

MILANO MUSICA

ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA

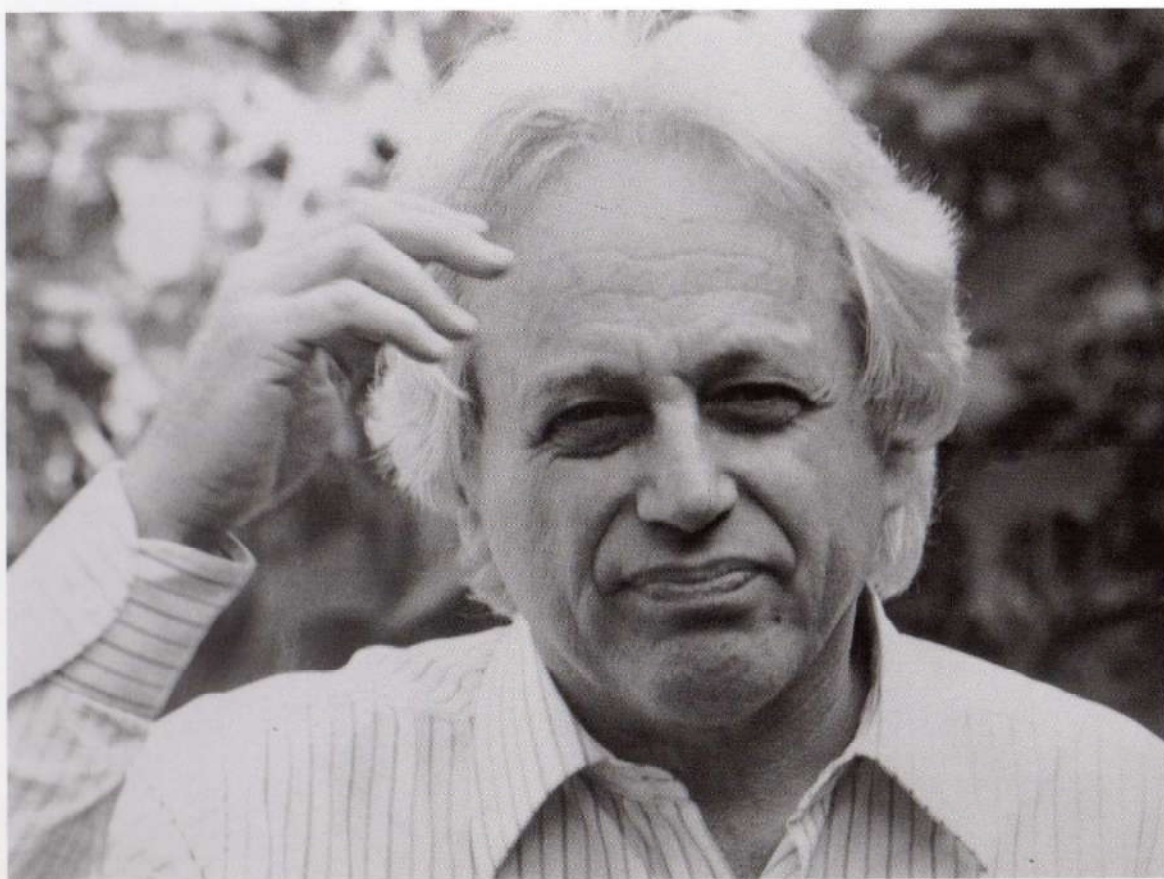


TEATRO ALLA SCALA



12° FESTIVAL DI MILANO MUSICA

Ligeti



György Ligeti

dal 24 settembre
al 17 novembre 2003

Otto concerti
Tre serate con film di Kubrick
Tre serate video con incontri musicali
Due incontri/concerto

MILANO MUSICA



MILANO MUSICA
Via Pontaccio, 10 - 20121 Milano
www.milanomusica.org





BANCA INTESA
PRESENTA

12° FESTIVAL
DI MILANO MUSICA

Ligeti

MUSICA

Conosciamo
il valore
della cultura
e ne favoriamo
la diffusione.

 **Banca Intesa**

con il contributo di

Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Dipartimento dello Spettacolo

Milano



Comune
di Milano

Cultura e Musei



Provincia
di Milano
Settore cultura



Regione Lombardia
Cultura, Identità e Autonomie
della Lombardia



Fondazione
Cassa di Risparmio delle Province Lombarde



INTERNATIONAL BALZAN FOUNDATION

...find the outstanding



ernst von siemens
musikstiftung

 **Banca Intesa**



Banca Popolare di Milano

 **UniCredit**
Private Banking

CASA RICORDI

EDIZIONI SUVINI ZERBONI

Rai  **Radiotre**

MILANO MUSICA

ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA

Soci Fondatori

Rosellina Archinto
Duilio Courir
Antonio Magnocavallo
Paolo Martelli
Patrice Martinet
Sergio Marzorati
Francesco Micheli
Luciana Pestalozza
Giuseppe Russo

Soci Onorari

Gabriele Albertini
Sindaco di Milano

Carlo Fontana
*Sovrintendente
del Teatro alla Scala*

Massimo Ferrario
*Direttore RAI
Sede Regionale per la Lombardia*

Guido Salvetti
*Direttore del
Conservatorio "G. Verdi"*

Claudio Abbado
Salvatore Accardo
Pierre Boulez
György Kurtág
György Ligeti
Giacomo Manzoni
Maurizio Pollini
Salvatore Sciarrino

Direttore Artistico

Luciana Pestalozza

Comitato Artistico
Francesco Degrada
Patrice Martinet
Mario Messinis
Luciana Pestalozza

Assistente
all'organizzazione
Maria Teresa Confalonieri

Ufficio Edizioni
Laura Ajmar

Ufficio Stampa
Ezio Grillo

Segreteria
Paola Della Vedova

Amministrazione
Sergio Canapini

Consiglio Direttivo

Duilio Courir
Massimo Ferrario
Carlo Fontana
Mimma Guastoni
Paolo Martelli
Patrice Martinet
Francesco Micheli
Luciana Pestalozza

Soci

Laura Ajmar
Paolo Arata
Giulio Artom
Guido Artom
Gae Aulenti
Maria Baccalini
Massimo e Carla Bacci
Liliana Barbieri
Renata Barcella
Maria Teresa Bazzi
Francesco Paolo Beato
Lucia Beato
Chiara Benati
Luigi Bisio
Laura Bosio
Ennio Brion

Lucio Capaccioni
Mauro Cardi
Anna Crespi
Franco De Benedetti
Gian Alberto Dell'Acqua
Paolo Della Grazia
Gillo Dorfler
Fabrizio Fanticini
Aldo Fiacco
Fondazione Orchestra
Svizzera Italiana
Direttore artistico Pietro Antonini
Laura Foscanelli
Giovanni Iudica
Lorenza Sibilica Iudica
Ilaria Jelmini

Francesca Pelizzoni
Jommi
Bruno Lorenzelli
Maria Majno
Fabio Malcovati
Laura Martelli
Franco Merlo
Gianmarco Moratti
Alessandra Mottola
Molfino
Silvana Ottieri
Furio Pace
Linda Pace
Marco Pace
Nicola Pace
Giancarla Pandini

Elisa Pegreffi Borciani
Giulio Pestalozza
Rossella Pettrini
Mario Raimondo
Adele Riva Toffoletti
Mariuccia Rognoni
Olga Scevkenova
Piero Schlesinger
Matteo Segafreddo
Sergio Siglienti
Giovanni Svetlich
Giovanni Tenconi
Tilde Tenconi
Massimo Vitta Zelman
Biancamaria Zedda

TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

ALBO DEI FONDATORI



Stato Italiano



Regione Lombardia



Comune di Milano



Provincia di Milano



*Fondazione
Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde*



CAMERA DI COMMERCIO
INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA
DI MILANO

PIRELLI S.p.A.



