

I concerti solistici di György Ligeti

Mariano Russo

Questa tesi di laurea magistrale è stata discussa presso l'Università degli studi di Milano in data 5 aprile 2022. Da quel momento sono state apportate alcune modifiche redazionali per allineare il lavoro con le linee guida editoriali della rivista online «Analitica», in aggiunta ad alcune correzioni minori.

Si ringraziano in questa sede il prof. Cesare Fertonani (relatore della tesi) e il prof. Emilio Sala (correlatore). Si ringraziano inoltre le case editrici Peters e Schott Music per aver acconsentito alla pubblicazione degli esempi musicali di questa tesi tratti dai loro materiali protetti da copyright:

Per gli esempi tratti dalle partiture Peters (Ligeti: Concerto per violoncello):

© Copyright 1967 by Henry Litolf's Verlag. Reprint with kind permission by C.F. Peters Ltd & Co. KG

Per gli esempi tratti dalle partiture Schott Music (Ligeti: Concerto per pianoforte, Concerto per violino, Concerto di Amburgo, Doppio Concerto per flauto e oboe, *Musica Ricercata e Síppal, dobbal, nádihegedűvel*):

© **SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany**

Introduzione.

Il Concerto solistico: un genere a rischio di estinzione?

1. Un pericolo scongiurato.

I Concerti solistici di Ligeti, che verranno presi in analisi in questa sede, costituiscono una parentesi per niente scontata nel variegato programma musicale “colto”¹ europeo del secondo ‘900: il genere del *Concerto* – e in particolar modo il suo sottogenere *solistico* – è infatti stato piuttosto trascurato dai compositori che hanno agito perlopiù nella seconda metà del secolo scorso, tant’è che si potrebbe asserire che esso, per un lasso di tempo di qualche decennio (indicativamente tra il secondo dopoguerra e gli anni ‘80, v. *infra*, par.3), sia stato in un certo senso “a rischio di estinzione”, proprio come un animale che, per un motivo o per un altro, ha iniziato a perdere il suo ruolo nell'*habitat*. Tale pericolo, tuttavia, in qualche modo è stato scongiurato dai maestri delle generazioni successive a quella di Ligeti, e al giorno d’oggi non è più strano che, nella lista dei lavori di una gran parte dei principali compositori viventi, figurino almeno un Concerto, peraltro non di rado solistico: si pensi, per fare alcuni esempi, al celebre Concerto per pianoforte ed *ensemble* di Beat Furrer (1954 -), del 2007, ai diversi Concerti per strumento solista e orchestra di Michael Jarrell (1958 -), Ivan Fedele (1953 -), Unsuk Chin (1961 -), Toshio Hosokawa (1955 -) e così via. Recentemente perfino l’IRCAM, la “casa” di Boulez, in collaborazione con l’orchestra nazionale dell’Île-de-France ha organizzato un concorso (l’*Élan Award*) in cui giovani compositori, nati non prima del 1990, sono tenuti a cimentarsi nella scrittura di un Concerto per pianoforte e orchestra. Insomma: il rischio di estinzione non c’è più, ma come si è arrivati a tutto questo? In che modo e perché, poi, l’allarme è rientrato? Si cercheranno delle possibili risposte a tali interrogativi in questa introduzione, per arrivare quindi al cuore della tesi: i Concerti solistici di Ligeti, che, come si vedrà, svolgono un ruolo non certo secondario in questa storia.

2. Ascesa, caduta e ripresa del Concerto solistico.

Segue ora un *excursus* storico sul Concerto solistico: per non tediare il lettore con informazioni sicuramente già assimilate o assimilabili altrove, si tratteranno in modo estremamente sintetico gli snodi principali del sottogenere,² con una luce particolare sul

¹ Pur sottolineando la debolezza di questo termine (che sarebbe però troppo dispendioso, almeno in questa sede, sostituire con delle funamboliche perifrasi), da ora in poi esso non verrà più posto tra parentesi per evitare di appesantire la lettura.

² Da ora in poi, per comodità, si parlerà del Concerto solistico come un genere, con la consapevolezza di riferirsi in realtà ad un sottogenere, ad una tipologia di Concerto.

processo che ha portato alla sua svalutazione che si constata, con poche eccezioni, nei primi decenni della seconda metà del secolo scorso, a cui seguirà la preannunciata e recente riconciliazione della maggior parte dei compositori con questo tipo di lavoro.

Il Concerto solistico, come è noto, è una tipologia di Concerto che prevede un unico e, per l'appunto, *solo* strumento che si contrappone alla massa orchestrale: esso muove i suoi primi passi nel pieno Barocco italiano, alla fine del XVII secolo, emancipandosi dal Concerto grosso. Fondamentale a questo proposito è l'operato di Giuseppe Torelli (1658-1709), il quale per primo riduce la massa del concertino ad un solo esecutore, che dialoga con un'orchestra d'archi con il continuo. Il testimone passa poi a Vivaldi (1678-1741), che sviluppa la celebre *forma con ritornello* e ci lascia più di 300 Concerti solistici, facendo prendere il largo al neonato genere, il quale inizia ad avere tanto successo da oscurare ben presto suo padre, il Concerto grosso per l'appunto. Ciò che strega il pubblico, ora, è senza dubbio la novità del virtuosismo del solista – che in Vivaldi raggiunge limiti estremi per l'epoca – ma accanto a questo abbiamo anche un accenno di dialogo tra l'orchestra (qui sempre d'archi) e il virtuoso, particolarmente evidente nei Concerti in un certo senso “a programma”, come le celeberrime *Quattro stagioni* dall'op.8, in cui le due masse concorrono insieme nel narrare una storia, per quanto ovviamente stilizzata. Il compositore veneziano ci propone poi anche un'interessantissima ricerca timbrica (si veda, ad esempio, l'uso dei solisti più disparati, dal flautino, alla viola d'amore e così via),³ che, al contrario del fattore narrativo, verrà sostanzialmente abbandonata dai suoi successori.

I lettori più arguti avranno già individuato in questa narrativa insita nel Concerto (in particolar modo solistico) una spia importante per quella preannunciata sfortuna che il genere subirà nel corso del XX secolo, ma forse si sarà anche intravisto nel fattore timbrico uno dei possibili motivi della sua ripresa.

Proseguendo nella carrellata sintetica, dunque, dopo Vivaldi il Concerto solistico approda in Germania con J.S. Bach (1685-1750), il quale peraltro ha l'occasione di toccare con mano le partiture del “prete rosso” quando, in diverse occasioni, deve trascrivere alcuni dei suoi lavori concertanti (iconico è il curioso Concerto per 4 clavicembali e orchestra d'archi BWV 1065 tratto da quello per 4 violini di Vivaldi dall'op.3).

Andando avanti negli anni, poi, grazie all'operato di diversi compositori della generazione successiva a quella di Bach, tra cui gli stessi Johann Christian e Carl Philipp Emanuel, i suoi due

³ Sebbene non si tratti di un Concerto solistico, è doveroso citare a questo fine l'iconica e rudimentale sordina utilizzata da Vivaldi nel suo Concerto funebre, applicata all'oboe e allo *chalmereau*, consistente in un panno da inserire nella campana degli strumenti. Gli esempi della ricerca timbrica vivaldiana potrebbero poi proseguire con l'utilizzo del violino in tromba di mare, con le sperimentazioni sul ponticello mobile e così via.

più celebri figli, il Concerto solistico viene traghettato rispettivamente nello stile galante e nell'*empfindsamer Stil*, dalla sintesi dei quali nascerà – semplificando il discorso, ovviamente – il Classicismo viennese del secondo '700, forse il periodo di massimo splendore del genere. Haydn, Mozart e Beethoven compongono degli iconici Concerti, in cui l'astrazione della musica si fonde alla perfezione con una componente dialettico-narrativa che sarebbe miope ignorare. Mozart, in particolare, soprattutto nei suoi 27 Concerti per pianoforte, sviluppa in modo estremamente raffinato quello che è un vero e proprio dialogo tra il solista e l'orchestra, con frasi scambiate tra l'uno e l'altro blocco, momenti di contrasto (si pensi al primo movimento del *Jeunehomme*, K 271), di collaborazione, di isolamento del solista, quasi fosse ignorato da tutti altri (si pensi al secondo movimento del K 488) e così via, tant'è che Joseph Kerman parlerà addirittura di *conversazioni* tra pianoforte e orchestra [Kerman 1999], seppure forse calcando un po' troppo la mano sulle analogie tra un colloquio verbale e quello che avviene in musica e allargando il campo, con una tesi non per forza condivisibile, ad una possibile immedesimazione di Mozart nel pianoforte e del suo pubblico nell'orchestra.⁴

Con il Classicismo viennese, quindi, il Concerto per antonomasia è ormai quello solistico, e lo strumento *solo* prediletto, dal violino barocco, diventa a pieno titolo il pianoforte.⁵ L'orchestra, inoltre, inizia progressivamente ad incorporare in modo sempre più stabile anche i fiati, nell'ambito di un allargamento via via più imponente della sua strumentazione *standard*, che andrà di pari passo con un complicarsi delle figure musicali utilizzate. Tutto ciò contribuirà a fare in modo che i compositori siano in genere meno prolifici con il passare del tempo: si pensi già alle nove Sinfonie di Beethoven contro le 41 circa di Mozart⁶ e le 108 di Haydn.⁷ Non è tanto una questione di occasioni propizie o di velocità di lavoro: una Sinfonia di Beethoven è talmente intensa e complessa che non sarebbe stato possibile scriverne 41 o 108 così in una sola vita. Il discorso ovviamente si può allargare anche ai Concerti solistici, e lo stesso principio vale in generale per tutto quello che verrà dopo il Classicismo viennese: i cataloghi dei compositori diventeranno sempre più leggeri ma le singole opere tenderanno ad essere più dense. Da Beethoven (compreso) in poi, infatti, saranno rarissimi i casi di autori che scriveranno un numero di Sinfonie o di Concerti che non si potrebbe contare sulle dita delle due mani.

Premesso ciò, non c'è quindi da stupirsi se la produzione (in termini strettamente numerici) di Concerti cali vertiginosamente nel Romanticismo: non siamo di fronte ad uno scadimento del

⁴ Riprendendo un ragionamento già proposto dalla McClary [1986, 122-169].

⁵ Naturalmente con il clavicembalo che ha fatto da anello di congiunzione.

⁶ "Circa" in quanto, come è noto, ci sono Sinfonie attribuite a Mozart ma non scritte effettivamente da lui così come altre, mozartiane a tutti gli effetti, non sono incluse nelle classiche 41.

⁷ Escluse quelle di dubbia attribuzione.

genere, ma solo ad una fisiologica diminuzione del numero delle opere (in particolar modo) con l'orchestra scritte da ogni compositore. In questo periodo il modello tipico del Concerto, sempre semplificando e generalizzando, è quello con un solista estremamente virtuoso che, titanicamente, dialoga e si scontra con un'orchestra la quale, come si è scritto sopra, sta diventando sempre più imponente. I Concerti romantici, che ormai sono praticamente solo *solistici*, diventano un'occasione compositiva speciale per i maggiori maestri dell'epoca: difficilmente troveremo qualcuno che ne abbia scritti più di due o tre; tuttavia, è quasi assicurata l'entrata di quei pochissimi lavori per ognuno nel novero delle sue opere più importanti: non si parla in quasi alcun caso di brani oggi considerati "secondari". Si pensi, per fare alcuni esempi, ai due Concerti per pianoforte di Chopin, a quelli di Schumann per pianoforte e violoncello, a quelli di Mendelssohn (in particolar modo all'iconico Concerto per violino), di Liszt, Brahms, Paganini, Grieg, Čajkovskij e così via.

Per tornare al parallelismo con il "buio" del genere preso in analisi in questa introduzione, si può dire che, se è vero che non siano mai spariti del tutto i Concerti nel secondo '900, nei casi in cui li troviamo non di rado si tratta di lavori assolutamente minori nel contesto dell'operato di chi li ha realizzati: icastici sono i diminutivi di "Piccolo Concerto" o "Concertino", con cui, soprattutto in ambito italiano e a partire già dagli anni '30, talvolta vengono definiti i lavori concertanti, in contrasto con le poche sì, ma monumentali opere che ci ha invece lasciato l'800.⁸

Usciti dal lungo Romanticismo musicale, che, come è noto, procede ben oltre i limiti dell'omonima corrente nelle altre arti, ci ritroviamo nella estremamente variegata ed eterogenea generazione dei compositori nati tra gli anni '70 e '80 dell'800: si pensi a Stravinsky, Schoenberg, Bartók, Rachmaninov e Ravel, solo per citarne alcuni e rendersi conto di quanto diventi sfaccettato il panorama sonoro che si affaccia alle porte del '900. Fino a questo punto (e con questi nomi), il genere del Concerto solistico "tiene" ancora, essendo quello della primissima parte del XX secolo un periodo di sperimentazione ancora prevalentemente legata al solo linguaggio (la ricerca di qualcosa che vada oltre la tonalità classica, o che comunque la porti all'estremo): si nomina, a questo proposito, la grande contraddizione scaturita dalla prima dodecafonia schoenbergiana, la quale, con un linguaggio totalmente nuovo, produce ancora Gavotte, Minuetti e Gighe.⁹ È solo dopo Schoenberg, che, quando le teorie di quest'ultimo iniziano a prendere piede e ad essere ampliate dai suoi sostenitori, quindi estese anche ad altri

⁸ Ovviamente qualche "Concertino" lo troviamo anche l'800: iconici sono ad esempio il *Concertino* per corno (1806) e quello per clarinetto (1811) di Carl Maria von Weber. Si sta mantenendo, in questa sede, uno sguardo dall'alto, ponendo l'accento sulle tappe fondamentali del genere che permetteranno di raggiungere il *focus* della tesi, quindi il Concerto *oggi* e il contributo in questa storia dato dall'operato di Ligeti.

⁹ L'ovvio riferimento è alla Suite op. 25 di Schoenberg (1923).

parametri della musica – come quello della forma – che il Concerto solistico inizia ad essere sempre più marginalizzato, nel contesto di un generale “colpo di spugna” dato a tutto ciò che è già codificato e classico, con l’aggravante, nel caso nel “nostro” genere, costituita da quella intrinseca narratività di cui si parlava sopra: se ci sono due blocchi contrapposti, uno con un solo strumento e un altro con un’intera massa orchestrale, un progetto del compositore in senso narrativo non può certo essere bypassato. Alternare *tutti* e *sol* è un processo didascalico; far dialogare strettamente i due poli ancora di più; amalgamare le due masse è forse l’unica cosa concessa univocamente, ma allora si uscirebbe dai valori fondanti di un Concerto. Insomma, il declassamento del genere è ormai annunciato, e non è un caso se con esso sia in forte difficoltà anche una forma di spettacolo in musica in cui la narratività è, per definizione, centrale: l’Opera italiana, per il cui tracollo, con l’annessa successiva ripresa, si possono seguire delle periodizzazioni davvero vicine a quelle che si stanno tracciando qui per il Concerto.¹⁰

Proseguendo questa breve storia del genere concertante per eccellenza, non si può che ripartire dalla “discendenza diretta” di Schoenberg, appena alle porte degli annunciati “decenni oscuri”. Il primo nome da citare è senza dubbio quello di Alban Berg (1885-1935), che scriverà un celeberrimo e meraviglioso Concerto per violino, toccando questo tipo di composizione solo nell’anno della sua morte (1935). John Cage (1912-1992), poi, l’allievo “ribelle” del padre della dodecafonìa, comporrà un Concerto per pianoforte preparato e orchestra da camera tra il 1950 e l’anno seguente, a coronare il suo periodo di ossessione per lo strumento “aumentato”, cominciato grosso modo nel 1938. Anton Webern (1883-1945), invece, sarà il primo di una buona serie di compositori ad astenersi del tutto dallo scrivere un qualsiasi tipo di Concerto solistico.¹¹ Il più radicale dei componenti della seconda scuola di Vienna, difatti, inizierà un integrale processo di serializzazione delle componenti musicali, in cui la lampante retorica dell’uno contro tutti non può avere più spazio. Egli, però, con il Concerto per nove strumenti op. 24 (1934), contribuirà alla nascita di una nuova tipologia del genere, che, al contrario di quella solistica, avrà molta fortuna negli anni a venire: il Concerto “di gruppo”. Si tratta di una definizione che ho coniato sul momento per indicare tutti quei lavori concertanti ma senza solisti (o meglio, dove tutti, singolarmente o a sezioni, sono solisti), che spopoleranno nel pieno ‘900: si pensi ad esempio ai Concerti per orchestra, di cui abbiamo esempi illustri in Bartók, Casella, Hindemith, Petrassi, Donatoni e così via, ma anche in generale a tutti quei lavori

¹⁰ Si veda a questo proposito, per uno sguardo estremamente sintetico sul tema, il saggio di Bonomi, Buroni [2017, 147-153] e la relativa bibliografia.

¹¹ Ovviamente il primo che si cita in questa sede, tra i grandi compositori non “settoriali”, come gli operisti o alcuni casi particolari, tra cui ad esempio i “sinfonisti” Bruckner e Mahler.

contemporanei per *ensemble*, i quali, pur se non dichiaratamente, sono in qualche modo dei Concerti di gruppo.¹²

Spostandoci in Italia, da dove tutto era partito, si cita, in qualità di allievo questa volta indiretto di Schoenberg, Luigi Dallapiccola (1904-1975). Come per Webern, anche nel suo operato non figurano Concerti solistici, se non il primo di quella serie sopra evocata di “Concertini”, in questo caso il *Piccolo Concerto per Muriel Couvreur* per pianoforte e orchestra (1939-41), lavoro davvero interessante ma non certo tra le composizioni più conosciute del maestro. Ormai, alle soglie della metà del secolo scorso, è iniziata già quella svalutazione del genere di cui si parlava sopra.

Con la consapevolezza di aver effettuato una carrellata sintetica e non certo esaustiva del caleidoscopico panorama del Concerto primo-novecentesco, il quale potrebbe tranquillamente costituire l’argomento per un saggio a parte (si pensi anche all’esperienza russa con Prokofiev e Šostakovič,¹³ al gruppo dei sei con Milhaud e Poulenc, ad altri italiani come Casella e Malipiero ecc.), arriviamo ora a quei compositori nati all’inizio del XX secolo – tendenzialmente intorno agli anni ’20 – che hanno quindi operato in modo prevalente nel secondo ’900: ebbene, come anticipato, da questi maestri i concerti solistici scarseggiano. Partendo un attimo prima si cita Scelsi, nato nel 1905 ma la cui produzione più celebre si attesta a partire dagli anni ’40: egli comporrà solo un Concertino giovanile per pianoforte e orchestra (1934) in tutta la sua carriera; Messiaen, poi, classe 1908 e per il quale vale lo stesso ragionamento di Scelsi, non scriverà per niente Concerti solistici, e come lui Xenakis (1922-2001), Boulez (1925-2016), Stockhausen (1928-2007), Nono (1924-1990) e, almeno per ora, Lachenmann (1935-). Donatoni (1927-2000), per continuare, sarà autore solo di Concerto per fagotto giovanile (1952) in cui il suo stile non è ancora maturo, di un inedito concerto per timpani, sempre giovanile (1953), di un paio di Concertini – non solistici – e di una particolare ripresa del concetto di Concerto Grosso (per orchestra e cinque tastiere elettriche, 1992):¹⁴ anche in questo caso, quindi, non figurano Concerti solistici nella produzione maggiore del compositore.

¹² Questo per via della forte specificità di ogni strumento che si sottolinea spesso nella musica colta contemporanea, per mezzo di un’importante ricerca di tipo timbrico, anche coadiuvata dalle cosiddette “tecniche estese”. Il risultato di tutto ciò rende unici ed insostituibili i singoli strumenti di un *ensemble*, e tale unicità non può che esaltare la componente concertante in un lavoro da camera.

¹³ Di cui però si accennerà *infra*, nel Cap. 1

¹⁴ Si veda, a proposito della “riscoperta” del Concerto grosso, anche l’operato di Alfred Schnittke (1934-98), che include ben 6 Concerti grossi. Compositore eclettico che cerca il connubio tra una musica “colta” e una più “leggera”, sarà anche autore di un numero quasi “settecentesco” di Concerti solistici. Egli non verrà trattato in questa sede in quanto, insieme a figure come Arvo Paart (1935-) o Einojuhani Rautavaara (1928-2016), anche loro autori di diversi Concerti, costituisce un esempio piuttosto isolato e difficilmente preso a modello dai compositori più strettamente colti delle generazioni immediatamente successive. Forse proprio negli ultimissimi anni, con i

Si nomina allora Kurtág (1926 -), che è una figura un po' ambigua dal punto di vista del suo rapporto con il genere: egli finora ha realizzato alcuni lavori concertanti, due dei quali anche dichiarati "Concerti" nel sottotitolo o tra parentesi (*Confessio*, [sottotitolo] *concerto per pianoforte [e orchestra]*, 1980-6 e *op. 27 n.2 [doppio Concerto]*, 1989-90). Il compositore, però, in un certo senso "aggira l'ostacolo", tramutando spesso, in modo arguto, il discorso della narratività in un ragionamento spaziale, giocando con la particolare disposizione degli strumenti, un po' come Vivaldi aveva fatto con il Concerto per due violini di cui uno "in eco" (RV 552). In *...quasi una fantasia...* per pianoforte e gruppi strumentali (1997-8, 1° versione), ad esempio, Kurtág prescrive che il pianoforte sia posto dietro al pubblico; in *Grabstein für Stefan* per chitarra ed ensemble (1978-89), invece, gli strumentisti siedono ai lati degli spettatori, mentre in *Op. 27 n.2 [doppio Concerto]* per pianoforte, violoncello e gruppi strumentali, le varie sezioni sono separate spazialmente tra di loro. L'unico Concerto solistico del maestro ungherese dichiarato tale, nel sottotitolo (*Confessio*, per l'appunto) è tuttavia un'opera indiscutibilmente minore, mai completata.

Passando allo spettralismo francese si nominano due compositori nati negli anni '40: Grisey (1946-1998), che non ha scritto Concerti e Murail (1947-), autore di un paio di Concerti solistici risalenti solo al decennio scorso (quindi in qualche modo esclusi dal ragionamento) in aggiunta ad un brano per *ondes Martenot* (strumento di cui il compositore è un virtuoso) e orchestra (*Les Courants de l'espace*, 1979), che però non è esplicitamente chiamato "Concerto".

I compositori appena citati in questa carrellata secondo-novecentesca, pur con le abissali differenze che intercorrono tra di loro, sembrano quindi ad un primo sguardo essere d'accordo sullo scarsissimo trattamento da riservare al genere del Concerto solistico, che, in questo periodo, pare ormai una pratica archiviata: osservando più nel dettaglio i loro cataloghi, però, si noterà che il genere, in quanto tale, risulti *trasformato* più che dimenticato, confluendo in brani con più solisti, se non con tutti solisti (si veda il Concerto di gruppo), oppure ancora in composizioni in qualche modo sue parenti pure più strette: capita infatti spesso, con questi autori, di vedere dei Concerti solistici celati, "in incognito", non chiamati con il loro nome (esempi si trovano nei cataloghi di quasi tutti i compositori elencati appena sopra: si pensi ai casi già citati di Kurtág e di *Les Courants de l'espace* di Murail). Questa pratica di omissione è sì in parte figlia di un tempo in cui scarseggiano i titoli generici come "Duo", "Trio", "Sonata", "Sinfonia" e così via, in favore di denominazioni uniche per ciascun brano; tuttavia, non dichiarare tale un'opera così specifica e definita come un Concerto, il cui nome non si limita ad

costanti impulsi del postmodernismo, si è iniziato a guardare a queste due figure con occhi leggermente diversi: tale discorso è tuttavia molto più generico e non si lega direttamente al genere del Concerto qui preso in esame.

indicare semplicemente un organico, porta con sé giocoforza una tendenza o una volontà di occultare (più o meno consapevolmente) la natura narrativa e forse anche un po' "preconfezionata" ad essa intrinseca, con inevitabili ripercussioni sui lavori in questione, che, effettivamente, raramente contengono quel dialogo/scontro tra le due masse che era stato così tipico del genere. Come controprova di ciò, si possono scorrere i cataloghi dei compositori colti dei giorni nostri, nei quali, ora, in mezzo ai meravigliosi titoli evocativi di cui sopra, è tornata a comparire con frequenza la dicitura, così esplicita e con così tanta storia, di "Concerto" per i brani con un *solo* e un'orchestra/ensemble, e con essa sono ricominciate anche le *conversazioni* in musica (per dirla ancora con Kerman), con contrapposizioni, fusioni e così via. Forse allora, a ben pensarci, qualcosa di ideologico prima c'era stato.

È allora in questa ottica che i primi decenni del secondo '900 sono qui considerati un periodo buio per il Concerto solistico: esso è "a rischio di estinzione", e, come è accaduto con il Concerto grosso a cavallo tra la fine del XVII secolo e l'inizio del XVIII, c'è il pericolo, non che sparisca, ma che diventi irreversibilmente qualcos'altro.

Anche in questo momento storico di mutamenti, però, non sono mancati compositori strettamente colti, pure illustri (si pensi a Maderna, Ligeti, Penderecki o, sebbene "con riserva", a Berio)¹⁵ che hanno continuato a scrivere Concerti solistici a tutti gli effetti, dichiarandoli tali e, soprattutto, producendo lavori che, come era accaduto nel Romanticismo, possiamo oggi tranquillamente considerare "maggiori", non affatto secondari nel loro operato. Questa attività, ricaricando in qualche modo la "molla", ha evitato la trasformazione completa del genere che aveva invece travolto il Concerto grosso (il quale peraltro è in qualche modo "resuscitato" v. *supra*), per creare una sorta di doppio binario in cui far convivere più o meno pacificamente la tradizione e l'innovazione, in modo simile a quello che si sta vedendo con il libro cartaceo e l'*eBook*, per intenderci.

Tutto ciò si affaccia sui giorni nostri, in cui questa coesistenza tra i nuovi lavori "concertanti ma non Concerti" e i Concerti solistici propriamente detti si è realizzata pienamente, come si anticipava in apertura nominando Furrer, Jarrell, Fedele ecc. per arrivare al caso dell'*Élan Award*. Si analizzeranno, nel corso della tesi, diverse motivazioni che hanno potuto concorrere a questa ripresa, tra le quali si anticipa qui almeno il ricambio generazionale e il superamento,

¹⁵ Iconiche sono, a questo proposito, le dichiarazioni del compositore ligure a proposito del Concerto per due pianoforti e orchestra (1972-3): «Io credo che scrivere un Concerto tradizionale oggi non abbia senso. Non esiste più un modo per stabilire un'omogeneità di significato tra uno o più solisti e una massa di musicisti di diversa densità o natura [...]. Oggi la relazione tra solista e orchestra è un problema che deve essere risolto in un modo nuovo, e la parola *Concerto* può essere presa solo come una metafora». Testo integrale (in inglese) reperibile qui: <https://www.universaledition.com/luciano-berio-54/works/concerto-1669>

anche da parte di alcuni “avanguardisti” storici, dei vincoli più costrittivi legati al linguaggio, alle forme e ai generi.

3. Il contributo dell'operato di Ligeti in questa storia.

Ho citato quindi Ligeti tra i compositori che non hanno smesso di scrivere Concerti solistici dichiarati tali e *di spessore* nell'appena descritto periodo di difficoltà per il genere. Il maestro ungherese (1923-2006) è autore di quattro iconici Concerti che verranno trattati in questa sede: quello per violoncello e orchestra (1966), per pianoforte e orchestra (1985-88), per violino e orchestra (1992) e il Concerto di Amburgo, per corno e orchestra da camera (1998-99, 2002), a cui si aggiunge, espandendo per un attimo il campo, il doppio Concerto per flauto, oboe e orchestra del 1972.

Si parlerà meglio nei singoli capitoli delle motivazioni che hanno spinto Ligeti a cimentarsi con questo tipo di lavoro, in rapporto ad ognuna delle composizioni che verranno prese in analisi; qui ci si limiti a notare che i Concerti possono essere considerati dei buoni indicatori dei periodi musicali attraversati dal compositore: da quello per fasce di suono degli anni '60 con il Concerto per violoncello – che, come si vedrà, non è un'opera propriamente concertante – al momento di transizione degli anni '70, con il doppio Concerto, in cui alle “fasce” del primo movimento si contrappongono i giochi ritmici del secondo, altro *topos* caro al maestro che sarà sfruttato sempre di più nella sua ultima produzione (ma le cui avvisaglie si trovano già in alcuni passaggi del secondo movimento del Concerto per violoncello). Anche in questo caso, però, siamo ancora lontani dal Concerto in senso etimologico, essendo di nuovo le due masse molto amalgamate tra di loro e poco contrapposte. Sebbene non si tratti di lavori concertanti in piena regola, tuttavia, è bene sottolineare il fatto che (con il Concerto per violoncello in particolare) siamo già di fronte ad opere di grande calibro, tra le più eseguite e conosciute del compositore.

Dovremo però aspettare gli anni '80 inoltrati per trovare nel catalogo ligetiano un Concerto inequivocabilmente tale, quello per pianoforte, a cui seguiranno, sulla stessa scia, quello per violino e il Concerto di Amburgo: essi costituiscono tre capolavori universalmente riconosciuti, in cui torna con prepotenza alla ribalta la dinamica oppositiva che tanto era mancata al genere in questi anni. Gli ultimi tre Concerti di Ligeti sono dei classici esempi dell'ecllettismo che pervade le composizioni del ventennio conclusivo del suo operato: essi sono estremamente vari al loro interno, e contengono gli espedienti più disparati atti a muovere il discorso musicale, in totale opposizione rispetto ai lavori quasi meditativi del periodo a fasce di suono.

Partendo dalle periodizzazioni dei Concerti del compositore ungherese, si può adesso offrire uno sguardo più preciso su quelli che ho sopra più volte definito in modo grossolano come i

«primi decenni del secondo Novecento», in rapporto ad un'indicazione cronologica – volutamente vaga in quanto dai confini molto sfumati – per la sfortuna del genere. Nello specifico, è possibile individuare in questo processo almeno due sottoperiodi (a cui si aggiunge una sorta di “preparazione” a partire dagli anni '30): uno, più radicale, che si colloca tra il secondo dopoguerra e tutti gli anni '70 e un altro, con un certo grado di fluidità, che attraversa gli anni '80 per fondersi con quella ripresa, sopra tratteggiata, databile al decennio successivo. Nel primo sottoperiodo il genere sembra davvero soccombere, quando anche chi lo pratica (Ligeti *in primis*), è costretto spesso a trovare delle alternative le quali, come si è accennato e come si vedrà meglio nel dettaglio, vanno a snaturare troppo i suoi principi di base. Casi forse più unici che rari di grandi nomi strettamente colti che, invece, continuano a tenere in vita il Concerto con tutte le sue caratteristiche intrinseche, in questo momento, sono quelli di Bruno Maderna e del primo Penderecki.^{16 17}

Arrivando al secondo dei sottoperiodi presentati, poi, approdiamo in un momento storico in cui i dogmi modernisti delle nuove avanguardie iniziano ad allentare la presa, e si ha una sorta di spazio “cerniera”, in cui uno dei protagonisti indiscussi è Ligeti con il Concerto per pianoforte e quello per violino,¹⁸ che fanno concretamente da apripista per quei compositori della generazione successiva – di cui un saggio è citato in apertura – i quali ritorneranno senza timori ad affrontare il genere, legittimato una volta e per tutte anche dai due monumenti del maestro ungherese, senza i quali, quindi, non è detto che tale “riscoperta”, a partire dagli anni '90, avrebbe avuto luogo con tanta disinvoltura.

4. Un indice discorsivo e una piccola dichiarazione di intenti.

Procedendo nella lettura di questa tesi, quindi, si troveranno quattro *focus* analitici, uno per ogni Concerto, che verteranno, di volta in volta, su un aspetto particolare o su uno o più specifici movimenti del lavoro preso in considerazione, nell'ottica di ottenere, complessivamente, una visione a 360 gradi sul modo di rapportarsi di Ligeti con questo genere in un periodo che, come

¹⁶ Si parla del primo Penderecki, quindi dell'operato del compositore polacco fino a circa tutti gli anni '70, non perché egli successivamente non abbia più scritto Concerti, ma in quanto la sua musica, a partire grosso modo dagli anni '80 e via via sempre di più, viene investita da un eclettismo sì postmoderno, ma che porta il maestro a smarcarsi sempre di più dall'ambiente strettamente colto qui preso in analisi (a differenza di quanto accade, di contro, con il tardo Ligeti, il quale pure romperà i vincoli del modernismo, ma senza mai abbandonare la sua ricerca musicale figlia dell'avanguardia).

¹⁷ Altri nomi da citare, decisamente più di nicchia, possono essere quello di Bernd Alois Zimmermann (1918-1970), Alberto Evaristo Ginastera (1916-1983) e Witold Lutosławski (1913-1994). Si annota anche che in questo primo sottoperiodo è ancora attivo uno Šostakovič ormai di altri tempi, il quale, proprio in questi anni, concentra la gran parte dei suoi Concerti solistici.

¹⁸ Mentre il Concerto di Amburgo risale ad un periodo in cui ormai la “riscoperta” del Concerto è già in piena attuazione.

abbiamo visto, è molto delicato. Nello specifico, si tratterà del rapporto tra il solista e l'orchestra nel Concerto per violoncello (Capitolo 1), dei vuoti e dei pieni nel II movimento del Concerto per pianoforte (Capitolo 2), del "tematismo" e dei rimandi intertestuali nel II e nel V movimento del Concerto per violino (Capitolo 3) e dell'uso di oggetti del passato nel Concerto di Amburgo.

L'approccio che verrà utilizzato, in generale, sarà di tipo analitico-compositivo, cioè si guarderà ai vari parametri della musica con uno sguardo un po' da compositore, interrogandosi sul tipo di figure utilizzate, sulle relazioni che intercorrono tra di loro, sull'orchestrazione, sull'architettura drammaturgico-formale del brano, sul perché si sia proceduto in un modo e non in un altro e così via. Il tutto sarà incorniciato da sintetici paragrafi di contestualizzazione storica dei brani, al fine di porli in rapporto con ciò che stava succedendo in quel periodo nell'operato di Ligeti e nel panorama musicale complessivo.

La tesi sarà, poi, corredata da esempi musicali estrapolati dai punti ritenuti cruciali delle varie partiture analizzate: è però fortemente consigliata, se possibile, una lettura delle analisi con le partiture integrali a portata di mano, in quanto non si riuscirà ad inserire sotto forma di esempi tutto quello che verrà trattato verbalmente.

Capitolo 1.

Il rapporto tra solista e orchestra nel Concerto per violoncello e orchestra (1966).

1.1 Il panorama storico-musicale degli anni '60 e l'operato di Ligeti.

Gli anni '60 sono un periodo della storia piuttosto turbolento, in cui le persone tendono ad essere molto ideologiche su diversi fronti: si pensi, solo per citare due iconici avvenimenti, all'esplosione delle contestazioni operaie e studentesche del '68, dopo anni di tensione, oppure al raduno di Woodstock del '69, che consacrerà la controcultura *hippy*. Si tratta di un momento estremo anche per alcuni fenomeni di nicchia, come la musica colta, in cui i compositori trasmettono sempre di più nei loro lavori quella matrice ideologica che, come si è detto, caratterizza trasversalmente l'intero decennio: è il periodo dell'uso più alternativo delle possibilità di uno strumento in Lachenmann (risale al 1969 *Pression* per violoncello solo) e delle ultime istanze del serialismo più integrale di Boulez¹⁹ (il libro II di *Structures* per due pianoforti è del 1961), che poi confluiscono e si intrecciano con l'alea (si pensi ad esempio a *Éclat*, 1965). Il compositore strutturalista francese, peraltro – per avere un sentore tangibile delle premesse a quell'ideologia sopra evocata – una decina di anni prima (il mese precedente all'uscita del I di *Structures*) scriveva che ogni musicista che non avesse provato la dodecafonìa sarebbe stato INUTILE (suo il maiuscolo) [Boulez, 1952].

Gli anni '60 sono anche un decennio di sperimentazione in diversi ambiti, come nella primordiale *live electronics* di Stockhausen (si pensi a *Mixtur*, 1° versione del 1964, 2° del '67) o nelle opere sempre più performative, aleatorie e multimediali di Cage (si cita qui, tra tutte, *HPSCHD* del 1969, lavoro di cinque ore che richiede l'impiego di 7 clavicembalisti, 52 cassette, 6400 diapositive e 40 film). In questo momento, insomma, la musica colta è spesso lontana dal pubblico abituato alle sale e, come si può immaginare, essa è, con pochissime eccezioni, praticamente incomprensibile all'ascoltatore occasionale. Siamo poi, per concludere, nel pieno di quella svalutazione del genere del Concerto (e dell'Opera), di cui si è scritto sopra e, più in generale, c'è una forte volontà di smarcarsi nettamente dal passato, tant'è che, negli ambienti più puristi, si guarda con sospetto a tutte le possibili forme di "nostalgia" della musica classica di tradizione.

¹⁹ Che ha avuto il suo epicentro nei primissimi anni '50, per poi essere messo in discussione dal compositore stesso già a partire dal dopo *Structures I* (1952): nel luglio del '54 egli scrive a Cage, a proposito della composizione di *Le Marteau sans maître* del suo tentativo di liberarsi dai tabù («*I am trying to rid myself of my thumbprints and taboos*»).

È in questo complesso clima che Ligeti realizza il suo *Concerto per violoncello* (1966): il nome del compositore ungherese comincia ad avere un respiro internazionale a partire dalla metà degli anni '50 (nel '56 ottiene la cittadinanza austriaca, fuggito dalla turbolenta Ungheria, e scopre l'estetica di Darmstadt), e, nel decennio qui preso in esame, il maestro è nel pieno del suo periodo di composizione per "fasce di suono", che darà i natali a lavori come *Atmosphères* (1961), il *Requiem* (1965), *Lux Aeterna* e il "nostro" *Concerto per violoncello* (1966), *Lontano* (1967) e *Ramifications* (1968).

