

## Dittico bianco. Osservazioni analitiche e stilistiche sullo Studio n. 15 *White on White* di György Ligeti (1995)

Pietro Dossena

Le *Études* per pianoforte sono state composte da Ligeti a partire dal 1985. Il primo libro (6 Studi) è precisamente del 1985; il secondo (8 Studi) è stato terminato nel 1994; il terzo, iniziato nel 1995 con *White on White*, conta 4 Studi, di cui l'ultimo risale al 2001.[1] Passando in rapida rassegna gli Studi dei primi due libri li possiamo dividere in varie categorie, seguendo la classificazione proposta da Karol Beffa: «uno Studio quasi interamente costruito attorno al procedimento tecnico che gli dona il titolo (*Touches bloquées*), Studi lenti dalle sonorità iridescenti (*Cordes à vide*, *Arc-en-ciel*, *En suspens*), altri essenzialmente ritmici e coreografici (*Fanfare*, *Fém*), altri ancora che magnificano un processo declinandone tutte le varianti (*Désordre*, *Der Zauberlehrling*), alcuni che, giocando sulle illusioni acustiche, danno la sensazione di una salita o di una discesa ininterrotta (*Vertige*, *L'escalier du diable*, *Colonne infinie*), alcuni che creano effetti sorprendenti mediante la sapiente sovrapposizione di più strati ritmici (*Automne à Varsovie*, *Galamb borong*, *Entrelacs*)».[2]

L'opposizione tra tasti bianchi e tasti neri del pianoforte, che rispecchia la divisione della scala nei due sottoinsiemi diatonico e pentatonico, ha spesso rappresentato uno stimolo creativo per i compositori. Il primo esempio in tal senso è probabilmente lo Studio op. 10 n. 5 di Chopin, dove la mano destra suona esclusivamente tasti neri; un caratteristico esperimento novecentesco è invece *Black and White n. 2* di Franco Donatoni (1968), che specifica il colore dei tasti da abbassare ma lascia libertà riguardo alle altezze. Giochi di opposizione tra tasti bianchi e neri si ritrovano per esempio negli Studi di Debussy (cfr. il n. 1), in *Mikrokosmos* di Béla Bartók (per esempio nei brani n. 70, 125 e 142) così come in alcuni Studi dello stesso Ligeti: il caso più emblematico è forse *Désordre*, in cui le due mani si muovono su tasti di colore diverso, realizzando così l'illusione della compresenza di due diversi sistemi di accordatura [Taylor 1994, 10]. [3]

In *White on White*, tuttavia, all'idea di “nero su bianco” si sostituisce quella di “bianco su bianco”. La sfida è evidente: scrivere musica per pianoforte alla fine del XX secolo utilizzando solo i tasti bianchi.

### Prima parte

Lo Studio *White on White* si articola in due parti. La prima è un «Andante con tenerezza» dolce e spoglio, tutto omoritmico in valori costanti di minime. Si tratta di un canone il cui antecedente (eseguito dalla m.d.) è costituito da note singole o bicordi, mentre il conseguente (affidato alla m.s.) ripete l'antecedente all'ottava inferiore, partendo a una minima di distanza. Il canone è rigoroso, sia dal punto di vista delle altezze (il conseguente non varia mai le altezze dell'antecedente) sia da quello ritmico (le durate costanti dell'antecedente sono sempre preservate nel conseguente). Solo alla fine dell'Andante le durate sono modificate, ma semplicemente per realizzare un rallentando scritto in cui si mantiene la sincronia di antecedente e conseguente.

La forma dell'Andante è tripartita, di tipo A A' A: le prime 40 minime costituiscono una prima sezione A, a cui fa seguito una variazione di A che chiamiamo A', pure formata da 40 minime; infine ritorna A, con la piccola variante del rallentando finale. Osserviamo ora la sezione A, considerando dapprima la sola voce superiore dell'antecedente, che emerge all'ascolto essendo la più acuta. Una possibile segmentazione della linea melodica si trova nell'Es. 1, che mostra alcune affinità di profilo melodico e di scelte intervallari.

### melodia superiore di A

The image shows three staves of musical notation in treble clef, representing the upper melody of section A. The first staff contains a sequence of notes with a melodic profile 'a' indicated by a line above it. Below the notes are brackets labeled 'b' and 'c'. The second staff continues the melody with a profile '1/c' and a bracket '1/b'. The third staff shows profiles 'a'' and 'c'' with brackets '1/b' and 'b'.

*Der Zauberlehrling*, batt. 45-53, melodia in evidenza

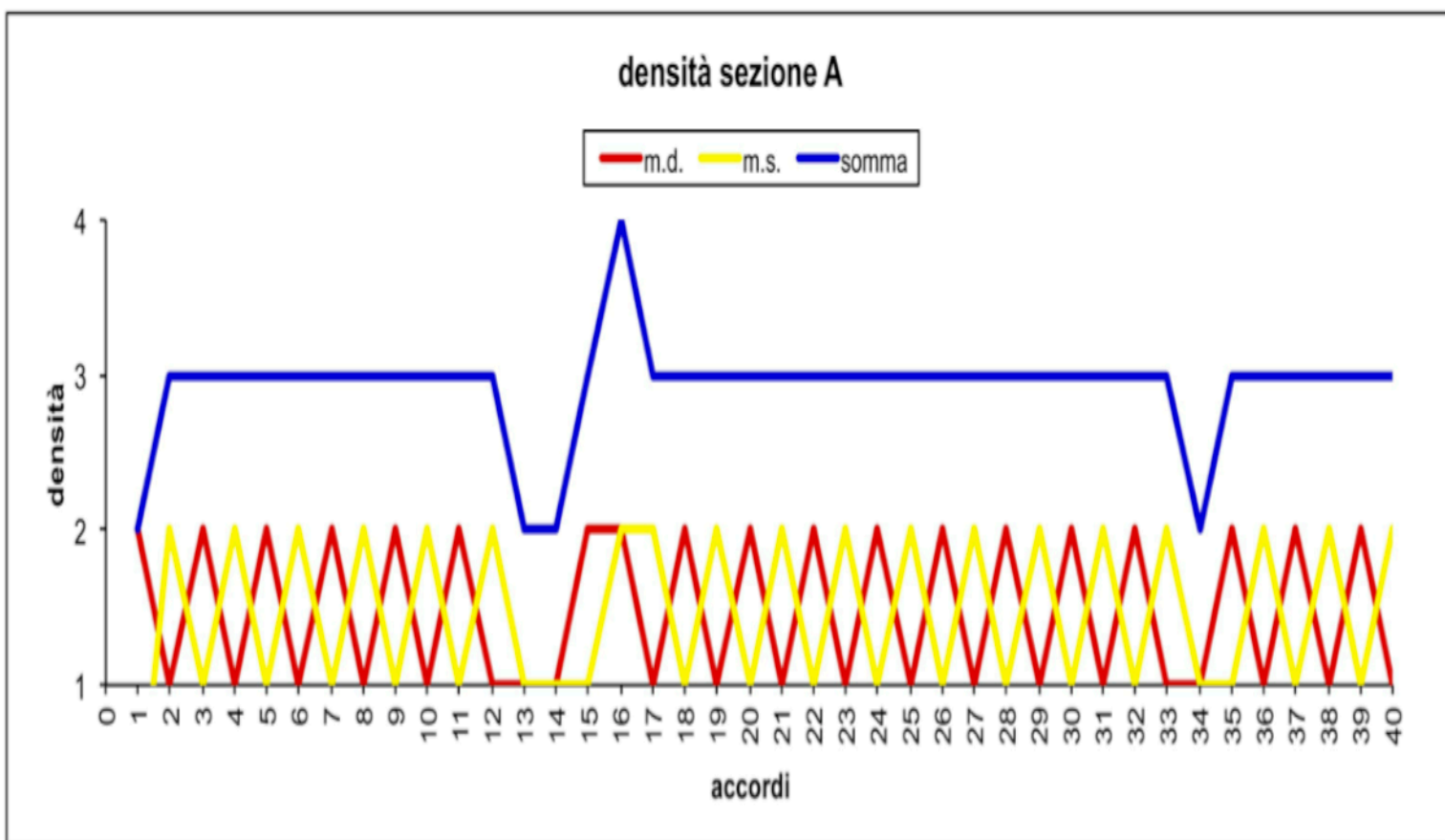
The image shows two staves of musical notation in treble clef, representing the highlighted melody from *Der Zauberlehrling*. The first staff shows a sequence of notes with a melodic profile 'a' indicated by a line above it. The second staff continues the melody with a profile '1/c' and a bracket '1/b'.

#### Esempio 1. Profili melodici nella sezione A

Il profilo melodico *a* è particolarmente interessante, poiché riprende esattamente quello della melodia cantabile alle batt. 45-53 dello Studio n. 10 *Der Zauberlehrling*, che Richard Steinitz spiega essere stato composto nel 1994, un anno prima di *White on White* [Steinitz 2003, 304-305]. Per alcune considerazioni sulla collocazione di questo motivo nella produzione dell'ultimo Ligeti si rimanda al paragrafo conclusivo.

Consideriamo la sezione iniziale nella sua interezza, senza limitarci alla voce superiore. Ligeti prescrive di

sollevare e subito riabbassare il pedale di risonanza in corrispondenza di ogni minima: l'ovvia conseguenza è che non c'è silenzio né sovrapposizione tra due accordi successivi. L'antecedente è caratterizzato dalla continua alternanza di bicordo (densità armonica = 2) e nota singola (densità = 1). Poiché si è detto che il pedale di risonanza viene usato in modo "pulito", la densità armonica complessiva in ogni istante è data semplicemente dalla somma delle note suonate dalle due mani. Dato che il conseguente segue l'antecedente a una minima di distanza, se l'antecedente eseguisse sempre alternativamente 2 note e 1 nota, la densità complessiva sarebbe costante e pari a  $2 + 1 = 1 + 2 = 3$ . In realtà Ligeti introduce delle piccole deroghe a questa elementare regola: alle minime 12-14 l'antecedente inanella una sequenza di tre 1 consecutivi, a cui seguono due 2. Per la prima volta, quindi, si ottiene una densità totale pari a 2 o a 4 (Es. 2) e il profilo  $a'$  si ritrova con una densità invertita rispetto a quella di  $a$ . Alle minime 33-34 compaiono due 1 successivi che ripristinano la situazione iniziale, dove ogni minima di numero ordinale dispari ha densità 2.



