



**Analitica.**  
**Rivista online**  
**di studi musicali**  
n. 7 (2014), pp. 185-191

*Ingrid Pustijanac, György  
Ligeti. Il maestro dello  
spazio immaginario, Libreria  
Musicale Italiana, Lucca, 2013*

recensione di Stefano  
Lombardi Vallauri

Ingrid Pustijanac

**György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario**

Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2013

*Stefano Lombardi Vallauri*

Dall'immagine in copertina (opera del fotografo Fritz Kempe) a tutta pagina, il volto di György Ligeti, ripreso nell'età in cui ormai sono incise nella carne le qualità significative della personalità, guarda dritto il lettore in un modo che non lascia scampo.

L'espressione è severa; nei tratti, però, il volto è estroso. Probabilmente Ligeti è il compositore della sua generazione, quella operante nella seconda metà del Novecento, più amato, trasversalmente sia dagli altri compositori sia dal pubblico. Ma in Italia l'ultima (e prima) monografia di ambizioni comprensive, esaustive, riguardante questo compositore capitale era la raccolta di studi curata da Enzo Restagno per EDT, uscita nel 1985, ben trent'anni fa. Il resto sono testi più brevi dedicati ad aspetti specifici, oppure di taglio non scientifico (ad esempio la lunga intervista di Eckhard Roelcke tradotta nel 2004).<sup>1</sup> Il volume del 2013 di Ingrid Pustijanac non usurpa quindi la splendida e irripetibile copertina-ritratto, perché tendenzialmente mira a rendere conto di "Ligeti" – inteso come l'insieme della sua musica, poetica, pensiero, persona – in modo totale, insieme estensivo e approfondito.

In questo trentennio, per la musicologia, è passata un'era: il che rispetto al panorama editoriale italiano rende la nuova uscita necessaria, urgente, ma forse purtroppo anche lievemente stonata – s'intende in quanto eccedente, non calante! Il taglio analitico di molte parti destina il lavoro a un lettore musicologo, non all'uomo colto in generale. Tuttavia oggi il musicologo legge anzitutto in inglese (almeno) e legge saggi specialistici, difficilmente studia per intero un'opera che invece, essendo comprensiva, contiene anche una quantità di informazioni già note al musicologo oppure non specialistiche, e che per giunta, es-

<sup>1</sup> György Ligeti, *Lei sogna a colori?*, Padova, Alet, 2004.

sendo scritta in italiano, si rivolge piuttosto al lettore colto privo di comodo accesso alla letteratura scientifica. Forse il fruitore più adatto a intonarsi al libro è lo studente avanzato di musicologia in un corso monografico su Ligeti, poiché è dotato o si sta dotando degli strumenti per seguire le analisi, ma è pure sufficientemente estraneo al repertorio contemporaneo per non doversi ancora rivolgere direttamente a tutti gli studi più specifici.

Il libro è frutto della scuola musicologica di Cremona, una delle due o tre piazze dove si pratica la musicologia contemporaneista in Italia, dove altrimenti questa vocazione è poco diffusa. Per questo anche aderisce alla cinquantennale tradizione filologica della scuola cremonese, aggiornata in forma di *sketch studies* volti in particolare all'analisi dei processi compositivi e infine delle strutture. Pustijanac rielabora e amplia la sua dissertazione dottorale su Ligeti del 2004, fondata preziosamente su lunghe ricerche presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea ove si conserva l'archivio ligetiano (autografi, abbozzi, schizzi, epistolario ecc.). D'altronde la tesi critica centrale del libro, su cui ragioneremo, è coerente col percorso scientifico dell'autrice, da sempre interessata alla riflessione sul concetto di tempo nella musica contemporanea.