GRUPPO FININVEST



Banca Intesa



**AEROPORTI
DI MILANO**
LINATE E MALPENSA

ASSOLOMBARDA



Banca Popolare di Milano

Classeditori

GE Gruppo Editoriale
L'Espresso Spa

MILANO PER LA SCALA
fondazione di diritto privato

PRADA



RCS

TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Presidente	Gabriele Albertini <i>Sindaco di Milano</i>
Vice Presidente	Bruno Ermolli
Consiglieri	Fedele Confalonieri Carlo Fontana Vittorio Mincato Paolo Sciumè Carlo Secchi Marco Tronchetti Provera

Carlo Fontana
Sovrintendente

Riccardo Muti
Direttore musicale

Fortunato Ortombina
Coordinatore della
Direzione artistica

Sergio Sablich
Consulente artistico

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Presidente	Giovanni Cossiga
Membri effettivi	Mario Cattaneo Angelo Provasoli
Membro supplente	Domenico Antonio Mesoella

Le arti e le scienze non sono patrimonio del singolo ma vivono nell'eredità trasmessa alle nuove generazioni



Paul Hindemith



György Ligeti

Premi Balzan per la Musica

Paul Hindemith, premiato nel 1962

György Ligeti, premiato nel 1991



Bettina Skrzypczak



Stefano Gervasoni

Opere Commissionate

Bettina Skrzypczak, Svizzera, Phototaxis, 2003

Stefano Gervasoni, Italia, Un leggero ritorno di cielo, 2003

La Fondazione Internazionale Balzan, con sede a Milano e a Zurigo, sin dal 1961 assegna premi del valore di 650.000 Euro ciascuno, a personalità che si sono distinte per altissimi meriti scientifici, umanistici o artistici. Le materie nell'ambito delle scienze naturali ed umanistiche, della medicina, matematica, fisica e dell'arte cambiano ogni anno offrendo la possibilità di premiare anche chi opera in ambiti particolarmente tecnici, innovativi o altrimenti trascurati dai grandi riconoscimenti internazionali. La scelta delle quattro materie premiande viene effettuata dal Comitato Generale Premi che valuta le candidature proposte dalle massime istituzioni culturali mondiali. I vincitori destinano metà di ciascun premio a progetti di ricerca condotti da giovani studiosi. La Fondazione inoltre conferisce ad intervalli un Premio per la Pace.

MILANO MUSICA FESTIVAL 2003

CONCERTO DI INAUGURAZIONE

24 SETTEMBRE 2003

FONDAZIONE INTERNAZIONALE BALZAN IN

COLLABORAZIONE CON MILANO MUSICA



INTERNATIONAL BALZAN FOUNDATION

... find the outstanding

Sede Milano: P.ta Umberto Giordano 4 | I-20122 Milano | T 0039 02 760 02 212 | www.balzan.it

Sede Zurigo: Claridenstrasse 35 | CH-8002 Zürich | T 0041 1 201 48 22 | www.balzan.com

MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA



TEATRO ALLA SCALA

12° FESTIVAL DI MILANO MUSICA

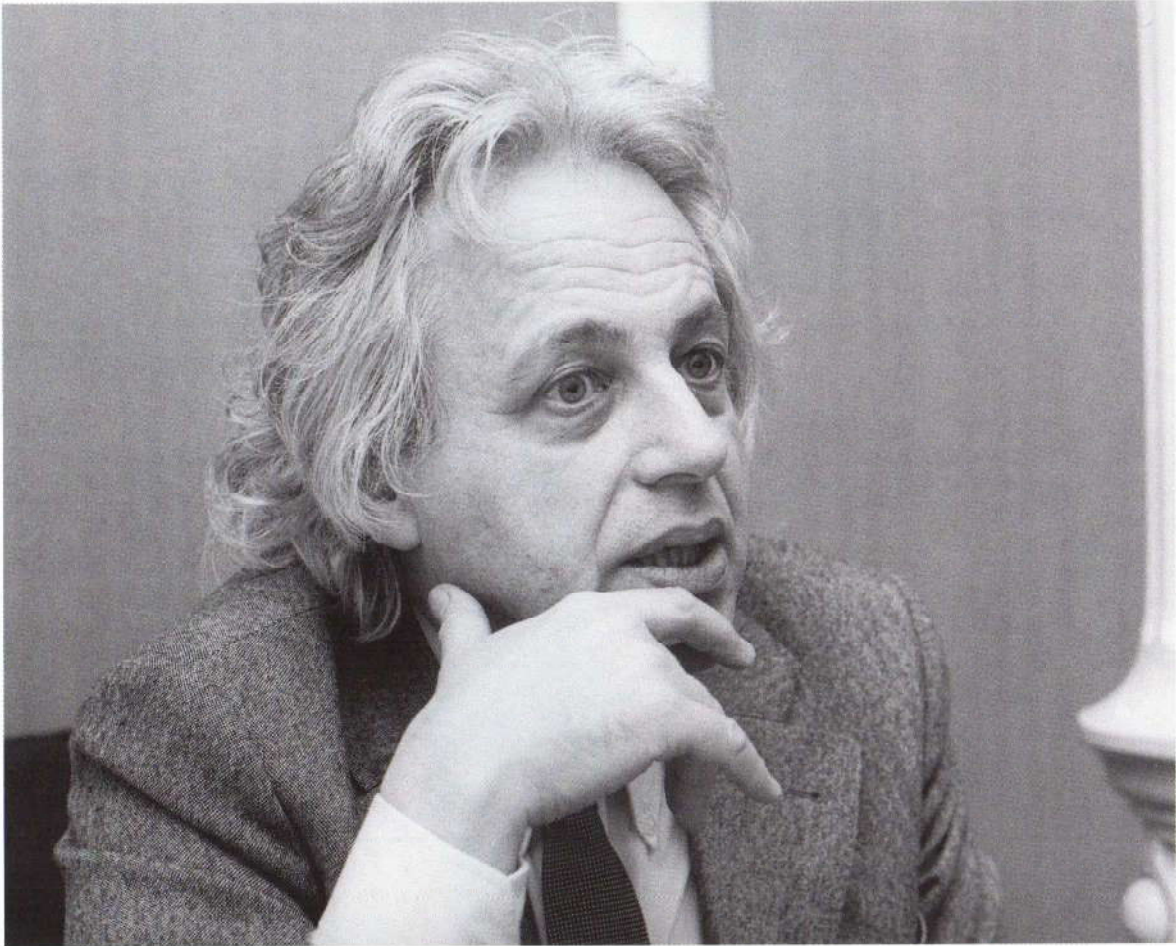
Ligeti

György Ligeti

dal 24 settembre
al 17 novembre 2003

Otto concerti
Tre serate con film di Kubrick
Tre serate video con Incontri musicali
Due incontri/concerto

Auditorium
Conservatorio "G. Verdi"
Teatro Paolo Grassi
Teatro Dal Verme
Chiesa di S. Lorenzo
Teatro degli Arcimboldi



György Ligeti (1978) (Schott-Archiv, foto Peter Andersen).

Il nome di Ligeti era da tempo nei pensieri di Milano Musica, per l'importanza e il valore della sua creazione e per l'originalità della sua estetica. Inoltre, da quando un Festival era stato dedicato all'altro grande ungherese, György Kurtág, si sentiva la necessità di completare l'immagine della musica nata dalla straordinaria sensibilità dell'Ungheria, dedicando a Ligeti un Festival.

Ma in Ligeti coesistono esperienze più vaste. Mentre da una parte gli oltre trent'anni trascorsi in Transilvania hanno lasciato in lui un segno incancellabile, così come incancellabile è l'amore per Bartók, dall'altra le letture, lo studio e una particolare qualità nel percepire le esperienze l'hanno portato a interessarsi a molti aspetti della musica e delle arti, a ricercare nuove possibilità anche in altre culture in tutto il mondo, per trovare nuovi modi di far musica. Rompe con il passato, anche se il passato è sempre presente nella sua musica. György Ligeti, figura carismatica della musica del Novecento, fra i massimi compositori viventi, è nato nel 1923 e dunque il Festival è anche l'occasione per festeggiare i suoi ottant'anni.

Nelle scelte dei programmi si è cercato di costruire una rete che intrecciasse spunti, immagini, voci per illustrare il substrato nascosto del mondo musicale e poetico di Ligeti.

*L'intenzione è di offrire in otto concerti uno spettro ampio e articolato della sua opera, dalle composizioni per strumento solo a quelle da camera, dalla musica sinfonica a quella corale, fino all'azione drammatico-musicale *Aventures & Nouvelles Aventures*, che verrà coprodotta dal Teatro alla Scala e dal Piccolo Teatro ed eseguita al Teatro Grassi dall'Ensemble Recherche di Freiburg.*

Una collaborazione avverrà con la Fondazione Internazionale Balzan (Ligeti fu insignito del Premio Balzan nel 1991), che presenterà il concerto inaugurale del Festival, il 24 settembre, con la Zürcher Kammerorchester in un programma che include, fra l'altro, due novità assolute, di Bettina Skrzypczak e Stefano Gervasoni, e le Antiche Danze ungheresi di Ligeti.

