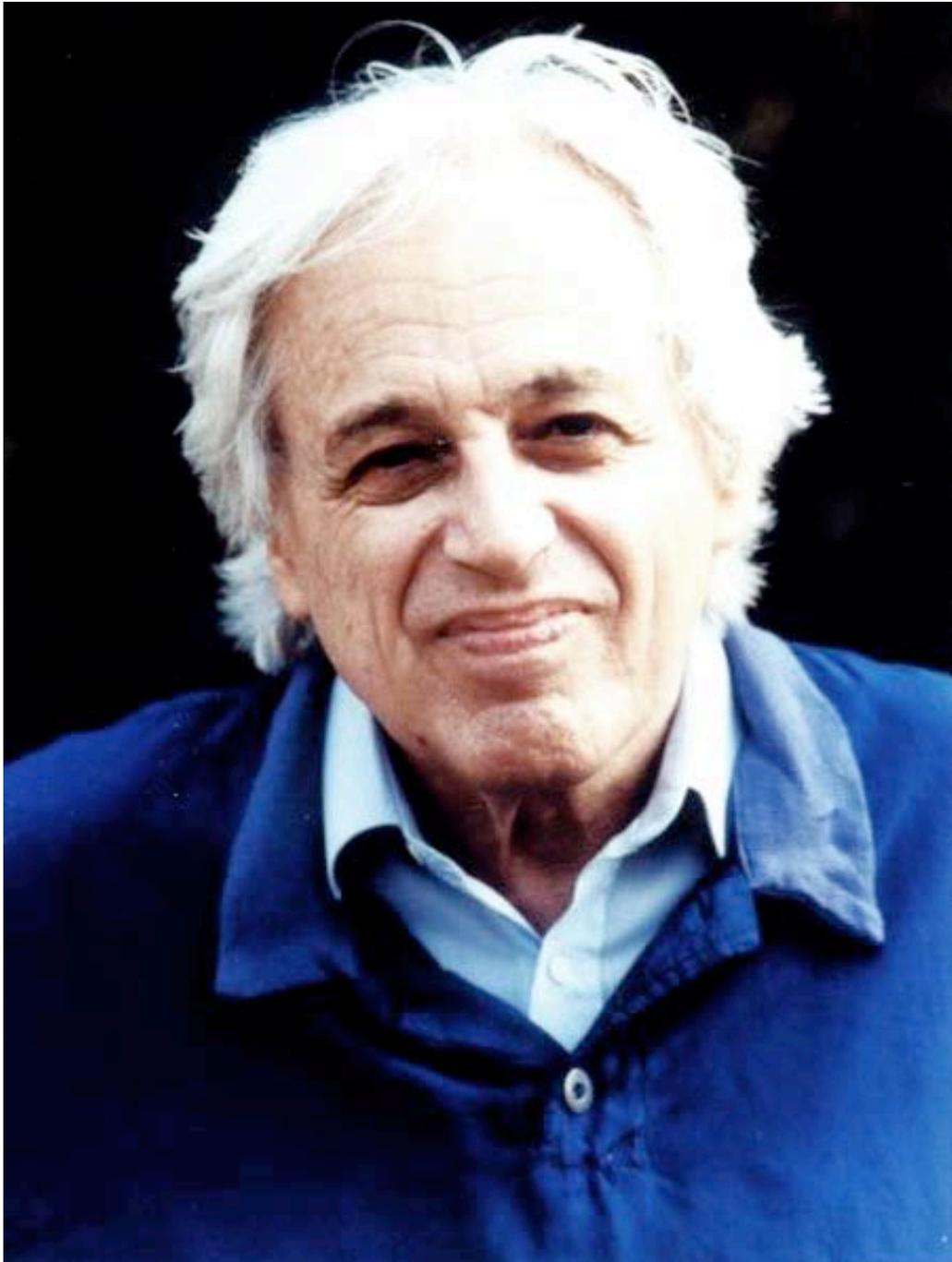


LIGETI GYORGY

Compositore ungherese

(Tarnaveni, Transilvania, 28 V 1923 – Vienna 12 VI 2006)



Ligeti nacque a Dicsöszentmárton (ora Târnăveni, Romania) e ricevette le basi musicali al conservatorio di Kolozsvár (Cluj-Napoca), entrambe in Transilvania, oggi Romania. La sua educazione fu interrotta nel 1943, quando, essendo ebreo, fu costretto ai lavori forzati dal regime nazista. Nello stesso periodo i suoi genitori, suo fratello e altri parenti furono deportati nel campo di concentramento di Auschwitz; sua madre fu l'unica a sopravvivere.