Anche ad un ascolto distratto di tali opere, non sarà difficile comprendere cosa si intenda per "fasce di suono": si tratta di una tecnica compositiva a note lunghe, inserite in un contesto di sovrapposizioni per *cluster*, al fine di creare, appunto, delle fasce, delle bande di suono, in cui, in controtendenza rispetto alle sperimentazioni timbriche estreme di autori come Lachenmann, si abbia l'impressione di un unico organismo musicale che si muove, oscurando così in qualche modo le individualità dei singoli strumenti o delle sezioni. All'interno, in particolar modo, di alcuni di questi lavori, Ligeti mette anche a punto quella che lui stesso chiamerà la *micropolifonia* [Ligeti, 1967], tecnica che si identifica in quei giochi di fitti canoni a strettissime distanze intervallari che interessano un importante numero di voci, tanto da, ancora una volta, mettere in ombra le singole linee in funzione di una percezione complessiva.

Con queste premesse, sia esterne, con le tenenze generali al ripudio delle forme troppo codificate di narrativa in musica, che interne, con le fasce di suono e la micropolifonia, è davvero una sorpresa trovare un Concerto nel catalogo del maestro ungherese negli anni '60; tuttavia, come si vedrà, il compositore sarà costretto a servirsi di alcuni *escamotage* per far rapportare il solista all'orchestra e, soprattutto, l'orchestra al solista, al fine di non risultare incoerente con la sua produzione di quel periodo ed evitare brusche virate poetiche (cosa che invece accadrà più avanti).

1.2. Il periodo dei Concerti per violoncello.

Se, come si è detto, a livello puramente intuitivo può risultare sorprendente trovare un Concerto tra le composizioni ligetiane degli anni '60, si rende allora necessario considerare il particolare statuto che il violoncello può vantare in questo momento della storia della musica, anche grazie alla figura di un eccellente virtuoso dello strumento, il tedesco Sigfried Palm (1927-2005), noto per accettare le sfide "impossibili" poste dai compositori del suo tempo. Egli, che dal '62 insegna anche a Darmstadt, è il dedicatario di molti lavori, nei quali si riscontra talvolta un virtuosismo quasi "romantico", tale da far dimenticare per un attimo le istanze

contro ogni forma di esplicitezza tipiche del periodo.²⁰ Si delinea così una piccola isola in questo panorama refrattario alla tradizione, costituita dai lavori concertanti per violoncello e orchestra che ruotano attorno a Palm: un primo tassello in questo senso è posto nel 1957 da Bernd Alois Zimmermann, anno della composizione del *Canto di Speranza* per violoncello e orchestra da camera, il cui primo interprete è, per l'appunto, il virtuoso tedesco (nel '58), la cui fama come *guru* della musica contemporanea inizia proprio con questa esecuzione.²¹

A proposito di Zimmermann, sarà lui – in *Intervall und Zeit* [Zimmermann, 1974] – ad ammettere quello che si è rimarcato in diversi punti di questa tesi in merito al rapporto problematico tra solista e orchestra nei pochi Concerti di questo periodo: per il compositore, infatti, nel suo tempo non ci può più essere uno spazio per il *concertare* o per dare sfoggio al virtuosismo di uno o più solisti, per quanto, ad ogni modo, egli si dichiara affezionato ad una pervasione reciproca tra le due masse [*ibid.*, cit. in Floros 2014, 110]. Nel *Canto di Speranza*, in realtà, pur non essendo dichiarato un Concerto ma una *Cantata per violoncello e orchestra da camera* (nel sottotitolo), si riscontra un chiaro dialogo tra i due blocchi e un buon grado di virtuosismo per il violoncello: elementi che smentiscono almeno in parte le posizioni teoriche del compositore.

Un ulteriore capitolo di questa storia si deve a Penderecki, nel '64, con la *Sonata per violoncello e orchestra*, anch'essa eseguita per la prima volta con Palm al violoncello e mancante della dicitura "Concerto": in questo lavoro, la tendenza è quella di amalgamare le due masse (in particolar modo nel primo movimento, meno nel secondo) in un contesto "per fasce di suono", simile per certi aspetti al *modus operandi* che abbiamo visto essere tanto caro a Ligeti.

Si arriva quindi ad un vero e proprio "quinquennio dei Concerti per violoncello" (1966-70), in cui se ne avvicendano addirittura sei di una certa rilevanza ed espressamente dichiarati tali: oltre a quello già presentato di Ligeti, del '66 (ma eseguito per la prima volta l'anno successivo), abbiamo anche il Concerto di Zimmermann (1965-6, prima esecuzione nel 1968), il secondo di Šostakovič (1966), il primo di Penderecki (1967, rivisto poi nel '72), la prima versione del primo di Ginastera (1968) e l'unico Concerto per violoncello di Lutosławski (1969-70). Di essi ben tre gravitano ancora attorno a Sigfried Palm, dedicatario dei Concerti di Ligeti e Zimmermann e primo esecutore della versione aggiornata del '72 del lavoro di Penderecki; due (quelli di Šostakovič e Lutosławski) sono poi dedicati ad un altro grandissimo violoncellista, Mstislav

²⁰ Si veda l'articolo di Potter, *Sigfried Palm (obituary)*, del 21 giugno 2005, disponibile all'indirizzo: <https://www.theguardian.com/news/2005/jun/21/guardianobituaries.artsobituaries>

²¹ Potter, 2005, *ibidem*.

Rostropovič (1927-2007), meno emblematico di Palm per la musica contemporanea ma estremamente più noto al grande pubblico, rispetto al tedesco, per via delle sue storiche esecuzioni dei classici. Rimane fuori il Concerto di Ginastera, dedicato questa volta al direttore di orchestra, nonché committente dell'opera, Mario di Bonaventura (1924-2017), che incroceremo nel secondo capitolo della tesi come dedicatario del Concerto per pianoforte di Ligeti, una ventina di anni più tardi.

La nota di Zimmermann in *Intervall und Zeit*, sopra ricordata, trova un corrispettivo più fedele, rispetto a quanto si era visto con il *Canto di Speranza*, nel suo *Concerto per violoncello "en forme de pas de trois"*, il quale, come si deduce dal gioco di parole nel titolo, include anche una coreografia, all'insegna della fusione delle arti: se qui il violoncello è inserito armonicamente nel tessuto generale, con rari picchi di individualismo, è però evidente che sia lui il protagonista (sebbene non assoluto: l'edizione Schott, infatti – ma è chiaro anche ad una fruizione disinteressata dell'opera – ci rivela che «i tre individui [equivalenti, n.d.r.] del *pas de trois* siano il solista, l'orchestra e il balletto»);²² non si riscontra, poi, alcun tentativo particolare di nascondere quei processi dialogici insiti nel genere.

Si passa quindi al secondo Concerto per violoncello di Šostakovič: il primo era del '59 e anch'esso riportava la dedica a Rostropovič. Insieme essi costituiscono forse due degli ultimi brani della storia della musica genuinamente d'altri tempi, senza le forzature tipiche di chi, invece, provenendo da un contesto totalmente diverso, quegli altri tempi li vuole ricreare in un ambiente ormai cambiato. I due lavori, rispettivamente dichiarati in Mi bemolle maggiore e in Sol maggiore (con un corrispettivo nelle alterazioni in chiave in partitura solo nel primo caso), hanno in realtà un impianto tonale molto sfumato (in particolar modo il secondo). Per quanto concerne il rapporto tra solista e orchestra, in realtà, c'è poco da dire in quanto esso è decisamente di stampo tradizionale, in linea con l'estetica del compositore sovietico.²³

Ritornando a Penderecki, il suo Concerto per violoncello sembra essere ancora una volta all'insegna delle fasce e della fusione tra solista e orchestra, fino a che, intorno a b. 90 (quindi al terzo minuto dei circa 15 totali) cambia tutto, e inizia un fitto dialogo tra le due masse, intessuto da un notevolissimo virtuosismo del solista: questi "nuovi" elementi verranno mantenuti intatti fino al termine del brano.

²² Descrizione integrale consultabile all'indirizzo <https://en.schott-music.com/shop/concerto-no157067.html>

²³ Si è infatti scelto di citare comunque Šostakovič per delineare un quadro a 360° della situazione. È però evidente che il suo nome, e i due Concerti qui citati, siano da considerarsi fuori dal ragionamento generale sull'evoluzione del genere, proprio in quanto ultimi genuini baluardi di una tradizione ormai perduta, e perciò totalmente slegati dalla nuova estetica.

Ginastera e Lutosławski, per concludere la carrellata, hanno entrambi, come è ovvio in questo periodo, un approccio personalizzato nel trattare gli oggetti musicali e, di conseguenza, nel rapportare il violoncello con la componente orchestrale. In tutti e due i casi, comunque, si riscontra un buon tasso di dialogo tra i blocchi (in particolar modo in Lutosławski), così come una non trascurabile componente virtuosistica.

Il processo di amalgamazione tra il solista e l'orchestra tratteggiato da Zimmermann in *Intervall und Zeit*, che abbiamo visto in questi esempi essere spesso messo da parte nella pratica, trova però la sua massima realizzazione nel Concerto per violoncello e orchestra di Ligeti, la cui analisi costituirà il fulcro di questo capitolo.

1.3. Il Concerto per violoncello e orchestra di Ligeti: l'analisi di una simbiosi.

Il *Concerto per violoncello e orchestra* di Ligeti rappresenta il primo approccio del compositore al genere del Concerto solistico. Come si è già anticipato, però, non si tratta di un lavoro propriamente *concertante*, nel senso etimologico del termine, in quanto il violoncello solo è qui visto più come una sorta di guida che come un'entità distinta,²⁴ con il risultato sonoro di una forte amalgamazione tra le due masse: Ligeti stesso ammetterà che il carattere concertante del brano non dovrebbe essere interpretato «come se il violoncello solo e l'orchestra fossero due unità separate che si confrontano l'un l'altra tramite competizione e contrasto», ma piuttosto «il violoncello solo serve stabilmente come fondamento delle diverse combinazioni strumentali; oltre a ciò, [il violoncello] si distingue anche, in qualità di strumento concertante, come la voce principale (*voice-leading*)».²⁵ Tale impostazione è poi amplificata dalla posizione fisica destinata al solista in partitura, che si confonde in mezzo agli archi come se si trattasse di un primo violoncello e nulla di più (abbiamo infatti un flauto, anche ottavino; un oboe, anche corno inglese; due clarinetti, il secondo anche basso, un fagotto, un corno, una tromba, un trombone tenor-basso, un'arpa e gli archi, in cui è inglobato il violoncello solo).

Per mezzo di un'analisi dettagliata di questo rapporto quasi simbiotico tra lo strumento concertante e l'orchestra, però, si potranno ritrovare a livello microscopico quelle interazioni dialogiche tipiche del genere, che invece sono tendenzialmente assenti sul piano macroscopico.

²⁴ Termine "guida" usato già in Pugliaro, che parla di «guida emotiva» nel saggio *Concerto per violoncello e orchestra*, in Restagno (a cura di), *Ligeti*, 1985. Pugliaro, tuttavia, parla di lavoro «concertante anziché solistico»: ebbene, in questa tesi mi permetto di mettere in dubbio questa definizione, in quanto pure la componente concertante non è così evidente a livello macroscopico, ma si riscontra essenzialmente solo a quello microscopico (come si specificherà in seguito).

²⁵ Traduzione dall'allegato al CD contenente il Concerto realizzato da WERGO (1984). La citazione si riscontra anche nel saggio di Floros [2014, 111].

Si delineano allora due sottoparagrafi, uno per ogni movimento che compone il brano: se originariamente, infatti, il maestro ungherese era propenso a condensare 27 episodi in un unico arco formale, egli poi cambia idea, sussumendo il principale di essi in un primo movimento, e gli altri 26 in un secondo²⁶, per un totale di circa 16 minuti di musica suddivisi più o meno equamente nelle due parti (Ligeti indica 7'40" per il I e 8'30" per il II), le quali contano rispettivamente 77 e 79 battute.

1.3.1. Il primo movimento.

L'intero primo movimento del Concerto è strutturato per fasce di suono; anzi, è come se Ligeti al suo interno ci volesse mostrare proprio il processo che porta alla nascita di tali bande: il compositore organizza nell'arco formale del brano, infatti, una progressiva conquista armonica, attraverso la quale egli mette in qualche modo in scena la creazione e la successiva dissoluzione dei suoi *cluster* mobili a note lunghe.

Entrando nel dettaglio, tutto inizia con il violoncello solista, con la sordina, che ci presenta il *mi*₃ tenuto, suonando sul tasto, senza vibrato e all'impercettibile dinamica di *pppppppp*. Lo strumento rimane da solo e con il medesimo *mi* per sei battute e mezzo (che, a 40 di metronomo alla semiminima, equivalgono a 39 secondi), ma dalla quarta misura inizia un crescendo che ci porterà al *pp* di b. 7. Sul terzo tempo di quest'ultima entrano quindi i violini I e II e le viole,²⁷ tutti sullo stesso *mi* del violoncello, con sordina, sul tasto, senza vibrato e *ppppp*. Il solista, nel mentre, differenziato dagli altri solo per una dinamica maggiore, passa gradualmente in posizione ordinaria a cavallo tra le b. 7 e 8 (prima era sul tasto), al che gli archi subentrati iniziano a crescere verso il *pp* e, a dinamica quasi raggiunta, a portarsi pure loro in posizione ordinaria, in una sorta di canone di timbri rispetto al violoncello solo, che aveva fatto, come si è detto, una cosa molto simile qualche battuta prima (gli archi, però, inseriscono anche un graduale vibrato che era assente nello strumento concertante). Sempre sul *mi* comune entrano poi i violoncelli sul quarto tempo di b. 10 e i contrabbassi sul terzo tempo di 11. Tra le b. 11 e 12 abbiamo un crescendo della sola orchestra, ancora esclusivamente d'archi (mentre il solista aveva estinto la sua nota alla metà di b. 11) fino al *mf*: appena tale dinamica è raggiunta, tutti tacciono ed emerge il violoncello solo, che era rientrato sull'ultimo tempo di b. 12 con il solito *mi*, questa volta sotto forma di quinto armonico naturale della IV corda. Quest'ultimo procedimento (Es.1.1) può essere considerato il primo di quei rapporti concertanti tra le due

²⁶ Dalla lettera di Ligeti a Ove Nordwall del 7 febbraio 1967.

²⁷ Su indicazione di Ligeti, gli archi possono essere raddoppiati come una piccola o media orchestra d'archi, ma sono ammessi anche tutti solisti, senza raddoppi (fonte: partitura).

masse riscontrabili solo a livello microscopico: uno dei *topoi* ricorrenti del Concerto solistico, sebbene in genere molto affermativo e con dinamiche ben più importanti, era proprio quello del culmine raggiunto dall'orchestra (talvolta corredato di coda), che, subito dopo, si blocca (spesso) improvvisamente, cadenzando in modo succinto per far spazio al virtuoso. Si pensi, per fare solo alcuni esempi, alle sortite del solista nei primi movimenti di quasi tutti i concerti di Mozart, dei primi tre per pianoforte di Beethoven oppure ai numerosi casi, sempre perlopiù pianistici, che ci fornisce il Romanticismo. Tale processo, quando applicato ai lavori scritti per gli strumenti concertanti che possono sostenere il suono, diventa qualcosa di molto vicino a quanto si è appena visto in Ligeti: un esempio su tutti può essere costituito dal Concerto per violino di Brahms (1878), in cui, entrando, il solista prende la fondamentale dell'ultimo accordo secco dell'orchestra (nonché la tonica del brano, il *re*), allungandola per portare avanti il discorso, mentre la massa orchestrale, ad eccezione di un pedale *pp* dei primi due corni e dei timpani, sparisce di colpo (Es. 1.2).

È ovvio che Ligeti in questo momento del brano stia utilizzando diversi espedienti atti a rendere interessante quell'unica nota tenuta, e che il rimando al *topos* sopra ricordato non sia in alcun modo diretto, né tantomeno citazionistico. Questo caso può risultare però interessante per indagare quei micro-rapporti tra le due masse intessuti dal compositore nel contesto di un'amalgamazione, che, come si è detto, a livello macroscopico tende ad essere il più possibile anti-concertante.²⁸

²⁸ «Anti-concerto» è un termine utilizzato a proposito del Concerto per violoncello anche da Micheal Cirigliano II, *managing editor* per il Met di New York, in un articolo sulla mini-maratona ligetiana tenutasi in occasione del decimo anniversario della morte del compositore (quindi nel 2016). Il contributo è consultabile qui: <https://www.metmuseum.org/blogs/met-live-arts/2016/ligeti-forward>

Violini 1
 poco a poco sul pont. ganz auf dem Steg
 p mp mf

Violini 2
 poco a poco sul pont. ganz auf dem Steg
 p mp mf

Viola
 poco a poco sul pont. ganz auf dem Steg
 p mp mf

Violoncello solo
 V tenuto, senza vibrato
 arm. ord. (4-2)
 morendo - - niente
 ppp

Violoncelli
 poco a poco ord. poco a poco sul pont. ganz auf dem Steg
 poco a poco vibrato
 Bogenwechsel unmerklich und alternierend
 poco a poco cresc. - - - p - - - - mf

Contrabbassi
 con sord. sul tasto senza vibrato poco a poco ord. poco a poco sul pont. ganz auf dem Steg ***) arm. or.
 unmerklich einsetzen Bogenwechsel unmerklich und alternierend unmerklich einsetzen

Es. 1.1. G. Ligeti, *Concerto per violoncello*, b. 11- primi due tempi di b. 13 (n.b.: i contrabbassi leggono all'ottava inferiore).²⁹

²⁹ Per il *Concerto per violoncello* di Ligeti si farà riferimento all'edizione Peters della partitura.

90

Fl.

Ob.

Klar. (A)

Fag.

(D)

Hr.

(E)

Trpt. (D)

Pk.

Solo

1. Viol.

2. Viol.

Br.

Vcl.

K.-B.

Es. 1.2. J. Brahms, *Concerto per violino*, b. 90: si noti l’analogia tra i due esempi, con la nota tenuta dal solista che emerge dalla massa.

Si è fin qui descritto in modo pedissequo quanto accade nelle prime dodici battute e mezzo di questo primo movimento del Concerto ligetiano: l'intenzione portante di tale scelta non è stata quella di effettuare una "telecronaca" di discutibile utilità su quanto avvenga in partitura, bensì si è tentato di fornire un saggio circa il lavoro del compositore su un materiale così minimo come può essere, appunto, una sola nota. Ottenuto ciò, si metterà ora da parte la "stenografia" in funzione di uno sguardo più complessivo e mirato.

Proseguendo con l'analisi, notiamo quindi che fino alla metà di b. 18 (per un totale di 105 secondi dall'inizio) Ligeti continua a lavorare esclusivamente sull'ormai familiare *mi* lungo: entrano anche il flauto (da b. 13) e i clarinetti (il I da b. 15 e il II da 16) e il gioco è reso interessante da variazioni dinamiche di vario genere, sempre nel campo del pianissimo, intessute da comparse e uscite dei vari strumenti.³⁰ A farla da padrona sono però le varianti timbriche, come le già citate diverse posizioni dell'arco (sul tasto, ordinaria, poi anche sul ponticello), le cangianti sfumature del vibrato e l'uso di armonici, ma anche il tremolo alla punta (dell'arco), che compare ai violini, alle viole e ai violoncelli dell'orchestra a partire, sfasati, dalla metà di b.14.

A differenza di Scelsi, che con le sue composizioni su una sola nota ha creato una vera e propria estetica,³¹ Ligeti in queste 18 misure iniziali non si serve di oscillazioni frequenziali attorno al suo "pedale" (se non quelle minime insite nel vibrato): il "suo" *mi* inizierà ad essere sporcato solo quando la macchina delle fasce sonore verrà messa in moto, quindi dal terzo tempo di b. 18, nel momento in cui entra in scena l'arpa, con un bisbigliando (quindi un tremolo eseguito alternando in modo rapidissimo le due mani), che includerà, oltre al solito *mi*, anche il vicino *fa* (Es. 1.3). Comincia allora un allargamento del campo armonico attorno ad un polo (il *mi*, appunto), simile a quello che troveremo, ma senza le "fasce", nel secondo movimento del Concerto per pianoforte (v. *infra*, Cap. 2). Tale procedimento occuperà l'intero arco formale del movimento (v. *infra*, Tab. 1.6), e, una volta ultimato, il brano volgerà al termine.

³⁰ I fiati possono essere sia singoli che raddoppiati, ad eccezione dei clarinetti che devono essere almeno in coppia. Il Concerto allora può essere eseguito da un ensemble di quattordici esecutori solisti, più il violoncello concertante, così come da una più nutrita orchestra da camera composta da fiati a 2, orchestra d'archi e solista (con tutte le vie di mezzo del caso).

³¹ Si pensi, su tutti, ai *Quattro pezzi su una nota sola* per orchestra di Scelsi (1959), cronologicamente non lontani dal Concerto di Ligeti qui preso in analisi.

16 **C**

Fl.

Cl. 1
[klingt wie notiert]

Cl. 2

Arpa

Viol. 1

Viol. 2

Vla.

Vcl. - SOLO

Vcl.

senza vibrato
[nur einmal anblasen!]

ppppp (fast unhörbar)

bisbigliando [molto rapido]
[beginnt mit e]

Mi⁴ Fa⁴ Sol⁴ La⁴ unmerklich einsetzen, wie aus dem Nichts kommend.

Si⁴ Do⁴ Re⁴

ppppp

senza sord. sul II. sul I. sul I. sul IV.**) sul I. sul I. ord. sul pont.

espr. vibr. **ppp** **pp** non espr. non vibr. sul. **pppp** (sempre **pppp**) **pppp** **p**

VIA SORD.

*) Sämtliche tremoli sehr dicht
**) Vcl.-SOLO : so spielen, daß nur der Flageolett-Ton e' hörbar wird

Es. 1.3. G. Ligeti, *Concerto per violoncello*, bb. 16-18. Si noti l'arpa che, entrando, introduce per la prima volta il *fa*.

Si è detto quindi che alla metà di b. 18 il campo armonico, grazie all'arpa, inizi ad espandersi attorno al *mi* e ad inglobare una nota vicina, il *fa*. Il compositore allora utilizza gli stessi mezzi di prima per muovere il discorso musicale (giochi timbrici e dinamici), che adesso però abbraccia due note, le quali resteranno sole fino all'ultima croma di b. 26. Entrano nel corso di queste otto battute anche i fiati che mancavano all'appello, tra i quali si cita il fagotto smorzato con un panno di stoffa, di vivaldiana memoria,³² inserito nella campana dello strumento (b. 24, sull'ultima semicroma). A proposito delle micro-interazioni tra il solista e l'orchestra, si sottolinea a questo livello il piccolo momento «molto espressivo»³³ del violoncello concertante sul doppio pedale (ovviamente di *mi* e *fa*) di corno e trombone a b. 24.

Sull'ultima croma di b. 26, come anticipato, le cose si complicano e, simultaneamente, si aggiungono anche il *fa#* e il *sol* (quindi le due note appena sopra al già presente *fa* naturale), il *mib* e il *re* (appena sotto il "nostro" *mi* naturale), rispettivamente ai violoncelli, ai violini primi, ai violini secondi e al violoncello solo, formando così, insieme ai già noti *mi* (delle viole) e *fa* (dei contrabbassi), il primo vero *cluster* del brano (Es. 1.4). A b. 28 il campo si allarga ancora, verso l'alto, con il *lab* di flauto e oboe (all'unisono), a cui si aggiunge il *la* naturale di b. 30 del primo clarinetto. È evidente che Ligeti stia quindi lavorando attorno al *mi* di partenza, espandendo l'armonia progressivamente, di semitono in semitono, al di sopra e al di sotto di esso, sebbene in un modo fin qui asimmetrico (cinque note sopra, fino al *la* e due sotto, fino al *re*).

³² V. *supra*, nota 3 (Introduzione).

³³ Parole del compositore, in partitura.

Es. 1.4. G. Ligeti, *Concerto per violoncello*, bb. 26-27 (parte degli archi): il primo cluster del Concerto

Il discorso musicale prosegue con le fasce di suono appena create fino al secondo tempo di b. 36: in questa zona si articolano le familiari figure ligetiane a note lunghe dei vari strumenti che formano i *cluster*. Esse si spengono progressivamente, coadiuvate dalla didascalia «morendo - - - niente», con l'eccezione di flauto, clarinetti (I e II), fagotto e corno, i quali tengono le loro note fino al termine della porzione, quando il compositore chiede di interromperle, ottenendo però un «quasi legato» con il successivo *sib* degli archi (Es. 1.5).

Il violoncello solista, nella micro-sezione appena tratteggiata (fine b. 26 – metà b. 36) è a tutti gli effetti uno strumento dell'orchestra, una (poi due, con le doppie corde da b. 28) delle tante note tenute che compongono i *cluster* così cari al maestro ungherese: non si registrano quindi tentativi particolari per farlo emergere dalla massa.

36 H

Fl. (**)

Cl. 1 (**)

Cl. 2 (**)

Fg. (**)

Cor. (**)

QUASI LEGATO ZUM S. REICHEREINSATZ

con sord., sul tasto, molto calmo, senza vibrato

Viol. 1 pppp

con sord., sul tasto, molto calmo, senza vibrato

Viol. 2 pppp

con sord., sul tasto, molto calmo, senza vibrato

Vla. pppp

con sord., sul tasto, molto calmo, senza vibrato

Vcl. - SOLO pppp

con sord., sul tasto, molto calmo, senza vibrato

Vcl. pppp

con sord., sul tasto, molto calmo, senza vibrato

Cb. pppp

Es. 1.5. G. Ligeti, *Concerto per violoncello*, bb. 36-37, con il collegamento (“quasi legato”) tra i cluster dei fiati e il sib su sei ottave degli archi, di cui si parlerà a breve.

Un evidente punto nodale del brano si trova al terzo tempo di battuta 36, quando alle fasce dei fiati superstiti si sostituisce, «quasi legato» a questi ultimi, un *sib* su sei ottave agli archi, ovvero un'ottava per ciascuno incluso il violoncello solista, che ancora una volta è una parte dell'orchestra senza nulla che lo contraddistingua (si veda ancora l'Es. 1.5).

Se il gioco di allargamento del campo armonico si era fermato con gli estremi *re*, verso il basso (rispetto al fulcro costituito dal *mi*, con cui tutto era partito) e *la*, verso l'alto, il *sib*, allora, non è altro che una naturale prosecuzione di questo sistema (un semitono sopra il *la*), che ora semplicemente accetta anche le ottavazioni e non è più compresso in un unico registro. Arriva poi il *si* naturale (un semitono sopra il nuovo entrato *sib*) di flauto, clarinetto II e violoncello solo a b. 40, con quest'ultimo che torna ad essere timbrato per mezzo di una più sfaccettata dinamica rispetto agli altri (crescendo al *mp*, poi subito diminuendo al nulla), l'uso del vibrato e l'indicazione *molto espr[essivo]*, a formare un piccolo "intervento". Chiudono il cerchio del totale cromatico i successivi *reb* e *do* (quindi appena sotto il *re* naturale, fino ad ora confine verso il basso), che troviamo, sempre circondati dal mare dei *sib* degli archi, al violoncello solista (con il primo *reb* raddoppiato da tromba e arpa³⁴); questo, come prima, emerge per un attimo dalla massa con un breve intervento, ora *dolente espr[essivo]* in crescendo (fino al *mp*), poi diminuendo al nulla.

Di seguito una tabella riepilogativa di questo allargamento armonico attorno al *mi* che si è appena concluso (Tab. 1.1).

³⁴ Che per questioni di pedali (sebbene non insormontabili in quel punto) suona un enarmonico *do#* (come armonico).

	b. 1	b.18	b.26	b.28	b.30	b.36	b.40	b.42	b.43
SI							■	■	■
Sib						■	■	■	■
LA					■	■	■	■	■
Lab				■	■	■	■	■	■
SOL			■	■	■	■	■	■	■
FA#			■	■	■	■	■	■	■
FA		■	■	■	■	■	■	■	■
MI	■	■	■	■	■	■	■	■	■
Mib			■	■	■	■	■	■	■
RE			■	■	■	■	■	■	■
REb								■	■
DO									■

Tab. 1.1. Schema dell'allargamento del campo armonico fino a b.43, quando viene raggiunto il totale cromatico.

Essendo terminate le 12 note, quindi di conseguenza anche il gioco di allargamento armonico (sintetizzato nella Tab. 1), il movimento si deve avviare verso la conclusione: il pedale di *sib* su sei ottave degli archi si sfalda sempre di più, con i vari strumenti che lo compongono che progressivamente si smarcano da esso per prendere un'altra nota (il primo era stato proprio il violoncello concertante con le figure in crescendo-diminuendo che abbiamo visto), e creando quindi nuove fasce di suono spazializzate su più registri. Sull'ultima croma di b. 44 il solista torna ad essere una parte come tante nell'orchestra, con un *re* (armonico) tenuto, raddoppiato dall'ottavino.

Un ulteriore momento saliente, che accompagna il brano alla sua conclusione, è il crescendo di tutti a b. 53, eccetto i contrabbassi che rimangono *pppp* e il violoncello solista che mantiene il suo *pp*: la figura è coronata, sul *fff* collettivo (con le eccezioni di cui sopra) da un cluster dell'arpa *sffff*, «con tutta la forza», sulla semicroma finale della nota tenuta dagli strumenti che crescono. Questi ultimi, quindi, raggiunto l'apice si tacciono, lasciando da soli il violoncello concertante e i contrabbassi che erano rimasti nelle loro dinamiche soffuse, ai quali si aggiunge la risonanza del *cluster* di prima dell'arpa (Es. 1.6). Il solista, sul chiudersi della figurazione in crescendo degli altri, aveva raggiunto impercettibilmente l'instabile tredicesimo armonico della prima corda, che poi diventerà il quattordicesimo (b. 62) e, addirittura, il quindicesimo (b.

63), in un passaggio di un virtuosismo notevole per l'esecutore, ma non percepibile appieno dal pubblico non addetto ai lavori. Al violoncello concertante, che estingue il suono al nulla a b. 64, si sovrappone poco prima un "pedale" grave di *fa* del trombone, che forma una seconda maggiore con il *sol* dei contrabbassi, subentrato (nel momento in cui si inserisce lo strumento a *coulisse*) al precedente bicordo *sol#-la*. Alla b. 66 anche il trombone termina la sua nota, «morendo». Chiudono quindi il brano i contrabbassi, da soli per le successive quattro battute (più un pezzo di una quinta, *ad libitum*, per diminuire al nulla) con il loro *sol* tenuto, a cui seguono sei misure di sole pause, dopo le quali si attaccherà immediatamente con il secondo movimento («attacca»).

In generale, il rapporto tra solista e orchestra in questo primo "atto" del Concerto, come anticipato, è sostanzialmente simbiotico, con il violoncello concertante che di *concertante* ha in realtà ben poco. Si è però individuato un piccolo numero di espedienti che ad un livello sotterraneo ci fanno assaggiare alcuni degli aspetti più tipici di questo genere: l'inizio con il solista ad aprire il discorso³⁵ (sebbene in modo tutto fuorché affermativo), quel vago ricordo del *topos* dell'orchestra che fa posto al *solo*, incontrato tra le bb. 12 e 13, le timide appropriazioni di un effimero primo piano alla b. 40, poi a 42-43, e, infine, la chiusa con quel virtuosismo un po' celato di cui si è scritto.³⁶ Per tutto il resto, quindi, il violoncello solista non è altro che un componente qualsiasi dell'orchestra.

³⁵ *Topos* ottocentesco che si attesta a partire dal quarto Concerto per pianoforte di Beethoven (1805-6).

³⁶ Che rimanda anche ad un altro *topos* tipico del virtuosismo da Concerto per gli strumenti capaci di tenere il suono (includere le voci, se si espande il campo alle arie d'Opera): la nota acutissima e complessa da raggiungere in chiusura. Anche in questo caso, però, non c'è nulla di affermativo, ma è come se questo violoncello trasfigurato, estremamente acuto, sparisca nel nulla.

51

L M

hier unmerklich Atem holen

MUTA IN FLAUTO

MUTA IN CORNO INGLESE

[nur einmal anblasen] *sehr weich einsetzen* *ppp* possibile tenuto, senza vibrato, sehr gleichmäßig

[nur einmal anblasen] *sehr weich einsetzen* *ppp* possibile tenuto, senza vibrato, sehr gleichmäßig

[nur einmal anblasen] *sehr weich einsetzen* *ppp* possibile tenuto, senza vibrato, sehr gleichmäßig

hier unmerklich Atem holen

(*ppp*) crescendo - - - - - *fff*

[non arpegg.]

Mib Fab Lab gerissen, sehr schrill *fff*

Si# Do#

con tutta la forza

tremolo sehr dicht (*ppp*)

crescendo - - - - - *fff* (possibile)

tremolo sehr dicht (*ppp*)

crescendo - - - - - *fff* (possibile)

tremolo sehr dicht (*ppp*)

crescendo - - - - - *fff* (possibile)

tremolo sehr dicht (*ppp*)

(*ppp*)

crescendo - - - - - *fff* (possibile)

tremolo sehr dicht (sempre *ppp*)

* *pp* tenuto, sehr gleichmäßig

beide auf IV., oder ad lib. als Doppelgriff auf IV. und leerer III.-Saite]

sehr gleichmäßig bis Ende - Bogenwechsel stets unmerklich und nie beim Tonhöhenwechsel!

*) Vcl.-SOLO: Tonhöhenwechsel sehr leise, so daß die Töne, vom Orchester - crescendo verdeckt, unhörbar bleiben. Erst nachdem das Orchester - *fff* verstummt ist, wird der 13. Oberton im Cello hörbar. NB. Tonhöhe nicht korrigieren (gilt auch für die folgenden Obertöne 14. und 15.). Beim Tonhöhenwechsel kein Bogenwechsel !

Es. 1.6. G. Ligeti, Concerto per violoncello, bb. 51-55: Si noti il crescendo di tutti eccetto il violoncello solista e i contrabbassi, che poi rimarranno da soli.

1.3.2. Il secondo movimento.

Il secondo movimento ha una struttura decisamente più complessa rispetto al primo: non si dimentichi, a tal proposito, del fatto che Ligeti ha confessato di aver messo in scena nel Concerto, in maniera assolutamente asimmetrica, 27 episodi di cui uno soltanto nel I e ben 26 nel II (v. *supra*).

I due brani che compongono l'opera condividono l'impostazione a 40 di metronomo alla semiminima (sebbene nel II si rilevino delle variazioni agogiche, assenti nel I) e non sono separati da una reale cesura, se non da quelle sei battute di pausa che concludevano il I, seguite dalla dicitura «attacca»: si potrebbe allora parlare di un unico discorso musicale per l'intero Concerto, più che di due distinti. «Attacca», tradizionalmente, prescrive al direttore di collegare in modo consecutivo due pezzi di un lavoro: in questo caso, considerando le battute di silenzio scritto, però, sembra che l'autore abbia voluto misurare lo spazio di attesa tra i movimenti, piuttosto che far convergere l'uno nell'altro (per quanto sia anche corretto dire che le pause costituiscano una parte integrante del I, il quale si estingue nel nulla) e, inoltre, è indubbio che Ligeti, con questo espediente, abbia voluto evitare quella distensione che è tipica dei tempi morti tra un brano e l'altro di un concerto colto.³⁷ A riprova di ciò, il maestro ordina al direttore, in nota, di non battere le pause e di connettere subito il II movimento al termine delle stesse.³⁸ Insomma: siamo di fronte ad uno stacco tradizionale ma scritto e senza cali di tensione.

È comunque indiscussa una connessione tra il I e il II, tenuti insieme anche da quel denominatore comune costituito dai 27 episodi, di cui semplicemente il primo è ingigantito. I restanti 26, però, non sono sempre individuabili nettamente in partitura: già solo le tipiche lettere (A, B, C ecc.), poste in punti "strategici" per facilitare le prove, arrivano fino alla X, suddividendo il brano in 25 parti (ne mancherebbe così una ventiseiesima);³⁹ infine, sebbene alcuni cambi di figure (e/o caratteri) si riscontrino in modo evidente, il compositore non lavora per compartimenti stagni e, piuttosto, opera verso una fluidificazione dei suoi frammenti.

Per tutti questi motivi, si è scelto di non parlare nel dettaglio dei singoli episodi, evitando speculazioni circa i loro confini: si procederà invece con l'usuale analisi per punti nodali, sempre con uno sguardo speciale sul rapporto tra il solista e l'orchestra, la tematica portante del capitolo.

³⁷ Qui, con la "c" minuscola, "concerto" è inteso come evento musicale qualsiasi, non come genere.

³⁸ La nota originale, sopra parafrasata, recita: «*Anmerkung für den Dirigenten: die Pausen ohne Taktieren halten, Satz II unmittelbar anschließen*».

³⁹ Come è ovvio dalla A alla X (incluse) si contano 24 lettere, quindi microsezioni, a cui se ne aggiunge una venticinquesima (costituita dalle battute antecedenti alla A).