*Per le orchestre sinfoniche sono state invitate la Filarmonica della Scala e la "Verdi" di Milano. La Filarmonica della Scala sarà diretta da Riccardo Muti che proporrà *Lontano e Ramifications*, due composizioni del suo repertorio, a cui affiancherà un'opera di Bartók e la Seconda Sinfonia di Brahms; la "Verdi" sarà diretta dal giovane Peter Rundel, direttore emergente nel panorama europeo, già esperto dell'opera di Ligeti, che accanto a due pezzi di Ligeti, il Concerto per violino e *Clocks and Clouds*, presenterà un pezzo di Péter Eötvös, altro grande ungherese, e il Secondo Concerto per pianoforte di Chopin. L'opera pianistica sarà affidata a Pierre-Laurent Aimard, scelto dallo stesso Ligeti, che lo predilige tra i tanti interpreti della sua opera.*

I due Quartetti per archi saranno eseguiti dai celebri Arditti, accanto al Sesto Quartetto di Bartók e a una novità appositamente commissionata al giovane Giovanni Verrando.

Un concerto particolare sarà quello affidato al gruppo Mala Punica, specialisti di musica medievale, in un programma che comprenderà anche musica contemporanea per cimbalom.

Di grande interesse il programma che verrà presentato dall'Ensemble Ictus di Bruxelles, sia per i titoli di Ligeti, sia per la presenza di un'allieva di Ligeti, Unshuk Chin e del finlandese Magnus Lindberg.

Accanto ai concerti, mantenendo una tradizione molto gradita al pubblico di Milano Musica, verranno proiettati nella Sala Puccini, in collaborazione con il Conservatorio "G.Verdi", alcuni video, suggeriti dallo stesso autore. Ligeti, tra interviste e presentazioni di sue musiche, molte delle quali non incluse nei programmi dei concerti, ci introdurrà nella sua vita.

In accordo con la Fondazione Cineteca Italiana saranno anche proiettate nello Spazio Oberdan tre pellicole di Kubrick nelle cui colonne sonore sono presenti musiche di Ligeti.

Due gli incontri/concerto: all'Università degli Studi e all'Associazione Musica d'Insieme.

L'ascolto dei concerti avverrà all'Auditorium di Milano, nella Sala Verdi del Conservatorio, nella Chiesa di San Lorenzo alle Colonne, al Teatro Grassi, al Teatro Dal Verme e al Teatro degli Arcimboldi.

Come sempre, RAI Radiotre registrerà i concerti in programma.

Programma generale

1

mercoledì 24 settembre 2003 - ore 21

Auditorium di Milano

Zürcher Kammerorchester
Howard Griffiths, direttore

Paul Hindemith (1895-1963)
(Premio Balzan 1962)

Fünf Stücke op. 44 n. 4 per orchestra d'archi

Bettina Skrzypczak (1962)

Phototaxis (2003)

per orchestra d'archi

(Commissione Fondazione Balzan)

Stefano Gervasoni (1962)

Un leggero ritorno di cielo (2003)

per ventidue archi

(Commissione Fondazione Balzan)

György Ligeti (1923)

(Premio Balzan 1991)

Régi Magyar társas táncok (1949)

(Antiche danze ungheresi di società)

Johannes Brahms (1833-1897)

Sestetto per archi in si bemolle maggiore

n. 1 op. 18

trascrizione per orchestra di Howard Griffiths



BALZAN

Una manifestazione della Fondazione Internazionale Balzan in collaborazione con Milano Musica e Zürcher Kammerorchester, in occasione del 50° anniversario della scomparsa di Eugenio Balzan

(testi da p. 39)

2

martedì 30 settembre 2003 - ore 20.30

Sala Verdi del Conservatorio

Arditti Quartet

György Ligeti (1923)

Quartetto n. 1 (1953-54)

"Métamorphoses nocturnes"

Giovanni Verrando (1965)

Quartetto n. 3 (2003)

(Commissione Mariuccia Rognoni)

(prima esecuzione assoluta)

György Ligeti

Quartetto n. 2 (1968)

Béla Bartók (1881-1945)

Quartetto n. 6 (1939)

(testi da p. 49)

3

lunedì 6 ottobre 2003 - ore 20.30

Chiesa di San Lorenzo

Mala Punica

Pedro Memelsdorff

Tina Aagaard e Barbara Zanichelli, soprani

Alessandro Carmignani, controtenore

Gianluca Ferrarini, tenore

Pablo Kornfeld, échequier e organo

Birgit Goris e Fahmi Alqhai, vielle

Félix Stricker, tromba da tirarsi

Pedro Memelsdorff, flauto e direzione

Luigi Gaggero, cimbalom

Mario Caroli, flauto

Giorgio Casati, violoncello

Omaggio a György Ligeti

Paolo da Firenze e il Gotico internazionale
1390-1420

L'Ungheria e il cimbalom contemporaneo
1976-2002

György Kurtág (1926)

Un brin de bruyère (1994)

per cimbalom

Anonimo

Kyrie (Messa di Barcellona)

quattro voci, campane, organo

Antonio Zacara da Teramo

Gloria (Q15)
tre voci, organo

József Soprovi (1930)

Tre pezzi (1976)
per flauto e cimbalom

Alessandro Solbiati (1956)

Quaderno di immagini (2002)
quattro pezzi per cimbalom

Paolo da Firenze (1390-1425)

Fra duri scogli (Pit 568)
soprano, controttenore, tenore, organo,
tromba da tirarsi

Un pellegrino uccel (Pit 568)
due soprani, controttenore, due vielle,
échequier, flauto

Anonimo

Istampita strumentale: Isabella
due vielle, échequier, flauto, tromba da tirarsi

Luca Francesconi (1956)

Étude (2001)
per cimbalom

György Kurtág (1926)

Hommage à Berényi Ferenc 70 (1997)
per cimbalom

Paolo da Firenze

Non più infelice (Pit 568)
soprano, controttenore, échequier

Anonimo

Sanctus (I-Gua 1)
quattro voci, organo

Péter Eötvös (1944)

Psy (1976)
per flauto, violoncello, cimbalom

Paolo da Firenze

Godi Firenze (Pit 568)
quattro voci, due vielle, organo, tromba da tirarsi

Anonimo

Benedicamus Domino (Ox 229)
quattro voci, due vielle, échequier, flauto,
tromba da tirarsi

(testi da p. 57)

4

lunedì 13 ottobre 2003 - ore 20.30

Auditorium di Milano

Pierre-Laurent Aimard, pianoforte

George Benjamin (1960)

Shadowlines (2001)
Sei preludi canonici

György Ligeti (1923)

Études, 3° libro (1995-2001)
Études, 1° libro (1985)

Ferenc Liszt (1811-1886)

Après une lecture de Dante,
"Fantasia quasi sonata", n. 7
da *Années de pèlerinage*.
Deuxième année. Italie (1839)

György Ligeti

Études, 2° libro (1988-94)

(testi da p. 67)

5

mercoledì 22 ottobre 2003 - ore 20.30

Teatro Paolo Grassi

Ensemble Recherche

Peter Rundel, direttore

Petra Hoffmann, soprano

Sabine Czinzel, contralto

Matthias Horn, baritono

Salvatore Sciarrino (1947)

Aspern-Suite (1979)
per soprano e strumenti
Testi di Henry James, Lorenzo Da Ponte e Anonimi

György Ligeti

Aventures & Nouvelles Aventures (1966)
Azione musicale-drammatica in 14 quadri
per soprano, contralto, baritono e strumenti
Libretto di György Ligeti

In coproduzione con il Teatro alla Scala

In collaborazione con il Piccolo Teatro di Milano



Banca Intesa

(testi da p. 75)

6

sabato 25 ottobre 2003 - ore 20.30
Auditorium di Milano

Orchestra Sinfonica di Milano "G. Verdi"
Peter Rundel, direttore

Saschko Gawriloff, violino
Mihaela Ursuleasa, pianoforte
Camerata R. J. - Ruben Jais, direttore

Péter Eötvös (1944)
zeroPoints (1999)
per orchestra

György Ligeti (1923)
Concerto (1990-92)
per violino e orchestra

Fryderyk Chopin (1810-1849)
Concerto in fa min. n. 2 op. 21
per pianoforte e orchestra

György Ligeti
Clocks and Clouds (1972-73)
per 12 voci femminili e orchestra

(testi da p. 85)

7

lunedì 10 novembre 2003 - ore 20.30
Teatro Dal Verme

Ictus Ensemble
Georges-Elie Octors, direttore

Rolande Van der Paal, soprano

Magnus Lindberg (1958)
Clarinet Quintet (1992)
per clarinetto e quartetto d'archi

György Ligeti (1923)
Zehn Stücke (1968)
per quintetto di fiati

Unsuik Chin (1961)
Akrostichon-Wortspiel (1991-93)
7 scene da favole per soprano e ensemble

György Ligeti
Kammerkonzert (1969-70)
per 13 strumentisti

(testi da p. 97)