**Esempio 2.** Densità armonica nella sezione A

Nel suo approfondito saggio analitico sugli Studi del primo libro, Alessandra Morresi ha tentato (con successo) di mostrarne le regole compositive e le griglie nascoste [Morresi 2002]. Si evince che l'applicazione degli algoritmi da parte di Ligeti non è pedissequa e meccanica, ma al contrario duttile e passibile di modifiche e aggiustamenti determinati da ragioni puramente musicali. Ligeti ha chiarito così il proprio atteggiamento nei confronti dei progetti e delle regole: «compongo con dei piani generali, ma, nel corso della composizione, se sento (in maniera totalmente soggettiva) che devo deviare, mi lascio deviare, posso deviare. Non voglio essere inibito dalle regole che io stesso ho fissato, queste non sono altro che dei mezzi per stabilire una certa unità» [Michel 1995, 187].<sup>[4]</sup>

Nella Tab. 1 si trovano alcune regole costruttive plausibili per la sezione A, suddivise approssimativamente secondo la loro afferenza principale all'ambito delle altezze, delle durate o delle dinamiche.

altezze	durate	dinamiche
<ul style="list-style-type: none"> <li>• solo tasti bianchi (scala diatonica)</li> <li>• canone all'ottava inferiore tra m.d. e m.s.</li> <li>• ogni mano può eseguire al massimo due note simultaneamente</li> <li>• in ogni mano è preferibile alternare nota singola e bicordo (di conseguenza, densità armonica tendenzialmente costante e pari a 3)<sup>a</sup></li> <li>• evitare assolutamente i raddoppi</li> <li>• quando la densità armonica è pari a 2, gli unici bicordi accettati sono la seconda maggiore/minore o la nona maggiore/minore</li> <li>• evitare assolutamente le triadi e le quadriadi complete come agglomerati armonici risultanti<sup>b</sup></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• solo minime</li> <li>• il conseguente del canone parte a una minima di distanza dall'antecedente</li> <li>• «sempre molto legato», pedale cambiato a ogni minima (di conseguenza non c'è silenzio né sovrapposizione tra due accordi successivi)</li> <li>• agogica: «Andante con tenerezza, ♩ = 52»</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «sempre <i>p</i>»</li> <li>• «cantabile espressivo»</li> </ul>

<sup>a</sup> Si tenga sempre presente che Ligeti riserva speciali attenzioni alla comodità "ergonomica" dell'esecuzione della propria musica pianistica: la conformazione della mano suggerisce determinate soluzioni piuttosto che altre (cfr. *infra*).

<sup>b</sup> Le uniche deroghe a questa regola si trovano alle minime 21 (triade) e 76 (quadriade).

**Tabella 1.** Regole costruttive nell'Andante

Le regole applicate nella sezione A' sono le stesse di A, come si può rilevare da un rapido esame della partitura. Tuttavia, dato che questa seconda sezione è una variazione della prima, è necessario metterla in relazione con quella per

capire quali modifiche siano state realizzate. Si veda quindi l'Es. 3, in cui ho riportato l'antecedente di A e il canone completo di A', incolonnandoli in modo da mostrarne le somiglianze e le differenze. Gli accordi sono numerati ogni cinque unità.

The image displays two systems of musical notation comparing the antecedent of A and the canon of A'. Each system consists of a single staff for the antecedent and a grand staff for the canon. Vertical dashed lines mark five-measure intervals. Circled notes in the upper staves of the canon indicate specific variations from the antecedent.

### Esempio 3. Confronto tra A e A'

>La melodia superiore di A' si discosta da quella superiore di A in soli quattro punti, indicati dalle note cerchiare. Nella Tab. 2 ho classificato in varie tipologie le variazioni dell'antecedente di A' rispetto a quello di A (ogni riga corrisponde a una minima). Le colonne di sinistra rappresentano variazioni "deboli", frutto di una scelta necessaria per non trasgredire le regole fondamentali dell'algoritmo. Man mano che ci si sposta verso le colonne di destra, invece, le variazioni si fanno più "forti", cioè dipendono più da una volontà di modificare A che da un necessario aggiustamento delle altezze. La categoria che si trova nella terza colonna, che ho situato al centro, è di statuto diverso da quello delle altre, infatti è legata allo sviluppo successivo del pezzo e riguarda solo l'ultimo accordo di A'.

variazioni "deboli" rispetto ad A

→ → →

variazioni "forti" rispetto ad A

	variazione "necessaria"  per evitare un raddoppio	variazione "necessaria"  per evitare che si formi un agglomerato armonico indesiderato <sup>a</sup>	variazione "consigliabile"  per ricollegarsi all'inizio di A senza modificarlo	variazione "deliberata"  ma che produce una densità armonica pari a 3	variazione "deliberata"
1	x				
2	x				
3	x				
4					
5					
6					
7				x	
8					
9				x	
10					x
11				x	
12		x			
13					
14					
15					x
16		x			
17					
18				x	
19					
20				x	
21					x
22				x	
23		x			
24	x				
25		x			
26	x				
27		x			
28				x	
29		x			
30	x				
31		x			
32	x <sup>b</sup>				
33					
34					
35				x	
36					x <sup>c</sup>
37				x	
38		x			
39				x	
40			x		

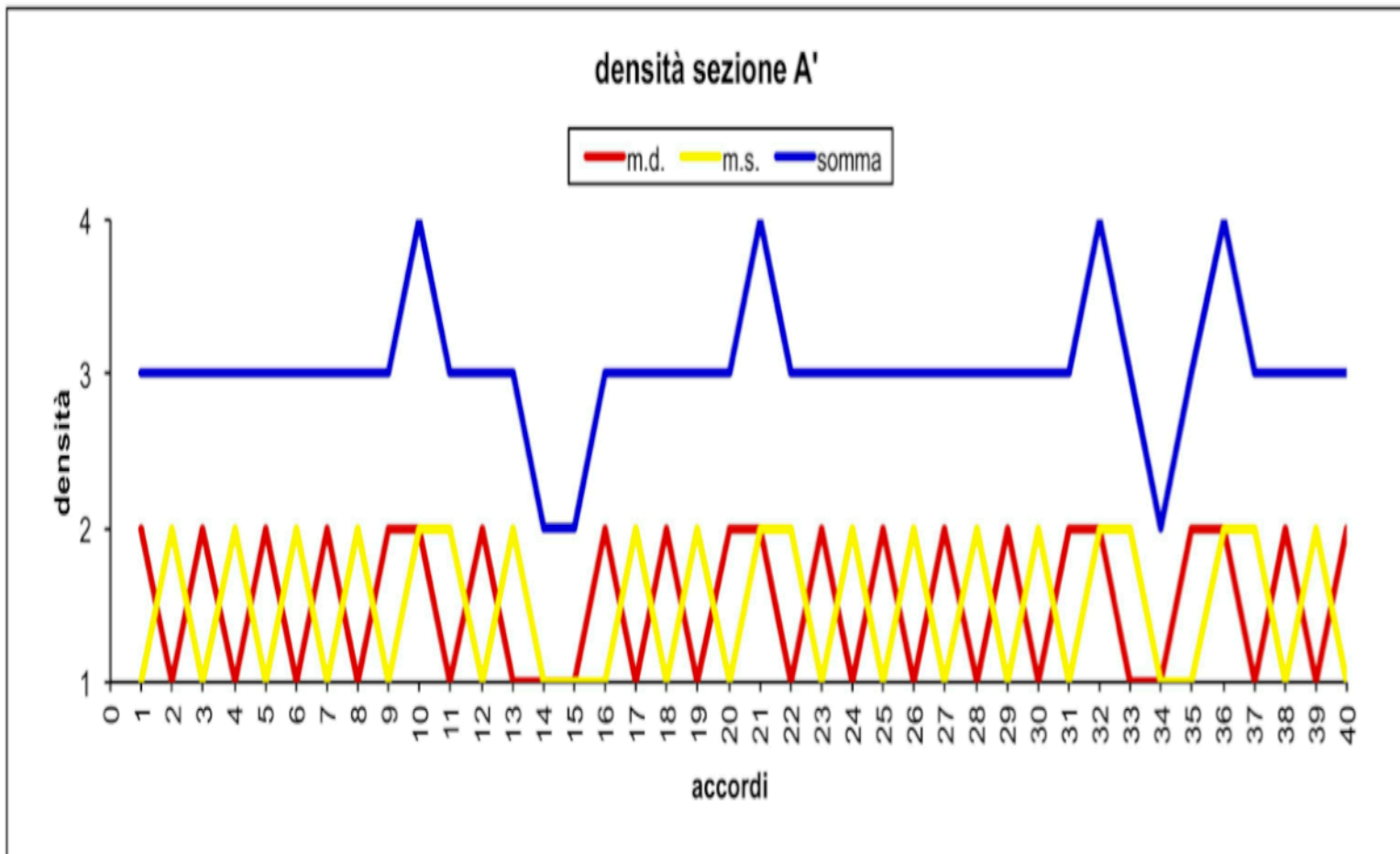
<sup>a</sup> I bicordi indesiderati (cfr. la **Tab. 1**) sono sempre evitati aggiungendo una nota (cfr. l'**Es. 3**). In questo modo, oltre a scongiurare il bicordo in questione, si ottiene anche una densità complessiva pari a 3, che secondo il nostro "algoritmo ricostruito" è sempre auspicabile.