Il secondo movimento si apre con figure musicali per note lunghe e con tutti gli strumenti sulla medesima ottava: siamo ancora pienamente in un clima per fasce di suono, ma, molto presto, qualcosa cambierà. Prima di chiarire meglio in che modo il compositore smuoverà il discorso musicale, che nel I era invece interamente incentrato sulla creazione e il disfacimento delle bande sonore, è bene sottolineare come, in questo II, Ligeti organizzi le regole armoniche: se il *focus* del I era proprio l'accrescimento del campo armonico, qui quest'ultimo è già definito per le prime sei battute e comprende esclusivamente le seguenti sei note: *reb, re, mib, fa, solb e sol*. Possiamo osservare, nella scelta delle altezze, che queste si trovino tutte a distanza di semitono tra di loro, con l'eccezione del tono intero che abbiamo tra il *mib* e il *fa*, a dividere in due parti uguali il *range*. Non si tratta allora di una "scala" particolare utilizzata dal compositore, ma di un campo armonico difettivo costituito semplicemente da un nucleo polarizzato di tre note a distanza di semitono l'una dall'altra (*reb, re, mib*) con la sua trasposizione una terza maggiore sopra (*fa, solb, sol*).⁴⁰

A livello gestuale, invece, si può notare che le fasce di suono, pur permanendo, si vanno ad increspare sempre di più nel corso di queste prime sei battute: le note lunghe fanno spazio progressivamente a figure sempre più rapide, fino a che il flauto e i clarinetti si fissano su tremoli (scritti), via via più folti, di due note ciascuno, a b. 7 (per coprire, insieme, tutte e sei le altezze sopra presentate). In quella stessa misura entra anche il corno che inizia un allargamento del campo armonico simile a quello che abbiamo visto nel I movimento, presentandoci due nuove note (il *do* e il *lab*) esattamente un semitono sotto e uno sopra gli estremi del *range* che aveva caratterizzato le prime sei misure. A b.8 fa la sua comparsa anche il violoncello solo (Es. 1.7), con un *do* lungo che emerge dal nulla, per poi spostarsi su un *si* (b. 9) e un *la* (b. 10), accrescendo ancora una volta il campo armonico di un semitono in giù e uno in su. Entrando, il violoncello è in parte distinto dalla massa, in quanto, sebbene esegua una figura gemella a quella del corno, esso è, per la prima volta nel Concerto, davvero emancipato dagli altri archi, che invece avevano raccolto il testimone dai fiati a b. 8, con quei tremoli scritti sulle sei note originarie, ormai stabilizzatisi ritmicamente su decime, undicime e dodicime di biscrome.

⁴⁰ Il processo della polarizzazione consiste nel presentare una (si pensi alla polarizzazione weberniana) o più note (come in questo caso) nella medesima ottava per l'intero brano o nel corso di una sua sezione o zona. Per un esempio immediato di tale tecnica si rimanda al *mi* polarizzato (quindi sempre lo stesso) con cui si apriva il Concerto qui preso in analisi. In quel caso, la polarizzazione si perdeva platealmente quando a b. 36 apparivano quei 6 *si* su altrettante ottave.

A b. 10 il solista ci presenta anche le ultime due note del campo armonico per raggiungere il totale cromatico: quel *mi* che era stato il punto di partenza di tutto nel I movimento⁴¹ e che divideva il *range* originario di questa prima zona del II e, subito dopo, il *sib*. Il *mi*, presentato in un’ottava diversa, appena sotto quella centrale condivisa fino ad ora da tutti, dà anche il via alla rottura della polarizzazione delle altezze, la quale sarà effettiva a partire dalla misura seguente, in cui tutto cambia (e, in questo caso, ci si può anche sbilanciare indicando, a b. 11, l’inizio di un nuovo frammento dei 26).

*) T. 8 : *ppp* der Violinen und der Bratsche = *ppp* der Flöte und der Klarinetten, so daß die Übernahme der Figur bruchlos erfolgt.

Es. 1.7. G. Ligeti, *Concerto per violoncello*, bb. e 8 e 9 del II movimento: l’entrata del violoncello solo. Si noti che quest’ultimo, per la prima volta, è davvero emancipato dagli altri archi.

⁴¹ Sebbene presentato all’ottava inferiore (come si spiegherà a brevissimo).

Proseguendo, approdiamo quindi a b. 11, nella quale, mentre il violoncello termina la sua figura precedente, contrabbassi e clarinetto basso ci presentano un nuovo gesto, costituito da semplici trilli gravi, ora a distanza di semitono l'uno dall'altro (trillo *do-re* per il contrabbasso e *reb-mib* per il clarinetto): la figura verrà subito ripresa sul finire della misura dai violoncelli e dal solista, ora nuovamente trattato come un arco qualsiasi. A partire dalla battuta successiva i trilli diventano misurati, e, a b. 13, se ne aggiungono altri, ora acuti, affidati ai violini I e II, poi anche a flauto e clarinetto I (da b. 14). La zona "a trilli" si protrae così per qualche altra misura, ma già a b. 15 abbiamo le prime avvisaglie di un nuovo gesto per salti, accennato sull'ultimo tempo dal violoncello concertante (che ritorna per un attimo a "fare il solista"). Tra le bb. 16 - 19 Ligeti mette in scena una sorta di "dissolvenza incrociata" tra questa figura e quella che sarà la successiva: il germe accennato dal solista viene subito ripreso e amplificato dallo stesso, a b. 16, dopo una breve pausa per inserire la sordina; mentre i trilli degli altri si estinguono progressivamente al nulla, a b. 17 si unisce al nuovo gioco il primo violino solo e il secondo violino solo (tutti con sordina). Dopo che anche l'ultimo trillo si è spento (a b. 19 con il clarinetto basso), i tre archi sono da soli con questa figura per salti in *pppp*, sul tasto, che permarrà, infittendosi, fino alla b. 23. Si forma così una sorta di "concertino" costituito dai primi due violini e il violoncello solista, che, quindi, ancora una volta non è davvero tale (Es. 1.8).

Es. 1.8. G. Ligeti, *Concerto per violoncello*, bb. 18-22. Si noti il termine della “dissolvenza incrociata” tra la zona a trilli e il nuovo gesto (bb. 18-19) e la formazione di questo singolare “concertino” con il primo e il secondo violino soli e il violoncello concertante.

Abbiamo appena osservato uno di quei casi in cui, come si diceva all’inizio, il violoncello solista sia più una guida che uno strumento concertante: è lui, infatti, ad inserire il “germe” della

nuova figura (quella con i salti), che poi diventerà dominante. Tuttavia, è bene ricordare che non è stato (e non sarà) sempre così: il gesto dei trilli, ad esempio, veniva introdotto da clarinetto basso e contrabbasso.

Quando si delinea quella specie di “concertino”, poi, lo strumento concertante è esattamente sullo stesso livello degli altri due soli, vestendo ancora una volta i panni di uno strumento qualsiasi dell’orchestra, forse ora il primo di una sezione, ma nulla di più.

Sull’ultimo tempo di b. 23 lo pseudo-concertino si dissolve, e, dei tre strumenti, continua il gesto solo il violoncello solista in diminuendo fino al nulla e sparendo verso l’acuto nell’arco di due quarti e mezzo, sostenuto da una figura gemella al flauto e al primo clarinetto (con l’aggiunta del corno inglese sul finire dell’intervento), a formare per un attimo una sorta di concertino alternativo al precedente.

Il gesto “per salti” sembra quindi essere terminato alla metà di b. 24, quando viene introdotta una breve figura di transizione per note lunghe affidata a fagotto, corno e tromba. Dopo un «*pochissimo ritenuto*», però, sul secondo tempo della battuta seguente si torna «a tempo» e riprende il gesto per salti, ora in *ppp*, «*legatissimo*», affidato a tutti i violini I, II, alle viole e ai violoncelli (eccetto il solista, che entrerà dopo), con la rilevante variazione timbrica costituita dalla richiesta per tutti di suonare al ponticello (e ora senza sordina). Si osserva poi una più ordinata forma “ad onda” della figura in questo momento,⁴² rispetto alla maggiore irregolarità che traspariva in precedenza. Ligeti “cambia scena” davvero in fretta in questo secondo movimento: dopo sole due battute di questa variante più “ondulatoria” del gesto per salti, ritorna il violoncello concertante, ancora con la sordina e con una figura simile, ora di nuovo irregolare ma sempre per salti, e, in questo caso, particolarmente virtuosistica, insieme ai clarinetti (di cui il secondo basso) che eseguono, ancora una volta in questo “gioco di accoppiamenti”, un movimento analogo (Es. 1.9).

Il virtuosismo del solista, caratteristica alla base del Concerto tradizionale, è quindi presente anche in questo lavoro, solo che, come nel caso degli armonici naturali acutissimi che concludevano il primo movimento, non è sempre evidente al pubblico, non è “strappa-applausi”, ecco. In questa occasione, però, la figura del violoncello è di una complessità che sicuramente arriva agli ascoltatori, sebbene in un *ppp* che un po’ stride con l’idiomatismo insito in essa (tant’è che diversi esecutori in questo passaggio superino anche platealmente tale dinamica). Nonostante ciò, il compositore accoppia il solista con i clarinetti i quali, almeno

⁴² Ovvero con gli intervalli ascendenti compensati sempre da quelli discendenti e viceversa, formando graficamente, sulla partitura, una sorta di onda.

teoricamente, sono sul suo stesso piano (a b. 27),⁴³ per poi lasciarlo finalmente da solo ad eseguire la sua figura, quando, però, è ormai arrivato il momento di diminuire al nulla (b. 28, ultimo tempo), accerchiato, per giunta, da fiati e archi che stanno iniziando una nuova “dissolvenza incrociata” verso la zona successiva (che inizierà a b. 30).

Es. 1.9. G. Ligeti, *Concerto per violoncello*, b. 27. Si noti il virtuosismo importante del violoncello (che partiva in ppp al termine della battuta precedente). I clarinetti, tuttavia, eseguono una figura analoga, mettendo ancora una volta in dubbio, almeno sul piano teorico, il primato di virtuoso per lo strumento concertante.

Sembra quindi che Ligeti giochi a proporci degli assaggi di Concerto nel senso tradizionale del termine, per poi virare di colpo verso mille altre direzioni, in una sorta di tensione continua verso l'essenza di questo genere, in cerca di un qualche compromesso tra ciò che è classico e codificato e ciò che è invece nuovo, infarcendo il tutto con l'altissimo tasso di fantasia che caratterizza la sua intera produzione e che è evidente in modo particolare in questo secondo movimento, dove, come un prestigiatore, il maestro ungherese continua a far sparire e apparire elementi nell'arco di pochissime misure.

Si arriva allora a b. 30, in cui, come anticipato, l'atmosfera cambia nuovamente: le figure rapide che hanno caratterizzato una buona parte del brano lasciano spazio a tre battute di rarefazione, con i soli archi che suonano tutti sulla stessa ottava (chi in modo ordinario, chi con armonici), effettuando disegni a note tendenzialmente lunghe, nel contesto di una sorta di decelerando scritto rispetto a quanto accadeva in precedenza, ma che, di fatto, crea una zona

⁴³ Mentre nella pratica delle esecuzioni il solista molto spesso spicca, sebbene sia prescritto un equo *ppp* per tutti.

percettivamente molto diversa, simile alle fasce di suono che aprivano il brano e che caratterizzavano l'intero primo movimento. In questa fase il violoncello solista è senza dubbio un arco qualsiasi dell'orchestra. A b. 33 (con il levare) agli archi si sostituiscono i fiati, con una figura simile ma spazializzata nel registro e più frammentaria, interrotta (ma sempre in un contesto di lieve dinamica) dall'intervento dei violoncelli (incluso il solista, ancora senza elementi distintivi dalla massa) e il contrabbasso,⁴⁴ con quest'ultimo che si ferma, raddoppiato dall'arpa, sul suo *si* più grave (realizzato sulla V corda accordata Si). A b. 35 sul pedale gravissimo del contrabbasso si stagliano i fiati con grovigli di note sulla stessa ottava, organizzati per gruppi irregolari che variano tra quintine, sestine e settimine di semicrome, al termine dei quali il contrabbasso ferma il suo pedale e suona una scala ascendente crescendo molto, fino ad un *ffff*, una delle rare dinamiche importanti in questo brano. La scala termina sul *reb* più grave del violoncello, che viene quindi preso e tenuto dallo strumento concertante, davvero da solo (sebbene con un affatto virtuoso tremolo sul *reb*) per quasi tre quarti, per poi ritornare ad essere, alla battuta successiva (b. 38) ancora un arco come un altro, con quel tremolo di *cluster* grave di tre semitoni (*reb, re, mib*) realizzato insieme agli altri violoncelli e ai contrabbassi. Verso la fine di b. 39 i contrabbassi si staccano dal tremolo con un altro crescendo al *ffff* che sfocia nel silenzio; seguono i violoncelli dopo un quarto e mezzo di b. 40, sebbene più "educatamente", morendo al niente. Il solista allora ritorna ad essere l'unico a suonare, tenendo il suo *re* (ora naturale) tremolato, sempre *pp*, fino alla prima biscroma del secondo tempo di b. 41, dove estingue il suo gesto per far posto ad una nuova figura, condivisa da tutti gli strumenti ad eccezione degli ottoni (e dello strumento concertante).

La nuova figura consiste in sovrapposizioni, questa volta omoritmiche, di grovigli di note organizzati in gruppi irregolari di biscrome. I disegni sono spazializzati su tre ottave, tant'è che le nove parti in campo si dividono in gruppi da tre, ognuno dei quali suona la stessa cosa su tre ottave diverse.⁴⁵ Sul secondo tempo di b. 43 spariscono tutti eccetto i clarinetti, e, di contro, si aggiunge il violoncello concertante e un pedale grave del corno. Le linee, ora (con l'eccezione del corno), sono sulla stessa ottava e si trovano ad una strettissima distanza intervallare tra di loro, in un contesto ancora complesso ritmicamente ma omoritmico.

Si approda a b. 44 dove molti strumenti diventano "solisti" (Es. 1.10), con figurazioni libere, ad acciaccatura, sempre in *pp* o *ppp* (ad eccezione del trombone che cresce al *ff*), incorniciate

⁴⁴ Contrabbasso qui al singolare in quanto, presumibilmente, è solo uno ad avere la V corda.

⁴⁵ I gruppi sono così composti: flauto, fagotto e viole (che suonano la stessa cosa su tre ottave diverse); clarinetto I, clarinetto basso e violini I (*idem*); violini II, violoncelli e contrabbassi (*idem*), per un totale di tre distinti elementi orizzontali triplicati su altrettante ottave.

da pedali dei contrabbassi prima, e di flauto e clarinetto I poi. È ormai quasi superfluo rimarcare come il violoncello sia, un'altra volta, un "solista tra i tanti": a questo proposito si noti come la dicitura «virtuoso» appaia in didascalia a tutti gli strumenti con le acciaccature («*stacc., legg. molto, capriccioso, virtuoso, prestissimo possibile*»).

The image shows a page of a musical score for G. Ligeti's Concerto for Cello, measures 44-45. The score is for a full orchestra and includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Flauto, Clarinetto I, and Tromba. The score is heavily annotated with performance instructions and dynamics. Key annotations include 'capriccioso, virtuoso, prestissimo possibile' for the Cello and Double Bass, 'stacc. molto legg.' for the Flute, and 'staccatissimo, leggero molto capriccioso' for the Clarinet. Dynamics range from ppp to fff. The score also includes instructions like 'VIA SORD.' and 'METTERE SORD.' for the Tromba.

Es. 1.10. G. Ligeti, *Concerto per violoncello* bb. 44-45: molti strumenti diventano "solisti". Si noti la parola «virtuoso» nelle didascalie.

Le acciaccature continuano, e a b. 47 diventano *fff* «*tutta la forza*» al fagotto e al contrabbasso solo, oltre che «*feroce, impetuoso, prestissimo possibile*» e, addirittura, «*virtuosissimo*», il tutto mentre il violoncello concertante si unisce agli altri archi (ovvero la prima viola e il primo violoncello dell'orchestra, *sol*) con una figura nuovamente in *ppp*, per salti e ondulatoria, simile a quella che avevamo visto a b. 25; sull'ultimo tempo di b. 49 essa passa ai fiati, che però la rendono omoritmica, più rapida e dal profilo melodico maggiormente irregolare, per poi tornare agli archi tutti (ma solo i I di ogni sezione) sull'ultimo tempo di b. 50, meno stretta, con un rinnovato profilo ondulatorio, e, soprattutto, in *ffff*, «*WILD*», quindi «*selvaggio*», tutto in maiuscolo, oltre che «*molto feroce ed impetuoso*». La sezione "selvaggia", il vero colpo di scena

del brano finora dalle tinte soffuse, si protrae in questo modo fino a b. 61, occupando un numero notevole di misure rispetto agli altri quadri, per quanto essa sia intervallata da momenti di distensione a note lunghe (b. 55) e da zone puntillistiche in cui Ligeti chiede una «precisione meccanica» («*MECHANISCH-PRÄZIS*»), alternando proprio in partitura le diciture, sempre in maiuscolo, «*WILD*» e «*MECHANISCH-PRÄZIS*», per rendere ancora più netto il contrasto tra i due elementi (procedimento che si nota tra le b. 57 e 61). In tutta la zona, il violoncello concertante si conferma una prima parte alla stregua delle altre.

A b. 62, dopo le due misure precedenti che erano caratterizzate da quella “precisione meccanica”, riprende ancora una volta, in questo gioco di alternanze contrastanti, la zona “selvaggia”, ma con qualcosa di diverso che la distingue da quanto accadeva prima: lo strumento solista è infatti finalmente solo per un’intera battuta (senza tempo), con una figura in acciaccatura «*ferocissimo, virtuosissimo*», *ffff* «*tutta la forza*», contrapponendosi davvero per una volta alla massa orchestrale (sebbene per un tempo limitatissimo) e confluendo in un curioso gesto condiviso, alla battuta successiva, che poi si alternerà nuovamente ad una zona «*MECHANISCH-PRÄZIS*», tra le bb. 64-66, ora a 60 di metronomo alla semiminima (Es. 1.11).

**SENZA TEMPO,
"WILD" (PRESTISSIMO)**

Unmittelbar anschließen;
PRESTISSIMO POSSIBILE,*)
ferocissimo, virtuosissimo
ord., marcatissimo al talone - - - - -

Vcl.
SOLO

sub.
ffff tutta la forza

The image shows a musical score for a cello solo. It consists of a single measure of music on a five-line staff. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The music is written in a rhythmic style with many beamed notes and accents. Above the staff, there are several dynamic and articulation markings: 'V', 'L', and 'Z' with arrows pointing to specific notes. Below the staff, there are markings for 'sub.' and 'ffff tutta la forza'. The text above the staff provides performance instructions in German and Italian, including 'Unmittelbar anschließen;', 'PRESTISSIMO POSSIBILE,*)', 'ferocissimo, virtuosissimo', and 'ord., marcatissimo al talone - - - - -'.

#) SEMPRE PRESTISSIMO POSSIBILE - CON TUTTA LA FORZA, FEROCISSIMO

Fl.: *staccatiss.*

Ob.: *staccatiss.*

Cl.: *staccatiss.*

Cl. basso: *staccatiss.*

Fg.: *staccatiss.*

Cor.: *staccatiss.*

Tr.: *staccatiss.*

Trbn.: *staccatiss.*

3/4 A TEMPO $\text{♩} = 60$ ("MECHANISCH-PRÄZIS")

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21.

gerissen, non arpegg. *La^b* *molto secco* *Re[#]* *molto secco*

Viol. I: Solo I *pizz. secco*

Viol. II: *pizz. sul III.* *pizz. arm. sul II.* *pizz. arm. sul IV.* *pizz. arm. sul II.*

[al talone] *sehr stark drücken, hart, kurz, sfff, sofort abdämpfen*

arco, al talone *sehr stark drücken, brutal* *hart, kurz, sfff, sofort abdämpfen*

[Bartók-pizz.] *sfff, secco*

SUONI REALI

* TAKT 63 PRESTISSIMO POSSIBILE, SENZA TEMPO: Die einzelnen Einsätze folgen einander so schnell als möglich (von 1 bis 21.); die Sukzession soll aperiodisch sein, mit Stockungen, die sich ergeben. [Anmerkung für den Dirigenten: der Takt kann in vier Quintolen eingeteilt werden, doch soll der Rubato-Charakter bewahrt werden.]

Es. 1.11. G. Ligeti, *Concerto per violoncello*, bb. 62- 64. Si noti il violoncello solo a b. 62, il curioso gesto condiviso a b. 63 e la zona di "precisione meccanica" a b. 64.

Alla b. 67 (con il levare) lo strumento concertante è ancora da solo con una figura virtuosa e affermativa in un contesto «*senza tempo*», similmente a quanto accadeva a b. 62: questa volta il tutto confluisce in una sovrapposizione di gesti liberi (con acciaccature), in pizzicato, *ffff*, di tutti i primi archi *sol*i (solista incluso) e l'arpa, su un pedale in *ppp* affidato al primo clarinetto e al fagotto, a distanza di tono, il quale ovviamente emergerà a *ffff* degli altri terminato, quando si aggiungeranno anche il corno e la tromba. Si forma così un *cluster* di tre semitoni (*solb, sol, lab*), in cui il *solb* emerge in quanto triplicato da primo clarinetto, tromba e, poi, dal violoncello concertante, in tremolo, fino a che quest'ultimo non rimanga per la terza volta da solo a b. 70, con una nuova volatina con l'acciaccatura, senza tempo, ma stavolta in *pppp*. Essa approda sull'ennesima nuova figura del movimento, sempre una variazione di quel gesto brulicante che circola nel corso del brano, ora affidato a tutti gli archi, che devono eseguire biscrome o semicrome con gruppi irregolari in *pppp* ma tremolando e suonando sul tasto. Il solista, quindi, alterna in questa fase la funzione concertante di dialogo con gli altri (le volatine) a quella, che abbiamo incontrato in quasi tutto il Concerto, di semplice componente dell'orchestra, solo talvolta un po' "speciale".

Sull'ultima suddivisione di b. 72 gli archi raggiungono improvvisamente la dinamica di *ffff*, «*sub[ito] ferocissimo*», per poi spegnersi e lasciare spazio al solista, ora, per una battuta, in coppia con il flauto (*flutterzunge*)⁴⁶ e, per un attimo a cavallo tra le bb. 73-74, con la tromba (sempre *flutterzunge*), per poi riprendere, insieme ai violoncelli e ai contrabbassi, il gesto brulicante, adesso di nuovo senza tremoli e a 72 di metronomo al quarto (sempre a b. 74). A b. 76 Ligeti ci propone l'ennesimo passaggio gestuale archi-fiati, affidando la stessa figura, che il violoncello solista continua ad effettuare, a clarinetto basso, fagotto e trombone in sostituzione dei violoncelli e dei contrabbassi (ora siamo a 50 di metronomo). Sul finire della stessa misura inizia una figura discendente di arpa e contrabbassi, mentre il solista tace per applicare la sordina e, al termine della battuta successiva, avviene l'inaspettato: una cadenza conclusiva del violoncello concertante che chiude il brano, seguita da 10 secondi di assoluto silenzio («*ABSOLUTE STILLE*») prima della abituale distensione seguita dagli applausi del pubblico (Es. 1.12).

La cadenza, momento assolutamente tipico in un Concerto tradizionale, è una zona in cui il solista dimostra al pubblico tutto il suo virtuosismo, riprendendo temi del movimento ed effettuando gesti idiomati. Una cadenza che si rispetti è rigorosamente improvvisata, almeno

⁴⁶ Ovvero l'effetto "frullato".

fino al Romanticismo, sebbene gli esecutori di oggi tendano ormai, praticamente sempre, ad adagiarsi su pezzi preesistenti.

Nel caso di Ligeti, ovviamente non è possibile riprendere “temi” precedenti, però si riscontra una fortissima componente improvvisativa e virtuosistica: il compositore, infatti, chiede al violoncellista (a b. 77) semplicemente di prendere liberamente la figura del contrabbasso e di proseguire senza soluzione di continuità, molto più rapidamente di quest’ultimo, al ponticello, in *pp* ma in una maniera appena udibile («*stimmlos*»). Alla battuta successiva il maestro ungherese prescrive di continuare la cadenza sussurrata (senza rallentare), solo sulla III e la IV corda, ditéggiando diverse altezze e diminuendo per stabilizzarsi sul *ppp* ed effettuare una sorta di moto perpetuo (indicazione non sempre rispettata nei fatti, con una buona percentuale di esecuzioni che raggiungono dinamiche ben più consistenti). Successivamente il compositore indica di passare a poco a poco sul tasto e aggiungere anche dei *fingerkuppen*, quindi dei colpi percussivi dati sulla tastiera con i polpastrelli della mano sinistra. Arco e *fingerkuppen* dovranno convivere per un po’, per poi rimanere solo con questi ultimi e arrivare al niente (quindi ai 10” di silenzio). La cadenza dovrà durare approssimativamente tra i 40 e i 50 secondi.

76 ♩ = 50

3 X
4

Cl. basso
11 12
DSSIA [falls die tiefe D-Klappe fehlt]
ppp

Fg.
con sord. 9
ppp possibile

Trbn.
con sord. 6 7
ppp

Arp.
Mi^b Fa^b Sol[♯] La^b
Do[♯] Re[♯]
pp *lasciar vibrare*
al issando *lasciar vibrare*
*) Kontra-CES im voraus gestimmt.

Vcl. SOLO
ard. 14 sul pont. 13 METTERE SORD.
con sord. sul pont. 3
pp

Vcl.
pp

Cb.
Cb.-SOLO mit V.(H)-Saite sul pont.
(sempre con sord.)
pp senza diminuendo
(pp im Kontrabaß etwas lauter als pp in der Harfe)

Vcl. - SOLO:
SENZA TEMPO
Beginn der Kadenz
(s. Takt 76)
Prestissimo, stim
legato

*) Figur nahtlos
vom Kontrabaß
gleichsam über-
nehmen und
stimmlos fort-
setzen *)
(viel schneller als
der Kontrabaß)

*) Vcl.-SOLO: Es empfiehlt sich, die Kadenz bereits etwas vor dem Verstummen des Kontrabasses zu beginnen, so daß Cb. und Vcl.-SOLO sich ein wenig überlappen, womit die nahtlose Fortsetzung gesichert wird. pp des Solocello = pp des Kontrabasses, jedoch gleichsam stimmlos (mehr Bogengeräusch als Ton); im folgenden diminuendo geht das Solocello allmählich zum „Flüstern“ über.

SENZA TEMPO
 „Flüster-Kadenz“: sempre prestissimo, quasi perpetuum mobile (bis Ende nicht langsamer werden!)
 nur auf den Saiten III. und IV., verschiedene Tönhöhen greifen, jedoch stimmlos spielen.

78 [sol pont.] [legato] etc., simile etc., simile

Vcl.-SOLO

poco a poco senza legato, alla corda, leggero [sol pont.] ord.

(pp) dim. poco a poco - - - - - ppp



Vcl.-SOLO (simile) poco a poco sul tasto

etc simile [arco] r.H. [L.H.] etc. simile

während dasselbe weiter gespielt wird (arco) dazu auch allmählich mit der Fingerkuppe (L.H.) spielen, - kaum hörbar, prestissimo (nur bis Flag. abdrücken, damit kein Ton erzeugt wird.)



Vcl.-SOLO { (simile) [arco r.H.] arco: poco a poco morendo - - - - - al senza arco
 (L.H.) Fingerspiel (L.H.) bleibt, während das arco-Spiel verschwindet I.H.: poco a poco
 (simile)



Vcl.-SOLO (L.H.) morendo - - - - - al niente (DAUER DER KADENZ: 40 - 50")

78 ABSOLUTE STILLE (DAUER DER STILLE: CA. 10")

(ca. 8' 30)

Dauer der bei Sätze insges ca. 16'

Es. 1.12. G. Ligeti, *Concerto per violoncello* bb. 76-79: si noti l'attacco della cadenza del violoncello a b. 77, e poi l'intera cadenza nelle battute successive, con una fortissima componente improvvisativa e virtuosistica.

Ad uno sguardo più attento (e svincolato da alcune prassi esecutive fuorvianti), però, si può notare che anche la cadenza sia tutt'altro che affermativa: se l'intero lavoro si poteva definire un "anti-Concerto", potremmo dire che esso termini allora con un "anti-cadenza", identificata da Ligeti stesso, in partitura, come «cadenza sussurrata» («flüster-Kadenz»), tutta tra il *pp* e il *ppp* e ben lontana, se vista in questa ottica, dalle sue omologhe classiche.

Per concludere, se è vero quindi che per una gran parte del Concerto non si percepiscano (se non sotterraneamente, nel microscopico) quelle dinamiche dialogiche e oppostive insite nel genere, si nota che il compositore, verso la fine del secondo movimento, sembri ristabilire un legame più diretto con la tradizione, per mezzo di quelle tre volatine dello strumento concertante che si alternano all'orchestra (bb. 62; 67; 70) e poi, con le dovute considerazioni di cui sopra, della cadenza improvvisata.

Il lavoro, nel complesso, è molto godibile e ha una fruizione non particolarmente complicata per uno spettatore avvezzo alle sale da concerti, come invece potevano risultare altre opere colte degli anni '60: Ligeti conferma la sua quasi maniacale attenzione al risultato sonoro, che (con rarissime eccezioni) non è mai stata subordinata al procedimento speculativo alla base dei suoi brani e che, nei decenni successivi, si percepirà ancora di più.

Capitolo 2.

Vuoti e pieni nel secondo movimento del Concerto per pianoforte e orchestra (1988).

2.1. Il panorama storico-musicale degli anni '80 e l'operato di Ligeti: verso un "disgelo".

Il Concerto per pianoforte e orchestra di Ligeti, che verrà preso in analisi in questa sede, viene concepito e composto tra il 1980 e il 1988, sebbene il grosso del lavoro si attesti a partire dal 1985. La gestazione dell'opera, quindi, attraversa praticamente tutto il decennio degli anni '80, un periodo di fibrillazione sia per la storia della musica colta che per quella con la S maiuscola: senza entrare nel dettaglio per quanto riguarda quest'ultima, è noto che siamo nel momento degli ultimi atti della Guerra fredda tra USA e URSS (e i loro relativi alleati), con il mondo intero in apprensione, per poi arrivare al distendersi delle tensioni tra i due blocchi sul finire della decade. In un certo senso, una sorta di "disgelo" si può osservare anche nel microcosmo musicale colto, con l'ingentilirsi di quelle ideologie che, come si è visto, hanno pervaso tutti gli anni '60 (proseguendo a pieno carico anche nel decennio successivo). Similmente a quanto accade per la Guerra fredda, con la caduta del muro di Berlino del 9 novembre dell'89 e il vertice di Malta il successivo 3 dicembre, anche nel campo musicale colto lo scioglimento più importante dei ghiacci si ha solo termine del decennio, per poi diventare in qualche modo "operativo" con lo scoccare degli anni '90. Accade che, oltre al naturale ricambio generazionale, anche diversi compositori della "vecchia guardia" iniziano a guardare oltre a quel dogmatismo che aveva reso la musica delle sale da concerto un fenomeno così di *élite*: emblematico, ma se vogliamo estremo è caso di Penderecki, che, a partire dagli *eighties*— sebbene con avvisaglie già osservabili prima — rivoluziona sempre di più il suo stile. Egli, in un'intervista del 2000 con Bruce Duffie, dichiara:

Noi [compositori dell'avanguardia, n.d.r.] abbiamo spinto la musica così lontano negli anni '60 [...]. Per me [...] non c'era modo di fare più di quanto avessi già fatto.⁴⁷

Perfino Boulez, però, e questo già dopo *Structures I*, iniziava a nutrire forti dubbi sullo strutturalismo più totalizzante, confessando a Cage nel '54 di voler cambiare strada (v. *supra*, nota 21, Cap. 1) per poi ammettere, molti anni dopo e sempre a proposito di *Structures*, la poca voglia che lui stesso avrebbe oggi a riascoltare il lavoro, pur non rinnegandone l'utilità teorica.⁴⁸

⁴⁷ Conversazione integrale reperibile qui (in inglese): <http://www.bruceduffie.com/penderecki.html>

⁴⁸ In una conversazione del 2011 con Igor Toronyilalic, reperibile al seguente link: <https://www.theartsdesk.com/classical-music/theartsdesk-qa-composer-pierre-boulez>

Ritornando agli anni '80, quindi, essi sono caratterizzati musicalmente da spinte provenienti da più direzioni, che talvolta risvegliano vecchi dubbi (si ripensi alle affermazioni di Boulez) e che, soprattutto in chiusura del decennio, convergono verso un superamento da più punti di vista delle rigidità passate: si vedono rifiorire processi prima criticati e, di conseguenza, generi da tempo confinati ai limiti dell'accettabile (il Concerto e l'Opera su tutti); il nuovo vento viene allora colto dai compositori della generazione emergente che normalizzeranno questa *pars construens* in un modo strutturato, come si anticipava, a partire dalla decade successiva.

Il Concerto, dunque, genere che costituisce un'importante spia dei cambiamenti che attraversano tutta la musica colta Occidentale a partire dalla sua nascita, è tra i prodotti più palpabili di questa normalizzazione: si è scritto in apertura della tesi a proposito di tutti quei grandi nomi della scena contemporanea, figli proprio di quella (ai tempi) nuova generazione, che hanno in catalogo almeno un Concerto solistico in piena regola, superando il periodo di difficoltà del genere anche grazie alle istanze di recupero in via di maturazione nel corso degli anni '80.

Tra i baluardi della vecchia generazione, invece, una delle figure più influenti a portare avanti tale *pars construens* è senza dubbio quella di Ligeti, il quale, come si è visto, non si è mai piegato a dogmatismi particolari, neanche negli anni '60, ma che, in questo decennio di disgelo, è portatore di un eclettismo senza precedenti. In un modo quasi sorprendente, egli riuscirà a non trasbordare nel cattivo gusto, grazie alla sua costante attenzione per il risultato sonoro e all'indiscussa qualità dei lavori che partorirà. Il compositore, dopo *Le Grand Macabre* (1974-77), è in cerca di un aggiornamento del suo stile: egli vuole, infatti, emanciparsi definitivamente dai dettami più limitanti delle avanguardie, ma al contempo non ha intenzione di lasciarsi ammaliare troppo dalle tentazioni di un, a suo dire, facile postmodernismo. Gli anni '80 daranno quindi i natali a opere come il Trio per violino, corno e pianoforte (1982) o il primo libro degli Studi per pianoforte (1985), ma è con il Concerto qui preso in esame che Ligeti stesso ammette con fierezza di aver raggiunto il suo intento, sussumendo il suo «credo artistico» in esso e dimostrando la sua «indipendenza dai criteri delle avanguardie tradizionali» e anche – come anticipato – «dalle mode del postmodernismo»: ⁴⁹ tale affermazione, ad un primo sguardo contraddittoria, si capirà fino in fondo solo dopo un ascolto attento del lavoro, il quale si serve di molti di quei procedimenti che costituivano un tabù per i rappresentanti della nuova musica (un certo grado di riconoscibilità motivica, *in primis*, ma anche movimenti paralleli e altre

⁴⁹ Dalle dichiarazioni di Ligeti riportate nella presentazione dell'edizione Schott del Concerto (a cui si farà riferimento in questa sede), reperibile al seguente indirizzo: <https://en.schott-music.com/shop/konzert-no153614.html>

soluzioni che si affronteranno più avanti); il tutto, però, senza mai superare la soglia del tradimento verso quegli ideali che, in fondo, il compositore sente ancora suoi: egli continua a rifuggire, quindi, da mezzi facili, banali, *cliché* o ammiccamenti scomposti alla musica di consumo.

2.2. Il Concerto per pianoforte.

Passiamo quindi al Concerto per pianoforte: il lavoro, nella sua ultima stesura, si articola in cinque movimenti,⁵⁰ 1. *Vivace molto ritmico e preciso*; 2. *Lento e deserto*; 3. *Vivace cantabile*; 4. *Allegro risoluto*; 5. *Presto luminoso*. La dedica è al direttore d'orchestra Mario di Bonaventura (già omaggiato del Concerto per violoncello di Ginastera) e l'organico utilizzato è quello di una piccola orchestra con fiati a 1, due percussionisti (oppure, se non disponibili, uno solo) e un buon numero di archi (8-6-6-4-3), i quali, tuttavia, possono anche non essere raddoppiati.

Si discuterà meglio in seguito del rapporto tra lo strumento concertante e l'orchestra in questo lavoro; tuttavia, è necessario constatare già da subito le abissali differenze che intercorrono in questo senso tra il Concerto per violoncello che si è analizzato nel Capitolo 1 e quelli composti successivamente da Ligeti, a partire dal Concerto per pianoforte: da qui in poi i solisti sono davvero tali e si distinguono nettamente dalla massa orchestrale, con la quale, come vuole la tradizione del genere, dialogano e si scontrano; è inoltre presente un'importante componente virtuosistica che adesso arriva subito al pubblico (in modo particolare nei movimenti rapidi). Insomma, tutto l'opposto della concezione sul genere che il maestro ci offriva negli anni '60, nel contesto di un importante cambio di direzione della poetica ligetiana, che si inserisce perfettamente in un momento storico in cui sta passando sempre di più quella paura di essere, in un certo senso, "espliciti".

Quello per pianoforte di Ligeti, inoltre, si configura come uno dei primi Concerti in piena regola che ci offre la musica colta d'oggi, aprendo quindi la strada ai compositori della generazione successiva, i quali, come si è scritto a più riprese, si sentiranno totalmente legittimati ad affrontare, senza timori o remore, questo genere così codificato, salvandolo dall'estinzione e donandogli una nuova vita.

⁵⁰ Il Concerto, inizialmente concepito in tre movimenti, è stato eseguito per la prima volta nel 1986: solo in seguito Ligeti ha deciso di integrare l'opera con il IV e il V movimento, non ritenendo abbastanza "conclusivo" il III. Per un approfondimento in merito si veda ancora <https://en.schott-music.com/shop/konzert-no153614.html>

2.3. Tra vuoti e pieni: un'analisi parametrica.

Si è voluto mettere in primo piano, nell'analisi di questo capitolo, il secondo movimento del Concerto per pianoforte, particolarmente significativo per quanto concerne una tematica molto attuale nella musica colta contemporanea e, in generale, nella cultura e nell'arte di tutti i tempi: l'alternanza tra pieni e vuoti e le strette relazioni che intercorrono tra questi due elementi così essenziali, nella loro complementarità, alla buona riuscita di un qualsiasi prodotto artistico dell'intelletto umano. Ritornando al particolare, in musica si può parlare di pieni e di vuoti in relazione a diversi aspetti di un brano, che può essere all'insegna dei primi, per certi versi, ma, contemporaneamente, può tendere ai secondi se osservato da un altro punto di vista. Si pensi, per fare un esempio, ai parametri dell'orizzontalità e della verticalità: un lavoro (o una sua parte) può essere estremamente fitto, pieno orizzontalmente ma, al contempo, spoglio, vuoto nella sua dimensione verticale (la cadenza di uno strumento monodico, o, per uscire dall'ambiente strettamente colto, un assolo di chitarra); viceversa, numerosi sono i casi di opere in cui la protagonista assoluta sia la verticalità, a scapito della componente orizzontale (molta musica corale omoritmica o, per restare in tema, le ormai familiari fasce di suono ligetiane).