8

lunedì 17 novembre 2003 - ore 20
Teatro degli Arcimboldi

Filarmonica della Scala
Riccardo Muti, direttore

György Ligeti (1923)
Ramifications (1968-69)
per orchestra d'archi

Lontano (1967)
per grande orchestra

Béla Bartók (1881-1945)
Két portré (Due ritratti) op. 5 (1907-08)
per orchestra

Johannes Brahms (1833-1897)
Seconda Sinfonia in re maggiore op. 73

(testi da p. 105)

I FILM DI STANLEY KUBRICK CON MUSICA DI GYÖRGY LIGETI

Tre serate con suggerimenti introduttivi di Quirino Principe

In collaborazione con la Fondazione Cineteca Italiana - Spazio Oberdan

giovedì 16 ottobre - ore 20.45 *2001: Odissea nello spazio*
(2001: A Space Odyssey)

giovedì 23 ottobre - ore 20.45 *Shining*
(The Shining)

giovedì 30 ottobre - ore 20.45 *Eyes Wide Shut*

(testi da p. 114)

MUSICA IN VIDEO: QUATTRO FILM PER GYÖRGY LIGETI

Tre serate presentate da Francesco Leprino

precedute da tre incontri musicali a cura del Conservatorio "G. Verdi" (ore 18.30)

In collaborazione con il Conservatorio "G. Verdi" di Milano - Sala Puccini

venerdì 3 ottobre - ore 20.30 *György Ligeti*
Un film di Michel Follin

mercoledì 8 ottobre - ore 20.30 *Trois études pour piano de György Ligeti* (1985)
Un film di Elisabeth Coronel e Arnaud de Mezamat

Conlon Nancarrow - Musik für 1000 Finger (1994)
Un film di Uli Aumüller e Hanne Kaisik

mercoledì 5 novembre - ore 20.30 *Wenn die Zahnräder Menschen sind... (Quando gli ingranaggi sono uomini...)*
(Il Concerto per pianoforte di György Ligeti) (1997)
Un film di Hanne Kaisik e Uli Aumüller

(testi da p. 120)

DUE INCONTRI/CONCERTO

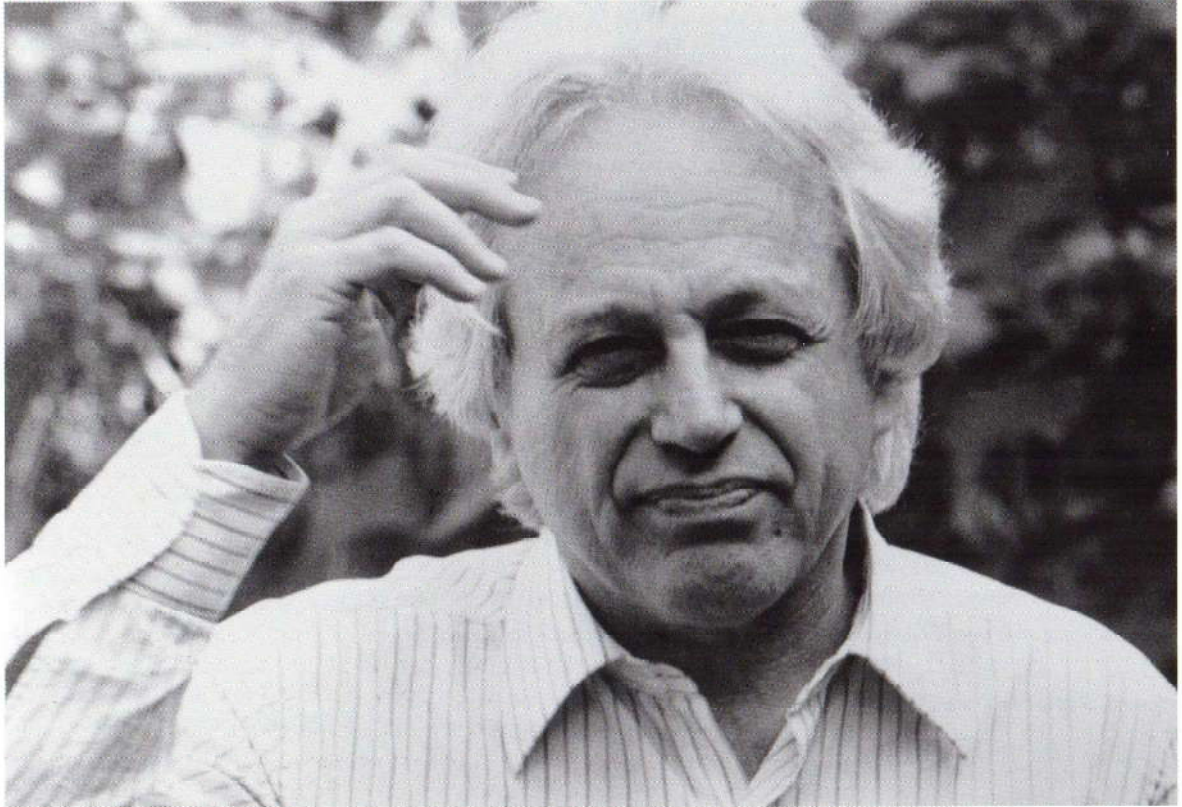
mercoledì 1° ottobre - ore 17
Università degli Studi
Sala di Rappresentanza
Via Festa del Perdono, 7

In collaborazione con l'Università degli Studi di Milano
Il mondo poetico di György Ligeti

sabato 18 ottobre - ore 21
Associazione Musica d'Insieme
Via Curio Dentato, 1

In collaborazione con l'Associazione Musica d'Insieme
Avventure e nuove avventure

(testi da p. 122)



György Ligeti (1981) (Schott-Archiv, foto Peter Andersen).

Il sogno di György

In un saggio pubblicato all'epoca della prima esecuzione di *Apparitions* (1960), György Ligeti racconta un suo sogno d'infanzia:

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

Di fianco a me, altri esseri, altri oggetti rimanevano impigliati in questa gigantesca tela: tarne, coleotteri di ogni genere, che volevano raggiungere la luce diffusa da qualche debole candela, grandi cuscini sporchi, residui di alimenti e altri detriti. Ogni movimento degli esseri presi nella tela provocava un tremito che veniva comunicato all'intero sistema; a causa di ciò, i cuscini oscillavano senza tregua, il che a sua volta provocava un ondeggiamento dell'insieme. Di tanto in tanto i movimenti che si attivavano reciprocamente divenivano tanto forti che il filamento si spezzava in molti punti e che alcuni insetti venivano insperatamente liberati, per essere ben presto ripresi, con un ronzio che stordiva, nella tela ondeggiante.

Questi eventi istantanei si producevano qua e là, modificavano progressivamente la struttura del tessuto che si faceva sempre più fitto; in certi punti si costituivano dei nodi inestricabili, in altri caverne nelle quali si tendevano fili, staccati dalla trama d'insieme a causa delle rotture.

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

Non è certo casuale che Ligeti parli di questo sogno infantile proprio nel momento in cui approda alla sua piena maturità stilistica. Era stata la frequentazione dello studio di musica elettronica di Colonia a metterlo, qualche anno prima, sulla buona strada. Lavorando a progetti basati su complessi di suoni puri, sinusoidali, più brevi della soglia di discriminazione uditiva, era rimasto affascinato dalla possibilità di creare aggregati sonori in cui non si percepiva l'identità dei singoli suoni, ma il risultato delle reciproche combinazioni e interferenze: fasce sonore multicolori mobili e vibranti. Ligeti lasciò però incom-

piuta proprio la composizione basata su questo principio, mostrando un atteggiamento ambivalente nei confronti della musica elettronica: se da un lato l'aveva condotto alla soglia della stanza del sogno, non poteva offrirgli, in quel periodo ancora pionieristico, i mezzi per realizzare le visioni sonore che urgevano nella sua fantasia musicale. Trasponendo all'ambito strumentale i principi sperimentati nell'ambito elettronico, Ligeti trovò la propria via. La densità, la varietà e le sottigliezze sonore ottenibili con le voci degli strumenti gli permisero non solo di tessere la «gigantesca tela ondeggiante» della sua musica, ma anche di evitare la staticità di un ordito troppo uniforme con l'inserzione opportuna di «nodi», «caverne» sonore, sfilacciature e rotture della trama.