<sup>b</sup> Qui Ligeti potrebbe tenere solo il  $do_5$  alla m.d., invece decide di utilizzare comunque due note ( $si_4$  e  $do_5$ ), per una densità totale pari a 4.

<sup>c</sup> Qui la variazione evita la formazione di una triade, ma realizza una quadriade completa.

## Tabella 2. Variazioni in A' rispetto ad A

La tabella mostra che 30 delle 40 minime di A' sono diverse da quelle corrispondenti di A. Curiosamente, le variazioni "deboli" (o "necessarie") e quelle "forti" (o "deliberate") si equivalgono numericamente (sono rispettivamente 15 e 14). Vanno tuttavia rilevate due peculiarità della sezione A': prima di tutto, come si è detto, la melodia superiore è quasi identica a quella di A. È interessante notare che le modifiche di questa melodia (che avvengono agli accordi n. 1, 2, 24 e 40) coincidono con variazioni "necessarie" per evitare un raddoppio (accordi 1, 2 e 24) e con la variazione "consigliabile" dell'accordo 40. Ciò significa che il mantenimento della melodia superiore di A è considerato una priorità cui venir meno solo dove non è possibile fare altrimenti. In secondo luogo, le 10 variazioni "deliberate" della quarta colonna procurano (dove non ci sarebbe stata a meno di variare A) o mantengono (dove ci sarebbe stata anche mantenendo invariato A) una densità di 3 note, che si può definire "auspicabile". Nell'Es. 4 riporto la densità armonica della sezione A'.



**Esempio 4.** Densità armonica nella sezione A'

La ripetizione di A che pone fine all'Andante è letterale, ad eccezione della conclusione che, come si è visto, è un rallentando scritto in cui Ligeti aggiunge al valore costante di minima un valore di durata crescente.

Da queste considerazioni deriva che l'intento di Ligeti durante la scrittura della prima parte dello Studio consiste nello strutturare un organismo molto omogeneo, in cui la sezione A ritorna identica per due volte, inframmezzata da una sezione A' che coniuga la volontà di variazione e il desiderio di rendere tale variazione poco appariscente, quasi impercettibile. Il risultato è così un blocco di musica estremamente compatto, privo di qualsiasi direzionalità se non quella data dai suadenti movimenti melodici, che disegnano morbide curve elegantemente espressive seppur nella monotonia omoritmica. Questa combinazione di asciuttezza notazionale ed espressività ricorda i *tintinnabuli* di Arvo Pärt, che si fondano su una curiosa interpenetrazione di costruzione matematica e misticismo [Whittall 2003, 32-33]. È però evidente che nella prima parte di *White on White* manca la struttura triadica sottesa ai movimenti contrappuntistici dei *tintinnabuli*.

Prima di passare alla seconda parte del brano, sarà utile classificare le accordalità della prima parte in tre tipologie o sistemi armonici, che si ritroveranno anche in seguito. Nel *sistema armonico 1* ogni accordo è costituito da note di nome contiguo nella scala: è un *cluster* “disperso”, formato da note riordinabili in una sequenza diatonica senza “buchi”. Questa tipologia si ritrova per esempio alle minime 1, 2, 6, 7, 8. Il *sistema armonico 2*, invece, presenta accordi le cui note hanno nomi ordinabili per intervalli di quinte consecutive: si trova per esempio alla minima 5. Il *sistema 3* è una sorta di ibrido tra 1 e 2, infatti i suoi aggregati armonici non sono altro che accordi appartenenti al *sistema 2*, ai quali è stata aggiunta una nota contigua a una qualsiasi delle altre: si trova per esempio alle minime 3 e 4. L’Andante presenta una continua alternanza dei tre sistemi, con le due sole eccezioni della triade alla minima 21 e della quadriade alla minima 76.

## Seconda parte

La seconda parte dello Studio si contrappone nettamente alla prima sotto vari aspetti, di cui il più evidente è senza dubbio l’indicazione di agogica «Vivacissimo con brio». Per comodità, in questa sezione ho numerato a partire da 1 le “battute” delimitate da stanghette tratteggiate, per un totale di 33.[5]

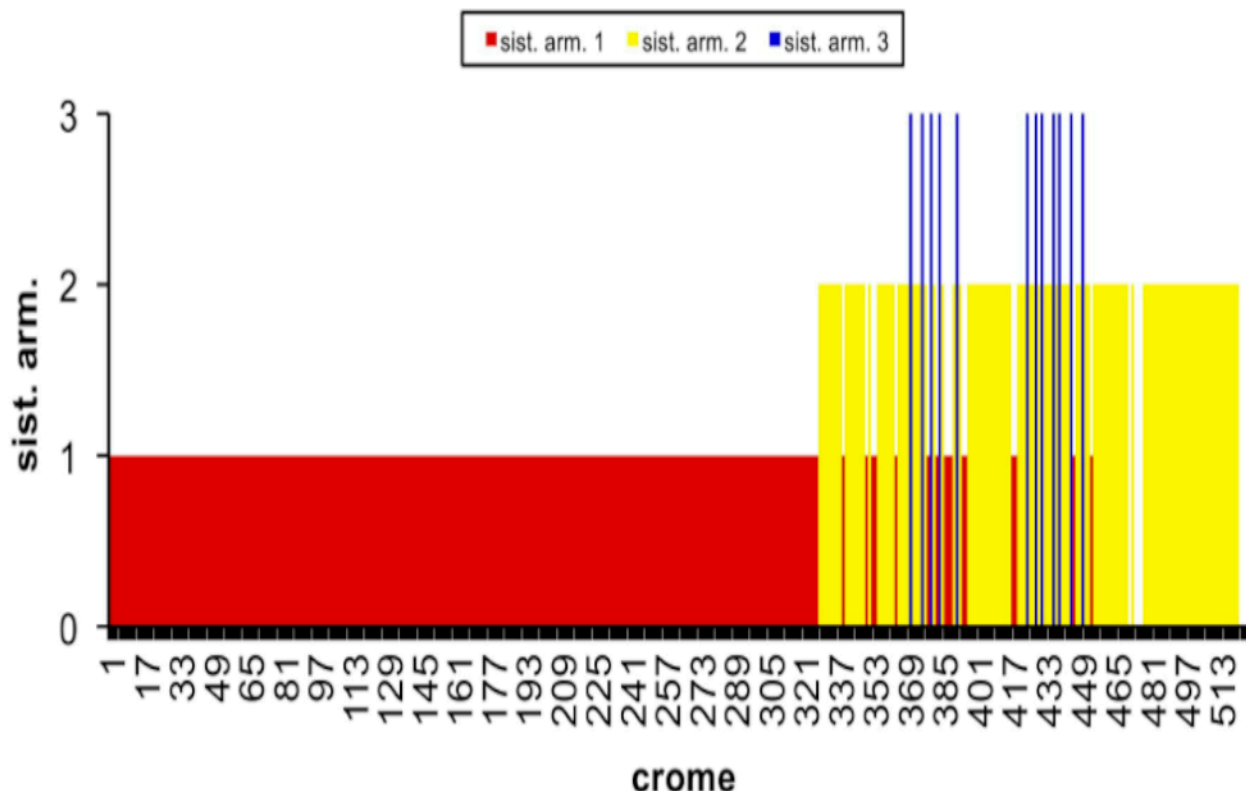
Dal punto di vista delle dinamiche, il passaggio subitaneo dal *ff* iniziale al *pp* di batt. 21 assume una rilevanza anche formale. Da quel punto in poi, infatti, la dinamica resta *pp*, diminuisce ancora fino al *pppp* in corrispondenza della discesa delle bb. 28-30 e si attesta infine sul *pp* dell’accordo conclusivo.

L’osservazione dei rapporti armonici conferma la nettezza di questa bipartizione strutturale. In tutta la sezione in *ff* il trattamento delle simultaneità verticali è conforme al *sistema 1*. Ogni mano può suonare una o (meno frequentemente) due note; i raddoppi ora sono ammessi.[6] A partire dal *pp*, invece, si alternano tutti e tre i sistemi armonici. Il *sistema 1* presenta ora una maggiore elasticità nel numero totale delle note simultanee ammesse, che variano da 2 a 5; il *sistema 2* presenta accordi da 2 a 6 suoni, raddoppi inclusi.[7] In due luoghi[8] compare una triade (rispettivamente minore e maggiore).[9]

Nell’Es. 5 ho rappresentato graficamente l’avvicinarsi dei sistemi armonici in tutto il Vivacissimo. I numeri sull’asse delle ascisse sono le crome, mentre i tre livelli sull’asse delle ordinate corrispondono ai vari sistemi.