Partendo quindi dal presupposto che sia possibile inquadrare più tipologie di pieni e di vuoti, anche in contrasto tra di loro, potrebbe essere più semplice e immediato, al fine di inquadrare queste due categorie fondamentali, circoscrivere il discorso isolando gli "assi portanti" che compongono un brano musicale: si è pertanto scelto, in questo capitolo, di prendere – a livello di metodo – liberamente spunto dai cinque parametri che ci propone Jan LaRue nel suo *Guidelines for style analysis* del 2011. In estrema sintesi, lo studioso delinea cinque aspetti fondamentali da prendere in considerazione, separatamente, in sede di analisi: il primo è il *sound*, concetto difficilmente traducibile, che si può individuare nella "sonorità" di un lavoro; vengono poi la *harmony*, ovvero l'armonia, la verticalità; la *melody*, quindi la melodia, l'orizzontalità; il *rhythm*, ovvero il ritmo, i valori ritmici e il *growth*, letteralmente la "crescita" di un brano, quindi la sua architettura formale, la sua evoluzione nel tempo. Abbiamo anche un sesto parametro, il *text influence*, aggiunto da LaRue solo in un secondo momento,⁵¹ per prendere in considerazione eventuali testi presenti nell'opera: esso, quindi, non riguarderà direttamente il "nostro" Concerto per pianoforte.

È bene precisare che la visione di LaRue sarà solo un punto di partenza, quasi un "pretesto" per trattare singolarmente le varie componenti del movimento qui preso a modello: l'autore delle *Guidelines*, nell'enunciare i suoi parametri, li inquadra in un modo piuttosto rigido e

⁵¹ Nella seconda edizione delle *Guidelines*, ovvero quella già citata del 2011.

formulare, che qui non verrà preso in considerazione. Si estrapolerà dalle sue linee guida solamente lo scheletro dei cinque parametri elencati sopra, mentre il modo con cui essi verranno analizzati non farà riferimento alle teorie dello studioso, rimanendo piuttosto nel contesto di una lettura dell'opera per punti nodali (in linea con gli altri capitoli di questa tesi) e trattando i parametri stessi, più che come compartimenti stagni, alla stregua di, per rimanere sulla similitudine, "camere comunicanti".

2.4. Dal pieno al vuoto, lo "stacco" tra il primo e il secondo movimento.

Prima di parlare del secondo movimento *stricto sensu* e di partire con l'analisi parametrica, è doveroso fornire qualche indicazione sul collegamento che avviene tra questo e il precedente, in quanto essi sono strettamente collegati tra di loro (l'attacco del II avviene *subito*, senza interruzioni, cfr. Es. 2.1).

The image displays two pages of handwritten musical notation. The top page features a piano part with a complex rhythmic pattern and dynamic markings such as "Alta la forza" and "diminuendo". The bottom page shows the flute and contrabass parts, with the flute part marked "Flauto muta in Flauto piccolo" and "esitando". The tempo is indicated as "Lento e deserto" with a 9/8 time signature and a tempo marking of 120 (♩ = 40). The composer's name, György Ligeti, is written at the end of the page.

Es. 2.1. G. Ligeti, *Concerto per pianoforte*. Le ultime tre bb. del I movimento (qui è riportata la sola parte di pianoforte) e l'attacco del II, che avviene subito.

Più in profondità, si potrebbe anche affermare che i primi due movimenti del Concerto siano, in qualche modo, complementari. Il I – come ci suggerisce l'indicazione agogico/espressiva *Vivace molto ritmico e preciso* – è percussivo, incalzante, decisamente energetico. Il materiale ritmico/tematico su cui si sviluppa il movimento è assolutamente riconoscibile e

memorizzabile anche solo dopo un primo ascolto: esso è inoltre molto vicino a quello utilizzato nel primo degli Studi per pianoforte del I libro che Ligeti pubblica proprio nel 1985, anno in cui inizia la fase di scrittura a pieno regime del Concerto (v. *supra*). Per aumentare la dose delle suggestioni circa il *sound* (per dirlo con LaRue⁵²) di questo I movimento, si pensi anche al titolo che il compositore ungherese fornisce per questo suo primo Studio pianistico: *Désordre*, ossia disordine, con indicazione agogico/espressiva *Molto vivace, vigoroso, molto ritmico*. Insomma, tornando al Concerto il clima in cui ci troviamo appare in modo lampante anche solo ascoltando i primi secondi del brano e leggendo alcune didascalie ligetiane qua e là.

Andando avanti, le sonorità del movimento rimangono sostanzialmente le medesime, confermando quell'energia e quel ritmo evocati sopra: l'opera, quindi, si apre sicuramente all'insegna dei pieni, con gli strumenti che cercano di sovrastarsi l'un l'altro con le loro brevi ma incisive entrate e molti *forti*, che arrivano a toccare perfino l'iconico *ffffff* (b. 82, pianoforte), con ben quattro accenti (>) sovrapposti per rincarare la dose, che a questo punto mettono in ombra le "sole" quattro *f* di b. 91, sempre del pianoforte, sebbene qui venga chiesto di suonare [con] *tutta la forza* (quindi di più o di meno di b. 82?).

Le esuberanti dinamiche ligetiane ci catapultano ancora una volta in quel clima dionisiaco in cui tutto il movimento è immerso, dall'inizio alla fine. Quest'ultima arriva quasi *in medias res*: quando tutto sta ancora accadendo, i fortissimi abbondano e gli strumenti dell'orchestra suonano quasi prevaricandosi l'un l'altro, infatti, nella penultima battuta il pianoforte inizia una scala ascendente, ovviamente con l'attacco *ffff* con due accenti sovrapposti, che poi passa subito al semplice *f* per diminuire all'improvviso solo allo scoccare dell'ultima battuta fino al *p* e sfumare sull'inizio concatenato del II movimento, affidato al contrabbasso che terrà un lungo pedale di *fa* dall'attacco *ffff*, il quale poi si stabilirà immediatamente sul *mp* (si veda nuovamente l'Esempio 2.1).

Lo "stacco" tra i primi due movimenti del Concerto è quindi notevole: con una scala ascendente in diminuendo (l'ultima battuta del I) svanisce tutto e si entra in un contesto totalmente diverso, dove a dominare (almeno inizialmente) sono i vuoti, non più i pieni, da tutti i punti di vista; i vari strumenti entrano uno per volta, *esitando*, come suggerisce Ligeti stesso in didascalia ad ogni entrata: parte il contrabbasso con il suo pedale, poi si sovrappone l'ottavino, poi ancora il fagotto nell'acuto, il flauto a *coulisse* (affidato al percussionista) e solo dopo, finalmente, entra il pianoforte.

⁵² *Ibid.*

Come si anticipava sopra, il II movimento è sicuramente complementare al primo: non è certo una novità, almeno dai tempi della Sonata barocca — se non prima — il contrasto Veloce/Lento e Forte/Piano, ma in questo caso lo stacco è davvero nettissimo e accentuato in un modo tale che di più non si sarebbe potuto fare: si passa da una festa esuberante, ritmica, strepitosa, ad un movimento, citando ancora una volta le didascalie agogiche ligetiane, *Lento e deserto*, con quel pedale immobile, immutabile del contrabbasso che tiene il suo *fa* più grave e i gemiti degli strumenti che entrano progressivamente stagliandosi al disopra di esso e mischiandosi tra di loro. Insomma, (almeno) per la prima volta che si ascolta il Concerto per pianoforte e orchestra di Ligeti, la sorpresa è assicurata.

2.5. Il secondo movimento nel dettaglio.

Segue ora il cuore di questa breve trattazione: l'analisi del secondo movimento, suddivisa in paragrafi modellati su tre sezioni ideali in cui si potrebbe suddividere il brano (2.5.1. *Le entrate a catena degli strumenti*, 2.5.2. *Verso l'esplosione*, 2.5.3. *La massima tensione e il suo rilascio*). I paragrafi, a loro volta, saranno organizzati isolando, uno ad uno, i cinque parametri di laRueiana memoria, da ora tradotti (e anche un po' "trasdotti") in *sonorità*, *verticalità*, *orizzontalità*, *valori ritmici* e *architettura formale*. Si concluderà poi con uno sguardo dall'alto su tutto il movimento con il quale si tenterà di mettere insieme tutti i tasselli che fino a quel momento si saranno visti, fenomenologicamente, separati tra di loro, ma che, nella realtà dei fatti, concorrono *insieme* a formare quel corpo organico e perfettamente funzionante che noi chiamiamo profanamente "un brano che funziona".

2.5.1. Le entrate a catena degli strumenti (bb.1-31).

Si è dunque anticipato come il secondo movimento del Concerto si apra all'insegna dei vuoti, creando un netto contrasto con quello che era stato l'eccentrico primo. Sono stati anche accennati, grosso modo, gli elementi che Ligeti mette in gioco in questa prima fase del *Lento e deserto* (bb. 1-31): vediamoli ora più nel dettaglio, sempre con uno sguardo alla grande tematica dei pieni e dei vuoti.

2.5.1.a. Sonorità.

La sonorità di queste prime 31 misure è sospesa e misteriosa e rimane stabile, con le medesime caratteristiche, per tutta la sezione. Il pedale del contrabbasso connette tra di loro gli oggetti che vi si stagliano sopra, descrivendo una linea continua, grave, immobile, ma anche in qualche modo sicura nella sua immutabilità, che genera come dei lamenti, dei sospiri, sopra di essa. Questi ultimi sono invece figure un po' incerte, timide, quasi in bilico (icastica è la didascalia ligetiana *esitando*), che a mano a mano, prendono coraggio quando aumentano gli strumenti che le eseguono. Prevale quindi un senso di attesa in questa prima sezione: continuano ad aggiungersi entrate e l'ascoltatore non sa ancora quanto durerà questo momento, né ha idea di cosa potrà succedere quando il gruppo sarà al completo.

Sulla seconda suddivisione del secondo tempo di battuta 28 il contrabbasso interrompe il suo pedale, *pppp morendo*, che ormai, sovrastato dal gesto dei "lamenti" di tutti gli altri strumenti subentrati, quasi non è più necessario: ad un ascolto distratto, infatti, questa mancanza neanche si percepisce. Nonostante questo, senza le fondamenta a reggere l'intero edificio la sezione non può durare ancora molto: dopo poche misure essa, infatti, termina (b. 31), passando il testimone ad una nuova zona dalle sonorità totalmente differenti (v. *infra*, 2.5.2 a.).

Per concludere, si sottolinea l'utilizzo in questa sezione di due strumenti particolari, affidati ad un percussionista:⁵³ il flauto a *coulisse* e l'ocarina, entrambi esecutori dei "lamenti" di cui sopra. Anche in una zona soffusa e dalle tinte lievi, quindi, si può ritrovare quell'esuberanza che caratterizza a più livelli lo stile del compositore in questo periodo. Esuberanza, in questo caso timbrica, che rimanda ad alcune delle soluzioni che poi renderanno unico l'ultimo capolavoro ligetiano, *Síppal, dobbal, nádihegedűvel*, del 2000, per mezzosoprano e quattro percussionisti, con questi ultimi che suonano davvero di tutto, dagli strumenti più comuni a quelli più insoliti, tra cui proprio il flauto a *coulisse* e l'ocarina, ma anche molto altro, di cui un assaggio si troverà, ancora, in questo secondo movimento del Concerto per pianoforte, più avanti, tra flexatone, guiro, armonica e fischietti vari.

2.5.1.b. Verticalità.

Parlando di verticalità, è in primo luogo doveroso constatare in questa zona la grande pulizia della scrittura del compositore ungherese a livello del campo armonico: Floros parla, nella sua

⁵³ In alternativa, qualora fosse presente un solo percussionista, l'ocarina può essere affidata a un clarinetista o a un violinista, stando alle note introduttive alla partitura.

monografia, dell'utilizzo di un modo di nove note, suddividibile in tre moduli identici, disposti a distanza di semitono l'uno dall'altro (*sol-fa#-mi; mib-re-do; si-sib-lab*).⁵⁴ Analizzando la sezione nel dettaglio, però, troviamo anche una maniera di procedere, nel particolare, che è già nota ai lettori di questa tesi: l'allargamento del campo armonico. Inizia tutto con la già citata nota/pedale del contrabbasso, il suo *fa* più grave: lo strumento rimane da solo, con questa nota tenuta, per le prime tre misure. Entra quindi l'ottavino, con una cellula – che si analizzerà meglio dopo (v. *infra*, lettera *c.* di questo paragrafo) – le cui note iniziali sono un *sol* lungo che “cade” su un *fa#*, entrambi nella prima ottava dello strumento. Il *fa* del contrabbasso è quindi un perno, attorno al quale ruotano, allontanandosi sempre di più, le note degli interventi superiori: il campo armonico, allora, all'inizio è limitato al solo *fa* del pedale e si allarga cromaticamente, poi, a *fa-fa#-sol* (b. 4); la nota successiva che sentiamo dall'ottavino è allora un *mi*, poi un *mib*. Ora il *fa* del contrabbasso è esattamente al centro di questo campo armonico che si sta allargando di semitono in semitono (b. 8). Arrivano quindi un *lab* e un *re*, ampliando ancora di un altro semitono sia sopra che sotto l'armonia (b. 9): ruota sempre tutto attorno al *fa* iniziale, che continua ad esserci, tenuto e immobile, al di sotto di questo gioco. Per ora l'allargamento del campo armonico si ferma qui, e l'unico strumento a stagliarsi sopra il contrabbasso rimane ancora l'ottavino *solo*. Fino a questo punto abbiamo quindi un evidente vuoto verticale, dato dal silenzio di tutti gli strumenti eccetto due, monodici, che si caricano da soli sulle spalle le responsabilità connesse alla definizione dell'armonia.

Con l'entrata del fagotto i giochi di incastri si fanno via via sempre più complessi, e ciò che si forma in verticale è scaturito sempre di più, come nel contrappunto antico, prevalentemente dagli incontri delle orizzontalità. Bisogna però segnalare che, a livello del campo armonico,⁵⁵ continua a riscontrarsi quella pulizia di cui si è parlato sopra, con l'avanzare del processo di allargamento, il quale, fino ad ora, comprendeva le note tra il *re* e il *lab*, quindi esattamente una terza minore sotto e una sopra il *fa* del contrabbasso. Abbiamo infatti, sempre simmetricamente, il sopraggiungere di un *do* del fagotto a b. 14 e un *la#* dell'ottavino a b. 16, e, per finire, il quadro sarà completato dal *si* del fagotto, sempre a b. 16. Il compositore, quindi, restando fedele al modo di nove suoni identificato da Floros, “salta” il *do#* e il *la* naturale, i quali, seguendo lo schema di allargamento di semitono in semitono intorno ad un perno (il *fa* del

⁵⁴ Si veda il lavoro di Floros [2014, 185].

⁵⁵ Si ricorda che il campo armonico è un elemento dell'armonia ma non è l'unico in gioco: esso, infatti, definisce solo la rosa delle altezze utilizzabili e/o utilizzate, cosa che non sempre coincide con la scelta delle sovrapposizioni, che può avere regole ulteriori.

contrabbasso), si sarebbero dovuti presentare prima del *do* naturale e del *la*⁵⁶. Nove suoni, quindi, che con l'aggiunta dei due esclusi diventano undici: manca infatti all'appello (o meglio, c'è sempre stato) proprio il *fa* naturale, che, anche quando le cose si fanno complesse, si trova sempre e comunque solamente al contrabbasso come nota-pedale. Nessun altro strumento, per tutta la sezione, toccherà un *fa*.

Ad eccezione del *fa* del contrabbasso, poi, le note degli interventi superiori risultano tutte nel medesimo registro assoluto (ma senza una polarizzazione rigida del campo armonico), tendenzialmente nell'ottava superiore a quella del *do* centrale, fino alla coda di b. 28 (cfr. Tab. 2.1). Tale *range* ristretto è reso interessante dalle variazioni timbriche messe in gioco da Ligeti (v. *supra*, lettera *a.*), alcune delle quali derivano anche dai diversi registri interni ai singoli strumenti (ad esempio l'ottavino grave e il fagotto acuto, considerando le loro rispettive estensioni).

| | b. 1 | b.4 | b.6 | b.8 | b.9 | b.14 | b.16 (processo
terminato) | b.28 (inizio
coda) |
|------|------|-----|-----|-----|-----|------|------------------------------|-----------------------|
| LA# | | | | | | | | |
| LA | | | | | | | | |
| SOL# | | | | | | | | |
| SOL | | | | | | | | |
| FA# | | | | | | | | |
| FA | | | | | | | | |
| MI | | | | | | | | |
| Mib | | | | | | | | |
| RE | | | | | | | | |
| DO# | | | | | | | | |
| DO | | | | | | | | |
| SI | | | | | | | | |

Tab. 2.1. Schema dell'allargamento armonico tra le bb. 1 e 28. Si noti l'assenza del *la* e del *do*[#].

⁵⁶ Per puro dovere di cronaca, si specifica che, terminato il pedale del contrabbasso a b. 28, nella chiusa un po' libera della sezione le due note mancanti finalmente compaiono, enunciate però una sola volta (il *la* all'ocarina, b.30 e il *do*[#] al violoncello, b.31).

2.5.1.c. Orizzontalità.

Oltre all'evidente vuoto in verticale, dato dal silenzio iniziale di quasi tutti gli strumenti, abbiamo anche un'importante tendenza ai vuoti in orizzontale in questa sezione: escludendo il pedale del contrabbasso, che potrebbe definirsi una sorta di costante, fuori dal discorso generale ma al contempo così fondamentale per la sua esistenza, abbiamo orizzontalmente solo la cellula generatrice dell'ottavino – che sarà alla base di tutta questa prima sezione (e non solo, come si vedrà) – composta da una nota lunga che “cade” su una corta: una sorta di lamento, come si diceva sopra, le cui entrate sono separate semplicemente da pause. A tutto ciò si aggiungono talvolta alcune note isolate, dalla lunghezza di una croma o di una semiminima, che completano il movimento discendente dell'inciso padre (si veda ad es. il *mi* dell'ottavino di b. 6), prima di salire di nuovo per ricominciare tutto da capo con una nuova cellula discendente, descrivendo un movimento ondulatorio (Es. 2.2). Tali caratteristiche orizzontali rimarranno sostanzialmente inalterate per tutta la prima sezione del brano (bb. 1-31), con delle lievissime varianti per quanto riguarda ad esempio il pianoforte solista, il quale esegue il gesto discendente a note lunghe, senza frammentarlo con le pause che, negli altri strumenti, isolano le già citate crome e semiminime.⁵⁷

Esistono poi alcune rarissime occasioni in cui il compositore usa il moto contrario (es. ottavino, b. 20), che diventano più frequenti quando il contrabbasso interrompe il pedale, a b. 28, dando il via ad una sorta di chiusa della sezione un po' più libera.

Si apre allora una piccola parentesi, debitrice del capitolo precedente e sulla scorta delle “camere comunicanti” vagheggiate sopra, sul rapporto tra solista e orchestra in questa prima zona del Concerto (si effettuerà lo stesso per ognuna delle tre sezioni individuate): nel ricordare ancora una volta che in questo caso il pianoforte sia il solista indiscusso, ben lontano dalle ambiguità del Concerto per violoncello, si deve ammettere che in queste prime 31 misure lo strumento concertante sia molto amalgamato nella massa orchestrale, eseguendo le medesime figure degli altri (con l'unica eccezione delle note tenute e non pausate di cui si è detto) e contraddistinguendosi quasi esclusivamente grazie al suo timbro molto riconoscibile (a differenza del violoncello solista del Concerto del '66 che si amalgamava spesso tra gli altri archi, come si è avuto modo di notare nel Capitolo 1).

⁵⁷ Beninteso, Ligeti separa anche i gesti del pianoforte, l'uno con l'altro, mediante le pause; tuttavia, qui si fa riferimento alle pause che il compositore prescrive agli altri strumenti anche all'interno di un singolo gesto, che al pianoforte, invece, mancano.

2.5.1.d. Valori ritmici.

Il ritmo di questa prima sezione è praticamente azzerato dalle figure di cui si serve Ligeti, in forte contrasto con la vorticosità del movimento iniziale. Tornando alla tematica dei pieni e dei vuoti, si può dire allora che in questo caso si riscontri una sorta di “vuoto ritmico”. Nelle prime battute del *Lento e deserto*, infatti, in cui il compositore si raccomanda, con tanto di punto esclamativo, di non far accentare l’inizio delle battute (*No bar accentuation!*),⁵⁸ i gesti e le figure sono dislocati nel tempo, eterei, circondati da pause, come sospesi in aria: non c’è una scansione ritmica percepibile all’ascoltatore. Abbiamo solo la figura della “cellula generatrice”, del “lamento”, che diventa in qualche modo riconoscibile ritmicamente (nota lunga che cade su nota/e corta/e).⁵⁹

PIANO CONCERTO DEDICATED TO MARIO DI BONAVENTURA

II. Lento e deserto $\frac{9}{8}$ (3) ♩ = 120 (♩. = 40) György Ligeti

No bar accentuation!

Flauto muta in Flauto piccolo. *esitando*

Flauto piccolo (sounds 8^a higher)

Contrabbasso (sounds 8^a lower)

mp, tenuto sempre mp

Fl. picc.

Cb.

Fl. picc.

Cb.

Es. 2.2. G. Ligeti, *Concerto per pianoforte*. Inizio del II movimento (bb.1-12).

⁵⁸ Indicazione peraltro comune (tanto da diventare superflua) nella quasi totalità dei brani colti contemporanei.

⁵⁹ Ovviamente si fa riferimento a un ritmo *percepibile* in qualche modo dall’ascoltatore, in quanto, come è noto, ogni brano, anche il più etereo, ha comunque il suo ritmo dato, appunto, dai valori ritmici, che siano essi scritti o meno, regolari o irregolari, più o meno contorti e così via.

2.5.1.e. Architettura formale.

Venendo quindi all'architettura formale, analizziamo in che modo gli elementi posti in essere da Ligeti si evolvono nel tempo. All'ormai familiare pedale del contrabbasso, quindi, si aggiunge il già citato ottavino di b. 4 che inizia il gesto discendente visto nel dettaglio sopra. I due strumenti restano soli per una decina di battute, ovvero per 40 secondi abbondanti, che in musica non sono affatto pochi per far tacere tutta l'orchestra, solista incluso, eccetto due strumenti.⁶⁰

A b. 13 il duo simulato diventa un trio, per mezzo dell'aggiunta del fagotto, nella stessa ottava dell'ottavino (quindi nel suo registro più acuto), che esegue la medesima figura di quest'ultimo (quella che deriva dalla "cellula generatrice" discendente di cui si è parlato). Ligeti dà così vita ad un gioco di sfasamenti particolarmente efficace con elementi così semplici e riconoscibili: a b. 21 entra quindi, con lo stesso gesto, sempre *esitando* (didascalia comune a tutte le entrate sopra il pedale del contrabbasso fino a qui) il flauto a *coulisse*, affidato al percussionista. Finalmente si aggiunge anche il pianoforte, a b. 23, che però in questa sezione (come si anticipava) potrebbe tranquillamente essere un "normale" strumento dell'orchestra, in quanto percettivamente è solo un altro timbro che si aggiunge alla (ancora) piccola massa, con una figura orizzontale praticamente identica a quella degli altri.⁶¹ La semplice figura comune viene poi condivisa anche da tromba e trombone, che entrano insieme a b. 24, dal corno, che si presenta a b. 25 e dall'ocarina, suonata da un percussionista (o da un clarinetista o ancora, *ad libitum*, da un violinista) che fa la sua comparsa a b. 26.

Ora che il gioco di incastri ha raggiunto la complessità massima, il percussionista ripone il flauto a *coulisse* per eseguire un lungo tremolo con la grancassa coperta (b. 27, Es. 2.3), che collegherà questa sezione a quella successiva, la quale si aprirà a b.32. Tra l'entrata della grancassa e il termine della sezione (bb. 27-31) si colloca la coda abbastanza libera di questa prima parte del movimento, con il contrabbasso che interrompe il pedale a b. 28 per unirsi finalmente al discorso con gli altri strumenti, al quale si aggiungono anche viole e violoncelli (b. 29) con figure discendenti per armonici, isolate da pause, che derivano quindi dalla onnipresente "cellula generatrice". Tra le bb. 29-31 molti strumenti, terminate le loro ormai note figure, tacciono, non iniziando più quella successiva, e la sezione si conclude a b.31 con le sole risonanze del pianoforte solista, a cui si affiancano i violoncelli, il contrabbasso e la già citata grancassa con il suo tremolo.

⁶⁰ Seppure si parli di una formazione praticamente cameristica, con i fiati a 1 e la possibilità, ammessa da Ligeti stesso, di avere anche gli archi non raddoppiati.

⁶¹ Per la lieve caratterizzazione della figura orizzontale del pianoforte v. *supra*, lettera c.

The image shows a handwritten musical score for G. Ligeti's *Concerto per pianoforte*, measures 29-32. The score is written on ten staves, each labeled with an instrument: Fl. piccolo, Oboe, Ocarina (alto), Fg., Cot., Perc. (GRAN CASSA), PF., Viola, Violoncello, and Cb. The measures are numbered 29, 30, 31, and 32 at the top. The Fl. piccolo part starts with a *poco cresc.* and *p* dynamic. The Oboe part has a *ppp possibile* marking. The Ocarina part has a *muta in Clarinetto* instruction. The Fg. part has *ppp possibile* and *sim.* markings. The Perc. (GRAN CASSA) part features a tremolo pattern with the instruction *diminuendo al niente = ppp*. The PF. part has *poco cresc.* and *p* markings, and a *ppp sempre senza ped.* instruction. The Viola part has *ppp* markings. The Violoncello part has *ppp* markings and a *mf dim. = mf contrab.* instruction. The Cb. part has *mf cantabile e sonoro* and *dim. = mf* markings.

Es. 2.3. G. Ligeti, *Concerto per pianoforte*, bb. 29-32. Si noti la funzione di congiunzione svolta dal tremolo della grancassa.

2.5.2. Verso l'esplosione (bb. 32-59).

Terminata la prima sezione, si apre quella che potrebbe definirsi una zona di transizione (bb. 32-59) verso la tensione massima (a partire da b. 60). Non si tratta più di un momento del brano uniforme come il precedente, tant'è che si riuscirebbero a ricavare più sottosezioni da queste ventisette misure (ad esempio è evidente che a b. 40 succeda qualcosa di nuovo); tuttavia, in questa analisi si è deciso di trattare la zona come un *corpus* unitario in quanto si è data la precedenza alla sua evidente funzione drammaturgica di “trampolino verso l'esplosione” di b. 60. Inoltre, ci sono alcuni elementi — primo su tutti la figura del pianoforte — che possono fare da *trait d'union* e tenere in qualche modo unite queste battute come una vera e propria sezione.

2.5.2.a. Sonorità.

Non essendo questa seconda sezione particolarmente unitaria, come si è scritto sopra, anche la sonorità naturalmente non è uniforme per tutte le ventisette misure che la compongono. Una sorta di costante è però la figura del pianoforte solista, che si descriverà in seguito (v. *infra*, lettera *c.* di questo paragrafo), la quale si alterna o si sovrappone agli interventi degli altri strumenti. Riaprendo per un attimo, allora, la parentesi circa il rapporto tra il pianoforte e l'orchestra, si può dire che il solista, sebbene non sia ancora particolarmente virtuoso (cosa peraltro “normale” anche nei tempi lenti dei Concerti classici), né tantomeno sia il protagonista assoluto, instauri un evidente dialogo con la massa orchestrale, che si protrarrà per tutto il resto del brano.

Si è detto, dunque, che la sonorità complessiva della zona è mutevole; in aggiunta, ora, si pone l'accento sulla buona dose di imprevedibilità che pervade queste battute: non siamo, infatti, in presenza di un semplice crescendo che ci porta dalla sezione misteriosa, soffusa, che ormai è alle spalle, fino all'esplosione che sta per arrivare. Ligeti inserisce piuttosto delle piccole “incursioni” improvvise di gesti estremamente violenti (le stesse didascalie recitano, appunto, *con violenza*) all'interno di una zona che, almeno all'inizio, è ancora sospesa e dalle tinte delicate. Si pensi all'inizio della sezione (Es. 2.4), con il pianoforte solo, *ppp sempre* (bb. 32 sgg.) a cui si aggiungono il primo I violino, il primo II violino e la prima viola *sol*, con la sordina e con figure di armonici: insomma, il massimo della quiete immaginabile. Tale idillio è interrotto a b. 36 dal guiro, *fff*, che inquadra una figura (che si vedrà meglio alla lettera *c.*) di ottavino, oboe, fagotto, corno, violoncello e contrabbasso, all'unisono, con dinamiche differenziate a seconda degli strumenti ma sempre tendenti alle molte “*f*”. Si riparte quindi di nuovo con il pianoforte solo, *ppp* (b.37), che alla battuta seguente viene ancora “agredito”, questa volta dal flexatone, *ff poss* diminuendo al *pp*, da frullati di ottavino, tromba e trombone sforzati nel forte e poi

diminuendo, e, in contemporanea, dagli archi pizzicati con la dinamica, sopra le righe, di *sffffff*. Il pianoforte allora prova nuovamente a ripartire (b. 39), per poi interrompere temporaneamente il suo gesto alla fine della battuta successiva, quando al pianista è richiesto di eseguire un violento *cluster* secco a due mani dalla durata di una semicroma, in contemporanea con la frusta *ffff*, l'oboe acutissimo *ff* e gli archi (eccetto il contrabbasso) pizzicati *fff* possibile (ma su armonici naturali). Questi gesti secchi permettono la partenza di una nuova figura, acutissima, forte e stridente (quest'ultima parola è proprio la didascalia ligetiana), di ottavino e clarinetto, a cui si aggiungeranno anche l'oboe e, sullo sfondo, i tremoli degli archi con armonici. La nuova figura sarà scandita anche da interventi del Glockenspiel (bb. 43 sgg.) e, a b. 48, su di essa si staglierà il ritrovato pianoforte, che riprende lo stesso elemento con il quale aveva iniziato la sezione, ma stavolta in *ff*.

Dal ritorno del pianoforte a b. 48 fino al termine della sezione inizia il vero e proprio crescendo che porterà alla preannunciata "esplosione" di b. 60: crescendo che culminerà con l'iconico fischiotto-sirena (*siren whistle*) che glissa verso l'alto (e cresce) tra la metà di b. 58 e, appunto, b. 60.

I pieni e i vuoti in questa sezione, quindi, in qualche modo si inseguono l'un l'altro, in una sorta di gara che sarà poi vinta dai primi: essi nella sezione conclusiva, quindi da b. 60 in poi (v. *infra*, 2.5.3), infatti, domineranno il movimento, per poi spegnersi misteriosamente nelle ultimissime quattro misure, di nuovo all'insegna dei vuoti.

Es. 2.4. G. Ligeti, *Concerto per pianoforte*, bb. 33-36.

Si notino le figure eteree iniziali interrotte bruscamente a b. 36.

2.5.2.b. Verticalità.

La verticalità di questa seconda sezione non è così cristallina come quella che il compositore ci presenta all'inizio del movimento: il campo armonico ormai si è già formato e si potrebbe asserire che qui sia in atto quel, ora consolidato, processo per cui l'armonia non sia altro che la somma delle orizzontalità. Questa, come si ricordava sopra, è una prassi antichissima, riscontrabile in una certa misura fin dai tempi degli *organa* medievali,⁶² i primi esperimenti di polifonia *scritta*.⁶³

Ho citato gli *organa* proprio perché qui Ligeti sembra quasi ispirarsi alla proto-polifonia medievale: si guardi la figura del pianoforte tra le bb. 32-40 (visibile anche nell'Es. 2.4.), che procede sempre per quarte giuste parallele (con l'aggiunta qualche tritono), spazializzate però all'estremo grave e all'estremo acuto della tastiera, o al movimento degli archi e del clarinetto tra le bb. 34-36, anche in questo caso per moto parallelo.

Alla fine di b. 40, poi, si apre quella zona stridente e ipnotica dei fiati acutissimi, in cui il compositore limita il campo armonico alle note intorno al *fa*, per poi allargarlo un po' come accadeva all'inizio, divertendosi a creare dei contrasti striduli tra le note vicine in quel registro particolarmente alto, soprattutto per l'oboe e il clarinetto. Questo gioco dei fiati è sostenuto dai tremoli di armonici degli archi che si muovono nella stessa zona.

Quando il pianoforte ritorna, a b. 48, esso si muove solo nel registro acuto e acutissimo, stavolta per ottave parallele (cosa che farebbe rabbrivire molti esponenti dell'avanguardia di allora, e anche alcuni compositori dei giorni nostri). Con il grande crescendo che porterà all'esplosione di b. 60, anche la verticalità si fa via via più densa, *piena*, arrivando a sovrapposizioni di sei note verso la fine della sezione.

2.5.2.c. Orizzontalità.

A livello melodico, si riscontrano in questa sezione delle figure orizzontali molto semplici e incisive: quella "cellula generatrice" che si è vista all'inizio del movimento continua ad influenzare le orizzontalità anche in questa sezione, seppure in una veste nuova, più evoluta. Abbiamo infatti ancora quell'elemento che per gradi congiunti o comunque per piccolissimi salti che si muove descrivendo una specie di "onda": si pensi alla figura per quarte parallele

⁶² In quei pochi momenti in cui le voci hanno già una piccola percentuale di autonomia (si pensi ad alcuni passaggi dal *Sederunt Principes* di Perotino). La prassi delle orizzontalità che formano le verticalità sarà poi estremamente più palese nella polifonia cinquecentesca, arrivando fino ai Corali di Bach, naturalmente inquadrabili *in toto* nel sistema tonale, ma in cui la componente orizzontale è ancora preminente nella formazione delle armonie.

⁶³ Da non confondere con la prima polifonia *orale*, precedente, che riguarda le linee aggiuntive improvvisate sopra quella principale e di cui si sa tuttora molto poco.

spazializzate del pianoforte da b. 31 in poi, a quella degli archi e del clarinetto da b.34, o ancora a quella del pianoforte per ottave parallele che ritorna a b. 48 (si veda ancora l'Es. 2.4). Tale figura è poi usata anche per diminuzione nell'intervento improvviso, *con violenza*, che spezza la tranquillità del movimento a b. 36.

Una derivazione della "cellula generatrice" ancora più vicina alla sua versione originaria, quasi da dare l'idea di un ritorno in qualche modo *tematico* (altro procedimento drammaturgico che Ligeti non teme affatto),⁶⁴ è data dagli interventi dei fiati acutissimi da b. 40 in poi (Es. 2.5). Si vedano, a questo proposito, le linee tendenzialmente discendenti separate da pause: se tali figure avessero avuto una nota breve di arrivo, invece di procedere sempre per note relativamente lunghe, il gesto sarebbe stato esattamente identico a quello di partenza.

Guardando il loro arco complessivo, le orizzontalità di questa zona (bb. 32-59) sono più durevoli e meno frammentarie della prima sezione, dando l'idea di una chiara e ponderata evoluzione gestuale, che genera figure sempre più stabili e definite rispetto agli incerti "lamenti" iniziali.

⁶⁴ Si pensi anche all'evidente richiamo tematico che Ligeti ci propone, sempre al pianoforte, all'inizio del III movimento, a partire da b. 6, con una cellula melodica quasi identica (ma trasposta) a quella che apriva, spazializzata, questa seconda zona del II movimento. Essa si rivedrà, sostanzialmente inalterata, anche nel V movimento del Concerto per violino (v. Capitolo 3). Si veda anche Floros [2014, 189], per i diversi richiami motivici tra i movimenti centrali del Concerto per pianoforte.

Es. 2.5. G. Ligeti, *Concerto per pianoforte*, bb. 40-44. L'entrata stridente dei fiati.

2.5.2.d. Valori ritmici.

La scansione ritmica della seconda sezione è sicuramente più percepibile all'ascoltatore rispetto a quello che accade all'inizio del movimento: il pianoforte, con le sue figure irregolari ma assolutamente intellegibili, costituisce il cuore ritmico di questa zona, diventando una sorta

di *continuum*. Le figure violente che Ligeti inserisce a disturbare la quiete, poi, sono estremamente concise e, anch'esse, contribuiscono a delineare un ritmo per il secondo movimento, che, altrimenti, non ci sarebbe stato all'infuori dei singoli valori delle note.

Siamo tuttavia ancora ben lontani dall'esuberanza ritmica che aveva caratterizzato il primo movimento.

2.5.2.e. Architettura formale.

L'architettura formale di questa sezione si muove di pari passo con la sonorità, in quanto gli espedienti di sviluppo della musica nel tempo utilizzati qui da Ligeti sono perlopiù sonoriali (se invece, ad esempio, nella prima sezione essi erano prevalentemente armonici: si pensi a quell'allargamento intorno al *fa*).

Il compositore, infatti, organizza quella che ho chiamato la zona di "transizione" come una sorta di crescendo nascosto, dando l'impressione di proseguire sulla linea dei toni soffusi e delle dinamiche basse, per poi sorprendere, quasi spaventare l'ascoltatore con quegli inserti, descritti sopra, da suonare *con violenza*, i quali minano la tranquillità dinamica del brano, fino a spodestarla completamente e arrivare, questa volta davvero crescendo (a partire dalla b. 48, fenomeno che si intensifica da b. 51), alla famosa "esplosione" di b. 60.

2.5.3. La massima tensione e il suo rilascio (bb. 60-81).

Quella che è stata sopra definita la "sezione di transizione" si conclude quindi con un importante crescendo che culmina con il glissando del fischietto-sirena dalla metà di b. 58 fino all'attacco di b. 60 (Es. 2.6): Ligeti ha portato il movimento nel punto di massima tensione, una vera e propria "esplosione" gestuale in cui le figure principali che si sono viste fino ad ora, tutte derivate da quella cellula generatrice così semplice che ricordava una sorta di lamento, arrivano allo stadio più maturo della loro evoluzione, abbandonando definitivamente quella precarietà che li aveva caratterizzati fino ad ora, soprattutto nella prima zona, in favore di una massima definizione e una forte identità. Il compositore termina poi la sezione, quindi l'intero movimento, con tre battute un po' misteriose in cui tutta la tensione accumulata si disperde nell'iconico intervento dell'armonica cromatica.