Atmosphères (1961), *Volumina* (1961-62), *Requiem* (1963-65), *Lux aeterna* (1966), *Lontano* (1967), sono le successive tappe dell'esplorazione di questi paesaggi sonori che si imposero all'attenzione del mondo musicale di quegli anni in modo improvviso e inaspettato: stelle comete provenienti da non si sa quali remoti cataclismi, proiettate non si sa verso quali remote galassie. In queste composizioni le altezze dei suoni sono neutralizzate e assorbite in complessi formati da suoni adiacenti (*clusters*) in espansione a ventaglio. Ciò che si percepisce non sono le singole voci, ma il movimento vibratorio determinato da imitazioni strettissime fra di esse, e il cangiantissimo timbrico che deriva da un tipo di orchestrazione agglutinante. Non più temi o motivi, ma campi sonori in trasformazione e in conflitto reciproco: tensioni iperacute seguite da sprofondamenti in regioni gravissime, *crescendo* fino alla saturazione fonica, *decrescendo* seguiti da ticchettii e da gatteggiamenti sonori, tremolii di suoni iperacuti sostenuti da fasce sonore medio-gravi, *pianissimo* che sembrano provenire da lontananze abissali, *fortissimissimo* che penetrano fin nelle ossa degli ascoltatori. Sono queste, alcune delle modalità espressive di una nuova drammaturgia sonora che, nonostante i risultati seducenti, non si pone affatto in una prospettiva edonistica o tranquillizzante.

Il sogno di György non è un sogno beato, una visione paradisiaca new age. Tutt'altro! È un sogno kafkiano: un bestiario, un disordine, una sporcizia e un'angoscia alla Gregorio Samsa. E non è un sogno consolatorio, se il sentimento dominante è una tristezza che deriva dalla contem-

plazione della vanità del tempo «che producendo irrimediabilmente il passato vieta ogni speranza». L'arte musicale di Ligeti è una lotta costante contro questa tristezza, contro la corrosione del tempo. Le armi che imbraccia sono: la trasformazione (illusionistica) del tempo musicale in spazio e l'ironia. Se la musica, arte del tempo, crea l'impressione di trasformarsi in paesaggio sonoro, in spazio immaginario, elude il senso della durata e del trascorrere del tempo. Bastano i titoli delle composizioni di questo periodo per comunicare quest'ansia ligetiana di una catarsi spaziale, visiva o visionaria, realizzata in termini sonori. Anche nei brani vocali su testi sacri, *Requiem* e *Lux aeterna*, le fasce vocali-strumentali (o esclusivamente vocali nella seconda composizione menzionata) evocano luoghi riverberanti dove le vociferazioni echeggiano suggerendo immagini di moltitudini oranti o imprecanti, visioni dantesche, apocalittiche.

La declamazione concitata e sovente gridata del *Dies irae* interpuntata da deflagrazioni sonore violente deriva da un'altra scansione del tempo, da un'altra tendenza espressiva che Ligeti aveva inaugurato in una delle due composizioni elettroniche completate nello studio di Colonia (*Artikulation*; l'altra è *Glissandi*). In *Artikulation* (1958) aveva lavorato i suoni elettronici e concreti organizzandoli in modo da creare una sorta di parodia del linguaggio: quasi che gli oggetti sonori si rispondessero fra loro facendo il verso a certe cadenze, a certi tratti tipici della comunicazione umana. Otto anni dopo, con la prima serie di *Aventures* (1962, seguita da *Nouvelles Aventures*, 1962-65) realizza una sorta di messa in scena delle espressioni umane. Ridotte a flash rapidissimi, private pressoché totalmente di corrispettivi semantici e accompagnate da brevi interventi strumentali, queste due serie avventurose sono una sorta di repertorio dell'emozione umana osservata con distacco ironico, colta nella sua nuda essenza antropologica, esibita come in uno zoo sonoro. Certo a quell'epoca la fonologia era nell'aria e il teatro musicale dell'assurdo (Kagel e Cage) pure, ma i futuri sviluppi di questo tipo di drammaturgia della voce e dell'emozione nella produzione di Ligeti (il *Dies irae* e, più tardi, nella seconda metà degli anni Settanta, il *Grand Macabre*) ci fanno capire che la sua intenzione ironica non era tanto umoristica quanto apocalittica; e se anche umoristica fosse, di humour nero si trattava: alla Bosch, alla Ensor, alla Topor, che

allestì, quest'ultimo, a Bologna, la più memorabile messa in scena del *Grand Macabre*.

* * *

Il titolo del *Primo Quartetto* per archi di Ligeti, composto verso la fine dei suoi anni praguesi, ma eseguito in pubblico per la prima volta a Vienna (nel 1958) è *Metamorfosi notturne*. Il debito nei confronti di Bartók, il suo grande modello di quegli anni, è evidente. In una serie di otto episodi dalle più diverse caratteristiche sonore ed espressive, le cellule tematiche dell'inizio sono elaborate contrappuntisticamente con una grande varietà di soluzioni timbriche e di effetti ispirati alla bartokiana «musica della notte». Memorabile, verso la conclusione, la ripresa del tema alle singole voci strumentali, accompagnate da glissandi d'armonici appartenenti a diverse tonalità. Il brulichio di imitazioni strettissime fra voci strumentali contigue caratteristico dello stile di Ligeti (che lui stesso definisce «micropolifonia») e ancor più il principio che sta alla base, e cioè la trasformazione del contrappunto in effetto sonoro, in esito timbrico, appartengono certo all'eredità bartokiana. Ligeti riparte dal punto in cui Bartók era arrivato negli anni maturi della sua carriera europea. Ciò che per il suo predecessore era un approdo maturato attraverso una geniale contaminazione fra modelli classici e assimilazione stilistica del canto popolare, per Ligeti diventa un inizio e un postulato poetico.

Non è certo un caso che la sua dichiarazione di indipendenza estetica nei confronti delle due correnti che si fronteggiavano all'inizio del suo esilio in Europa occidentale, il serialismo integrale e l'alea, si intitolò *Metamorfosi della forma musicale* (*Wandlungen musikalischen Form*, pubblicato nella rivista "Die Reihe" nel 1960). Mentre le influenze stilistiche bartokiane si indeboliscono man mano che Ligeti matura la propria identità stilistica, ciò che si incide indelebilmente nella sua coscienza creativa è il principio della forma come organismo vivente. Ligeti eredita questo principio da Bartók, ma il salto generazionale e la sua personalità fanno sì che tra natura e arte si frappongano filtri dai colori più acidi e crudi. Le metafore da cui l'arte musicale ligetiana trae i suoi alimenti fantastici non derivano da un legame panteistico con la natura (come in Bartók), ma dalle speculazioni scientifiche (biologiche-matematiche-filosofiche) sulle trasfor-

mazioni delle forme naturali. Filtri gnoseologici e razionali; e dunque: distanza critica in luogo di adesione romantica. A questa presa di distanza se ne aggiunge un'altra: la distanza ironica. Un'ironia non lirica e sottintesa, come quella di Klee, ma esplicita e vertiginosa, come quella di Escher, di cui Ligeti è grande ammiratore.

Come ogni grande creatore, Ligeti prende progressiva coscienza di questa sua cifra poetica a contatto vivo con il mondo dei suoni. Se nelle opere basate sulle fasce sonore aveva realizzato una metamorfosi sonora che annullava pressoché completamente ogni profilo tematico, risucchiato nel crogiuolo di fusione timbrica, fra le fitte maglie del tessuto polifonico delle opere composte fra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta (*Secondo Quartetto per archi*, 1968; *Concerto da camera* per tredici strumentisti, 1969-70; *Doppio concerto per flauto, oboe e orchestra*, 1972-73) si manifestano qui e là delle presenze tematiche (ad esempio, nel primo movimento del *Concerto da camera*, una melodia di carattere lento eseguita alternativamente dal corno e dall'oboe). Non si tratta di autentici temi, ma di improvvise trasparenze delle metamorfosi sonore in corso. Sono come gli «insetti che venivano improvvisamente liberati» nel sogno di György bambino, e che, come nel sogno, sono «ben presto ripresi, con un ronzio che stordiva nella tela ondeggiante».

Dal *Trio per violino, corno e pianoforte* (del 1982, parodia molto libera del *Trio* op. 40 di Brahms) in poi queste presenze tematiche si fanno più frequenti, con grande soddisfazione dei fautori delle correnti postmoderne che, colta la palla al balzo, hanno addotto il fenomeno a prova provata di una conversione tardiva di Ligeti a una tendenza che egli ha sempre detestato (e continua a detestare). Ciò che di queste melopee (ché di questo si tratta, più che di veri e propri temi) più sembra interessare al compositore è la costruzione intervallare e il carattere espressivo, che si prestano particolarmente a delle metamorfosi sonore. Si prenda il caso della melopea del *Lamento*, quarto e ultimo movimento del *Trio per violino, corno e pianoforte*. I suoi tratti tematici salienti (la discesa diatonico-cromatica di tre note, poi quattro, poi cinque o sei) li ritroviamo: nel *Vivace e cantabile* (3° movimento) della versione definitiva del *Concerto per pianoforte e orchestra*, 1988; nell'*Appassionato: Agitato molto* (5° movimento) della versione definitiva del *Concerto per violino*

e orchestra, 1992; nel *Lamento* (5° movimento) della *Sonata per viola* (1994). Ogni volta muta la traiettoria espressiva delle riprese e delle trasformazioni della melopea, e mutano anche le repliche degli altri strumenti (o di altri registri espressivi dello stesso strumento nell'ultimo caso). Per rimanere nell'ambito delle *Metamorfosi* (quelle originali, di Ovidio), si può dire che in tutti questi dialoghi fra metamorfosi tematiche e metamorfosi delle risposte riecheggianti, la varietà delle risposte di Eco, i paesaggi sonori in cui via via essa si tramuta, contano di più dei rispecchiamenti narcisistici del tema.

