere prosopopea del presente stesso.

In un'epoca in cui gli artisti non hanno più un riparo assicurato e sono costretti spesso a vagare peregrini con come unica compagnia la loro valigia di storie e sentimenti, cosa resta da fare a compositori e musicisti di oggi?

Ovviamente, raccontare, nell'attesa che qualcuno voglia sentire ciò che hanno da dire. Ovviamente, emozionare, nell'attesa che qualcuno abbia la sensibilità giusta per farlo. Ovviamente, vivere, nell'attesa che qualcuno impari davvero da loro come si fa.

Bibliografia

Dettaglio delle Note bibliografiche con riferimento ai testi consultati:

Nota¹: Borio G., *Apparitions. Un pezzo di musica auratica*, Torino, EDT, 1985, 1° Ed., 267 pp.

Nota²: Adorno T., *Philosophie der neuen Musik*, Milano, Einaudi, 2012, 4° Ed., 209 pp.

Nota³: Ligeti G., *Metamorfosi della forma musicale*, Vienna, Universal Edition, 1960, n.7, 17 pp.

Nota⁴: Pireddu A, *György Ligeti. Analisi*, Cagliari, 2006, 20 pp.

Nota⁵: Ligeti G., *Metamorfosi della forma musicale*, Vienna, Universal Edition, 1960, n.7, 17 pp.

Nota⁶: Martin J., *György Ligeti: «Atmosphères»*. Para gran orquesta. Análisis, Rev. nov. 2001.

Nota⁷: Codato M., Carafoli E., *La sinestesia: Figura retorica o condizione neurologica*, 2013.

Nota⁸: Schreiber W., *Ogni pezzo un microcosmo. Sul rapporto tra generi musicali, forma e moduli stilistici in Ligeti*, Torino, EDT, 1985, 1° Ed., 267 pp.

Nota⁹: Borio G., *Apparitions. Un pezzo di musica auratica*, Torino, EDT, 1985, 1° Ed., 267 pp.

Nota¹⁰: Okonsar M., *Micropolyphony. Motivations and Justifications Behind a Concept introduced by György Ligeti. A partial analysis of «Atmosphères»*, GNU.

Nota¹¹: Borio G., *Apparitions. Un pezzo di musica auratica*, Torino, EDT, 1985, 1° Ed., 267 pp.

Nota¹²: Ligeti G., *Zustände, Ereignisse, Wandlungen*, Melos 34 (1967), 165.

Nota¹³: Kaufmann H., *Strutture in assenza di struttura*, Melos 31 (1964), pp. 391-8.

Nota¹⁴: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 3 (1991) 357.

Nota¹⁵: Kaufmann H., *Strutture in assenza di struttura*, Melos 31 (1964), pp. 391-8.

Nota¹⁶: Martin J., *György Ligeti: «Atmosphères»*. Para gran orquesta. Análisis, Rev. nov. 2001.

Nota¹⁷: Ligeti G., *Volumina*, fascicolo illustrativo del disco Wergo 60095, Wergo Schallplatten GmbH, 1984.

Nota¹⁸: Ligeti G., *Volumina*, fascicolo illustrativo del disco Wergo 60095, Wergo Schallplatten GmbH, 1984.

Nota¹⁹: Ligeti G., *Volumina*, fascicolo illustrativo del disco Wergo 60095, Wergo Schallplatten GmbH, 1984.

Nota²⁰: Napolitano E., «*Lontano» e il problema del tempo*, Torino, EDT, 1985, 1° Ed., 267 pp.

Nota²¹: Napolitano E., «*Lontano» e il problema del tempo*, Torino, EDT, 1985, 1° Ed., 267 pp.

Nota²²: Pireddu A, *Gyorgy Ligeti. Analisi*, Cagliari, 2006, 20 pp.

Nota²³: Ligeti G., La mia posizione di compositore oggi (1985), Torino, EDT, 1985, 1° Ed., 267 pp.