57 58 59 M 60 $\text{♩} = 76$ Più mosso II 9

Fl. pic. $\text{♩} = 76$ tenuto mf con violenza, molto stridente

Cl. $\text{♩} = 76$ tenuto mf con violenza, molto stridente

Ob. $\text{♩} = 76$ tenuto mf

Fg. $\text{♩} = 76$ tenuto mf

Cor. $\text{♩} = 76$ tenuto mf

Tr. $\text{♩} = 76$ tenuto mf

Trbn. $\text{♩} = 76$ tenuto mf

Perc. (xyl.) $\text{♩} = 76$ SIREN WHISTLE mf VERY HIGH WHISTLE (SEHR HOHE PFEIFE) mf end abruptly after the entrance of Piccolo and Clarinet

PF. $\text{♩} = 76$ Più mosso mf con violenza, martellato

V.1 $\text{♩} = 76$ Più mosso mf quasi legato (bow changes legato) mf con violenza, molto stridente

V.2 $\text{♩} = 76$ Più mosso mf quasi legato (bow changes legato) mf con violenza, molto stridente

Vla. $\text{♩} = 76$ Più mosso mf quasi legato (bow changes legato) mf con violenza, molto stridente

Vc. $\text{♩} = 76$ Più mosso mf quasi legato (bow changes legato) mf con violenza, molto stridente

Cb. $\text{♩} = 76$ Più mosso mf quasi legato (bow changes legato) mf con violenza, molto stridente

NO CAESURA BETWEEN BAR 59 AND 60

Es. 2.6. G. Ligeti, Concerto per pianoforte, bb. 57-60: l'arrivo "all'esplosione".

Passiamo allora in rassegna, per l'ultima volta, i cinque parametri presi in prestito da LaRue, per analizzare più nel dettaglio in che modo Ligeti conclude questo brano.

2.5.3.a. Sonorità.

La sonorità di questa terza ed ultima sezione del movimento è uniforme per tutta la sua durata, con l'eccezione delle ultime tre battute a cui si è accennato sopra. Le figure utilizzate qui dal compositore sono aggressive e penetranti, a partire dal pianoforte solista che entra sul battere di b. 60 *ex abrupto* (didascalia ligetiana) con sovrapposizioni discendenti di quattro note, *ffff tutta la forza, con violenza, martellato*, seguite dal fischietto alla metà della battuta, a proposito del quale Ligeti si raccomanda di utilizzarne uno molto acuto (*very high*), ovviamente *ffff*, il tutto incorniciato da un pedale grave di contrabbasso e uno acuto, *stridente*, degli altri archi, sempre con le consuete dinamiche dalle molte *f*. Il movimento prosegue sostanzialmente in questa direzione fino alla misteriosa chiusa dell'armonica: senza essere ridondanti, quindi, si segnalano in questa sede solo alcuni punti salienti dell'ultima sezione a livello di sonorità. Non si può certamente ignorare, a questo proposito, il *chiasmo* che il compositore mette in musica da b.64, con i fiati che entrano *pp* o *ppp*, crescendo fino al *fff* di b. 70 e gli archi che diminuiscono progressivamente al niente nelle stesse misure (con l'eccezione dei contrabbassi che rimangono sempre *ffff*). Questa raffinatezza è molto interessante nel contesto di un momento di massima tensione che avrebbe tranquillamente potuto essere "tutto forte" e basta. Un simile gioco avviene anche a b. 72 e seguenti con i fiati e il *glockenspiel sempre* pianissimo mentre il pianoforte e gli archi suonano fortissimo, stavolta senza l'inversione ma con l'esaurimento al nulla della figura dei fiati, mentre gli altri strumenti chiudono energicamente il movimento in attesa dell'intervento dell'armonica. Quest'ultimo arriva, *pp dolcissimo*, nelle ultime tre battute, sostenuto dal gesto ascendente del clarinetto e dal pedale di corno e trombone (quest'ultimo con sordina), tutti pianissimo (Es. 2.7).

È ovvio quindi che in questa sezione a prevalere siano i pieni, ma quel finale enigmatico lascia, terminando all'insegna dei vuoti, l'ascoltatore in sospenso, sradicando l'idea, fino a poco prima data quasi per assodata, di una chiusura di movimento affermativa.

Es. 2.7. G. Ligeti, *Concerto per pianoforte*, l'enigmatica chiusa dell'armonica (bb. 79-81).

2.5.3.b. Verticalità.

L'armonia di quest'ultima zona, come già accadeva nella sezione precedente, è data in primo luogo dalla somma delle orizzontalità. Si noti a questo proposito, ancora una volta, la figura principale del pianoforte, che procede per moto parallelo: qui Ligeti addirittura inserisce cinque bemolli in chiave alla sola mano sinistra, in quanto le due mani eseguono quasi esattamente la stessa cosa ma l'una sui tasti bianchi e l'altra prevalentemente su quelli neri. All'inizio della sezione il pianoforte è circondato da un pedale dato dal *si* bemolle degli archi e dei fiati spazializzato su più ottave e del *mi* corda vuota del contrabbasso. A b. 62 i fiati interrompono il loro pedale, per poi ricomparire a b. 64 con una figura per moto parallelo simile a quella del pianoforte. Andando avanti nella lettura si rileva, a livello di verticalità, l'aumento della densità armonica da b. 70 in poi, con il pianoforte che aggiunge un pedale gravissimo alla sua figura per

moto parallelo, mentre quest'ultima, se prima era data da quattro note per volta, diventa di cinque note (tre alla mano destra e due alla sinistra); a questo punto anche agli archi è affidata una figura per moto parallelo, confermando la subordinazione dell'armonia all'orizzontalità. Da b. 72 fino al termine della sezione, prima della coda dell'armonica, tutti gli strumenti condivideranno la medesima figura per moto parallelo, che verrà analizzata più da vicino alla lettera *c* di questo paragrafo. Sempre a proposito della verticalità, allora, si sottolinea che la chiusa dell'armonica (si veda di nuovo l'Es. 2.7) è composta da triadi parallele discendenti, a cui si sovrappone un pedale del trombone e una figura per moto contrario (rispetto all'armonica) del clarinetto, ad aggiungere in qualche modo mistero agli accordi e sporcando quelle triadi altrimenti troppo "esplicite" anche per Ligeti.

Per chiudere la parentesi circa il rapporto tra il pianoforte solista e l'orchestra, si nota la continuazione di quel dialogo che si riscontrava già nella seconda zona, ora arricchito da figure decisamente più affermative e anche con un accennato grado di virtuosismo (si vedano gli accordi paralleli alternati con il pedale gravissimo da b. 69), sebbene non si parli di nulla di particolarmente "acrobatico". Lo strumento concertante, inoltre, è una vera e propria guida per quanto concerne l'unica vera figura del brano, quella della "cellula generatrice", la cui evoluzione sarà trattata nel prossimo sottoparagrafo.

2.5.3.c. Orizzontalità.

A livello melodico, questa sezione contiene il punto di arrivo dell'evoluzione di quella "cellula generatrice" di cui si è scritto sopra: nella prima zona essa era una sorta di lamento discendente che, una volta terminato, tornava di nuovo in alto per ricominciare da capo la discesa e così via, formando una sorta di movimento ondulatorio. Tale lamento era come sospeso in aria, incerto, in quanto ogni gesto era separato dal successivo da pause, come *esitando* (si ricordi quest'ultima che era la didascalia ligetiana per ogni entrata). Nella seconda sezione, poi, il lamento si trasformava in una figura di due note per moto parallelo, affidata al pianoforte, che riprendeva l'andamento "a onda" di cui sopra, ma in una maniera più affermativa, quasi come un *continuum*. L'evoluzione della cellula termina quindi in questa terza e ultima zona, dove, prima sempre al pianoforte (per diminuzione), poi anche a tutti gli altri strumenti (ma senza diminuzioni), essa diventa un elemento estremamente affermativo, violento, che mantiene questo profilo tendenzialmente ondulatorio dato da una somma di piccoli movimenti discendenti che poi salgono di colpo per iniziare una nuova discesa. Tutte le componenti

orizzontali dell'ultima sezione, quindi, sono ancora una volta derivazioni della "cellula generatrice" (si veda l'Es. 2.8).

2.5.3.d. Valori ritmici.

In quest'ultima sezione possiamo distinguere tre blocchi che procedono, al loro interno, in modo omoritmico: il pianoforte, gli archi e i fiati (a cui si aggiungerà un quarto blocco, a b. 68, dato dallo xilofono). Il ritmo non è più sospeso, quasi azzerato, come nella prima zona, né è più scandito da una sorta di *continuum* come nella seconda: in questo caso esso è dato piuttosto dalla somma dei blocchi omoritmici di cui sopra, che, quando vengono sovrapposti (soprattutto da b. 70 in poi) danno vita ad un raffinato gioco poliritmico il quale, seppure in misura minore e in una maniera diversa, ricorda piuttosto da vicino l'esuberanza del primo movimento. Dal totale vuoto ritmico con il quale tutto iniziava, caratterizzato da quei gesti sospesi un po' nel vuoto, si è arrivati, quindi, ad un certo grado di definizione, riconoscibilità, *pienezza*, potremmo dire, anche in questo II.

2.5.3.e. Architettura formale.

L'architettura formale dell'ultima sezione, quindi lo sviluppo della musica nel tempo, è piuttosto statica, nel senso che in questa zona Ligeti non attua particolari trasformazioni o itinerari da un punto A ad un punto B, come invece abbiamo visto nelle due sezioni precedenti. Nel finale del movimento, infatti, non c'è più una marcata direzionalità in quanto siamo già arrivati a destinazione, il viaggio è finito: l'ultima zona è piuttosto una sorta di grande punto esclamativo atto a coronare l'itinerario tortuoso percorso nelle 59 battute precedenti.

Si segnalano, per quanto concerne il movimento interno della sezione, solo le piccole raffinatezze dinamiche come il *chiasmo* di cui si è parlato alla lettera *a.* e, ovviamente, le enigmatiche tre battute conclusive con l'intervento dell'armonica cromatica (v. ancora Esempio 2.8). Tale chiusa, tuttavia, non viene preparata in alcun modo: finisce di colpo quella che sopra si è chiamata "l'esplosione" e, dal nulla, emerge l'inusuale strumento a fiato che conclude il movimento, quasi a cancellare tutte quelle sicurezze che si erano accumulate nel finale e rimettendo tutto, ancora per una volta, in dubbio.

2.6. Considerazioni conclusive: ricomponendo i "pezzi del puzzle".

Per mezzo dell'analisi parametrica, si è potuto vedere in che modo Ligeti ha lavorato al secondo movimento del suo Concerto per pianoforte nel dettaglio, separando i cinque aspetti

fondamentali tradotti e “trasdotti”, come si diceva sopra, dalla trattazione di LaRue (sonorità, verticalità, orizzontalità, valori ritmici e architettura formale) e prendendoli in considerazione uno ad uno. Il punto di forza di questo metodo è sicuramente dato dal fatto che, procedendo in questo senso, ogni elemento è trattato con un rigore scientifico che permette uno sguardo quasi distaccato sul brano, molto oggettivo. Tale approccio, tuttavia, porta con sé anche un rovescio della medaglia da non sottovalutare, dato dalla mancanza di una visione unitaria sul lavoro che si sta analizzando. Troppa oggettività, inoltre, potrebbe comportare il rischio di sintetizzare quella che è un’arte estremamente complessa e sfaccettata come la musica in freddi parametri fenomenologici: questo può anche essere un bene qualora riesca a frenare il musicologo *naïf* dal compiere analisi “a sentimento”, troppo azzardate, ma diventa una costrizione non sempre necessaria quando a lavorare sia uno studioso “coscienzioso”, in quanto la musica è scritta da esseri umani per altri esseri umani ed è, com’è ovvio, molto più che un insieme di parametri.

Si ritiene quindi necessario, adesso, “ricomporre” in qualche modo “i pezzi del puzzle” che si sono venuti a creare sopra, al fine di ritrovare quell’unità che volontariamente si era scomposta nell’analisi parametrica.

In primo luogo, a questo proposito, si vuole porre l’accento su quello che è il cuore sia melodico, che armonico, che formale di questo movimento: la “cellula generatrice” (Esempio 2.9). È da lì, infatti, che nasce tutto: abbiamo visto sopra come tutti gli elementi orizzontali del brano siano derivati da essa, in tre maniere diverse, una per ognuna delle tre sezioni che si sono individuate. L’armonia, poi, nasce proprio con l’allargamento del campo armonico della cellula e, infine, l’intero sviluppo drammaturgico della musica nel tempo fa riferimento alle diverse declinazioni di questo “lamento”, il quale, procedendo nel tempo, diventa figura.

C’è poi da sottolineare l’evidente visione teleologica che Ligeti pone in essere in questo secondo movimento: tutti gli elementi in gioco hanno la funzione di portare il discorso musicale alla massima tensione che si raggiungerà a b. 60. Questo modo di procedere è anche uno spunto per concludere l’analisi con l’argomento dei pieni e dei vuoti, il filo conduttore che si è deciso di prendere in considerazione. Il brano inizia cioè con un grande vuoto su più livelli, sia orizzontale che verticale, ritmico e così via, il quale chiaramente vuole contrastare con quella che era stata l’ormai familiare esuberanza del movimento precedente. Tutto il *Lento e deserto* è poi un cammino verso il ritrovamento del pieno, della sicurezza. Teleologicamente, come si diceva sopra, i vuoti lasciano man mano lo spazio ai pieni, finché non sono questi ultimi a “comandare”. Non è tuttavia un lieto fine quello che ci propone il compositore: le ultime tre battute dell’armonica cromatica, infatti, rimettono di nuovo i vuoti al centro, e tutto è, per un’altra volta, rimesso in discussione.

Flauto piccolo (sounds 8° higher)
 Contrabbasso (sounds 8° lower)
 Fl. picc.
 Cb.

No bar accentuati
 Flauto muta in Flauto piccolo
 estando
 mp, sempre mp

PF.

61 62 63

PF.

33 34 35 |G| 36

Es. 2.8. G. Ligeti, *Concerto per pianoforte*, L'evoluzione della cellula generatrice nelle tre zone del movimento.

Riportate le bb. 1-8, 33-36 (solo pf) e 61-63 (solo pf).

Capitolo 3.

“Tematismo” e rimandi intertestuali nel Concerto per violino e orchestra (1992).

3.1. Il panorama storico-musicale degli anni '90 e l'operato di Ligeti.

I primi anni '90 si configurano come un periodo di relativa distensione, almeno per il mondo occidentale: scorrendo in rassegna solo alcune tappe di particolare rilievo, si ricorda che, con la Guerra fredda ormai alle spalle, le due Germanie si possono finalmente riunificare (1990); nasce il World Wide Web (1991); il trattato di Maastricht sancisce la formazione dell'Unione Europea (1992); Nelson Mandela viene eletto presidente di un rinnovato Sudafrica che, grazie a lui, supera ufficialmente l'*apartheid* (1994). Insomma, su più fronti si sta voltando pagina e stiamo assistendo alla nascita di una vera e propria nuova “era”, inaugurata con gli avvenimenti di inizio decennio di cui sopra, ma che proseguirà per tutta la sua durata fino ad arrivare a lambire i giorni nostri.⁶⁵

Per quanto possa risultare semplicistico porre in una relazione causa-effetto gli eventi storici e quelli artistico-musicali, è innegabile che ogni opera d'arte, se anche fosse il prodotto dell'individualità più estrosa disponibile, sarebbe sempre e imprescindibilmente un frutto del suo tempo. Si consta allora, anche in questo caso, un'analogia tra il periodo di distensione a cui si è accennato e quanto accade nel campo della musica colta. Effettivamente i concetti di, per l'appunto, “distensione” e di “voltare pagina” appaiono come mai cruciali in questi anni: hanno infatti levato le ancore e iniziato a lavorare a pieno carico quelle nuove generazioni di compositori (si citavano in apertura Furrer, Fedele, Jarrell, Hosokawa e Chin, ma un elenco esaustivo sarebbe ben più nutrito), che, come si è avuto modo di notare in più occasioni, superano i dogmatismi più limitanti maturati dalle avanguardie del dopoguerra dando, tra le altre cose, nuova vita a generi come quello del Concerto solistico. Di contro, tutta la “vecchia guardia”, composta da quei maestri nati tendenzialmente tra gli anni '20 e il decennio successivo, che invece quei dogmi li aveva vissuti e avallati in prima persona, se già allentava la presa a cavallo tra anni '80 e '90, in questi ultimi trova, per ovvie cause naturali, l'ultimo decennio di attività, con rari sconfinamenti nel nuovo millennio. Si annovera in questo gruppo anche Ligeti, il quale, come è noto, si spegnerà nel 2006 ma che, come molti suoi colleghi coetanei, sostanzialmente non sarà più operativo terminati gli anni '90.⁶⁶ Tra i suoi lavori di

⁶⁵ Non senza corti circuiti, però, tra i quali non si possono ignorare, ad esempio, i tragici fatti dell'11 settembre 2001.

⁶⁶ La sua ultima composizione ufficiale è l'ultimo Studio dal terzo libro degli Studi per pianoforte, risalente al 2001. Oltre a quello, sconfina oltre gli anni '90 solo il già citato *Síppal, dobbal, nádihegedűvel* (2000).

questo decennio si annoverano il “nostro” Concerto per violino e quello di Amburgo, ma anche opere come i *Nonsense Madrigals* (1993), il secondo libro degli Studi per pianoforte (1994) e la Sonata per viola (1994).

3.2. Sul “tematismo” nella musica colta recente.

Questo capitolo verterà su un aspetto molto delicato quando si parla di un certo tipo di musica: il cosiddetto (e non raramente con accezione negativa) *tematismo*⁶⁷ e i rimandi motivici intertestuali, in relazione al ligetiano Concerto per violino.

Si è detto di come, in particolar modo alla fine degli anni '80 e, sempre di più, a partire dal decennio successivo, si assista, per fattori generazionali e non solo, ad una sorta di distensione delle ideologie più severe che avevano pervaso il panorama musicale colto appena precedente, con il conseguente ammorbidimento di molte istanze e, quindi, la riammissione di alcuni generi nei cataloghi dei compositori, prima marginalizzati per via delle loro caratteristiche intrinseche che non sarebbero potute esistere all'interno di certi recinti ideologici (ormai familiare è il caso del “recupero” del Concerto solistico e, con esso, di un certo tipo di narratività).

Un carattere, però, che non ha mai smesso di destare sospetti (né in quel momento né oggi) è quello del tematismo, ossia dell'uso di oggetti *melodici*, per usare una parola quasi blasfema di *temi*, che siano riconoscibili e per questo possano ritornare (ed essere quindi percepiti come tali) in punti diversi di un determinato brano.

A dire il vero, una possibile (ri)conquista delle generazioni che avviano il loro operato negli anni '80-'90 – sebbene non univoca e messa di nuovo in discussione ai giorni nostri – è quella dell'emancipazione di un oggetto che si potrebbe definire come un *gesto riconoscibile*, il quale si ripresenta nel corso di un lavoro ma che non riguarda necessariamente (anzi, non lo fa quasi mai) l'aspetto melodico. Da non confondere con il “gesto” e la “figura” di Berio o Donatoni, con *gesto riconoscibile* si intenderà qui un elemento intellegibile e memorizzabile dall'ascoltatore, capace di ritornare, di essere ripetuto (non necessariamente uguale a sé stesso) e riconosciuto, similmente a quanto accadeva, ma solo in ambito melodico e (per certi versi) ritmico, con un *tema* tonale. Esempi in questo senso si trovano in moltissime partiture dei maestri in questione: si pensi a quella sorta di moto perpetuo su quattro ottave del pianoforte in *Spur* di Furrer (1998), che appare e scompare stimolando la memoria dell'ascoltatore; alla figura consistente nella giustapposizione di un gesto corto e forte ad un altro per note lunghe e piano che pervade i primi minuti di *Landscape I* di Hosokawa (1992) e così via, solo per citare due casi piuttosto

⁶⁷ Da ora anche “tematismo”, per quanto sia un termine poco ortodosso, non si porrà più tra virgolette al fine di evitare un appesantimento della lettura.

noti. Tali procedimenti, che, ancora una volta, implicano un concetto di narratività, erano stati messi all'angolo dalle avanguardie, le quali prediligevano piuttosto una serie di lavori *durchkomponiert* i cui elementi non presentassero al loro interno oggetti memorizzabili, nell'anelito di un fluire continuo e, talvolta, indefinito (si ripensi all'operato del Boulez strutturalista o del suo contraltare Cage aleatorio, due tra i casi certamente più evidenti di questa tendenza).⁶⁸

Magari alcuni, come Berio o gli spettralisti, avevano anticipato qualcosa del *gesto riconoscibile* in una ristretta selezione delle loro opere: emblematico è, ad esempio, l'*incipit* di *Partiels* di Grisey, del 1975, che traccia uno schema subito intellegibile (scandito dagli sforzati del contrabbasso a cui seguono gli interventi superiori), ma si guardi anche alla cristallina evoluzione interna in *O King* di Berio, risalente al 1967, con quei pungenti *forte* dei vari strumenti che si stagliano per un attimo, a turno – e sempre in coppia con il pianoforte – sopra l'etereo movimento degli altri (il tutto ad incorniciare il graduale percorso della voce dai fonemi alle parole). Nonostante ciò, si consideri comunque il *gesto riconoscibile* come uno dei prodotti della “distensione” degli anni '90, giacché è solo a partire da quel decennio che tale oggetto si può ritrovare in un numero consistente di partiture.

A proposito dell'aspetto melodico, poi, per quanto anch'esso inizi ad essere indagato da diversi compositori con meno preoccupazioni rispetto a prima (si pensi, su tutti, all'operato di Alessandro Solbiati, classe 1956), quello del tematismo continua a rimanere un tabù, percepito come un retaggio di chi si è “arreso” alla musica di consumo o, per i più drastici, di chi non è in grado di comporre “davvero” e allora si serve di scorciatoie. In questo senso, ancora una volta, Ligeti ci sorprende. Egli non dimenticherà mai il suo periodo ungherese pre-Darmstadt, sicuramente non estraneo ad un certo tematismo: sono gli anni che, per intenderci, hanno dato i natali, tra le altre opere, alla celeberrima *Musica ricercata* (1951-3).

Approdato in Europa occidentale nel '56, come è noto, il compositore cambia rotta e, con le fasce di suono, apre una nuova fase della sua carriera artistica, certamente a-tematica ma anche priva di quei *gesti riconoscibili*, come, d'altronde, lo era la musica della maggior parte dei suoi colleghi in quel momento storico. Passando per gli anni '70 e i primi anni '80, egli acquista un sempre maggiore eclettismo che, di nuovo sulla scorta dei mutamenti generali dell'ambiente musicale colto, nel contesto di quella distensione evocata sopra, emerge con crescente intensità proprio alla fine degli *eighties*, con il Concerto per pianoforte. Varcata la soglia degli anni '90,

⁶⁸ Indefinitezza qui da non intendere nel senso negativo di “incomprensibilità”, come vorrebbero i detrattori della musica colta di quegli anni, ma neanche come qualcosa che debba essere per forza etereo, “per aria”. Il termine è utilizzato piuttosto come un possibile contrario di *riconoscibilità* in un contesto musicale.

quindi – e arrivo al punto – il maestro compie un ulteriore passo, recuperando definitivamente anche il controverso aspetto del tematismo, mai davvero abbandonato da lui (si pensi a *Hungarian Rock* o alla *Passacaglia ungherese*, entrambi del 1978 e per clavicembalo), all'interno dell'emblematico Concerto per violino. In alcuni movimenti del brano, infatti (in modo lampante nel II e nel V, di seguito analizzati),⁶⁹ egli utilizza elementi melodici ricorrenti definibili, senza troppi giri di parole, come dei *temi*. Diciamo che, se il Concerto per pianoforte riusciva ancora a rifuggire da quelle che il compositore chiamava le «mode del postmodernismo»,⁷⁰ qui, al contrario, egli ammette di aver dato un proprio «contributo al postmodernismo». ⁷¹ Senza fornire giudizi morali su questo dato di fatto né, tantomeno, «giustificazioni» non richieste, si precisa che Ligeti utilizza gli elementi tematici che si vedranno più avanti con un certo distacco, in quanto si tratta, in entrambi i casi sopra enunciati, di citazioni, o, meglio, di auto-citazioni:⁷² nel II movimento, allora, il compositore riprende il tema della sua terza Bagatella per quintetto di fiati (1953), già orchestrazione del settimo pezzo della *Musica ricercata*, a sua volta derivato dall'Andante della Sonatina per pianoforte a quattro mani, del 1950 (il cui Allegro iniziale ispirava invece il terzo pezzo della *Musica ricercata*). Per quanto riguarda quello che accade nel V movimento del Concerto per violino, poi, il maestro si serve di un elemento motivico (e ora, a pieno titolo, tematico) già noto ai lettori di questa tesi: quello che, al pianoforte solo, apriva la seconda zona del II movimento del Concerto analizzato nel Capitolo 2 e che già da subito doveva incuriosire Ligeti, il quale lo riprendeva, trasportato, a b. 6 del III Movimento dello stesso lavoro.

3.3. Il Concerto per violino.

Il Concerto per violino di Ligeti, similmente a quello per pianoforte, nasce e viene eseguito per una prima volta con soli tre movimenti (nel 1990), per poi essere ampliato e arrivare ad un totale di cinque (nel 1992): 1. *Praeludium*; 2. *Aria, Hoquetus, Choral*; 3. *Intermezzo*; 4. *Passacaglia*; 5. *Appassionato*. Il lavoro è dedicato al violinista Saschko Gawriloff (classe 1929), già primo esecutore del ligetiano Trio per violino, corno e pianoforte (1982), il quale chiede personalmente al compositore di lavorare ad un Concerto per lui⁷³ (altra spia importante di quella nuova normalizzazione del genere di cui si è scritto).

⁶⁹ Ma anche nel III, che non si analizzerà in questa sede.

⁷⁰ V. nota 55.

⁷¹ Conversazione orale con C. Floros, citata nel lavoro in Floros [2014,197]. Si parlava nello specifico del II movimento del Concerto

⁷² Mentre l'elemento tematico del III movimento sembra invece essere originale.

⁷³ Informazione tratta dal programma di sala per il Théâtre du Châtelet, stagione 1996-1997, redatto da Lucie Kayas e reperibile (in francese) a questo indirizzo, sul prezioso portale «BRAHMS» dell'IRCAM: <https://brahms.ircam.fr/works/work/10072/>

L'organico dell'opera è ancora una volta un'orchestra non eccessivamente nutrita, ai confini con un grande ensemble, anche se in questa occasione (ed è l'unico caso nei quattro concerti solistici scritti dal maestro), non è ammessa la riduzione degli archi a cinque solisti. Abbiamo quindi due flauti (di cui il primo anche flauto in *sol* e flauto dolce contralto; il secondo anche ottavino e flauto dolce soprano), un oboe (anche ocarina soprano in Do), due clarinetti in *sib* (il primo anche clarinetto in Mib e ocarina sopranino in Fa; il secondo anche clarinetto basso e ocarina contralto in Sol), un fagotto (anche ocarina soprano in Do), due corni, una tromba in Do, un trombone tenore, timpani, due percussionisti, cinque violini di cui il primo con scordatura (vedi *infra*), tre viole di cui la prima con scordatura, due violoncelli e un contrabbasso, oltre, naturalmente, al violino concertante.

Proseguendo con l'accostamento di suoni temperati ad altri che non lo sono (si vedano le ocarine), sulla rotta già inaugurata dal Concerto per pianoforte, Ligeti in questo lavoro compie un ulteriore passo, chiedendo al primo violino e alla prima viola dell'orchestra una particolare scordatura, da realizzare in questo modo: il contrabbasso (accordato normalmente) dovrà suonare il settimo armonico naturale sulla corda *sol*, ottenendo quindi un *fa* calante. Su tale nota il violinista dovrà modellare l'accordatura della sua corda *mi*, che quindi risulterà alzata per raggiungere la stessa altezza dell'armonico del contrabbasso. Le altre corde del violino andranno tutte scordate di conseguenza per formare delle quinte giuste in rapporto alla I alzata. Il medesimo procedimento verrà utilizzato anche per la viola, che però dovrà adattare la sua corda *re* (e le altre, di conseguenza), al quinto armonico naturale del contrabbasso ottenuto sulla corda *la*. I due strumenti scordati, poi, dovranno suonare sempre senza vibrato per non vanificare l'effetto voluto dal compositore (Es. 3.1)

In principio addirittura Ligeti avrebbe pensato di applicare una scordatura alla metà degli archi dell'orchestra (mentre l'altra avrebbe suonato con l'intonazione usuale), con il violinista concertante che avrebbe invece utilizzato, a turno, due strumenti, uno scordato e l'altro no.⁷⁴ Un retaggio di questa idea un po' macchinosa è quindi confluito nella scordatura dei soli primo violino e prima viola dell'orchestra.

Tra tematismo, utilizzo di diversi sistemi di altezze (temperati e non) e altri espedienti, di cui solo alcuni avremo modo di vedere, il Concerto risulta un lavoro estremamente complesso ed eterogeneo, con ogni movimento che costituisce un po' un mondo a sé. Il tutto è tenuto insieme da un Ligeti-demiurgo che ci traghetta da una parte all'altra con la sua consueta

⁷⁴ Da Floros [2014, 193].

maestria e attenzione verso il risultato sonoro, mai forzato (anche se, in questo caso, l'elastico è teso davvero al limite), e, certamente, mai banale.

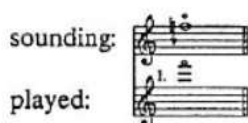
Seguono ora le analisi dei movimenti II e V, in rapporto al tema portante del capitolo, quindi il tematismo e i rimandi intertestuali, di cui qualcosa si è già accennato sopra.

Scordatura for the solo violin and viola from the orchestra

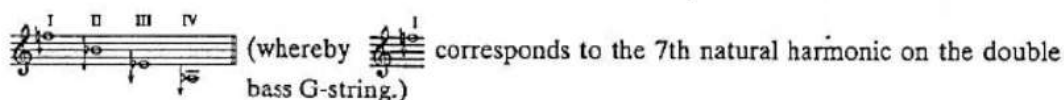
The scordatura of the solo violin and solo viola is achieved with the help from the solo double bass player, separately from the rest of the orchestra.

1) Scordatura for the solo violin

The solo double bass player – whose instrument is tuned normally – plays the seventh natural harmonic on the G-string:

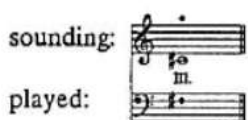


The violinist tunes the E-string up to the solo double bass player's f, which sounds 45 cents lower than normal, and then tunes the other strings to the sharp E-string in perfect fifths:

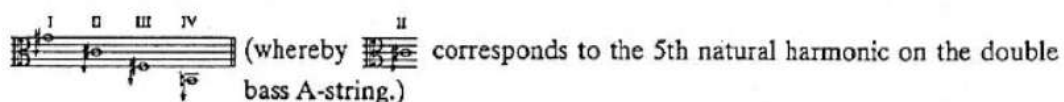


2) Scordatura for the solo viola

The solo double bass player – whose instrument is tuned normally – plays the fifth natural harmonic on the A-string:



The viola player tunes the D-string down to the solo double bass player's c#, which sounds 14 cents lower than normal, and then tunes the other strings to the flat D-string in perfect fifths:



To reduce deviations in intonation, both scordatura soloists play non vibrato throughout, and are careful not to adjust stopped notes to the rest of orchestra. The two scordatura instruments are notated in the score as they sound. In the individual parts, they are notated transposed, as they are played.

Es. 3.1. G. Ligeti, *Concerto per violino*.

La tabella della scordatura del primo violino e della prima viola nell'orchestra.⁷⁵

⁷⁵ Dall'edizione Schott del Concerto (1992), a cui si farà riferimento in questa sede.

3.4. Il II movimento.

Veniamo quindi all'analisi del II movimento: esso è incentrato, come si accennava sopra, su quello che era il "tema" del settimo pezzo della *Musica ricercata*, che possiamo ritrovare anche orchestrato nella terza Bagatella per quintetto di fiati, composta nello stesso anno dell'uscita della celebre raccolta pianistica (il 1953). L'elemento melodico deriva in realtà da un brano ancora precedente, ossia l'Andante dalla Sonatina per pianoforte a quattro mani (1950).

Sarà quindi utile vedere in che modo il primo Ligeti tratti questo oggetto, per poi confrontarlo con quanto farà più di trent'anni dopo, con il medesimo "ingrediente", all'interno del movimento del Concerto per violino qui preso in considerazione.

3.4.1 L'utilizzo del "tema" nella *Musica ricercata*.

Prendiamo allora a modello, tra le tre possibilità, il VII della *Musica ricercata*, in quanto, essendo scritto per strumento solo (il pianoforte), può risultare più immediato da comprendere rispetto alla sua orchestrazione per quintetto di fiati, la quale comunque si limita a suddividere il materiale tra i cinque strumenti con lievi variazioni ritmiche, senza aggiungere molto altro. Per quanto concerne l'Andante della Sonatina, invece, mi limiterò ad accennare alla sua disarmante semplicità, nel contesto della quale (il brano dura circa un minuto e mezzo) il tema modale si forma a partire da un ostinato di quattro accordi, per poi spegnersi e lasciare nuovamente l'ostinato da solo, a concludere il brano.

Ritornando alla *Musica ricercata*, quindi, si ricorda che, all'interno della raccolta pianistica, Ligeti descrive un chiaro percorso, che consiste nell'allargamento progressivo del campo armonico da utilizzare (procedimento ormai ben noto ai lettori di questa tesi), passando da un pezzo all'altro: il I, allora, dovrà essere composto da sole due note (il *la* e il *re*, con quest'ultimo che peraltro compare solo alla fine, in modo quasi ironico), il II da tre, il III da quattro e così via (sebbene le note utilizzate in un brano non debbano essere necessariamente le stesse del precedente con l'aggiunta di un'altra, differenza che riduce le analogie con gli allargamenti del campo armonico che abbiamo affrontato nei Capitoli 1 e 2). Arrivando al "nostro" VII, quindi, ci troviamo con otto note possibili, tra le quali Ligeti seleziona quelle del modo di Fa misolidio (ovvero un Fa maggiore con il settimo grado abbassato, quindi con il *mi* bemolle) con l'aggiunta di un *lab* da utilizzare quando al tema verrà sovrapposto, a canone, lo stesso una quinta sotto (*v. infra*).

Si è scritto sopra che il Ligeti pre-Darmstadt sia autore di molti lavori tematici: ebbene, il suo tematismo spesso (ma non sempre, come si vedrà) non ha nulla a che fare con quello classico o

romantico, attingendo piuttosto a stilemi precedenti, ovviamente rivisitati. Il VII della *Musica ricercata*, ad esempio, si basa su una perorazione dell'elemento melodico principale, che ricomincia sempre da capo dopo ogni sua enunciazione, per essere vestito, di volta in volta, con un abito diverso (cambia quindi solo cosa avviene intorno, ma il tema rimane identico). Procedendo così, il compositore si avvicina allora alla Ciaccona e alla Passacaglia (che però ripetevano in continuazione un ostinato, quindi in realtà un'armonia, non certo un tema portante), con un profumo importante del Tema con Variazioni (in cui, tuttavia, il tema viene per l'appunto *variato*, non ripetuto identico).

Nel brano assistiamo poi ad un procedimento di accumulazione progressiva di complessità, non raro nella produzione del primo Ligeti (e non solo, come si è avuto modo di constatare nei capitoli precedenti): tutto inizia con un rapidissimo ostinato di sette note alla mano sinistra, che perdurerà per quasi tutto il brano; si sovrappone quindi una prima, semplice enunciazione del tema (Es. 3.2) Esso è scomponibile in tre frasi principali, per un totale di 27 battute, ed è impostato in una modalità ambigua, in realtà una polimodalità, che si appoggia sul Fa misolidio anticipato sopra (si vedano l'ostinato della mano sinistra e molte formule cadenzali successive, quando il maestro aggiungerà più voci), ma che contiene al suo interno anche elementi riconducibili a un *do* dorico (il cui campo armonico è peraltro sovrapponibile a quello di Fa misolidio) e a un Sol eolico, essendo *do* e *sol* due note perno del movimento melodico (le tre frasi, infatti, terminano rispettivamente sul *do* e, per due volte, sul *sol*. Il *do*, inoltre, è luogo anche di diverse fermate intermedie).⁷⁶

⁷⁶ Si confronti con Daniel Grantham, *Ligeti's early experiments in compositional process: simple structures in Musica ricercata*, 2014, pp. 63-78. Grantham parla di polimodalità e di oscillazioni tra Do dorico e Sol eolico, senza però riferimenti alla struttura portante di Fa misolidio.

Cantabile, molto legato
 ♩ = ca. 116 ***)

Prima frase

p

Seconda frase

Terza frase

Es. 3.2. (alla pagina precedente) G. Ligeti, il tema del VII pezzo della *Musica ricercata*, dall'ed. Schott del 1995 (è riportata la sola mano destra). Si noti la ricorrenza delle fermate sulle note do e sol, non solo alla fine di ogni frase nel caso del do. L'inizio di ogni nuova frase è segnalato con una linea nera. **N.B.:** quando più avanti si parlerà di prima, seconda e terza frase, si farà riferimento a questa suddivisione, anche a proposito delle successive ripetizioni del tema.

Terminata la prima enunciazione del tema, come previsto ne abbiamo subito una seconda (in mezzo tra le due è inserita una battuta di ostinato da solo), e, nel contesto di quella accumulazione ligetiana sopra citata, i giochi si fanno sempre più complessi: viene allora aggiunta una seconda voce, inferiore, che sostanzialmente interza quella principale, uscendo dai binari del moto parallelo solo per effettuare formule cadenzali e poco altro (come due simil-bordoni rispettivamente di *fa* e *mi* nel corso della seconda frase, bb. 37-42). Il tema, quindi, oltre ad essere infarcito in questo modo, rimane identico, eccetto l'accorciamento del primissimo *do* e una leggera variazione nella terza frase, la quale viene accresciuta di una misura (ovvero b. 50) per compensare il culmine sul *fa* raggiunto nella battuta precedente, il cui corrispettivo, nella ripetizione originale, andava invece al più vicino *do* (cfr. b. 23, 1° rip. e b. 49, 2° rip.).