## sistemi armonici nel Vivacissimo



## Esempio 5. Sistemi armonici nel Vivacissimo

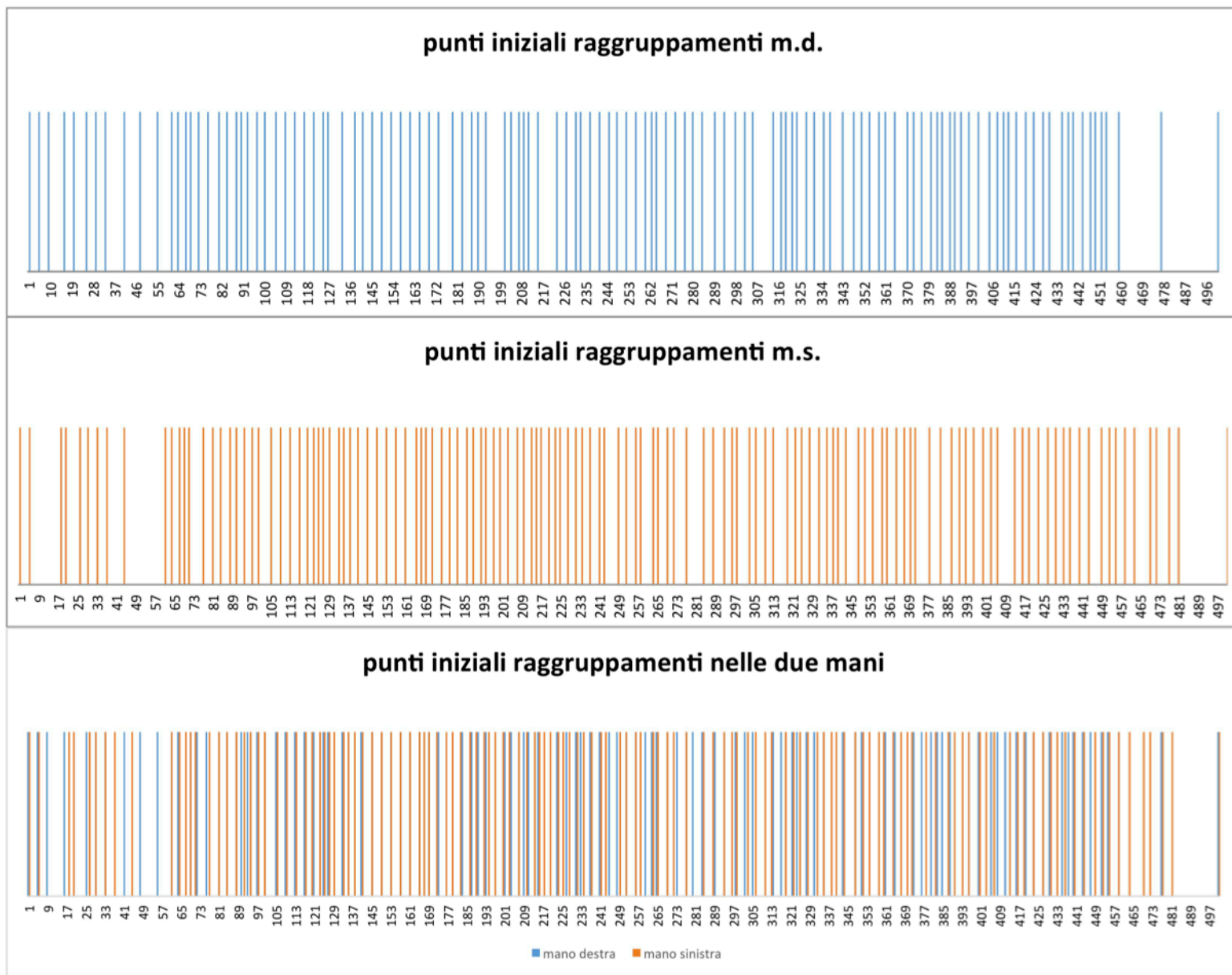
Dopo la lunga sezione iniziale con armonie appartenenti al *sistema 1*, la comparsa improvvisa del *pp* coincide con l'affermazione del *sistema 2*, che inizialmente è inframmezzato da brevi ritorni del *sistema 1* e da sporadiche apparizioni del *sistema 3*, ma che infine si afferma come unico e incontrastato sistema armonico.

La medesima sensazione di “rottura del meccanismo” ravvisata a livello dinamico (passaggio dal *ff* al *pp*) e armonico (sostituzione del *sistema 1* con il *sistema 2*) trova anche una conferma a livello della texture. Infatti, a partire dalla croma numero 378 (b. 24) la m.s. interrompe il flusso continuo di crome con bicordi nel registro basso, tenuti anche grazie all'ausilio del pedale che fino a quel punto era stato usato con parsimonia (alla b. 1 la prescrizione è «quasi senza ped.»). Alla fine della b. 30 è invece la m.d. a eseguire un accordo, mentre la m.s. ripete una semplice figurazione melodica a mo' di coda, suggellata dall'accordo conclusivo eseguito da entrambe le mani. Un vero e proprio *coup de théâtre* si verifica alla croma 390 (b. 25) dove per la prima volta viene suonato un tasto nero: le risonanze di un *sib* (croma 390) e di un *fa#* (croma 391) spiccano nel panorama acustico fino ad allora occupato esclusivamente da tasti (e

suoni?) bianchi. La comparsa di un nuovo colore dei tasti utilizzati provoca un senso di sorpresa: i tasti neri[10] si insinuano nel tessuto musicale come piccole macchie che punteggiano il biancore precedente, provocando uno slittamento armonico non dissimile da quello innescato dal *dob* nella b. 57 della *Berceuse* op. 57 di Chopin. L'accordo finale di *White on White* è costituito da tasti bianchi e neri, dove la m.d. esegue sui tasti neri una risonanza dell'accordo della sinistra che appare "scordata" di un semitono, ma che in realtà è costituita da armonici appartenenti alle tre note fondamentali *sol, re e la*.

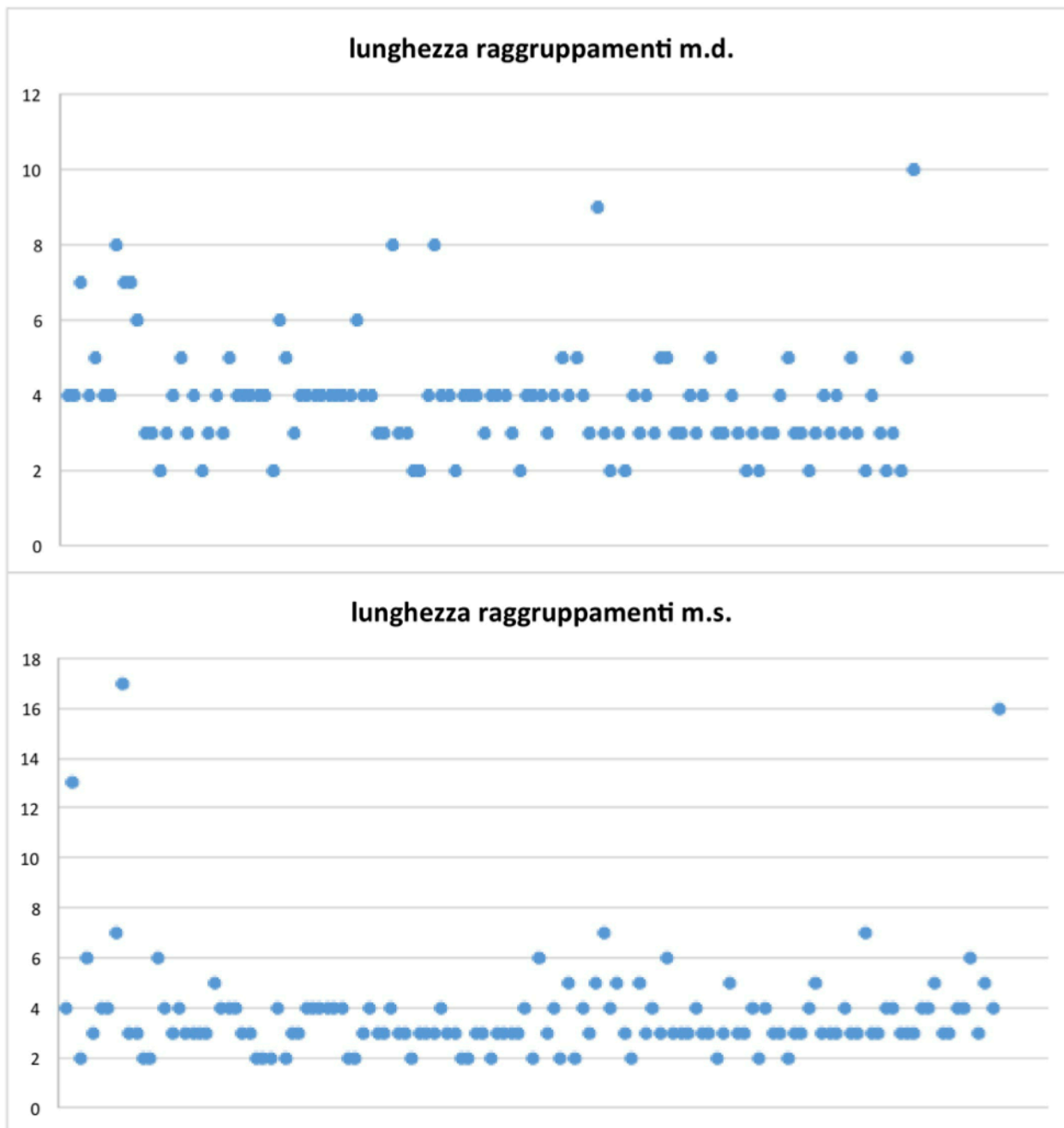
Dal punto di vista dell'organizzazione ritmica,[11] il Vivacissimo consiste in un *continuum* di crome suddiviso in raggruppamenti di lunghezza variabile (da 2 a 10 note per la m.d., da 2 a 17 per la m.s.) e scandito dalla presenza di contrassegni, ovvero note poste in rilievo mediante opportuni accorgimenti notazionali: stanghette aggiuntive, accompagnate nel *ff* da segni di accento e di *sfz*. All'interno dei raggruppamenti i contrassegni si trovano sempre in posizioni prevedibili: alle bb. 1-21 i contrassegni si trovano in prima posizione, o in prima e seconda posizione;[12] dalla b. 21 alla b. 24, solo in prima posizione.[13] Dalla b. 24 alla fine, però, scompaiono i contrassegni e restano solo i raggruppamenti.