Dopo la guerra, Ligeti riprese i suoi studi a Budapest, laureandosi nel 1949. Studiò con Pál Kadosa, Ferenc Farkas, Zoltán Kodály e Sándor Veress. Continuò il suo lavoro di musica etnica con la musica popolare rumena, ma dopo un anno tornò alla sua vecchia scuola a Budapest, questa volta come docente di armonia, contrappunto e analisi musicale.

Tuttavia le comunicazioni tra l'Ungheria e l'occidente vennero interrotte dal governo comunista di allora e Ligeti doveva ascoltare segretamente le trasmissioni radio per tenersi aggiornato circa gli sviluppi musicali. Nel dicembre del 1956, due mesi dopo la repressione della rivolta ungherese attuata dall'esercito sovietico, fuggì a Vienna e infine ottenne la cittadinanza austriaca.

Lì ebbe la possibilità di incontrare personaggi importanti di avanguardia dai quali venne isolato in Ungheria. Tra questi, i compositori Karlheinz Stockhausen e Gottfried Michael König, entrambi innovatori di allora dediti alla musica elettronica. Ligeti lavorò nel loro stesso studio, a Köln, e fu ispirato dai suoni che poteva creare lì. A ogni modo, produsse poca musica elettronica da sé, e non si concentrò su lavori strumentali che contenessero strutture elettroniche.

Da questo momento, l'opera di Ligeti divenne maggiormente conosciuta e rispettata, e si potrebbe dire che le sue più note composizioni abbraccino il periodo che va da *Apparitions* (1958-9) a *Lontano* (1967), ma la sua ultima opera lirica, *Le Grand Macabre* (1978), fu la più famosa. In anni più recenti, i suoi tre libri per pianoforte *Études* sono diventati abbastanza noti grazie alle registrazioni di Pierre-Laurent Aimard, Fredrik Ullén e altri.