Arriviamo allora, dopo un'altra battuta di solo ostinato, alla terza enunciazione del tema, stavolta melodicamente identica alla prima, ma all'ottava sopra e con i valori ritmici leggermente ritoccati per permettere l'inserimento di un canone alla quinta sotto, estremamente rigoroso melodicamente ma con qualche licenza, ancora una volta, per quanto riguarda l'imitazione ritmica.

L'accumulazione di complessità raggiunge il suo culmine nella quarta ripetizione, ora a tre voci, con il nostro tema nella voce centrale, mentre quella inferiore arricchisce l'armonia e la superiore effettua alcune libere imitazioni (il tutto sempre e solo con la mano destra, essendo la sinistra impegnata con l'ostinato). Il materiale è nuovamente identico all'originale, con l'aggiunta di un *sib* e un *lab* lunghi alle bb. 97-99, per sostenere una figura imitativa trasposta della voce superiore. Si nota però che questa volta vengono riprese solo le prime due frasi.

Arriviamo quindi a b. 105 dove avviene una nuova riproposizione del materiale tematico, a due voci, molto più libera e che a b. 110 si aggancia con quella che era la seconda frase originaria. A b. 118, poi, mentre l'ostinato si alza di un'ottava, abbiamo una chiusa della melodia della mano destra, sempre a due voci, che, terminando, lascia da solo l'ostinato, il quale successivamente passa alla mano destra (e si alza di un'ulteriore ottava), per poi spegnersi in un trillo *fa-sol*.

Oltre che per comprendere bene da dove venisse il tema e in che modo esso fosse stato lavorato al suo tempo, si è dato questo spazio all'analisi del VII pezzo della *Musica ricercata* in quanto, sebbene in un modo esponenzialmente più complesso, nel II movimento del Concerto per violino Ligeti lavorerà partendo da presupposti formali davvero simili, quindi con una ripetizione identica e continua del tema portante per tutta la durata del brano, che arriverà a 6' circa contro i 2'40" del VII della raccolta pianistica, per un totale di sette enunciazioni del tema, contro le quattro più i frammenti finali che abbiamo appena visto nel pezzo per pianoforte.

3.4.2 Il II movimento nel dettaglio.

Entrando nel merito del II movimento del Concerto per violino, sarà doveroso contestualizzare per prima cosa il particolare titolo del brano: *Aria, Hoquetus, Choral*, un esplicito riferimento a tre forme antiche, le quali verranno tutte reinterperate in qualche modo al suo interno. Procedendo nell'ordine indicato dal compositore, si nota che l'Aria, la celeberrima forma vocale che vede i suoi natali nel Barocco, come pezzo chiuso dell'Opera, è presente nel movimento sotto forma del lirismo dello strumento solo, oltre che nel fatto che «come le prime Arie barocche, il movimento è diviso in diverse strofe». ⁷⁷ L'*Hoquetus*, invece, procedimento medievale poco noto ai più, è un espediente polifonico, diffuso specialmente in Francia tra l'11° e il 13° sec., caratterizzato dalla spezzatura delle voci, mediante pause tra

⁷⁷ Floros [2014, 197].

sillaba e sillaba (e con ricerca di contrattempo tra voce e voce), così da richiamare un effetto di singhiozzo (fr. *hoquet*).⁷⁸

Floros individua l'utilizzo dell'*Hoquetus* nei flauti tra le bb. 84-129, oltre che nei pizzicati *quasi chitarra* dei violini divisi (più il solista) tra le bb. 157-181,⁷⁹ ma tracce di esso si potrebbero anche trovare in quel controcanto spezzato, sempre per accordi e in *pizz.*, che il violino concertante esegue tra le bb. 75-83 (si vedrà tutto meglio nel dettaglio *infra*).

Arrivando quindi al Corale, forma che non ha bisogno di particolari presentazioni, si osserva che Ligeti ci propone la sua versione della stessa in almeno due momenti (b. 75-primo quarto di 84; primo quarto di 157-primo quarto di 181), in entrambi i casi ad opera di strumenti insoliti (e non temperati, soprattutto alle dinamiche richieste), rispettivamente le ocarine nel primo e ocarine e flauti a coulisse (coadiuvati dagli ordinari ottavino e flauto il Sol) nel secondo.⁸⁰ I due Corali, inoltre, sono sempre sovrapposti a quel procedere a *Hoquetus* di cui sopra, affidato ai pizzicati dei violini (si notino le analogie tra i numeri di battuta riportati).

Passando ora alla lettura analitica, si sottolinea che il pezzo inizia, similmente a quanto accadeva con il VII della *Musica ricercata* (non considerando l'ostinato della mano sinistra), con un'esposizione limpida del tema da solo (bb.1-43), ora affidato al violino concertante (Es. 3.3). A livello melodico, troviamo poi delle differenze con la versione che abbiamo affrontato all'interno della raccolta pianistica (mentre non si parlerà delle lievi divergenze ritmiche, già presenti tra un'enunciazione e l'altra del tema nel brano per pianoforte, che in questo caso rendono la melodia ancora più cantabile): nello specifico, considerando che nel Concerto il tema alla sua prima apparizione è trasportato una settima minore sotto (e non un'ottava evidentemente per non andare oltre l'estremo *sol* del violino), il tutto parte da un *re*, non più da un *do*. Le varianti rispetto alla melodia della *Musica ricercata* consistono nell'alterazione dei *fa* e dei *do* (che diventano diesis) quando si trovano in un gruppo discendente di crome (mentre negli altri casi rimangono naturali); inoltre, a b. 16 è presente un culmine (pure accentato) sul *re*, che, restando fedeli all'originale e considerando il trasporto avrebbe dovuto essere un *la*. A b. 24, poi, abbiamo un altro culmine ora sul *sol*, sempre accentato, che non era presente nel tema del pezzo pianistico, seguito da uno *step* discendente in più alla misura successiva per compensare il salto: tale espediente, però, risulterà forse già noto ai lettori più attenti, che

⁷⁸ Dalla voce «hoquetus» dell'enciclopedia online Treccani.

⁷⁹ Floros [2014, 198].

⁸⁰ Si veda nuovamente Floros [2014, 198], che, oltre a identificare i due "Corali" qui riportati, propone anche dei contorni simili (ma lievemente sfasati) da quelli che si delinearanno qui di seguito per le ripetizioni o enunciazioni del tema (in Floros chiamate «strofe»).

ricorderanno il suo utilizzo nella seconda enunciazione nel tema nella *Musica ricercata*, quella che copriva le bb. 29-54 del VII pezzo (il passaggio in questione era alle b.49-50). Tornando al Concerto per violino, si nota in ultimo un *re*, che si frappone in maniera inedita tra il *si* e il *la* a cavallo tra le bb. 28-89. Sul finire di quella che nel brano pianistico (e anche qui) era la terza frase del tema, entra poi la prima viola (tra quelle non scordate) a sostegno del solista con note lunghe, come potrebbe accadere in un'Aria lenta barocca, per tenere vivo il parallelismo suggerito dal compositore.

In questo caso, poi, Ligeti allunga il tutto ripetendo identica quella che era la terza frase, formando quindi uno schema che si potrebbe sintetizzare come A-B-C-C', dove A e B sono le prime due frasi e C è la terza che viene enunciata due volte. C', tuttavia, è un'esclusiva di questa prima enunciazione tematica (e dell'ultima), in quanto, come si vedrà, tale iterazione verrà sempre tagliata fuori dalle altre ripetizioni, le quali, quando complete, riprenderanno allora il modulo semplice A-B-C proprio del VII della *Musica ricercata*.

II. Aria, Hoquetus, Choral

Andante con moto $\text{♩} = 100$ Prima frase, A Seconda frase, B

Violino solo

sol IV sia al segno (♯) possibile, anziché ma espressivo

f separate bowing, legato
Sibich für Sibich

13 Terza frase (prima ripetizione), C

Violino solo

25 A Terza frase (seconda ripetizione), C'

Violino solo

Va. I senza cord. n

f separate bowing, legato
Sibich für Sibich

41 B

Fl. 2

Fl. c. (I)

Violino solo

Va. I IV

Cb.

Es. 3.3. G. Ligeti, *Concerto per violino*, “tema” del II movimento, dall’ed. Schott. Si confronti con l’Es. 3.2. (lo stesso tema nel VII della *Musica ricercata*).

Già pensando alle microvariazioni melodiche rispetto al tema originale della *Musica ricercata* (in particolare alla presenza del *fa#* e del *do#*) e dando un’occhiata, nell’Es. 3.3., alle note con cui la viola sostiene la seconda ripetizione della terza frase del solista, C’ (si guardi, nello specifico, al *sib*, al *mib*, al *lab* e al *reb*, presentati in progressione, tra le bb. 37-41), si sarà forse notato che Ligeti esce dalla semplice polimodalità del pezzo pianistico, per dare vita ad un’armonia ben più complessa. La viola, infatti, completa il totale cromatico suonando nell’ordine le tre note che mancavano a quel Re dorico del violino con l’aggiunta di *fa#* e *do#*, per raggiungere l’enunciazione completa delle 12 note con i suoi *sib*, *mib* e *lab* di cui sopra (mentre il *reb* che chiude la progressione lo abbiamo già incontrato sotto forma di *do#* al violino).

Osservando con attenzione queste prime battute, quindi, si evince che il compositore selezioni con cura le note di cui si serve, dimostrandoci ancora una volta come la sua grande attenzione per il risultato sonoro, anche quando potrebbe non sembrare (come in questo caso), sia sempre affiancata da logiche di fondo che esulano dal mero quanto dilettantistico "suona bene", espressione di cui si sente abusare spesso.

Proseguendo con la lettura, si arriva quindi alla seconda enunciazione del tema, sempre ad opera del violino solista (bb. 47-75), separata dalla precedente per mezzo di tre misure (più una semiminima in levare) in cui entrano i due flauti (di cui uno in Sol) a cui è affidata una linea, prima all'unisono e poi trattata con un semplicissimo contrappunto (da b. 50), che si incrocerà con l'entrata del solista a b. 47. Tale polifonia ricorda quella che il compositore già ci proponeva nel VII della *Musica ricercata*, con elementari formule cadenzali, pedali e movimenti interzati.

Il tema, come anticipato, viene (ri)enunciato interamente dal solista, melodicamente identico alla sua forma originale ma trasportato una quinta giusta sopra (e senza la seconda ripetizione della terza frase, C'); esso è sostenuto, oltre che dal gioco contrappuntistico con i flauti, anche da un doppio pedale di quinta più un'ottava (*sol-re*, bb. 43-56), ad opera del contrabbasso e della prima viola non scordata (che era già entrata in precedenza), poi unificato a movimento per ottave parallele, fino alla b. 63, quando i flauti si spengono e, in cambio, si aggiungono un'ulteriore viola e i due violoncelli, sempre per eseguire note lunghe, a formare nuovi doppi pedali per quinte raddoppiate su due ottave. Alla b. 65, fino al termine di questa seconda enunciazione, si uniscono anche i due corni (e aumenta l'agogica, passando da 100 al quarto a 130), i quali eseguono note non sempre temperate (Ligeti chiede di non correggere l'intonazione degli armonici, che segna molto precisamente in partitura, Es. 3.4), quasi a preparare l'ascoltatore a quello che sta per succedere con l'imminente entrata delle ocarine.

♩ = 130, ♪ = 65

4/4 In F# (don't correct the harmonic notes)
In Fis (Naturtöne nicht korrigieren)

65 *) 7. 11. 13.

1 Cr. *pp cantabile* *poco cresc.* *mp*

2 *pp cantabile* *poco cresc.* *mp*

*) Always play like a french horn, the right hand not in the bell.
Stets wie ein Waldhorn spielen, die rechte Hand weg vom Trichter.

Es. 3.4. G. Ligeti, *Concerto per violino*. L'entrata dei corni (riportate le bb. 65-68). Si notino le note non temperate, da ottenere come armonici da non correggere.

Con la terza enunciazione del tema (Es. 3.5), tra le bb. 75-84,⁸¹ abbiamo il primo dei due Corali (quindi anche il primo *Hoquetus*): l'elemento melodico portante è ora affidato per moto parallelo alle quattro ocarine, che incarnano le voci del Corale (suonate dall'oboista, dai due clarinettisti e dal fagottista). Il tema allora si trova trasposto, simultaneamente, in altrettanti "modi", partendo (leggendo dal basso verso l'alto) dalle note *re*, *la*, *si* e *fa#* e formando, a ben guardare, l'equivalente di una settima di II specie iterata. Vengono riproposte le sole prime due frasi originarie (A e B), e, pur mantenendo il medesimo profilo molto riconoscibile all'ascolto, la melodia (tutta per diminuzione) presenta in realtà un nutrito numero di variazioni intervallari al suo interno, rispetto alla versione di partenza (salti accorciati o allungati, toni che diventano semitoni e viceversa).

Al Corale si sovrappone quindi (oltre ai pedali dei corni, fino a b. 79 e degli archi, per tutta la sezione) il violino solista, che esegue una sorta di controcanto singhiozzato (la reminiscenza dell'*Hoquetus*, appunto), con accordi pizzicati e arpeggiati su tutte e quattro le corde.

⁸¹ Floros [2014, 198] indica la fine di questa "strofa" nella b. 85, ma in tal caso si tratta certamente di un errore (di battitura?), in quanto nessun elemento del "Corale" sfocia oltre la b. 84. Correttamente, poi, lo studioso pone invece proprio la b. 84 come inizio della "strofa" successiva.

caso) ogni possibile trattamento di tipo romantico per la sua melodia e prendendo così le giuste distanze da un modo di procedere che, altrimenti, sarebbe stato davvero “spudorato”: insomma, ormai è chiaro che le “armi contro l’esplicitezza”, di cui si serve il compositore in questo II movimento, consistano in un tema che è in realtà una (auto)citazione, il quale, inoltre, è reso discosto per mezzo del continuo ricorrere a rivisitazioni di procedimenti antichi, risalenti ad un periodo in cui il tematismo ancora non esisteva.

Il tema-*cantus firmus*, in questa enunciazione, è ripreso melodicamente identico alla versione originale (ma trasportato di una terza più un’ottava sopra, in modo che inizi dalla nota Fa); vengono utilizzate tutte e tre le frasi, con l’ultima, però, non ripetuta una seconda volta (manca quindi sempre C’). Al tema si sovrappone un nuovo moto singhiozzante (si veda ancora l’*Hoquetus*) ora affidato all’ottavino (in *mf*, ma poi pure *f* e *ff*, sebbene passando anche per dinamiche inferiori), sostenuto dal flauto contralto (sempre *ppp*) che, per volere del compositore, non deve essere necessariamente udito con chiarezza, avendo come unico compito quello di supportare il suo parente acuto. Sporadicamente, inoltre, il Glockenspiel interviene per raddoppiare l’ottavino.

Un ulteriore strato che si sovrappone al *cantus firmus* e all’*Hoquetus* è realizzato dal violino solista (talvolta raddoppiato dal vibrafono, che entra sempre in coppia con il Glockenspiel di cui sopra): lo strumento concertante esegue infatti una sorta di controcanto tremolato, sul ponticello, dalle dinamiche affermative (*mf*, *f* e affini), coadiuvato dal violino e dalla viola scordati dell’orchestra, che eseguono il medesimo elemento (ma in *pppp* e con sordina, «difficilmente udibile, solo *nuance* di colore»⁸²), trasposto rispettivamente un tono e una sesta minore sotto (senza contare le scordature), formando un moto parallelo. Il tutto è sostenuto anche da pizzicati degli altri archi (senza il contrabbasso, che qui tace), i quali rinforzano gli attacchi di tromba e trombone (eccetto il primissimo, raddoppiato invece dai violini (e dal vibrafono)).

⁸² Dicitura dello stesso Ligeti, tratta dalla partitura.

Balance between solo violin and piccolo: both should always be heard equally well.
Balanz zwischen Piccolo und Solo-Violine: beide Instrumente sollen stets gleich gut hörbar sein.

The alto flute supports the piccolo subtly in the low register and should not be heard clearly.
Die Altoflute stützt unschwerflich das Piccolo im tiefen Register, sie soll kaum hörbar sein.

mf *mf* *ppf*

E *molto ritmico*

$\frac{3}{4}$ ($\text{♩} = 152$)

Always clearly audible, but never covering up piccolo and solo viola.
Stets gut hörbar, doch Piccolo und Solo-Violine niemals verdeckt.

senza sord. *cantus firmus*

mp (mf ad lib)
con sord. (cup muted)

pp

Vibraphon
p senza Pedale

molto ritmico
arco ($\text{♩} = 152$)

senza sord. *punta d'arco*
sul pont., con sord.

hardly audible, only a source of tone colour
kaum hörbar, nur eine Farbnuance

lay bow aside
Bogen weglegen *fff*

senza sord. a2 *pizz., vibr.*

f *mf*

senza sord. a2 *pizz., vibr.*

f *mf*

hardly audible, only a source of tone colour
kaum hörbar, nur eine Farbnuance

punta d'arco
sul pont., con sord. *fff*

pizz., vibr.

mf *pizz., vibr.*

mf *pizz., vibr.*

mf *pizz., vibr.*

mf *pizz., vibr.*

Es. 3.6. G. Ligeti, *Concerto per violino*, bb. 81-85, Le ultime misure della terza e l'attacco della quarta enunciazione (da b. 84). Si noti la dicitura «cantus firmus» sopra la parte di trombone, oltre alle singolari indicazioni per il flauto contralto, il violino e la viola scordati dell'orchestra, ai quali è chiesto di dare esclusivamente colore, senza curarsi di essere effettivamente udibili o meno.

Alla b. 130, con il levare, abbiamo la quinta enunciazione (ultimo quarto di b. 129-b.159, fondendosi, per le due misure conclusive, con le prime due della ripetizione successiva); il metronomo ritorna a 100 al quarto, come all'inizio (ma ora con l'indicazione *solenne*, mentre apriva il brano la dicitura *Andante con moto*) e il tema, trasposto partendo dal *fa#*, viene adesso affidato al primo corno, con il secondo che lo sostiene per mezzo di un ormai familiare contrappunto dalle semplici regole,⁸³ ora non temperato in quanto gli armonici, come prima, non sono da correggere. La prima frase (A) della versione originaria è tenuta melodicamente identica, sebbene capiti che un *la#* si debba eseguire calante come undicesimo armonico naturale; le altre due, invece (B e C, come di consueto senza C'), presentano, alla stregua delle ocarine della terza enunciazione, il noto profilo ma un cospicuo numero di variazioni intervallari interne, in questo caso anche più evidenti all'ascolto rispetto a quanto si constatava con il primo Corale. I corni mantengono dinamiche medie (*mf* e *mp*) e al loro movimento si contrappuntano occasionalmente interventi di colore (con dinamiche ben più leggere, sul *pp*) del trombone (bb. 144-146), poi insieme alla tromba (bb. 149-154).

Il violino concertante, al di sopra di questo tappeto sonoro, esegue bicordi e tricordi (con l'arco), sempre *f*, con talvolta un semplice controcanto alla voce superiore. Esso, inoltre, è l'unico in 4/4, mentre gli altri suonano in 3/4 (quindi è come se il solista eseguisse costantemente duine, quando ha due minime per battuta, o quartine, nei casi delle misure con quattro semiminime).⁸⁴

La sesta enunciazione (bb. 157-181) consiste nel secondo Corale (a cui si sovrappone un altro *Hoquetus*, Es. 3.7). Le voci del Corale, come nel primo caso, sono sempre quattro ed eseguono il "nostro" tema per moto parallelo partendo da altrettante altezze diverse (*lab, do, mib, sol*, formando adesso quello che tonalmente sarebbe una settimana di IV specie): ora però ogni voce è raddoppiata all'ottava, per un totale di otto strumenti simultaneamente impegnati con l'elemento motivico: le quattro ocarine di cui sopra, l'ottavino, il flauto in Sol e due flauti a *coulisse* (questi ultimi affidati ai percussionisti). In realtà, anche le due viole accordate nel modo ordinario e i due violoncelli partecipano al gioco, pizzicando sempre in sincrono con i fiati le

⁸³ Si precisa che questi semplici contrappunti non sono affatto uguali di ripetizione in ripetizione: ciò che li accumuna è esclusivamente la loro composizione elementare, non articolata.

⁸⁴ Anche qui, a costo di sembrare pedante, riscontro una piccola incongruenza in Floros [2014] (a meno che egli non si riferisca ad un'altra versione a me ignota del Concerto), il quale indica questa quinta "strofa", invece che a 100 (come è segnata in partitura), a 114 di metronomo al quarto per gli strumenti in 3/4 (chiamando questa agogica «tempo primo», come fa anche Ligeti in partitura, ma correttamente, in quanto il brano inizia sempre a 100 di metronomo al quarto, non a 114) e riportando (con delle proporzioni a dire il vero corrette) che il solista, in 4/4, suoni a 152 al quarto (quindi mantenendo il *tactus* dell'enunciazione precedente, la quarta). In realtà, almeno nella partitura Schott oggi in uso, il 114 arriverà, ma solo all'enunciazione successiva, la sesta.

loro quattro note, nell'ottava più grave tra le due disponibili (con una nota per ciascuno): si può quindi parlare di un Corale amplificato rispetto al primo.

Una simile amplificazione avviene anche per l'*Hoquetus*, quel controcanto "a singhiozzo", come nel primo caso pizzicato su tutte e quattro le corde in arpeggio dal violino solista (ora «quasi chitarra», quindi alternativamente dal basso verso l'alto e viceversa), che, adesso, è raddoppiato dai quattro violini non scordati dell'orchestra, i quali si spartiscono (divisi) le medesime note dello strumento concertante (alcune anche raddoppiate su ottave aggiuntive), eseguendo bicordi, pure in questo caso pizzicati «quasi chitarra».

Il tema, in questo secondo Corale meno diminuito rispetto al precedente, viene presentato come sopra nelle sole prime due frasi (A e B) e con diverse variazioni intervallari, ma sempre mantenendo ben riconoscibile il suo profilo melodico. Anche l'*Hoquetus* dei violini questa volta riprende la familiare melodia (il che è una novità rispetto a prima), riuscendo ad enunciare tutte e tre le frasi (A, B e C), con le consuete variazioni intervallari del caso. Siamo allora in presenza di un (seppure non rigoroso) canone per diminuzione tra i fiati e i violini, con i secondi che entrano dopo ma che riescono a superare i primi e a completare anche la terza frase, C. Manca, come al solito, C'.

(3/4) ^M molto solenne
♩ = 114

Fl. picc. (2)
Fl. c. (1)
1
2
Ocar.
3
4
1
Cr. *in F3*
2
Tr.
Trb.
Perc.
Violino solo
(3/4) ♩ = 114 molto solenne
1
2
3
4
VI.
1
2
Va. *sempre pizz., vibr.*
1
2
Vc. *sempre pizz., vibr.*
1
2

p *dim.* *pp crescendo*
molto vibr.
*pizz.**)*
tutta la forza
molto vibr.
***)*
***)* *molto vibr.*
***)* *molto vibr.*
***)* *molto vibr.*
***)* *molto vibr.*

The image shows a page of a musical score for G. Ligeti's *Concerto per violino*, specifically measures 157-167. The score is arranged in a system with multiple staves. At the top, there are staves for Fl. picc. (2), Fl. c. (1), and Ocar. (4). Below these are staves for Perc. (Lotosföve 1) and Violino solo. The bottom section of the score is for the string ensemble, with staves for VI (Violins 1-4), Va. (Violas 1-2), and Ve. (Cellos/Double Basses 1-2). The woodwind parts feature melodic lines with dynamics such as *f*, *mf*, and *ff*. The string parts are marked with *sim* (sustained) and *ff* (fortissimo). The score is numbered 160 at the top left.

Es. 3.7. G. Ligeti, *Concerto per violino*, Le prime battute del secondo Corale/Hoquetus (bb. 157-167). Si noti quella sorta di canone per diminuzione tra i fiati (Corale) e i violini (Hoquetus).

Alla sesta enunciazione segue quello che Floros chiama un «interludio» (bb. 180-192), ovvero una piccola zona (*Maestoso misterioso*) dove il tema è assente.⁸⁵ Si tratta di una microsezione di congiunzione piuttosto ipnotica, a cura degli ottoni (poi, da b. 184, entra anche il contrabbasso con armonici), i quali eseguono un movimento lento e cantilenante, che sale e scende, per poi fermarsi su un lungo pedale composto da cinque note (eseguite dai quattro ottoni con il contrabbasso) il quale sosterrà, fino alla b. 206, l'ultima enunciazione del tema.

A b. 193, infatti (con una semiminima di levare), abbiamo la preannunciata settima ed ultima enunciazione tematica (bb. 193-235), che ritorna ad essere affidata al violino concertante. La melodia è ripresa senza variazioni intervallari di alcun tipo rispetto all'originale, però è trasposta partendo dal *lab*. Il solista suona le prime due frasi (A e B), *pp semplice e malinconico, da lontano*, con la sordina, sostenuto dal pedale degli ottoni con il contrabbasso che si era andato a formare al termine di quell'«intermezzo» di cui sopra. Terminato il pedale, lo strumento concertante esegue in solitaria la frase C (e, ad essere precisi, anche le ultimissime due note di B), rendendo più interessante il discorso per mezzo dell'ennesimo contrappunto semplice, a due voci, che ora realizza da solo, a doppie corde. La frase finisce poi su un bicordo *mib* (nota "reale")-*la* (nota "di contrappunto"), che viene tenuto lungo, a mo' di pedale, per sostenere il flauto il *sol*, il quale, entrando, ripete la terza frase, C (ma con una diversa trasposizione, una terza minore sotto quella appena suonata dal violino), rispolverando quindi quel C' che avevamo visto esistere solo nell'enunciazione iniziale, per poi essere sempre tagliato successivamente. Flauto e violino terminano i loro interventi (intanto quest'ultimo, a b. 233, aveva cambiato il suo bicordo in Sol-Mi, a formare una triade di Do maggiore in secondo rivolto con il *do* finale del flauto), e, da b. 236, abbiamo quattro battute di pausa che servono per far prendere il flauto in *do* al flautista, togliere la sordina al solista, e, soprattutto, lasciare viva la tensione (un po' come si era notato tra i due movimenti del Concerto per violoncello, al Capitolo 1), in vista dell'attacco, che avviene subito (in partitura: *attacca*) del movimento successivo.

Se il compositore era riuscito magistralmente per tutto il movimento a trattare il suo tema con affetto, ma sempre ad una certa distanza, effettivamente questa ripresa finale con il violino da solo (e poi il flauto) potrebbe risultare un po' troppo scoperta, per quanto sia supportata inizialmente dagli ottoni, poi venga usato quel caratteristico contrappunto ligetiano un po' lunare e così via. Forse, però, se gli esecutori suonassero davvero *pp* e soprattutto *da lontano*, come indicato in partitura, invece di tirare fuori tutta la loro espressività come si evince

⁸⁵ Floros [2014].

(almeno) dalle registrazioni disponibili in rete, anche quest'ultima enunciazione potrebbe riacquistare quel distacco che aveva permesso senza contraddizioni, in un (grande) lavoro contemporaneo, un tematismo così marcato.

3.5. Il quinto movimento.

Così come per il secondo, anche nel quinto e ultimo movimento del Concerto possiamo rintracciare un chiaro esempio del tematismo del tardo Ligeti, declinato in un modo totalmente diverso da quanto abbiamo appena visto.

Prima di entrare nel merito, però, si presenterà, alla stregua di quanto si è fatto sopra per il suo corrispettivo, una piccola storia del tema in questione, il quale, pure in questo caso, non è inedito.

3.5.1. Da dove viene il tema del V?

Come si è anticipato introducendo l'argomento nel par. 3.2, possiamo rintracciare le origini del tema principale del V movimento all'interno del II del Concerto per pianoforte, già noto ai lettori di questa tesi. Più precisamente, mi riferisco a quell'elemento, affidato al solista, che apriva quella che sopra avevo definito la seconda zona del brano (Es. 3.8).

The image shows a handwritten musical score for piano, measures 32-35. Measure 32 is marked with a red 'A' and a circled '32'. Measures 33-35 are marked with red 'B', 'C', and 'G' respectively, and circled measure numbers '33', '34', and '35'. The score includes piano (PF.) dynamics, 'ppp sempre senza ped.', and various fingering and articulation markings.

Es. 3.8. Ligeti, *Concerto per pianoforte*, II, bb. 32-35 (solo parte di pianoforte).

Si può notare che siamo in presenza di un elemento melodico, qui spazializzato agli estremi della tastiera, suddividibile in tre parti (facilmente individuabili in quanto separate per mezzo di respiri), che chiamerò A, B e C: la prima, A, consiste in quattro note discendenti per grado (con una forte prevalenza di semitoni); la seconda, B, non è altro che una ripetizione identica di A, ma con una quinta nota discendente aggiunta; per finire la terza, C, a sua volta suddivisibile in due emistichi, è composta da una testa di quattro note, le quali, melodicamente, seguono il seguente schema (semitono su - 3° min. su - tono giù, in riferimento alla mano destra) e una coda che è l'inverso della testa con l'aggiunta di una quinta nota di arrivo.

Questo elemento derivava da quella che si era definita la «cellula generatrice» del movimento, quei deboli sospiri esitanti che aprivano il brano. Ebbene, tale oggetto così incerto, oltre ad essere alla base di tutto il II, riesce, nella sua nuova veste, addirittura a scavalcare la doppia stanghetta e ad entrare anche nel III movimento dello stesso Concerto (Es. 3.9).

The image shows a handwritten musical score for piano solo, consisting of three systems. The first system is labeled 'A' and includes the instruction 'molto espressivo, dolente con tenerezza'. The second system is labeled 'B' and the third 'C'. The score is for piano solo, with dynamics 'PIANO-FORTE SOLO' indicated. The music features a melodic line with a prominent interval of a second (re#-mi) and a bass line with a similar interval (do#-do-si-la-sol).

Es. 3.9. G. Ligeti, Concerto per pianoforte, III, bb. 6-inizio di 12 (solo parte di pianoforte).

Quello che nel II era ancora solo un motivo melodico, già nel III del Concerto per pianoforte, ritornando, inizia ad essere un vero e proprio tema. Esso è, nella sua enunciazione iniziale, solo alla mano destra, nel registro centrale e trasposto in modo che parta dal *mib*; è sostanzialmente identico al suo corrispettivo nel II nelle parti A, B e nella testa di C, con lievissime varianti nella disposizione dei toni e dei semitoni. Abbiamo anche una sottolineatura del culmine melodico, per mezzo di un bicipite (*re#-mi*), pure accentato (b. 9). La coda di C, invece (bb. 10-11), non è più simmetrica alla testa ma semplicemente consiste in un nuovo movimento verso il basso per gradi di cinque note (*do#-do-si-la-sol*), l'equivalente di B ma partendo dalla sua seconda nota (che da *reb* diventa *do#*) e aggiungendo un *sol* conclusivo.

Oltre alla doppia stanghetta del suo movimento, la derivazione della cellula generatrice del II del Concerto per pianoforte supera pure i confini della composizione stessa che la ospita, approdando nel nostro V del Concerto per violino, dove, in base al trattamento che riceve, diventa un tema a tutti gli effetti. Di questo, naturalmente, si avrà modo di scrivere poco più avanti, nel paragrafo seguente.

Prima, però, vorrei citare altri due momenti in cui si può riscontrare una traccia dell'ormai noto elemento melodico nella tarda produzione di Ligeti, che quindi forse, in qualche modo, doveva esserci affezionato: parlo, nello specifico, di due passaggi isolati (dunque non tematici, ma neanche motivici) presenti rispettivamente nel Concerto di Amburgo (1999, 2002, cfr. Cap. 4) e in *Síppal, dobbal, nádihegedűvel* (2000), lavoro già citato sopra per via della sua eccentrica orchestrazione (Cap. 2).

Nel primo caso, troviamo l'oggetto affidato al corno solista alla fine del VI movimento (tra le bb. 32-46, Es. 3.10).

Es. 3.10. G- Ligeti, Concerto di Amburgo, VI, bb. 31-50, edizione Schott, parte del corno solista (l'elemento motivico è tra le bb. 32-46).

In questo passaggio – come si anticipava – del tutto isolato all'interno del brano, l'elemento motivico è senza ombra di dubbio il “nostro”, con le due frasi A e B costruite nello stesso modo rispetto alla versione originale (ora trasposte in modo da partire sul *fa* e con una prevalenza dei toni sui semitoni). C, poi, a tutti gli effetti la cellula più incostante dell'oggetto, appare lievemente variata.

Per quanto riguarda *Síppal, dobbal, nádihegedűvel*, invece, mi riferisco alle b. 10-11 del IV pezzo della raccolta, *Kuli* (Es. 3.11).

The image shows a musical score for G. Ligeti's 'Síppal, dobbal, nádihegedűvel, IV, «Kuli»'. The score is for Mezzo-soprano (Mez.), Xylophone, Percussion (Perc. Schiz.), 1. Marimbaphone, 2. Marimbaphone, and Bass-Marimbaphone. The tempo is 'poco meno mosso' and 'rall.'. The lyrics are 'Ku-li gya-log megy. Ku-li szakáll fehér. Ku-li ál - mos.' The score is divided into three sections: A (pp), B (p), and C (p).

Es. 3.11. G. Ligeti, *Síppal, dobbal, nádihegedűvel, IV, «Kuli»*, bb. 10-11, ed. Schott.

Qui abbiamo, ora partendo da un *si* e per diminuzione, la parte A composta da cinque note (non più quattro) discendenti – in questo caso solo per semitono – e B identica ad A, ma, come di consueto, con l’aggiunta di un’asimmetrica nota in più alla fine; di C, poi, questa volta si ha solo la testa, che si può identificare grazie a quel culmine melodico (il *re*), enfatizzato dalla doppia forcilla che lo vede come apice (in *mf*), e che ricorda molto il corrispettivo bicordo *do#-Re* accentato nel III del Concerto per pianoforte che si è visto sopra. Il suo profilo melodico è lievemente variato nella parte di mezzosoprano, ma si può riscontrare inalterato al I *marimbaphone*, considerando le prime tre note della voce inferiore, poi la quarta di quella superiore (si parla naturalmente di b. 11); si ricostruirà così anche sulla carta (sebbene in un modo un po’ macchinoso) quello che all’orecchio è subito evidente ascoltando il brano: conscio o inconscio che sia, anche questa volta, per quanto non lampante, abbiamo un richiamo al nostro motivo che ha visto i suoi natali circa quindici anni prima, con il II movimento del Concerto per pianoforte.

3.5.2. Il V movimento nel dettaglio.

Segue ora una breve trattazione analitica sul V movimento del Concerto per violino, con particolare riferimento al suo tematismo, dato dall’utilizzo, ora come *tema*, di quell’elemento motivico che si è visto appena sopra.

Il brano, *Appassionato*, inizia con il metronomo a 88 al quarto puntato (il metro è di 4 quarti puntati); il violino e la viola scordati dell'orchestra introducono il discorso musicale con un tremolo scritto, tra due note (ciascuno) a distanza di quinta, *pp* e con sordina, a cui si aggiunge, sull'ultimo tempo di b. 2, il nostro tema, affidato all'ottavino in coppia con l'oboe, *ppp*, *dolciss[imo]*, *cantabile* (Es. 3.12). Alla b. 5 (con il levare) entra anche il solista, *with fear, as if screaming, feroce*,⁸⁶ che esegue degli interventi secchi ma molto incisivi, in *ff*, al tallone e con doppie e triple corde, spezzando l'idillio descritto dalle tenui figure precedenti e sovrapponendosi ad esse. Definiti questi oggetti, per tutta questa prima enunciazione del tema (fino cioè a b. 11) il clima rimarrà il medesimo, con l'elemento melodico dell'ottavino e dell'oboe, gli interventi molto contrastanti dello strumento concertante e i tremoli dei due strumenti scordati – che di tanto in tanto si fermano anche su note lunghe – a cui si aggiungeranno i violoncelli (1° da b. 6; 2° da b. 10), i violini (1° da b. 7; 2° da b. 8) e il contrabbasso (b. 11, ma solo con le note lunghe).

V. Appassionato

The image shows a musical score for the fifth movement, 'Appassionato', from G. Ligeti's 'Concerto per violino, V'. It focuses on measures 1 through 11, specifically the parts for the second piccolo flute (Fl. picc. (2)) and the oboe (Ob.). The score is divided into five sections marked with red vertical lines and labeled A, B, C, D, and E. Section A begins at measure 1 with the tempo marking 'Agitato molto' and a metronome of 88. The initial dynamics are 'ppp dolciss. cantabile'. Section B starts at measure 4, Section C at measure 5, Section D at measure 7, and Section E at measure 10. The score includes various dynamic markings such as 'ppp', 'pp', 'poco cresc.', 'mp cresc.', and 'dim.'. The time signature is 4/4.

Es. 3.12. G. Ligeti, *Concerto per violino, V*, bb. 1-11 (parte dell'ottavino e dell'oboe).

⁸⁶ Con paura, come urlando, feroce

Come si può osservare all'Es. 3.12, il tema ora si può suddividere in cinque parti (A, B, C, D, E) ed è interamente strutturato per toni interi: ottavino e oboe, infatti, suonano su due scale esatonali complete e complementari, formando, insieme, il totale cromatico. Tenuto a mente questo, la struttura di A e B, come al solito, coincide perfettamente con quella archetipica dell'oggetto che abbiamo affrontato sopra (quattro note discendenti per A, le stesse più una quinta per B). C, ancora una volta, è un po' più libera ma conserva quel culmine melodico nella sua testa (ora il *sol#* dell'ottavino e il *si* dell'oboe), in evidenza anche come punto centrale di una doppia forcina dinamica (come in *Síppal*) e seguito da una altrettanto familiare discesa. D ed E, sebbene separate da quanto avviene prima (oltre che tra di loro) con delle pause di croma, non sono altro che una continuazione della coda di C, a terminare il movimento discendente (non l'abbiamo affrontata, ma anche nel III del Concerto per pianoforte, ad esempio, c'era una piccolissima coda).