Costituiscono il corpo del volume tre parti, di diversa lunghezza. La prima (80 pagine) racconta «le trame della vita» in maniera esauriente, sapida precisamente perché non ritiene i fatti biografici interessanti in quanto tali (sebbene spesso lo siano), ma li collega già alla poetica musicale. La seconda parte (120 pagine) tratta le musiche ordinandole in quattro sezioni secondo un criterio misto cronologico-tipologico: anzitutto le opere del periodo ungherese; poi la fase della cosiddetta “musica statica”; poi ancora le forme teatrali, quelle “discontinue” e quelle nonsense, tutte significativamente accorpate; infine le forme basate principalmente sull'invenzione ritmica. La terza parte (40 pagine) discute le «intersezioni tra riflessione teorica e pratica compositiva», dato che Ligeti come molti colleghi coevi ha sempre manifestato una propensione all'astrazione – trascendente il “mestiere” suo sopraffino di musicista – che è un segno tipico dei tempi. L'intera trattazione si appoggia su uno spoglio pressoché completo della letteratura secondaria, fornendone un compendio che rivaleggia con le monografie in lingua straniera, e offre pure, soprattutto nelle parti seconda e terza, abbondanza di contributi originali.

La tesi che sottende lo sviluppo generale del libro, donde il titolo, è che la musica di Ligeti nel suo insieme, a partire dalla prima maturità postseriale fino alla fine, si costituisca secondo principi formali per i quali nell'esperienza soggettiva dell'ascoltatore il tempo scorre in modo non teleologico, non proteso in avanti, ma come fermo in blocchi, quindi tale per cui lo si può assimilare allo spazio (è l'idea formulata per la prima volta da Theodor W. Adorno nella *Philosophie der neuen Musik*, a proposito di Debussy e Stravinskij). Inoltre la conclusione, visto che in verità simili principi governano gran parte della musica contemporanea, è in particolare che Ligeti sia stato l'inventore, lungo l'arco della sua carriera, di tipi di "spazio immaginario" plurimi, diversi. Citazioni del compositore stesso che attestano quest'attitudine sono profuse in tutto il volume (nettissime quelle delle pp. 262-3 e 266-7).

Un rilievo che si può rivolgere al metodo con cui la tesi è sostenuta è che, sebbene sia legittimo da parte dello scienziato mutuare una categoria interpretativa dell'opera di un autore dall'autore stesso, occorre però sottoporla a una critica e a una spiegazione sistematica che la renda utilizzabile come categoria teorica universale, al di là del registro libero – metaforico, allusivo, poetico – che per esprimere il proprio pensiero è consentito all'artista. A rigore, l'idea di "spazializzazione del tempo" è una metafora, un paragone; di fatto, il tempo musicale non diviene mai spazio. Tant'è che lo spazio musicale reale esiste, e non è che lo spazio fisico; da esso deriva infatti la categoria tecnica di "spazializzazione del suono", che assume grande importanza nella contemporaneità, in quanto intensiva gestione compositiva della dimensione appunto fisica spaziale del suono (Ligeti stesso tiene a precisare questa distinzione: cfr. p. 258). Un altro tipo di spazio musicale che pure esiste è lo "spazio sonoro", cioè lo spazio inteso come somma delle dimensioni entro cui il suono può variare (dimensioni elementari: altezza, durata, intensità, timbro, e di nuovo spazio fisico; oppure categorie più complesse: principalmente la testura); ma non equivale al ligetiano "spazio immaginario". Quest'ultimo va inteso come il risultato, sul piano dell'esperienza dell'ascoltatore, di un modo da parte del compositore di gestire sempre e ancora il tempo, e in esso le varie dimensioni del suono e categorie strutturali. Anziché dire che «la dimensione primaria della musica ligetiana non è il tempo bensì lo spazio» (p. 253) o che i procedimenti compositivi «annullano

la funzione primaria della dimensione temporale» (p. 258), una fenomenologia corretta tradurrà la metafora, la sinestesia ligetiana in termini tutti ancora concernenti il tempo, e semmai lo “spazio sonoro”. C'è un tempo teleologico (“dinamico”, direbbe Adorno), e c'è un tempo non teleologico, statico, ma la distinzione è tra due tipi di tempo, non tra tempo e spazio. Questo non solo per il rigore invocato sopra, ma proprio perché non per tutti gli ascoltatori la metafora spaziale necessariamente funziona e corrisponde (come certo corrisponde per Ligeti) a una reale esperienza vissuta; una spiegazione attraverso categorie inerenti esclusivamente alle relazioni tra tempo e “spazio sonoro” sarebbe invece ineccepibile, universale.