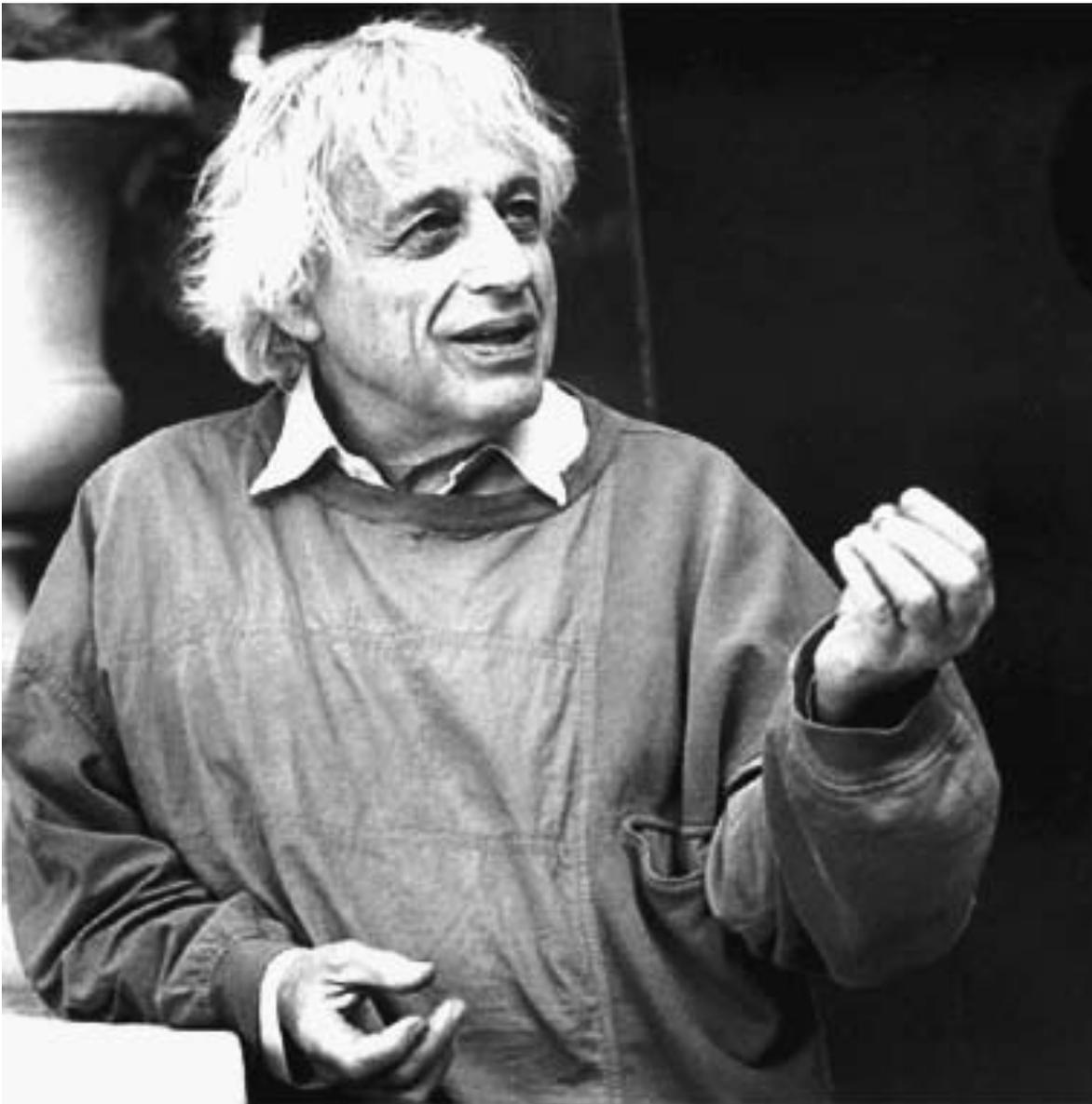
Nel 1973 György Ligeti ottenne una cattedra ad Amburgo, lasciata nel 1989. Dagli anni '80 ha dovuto sopportare i problemi di una cattiva

salute, che ha rallentato la sua produzione, per quanto abbia continuato a scrivere.

Ligeti ha anche espresso una passione per la geometria frattale di Benoît Mandelbrot, e gli scritti di Lewis Carroll e Douglas R. Hofstadter.

György Ligeti è morto a Vienna il 12 giugno 2006 all'età di 83 anni.

IL COMPOSITORE



Le prime composizioni di Ligeti sono un'estensione del linguaggio musicale del suo compatriota Béla Bartók. I pezzi pianistici, *Musica Ricercata* (1951-53), ad esempio, sono spesso confrontati con la raccolta di brani di Bartók *Mikrokosmos*. La raccolta di Ligeti comprende in totale undici pezzi. Il primo usa quasi esclusivamente un tono, il La, ascoltato in molteplici ottave. Solo veramente alla fine del brano si sente una seconda nota, il Re.

Il secondo brano aggiunge poi una terza nota a queste due, il terzo pezzo ne aggiunge una quarta, e così via, cosicché nell'undicesimo brano sono presenti tutte e dodici le note della scala cromatica. Già in questo primo livello della sua carriera, Ligeti venne colpito dal regime comunista presente in Ungheria in quel periodo. Il decimo pezzo di *Musica Ricercata* fu censurato dalle autorità a causa del suo stile "decadente". Sembra che fosse di conseguenza tacciato per il suo uso generoso degli intervalli di seconda minore.