Ma è nei brani di carattere eminentemente ritmico che si possono meglio cogliere il significato e la natura delle metamorfosi ligetiane. Nel movimento uniforme di *Continuum* per clavicembalo (1968) l'allungamento delle cellule melodiche crea a tratti l'impressione di un rallentamento: la configurazione melodica incide sulla percezione del movimento musicale nel tempo. Da questa composizione in poi uno dei campi di ricerca creativa esplorati con più curiosità e assiduità è quello delle metamorfosi sonore basate su diverse illusioni acustiche. In un brano per due pianoforti, *Monument* (1975), la ripetizione sempre più ravvicinata di una serie ridotta di note identificate da uno stesso livello dinamico crea l'illusione di più strati sonori giustapposti e sovrapposti. La ricca messe di *Studi pianistici* composti a partire dalla metà degli anni Ottanta è un ampliamento e un approfondimento di intuizioni di questo genere che hanno permesso a Ligeti di trasformare continuamente il suo stile rimanendo però sempre fedele al suo sogno d'infanzia.

* * *

György bambino, oltre a sognare sogni kafkiani e profetici, amava disegnare mappe di città immaginarie. La ricerca di un «altrove», di luoghi abitabili dalla pura fantasia, sciolti dai vincoli grevi della realtà, è certamente un atteggiamento comune di molti creatori. Ma in alcuni questa tendenza è più spiccata, manifestandosi con il carattere imperativo di un'autentica vocazione. Certamente le origini di Ligeti, ebreo dell'Europa orientale alla ricerca di un luogo in cui vivere ed esprimersi liberamente, lo predisponavano a ciò. Ma dopo essere emigrato in Occidente ed essersi ambientato rapidissimamente nel mondo musicale mitteleuropeo, la creazione di paesaggi

sonori distanti dalle mode culturali di allora fu un atto di totale fedeltà al proprio genio e alle proprie aspirazioni precocemente rivelatisi nel corso dell'infanzia.

Una parte cospicua della mappa dell'immaginario ligetiano è orientata verso il Nuovo Mondo, verso il continente americano, ma con percorsi tracciati lungo le aree meno esplorate, più marginali. Il *cluster*, che Ligeti utilizza come fondamento armonico-timbrico delle sue fasce sonore, è una scoperta dell'avanguardia americana: Cowell, Ornstein, Ives. Importato in Europa da compositori particolarmente sensibili all'esplorazione di quella zona d'incerta definizione fra suono e rumore, come Bartók, raggiunge con Ligeti amplificazioni orchestrali particolarmente complesse e sofisticate indotte, come si è visto, dalle ricerche nell'ambito della musica elettronica.

Per quanto riguarda altri aspetti della sua ricerca creativa, i riferimenti a precursori americani sono molto più puntuali e diretti. Le polifonie poliritmiche, polimetriche e politemporali realizzate da Conlon Nancarrow nei suoi *Studies for Player Piano*, così come, per altri versi, la musica ripetitiva di Steve Reich e Terry Riley da cui Ligeti trae esplicita ispirazione in un *Selbstportrait (mit Reich und Riley und Chopin ist auch dabei)* per due pianoforti del 1976, hanno spianato la via alla serie di *Studi per piano* composti negli ultimi due decenni. Harry Partch, con le sue ricerche microtonali su strumenti da lui stesso costruiti, è un altro dei compositori americani con cui Ligeti è entrato in sintonia a un certo punto della sua carriera creativa. Anche il continente africano ha particolarmente affascinato Ligeti; in particolare le complesse poliritmie delle orchestre di trombe dei Banda-Linda analizzate da Simha Arom in uno studio pubblicato verso la metà degli anni Ottanta, che ha destato l'interesse creativo di diversi compositori (fra cui Luciano Berio).

Quando si parla di influssi va subito precisato che non si tratta affatto di influssi stilistici. Ligeti ha continuato a percorrere il suo cammino individuale, arricchendolo di apporti, sollecitazioni e verifiche provenienti da altri cammini che in certi momenti si sono incrociati con il suo. Solitudine e comunione sono due aspetti complementari della coscienza dell'artista pioniere, del creatore-esploratore di nuovi mondi: gli scambi con altri creatori, con altre culture, gli permettono di uscire dalla propria monade, di superare il solipsismo aderendo a una comunità da lui stesso scelta e costituita. Una comunità elettiva formata non solo da musicisti, ma da personalità attive nei campi più disparati che entrano in certi momenti in sintonia con la propria personale ricerca: gli studi sull'intelligenza artificiale di Douglas R. Hofstadter, la geometria frattale di Benoît Mandelbrot, la teoria delle catastrofi di René Thom.

Ponendosi da questa prospettiva si può meglio capire ciò che Ligeti vuol significare quando afferma che per lui «l'arte ha per materiale l'insieme delle culture e il mondo intero». All'epoca della mondializzazione la sua carriera artistica è tanto più preziosa perché è un esempio di come si possa dialogare col vasto mondo rimanendo sé stessi. Si confonde spesso l'apparenza dello stile, i suoi tratti inconfondibili che lo rendono immediatamente riconoscibile e che certo derivano da una ricerca formale indefessa, con la sua sostanza profonda, che è il riflesso estetico di un atteggiamento etico: un patto di totale fedeltà a ciò che l'artista geniale riconosce come il «proprio sogno». Ciò che i comuni mortali sprecano, obliano e forse non hanno mai riconosciuto è, per il vero creatore, il bene più prezioso e la principale sua ragione di vita.

Gianfranco Vinay

Da dove queste voci?

Variazioni sulle composizioni a cappella, all'origine della musica di György Ligeti

Da dove vengono queste voci?

Dimentica quel che sai, o quel che credi di sapere; non esitare a esprimere l'immagine che ti è sorta, non temere il banale, il ridicolo, il "sentimentale": che importa? Queste voci (dillo) si librano sulla pianura, in tempo di sera, evocando paesaggi campestri e discreti splendori lunari.

Già, quanta differenza dalle voci solari delle contadine e dei contadini russi che lavorano, cantando in responsorio, nei loro campi sconfinati dell'estate: quelle voci che tanto tempo fa, grazie a un dono di Remo Cantoni di ritorno dall'Unione Sovietica (non era ancora accaduta la rivoluzione ungherese), ascoltai con stupita emozione in un disco originale di splendide composizioni corali.

Se l'elemento popolare presenta ovunque qualcosa di comune, qui però quasi tutto è diverso e ricorda invece, com'è ovvio, i preziosi lavori di Bartók e soprattutto di Kodály: lo sanno tutti che il giovane Ligeti vi si è ispirato.

Da dove vengono queste voci?

Si librano sulla pianura, ma più esattamente tra cielo e terra, un poco sopra agli alberi e un poco sotto alle notturne nuvole leggere; né qui né là, dunque, piuttosto a mezza via; sempre sul punto di sfumare nel nulla di un silenzio irreversibile e immemore, o di trascolorare lassù in alto, magari come l'eco rimbombante di un grido, sino a disegnare nel cielo i profili di antiche e nuove costellazioni che trascorrendo permangono.

Da dove vengono? Da un passato che non è mai passato e non è mai accaduto? Da un futuro che è già accaduto ma non accadrà mai?

Di certo sono voci fuori dalla "storia" e non è davvero un caso che siano state riesumate, inventate e intonate per difendersene e per contestarla.

Fuori dalla storia non vuol dire fuori dal tempo degli uomini. Piuttosto, si potrebbe azzardare, nel "fuor-del-tempo" di cui poetò, un giorno, Montale. Nel tempo dove abitano i gesti essenziali e rituali dei viventi, che simboleggiano il ritorno dell'eterno e sono l'archetipo del quotidiano.