Nell'Es. 6 riporto una mappatura ritmica del Vivacissimo: ho rappresentato con linee verticali blu i punti iniziali dei raggruppamenti della m.d., con linee rosse quelli della m.s.; sull'asse delle ascisse si trovano le crome.[14] Il diagramma combinato mostra la presenza di numerosi raggruppamenti che iniziano insieme. Una peculiarità della seconda parte di *White on White*, rispetto alle complesse strutture di tipo hemiolico riscontrate negli Studi dei primi due libri, risiede infatti nella presenza di un notevole numero di contrassegni simultanei nelle due mani. Precisamente, su un totale di 147 contrassegni nel *continuum* eseguito dalla m.d. e di 126 in quello della m.s.,[15] ben 76 sono comuni alle due mani. La coincidenza di accenti[16] svolge una funzione rassicurante dal punto di vista percettivo, poiché annulla ogni sfasamento e si comporta come una sorta di "reset temporaneo", come un punto di appoggio e di riferimento.



### Esempio 6. Raggruppamenti ritmici nel Vivacissimo

Oltre alla disposizione dei contrassegni, un altro parametro importante da considerare è la lunghezza dei raggruppamenti. Mentre fino al *pp* i raggruppamenti più frequenti sono formati da 4 note nella m.d. e 3 note nella m.s., dal *pp* alla conclusione del brano predominano in entrambe le mani i raggruppamenti di 3 note: questo tendenziale infittimento dei contrassegni, dovuto all'accorciamento dei raggruppamenti, provoca una sorta di accelerazione illusoria ottenuta con puri mezzi accentuativi. I due diagrammi dell'Es. 7 mostrano la lunghezza dei raggruppamenti nelle due mani.



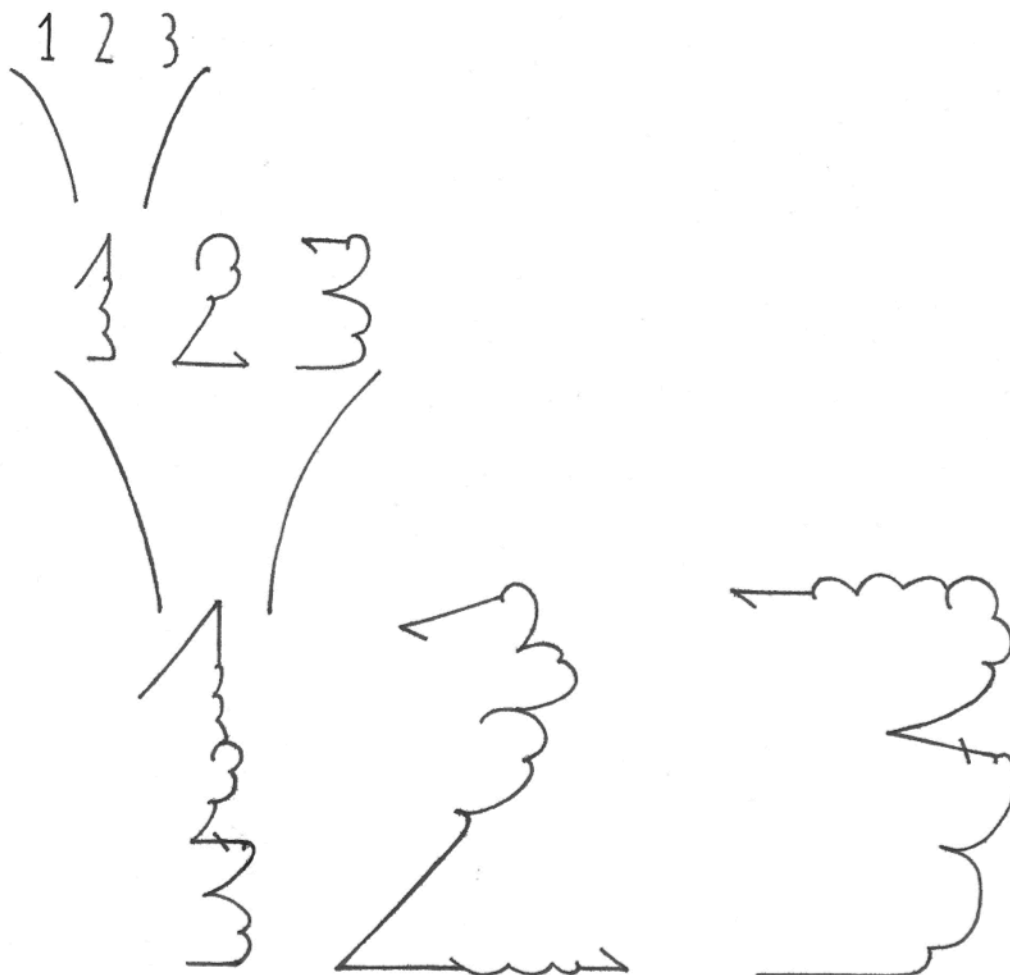
**Esempio 7.** Lunghezza dei raggruppamenti nel Vivacissimo

La disposizione dei contrassegni e l'organizzazione dei raggruppamenti derivano anche da scelte prettamente ergonomiche, legate all'eseguitività pianistica, come ricorda Ligeti stesso nel libretto del CD *György Ligeti Edition 3*: [17] quasi tutti i raggruppamenti si possono suonare articolando le dita senza spostare la mano; inoltre, quasi tutti i contrassegni si trovano agli estremi di registro dei corrispondenti raggruppamenti, quindi attivano le dita 1 (pollice, che tipicamente abbassa due tasti insieme) o 5 (mignolo). Il risultato di questa attività di "incarnazione della mente" [18] ricorda aspetti caratteristici dello stile pianistico latinoamericano e caraibico, che fa ampio ricorso a ottave (eseguite appunto con le dita estreme) accentate nelle due mani, inserite in contesti poliritmici e contrametrici. [19] Il ritmo del Vivacissimo sembra proprio evocare questo genere di musica: sopra a un substrato incessante di valori rapidissimi (che nella musica latinoamericana rimane sottinteso, mentre in Ligeti viene mostrato) [20] si rincorrono accenti sempre cangianti che ingannano e stimolano la percezione, disattendendo le nostre continue aspettative di moduli ritmico-metrici regolari composti tipicamente da 4 o 8 note. Il ruolo che nella musica latinoamericana viene svolto dalle sincopi, cioè da

eventi ritmici contrametrici, nello Studio viene affidato ai raggruppamenti (e naturalmente ai contrassegni a essi collegati). Liberando l'esperienza di ascolto del Vivacissimo dalla ricerca di complesse strutture nascoste di tipo hemiolico, l'orecchio si può abbandonare al piacere della "rincorsa" di accenti spostati rispetto all'agognata (dagli ascoltatori meno "specialisti") quadratura. La relativa semplificazione del tessuto poliritmico di *White on White* rispetto agli Studi precedenti pare rispecchiare un'esigenza avvertita da Ligeti durante il processo di revisione del *Concerto per violino*. In un'intervista concessa a Marina Lobanova nel dicembre 1991 Ligeti affermò: «What has not been successful is that in the complex polyphony of the concerto I used too many layers and metrical complexities – which resulted in a finished product which was too chaotic. That is one reason for re-writing the piece».[21]

Dal punto di vista dei movimenti melodici e degli spostamenti di registro, dopo un esordio nel registro centrale viene raggiunto il limite grave all'inizio di b. 7, da cui si risale gradualmente fino a toccare l'estremo acuto alla b. 18. Dopo una momentanea stabilizzazione nel registro medio-acuto in corrispondenza del *pp* di b. 21, inizia una lunga discesa dove i bicordi "profondi" sembrano risucchiare il *continuum* verso il basso, fino al tasto più grave del pianoforte (b. 30). Ma subito dopo il raggiungimento del *nadir* la m.d. suona un accordo nel registro medio, mentre la m.s. si spegne iterando una formula di 4 note che precede l'accordo finale. I particolari sistemi armonici scelti da Ligeti lo inducono a muovere le parti frequentemente per moto retto. All'interno dei raggruppamenti i movimenti melodici sono quasi sempre discendenti (soprattutto nella m.d.), simili a piccole cascate di note che si sovrappongono e si rinnovano continuamente.

Caratteristici della scrittura ligetiana sono inoltre i procedimenti di generazione melodica di tipo ricorsivo: un modulo melodico viene riproposto con una piccola variazione, poi variato nuovamente, in una catena di trasformazioni dove ogni *output* viene reinserito nel processo come nuovo *input*. Un esempio istruttivo al proposito si trova alle bb. 21-segg. della m.d., dal *pp* in poi.[22] Un'altra importante fonte di ispirazione per la condotta dei movimenti melodici è la *computer graphics* basata sui frattali, in cui la microstruttura si riflette nella macrostruttura. Il libro di Italo Calvino *Palomar* (1983) rappresenta un notevole esempio di strutturazione frattale, infatti i 27 testi che lo compongono sono ripartiti su tre livelli di organizzazione formale, in ognuno dei quali si riflette un'analogia disposizione ternaria – al tempo stesso ordinale e tematica. Si veda a titolo di curiosità l'Es. 8, in cui ho tentato di rappresentare graficamente la struttura del libro. Una situazione simile compare alle bb. 24-25, dove alla minuta realizzazione della graduale discesa del *continuum* si combina il movimento più lento dei bicordi gravi alla m.s., che rispecchia gli intervalli della prima figura melodica del *pp* – la quale ha dato il via alla generazione melodica discendente.