Dopo questa prima enunciazione, il tema viene subito ripetuto, questa volta leggermente variato e presentato, simultaneamente, a tre velocità diverse: 1- come all'inizio (quindi con le note, isocrone, lunghe una minima meno una semicroma, con il culmine di tre semiminime più una croma) da flauto, clarinetto piccolo e secondo clarinetto (in tre differenti trasposizioni), *pp cantabile espr[essivo]*; 2- con una piccola diminuzione (quindi con le note isocrone dalla durata di una semiminima più una semicroma e il culmine di una minima più una semicroma) al violino concertante, *f, dolciss[imo], cantabile, poco vibr[ato]*, che suona su due corde, con gli attacchi raddoppiati da violini e viole pizzicati; 3- molto diminuito (note isocrone lunghe una semicroma, con il culmine di una croma) al fagotto, poi, da b. 13, in contrappunto con il trombone. Questo gioco di incastri quasi "fiammingo" (Es. 3.13), in cui sono chiare soltanto le ripetizioni di A, B e della testa di C, a cui segue una coda discendente variabile a seconda delle voci, si conclude a b. 19.

The image shows a page of a musical score for G. Ligeti's *Concerto per violino*. It features multiple staves for various instruments: Fl. 1, Ob., Cl. piccolo (1), Cl. 2, Fg., Tr., Trb., Perc., Violino solo, VI. 1 (con sord.), VI. 2, Va. 1, Vc., and Ch. The score is marked with dynamic instructions like *ppp* and *pp*. Red arrows and numbers (1, 2, 3) are used to highlight specific musical elements: (1) points to the initial theme in the flute, piccolo, and clarinet; (2) points to a dynamic change in the solo violin; (3) points to a dynamic change in the bassoon and trombone. The score includes some lyrics in German and Italian, such as 'gleich hier wie das Feuer' and 'Ligeti, István de Szécsen'.

Es. 3.13. G. Ligeti, *Concerto per violino*, inizio della seconda enunciazione tematica (bb. 12-14): si noti il tema al flauto, clarinetto piccolo e clarinetto (1); una prima diminuzione dello stesso al violino solo (2) e una seconda, più drastica, al fagotto e poi al trombone (3). Si ricorda che in tutti e tre i casi l'oggetto presenta delle piccole varianti rispetto alla versione originale.

Da b. 19 in poi, il metro diventa 3/2 (6/4) e la composizione si svela nella sua veste rapsodica, senza una forma ben precisa: l'oggetto dominante è ora una figura aggressiva, rapida e corta per semicrome, che circola tra i vari strumenti, derivata da quella che era la più estrema diminuzione del nostro elemento motivico a cura del fagotto e del trombone nella zona precedente. Il tema, a partire da adesso, sparisce per una buona parte del brano: effettivamente, se esso non ritornasse più, si potrebbe tranquillamente derubricare a "motivo principale". Invece, proprio come avveniva nel III movimento del Concerto per pianoforte (la cui struttura presenta un buon numero di affinità con il nostro V), si avrà modo di osservare un suo ritorno più avanti, in questo caso prima della Cadenza.

Vediamo quindi cosa accade da qui fino al preannunciato ritorno del tema (che avverrà a b. 65): non essendo uno svisceramento dettagliato di questa zona particolarmente utile nel contesto di questa analisi, che piuttosto vuole essere uno studio sul tematismo dell'ultimo Ligeti, mi limiterò a riportare le note estremamente sintetiche di Floros sull'argomento, autore

ancora una volta prezioso e ricco di spunti, che si è incontrato a più riprese in questa sede: egli immagina in realtà che una seconda sezione si possa formare tra le bb. 12-26, non considerando (come invece ho fatto sopra) la b. 19 come un possibile luogo di cambiamento, dando dunque la priorità, piuttosto che al tema, alla progressiva condensazione del materiale, che, effettivamente, si protrae fino alla misura da lui indicata. Dopodiché, egli distingue diverse altre sezioni prima del ritorno tematico:

-3rd section (mm. 26-34):

fresh sound image (use of xylophone and whip); dominance now by bassoon, trombone, high notes of woodwinds (initially flute, piccolo clarinet, clarinet, then piccolo flute, flute and clarinet) and in the solo violin, which enters *feroce* in m. 28; the section ends with seven drum strokes

-4th section (mm. 45 [*sic.* In realtà 35]-44):

bizzarro, con violenza: Bartókian double stops on the solo violin (reference to Picasso's *La danse* in the sketches)

-5th section (mm. 44-51):

contrasting sound quality created by a *grazioso-leggiero* melody of the piccolo clarinet

-6th section (mm. 51-64):

“unison signal” (in the sketches: “gigantic shofar”).⁸⁷ Da Floros [2014, 204].

Staccandoci allora dai binari tracciati da Floros, ritorniamo nel merito della nostra trattazione: dopo quindi almeno quattro zone ben distinte, successive alla sua scomparsa, il noto elemento motivico finalmente ritorna, diventando ora a pieno titolo un *tema* (bb. 65-71). Con tutte le sfumature del caso, si ha una vera e propria ripresa nel senso classico-romantico del termine: l'elemento tematico è ora affidato (per di più nell'acuto!) al violino solista, a cui si chiede di suonare *p, dolcissimo cantabile, poco vib[rato]*. Anche quello che ora si può definire l'accompagnamento è lo stesso dell'inizio, per quanto lievemente modificato: abbiamo, infatti, di nuovo i tremoli di quinta, ora solo al violino scordato, in *ppp*, mentre la viola scordata e la

⁸⁷ 3.a sezione (b. 26-34): nuova immagine sonora (uso dello xilofono e della frusta); ora dominano il fagotto, il trombone e le note acute dei legni e del violino solo, che entra *feroce* a b. 28; la sezione termina con sette colpi di grancassa.

4.a sezione (b. 35-44): *bizzarro, con violenza*: corde doppie dalle sonorità bartókiane sul violino solo (rimando a *La danse* di Picasso negli schizzi).

5.a sezione (b. 44-51): si viene a creare una qualità del suono contrastante con una melodia *grazioso-leggiero* affidata al clarinetto piccolo.

6.a sezione (b. 51-64): segnale all'unisono (negli schizzi «gigantesco *shofar*» [corno di montone suonato durante alcune funzioni ebraiche]).

prima viola (tra quelle accordate nel modo usuale) eseguono armonici lunghi, sempre in *ppp* (a cui si aggiungerà il violoncello da b. 70, Es. 3.14).

The image shows a page of a musical score for G. Ligeti's *Concerto per violino*, specifically measures 65-72. The score is arranged in systems. The top system (measures 65-68) includes Violino solo, VI. con scord., Va. con scord., and Va. I. The middle system (measures 68-70) includes Violino solo, VI. con scord., Va. con scord., and Vc. 2. The bottom system (measures 71-72) includes Fl. c. (I), Violino solo, VI. con scord., Va. con scord., and Vc. 2. The score contains various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *ppp*, *mf*, and *p*. Performance instructions like "quietly, ruhig" and "seperate bowing, legato" are present. Red vertical lines mark sections A, B, C, and E. A red label "parti libere" is placed over the Violino solo part starting at measure 71.

Es. 3.14. G. Ligeti, *Concerto per violino*, ripresa del tema. Qui riportate le bb. 65-72.

Nell'Es. 14 sopra riportato si può osservare che abbiamo una ripetizione del profilo melodico di A, B, C (con le consuete varianti del caso) e un richiamo a quanto in origine era E (manca invece D), seguito da quelle che ho chiamato le "parti libere" – prendendo in prestito un termine tipico della Fuga – affidate al solista a contrappuntare una nuova entrata tematica, per diminuzione, ad opera del flauto contralto, alla b. 71. Si noti anche che tutti i *sib*, poi *mib* da b. 70, dovranno essere suonati calanti per accordarsi con quelli del violino scordato.

In un modo che è davvero vicino agli stretti di una Fuga, a b. 73 entrano anche il clarinetto e il clarinetto basso, che si contrappuntano al violino e al flauto contralto con un'ulteriore diminuzione del tema, seguita a b. 75 da un'altra, ancora più stretta (ora per crome e semicrome) ad opera di oboe e fagotto (Es. 3.15).

The image displays two systems of a musical score for G. Ligeti's *Concerto per violino*. The first system (measures 73-76) includes parts for Flute (1), Clarinet 1, Clarinet 2, Violino solo, Violins with strings, Viola with strings, and Violoncello. Red arrows point to the entries of Clarinet 1 and Clarinet 2 at measure 75. The second system (measures 75-76) includes parts for Flute piccolo (2), Flute (1), Oboe, Clarinet 1, Clarinet 2, and Bassoon. Red arrows point to the entries of Oboe and Bassoon at measure 75. The score contains various dynamic markings and performance instructions.

Es. 3.15. G. Ligeti, *Concerto per violino*, entrate per diminuzione (indicate con le frecce rosse) dei clarinetti e poi di oboe e fagotto, bb. 73-76. Nel secondo sistema si riportano le sole parti dei fiati.

Similmente a quanto accadeva in apertura del brano, anche ora a prendere il sopravvento saranno le diminuzioni più drastiche, già a colpo d'occhio predominanti a partire dalla b. 77, quando una nuova esposizione del tema è affidata a due flauti a *coulisse* (suonati dai percussionisti).

Alla metà di b. 81 il violino concertante forma una specie di concertino insieme ai due archi scordati dell'orchestra, eseguendo con loro una figura discendente dalla dicitura *sfrenato, violento, tempestoso*, con una dinamica da ben 7 *f*. Alle bb. 83-84, ai due strumenti scordati si sostituiscono rispettivamente il primo violoncello e il contrabbasso, mentre il solista esegue un moto stabile nel registro, suonando su più corde, con *forza estrema*, per poi rimanere solo a b. 86, sostenuto esclusivamente da un pedale di contrabbasso che poi si spegne a b. 92 (quando si aggiunge anche un bicordo dei violini primi, il quale termina, però, nella stessa misura). Il violino concertante ora è davvero da solo, ed esegue una Cadenza demandata da Ligeti alla fantasia dell'interprete (sempre che questi non decida di utilizzarne una già esistente, esattamente come accade anche per i Concerti classici). Devono essere seguite, però, alcune indicazioni scritte verbalmente in partitura: nello specifico, la Cadenza deve durare circa 1-2 minuti, deve essere frenetica, continuando sulla scia di quello che è stato il movimento fino ad ora, ma può anche incorporare del materiale melodico, *ad libitum*, dai movimenti precedenti (spia fondamentale del tematismo estremamente cosciente del compositore). Verso la sua conclusione, il tempo deve essere prestissimo e si devono alternare arco e pizzicato della mano sinistra *in mad virtuosiy* (con un folle virtuosismo). La Cadenza non deve avere una vera fine, ma, al contrario, è bene che sia interrotta, in un modo concordato con il direttore, all'improvviso: in quel momento (e qui torniamo alla partitura), i vari strumenti dell'orchestra entrano a turno con un colpo secco ciascuno, dalle dinamiche con molte *f*, in un modo quasi comico o ironico (nell'ordine abbiamo: un *woodblock* acuto, la grancassa, un *woodblock* grave, timpani, gli archi pizzicati, i corni in *bouche*, la tromba, il trombone, tutti gli ottoni, il fagotto con il trombone, tutti gli archi pizzicati, ora incluso il solista ma escluso il contrabbasso). Sull'ultimo colpo, quello degli archi, entra un frullato su due *mi* a distanza di ottava dei flauti, *fff, pp* [subito], finalmente tenuto, che conclude il brano. Ligeti spiega personalmente a Floros come questo finale metta in scena una sorta di reazione dell'orchestra, la quale applaude alla *performance* del solista.⁸⁸

3.6. Pensieri conclusivi.

Per concludere, si vuole notare che il compositore ha ormai passato il Rubicone, e, soprattutto negli anni '90 (con la brevissima parentesi nel nuovo millennio) egli non ha più alcun timore nei confronti di quella *riconoscibilità* che tanto lo spaventava nel '66, l'anno dell'(anti)Concerto per violoncello, composizione per la quale si è davvero faticato a trovare gli

⁸⁸ Cfr. Floros [2014, 205].

elementi caratteristici del genere (si veda il Cap. 1): in quel caso si aveva il massimo dell'innovazione contro il minimo della tradizione (il che non implica alcun giudizio di gusto, sia chiaro). Con il Concerto per pianoforte, poi, forse si è raggiunta l'alchimia perfetta tra i due poli (lo ammetteva già in qualche modo lo stesso Ligeti nelle sue dichiarazioni, riportate nel Cap. 2). Il Concerto per violino è, invece, un lavoro pienamente postmoderno: in un certo senso "vale tutto", dall'estrosità avanguardista dei due strumenti scordati nell'orchestra, alla ripresa romantica del tema nel V movimento; da un tema modaleggiante, ad un Corale di ocarine nel II e così via: insomma, se a legare ogni cosa non ci fosse stata una mano abilissima (coadiuvata dalla fondamentale immaginazione sonora del compositore), il rischio del *pot-pourri*, tipico di quel postmoderno fatto male, sarebbe stato dietro l'angolo. Invece Ligeti non ci casca! Forse alcune scelte potrebbero risultare un po' spregiudicate con il senno di poi (si è citata ad esempio l'ultima ripresa del tema nel II, probabilmente troppo scoperta), ma il risultato finale, al netto di tutto, è quello di un lavoro davvero godibile e ben riuscito, capace di reggere anche davanti ad un pubblico non avvezzo al genere (si pensi, ad esempio, all'esecuzione dell'opera nel 2017 alla Berliner Philharmoniker con Rattle e la Kopatchinskaja, il cui *trailer* su YouTube⁸⁹ può vantare degli ottimi numeri, non certo da "musica contemporanea").

In ultimo, il Concerto di Amburgo prosegue sulla scia postmoderna del Concerto per violino, unendo elementi contrastanti e diversissimi tra di loro con la consueta attenzione al risultato sonoro di cui si è avuto modo di scrivere. All'interno della composizione, tuttavia, si possono riscontrare alcuni corti circuiti in questo meccanismo, di cui si avrà modo di scrivere nel Cap. 4.

⁸⁹ Fruibile al seguente link: <https://youtu.be/dtnEyAKkpc8>. Si notino anche gli applausi scroscianti e i «bravo!» alla fine, lontani dall'immaginario di un raccolto concerto di "musica contemporanea" (in programma, in quella occasione, c'era anche una prima assoluta, *Gruß-Moment 2 – in Memoriam Pierre Boulez* di Wolfgang Rihm, ma pure un grande classico, la quarta Sinfonia di Mahler. Sebbene quest'ultima venga presentata come «il culmine del concerto», rimane lodevole il serio interessamento di un'istituzione tradizionale come i Berliner verso la musica d'oggi. Per maggiori informazioni si consulti <https://www.digitalconcerthall.com/en/concert/23476>)

Capitolo 4.

L'uso degli oggetti del passato nel Concerto di Amburgo (1999, 2002).

4.1. Contesto, struttura e strumentazione del Concerto di Amburgo.

Si è visto come Ligeti attraversi differenti periodi artistici, chiaramente distinguibili e contrastanti tra di loro, all'interno della sua produzione. A ben pensarci, si nota che il maestro ungherese, da solo, percorra un tracciato molto simile a quello che la musica colta tutta, faticosamente e per mezzo di una moltitudine di autori (in un modo paradossale, Ligeti incluso), ha descritto nel corso dell'intero '900: a cavallo tra l'800 e il secolo scorso, infatti, come è noto molti compositori cominciano a ricercare delle vie alternative alla tonalità, guardando al passato (si pensi alla "riscoperta" della modalità in Debussy o Ravel), alla musica etnica (e ora lo sguardo volge evidentemente a Bartók), o, ancora, alla libera atonalità (lo Schoenberg di inizio secolo). Tutte e tre queste correnti si possono riscontrare – naturalmente in una maniera molto personalizzata – nel primo Ligeti, quello pre-Darmstadt (inizio attività-1956).

Proseguendo con la sintetica storia della musica del '900, si approda allora alla nascita di quei linguaggi che, sistematicamente, vogliono evitare ogni riferimento alla tonalità classica, a partire dalla celeberrima dodecaфонia schoenberghiana sviluppatasi negli anni '20. I discepoli del compositore viennese, poi, portano progressivamente alle estreme conseguenze le teorizzazioni del maestro, forgiando un serialismo sempre più integrale, il quale arriverà a comprendere tutti i parametri della musica (mentre con Schoenberg erano state prese in considerazione le sole altezze). Da ora, segnatamente dal dopoguerra e per i primi decenni del secondo '900, alla dodecaфонia e alle sue derivazioni si affiancano altri mondi, molti dei quali sono espressioni esclusive di singoli autori, che però condividono, pur nelle loro enormi diversità, l'obiettivo comune di cancellare tutto ciò che possa risultare in qualche modo tonale. Uno di questi mondi è senz'altro costituito dalle fasce di suono ligetiane, che pervaderanno la produzione del compositore negli anni '60.

Si arriva quindi ad una tendenza verso la distensione delle idee più drastiche delle avanguardie, che, negli anni '80 inoltrati, trova un'accelerazione naturale data dall'immissione nel campo musicale colto delle nuove generazioni: tale spinta distensiva finisce per prevalere sull'integralismo precedente con lo scoccare del nuovo decennio, ed è caratterizzata dal recupero progressivo di alcuni elementi (naturalmente trattati con una rinnovata sensibilità) che prima erano stati messi ai margini del discorso. Si prospetta, quindi, quella che si potrebbe definire un'era del *recupero della riconoscibilità*. Anche in questo caso, troviamo una

corrispondenza tra quello che accade in generale e quanto, invece, avviene nel particolare, all'interno dell'operato di Ligeti: egli, già negli anni '70, intraprende una "riscoperta" del ritmo,⁹⁰ poi affiancata gradualmente dalla ripresa di tutti quegli elementi che si sono visti a proposito degli anni '80 e '90, *in primis* il tanto discusso *tematismo* (si veda il Cap. 3).

In un certo senso, allora, la carriera di Ligeti, con i tre macro-periodi individuabili al suo interno (ricerca di identità pre-Darmstadt, piena avanguardia e distensione) sussume in sé tutta questa storia, mettendo insieme le generazioni precedenti, la sua e anche (almeno) quella appena successiva.

Con il Concerto di Amburgo, il compositore ungherese compie un ultimo passo verso quella *riconoscibilità* sopra evocata, rendendo ancora più evidenti i richiami ad oggetti del passato all'interno del lavoro, già comunque presenti – sebbene in minor misura – nel Concerto per violino. Di ciò, ad ogni modo, si discuterà più avanti.

Prima, infatti, sarà doverosa una contestualizzazione di questo, ultimo, Concerto di Ligeti: scritto tra il 1998 e l'anno seguente, con l'aggiunta del movimento conclusivo – schema ormai noto – solo in un secondo momento, nel 2002 (attestandosi tra le ultimissime pagine ad opera del compositore),⁹¹ il Concerto di Amburgo deve il suo nome alla città che ne ha ospitato la prima esecuzione, nel 2001, con un voluto rimando alla dedica "territoriale" presente anche nel titolo dei Concerti brandeburghesi (1717-23) di J.S.Bach.⁹² Il lavoro ligetiano è stato commissionato dalla fondazione *ZEIT- Ebelin und Gerd Bucerius* e la prima esecuzione è avvenuta nella città anseatica, per l'appunto, ad opera dell'*Ensemble Asko*, diretto da George Benjamin e con Marie Luise Neunecker come solista. L'organico utilizzato è quello di un'orchestra da camera/grande *Ensemble*, con nessuno strumento raddoppiato: abbiamo due flauti (il secondo anche ottavino), un oboe, due corni di bassetto (il primo anche clarinetto in *sib*, il secondo anche clarinetto in *mib*), un fagotto, quattro corni naturali, una tromba in Do, un trombone tenore, due percussionisti, 2 violini, una viola, un violoncello e un contrabbasso (anche gli archi leggono a parti reali), tutti contrapposti ad un corno solista, il quale in taluni movimenti è a pistoncini e in tal'altri è, come i suoi corrispettivi in orchestra, naturale.

⁹⁰ Riscoperta del ritmo che non è stata trattata direttamente in questa sede. Per approfondire il discorso si veda, ad esempio il lavoro di Pustijanac [2013].

⁹¹ Nei dettagli circa l'opera presenti sul portale dell'edizione Schott (reperibile qui: <https://en.schott-music.com/shop/hamburgisches-konzert-no306219.html>) si legge la data del 2003 per questa revisione, ma si tratta di un errore in quanto la stessa edizione, in partitura, riporta correttamente che la prima esecuzione del lavoro completo di tutti i movimenti avviene già il 30 settembre 2002 a Utrecht.

⁹² Nome con il quale sono noti i sei *Concerts avec plusieurs instruments*. In realtà la dicitura «brandeburghesi» si deve a Philipp Spitta (1841-94), nella sua celeberrima biografia del compositore [Spitta 1873-1880].

L'uso dei corni naturali (ovviamente senza correggere le intonazioni) ci fa subito venire in mente il lavoro del compositore con quella convivenza tra temperato e non temperato che già pervadeva il Concerto per pianoforte, e, di più, quello per violino: essa è più che mai strutturale, ora, nel Concerto di Amburgo, in cui l'ipotesi di far cambiare lo strumento al solista in corso d'opera, poi accantonata nel suo corrispettivo per violino e orchestra, diventa finalmente realtà.

Si riscontra poi, ancora una volta, il tipico "doppio binario" ligetiano: da un lato il compositore amplia il ventaglio degli elementi recuperati dalla tradizione (la riconoscibilità delle figure, il dialogo tra solista e orchestra, l'utilizzo di stilemi noti e così via), e dall'altro egli non rinnega in alcun modo gli oggetti dell'avanguardia, rappresentati in questo caso (tra le varie cose) dai diversi temperamenti che coesistono, moltiplicati ora dall'uso dei (ben) quattro corni naturali i quali arrivano, talora, ad essere sovrapposti, contemporaneamente, in altrettanti settaggi diversi (in *re*, *mi*, *mib* e *fa*), generando, come si può immaginare, una moltitudine di armonici differenti. Il maestro ungherese, dunque, contrariamente ad altre figure che, come lui, sono ormai pienamente postmoderne in questo periodo, non assume atteggiamenti "nostalgici" verso un passato perduto, ma, semplicemente, usa in un modo molto personale e senza più timori tutta la tavolozza che ha a disposizione, da procedimenti medievali (abbiamo ad esempio di nuovo l'*Hoquetus*, nel III movimento), ad altri etnici (come l'*Aksak*, sempre nel III, v. *infra*), passando per le moderne "tecniche estese" (si pensi ai violini che suonano tra il ponticello e la cordiera nel VII) e così via, nel contesto in una vera e propria esplosione di eclettismo, possibile, ancora una volta senza scadere nel cattivo gusto, solo nelle mani dell'espertissimo compositore (sebbene ora con qualche riserva, che si avrà modo di constatare più avanti).

Il lavoro, nel dettaglio, si compone di sette micromovimenti, per un totale di grosso modo un quarto d'ora di musica e dai titoli che (quasi sempre) ci danno un'idea molto precisa di cosa si troverà al loro interno: I, *Praeludium*, II, *Signale, Tanz, Choral*, III, *Aria, Aksak, Hoketus*, IV, *Solo, Intermezzo, Mixtur, Kanon*, V, *Spectra*, VI, *Capriccio*, VII, *Hymnus*.

4.2. Gli oggetti del passato nel Concerto di Amburgo, movimento per movimento.

In questo capitolo, come anticipato, il tema portante per l'analisi sarà quello dell'utilizzo degli oggetti estrapolati dal passato e rimaneggiati all'interno del Concerto: tutto il lavoro, infatti, è costellato di questi rimandi (si vedano anche solo i titoli dei movimenti), e, rispetto a quanto si constatava con il Concerto per violino – già in parte citazionistico, come si è visto – si assiste adesso allo spostamento di tali elementi dallo sfondo al primo piano.

Essendo il lavoro composto da micromovimenti,⁹³ tuttavia, si è scelto di non presentare, come accadeva nei Capp. 2 e 3, una selezione dei brani da analizzare in rapporto al tema del capitolo; allo stesso tempo, però, non avrebbe senso una trattazione dettagliata e quasi pedissequa dell'opera come si è reso necessario nel Cap. 1, un po' "alla caccia" di quei modi di procedere tipici del genere che non apparivano in superficie. Si procederà, allora, in questo caso, con la consueta analisi per punti nodali dell'intero Concerto, ma guardando il tutto un po' più dall'alto, soffermandosi, piuttosto che sul dettaglio, sul trattamento degli elementi mutuati dal passato all'interno dell'opera.

4.2.1. I: *Praeludium*.

Il primo movimento, *Praeludium*, è un *adagio espressivo*, che, per gran parte della sua durata, ricorda molto da vicino i prodotti del periodo in cui Ligeti lavorava con le fasce di suono, costituendo, in qualche modo, il primo rimando (in questo caso autobiografico) presente nel Concerto. Aprono il discorso i corni naturali dell'orchestra (ora due in Fa e due in Mib): essi si trovano da soli per le prime tre battute, in cui vanno a formare un *cluster* per note lunghe, composto da altezze disposte inizialmente per toni interi (prima *fa-mib*, poi anche *reb*, a cui si aggiungerà un *sol* sull'ultimo tempo della terza misura), nel contesto di un familiare allargamento progressivo del campo armonico (che non si vedrà nel dettaglio in questa sede).⁹⁴ *Cluster* simili, peraltro impostati sulle medesime note di partenza (*fa, mib, reb*), aprivano sia il II movimento del Concerto per violoncello (si veda il Cap. 1), che il I del doppio Concerto per flauto e oboe (del 1972), due lavori basati ancora in gran parte sulle già ricordate fasce di suono (si veda l'Es. 4.1). Adesso, però, il gioco è reso più sfaccettato grazie all'uso delle note non temperate, tra le quali si segnala, a titolo esemplificativo, il primo *mib* del secondo corno, che, essendo questo tagliato in Fa, viene ottenuto come settimo armonico ed è quindi calante, generando degli evidenti battimenti con il *mib* intonato nel modo ordinario eseguito dal quarto corno (settato invece proprio in *mib*).

Il solista, che in questo movimento utilizza uno strumento moderno, a pistoni, entra con il suo *lab* settimo armonico (quindi calante) alla quarta battuta, insieme ai legni, spegnendo in

⁹³ Micromovimenti, che, peraltro, sono collegati in modo continuativo tra di loro: si guardi anche solo alle lettere maiuscole che servono al direttore per provare: esse continuano progressivamente lungo l'intero lavoro, non ricominciando da capo con ogni nuovo movimento, anche a costo di dover ripartire, in un modo dalla discutibile comodità, dopo la Z (momento in cui si avrà, quindi, AA, BB, CC ecc.).

⁹⁴ Per un approfondimento sull'argomento si veda il lavoro di Searby [2012], consultabile qui: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07494467.2012.717365>.

qualche modo i quattro corni naturali, i quali, a loro volta, fanno qualcosa di speculare alla misura successiva, sostituendosi di nuovo ai fiati, quando lo strumento concertante inizia una scala ascendente per raggiungere il suo *fa* più acuto (a b. 7), momento in cui tutto si ferma su una quinta (*sib-fa*), rimarcata anche dall'entrata degli archi. Alla b. 8, del bicordo rimarrà solo il *sib* grave ad opera del contrabbasso, all'unisono con il trombone, con quest'ultimo che si darà il cambio con il corno solista nel corso della medesima misura.

4 (Lo stesso tempo) ♩ = 40
 Flauto
 Clarinetto 1
 Clarinetto 2

4 ♩ = 52
 4 Calmo, con tenerezza
 ① ② ③
 Fl. 1
 Fl. 2
 Fl. 3

Corno naturale ** (Fa)
 Corno naturale ** (Mib)

Es. 4.1. Gli incipit, nell'ordine, del II movimento del *Concerto per violoncello*, del I del *doppio Concerto per flauto e oboe* (ed. Schott) e del I del *Concerto di Amburgo*. Si noti l'uso delle fasce di suono (peraltro con le stesse note, *fa*, *mib*, *reb*) in tutti e tre i casi.

Fino a qui, dunque, il clima del brano rimane quello, un po' nostalgico, delle fasce di suono, per quanto esse vengano sfocate dalle note non temperate dei corni. Lo strumento concertante, per adesso, ha solo una parte di minimo rilievo, trattata in un modo che ricorda quanto accadeva, quasi quarant'anni prima, con il suo corrispettivo nel Concerto per violoncello. Prime avvisaglie di un dialogo tra le parti si hanno a b. 10, quando il corno solista si smarca dall'orchestra e dalle fasce con una figura diminuita, a cui ne segue un'altra (alla b. 11), ascendente, ad opera del primo corno naturale, subito imitata, di nuovo, dallo strumento concertante, in coppia con il terzo corno, dando vita ad un breve «botta e risposta», uno «scontro discorsivo a caldo», per dirla con Kerman.⁹⁵ Si tratta, tuttavia, dell'unico, vero intervento dialogico del movimento, che, nel frattempo, si avvia alla conclusione con una figura violenta affidata a vari strumenti, in *fff impetuoso, string[endo] a poco a poco*, alla b. 15. Figura che termina, *sempre più string[endo]*, «*as if crazy*», due battute dopo, contrastando molto con il clima soffuso che aveva caratterizzato il brano fino a qui e che viene subito ripristinato nelle (poco più di) tre battute conclusive, con un ultimo *cluster* tenuto, dalle dinamiche lievi, condiviso da quasi tutti gli strumenti (mancano all'appello solo i flauti e l'oboe). Il solista termina la sua nota lunga una misura prima degli altri, per mutare lo strumento nel corno naturale (in Fa), in vista del prossimo movimento (lo stesso fanno anche gli altri corni naturali, due dei quali devono mutare la tonalità dello strumento per mezzo delle ritorte).

In un modo curioso, tutti e sette i movimenti, per qualche motivo, finiranno con una variazione di questo *cluster* conclusivo, come si avrà modo di vedere.

4.2.2. II: *Signale, Tanz, Coral*.

Il secondo movimento, *Signale, Tanz, Coral*, è evidentemente tripartito – come si evince già dal titolo – ed è quasi un'esclusiva dei corni naturali (incluso ora anche lo strumento concertante), settati rispettivamente in Fa (solista e primo corno), Mi (2°), Mib (3°) e Re (4°).

Questo brano può essere preso a modello per indagare il modo con cui Ligeti si rapporta con le strutture tradizionali: tutte e tre le parti di cui si compone, infatti, rimandano in modo esplicito ad oggetti noti del passato. Nella prima sezione (*Signale*, bb. 1-8) si indagano le origini del corno, che nasce proprio come uno strumento per effettuare i segnali; nella seconda (*Tanz*, bb. 8-15), abbiamo poi una particolare rivisitazione dell'idea di una danza. Chiude il brano una, nuova (rispetto a quella già incontrata nel caso del Concerto per violino, al Cap. 3), versione ligetiana del Corale (*Coral*, bb. 16-26), a cui segue una piccola coda (bb. 26-27), quasi

⁹⁵ Quindi un'interazione imitativa che avviene nell'immediato tra solista e orchestra. Kerman [1990, 152] trovava nei Concerti per pianoforte di Mozart l'archetipo di questo elemento.

un'appendice, in cui compaiono, per la prima volta nel movimento, anche gli altri strumenti dell'orchestra. Ebbene, in nessuno di questi casi l'oggetto recuperato dal passato viene trattato in un modo banale o prevedibile: si ha sempre un'attualizzazione molto personale degli elementi presi in prestito.

Entrando nel merito del discorso, il *Signale* si apre con tre squilli ascendenti in *ff rigoroso* del corno solo, che si alternano con altrettante figure imitative, *p leggero*, ad opera, nell'ordine, del primo, del secondo (con sordina) e del terzo corno, con un chiaro effetto di eco nei confronti dello strumento concertante (Es. 4.2).⁹⁶ Ad essi segue una quarta figura, analoga, del solista, ora anch'essa in *p* e sovrapposta al quarto, poi anche al secondo corno (b. 7). Alla b. 8, che conclude la sezione, un nuovo squillo, adesso condiviso da tutti i corni dell'orchestra, *fff* crescendo fino al *ffff*, è seguito da un oggetto dal ritmo lungo-corto (che sarà quello caratteristico della *Tanz*), *pp dolce*, ad opera dello strumento concertante e del quarto corno. Si precisa che i «segnali» che danno il nome a questa sezione, però, non sono i classici squilli dei corni da caccia per quarte e quinte:⁹⁷ essi sono, infatti, rivisitati dal compositore, che li rende al contempo intellegibili come tali (si pensi all'eco) ma anche qualcosa di diverso, di nuovo. Questa è una cifra fondamentale per comprendere l'estetica di Ligeti, che si riscontra, come si anticipava, in ogni riproposizione di qualcosa di antico o classico all'interno del suo operato.

Es. 4.2. G. Ligeti, *Concerto di Amburgo*, II movimento, bb. 1-6. Sono riportati i tre squilli dello strumento concertante inframezzati, a turno, da imitazioni (come in eco) dei corni naturali.

⁹⁶ Da non confondere con i cosiddetti “suoni d’eco”, da ottenere con una posizione particolare della mano nella campana.

⁹⁷ Si veda anche, a questo proposito, Floros [2014, 208].

Si arriva quindi alla *Tanz*, strutturata su due oggetti fondamentali, entrambi condivisi e alternati freneticamente tra tutti i corni: il primo è quello che iniziava già alla b. 8, caratterizzato dall'andamento lungo-corto (ovvero semiminima-croma) che può ricordare un generico, quasi archetipico andamento danzante; ad esso si sovrappone il secondo oggetto, costituito da rapidi e staccati movimenti ascendenti e discendenti, *leggero scherzoso*.

Segue a tutto ciò il *Coral* (Es. 4.3), rigorosamente a quattro voci (incarnate dai corni naturali dell'orchestra) isocrone e omoritmiche, con ogni nota lunga una minima ad eccezione delle fermate conclusive, dalla durata di una semibreve. Le frasi in sé, tuttavia, sono di una lunghezza piuttosto irregolare (la terza, ad esempio, conta solo tre note) e, inoltre, il secondo corno suona *mf*, in rilievo [fino] al[la] fine – contro il *pp* di tutti gli altri – dovendo eseguire un misterioso *cantus firmus* (così viene chiamato in partitura) dalla provenienza non meglio specificata. Alla b. 24 si aggiunge anche il fagotto, con una quinta voce che si muove insieme alle altre. Il Corale si interrompe alla b. 26, e al suo posto subentrano due battute di *cluster* tenuto affidate a tutti gli strumenti dell'orchestra che non avevano suonato fino ad ora, mantenendo fede a quel finale che, per qualche motivo, deve essere sempre per blocchi di note lunghe in tutti i movimenti del Concerto, anche quando (come in questo caso) non sembra essere necessario.

The image shows a musical score for four natural horns (Cr. nat. (Fa), Cr. nat. (Mi), Cr. nat. (Mib), Cr. nat. (Re)) in 4/4 time, marked "meno mosso, calmo" (♩ = 60). The score is divided into two sections, F and G, with measures 16-21 shown. The first horn (Fa) starts with a *pp* dynamic and plays a series of notes. The second horn (Mi) plays a *cantus firmus* in *mf cantabile, in rilievo al fine*. The third horn (Mib) starts with a *pp* dynamic and plays a series of notes. The fourth horn (Re) starts with a *pp* dynamic and plays a series of notes. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Es. 4.3. G. Ligeti, *Concerto di Amburgo*, le prime misure del Corale del II movimento (bb. 16-21).

Questo micromovimento – come si è visto – è composto da una giustapposizione dei tre oggetti ripresi dal passato (il segnale, la danza e il Corale). Si tratta, tuttavia, di un caso chiaramente divergente da quello che abbiamo affrontato con il II del Concerto per violino (*Aria*, *Hoquetus*, *Choral*), in quanto, in quella occasione, gli elementi erano fusi armonicamente insieme e non si trovava una distinzione così netta tra di loro, a compartimenti stagni, come invece avviene ora. Viene quindi davvero difficile comprendere il senso di un segnale a cui segue una danza (sebbene l'uno converga nell'altra in un modo, per ora, piuttosto "naturale"). Le cose

si fanno quasi incomprensibili, poi, quando le carte in tavola vengono rimescolate ancora e il solista sparisce per far posto ad lungo (in proporzione) Corale, il quale non sembra c'entrare nulla con quanto è appena successo, e che termina con il solito *cluster* nostalgico delle fasce di suono, ad opera degli strumenti dell'orchestra: essi intervengono solo ora nel movimento, ma senza una chiara ragione drammaturgica per farlo (e neanche pratica, in quanto nessun corno deve mutare tra questo movimento e il successivo). Si potrebbe parlare, allora, di un possibile corto circuito di quell'equilibrio perfetto che il maestro era riuscito a creare grazie al suo estro eclettico: i singoli oggetti rimangono interessanti in sé stessi, grazie alla costante e più volte ricordata attenzione del maestro per il risultato sonoro, ma è al livello formale, drammaturgico, che certe scelte rimangono di difficile comprensione.

4.2.3. III: Aria, Aksak, Hoketus.

Il terzo movimento, guardando solo al titolo, potrebbe sembrare un'altra vittima di quel corto circuito che si è appena descritto, dato dalla giustapposizione, nel giro di poco tempo, di tre elementi che poco hanno a che fare l'uno con l'altro e che sono nettamente separati tra di loro. In questo caso, invece, così non è: il brano è bipartito, e, al suo interno, possiamo individuare l'Aria in una prima sezione (bb. 1-11) e l'*Hoquetus* (ora chiamato *Hoketus*) nella seconda (bb. 12-33), con l'*Aksak*, che, invece, in un modo demiurgico passa da una zona all'altra, nascendo e sviluppandosi nella prima, per poi essere pienamente operativo nella seconda.