Sitografia

Dettaglio dei siti internet consultati ai fini della ricerca

- <https://www.gettyimages.it/immagine/arnold-schoenberg>
- [https://www.pinterest.it/search/pins/?q=sch%C3%B6nberg&rs=typed&term_meta\[\]=%C3%B6nberg%7Ctyped](https://www.pinterest.it/search/pins/?q=sch%C3%B6nberg&rs=typed&term_meta[]=%C3%B6nberg%7Ctyped)
- [https://www.pinterest.it/search/pins/?q=alban%20berg&rs=typed&term_meta\[\]=%C3%A1lban%7Ctyped&term_meta\[\]=%C3%9Cberg%7Ctyped](https://www.pinterest.it/search/pins/?q=alban%20berg&rs=typed&term_meta[]=%C3%A1lban%7Ctyped&term_meta[]=%C3%9Cberg%7Ctyped)
- <https://www.treccani.it/enciclopedia/alban-berg/>
- [https://www.pinterest.it/search/pins/?q=anton%20webern&rs=typed&term_meta\[\]=%C3%A4nton%7Ctyped&term_meta\[\]=%C3%9Cwebern%7Ctyped](https://www.pinterest.it/search/pins/?q=anton%20webern&rs=typed&term_meta[]=%C3%A4nton%7Ctyped&term_meta[]=%C3%9Cwebern%7Ctyped)
- <https://it.rbth.com/storia/85188-boris-godunov-lamaro-destino-delluomo>
- https://it.wikipedia.org/wiki/Rivoluzione_ungherese_del_1956
- <https://pervegalit.wordpress.com/2012/07/10/luigi-nono-karel-goeyvaerts-karlheinz-stockhausen-in-shorts/>
- http://www.stockhausen.org/1955_boul_mad_st.jpg
- <https://www.giornaledellamusica.it/news/i-maestri-di-nono>
- https://it.wikipedia.org/wiki/Corsi_estivi_di_Darmstadt
- <https://www.mentalfloss.com/article/59902/101-masterpieces-john-cages-433>
- <https://www.angelomarrone.com/artikulation-georgy-ligeti-analisi-estesico-cognitiva/>
- <http://stockhausenspace.blogspot.com/2015/05/pole-expo.html>
- <http://www.oldtokyo.com/expo-70-osaka-1970/>
- <https://www.quodlibet.it/catalogo/autore/1374/ernst-hoffmann>
- <https://www.greenme.it/arte-e-cultura/mostre-2017-picasso-kandinkij#accept>
- <https://www.finestresullarte.info/arte-base/vasilij-kandinskij-vita-opere-astrattismo>
- https://www.settemuse.it/pittori_scultori_europei/joan_miro.htm
- <https://www.analisisdellopera.it/il-carnevale-di-arlecchino-di-joan-miro/>
- <https://www.stateofmind.it/tag/sinestesia/>
- <https://www.scienzainrete.it/contenuto/articolo/ernesto-carafoli-marta-codato/sinestesia-figura-retorica-o-condizione->

neurologica#:~:text=Si%20tratta%20di%20una%20figura,appartengono%20ad%20ambiti%20sensoriali%20diversi.

- <https://www.fondazioneveronesi.it/magazine/i-blog-della-fondazione/il-blog-di-airicerca/hai-mai-visto-un-sapore-o-udito-un-colore-e-la-sinestesia>
- <https://www.focus.it/comportamento/psicologia/la-sinestesia-può-essere-appresa>
- <https://myriamferreirafernandez.wordpress.com/2017/09/06/sinestesia-artistica/>
- https://www.illibraio.it/news/dautore/marcel_proust-1117677/
- <https://circololettori.it/2016/11/28/marcel-proust-madeleine/>
- <https://grifoedizionidi.com/products/proust-heuet-alla-ricerca-del-tempo-perduto-1-combray>
- <https://fondazionedechirico.org/>
- <https://www.arsvalue.com/it/lotti/90883/giorgio-de-chirico-1888-1978-il-vaticinatore-olio-su-tela-cm-60x46-firmato>
- <https://www.thedaliuniverse.com/it/salvador-dali-e-il-surrealismo>
- <https://auralcrave.com/2018/03/19/dali-la-persistenza-della-memoria-e-la-relatività-della-condizione-umana/>
- <https://everyday-i-show.livejournal.com/238528.html?thread=7854272>
- <http://micidial.it/2017/07/fidelio-e-immediatamente-capisci-cosa-sono-le-elites-al-potere/>
- <https://film-grab.com/2010/07/11/eyes-wide-shut/>