**Esempio 8.** Rappresentazione della struttura di *Palomar*

## **White on White e l'«ultimo Ligeti»**

Gli Studi per pianoforte del terzo libro sono tra le ultime composizioni di Ligeti: il n. 15 è stato composto nel 1995, il 16 nel 1996-97, il 17 nel 1997 e il 18 nel 2001.<sup>[23]</sup> Negli stessi anni sono stati scritti pochi altri brani: al 1996-97 risalgono due revisioni (*Pièce électronique n. 3* e *Le Grand Macabre*), al 1998-2002 lo *Hamburgisches Konzert* per corno e orchestra da camera e al 2000 la memorabile serie *Síppal, dobbal, nádihegedűvel* per mezzosoprano e quattro percussionisti. Come per altri compositori in passato (si pensi ad esempio all'ultimo Beethoven o all'ultimo Liszt), il pianoforte diviene per Ligeti lo strumento privilegiato a cui dedicarsi negli ultimi anni di vita: una sorta di mini-laboratorio sempre a portata di mano, in cui sperimentare nuove soluzioni di linguaggio all'interno del temperamento equabile.<sup>[24]</sup>

*White on White* è il primo Studio di Ligeti in cui compare la ripetizione invariata di un'intera sezione (A). Questa scelta formale ha importanti implicazioni estetiche, poiché esporre una seconda volta senza variare esprime la rinuncia volontaria (seppur momentanea) ai processi orientati vettorialmente nel tempo. La duplicazione dell'esperienza di ascolto "tradisce" – secondo la vieta prospettiva avanguardistica – un edonismo sonoro che crede nella bontà estetica "assoluta" di un dato passaggio, mentre la direzionalità temporale presupporrebbe il "superamento" – sempre in ottica avanguardistica – delle dinamiche strutturali della tradizione europea, che non disdegnavano la ripresa letterale.

*White on White* è anche il primo Studio formato da due parti decisamente contrastanti, quasi fossero movimenti di sonata o tempi di danza di una suite. Ci si deve quindi chiedere se il pezzo si possa considerare unitario e, in caso affermativo, in quali caratteristiche risieda tale unitarietà. Oltre all'ovvia uniformità acustica data dall'utilizzo quasi esclusivo dei tasti bianchi, un'idea dominante e unificante è quella di sfasamento. Nella prima parte si tratta di uno sfasamento temporale[25] tra le due mani. Nella seconda parte, invece, lo sfasamento è di tipo armonico: le due mani eseguono note nominalmente contigue (per es. intervalli di settima, nona, seconda), dando l'impressione di un incessante inseguimento dell'intervallo di ottava (o unisono, quindicesima, ecc.) che sarebbe "in fase" non solo dal punto di vista dei nomi delle note, ma anche sotto il profilo puramente acustico, essendo formato da note le cui frequenze sono una l'esatto multiplo dell'altra. Tale sfasamento non si risolve nell'auspicato raggiungimento vicendevole, ma dal *pp* di b. 21 viene stabilita una sorta di armistizio armonico nell'intervallo di quinta (o nella quarta, suo rivolto), che contraddistingue il *sistema armonico* 2. La quinta e la quarta, infatti, dividono la scala in due parti approssimativamente uguali,[26] quindi non si prestano a contrarsi verso l'unisono o a espandersi verso l'ottava – cosa che si potrebbe affermare riguardo a intervalli più piccoli o più grandi. Da ciò deriva la sensazione di una relativa stabilità,[27] resa tuttavia ambigua e problematica dall'introduzione dei tasti neri e dall'accordo conclusivo, le cui altezze si sfiorano a distanza di semitono (a tre ottave di distanza), come ricordando il lungo "inseguimento" precedente.

L'inedita struttura bipartita di *White on White* compare anche in altri Studi del terzo libro e testimonia una linea di ricerca musicale volta all'esplorazione delle possibilità insite nella giustapposizione di situazioni molto diverse, senza che vi sia una transizione da una all'altra. Lo Studio n. 16 *Pour Irina* (dedicato alla pianista Irina Kataeva) è infatti costituito da due sezioni nettamente contrastanti, un «Andante con espressione» e un «Allegro, con moto» (che si tramuta poi in «Più mosso» e in «Ancora più mosso»). La scrittura della parte lenta ricorda da vicino quella dello Studio n. 15, grazie a un contrappunto modale scarno e quasi dimesso, che disegna curve di insospettabile lirismo e fascinazione. Con un occhio a Bach e l'altro a Debussy, Ligeti si fa portavoce di una tendenza al *dépouillement* tipicamente francese, così come "francesi" sono le sonorità (e il titolo) di questo Studio. La seconda parte rappresenta l'ennesima manifestazione dell'*horror vacui* e della maestria artigianale del compositore.

*À bout de souffle* («Fino all'ultimo respiro») non è solo il titolo di un noto film di Jean-Luc Godard del 1959, ma anche il titolo dello Studio n. 17. Stavolta il rapidissimo *continuum* è un canone all'ottava estremamente ravvicinato (a distanza di una o due crome): un vero inseguimento a perdifiato, interrotto di colpo dagli accordi finali in *ppp*, enigmatici e dilatati, quasi una scia lasciata nell'aria dal densissimo agglomerato sonoro che li ha preceduti. L'alternanza (o l'interazione) tra *Clocks and Clouds*[28] o, più genericamente, tra la meccanicità ritmica e i lenti gesti di magia timbrica e armonica, continua a interessare Ligeti in queste sue ultime opere.

Anche la passione per il contrappunto è una costante nella produzione ligetiana:[29] già la raccolta di pezzi pianistici *Musica ricercata* del 1951-53 si concludeva con una fuga, presentata come «Omaggio a Girolamo Frescobaldi»; il secondo movimento del *Requiem* (1963-65) è anch'esso una fuga; in tempi più recenti, nuovi stimoli gli sono giunti dalle procedure della musica mensurale, di cui si ritrovano tracce negli stessi Studi per pianoforte.[30] L'utilizzo del canone testimonia il tentativo da parte di Ligeti di portare a nuova vita elementi della tradizione musicale, senza però scivolare in facili citazionismi di accattivante "postmodernità".[31] È singolare come altri compositori

contemporanei distanti da Ligeti abbiano utilizzato tecniche canoniche. Per esempio, sia *Hout* (1991) di Louis Andriessen che *Sweet Air* (1999) di David Lang si basano su ipnotici canoni all'unisono molto rapidi, a più voci, in cui ogni conseguente parte a una sola nota di distanza dall'antecedente: il risultato è simile a un «unisono con ramificazioni», secondo le parole di Andriessen.[Boccardo 1999, 169]

L'ultimo Studio esistente del terzo libro è il n. 18, che si intitola significativamente *Canon*. La prima sezione consiste in un canone ritornellato, da eseguirsi la prima volta «Vivace poco rubato», la seconda «Prestissimo». Le illusioni ottiche che tanto affascinavano il bambino György nello studio oculistico della madre ritornano a nutrire il suo immaginario: una trottola dipinta con disegni a spirale può produrre effetti ottici diversi, a seconda della velocità di rotazione che le viene impressa. La conclusione del pezzo è ancora una volta una spoglia e lenta sequenza accordale, sempre in canone. Le due polarità tra cui oscilla il pensiero musicale dell'ultimo Ligeti pianistico sono anche qui separate nettamente, in un'inconciliabile divisione tra ipermotricità e ieratica *rêverie* di misurato lirismo.

La questione della periodizzazione è un argomento ricorrente nella bibliografia ligetiana. La definizione di un fantomatico «ultimo periodo» ha occupato vari studiosi, anche perché avallata da dichiarazioni dello stesso Ligeti: «Let me say that this Horn Trio is the first piece in this new Ligeti style. [...] I am myself, but let us call this my last period, the period of my old age, I do not know how long it will last. I have a great many plans, my next piece happens to be just that piano concerto which I have tried to write so many times».[32] Gli anni cruciali sono notoriamente quelli immediatamente successivi a *Le Grand Macabre* (ultimato nel 1977): una pausa creativa che pare avere avuto un fondamento biografico – una «grave malattia» del compositore, forse poi non così grave [Steinitz 2011, 177] – ma che secondo Steinitz fu soprattutto il riflesso di un'*impasse* estetico-stilistica.[33] Seguendo questa linea di pensiero, la monografia *Ligeti's Stylistic Crisis* di Michael Searby [2010] punta a dimostrare la presenza di un «radical change», di una cesura stilistica che si sarebbe manifestata in tutta evidenza nel *Trio per violino, corno e pianoforte* (1982). Una posizione opposta, nel segno della continuità, è invece quella di Marina Lobanova: «It gradually became clear that his “evolution” contained no such “turning points”; furthermore, in the normal sense of the word, it was incorrect to speak of “artistic evolution” at all, as works which at times seemed irreconcilably different were in reality the various products of a single aesthetic world, an unchanging aesthetic code, a strict logic and a rigidly systematic approach».[Lobanova 2002, 1] A confondere le acque hanno provveduto alcune dichiarazioni dello stesso compositore, che alcune volte hanno enfatizzato l'incessante processo di ripensamento («Debussy e Stravinskij poterono scrivere parecchi pezzi nel loro stile musicale; nel mio caso si tratta sempre di risultati unici»)[Ligeti-Roelke 2004, 188] e altre hanno definito precise caratteristiche stilistiche ricorrenti: «Rifiutando del pari il *rétro* e la vecchia avanguardia mi dichiaro per un modernismo di oggi. [...] 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».[34] Com'è doveroso, alcuni studiosi mettono in guardia rispetto all'accettazione a-critica della periodizzazione tripartita e dei discorsi del compositore su se stesso: un articolo in preparazione di Kris Shaffer ridimensiona la veridicità (e l'utilità ermeneutica) del «racconto» dei tre periodi ligetiani, partendo dall'analisi di due pagine di abbozzi [Shaffer 2015]; un articolo di Charles Wilson [2004] decostruisce argutamente la retorica del «né – né» troppo spesso fatta propria da Ligeti.