Il "Concert romanesc" (1951), perfettamente tonale, costituito da temi in parte ripresi dal folklore rumeno e in parte scritti dallo stesso Ligeti sulla falsariga della musica popolare, venne bandito dalle autorità perché conteneva una modulazione non rispondente ai canoni del "realismo sovietico" e quindi vietata: in un accordo di Fa era infatti contenuto un Fa bemolle, creando così una dissonanza non gradita al regime, il quale proibì l'esecuzione del pezzo.

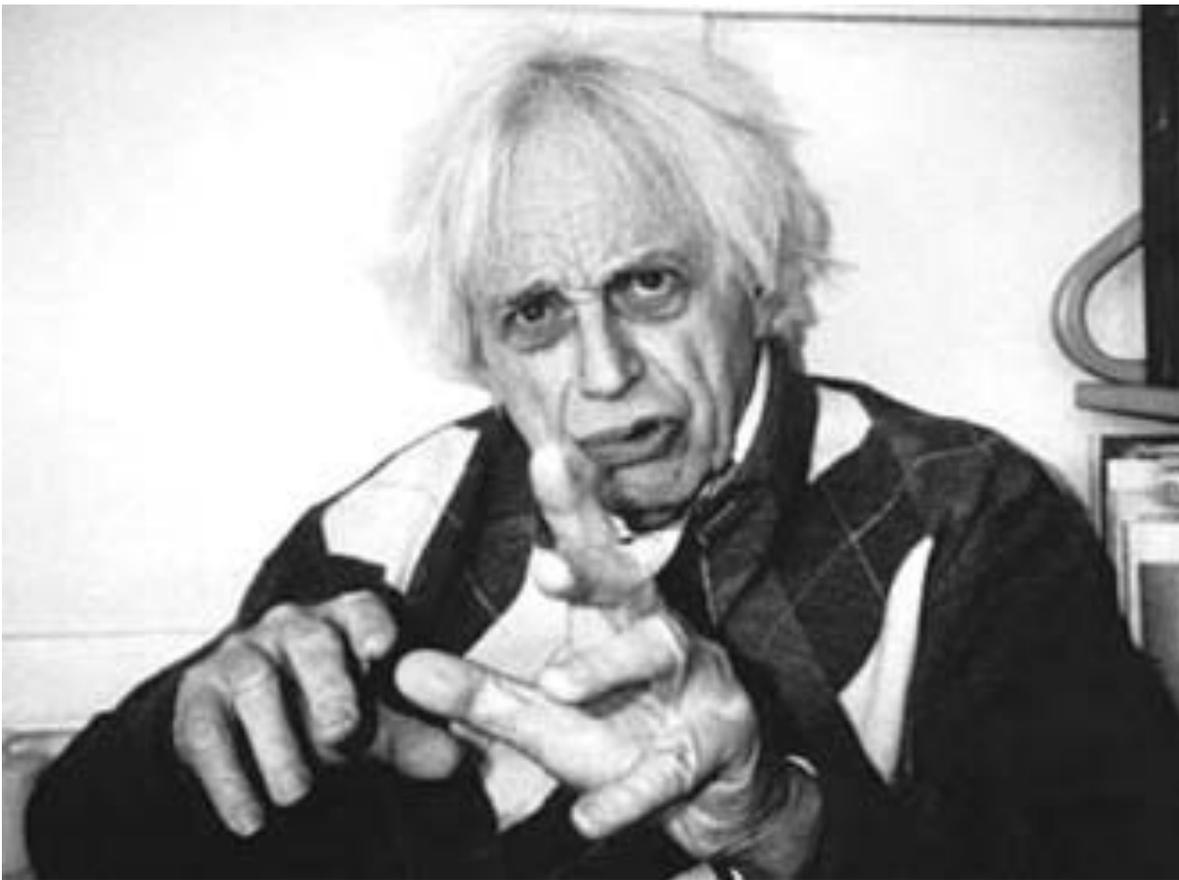
Data la direzione molto più radicale nella quale Ligeti voleva portare la sua musica, non è sorprendente che sentisse la necessità di lasciare l'Ungheria. Arrivato a Köln, iniziò a scrivere **musica elettronica** accanto a Karlheinz Stockhausen. Produsse solo tre opere, che tuttavia includono *Glissandi* (1957) e *Artikulation* (1958), prima di riprendere la musica strumentale.