Sembrano infatti alludere ad avvenimenti concreti: movenze di feste, ricordi di leggende, scherzi di parole, favole dell'orrore che spaventano i bambini, figure della fantasia di personaggi d'altri tempi, danze di villaggio nei giorni di vendemmia o nelle celebrazioni della santa Pasqua; sembrano l'eco di allegre compagnie, di gioconde brigate, di provetti dilettaanti dell'arte

musicale paesana: ma non è vero. Sono piuttosto sogni incantati a occhi aperti, libere variazioni di una fantasia volontaria, ombre di cimitero campestre riesumate ad arte.

Com'è strana la storia di queste voci, cioè la storia della loro nascita per sfuggire dalla dittatura della "storia monumentale" inventata dalla prepotenza e dal pregiudizio del potere: un giovane artista, per non sottomettersi, come lui stesso ha raccontato, alle assurde imposizioni del "realismo socialista", che pretenderebbe di ispirare i canoni estetici della "vera musica per il popolo" contro l'"arte degenerata borghese", si rifugia nel folklore; cioè nell'arte popolare autentica, ungherese e rumena: chi oserà criticarlo, come si potrà dargli torto?

Operazione sottile, perché il folklore, chi se lo sarebbe immaginato, ha in sé movenze inaspettate di "avanguardia": strane dissimmetrie, inaudite dissonanze, complicazioni ritmiche, evocazioni di atmosfere magiche, mistiche, irrazionalistiche... Il "potere" si preoccupa: la censura interviene anche qui, ma più discreta (e forse ignora, nella sua approssimativa rozzezza, quanto di quel folklore è in realtà invenzione genuina dell'artista, libera ispirazione e variazione da un linguaggio sedimentato nelle memorie del passato). E così il popolo indistruttibile dei fantasmi "reali" della leggenda e del ricordo combatte validamente la sua battaglia "estetica" contro il popolo immaginario dei burocrati, dei censori e dei fanatici del "localismo" e delle "tradizioni popolari" (in realtà molto "interessati" a esserlo per tutt'altre ragioni: ce n'è anche oggi): un popolo che non è mai esistito e che non potrà mai esistere.

La fantasia si prende la rivincita sulla realtà, o su quello che, chi ha poca immaginazione, crede sia la realtà. Quella realtà supposta e conclamata che basta un soffio al momento giusto per mandare per sempre a gambe all'aria.

Allora la domanda di partenza prende un ulteriore aspetto: da dove vengono queste voci? Dal più profondo Medioevo, uno potrebbe dire, ma poi il giovane artista, divenuto più maturo ed esperto, ha enormemente allargato il ricordo e lo spettro delle origini e delle ascendenze: forse che non ritroviamo qui tratti dell'*Ars nova*? o magari sottigliezze fiamminghe? armonie antiche come le scale e i canti gregoriani o armonie molto più recenti e già schiettamente rinascimentali? La

musica popolare, si sa, è la matrice di tutto questo e di altro ancora; e ne è insieme la conseguenza per lo più inconsapevole.

E così, fuggito in Austria nel 1956, György Ligeti si ritrovò nel febbraio del 1957, come ha scritto, nel "paese delle meraviglie", cioè nello studio di musica elettronica di Colonia. È così che egli scopre inimmaginabili anticipazioni e legami del suo lavoro giovanile con i cammini della musica contemporanea, che in Ungheria era vietato conoscere.

Poi, dall'inizio degli anni '80, le note e decisive esperienze con gli studi per pianoforte meccanico di Conlon Nancarrow e con le poliritmie della musica africana.

Anche qui una curiosa vicenda, se la guardiamo in controtuce. Nancarrow che dispera di poter affidare a un interprete umano le sue sovrapposizioni ritmiche, sicché riesuma uno strumento, il pianoforte meccanico appunto, da tempo passato di moda. È come dire: la musica che immagino può essere solo depositata per iscritto su un supporto cartaceo, oppure "incisa" direttamente su uno strumento meccanico: il supporto umano non è in grado di riprodurla. Però, per altro verso, era stato in grado di produrla: sia nelle immaginazioni "matematiche" di Nancarrow, sia, molto tempo prima, nella tradizione della musica africana.

Anche qui un curioso percorso: gli esecutori africani, del tutto ignari o indifferenti rispetto al concetto occidentale di scrittura, divengono oggetto di attento studio "etnomusicale", cioè "storico" e "storiografico"; le loro musiche vengono registrate e poi scrupolosamente trascritte: acquistano così un corpo scritto che non possedevano e che non aveva in alcun modo contribuito alla loro nascita. Un po' quel che era successo con la trascrizione dei poemi omerici nella Grecia di Pisistrato.

Ma ora i compositori europei sono in grado, quelle musiche, quei ritmi, quelle voci, di imitarli e di utilizzarli nelle loro composizioni. Ligeti in particolare si studia di sostituire l'esecuzione meccanica con l'esecutore umano (lo stesso percorso tenterà con il computer, assunto come ispiratore diretto o indiretto, ma non come sostituto dell'invenzione musicale "vivente"). Qual è la profonda chiave di lettura di tutto ciò, se ve n'è una? O, se si vuole e di nuovo: da dove vengono queste voci?

Ancora una volta, direi, dal pozzo profondissimo del passato che non tramonta, cioè da quelle fal-

de "popolari" (vale a dire antecedenti la distinzione tra folklore e musica colta) che legano idealmente i magiari antichi agli africani, i rumeni di oggi ai medievali e così via. In quella falda non esiste distinzione tra musica cantata e musica scritta, né, più in generale, tra oralità e scrittura. Né vi sono preoccupazioni "estetiche" o "moralì" di alcun genere che distinguano la musica, la poesia, la festa, la danza, il rito, la celebrazione liturgica e profana: tutto sta insieme in un'unica "forma di vita", direi pensando a Wittgenstein, o in pratiche di vita, di gesto e di parola liberamente intrecciate in unità di senso volta a volta autonome, direi io.

Tutto sta insieme nell'unità di un accadere concreto, come i cento metronomi impegnati a eseguire un "poema sinfonico"; o come i campanacci di decine di mucche riunite al pascolo in uno stazzo, come mi accadde una volta di ascoltare sulle Dolomiti, che non so cosa avrei dato per un registratore. Ma in fondo, che differenza c'è con lo scorrere e il sobbalzare delle corde che muovono le campane della sera, in un florilegio di successioni, scontri, rintocchi isolati, grappoli e accordi improvvisi... che differenza ancora (come si accorse Ligeti) con un "rubato" di Chopin, di Schumann o di Liszt?

Nel caso dei canti africani è poi la simultaneità delle parole espresse, proprio ciò che esse dicono ed evocano in una gestualità corporea assai prima che semantica, a determinare le differenti "velocità" delle parti, gli incroci ritmici più imprevedibili e sottili, le combinazioni più audaci, assolutamente irriducibili alla logica moderna della battuta e della scansione omogenea degli accenti. Cantare e suonare insieme è così come una ricerca infinita di un minimo comun denominatore, che ci faccia ritrovare accordati in un qualche momento e in un qualche luogo; ma potrebbe anche essere che questo traguardo si collochi nell'infinito e nell'eterno: per esempio in un Dio ultimo e complessivo nel cui seno vibrano senza posa, come si muovono i riflessi in uno specchio d'acqua appena sfiorato alla superficie da un alito di vento, le millimetriche differenze di tutti gli esseri. Non è forse quello che ha tentato Ligeti nel suo abbagliante *Lux aeterna* del 1966? Una luce immensa che invade il cielo infinito, nel quale risuonano, distanziandosi impercettibilmente e però sensibilmente, le "piccole differenze" di tutte le monadi dell'universo. Canti di fonemi, si potrebbe dire, ricordando

quell'*Anagrama* di Kagel (1960), realizzato a partire appunto da fonemi latini, che impressionò durevolmente Ligeti.

Infinite differenze, innumerevoli incastri; e però, infine, la differenza del due e del tre. Non c'è altro e insieme è tutto. Il pari e il dispari, la femmina e il maschio, dicevano gli antichi pitagorici. Ma si sa che le cose si possono invertire, in una feconda ambiguità e scambio delle parti.

Fu Leo Frobenius, nei suoi *Monumenta africana* (Weimar, 1939) a descrivere le cerimonie di fondazione di città nell'Africa occidentale, dove il quattro e il tre giocano tra loro. Si costruiva dapprima, egli racconta, un recinto in forma di cerchio o di quadrato, dove si segnava il luogo delle quattro torri a significare le quattro porte corrispondenti alle quattro regioni del cielo (altre tradizioni antiche conoscono l'importanza del tre nelle piante di città, per esempio in Etruria o a Roma: esse narrano di tre torri, tre strade, tre quartieri, tre templi o di templi tripartiti; se ne ricordò, forse senza saperlo, Pascoli: "tre case, tre stelle..."). Poi, continua Frobenius, al primo quarto di luna, si conduceva tre volte un toro intorno ai solchi tracciati. Condotta dentro lo spazio così circoscritto, in seguito al toro venivano accompagnate quattro vacche; il toro ne montava tre; a questo punto veniva sacrificato e il suo membro veniva seppellito al centro della nuova città, su cui si innalzava un altare fallico accanto a una fossa sacrificale. La città sorgeva dunque su di un duplice monumento di culto paterno e materno. Sull'altare si sacrificavano sempre tre animali, mentre nella fossa sempre quattro. Quindi: uomo, luna e tre da una parte; donna, sole e quattro dall'altra.