Ciò detto, al di là di questa puntualizzazione il discorso condotto da Pustijanac riguardo allo “spazio immaginario” è convincente e descrive efficacemente le fasi differenti della composizione di Ligeti, aderendo alle loro specificità ma soprattutto situandole in una prospettiva unitaria, che è uno dei meriti maggiori del volume anche nel confronto con la bibliografia internazionale. Che brani diversi come *Atmosphères* o *Lontano* da una parte, il *Secondo Quartetto* o il *Kammerkonzert* da un'altra, il ciclo delle *Aventures* ancora, o gli *Studi* per pianoforte e gli ultimi concerti solistici infine, nella loro estrema varietà formale e distanza poetica e cronologica che li annette a fasi successive della carriera di un compositore ma addirittura a momenti distinti della storia della musica, che tutta questa molteplicità sia riconducibile a un'unità secondo il punto di vista di uno “spazio immaginario” è perfino un argomento forte, sul piano del giudizio di valore estetico, a sostegno della grandezza del compositore.

Un altro pregio maggiore dello studio deriva dalla tenace applicazione del metodo, abile di nuovo, nella molteplicità e nell'estensione, a istituire unità. A fronte di una letteratura secondaria copiosa che avrebbe potuto semplicemente compendiare, offrendo lo stesso primizie al lettore italiano che su molta produzione di Ligeti non possiede una riga, Pustijanac compie invece analisi di prima mano su parecchie composizioni, dalle ungheresi alle ultime. Le analisi hanno successo perché attraversano i vari livelli del fatto musicale, stabilendo nessi significativi tra tecnica, poetica, estetica, storia. Non si limitano (come spesso accade, ove pure si dispieghino sofisticati virtuosismi) a individuare relazioni qualsivoglia tra i suoni, o tra i segni in partitura, bensì trapas-

sano, sempre in cerca del senso, tra il livello del segno e quello del suono, e tra il suono e l'esperienza. È un tipo unico di discorso, che si articola, momento per momento secondo le circostanze, in approccio analitico oppure interpretativo – in definitiva, sintetico. Questo conduce, per esempio, a dislocare l'analisi di *Atmosphères*, che avrebbe potuto naturalmente e forse meglio collocarsi nella seconda parte del volume, invece nella terza, a sostegno del ragionamento sui rapporti fra teoria e composizione. Ma perlopiù questo è il metodo della seconda parte, che dunque anzitutto, lavorando sui materiali conservati nel fondo basiliense, considera preferibilmente il livello, precedente all'opera, degli abbozzi, degli schizzi. Qui si scoprono i processi compositivi, ai loro vari stadi le maniere tecniche sviluppate e adottate da Ligeti, nelle fasi successive del suo arco creativo, per determinare quelle strutture specialissime che ne fanno un maestro della musica contemporanea. Le strutture sono implicate a monte in originali espedienti di notazione, di scrittura, e si esplicano a valle nelle diverse forme della “poetica dello spazio”; ma in realtà – la maestria sta in questo – non ci sono monte e valle: notazione, struttura e poetica come uovo e gallina si coimplicano.

Che sia la micropolifonia “continua” degli anni Sessanta, oppure le spiazzanti, “teatrali” forme “discontinue” del periodo di mezzo, o la poliritmia o polimetria o polistratificazione finali, dall'indagine di Pustijanac si evincono con chiarezza quali sono gli ambiti particolari della composizione che sempre Ligeti ha scavato con più accanimento. Al livello più esterno la forma (macroforma); che a un livello intermedio è generata da testure, da rapporti fra testure; mentre a un livello inferiore la testura è generata da fatti inerenti a due dimensioni preminenti fra le altre: durate, soprattutto, e timbro. Le analisi (servendosi per questo di numerosi esempi, schemi, figure e tavole che arricchiscono sostanziosamente la pubblicazione) si concentrano quindi prevalentemente e opportunamente sulle complicate procedure escogitate di volta in volta da Ligeti per determinare i rapporti tra le durate (sebbene ovviamente non solo, dato che le durate sono per necessità durate di timbri, di altezze ecc.), producendo nel complesso una tipologia di estrema sottigliezza (tale da non potersi qui riassumere). Quasi sempre le ragioni delle scelte in sede pre- e micro-compositiva si giustificano infine nella composizione vera e propria, intesa corretta-