Il procedimento dell'*Aksak*, poco noto a chi si occupa di musica occidentale, è:

(dal turco: «zoppicando») un importante modello nella struttura ritmica della musica popolare e tradizionale del Medio Oriente, in particolar modo di Turchia, Iran, Afghanistan e dei Balcani. È caratterizzato dalla combinazione di unità rimiche diseguali, come 2+3 e le sue derivazioni, in particolar modo 2+2+2+3.⁹⁸

Traduzione dalla voce «aksak» del *Britannica dictionary*.⁹⁹

Il brano inizia, quindi, con una rivisitazione tutta ligetiana dell'Aria, v. Es. 4.4 (si ricorda che ne avevamo già avuta una nel II movimento del Concerto per violino): il corno solo, ancora naturale (in Fa), esegue quella che è la voce principale, *molto ritmico con eleganza*, in un

⁹⁸ Aksak, (Turkish: «limping») an important pattern in the rhythmic structure of folk and vernacular traditional music of the Middle East, particularly Turkey, Iran, and Afghanistan, and of the Balkans. It is characterized by combinations of unequal beats, such as 2 + 3 and their extensions, particularly 2 + 2 + 2 + 3. Voce consultabile in versione integrale qui: <https://www.britannica.com/art/aksak>.

⁹⁹ Per una trattazione esaustiva sull'argomento, si veda, invece, almeno Brăiloiu, *Le rythme Aksak* nella *Revue de Musicologie* 33, numeri 99 e 100 (dicembre), 1951, pp. 71-108, reperibile qui: <https://www.jstor.org/stable/926002>. Anche Simha Arom, studioso molto caro a Ligeti, parla dell'*aksak* in Arom, *L'aksak: Principes et typologie* nei *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, vol. 17 (Formes musicales), 2004, p. 11-48, intervento reperibile qui: <https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/413>.

contesto che più che barocco o romantico sembra *swing* (indicazione peraltro data esplicitamente dal compositore nell'agogica: *Allegro ma non troppo, with swing*). Gli archi, disposti per quinte (con la nota di inizio che è *sib* per contrabbasso e violoncello, *fa* per la viola, *do* per il violino II e *sol* per il violino I), scandiscono ognuno dei tre tempi del 9/8, per tutta la sezione, con una nota della scala cromatica, la quale, salendo, descrive in totale un'ottava più una quinta eccedente. A questo gioco si sovrappongono quattro bonghi, suonati con le mani, che eseguono prima delle terzine, poi, a b. 9, un ritmo misto (3+3+3+2), seguito, alla b. 11, da un altro (3+2): si stanno ponendo le basi, come anticipato, per quell'*Aksak* che diventerà strutturale all'interno della zona seguente.

Si arriva quindi alla seconda sezione, in cui all'*Aksak* si sovrappone il già familiare *Hoketus*, sempre con lo *swing* sullo sfondo (ancora una volta Ligeti specifica nell'agogica «[...] *always with swing*»).

Il modulo ritmico medio-orientale è dato dalla particolare lettura del 9/8 come 4+3+2/8, i cui tempi sono scanditi da *marimbaphone* e archi pizzicati, sempre in alternanza, oltre che dalle note tenute dei legni. Tra le bb. 19-22 ritornano i bonghi, a cui è affidata una figura di *Aksak* ritmicamente contrastante con il metro di 4+3+2/8 (che procede in questo modo: 2+3+3; 2+3+3+3; 2+3+2). L'*Hoketus* è invece dato dai corni naturali che dialogano con il solista, in controtempo rispetto alle note tenute dei fiati (quindi rispetto all'*Aksak* principale) e con il caratteristico andamento singhiozzante. Tra le bb. 24-31 assistiamo ad un addensamento delle figure dei corni, che si dissolveranno sul consueto *topos* dell'agglomerato di note (ora tendenzialmente acute) conclusive, il cui attacco è scandito da un bicordo dei crotali.

Il movimento è estremamente interessante al livello sonoro, con l'usuale ripresa consapevolmente variata e molto personale degli oggetti tratti dal passato inseriti al suo interno. Anche la gestione della forma è ora cesellata in un modo esemplare: pure quella cesura che divide in due parti il brano, infatti, si inserisce in un chiaro arco drammaturgico, con il formarsi dell'*Aksak* e lo sfondo *swing* che costituiscono due *trait d'union* tra le sezioni.

III Aria, Aksak, Hoketus

9 Allegro ma non troppo, with swing (♩. = 120)

molto ritmico con eleganza

Corno solo naturale (Fa)

Percussione

4 Bongos

mit den Händen gespielt
played with the hands

9 Allegro ma non troppo, with swing (♩. = 120)

Violino

Viola

Violoncello

Contrabbasso

Es. 4.4. G. Ligeti, *Concerto di Amburgo*, III movimento, bb. 1-5. È l'incipit della rivisitazione, tutta ligetiana, dell'Aria. Si noti la voce principale al corno, le scale cromatiche parallele degli archi e le terzine dei bonghi (che, più avanti, diventeranno dei moduli di Aksak).

4.2.4. IV: Solo, Intermezzo, Mixtur, Canone.

Il quarto movimento è il più lungo del Concerto e si articola in quattro evidenti zone giustapposte: in accordo con il titolo, infatti, abbiamo un Solo (bb. 1-28), un Intermezzo (bb. 29-36), a cui si aggiungono cinque misure di congiunzione (bb. 37-41), seguite da un *Mixtur* (v. *infra*, bb. 42-65) e da un particolare Canone (bb. 66-137). Prima di iniziare con la lettura analitica, allora, sorge spontaneo un interrogativo: vale per questo IV la stessa critica del II? La risposta che mi sento di dare è no, o almeno non del tutto. L'Intermezzo è collegato in un modo armonico con il *Mixtur*, anche grazie a quella "zona cuscinetto" a cui si è accennato, tra le bb. 37-41: le due parti, inoltre, sono imparentate tra di loro, in quanto condividono un elemento ritmico strutturale (il 3+2+2), sul quale si avrà modo di scrivere in seguito. Ciò premesso, si deve ora constatare come gli stacchi tra il Solo e l'Intermezzo e tra il *Mixtur* e il Canone siano, invece, molto più netti. Il punto, tuttavia, non è questo: nel II si aveva una giustapposizione rapidissima di due elementi (il Segnale e la Danza), che duravano poco più di una decina di secondi ciascuno, per poi essere offuscati da quel Corale conclusivo, di una durata molto maggiore in proporzione (circa 50"). Nel IV, invece, si hanno tre macro-sezioni (considerando

insieme Intermezzo e *Mixtur*, essendoci una forte soluzione di continuità tra i due), ognuna delle quali conta un minutaggio decisamente più consistente (rispettivamente, grosso modo, 2', 40" e 1'40"). C'è adesso, dunque, il tempo bastevole per poter assimilare singolarmente gli oggetti di ogni area (cosa che non accadeva davvero per il segnale e la danza, a causa della predominanza cronometrica del Corale), rendendo di più immediata comprensione la scelta formale operata, in questo caso, dal compositore.

Nonostante questo, però, potrebbero rimanere delle perplessità circa le motivazioni di mettere in successione tre mondi così diversi (Solo, Intermezzo+*Mixtur*, Canone) senza un'apparente logica di fondo o, almeno, uno o più fili conduttori (come potevano essere l'*Aksak* e lo *swing* nel III, ad esempio), ma qui, sebbene non del tutto, si sfocerebbe nel campo delle opinioni personali.

Arrivando ora all'analisi in senso stretto, si nota che il movimento inizia, come anticipato, con un *Solo* a cura, naturalmente, del corno concertante, che in questo brano è di nuovo a pistoni. La sezione si può suddividere in quattro parti, con uno schema A-B-A'-B' (bb. 1-12; 13-18; 19-21; 22-28), dove A (*lento, rubato*) è un momento cantabile, in cui prevalgono gruppi di crome che si fermano su note più lunghe, alternati, episodicamente, ad un oggetto ascendente di due note dalla durata, nell'ordine, di una semiminima puntata e una minima puntata (alle bb. 4 e 8-9). B, invece (*pochiss[imo] più mosso*), si compone di moduli di due note (lunga-corta), tendenzialmente discendenti (ma non solo), prima in un *f marcato*, poi, in un secondo momento, *pp* (nella prima enunciazione in eco, con la mano nella campana, e, nella seconda, *rallentando poco a poco*). Dopo questa sezione, il corno tacerà per l'intero movimento (mentre i quattro corni naturali dell'orchestra non vi entreranno proprio).

Lo strumento concertante tiene il suo ultimo suono lungo, *ppp morendo al niente* e, senza cesure (*no cesura!*) inizia il secondo blocco, l'Intermezzo. Esso è *Vivo, feroce* e si basa su un ostinato ritmico in 7/8, pensato come 3+2+2 (una reminiscenza dell'*Aksak*), a cura dal tamburo. Ad esso si sovrappongono, con dei metri diversi (che cambiano quasi ogni battuta), gli archi (eccetto il contrabbasso), a cui è affidata una figura molto violenta, dalle sonorità bartókiane e per doppie corde, *fffrisoluto*, con tanto di accento su ogni nota. Essa descrive il seguente schema ritmico: terzina di crome+2 o 3 semiminime. Segue, nelle ultime due battute della zona, un inedito schema ritmico (sempre per gli archi, sopra l'ostinato del tamburo), composto da tre semiminime (b. 35) e cinque crome (b. 36). Il contrabbasso, invece, marca gli attacchi degli altri archi con dei pizzicati *fff*, a dire il vero difficilmente udibili in questo contesto.

La zona di congiunzione tra *Intermezzo* e *Mixtur* è composta da una sorta di contrappunto, in *p*, tra corni di bassetto, fagotto e contrabbasso (con un brevissimo intervento della viola, alle bb. 38-39).

Si arriva quindi, alla b. 42, al *Mixtur*, termine che si riferisce semplicemente a quella figura per sovrapposizioni parallele a cura, alternativamente, di tutti gli strumenti dell'orchestra implicati nel movimento. Tale oggetto si potrebbe rappresentare, in un modo visivo, come un elastico che si tende e poi si distende: esso è composto, infatti, di continui crescendo che dal *p* raggiungono dinamiche più importanti, per poi tornare subito indietro e ricominciare da capo. Al livello ritmico, invece, abbiamo delle successioni di crome che cadono su note lunghe: esse, vagamente, possono ricordare quello che faceva il corno concertante alle lettere A del suo Solo (generando, dunque, un altro motivo di continuità all'interno del movimento, perlomeno in una maniera "virtuale" o inconscia). Il tutto è incorniciato da un ostinato ritmico che è lo stesso dell'*Intermezzo* (3+2+2), ora rallentato (siamo a 120 al quarto di metronomo, contro i 160 di prima) e suddiviso tra gran cassa e tamburo basco.

Si passa ora alla rivisitazione ligetiana del Canone, il cui soggetto è in realtà un elemento di cinque note (*mi-do-si-fa-sol*) rapidissime (delle semicrome a 120 di metronomo al quarto puntato, nel contesto di un metro di 12/16), liberamente con o senza pause tra una ripetizione e l'altra. Tale oggetto viene ripetuto, in una maniera quasi minimalista, in *loop*: esso parte nel registro acutissimo (il *mi* iniziale, per intenderci, è un *mi*₆) a cura dei due violini, sfasati, appunto, a mo' di Canone (il *mi* di partenza del II corrisponde sempre al *fa* del I). Alla b. 70 si aggiunge, con una terza sfasatura, lo xilofono (i cui *mi* corrispondono ai *si* del I violino), mentre, alla b. 74, entra anche l'ottavino, a partire da due misure dopo sempre in alternanza con il flauto (con i loro *mi*, ora, in corrispondenza dei *sol* del I violino). Con la b. 81 l'oggetto inizia a variare (Es. 4.5): prima, a tutti gli strumenti, viene aggiunta una sesta nota alla figura di partenza (il *reb* inferiore), poi, dalla ripetizione successiva, sparisce il *mi* iniziale e si ha una nuova sequenza in *loop* (*do-si-fa-sol-reb*). Le regole del gioco sono quindi chiare: dopo un certo numero di enunciazioni sfasate, alle cinque note di base se ne aggiunge un'altra, che avrà il potere, a partire dalla ripetizione seguente, di far scomparire la prima nota del gruppo di partenza, generandone un altro composto, nuovamente, da cinque note (in cui la nota iniziale è quella che prima era la seconda, la seconda è quella che prima era la terza e così via). Per mezzo di questo semplice procedimento, l'oggetto in *loop* scende progressivamente nel registro, allora alla b. 93 si possono aggiungere anche l'oboe e la viola, a b. 98 il violoncello (intanto aumentano le pause tra le ripetizioni per fare in modo che nessuno suoni insieme a qualcun altro), a b. 99 è il turno del primo corno di bassetto e a b. 101 anche del secondo (che si alternerà sempre con il primo).

Gli interventi di ciascuno diventano sempre più sporadici, e ciò permette l'entrata anche del fagotto (b. 112) e della tromba (b. 113), mentre alla b. 116 lo xilofono muta (dato il registro ormai raggiunto) in *marimbaphone*: l'organico del Canone è ora al completo e le figure iniziano ad allungarsi. Arrivati alla b. 123 si ha un *rallentando poco a poco* fino alla b. 130, quando il tempo diventa lento il doppio rispetto all'inizio (60 al quarto puntato): in quel momento entra un tremolo di piatto sospeso, *pppppp*, che si staglia sopra agli altri oggetti, dai quali, alla b. 132, si smarcano anche contrabbasso, violoncello e viola, per eseguire armonici tenuti. Il brano si conclude con tutti gli strumenti che terminano al nulla le loro figure, fino a che, nell'ultima battuta, rimangono da soli il piatto sospeso e gli armonici lunghi dei tre archi (le cui note sono *mi, fa e do*), sempre nello spirito di quelle fasce tenute che, si ricorda, in un modo o nell'altro chiudono ogni movimento del Concerto.

Alla luce della descrizione che si è appena fornita, sarà quasi superfluo specificare, in rapporto al tema portante del capitolo, quanto Ligeti abbia personalizzato e "resa sua" la tradizionalissima tecnica del Canone. Rimane tuttavia curiosa la decisione del compositore di estromettere il solista dalla gran parte del movimento più lungo dell'opera (e di far tacere del tutto i corni dell'orchestra).

*) klingt eine Oktave höher / sounds one octave higher

Es. 4.5. G. Ligeti, *Concerto di Amburgo*, IV movimento, bb. 78-81. Si noti, alla b. 81, il primo germe della variazione della figura ripetuta in loop.

4.2.5. V: Spectra.

Floros, nelle sue ormai familiari, brevissime e talvolta sibilline osservazioni, ci ricorda che il quinto movimento, *Spectra*, fa riferimento allo spettralismo francese, quindi a quella corrente che si sviluppa a Parigi negli anni '70 e il cui rappresentante di spicco è Gérard Grisey.¹⁰⁰ Lo studioso aggiunge anche che Ligeti lavora con due tipi di spettro: quello armonico, basato (come facevano gli spettralisti, appunto) sulla successione degli armonici, e, in una maniera inedita, anche su quello inarmonico, che fa riferimento ai rumori.¹⁰¹

Questi legami, tuttavia, non sono chiarissimi sulla partitura (ad eccezione dell'evidente serie degli armonici di *sib* presentata a cura del corno solista nelle bb. 16-17 e alcune sovrapposizioni riconoscibili sparse nel brano), né sembrano essere disponibili, ad oggi, saggi, articoli o pubblicazioni sull'argomento. Non si parlerà, perciò, delle relazioni spettrali tra le altezze presenti nel movimento, ma si prendano le note di Floros – pensando anche al tema di questo capitolo – come la testimonianza di un, ennesimo, riferimento citazionistico e personalizzato messo in campo dal compositore nel Concerto.

L'impianto ritmico del movimento è basato su un 16/8 letto come 3+3+3+2 (si notino ancora le reminiscenze dell'*Aksak*), inserito però in un contesto piuttosto lento (96 di metronomo alla croma). Le figure utilizzate sono tendenzialmente a note lunghe, formando particolari blocchi accordali, che talvolta sfociano nel *cluster* (come a b. 4). Aprono il discorso musicale tre battute in cui sono soli i cinque corni, con lo strumento concertante (ancora a pistoni), in controtempo rispetto ai suoi corrispettivi naturali (ora tutti in Mi), che invece sono omoritmici. A partire dal già nominato *cluster* di b. 4 entrano anche gli altri strumenti dell'orchestra, che si alterneranno per tutto il brano, in un dialogo con i corni, nella riproposizione del semplice elemento per note lunghe che era stato introdotto proprio da questi ultimi. Alle bb. 16-17 i corni eseguono un movimento ascendente per crome (in cui lo strumento concertante descrive, come anticipato, le prime undici note della serie degli armonici di *sib*, Es. 4.6), che atterra su un *cluster* lungo, *fff*, seguito da una quinta vuota su più ottave, *ffff*, a cura degli altri strumenti dell'orchestra, a chiudere il piccolo brano con le consuete note tenute sovrapposte, *topos* ormai noto ai lettori di questa analisi.

¹⁰⁰ Cfr. Floros [2014, 209].

¹⁰¹ Rumori, che, si ricorda, al livello acustico sono semplicemente i segnali non periodici, in musica ben rappresentati dalle percussioni non intonate.

The image shows a musical score for a solo horn in F (Sib). The staff is a bass clef with two flats in the key signature. A box labeled 'in Sib' is positioned above the staff. The music begins with a dynamic of *f* and a *cresc. molto* marking. The notes are a series of harmonics of the note Sib. The score ends with a *fff ten.* marking.

Es. 4.6. G. Ligeti, *Concerto di Amburgo*. Le prime undici note della serie degli armonici di sib descritta dal corno solista tra le bb. 16 e 17.

4.2.6. VI: Capriccio.

Il sesto movimento è chiaramente bipartito: al suo interno, infatti, si delineano due sezioni principali (bb. 1-24; 25-50). Il titolo del brano, *Capriccio*, fa molto probabilmente riferimento alla prima zona, molto vitale, con il solista e il “concertino” dei quattro corni che dialogano tra di loro utilizzando delle figure giocose, rapide, talvolta anche infarcite di acciaccature (soprattutto per lo strumento concertante).

Entrando più nel dettaglio, si nota che tutto inizia con un rapido elemento, in cui a dominare è l'intervallo di quinta (bb. 1-2), ad opera del corno solo (ancora a pistoni), subito imitato dal primo e dal secondo corno naturale dell'orchestra (rispettivamente in Fa e in Mi, bb. 3-5, Es. 4.7). Al disotto di questo livello, gli archi marciano l'inizio di alcune misure (sempre in corrispondenza di pause dei corni) con dei pizzicati *quasi chitarra*, mentre il resto dell'orchestra punteggia occasionalmente il discorso con alcuni interventi (come quello di b. 6 per sovrapposizioni parallele di semicrome). L'andamento di questa prima sezione rimane sostanzialmente il medesimo per gran parte della sua durata (intanto alla b. 8 entra anche il quarto corno, in Mi, e alla b. 10 debutta il terzo, in Fa). Le cose cambiano, poi, nelle sei misure finali della zona (bb. 19-24), con l'immissione di alcune note lunghe: gli archi hanno infatti ripreso in mano l'archetto (prima eseguivano solo pizzicati), quando una figura ascendente dello strumento concertante e del secondo corno atterra su una nota tenuta, sostenuta dai flauti e da un armonico artificiale del primo violino, il cui attacco viene marcato da un bicordo dei crotali (bb. 19-20). Segue una seconda figura ascendente, ora più rapida e ad esclusiva del solista, che termina nuovamente su una nota lunga (bb. 21-22), sostenuta da violino II, viola e violoncello in tremolo, oltre che dai primi tre corni. Sul secondo ottavo di b. 22 si ha il culmine del *climax* ascendente descritto dallo strumento concertante con un *lab* calante (14° armonico), in *fff*, tenuto fino al termine della zona, mentre, nel frattempo, secondo e terzo corno eseguono

una nuova figurazione ascendente che atterra, un'altra volta, su una nota tenuta (bb. 22-24): quest'ultima è rinforzata dall'intera orchestra, formando un *cluster* spazializzato su più registri.

The image shows a musical score for three horn parts. At the top, the tempo is marked 'Allegro molto vivace' with a quarter note equal to 120 beats per minute. The time signature is 3/4 (4+2/8). The dynamics are marked 'f' and 'vigoroso'. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and fingerings.

Es. 4.7. G. Ligeti, *Concerto di Amburgo*. L'incipit del Capriccio (VI, bb. 1-5), parte dei corni.

Si arriva quindi alla seconda sezione del movimento: tra le bb. 25-31 si ha una sorta di introduzione al nuovo clima, che è decisamente contrastante rispetto al precedente. L'atmosfera si fa soffusa, abbondano le note tenute nei registri medio e grave dei vari strumenti e le dinamiche sono basse e tendenti al *pp*. Alla b. 30 il secondo violino e il violoncello iniziano un moto perpetuo per terzine di semicrome su alcune corde vuote, che ricordano l'*incipit* del Concerto per violino; con l'inizio della misura seguente le corde vuote (con l'eccezione della IV, in entrambi i casi) cominciano ad essere diteggiate, e a b. 32 si aggiungono, con il medesimo oggetto, anche gli altri archi, ad eccezione del contrabbasso che, con i flauti, tiene una nota lunga (a formare con loro un accordo di Fa min., poi La min. da b. 34), per poi spegnersi al termine della b. 34.

Si è venuto a creare, quindi, quello che sarà lo sfondo per una melodia in *pp dolcissimo*, *dolente* affidata al corno solista, in contrappunto con tromba e trombone, e con gli attacchi raddoppiati dal *Glockenspiel* (il quale però li "sporca" per mezzo di una seconda, minore o maggiore, aggiunta). Tale melodia, familiare ai lettori di questa tesi in quanto variante del tema del V movimento del Concerto per violino (si veda il Cap. 3 e l'Es. 3.9), occuperà il primo piano di tutto il brano a partire dalla b. 32. Alla b. 38, quando il solista inizia ad enunciare quella che, nel Cap. 3, si era definita la parte C dell'elemento melodico (ora *cantabile espr[essivo]*), l'accompagnamento degli archi, così come il contrappunto di tromba e trombone e i raddoppi del *Glockenspiel* spariscono, sostituiti da un breve commento di due battute dei corni naturali, omoritmici, e da un tremolo in *pp* della grancassa. Alla b. 41 al corno solo e alla grancassa si

aggiunge una nuova sovrapposizione per note lunghe a cura dei flauti (poi dell'oboe da b. 43) e degli archi, per terminare il brano con il consueto *topos* dell'agglomerato tenuto. Questa volta, tuttavia, quando l'elemento si spegne, terminata la b. 46, rimane la grancassa tremolata da sola che diminuirà al nulla nelle ultime quattro misure del movimento.

Il Capriccio, in musica, non è mai stata una forma precisa, quindi è difficile stabilire quanto, in questo caso, Ligeti abbia preso dalla tradizione dell'oggetto a cui fa riferimento e quanto, invece, egli abbia aggiunto o si sia allontanato da essa. Si potrebbe sostenere, dunque, che il maestro ungherese, proprio in virtù di questa vaghezza del termine, abbia composto un Capriccio contemporaneo in piena regola con il suo VI movimento, non "un'idea di Capriccio", come invece era accaduto con l'idea del Corale, l'idea della danza, l'idea del segnale e così via, elementi rivisitati per ovvie ragioni (sarebbe infatti stato decisamente anacronistico proporre un corale "bachiano" all'interno del lavoro, tanto per fare un esempio).

4.2.7. VII: Hymnus.

Il settimo movimento, *Hymnus*, aggiunto soltanto nel 2002, è di una semplicità disarmante, ma, al contempo, riesce ad essere estremamente efficace. Il legame con l'inno, composizione liturgica ma anche profana (si pensi all'*inno alla gioia* nella 9° Sinfonia di Beethoven o, più semplicemente, agli inni nazionali) è piuttosto ideale, e di potrebbe celare dentro la solennità che traspare dal brano, oltre che dall'andamento molto semplice al livello ritmico.

Il movimento si potrebbe considerare come una sorta di breve postludio al Concerto (tant'è che il solista, insieme ai legni e agli ottoni diversi dai corni naturali, tace). Tutti gli strumenti implicati nel brano suonano sempre, nel contesto di un unico, cristallino, arco formale dato da un *ppp* iniziale che cresce a partire dalla b. 11 per finire sul *fff* delle ultime due misure (Es. 4.8).

L'elemento figurale in gioco è sempre il medesimo per tutto il movimento, e muterà solo in dinamica nelle misure sopra riportate: si tratta di una sorta di Corale frullato dei corni con la sordina, omoritmici ma con dei fraseggi interni e dei respiri personalizzati per ciascuno strumento. Il metro, di 5/4, ospita all'interno di ciascuna battuta, con un'alternanza regolare, una minima e una minima puntata, poi una minima puntata e una minima (quindi 2+3, 3+2; 2+3, 3+2 ecc.) dei corni. Ad essi si sovrappone un piatto sospeso suonato *con l'arco*, sempre *pp* per la durata di tutto il brano (anche quando gli altri cresceranno), un tremolo *ppp* dei due violini alla punta, da suonare oltre il ponticello (quindi tra il ponticello e la cordiera), un bicordo *do-re* in armonici naturali tenuti da viola e violoncello e i pizzicati in *p* del contrabbasso a marcare gli attacchi dei corni.

Es. 4.8. G. Ligeti, le ultime cinque bb. del *Concerto di Amburgo* (VII, b. 11-15), con il crescendo finale che costituisce l'unico mutamento (nella dinamica) degli elementi in gioco.

Si sottolinea, in questo brevissimo movimento, l'uso strutturale delle tecniche cosiddette "estese", nello specifico il frullato dei corni, l'arco sfregato sul piatto sospeso e i violini oltre il ponticello. Si tratta di modi di procedere in generale rari nell'operato del compositore: tali tecniche contrastano, o, meglio, mettono in evidenza, quella che è invece la semplicità degli oggetti utilizzati, i quali, senza questi tocchi coloristici, sarebbero risultati certamente banali.

4.3. Conclusioni. Il valore dell'operato di Ligeti.

Il Concerto di Amburgo costituisce un degno punto di arrivo del percorso ligetiano con questo genere, che era iniziato in un periodo in cui – come si è provocatoriamente (ma neanche tanto) scritto nell'Introduzione – esso rischiava di estinguersi. Partendo dal Concerto per violoncello e arrivando a questo per corno, il compositore ha tracciato un itinerario verso una progressiva riscoperta della *riconoscibilità*, di cui si è avuto più volte modo di scrivere in questa tesi, spianando anche la strada, rendendola cioè più semplice, per quella generazione successiva, a cui si dovrà un'organica operazione di *pars construens* nei confronti di molti oggetti che erano stati abbandonati dagli avanguardisti più puri. In alcuni casi il recupero troppo scoperto degli elementi del passato, ad opera del Ligeti del Concerto di Amburgo, ha anche creato dei piccoli corti circuiti, come quelle giustapposizioni difficilmente comprensibili

al livello drammaturgico-formale che si sono viste, in particolar modo nel II movimento. Nonostante questo, si sono comunque creati degli interessanti precedenti, alcuni dei quali sono stati subito presi al balzo dalle già ricordate generazioni appena successive a quelle del maestro ungherese (comunque molto più caute dello stesso Ligeti in diversi aspetti),¹⁰² altri, invece, sono tutti da scoprire, e potrebbero ancora essere esplorati, in un contesto quasi “psicoanalitico” di *après-coup* (in un modo simile a quanto è successo con l’operato del tardo Beethoven o di Berg, per fare due esempi, che non hanno avuto un riscontro immediato nella musica del loro tempo o in quella subito seguente, per poi essere compresi appieno solo *tardivamente*).

Insomma, anche grazie a Ligeti, come si ricordava in apertura, al giorno d’oggi non è più strano che, nella lista dei lavori di una gran parte dei principali compositori viventi, figurino almeno un Concerto, peraltro non di rado solistico, fino ad arrivare al caso dell’*Élan Award*, il recentissimo concorso di composizione con oggetto un Concerto per pianoforte e orchestra da scrivere, organizzato addirittura dall’IRCAM, la “casa di Boulez”.

¹⁰² In generale, cioè, Furrer, Fedele, Jarrell, Hosokawa, Chin e così via non sarebbero mai così strutturalmente espliciti in certi rimandi alla tradizione come lo è stato l’ultimo Ligeti.

Bibliografia.

- AROM S. (2004), *L'aksak: Principes et typologie*, in *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, 17 (Formes musicales), pp. 11-48.
- BONOMI I. – BURONI E. (2017), *La lingua dell'opera lirica*, il Mulino, Bologna.
- BOULEZ P. (1952), *Eventuellement...*, in *La Revue Musicale*, 212, 04/1952 «L'Œuvre du XXe siècle».
- BOULEZ P. – CAGE J. (1991), *Correspondance. Documents réunis, présentés et annotés par Jean-Jacques Nattiez*, «Musique/Passé/Présent», Christian Bourgois, Paris.
- BRĂILOIU C. (1951), *Le rythme Aksak* in *Revue de Musicologie*, 33, 12/1951, pp. 71-108.
- CARROZZO M. – CIMAGALLI C. (1998), *Storia della Musica occidentale*, voll. 1,2,3, Armando Editore, Roma.
- FERTONANI C. (1997), *La musica strumentale di Antonio Vivaldi*, Olschki, Firenze.
- FLOROS C. (eng. 2014), *György Ligeti – Beyond Avant-garde and Postmodernism*, Peter Lang GmbH, Pieterlen and Bern.
- GRANTHAM D. (2014), *Ligeti's early experiments in compositional process: simple structures in Musica ricercata*, University of North Texas (tesi di laurea).
- KERMAN J. (1999), *Concerto Conversations*, Harvard University Press, Cambridge, USA.
- KERMAN J. (it. 1990), *I concerti per pianoforte di Mozart e il loro pubblico*, «Il Saggiatore musicale», I/1, pp. 149-164.
- LARUE J. (2011), *Guidelines for style analysis*, Harmonie Park Press, Sterling Heights.
- LIGETI G. (1967), *Zustände, Ereignisse, Wandlungen. Bemerkungen zu 'Apparitions'*, in *Bilder und Blätter*, 11.
- MCCLARY S. (autunno 1986), *a Musical Dialectic of the Enlightenment: Mozart's Piano Concerto in G Major, K453, Movement 2*, in *Cultural Critique*, No. 4, University of Minnesota Press, Minneapolis, pp. 129-169.
- NORDWALL O. (1971), *Ligeti. Eine Monographie*, Schott's Söhne, Mainz.

- PUSTIJANAC I. (2013), *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario*, LIM, Lucca.
- RESTAGNO E. (1985), *Ligeti*, EDT, Torino.
- ROELCKE E. (it. 2004), *Lei sogna a colori?*, Alet, Padova.
- SEARBY M. (2012) *To the future or the past? Ligeti's stylistic eclecticism in his Hamburg Concerto*, in *Contemporary Music Review*, 31.
- SPITTA J. A. P. (1873-80), *Johann Sebastian Bach*, Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- SURIAN E. (2002), *Manuale di Storia della Musica*, voll. I, II, III, IV, seconda edizione riveduta, Rugginenti, Milano.
- ZIMMERMANN B. A. (1974), *Intervall und Zeit*, Schott, Mainz.

Sitografia parziale.¹⁰³**Introduzione.**

Per le parole di Berio sul Concerto solistico:

<https://www.universaledition.com/luciano-berio-54/works/concerto-1669>

Capitolo 1.

Per Potter, *Sigfried Palm (obituary)*, 21 giugno 2005:

<https://www.theguardian.com/news/2005/jun/21/guardianobituaries.artsobituaries>

Per la presentazione del Concerto per violoncello di Zimmermann a cura dell'editore:

<https://en.schott-music.com/shop/concerto-no157067.html>

Per Cirigliano II, *Ligeti Forward: Setting the Modern Psyche to Music*:

<https://www.metmuseum.org/blogs/met-live-arts/2016/ligeti-forward>

Capitolo 2.

Per l'intervista di Duffie a Penderecki:

<http://www.bruceduffie.com/penderecki.html>

Per l'intervista di Toronyilalic a Boulez:

<https://www.theartsdesk.com/classical-music/theartsdesk-qa-composer-pierre-boulez>

Per la presentazione del Concerto per pianoforte di Ligeti a cura dell'editore:

<https://en.schott-music.com/shop/konzert-no153614.html>

Capitolo 3.

Per il programma di sala di Lucie Kayas sul Concerto per violino di Ligeti al Théâtre du Châtelet, stagione 1996-1997:

<https://brahms.ircam.fr/works/work/10072/>

Per la voce "hochetus" nell'enciclopedia Treccani:

[https://www.treccani.it/enciclopedia/hochetus/#:~:text=hochetus%20\(o%20hoquetus\)%20Espediente%20polifonico,hoquet](https://www.treccani.it/enciclopedia/hochetus/#:~:text=hochetus%20(o%20hoquetus)%20Espediente%20polifonico,hoquet)

Per il *trailer* all'esecuzione del Concerto per violino di Ligeti nel 2017 alla Berliner Philharmoniker:

<https://youtu.be/dtnEyAKkpc8>

¹⁰³ Limitata ai link citati nel corso della tesi, presentati in ordine di apparizione.

Per maggiori informazioni sul programma del concerto alla Berliner di cui sopra:

<https://www.digitalconcerthall.com/en/concert/23476>

Capitolo 4.

Per la presentazione del Concerto di Amburgo di Ligeti a cura dell'editore:

<https://en.schott-music.com/shop/hamburgisches-konzert-no306219.html>

Per la voce "aksak" nel Britannica dictionary

<https://www.britannica.com/art/aksak>

Bibliografia delle partiture citate (dal '900 in poi).¹⁰⁴

BERG, A.

Concerto per violino, Universal Edition, Wien, 1935

BERIO, L.

O King, Universal Edition, Wien, 1967*Concerto per due pianoforti e orchestra*, Universal Edition, Wien, 1972-3*Concerto II – Echoing curves*, Universal Edition, Wien, 1988-9

BOULEZ, P.

Structures I, Universal Edition, Wien, 1952*Structures II*, Universal Edition, Wien, 1961*Éclat*, Universal Edition, Wien, 1965

CAGE, J.

Concerto per pianoforte preparato e orchestra, Peters, Leipzig, 1950-1*HPSCHD*, Peters, Leipzig, 1969

DALLAPICCOLA, L.

Piccolo Concerto per Muriel Couvreur, Ricordi, Milano, 1939-41

DONATONI, F.

Concerto per fagotto, Zanibon, Padova, 1952*Concerto per timpani*, non edito, 1953*Concerto Grosso per orchestra e cinque tastiere elettroniche*, Ricordi, Milano, 1992

FURRER, B.

Spur, Bärenreiter, 1998*Concerto per pianoforte ed ensemble*, Bärenreiter, Kassel, 2007

GINASTERA A. E.

Concerto per violoncello n. 1 (1° vers.), Boosey & Hawkes, London, 1968

¹⁰⁴ Cognomi degli autori in ordine alfabetico; composizioni, per ogni autore, in ordine cronologico.

GRISEY, G.

Partiels, Ricordi, Milano, 1975

HOSOKAWA, T.

Landscape I, Schott, Mainz, 1992

KURTÁG, G.

Grabstein für Stefan, Editio Musica, Budapest, 1978-89

Confessio, senza edizione, 1980-6

Op. 27 n.2 [doppio Concerto], Editio Musica, Budapest, 1989-90

...quasi una fantasia..., Editio Musica, Budapest, 1997-8

LACHENMANN, H.

Pression, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1969

LIGETI, G.

Musica ricercata, Schott, Mainz, 1951-3

Atmosphères, Universal Edition, Wien, 1961

Requiem, Peters, Leipzig, 1965

Lux Aeterna, Peters, Leipzig, 1966

Concerto per violoncello e orchestra, Peters, Leipzig, 1966

Lontano, Schott's Söhne, Mainz, 1967

Ramifications, Schott, Mainz, 1968

Doppio Concerto per flauto, oboe e orchestra, Schott, Mainz, 1972

Le Grand Macabre, Schott, Mainz, 1974-7

Hungarian rock, Schott, Mainz, 1978

Passacaglia ungherese, Schott, Mainz, 1978

Trio per violino, corno e pianoforte, Schott, Mainz, 1982

Studi per pianoforte, primo libro, Schott, Mainz, 1985

Concerto per pianoforte e orchestra, Schott, Mainz, 1985-8

Concerto per violino e orchestra, Schott, Mainz, 1992

Nonsense Madrigals, Schott, Mainz, 1993

Sonata per viola, Schott, Mainz, 1994

Studi per pianoforte, secondo libro, Schott, Mainz, 1994

Concerto di Amburgo, Schott, Mainz, 1998-9, 2002
Síppal, dobbal, nádihegedűvel, Schott, Mainz, 2000
Studi per pianoforte, terzo libro, Schott, Mainz, 2001

LUTOŚLAWSKI, W.

Concerto per violoncello e orchestra, Chester Music, Brighton, 1969-70

MURAIL, T.

Les Courants de l'espace, Ed. Musicales Transatlantiques, Paris, 1979

PENDERECKI, K.

Sonata per violoncello e orchestra, Schott, Mainz, 1959
Concerto per violoncello n.1., Schott, Mainz, (1967, 1972)

SCELSI, G.

Concertino per pianoforte e orchestra, senza edizione, 1934
Quattro pezzi su una nota sola, Salabert, Paris, 1959

SCHOENBERG, A.

Suite op. 25, Universal Edition, Wien, 1923

ŠOSTAKOVIČ, D.

Concerto per violoncello n.1., Boosey & Hawkes, London, 1959
Concerto per violoncello n.2., Boosey & Hawkes, London, 1966

STOCKHAUSEN, K.

Mixtur, Universal Edition, Wien, 1964, 1967

WEBERN, A.

Concerto per nove strumenti, op. 24, Universal Edition, Wien, 1934

ZIMMARMANN, B. A.

Canto di Speranza, cantata per violoncello e orchestra da camera, Schott, Mainz, 1957

Concerto per violoncello e orchestra en forme de "pas de trois", Schott, Mainz, 1965-6