In questo panorama critico ribollente, uno stilema ligetiano in cui queste problematiche si riflettono è la cosiddetta figura del «lamento», riguardo a cui esiste una bibliografia specifica.[35] Com'è noto, il lamento appare con inedita frequenza a partire dal *Trio* fino alle ultime opere del compositore: i brani in cui il suo utilizzo è particolarmente pervasivo, oltre al *Trio*, sono lo Studio n. 6 *Automne à Varsovie*, il *Concerto per pianoforte* e la *Sonata per viola*. Il lamento ha certamente un ruolo aggregante dal punto di vista stilistico, ma non si può associare biunivocamente a uno stile tardo inteso in senso strettamente cronologico, come hanno mostrato Steinitz e altri.[36] Ai fini di questo saggio, si



può considerare l'*idée fixe* del lamento come categoria figurale, la cui presenza in *White on White* consente di contestualizzare il brano nella produzione tarda dell'autore. Steinitz ha tentato di definire le caratteristiche costanti del lamento:

In its complete form, the *lamento* motif exhibits three or four of the following attributes:

1. It is a three-phrase melody, the third phrase of longer duration;
2. Each phrase descends stepwise in semitones and whole tones, interspersed with upward leaps;
3. Notes of greater expressive significance (e.g. immediately after the upward leaps) are intensified harmonically;
4. Different versions of the formula similarly adopt strict rhythmic *taleae* [Steinitz 2003, 294].

Nell'Andante le varie occorrenze del profilo melodico *a* (Ess. 1 e 3) soddisfano la prima, seconda e quarta condizione, seppur in modo semplificato: le tre frasi che formano *a* durano rispettivamente due, due e tre minime; ogni frase è discendente, anche se i toni prevalgono sui semitoni; [37] dato l'andamento omoritmico, la quarta condizione è ovviamente verificata. È quindi possibile considerare questo profilo melodico un lamento ridotto ai minimi termini, in cui l'espressività dei movimenti semitonalmente è sostituita da una cantabilità tanto esplicita quanto congelata, imbrigliata nel contrappunto asciutto e omoritmico. Estendendo il discorso alle figurazioni discendenti in generale, non sarà superfluo notare la direzione discendente del profilo melodico *b* con cui l'Andante si conclude; inoltre, come si è detto, tutto il Vivacissimo è pervaso di "cascate" melodiche che si rincorrono.

Il quinto movimento della coeva *Sonata per viola* (1994), dal titolo «Lamento», ha interessanti parentele con *White on White*. Nello scarno contrappunto dell'Andante e nei *cluster* del *sistema armonico I* riecheggiano infatti i bicordi del brano per viola, così descritti da Ligeti nella prefazione alla partitura della *Sonata*: «Strict two-part writing mainly consisting of parallel seconds and sevenths. Indirect influence of various ethnic cultures; similar two-part writing in seconds is found in the Balkan area (Bulgaria, Macedonia, Istria), the Ivory Coast and Melanesia (on the island of Manus)» [Ligeti 2001]. [38] I recuperi di ottava nelle discese cromatiche del sesto movimento, invece, si possono apparentare con moti disgiunti come quello del motivo *c* dell'Es. 1, che ricorda prassi barocche di condotta melodica.

Le considerazioni analitiche precedenti e questi ultimi esempi aiutano a comprendere come l'ultimo Ligeti, al di là delle esteriori "novità" linguistiche, [39] non rinunci a mettere in gioco complesse strategie di strutturazione del materiale, in una rete di rimandi articolata e perfettamente cosciente. L'estremo filtraggio delle *pitch class* in *White on White* è certamente un *tour de force* compositivo, che tipicamente non inibisce, anzi, stimola la sperimentazione linguistica e formale. E proprio la riflessione sulla forma è un aspetto cruciale in Ligeti: Ingrid Pustijanac ravvisa nel *Secondo Quartetto* i prodromi di quella «forma frammentaria» che punteggia la produzione successiva, fino a divenire una vera e propria tendenza al collage in brani come il *Concerto per violino*, la *Sonata per viola*, lo *Hamburgisches Konzert* e *Síppal, dobbal, nádihegedűvel* [Pustijanac 2013, 186-187]. L'emozione "stilizzata" della musica di Stravinskij

funge per Ligeti da importante modello che insieme a molteplici influssi delle culture extraeuropee trova spazio nelle sue opere degli anni Novanta. La forma si costituisce ancora secondo i principi di discontinuità e di contrasto, ma a differenza del passato, in cui questo principio contribuiva alla creazione di contesti bizzarri e "teatrali", ora questi principi aumentano il senso di distanza e di distacco dal mondo rappresentato [Pustijanac 2013, pp. 185-186].

Questa tendenza all'oggettivizzazione espressiva trova nel lamento un "termometro" particolarmente sensibile, come spiega Delaplace:

le thème de la mort [...] glisse du sujet vers l'objet, en prenant la forme du motif du *lamento*. En même temps il s'y fige. La puissance des *affects*, dans le finale du *Trio*, semble s'être muée en travail de l'intellect, dans certaines œuvres ultérieures. Le passage de l'expressionnisme des *Aventures* à l'écriture historiquement ancrée du *Requiem* manifestait déjà cette tendance de

*l'affect* à s'objectiver. Vingt ans après, c'est un processus comparable qui conduit à vider le geste de sa teneur expressive. Cette sorte d'épuisement pose aussi la question d'un regard mélancolique du compositeur sur le passé, sur la finitude et sur lui-même [Delaplace 2007, 257].

Melanconia pietrificata, ripetizione[40] – che include lo sfasamento temporale (e canonico) come suo sottoinsieme – e giustapposizione formale sono alcune tra le caratteristiche peculiari rintracciate in *White on White* e negli Studi del terzo libro. La ripetizione richiama l'area semantica dell'unità, invariante eppure (paradossalmente) moltiplicabile nei suoi *alter ego* possibili.[41] La giustapposizione sostituisce all'approccio narrativo-vettoriale una strutturazione per pannelli eterogenei, che entrano in relazione secondo una logica sinottica ispirata al senso della vista, più che a quello dell'udito.[42] Il tempo si trasforma in spazio e gli oggetti musicali dell'ultimo Ligeti sono quadri affascinanti e multiformi, caleidoscopi di strategie compositive che rimandano a molteplici fonti disperse nella storia e nella geografia musicale.

Il quadro *Composizione suprematista: bianco su bianco (White on White)* di Kazimir Malevič (1918) raffigura un quadrato bianco su fondo bianco, in una combinazione solo apparentemente monocroma e a-problematica. A un esame più attento si scopre che le sfumature di bianco sono due, che il quadrato è lievemente irregolare e che la superficie della pittura rivela le pennellate dell'artista.

## Bibliografia

- Bauer A. (2011), *Ligeti's Laments: Nostalgia, Exoticism, and the Absolute*, Farnham, Ashgate.
- Beffa K. (2003), programma di sala del concerto del 23 maggio 2003, Cité de la musique, Parigi, [link](#) (consultato nell'ottobre 2015).
- Boccardo C. (1999), *Musica caelestis. Conversazioni con undici grandi della musica d'oggi*, Torino, Einaudi.
- Bouliane D. (1989), *Les six Études pour piano de György Ligeti, ou l'art subtil de créer en assumant les référents culturels*, «Revue de musique des universités canadiennes», 9/2, pp. 36-83.
- Clendinning J. P. (1989), *Contrapuntal Techniques in the Music of György Ligeti*, tesi di dottorato, Yale University.
- Delaplace J. (2007), *György Ligeti. Un essai d'analyse et d'esthétique musicales*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Griffiths P. (2001), *Ligeti, György (Sándor)*, in S. Sadie – J. Tyrrell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, London, Macmillan.
- Kerékfy M. (2013), *A Folkloric Collage Jettisoned: The Original Version of the First Movement of György Ligeti's Violin Concerto (1990)*, «Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung», 26, pp. 39-45.
- Ligeti G. (1997), libretto del CD *György Ligeti Edition 3: Works for Piano. Études, Musica ricercata*, Sony Classical SK 62308.
- Ligeti G. (2001), prefazione alla *Sonata per viola* (traduzione di Lindsay Gerbracht), Mainz, Schott.
- Ligeti G. - Roelke E. (2004), *Lei sogna a colori?*, trad. it. Alessandro Peroni, Padova, Alet (ed. or. *Traumen Sie in Farbe? – György Ligeti in Gespräch mit Eckhard Roelcke*, Vienna, Paul Zsolnay, 2003).
- Lobanova M. (2002), *György Ligeti: Style, Idea, Poetics*, Berlino, Ernst Kuhn.
- Menneson C. (2000), *György Ligeti. Études pour piano: les illusions acoustiques comme matériau d'une écriture*, «Analyse musicale», 36, pp. 76-93.
- Michel P. (1995), *György Ligeti: compositeur d'aujourd'hui*, Paris, Minerve.
- Morresi A. (2002), *György Ligeti: Études pour piano, premier livre. Le fonti e i procedimenti compositivi*, Torino, EDT.
- Pustijanac I. (2013), *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario*, Lucca, LIM.
- Restagno E. (1995), *Ligeti*, Torino, EDT.

- Searby M. D. (2010), *Ligeti's Stylistic Crisis: Transformation in His Musical Style, 1974-1985*, Lanham, The Scarecrow Press.
- Shaffer K., *Ligeti's "Stylistic Caesura"? Or Toward a History of Harmony in Ligeti's Late Works*, [abbozzo](#) (consultato nell'ottobre 2015).
- Steinitz R. (1996a), *The Dynamics of Disorder*, «The Musical Times», 137/1839, pp. 7-14.
- Steinitz R. (1996b), *Weeping and Wailing*, «The Musical Times», 137/1842, pp. 17-22.
- Steinitz R. (2003), *György Ligeti: Music of the Imagination*, Londra, Faber and Faber.
- Steinitz R. (2011), *À qui un hommage? Genesis of the Piano Concerto and the Horn Trio*, in L. Duchesneau – W. Marx (eds.), *György Ligeti: Of Foreign Lands and Strange Sounds*, Woobridge, Boydell & Brewer, pp. 169-214.
- Szigeti I. (1984), *A Budapest Interview with György Ligeti*, «The New Hungarian Quarterly», 25, pp. 205-210.
- Taylor S. A. (1994), *The Lamento Motif: Metamorphosis in Ligeti's Late Style*, DMA dissertation, Cornell University.
- Whittall A. (2003), *Exploring Twentieth-Century Music: Tradition and Innovation*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Wilson C. (2004), *György Ligeti and the Rhetoric of Autonomy*, «Twentieth-Century Music», 1/1, pp. 5-28.