mente in quanto – mediante la composizione dei suoni – propiziazione di esperienze specifiche da parte dell'ascoltatore. Il che giustifica, alla fine, l'insistenza sulla metafora dello “spazio immaginario”.

Per dare una perfetta compiutezza a questo tragitto metodologico solo talvolta sarebbe desiderabile un ulteriore passaggio, quale d'altronde c'insegna proprio la filologia, nel modo più illustre la “variantistica” letteraria. Quando si dà una discrepanza anche minima tra progetto e opera, tra abbozzo e partitura, proprio lì, in quello iato, si annida evidentemente una scelta, un'opzione della volontà del compositore, tanto più significativa in quanto contravviene alle sue stesse scelte precedenti. In quello che materialmente è rappresentato solo da un vuoto, poiché non rimane traccia dei processi tutti mentali del compositore, lì, non positivisticamente ma certo scientificamente, si dà anche l'occasione di esercitare lo strumento dell'ipotesi, della congettura. Ligeti spesso non rispetta le indicazioni che derivano dagli automatismi paraseriali da lui stesso innescati (cfr. ad es. l'analisi dello studio per pianoforte *Désordre*, pp. 216-7); ciò è indizio del fatto che per lui le procedure automatiche svolgono una funzione essenziale nella definizione del materiale, ma comunque secondaria rispetto all'intuizione, che indubbiamente sempre le governa (è quanto affermava già Schönberg riguardo al non meglio definito “senso della forma”, o rispetto ai suoi supposti “errori” seriali). In generale, tutti i procedimenti automatici sono orientati o deviati da un fortissimo arbitrio (cfr. ad es. la selezione dei «pattern ritmici» nella stesura del *Christe eleison* del *Requiem*, p. 156). Ma allora, addirittura, bisogna pensare che sacche non mensurabili di decisioni intuitive non testimoniate né negli abbozzi né in partitura circondino – inglobino come l'inquantificabile ma soverchiante “materia oscura” rispetto alla materia osservabile dell'universo – le aree di scelta invece testimoniate e osservabili. Anche sulla materia oscura la scienza ha ben il diritto di formulare ipotesi. Per fare un esempio, un'area che l'indagine di Pustijanac lascia oscura è quella che concerne le preferenze intervallari: nelle varie circostanze veniamo a sapere quali intervalli Ligeti presceglie, attraverso quali procedure li ottiene, ma non perché. Questa come altre è una decisione di poetica, di ordine espressivo, forse fondata su convinzioni intuitive così salde e centrali da non avere mai bisogno di essere enunciate in nessuna fase del processo compositivo. Discutendo

il concetto e la funzione di cluster cromatico, in particolare (cfr. pp. 132-136; 159-160), Pustijanac istituisce, anche aderendo a diagnosi del compositore, una dicotomia “armonia vs. cromatismo”, secondo cui in ogni caso il *cluster* cromatico sancisce l'obliterazione del senso armonico degli intervalli in favore di una esclusiva funzione timbrica, mentre invero il cromatismo saturo è (almeno anche) un tipo di armonia, in cui il senso degli intervalli non si neutralizza affatto e agisce ancora fortemente in quanto tale sulla coscienza.

In ultimo (assolutamente *least*), troppe mende editoriali (decine di errori e difetti, tutti però imputabili a un tipo di fretta finale, non a trascuratezza di fondo) affliggono quella che si attesta in ogni modo come un'opera importante nella musicologia contemporaneista internazionale, anche per il coraggio in Italia di risultare isolata. Ma è augurabile (e chi scrive, avendo annotato tutto, si rende disponibile allo scopo) che una successiva edizione renda al volume la degna pulizia.