Ma nell'Africa atlantica troviamo esattamente il contrario: l'uomo è quattro e la donna è tre; e nella zona nord-eritrea l'uomo è tre e la donna due. E così il sole in certe lingue è maschile, in altre femminile e il medesimo è da dire della luna. Per finire con quelle configurazioni di culto che affiancano tre divinità femminili a una ma-

schile (per esempio, in Grecia, Rea, Demetra e Persefone, cioè madre, moglie e figlia, alle quali si aggiunge Zeus), o viceversa, come nella tradizione cristiana, dove a tre figure "maschili" del divino si aggiunge la Vergine Maria.

Fu poi Karoly Kerényi (*Einführung in das Wesen der Mythologie*, 1940-41) a trasferire queste osservazioni alla fondazione della città di Roma, notando la contemporanea presenza, nella tradizione leggendaria, del *sulcus primigenius* circolare di Romolo e della *Roma quadrata* o *tetragona*. Figure che si corrispondevano come il quadrato e il cerchio nell'antica figura del *mandala* tibetano, sulla quale figura concentrica era modellata la costruzione del tempio dedicato alla divinità ermafrodita di Šiva, assiso nel fiore del loto.

Il due e il tre, il pari e il dispari, l'aperto e il chiuso, il pieno e il vuoto, il levare e il battere, il sopra e il sotto; avete voglia a moltiplicare le sottigliezze, a immaginar frattali, punti infinitesimali di catastrofi inallogabili e inde-scrivibili: il due e il tre si scambiano la maschera, ma governano indistruttibili ed essenziali l'alternanza e la differenza, cioè le polarità estreme di ogni "coro" e la vicenda circolare degli umani e delle loro voci. Come il veltro e il cinghiale di Eliot, finiti sotto la collina a ritentare le sorti di un'eterna caccia; come le donne e gli uomini che sotto la collina danzano ancora intorno al fuoco la festa dell'amore e dell'odio; come le loro figure che il canto di una voce infinita ha proiettato lassù nel cielo, in forma di immaginifiche costellazioni.

Da dove viene questa voce? Dal cuore pulsante della terra, dalla vicenda circolare dei cieli, dalla fossa o dall'altare: è lo stesso. Se non la senti è perché, come dicevano i pitagorici, non tace mai e l'orecchio non vi fa caso. Sino a che un giovane artista, forse un po' disperato e forse un po' felice, non decide di trascriverla e di offrirla come cosa visibile a chi ha occhi per vederla. Così consuma la sua giovinezza impaziente (disse Hölderlin), "*Friedlich und heiter ist dann das Alter*".

Carlo Sini

La mia posizione di compositore oggi (1985)
di György Ligeti

Viviamo in tempi artisticamente pluralistici. Il modernismo e perfino l'avanguardia sperimentale esistono ancora ma movimenti artistici "post-moderni" si manifestano sempre più frequentemente. Quella di "premoderni" sarebbe tuttavia per questi movimenti una definizione più idonea; perché gli artisti che ne fanno parte mirano alla restaurazione di elementi e forme storiche: il naturalismo in pittura, colonne, cupole e timpani in architettura e, nella musica, una tonalità ritrovata unitamente a figurazioni ritmico-melodiche impregnate di *pathos* espressionista. La sintassi del diciannovesimo secolo è presente in tutte le arti.

Questa nozione *rétro* dopo un periodo di sperimentazione e di modernità è comprensibile, e così pure il *pathos* soggettivo dopo un'era costruttivista. Comprensibile ma non perdonabile. Noi viviamo alla fine del ventesimo secolo in un mondo di microprocessori, di biotecnologia, di televisione, di manipolazione delle masse e di burocrazia, di dittature totalitarie espansioniste che fronteggiano democrazie populiste e società di consumi. Non siamo più alla fine del diciannovesimo secolo con le macchine a vapore, i becchi a gas, le masse povere di contadini e di operai, la ricca *élite* borghese decadente e viziata, le rivalità nazionaliste e i movimenti sociali operai.

E il modernismo e l'avanguardia sperimentale degli anni Cinquanta e Sessanta, non appartengono forse anch'essi al passato, alla storia, all'"accademia"?

Rifiutando del pari il *rétro* e la vecchia avanguardia mi dichiaro per un modernismo di oggi. Per me questo vuol dire in primo luogo una precisa distanza rispetto al cromatismo totale e alle dense tessiture micropolifoniche che caratterizzavano la mia musica tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta. Questo significa anche sviluppo di una polifonia fatta di una rete di voci ritmicamente e metricamente complesse e al tempo stesso di un'armonia trasparente e consonante che non intende tuttavia ristabilire la vecchia tonalità.

Per la ritmica e la metrica ci sono stati due influssi determinanti sulla mia musica degli anni Ottanta: la complessità polimetrica degli *Studies for Player Piano* di Conlon Nancarrow e la grande diversità delle culture musicali non europee. Tra queste ultime due in particolare mi hanno interessato: la musica dei Caraibi, alla quale mi ha introdotto nel 1979 un mio ex-allievo, il com-

positore portoricano Roberto Sierra, e, nel 1982-83, i folclori Banda Linda e Pigmeo della Repubblica Centrafricana. Si tratta di una musica polifonica di ricchezza ritmica incomparabile che ho conosciuto grazie alle ricerche del musicologo israeliano Simha Arom.

Questo non significa affatto che la mia musica sia folclorica. Solo le tracce delle idee di base delle culture etniche agiscono sul mio pensiero musicale; la musica resta autonoma. Il mondo ritmico di Nancarrow, dell'America latina e dell'Africa centrale si amalgamano nella mia immaginazione con elementi del folclore ungherese e rumeno dei quali sono impregnato fin dalla mia gioventù e si trasformano nella mia musica in concezioni che non hanno nulla di folclorico ma restano individuali e costruite in maniera personale.

C'è poi un altro settore della cultura contemporanea che ha influito in maniera ancora più decisiva sul mio pensiero musicale e si tratta del computer e delle modalità di pensiero scaturite dalla sua utilizzazione. Non è il computer in sé a influire sulle mie concezioni musicali ma piuttosto il tipo di pensiero che si forma intorno al computer: un pensiero strutturato a differenti livelli di astrazione, un pensiero che si manifesta in segnali, super-segnali e super-super-segnali che ci vengono consegnati dall'informatica e dall'intelligenza artificiale. Più precisamente si tratta di adottare un tipo di pensiero la cui composizione è generativa, un tipo di pensiero nel quale alcuni principi di base funzionano come i codici genetici producendo forme musicali "vegetali"; un procedimento analogo dunque alla crescita degli organismi viventi. In questo campo il mio pensiero musicale è stato profondamente influenzato dalle idee di Jacques Monod e di Manfred Eigen, nonché dai libri di Douglas Hofstadter. Per quanto riguarda la computer-music, alla quale mi hanno introdotto John Chowning e Jean-Claude Risset, aspetto con impazienza i risultati di centri di informatica musicale, quali l'Università di Stanford e l'IRCAM. Una ulteriore sollecitazione scientifica, i cui risultati entusiasmanti esercitano sulle mie concezioni musicali un'influenza decisiva, è costituita dal mondo della geometria frattale sviluppata da Benoît Mandelbrot, ed in special modo mi interessa la rappresentazione grafica dei limiti complessi, realizzata recentemente da alcuni gruppi di matematici.

Il pensiero e i metodi della scienza sono talmente diversi da quelli dell'arte che non sono certo

la tecnologia e le matematiche ad assumersi il compito di creare opere d'arte. I dati della scienza potrebbero invece fecondare il pensiero e l'immaginazione artistica raggiungendo in questo modo un risultato capace di incidere in maniera decisiva sullo sviluppo di una nuova arte visuale e di una nuova musica. Un'arte di

questo genere sarebbe perfettamente in sintonia con lo spirito e la concezione della vita del nostro tempo.

Tratto da: AA. VV., *Ligeti*, a cura di Enzo Restagno, EDT, Torino, 1985.

(Traduzione di Enzo Restagno)



György Ligeti durante una lezione all'Università di Magonza (1989)
(Schott-Archiv, foto Milan Wagner).