---

[1] Secondo quanto afferma Karol Beffa nel programma di sala del concerto tenutosi il 23 maggio 2003 alla Cité de la musique di Parigi [2015, 40], Ligeti dichiarava di avere ancora idee sufficienti per scrivere almeno altri tre Studi.

[2] *Ibidem*. Traduzione italiana dell'autore.

[3] Per un'analisi di *Désordre* si consiglia Bouliane [1989].

[4] Citato in Morresi [2002, 151].

[5] La funzione delle stanghette verticali tratteggiate è meramente orientativa («The vertical broken lines are not bar lines, they serve merely for orientation», scrive Ligeti all'inizio della partitura).

[6] Analoghe "autocensure" riguardo alle verticalità armoniche si ritrovano nei *Nocturnes* di Erik Satie (1919), nel secondo dei quali il compositore utilizza solo i seguenti intervalli armonici: quarta e quinta giusta, seconda maggiore, settima minore, ottava. Cfr. Adams [1995, 461].

[7] I sei suoni si trovano alla sesta e all'ottava croma della b. 25 (crome 390 e 392). Si noti che alla croma 390 compare il primo tasto nero del brano.

[8] Precisamente al terzo e al sesto ottavo della b. 28.

[9] Dato che dalla b. 24 la *texture* diventa più complessa con la comparsa di accordi tenuti alla m.s., devo dichiarare esplicitamente alcune scelte da me effettuate all'atto dell'esame degli aggregati verticali: ho considerato l'accordo *fa0 - so1* (b. 25) come se durasse 8 crome, l'accordo *m0 - fa1* (b. 29) come se durasse tre crome, l'accordo *fa3 - s3 - do4 - mi4* (b. 30) come se durasse 24 crome. Inoltre, dal momento in cui compaiono i tasti neri (la sesta croma della b. 25) ho considerato gli accordi senza distinguere tra note naturali e alterate, ma semplicemente badando al loro nome. Per esempio, nell'accordo sul secondo ottavo della b. 29 non ho operato una distinzione tra *sib* e *si* naturale e non ho considerato il *b* che altera il *la* (e quindi questo accordo appartiene al *sistema 2*). Infine, è evidente che i rari punti (b. 30) in cui non si ha armonia bensì monodia non appartengono a nessun sistema armonico (nell'Es. 5 corrispondono al valore 0).

[10] La m.d. – senza contare l'ultimo accordo – suona un solo tasto nero (il *fa#* già citato), mentre la m.s. ne suona 13, di cui ben 8 sono *sib*.

[11] Della vasta letteratura che affronta la problematica ritmica negli Studi mi limito a citare i contributi di Bouliane [1989], Steinitz [1996a],

Menneson [2000].

[12] L'unica eccezione è la croma 11 della m.d., che si trova in terza posizione.

[13] Anche qui c'è un'eccezione: la croma 328 (la prima in *pp*) non presenta né accento né stanghetta aggiuntiva.

[14] Ho considerato anche come raggruppamenti, seppur anomali, i bicordi tenuti alla m.s. nelle bb. 24-25 e 28-29, il *sib* alla m.s. di b. 25, l'accordo alla m.d. di b. 30 e l'accordo conclusivo di b. 32.

[15] In questo conteggio ho considerato come contrassegni anche la croma 328 e le crome in prima posizione di tutti i raggruppamenti dalla b. 24 alla fine. Ho escluso dal computo tutti gli accordi tenuti (bb. 24 e segg.) e il *sib* alla m.s. di b. 25.

[16] Per comodità chiamo semplicemente «accenti» i contrassegni.

[17] «I lay my ten fingers on the keyboard and imagine music. My fingers copy this mental image as I press the keys, but this copy is very inexact: a feedback emerges between idea and tactile/motor execution. This feedback loop repeats itself many times, enriched by provisional sketches: a mill wheel turns between my inner ear, my fingers and the marks on the paper. The result sounds completely different from my initial conceptions: the anatomical reality of my hands and the configuration of the piano keyboard have transformed my imaginary constructs. In addition, all the details of the resulting music must fit together coherently, the gears must mesh. The criteria are only partly determined in my imagination; to some extent they also lie in the nature of the piano – I have to feel them out with my hand. For a piece to be well-suited for the piano, tactile concepts are almost as important as acoustical ones; so I call for support upon the four great composers who thought *pianistically*; Scarlatti, Chopin, Schumann, and Debussy. A Chopinesque melodic twist or accompaniment figure is not just heard; it is also felt as a tactile shape, as a succession of muscular exertions. A well-formed piano work produces physical pleasure» [Ligeti 1997].

[18] La ricerca intitolata *Ligeti's White on White: Embodied Cognition of the Compositional Process* di Zvonimir Nagy, di cui solo l'*abstract* è per ora disponibile, sembra occuparsi proprio di queste problematiche.

[19] «Nel 1979-80, al Conservatorio di Amburgo arrivò uno studente portoricano, Roberto Serra, che possedeva molti dischi sudamericani, soprattutto caraibici, anche cubani. È una musica folcloristica diventata molto commerciale e che è stata influenzata da ritmi asimmetrici di origine africana, com'è accaduto anche in Brasile. Quella musica mi affascinò» [Ligeti-Roelke 2004, 149].

[20] La presenza ossessiva del *continuum* nella quasi totalità degli Studi di Ligeti è senza dubbio un "marchio di fabbrica" dell'autore, che lo rende riconoscibile ma rischia di diventare una maniera, espressione di un "ligetismo" che sembra temere le pause più di ogni cosa. La prima parte di *White on White* non è altro che un *continuum* iper-rallentato, il cui incedere uniforme non lascia posto a istanti di silenzio (scongiurati anche grazie all'uso del pedale di risonanza). Persino il brusco passaggio dalla prima alla seconda parte deve avvenire senza indugi: «attacca subito».

[21] Cit. in Kerékfy [2013, 39].

[22] Si noti anche come le prime figure melodiche del *pp* siano anticipate negli ultimi raggruppamenti del *ff*, in modo da formare un collegamento melodico trasversale ai due sistemi armonici contrapposti.

[23] Faccio qui riferimento alle date indicate da Ligeti in partitura.

[24] Com'è noto, un altro importante filone di ricerca ligetiano nell'ultimo decennio di vita è la sperimentazione di diversi tipi di accordatura, temperamento e intonazione (*Concerto per violino*, *Sonata per viola*, *Hamburgisches Konzert*).

[25] Si tenga presente che si tratta di un canone all'ottava, quindi lo scarto tra le due mani non è solo temporale, ma anche diastematico. Si potrebbe peraltro far rientrare nella categoria dello sfasamento anche il gioco di accenti nel *Vivacissimo*.

[26] La metà esatta è l'intervallo di quarta eccedente.

[27] La stabilità assoluta sarebbe data dalla presenza dei soli intervalli di unisono o di ottava.

[28] È questo l'emblematico titolo (a sua volta ripreso da un articolo del filosofo Karl Raimund Popper) di un pezzo del 1972-73 per coro femminile di 12 voci e orchestra.

[29] Si veda per esempio Clendinning [1989].

[30] Per alcune considerazioni sul principio dell'hemiolia generalizzata, cfr. Pustijanac [2013, 214-215].

[31] Un discorso analogo vale per il parametro armonico: la musica dell'ultimo Ligeti è relativamente consonante, vi si trovano non di rado triadi e accordi tradizionali, ma il contesto armonico non si può certo definire tonale.

[32] L'intervista è del 1983. Cfr. Sgizeti [1984, 209-210].

[33] Secondo Steinitz la difficoltà consisteva nel trovare un'alternativa all'avanguardia, da un lato, e al neoromanticismo e al minimalismo dall'altro.

[34] Trad. it. di Enzo Restagno [1995, 3-4] del testo originale di György Ligeti, *Ma position comme compositeur aujourd'hui*, in *Ligeti/Kurtág*, «Contrechamps» 12/13 (1990), pp. 8-9. Questa citazione risale al 1985.

[35] Si vedano per esempio Taylor [1994] e Bauer [2011]. Il termine «figura» va qui inteso come «tipologia di profilo melodico». Bauer ricorda che il lamento era già presente nelle prime opere di Ligeti sotto forma di «melodic trope», mentre negli ultimi lavori diviene piuttosto un «umbrella topic» a cui riferire «melodic, contrapuntal and harmonic tropes» [2011, 3-4].

[36] Cfr. Steinitz [1996b], in cui l'autore mette in relazione le prime e le ultime opere di Ligeti. Analoghe considerazioni si trovano in Taylor [1994, 19-21].

[37] In corrispondenza delle minime 1 e 41 si consideri parte del lamento la voce inferiore dell'antecedente.

[38] Amy Bauer [2011, 198] paragona il quinto movimento della *Sonata* alla musica da camera barocca, in particolare alla *loure*.

[39] Taylor parla di «a new palette of “Ligeti signals”, which both replaces and appears alongside the old techniques» [1994, 3].

[40] Cfr. Delaplace [2007, cap. XV], dove l'autore sottolinea fra l'altro il legame tra l'*idée fixe* del lamento e la ripetizione.

[41] Rilevanti in tal senso sono i motivi melodici dell'Andante e le ridondanze figurali nel Vivacissimo.

[42] Per un'approfondita disamina della dimensione spaziale nella musica di Ligeti si consulti Pustijanac [2013, 253-268].