La sua musica sembra essere stata influenzata successivamente dai suoi esperimenti elettronici, e molti suoni che creò ne riproducono la caratteristica struttura. *Apparitions* (1958-59) fu il primo componimento che lo portò all'attenzione della critica, ma è la sua opera seguente, *Atmosphères*, che oggi risulta essere più nota. Venne impiegata, insieme ad alcuni estratti da *Lux Aeterna* e *Requiem* nella colonna sonora di *2001: Odissea nello spazio* di Kubrick; in effetti, la musica fu adattata senza il permesso di Ligeti, il quale intentò (e vinse) una causa contro il

regista americano reo di aver utilizzato una porzione di "Aventures" pesantemente rielaborata per la sequenza finale del film.

Atmosphères (1961) è scritto per una grande orchestra. È visto come un pezzo fondamentale nella produzione del compositore ungherese, poiché contiene molte delle innovazioni che avrebbe esplorato nel corso degli anni '60. Effettivamente abbandona melodia, armonia e ritmo, per concentrarsi invece puramente sul timbro del suono prodotto, una tecnica conosciuta come *sound mass*. Apre con i maggiori *cluster* mai scritti – viene suonata ogni nota di una scala cromatica nell'intervallo di cinque ottave.

LIGETI



Il pezzo sembra poi perdere il suo massiccio accordo iniziale, ma molto lentamente, con un continuo mutare di struttura.

Ligeti coniò il termine "*micropolifonia*" per la tecnica di composizione usata in *Atmosphères*, *Apparitions* e in altri suoi lavori del periodo. Spiegò così la micropolifonia: «La complessa polifonia di ciascuna parte è incorporata in un flusso armonico-musicale nel quale le armonie non cambiano improvvisamente, ma si fondono l'una nell'altra; una combinazione distinguibile di intervalli sfuma gradualmente, e da questa nebulosità si scopre che una nuova combinazione di intervalli prende forma».

Dagli anni '70 Ligeti scelse uno *stile più melodico*, concentrandosi nel contempo sul ritmo. Brani come *Continuum* (1970) e *Clocks and Clouds* (1973) furono scritti prima che il compositore ascoltasse la musica di Steve Reich e Terry Riley nel 1972, eppure il secondo dei suoi *Tre pezzi per due pianoforti*, "Autoritratto con Reich e Riley (e Chopin sullo sfondo)", sancisce questa influenza.

Ligeti si interessò anche degli aspetti ritmici della *musica africana*, specialmente quella dei pigmei. Nella metà degli anni '70 scrisse la sua prima opera lirica, *Le Grand Macabre* (da Gheldelrode), un'opera legata al teatro dell'assurdo con molti riferimenti escatologici. La musica degli anni '80 e '90 continuò enfatizzando complessi ritmi meccanici, spesso in un linguaggio cromatico meno denso (si possono notare triadi maggiori e quelle minori nonché strutture polimodali).

Particolarmente significativi sono gli *Études pour piano* (libro I, 1985; libro II, 1988-94; libro III, 1995-2001) che nascono da fonti diverse come il *gamelan*, i poliritmi africani, Bartók, Conlon Nancarrow e il pianista jazz Bill Evans. Altri lavori degni di nota in questa vena sono il *Trio* per corno, violino e pianoforte (1982), il *Concerto per pianoforte* (1985-88), il *Concerto per violino* (1992) ed i *Nonsense-Madrigals* (su testi di Lear) per coro a cappella (1993). La più recente composizione di Ligeti è il *Concerto di Amburgo* per corno e orchestra da camera (1998-99, rivisto nel 2003).

Ligeti è un maestro visionario nel trascendere i confini tra i generi e le tecniche. Egli ha sviluppato uno stile molto personale, lontano dalla tecnica dodecafonica, basato su una fittissima polifonia

("micropolifonia") e sulla dissoluzione di ritmo ed armonia nelle superfici sonore. Nelle sue Opere è presente, fra l'altro, una riflessione sul divenire musicale e sul singolo suono inteso come evento.

La sua produzione va essenzialmente annoverata nell'ambito della musica classica contemporanea, ma al grande pubblico è probabilmente più noto per vari suoi brani che caratterizzano in modo rilevante i film di Stanley Kubrick *2001: Odissea nello spazio*, *Shining* e *Eyes Wide Shut*.

LIGETI NEGLI ANNI SETTANTA

Nel caso di Ligeti, l'acquisizione di una personale cifra stilistica avviene, nel 1961, con *Atmosphères*: lavoro per un vasto organico orchestrale, che ha affermato con tale icastica perentorietà le sue singolari modalità compositive, da averle fatte apparire in seguito quasi come la sigla definitiva dell'autore.

PIERRE BOULEZ



Esse consistono in quella minuta e fittissima tessitura per fasce, in cui, disposti uno accanto all'altro per intervalli di semitono, simulano il configurarsi di ampie superfici spaziali e quasi ne disegnano l'evoluzione attraverso fluttuazioni di spessore e di timbro, secondo un calcolatissimo equilibrio di entrate impercettibili e di silenzi.

Mentre ritroveremo questo stilema in alcuni passi del *Quartetto n. 2* e di *Ramifications*, tutt'altro versante della creatività ligetiana occupano invece le *Aventures*, per quanto posteriori ad *Atmosperères* di un anno soltanto.

Fra le due composizioni l'unico dato rinvenibile di somiglianza è nella comune ricerca di una regione di confine fra suono e rumore, di quella *no man's land* in cui non è dato distinguere, fra l'uno e l'altro, alcuna soluzione di continuità.

Per il resto, tanto statiche e glaciali appaiono nella loro concezione le *Atmosperères*, quanto nobile, gestuale e persino esibizionista è la caratterizzazione delle *Aventures*.

Composte per soprano di coloratura, mezzo soprano, basso-baritono e sette strumenti, esse esplorano in particolare, quell'altra area di demarcazione fra musica e canto, da una parte, puro materiale acustico e vocale, dall'altra verso cui più volte si è rivolto l'interesse dei compositori contemporanei.

Così, se alle voci solistiche è assegnata una lista di atteggiamenti vocali che non si inibisce in rantoli, pianti, sussurri, risate, gemiti ed urla, assai spesso la produzione dei suoni strumentali eccede le consuete prassi esecutive, liberando timbri abnormi ed irreali, o mimetizzandosi nel tessuto verbale.

La *pièce* realizza in tal modo una sorta di elementare teatro mimetico, quasi un beckettiano "Atto senza parole" che sprigiona, in assenza di testo e quindi di qualsivoglia azione o accadimento, disarticolati momenti espressivi, sprazzi di primitiva emotività.

E tuttavia, lasciati come sono a se stessi, isolati da ogni contesto, questi elementi di soggettività perdono la loro natura significante.

In mancanza di un nesso che ne giustifichi i rapporti e dia origine ad una qualche coerenza, tali istanti appaiono, infine, come pure manifestazioni di assurdità.

In essa, quanto sembra sconfinare nel preumano, va inteso piuttosto come degradazione e parodia dell'umano, indizio di quella stessa impossibilità che è già contenuta nella negazione del linguaggio.

L'attrazione di Ligeti per la liturgia della morte ed il tema del compianto data dagli anni ungheresi, s'insinua segretamente sotto la superficie strumentale di *Atmosperéres* ed esplode nella fosca drammaticità, d'impronta teatrale del *Requiem* (completato all'inizio del 1965).

Ma solo dopo le lacerazioni di quel vasto affresco, perviene al suo esito più alto, recuperando l'unità perduta di una autentica voce collettiva, in *Lux aeterna*, per un coro a cappella di 16 voci soliste (1966).

Immersa in un paesaggio espressivo che porta prevalentemente impresso il segno della lamentazione e del lutto, la composizione persegue un principio di continuità, nella successione di tre distinte strutture canoniche.

LA SALLE QUARTET



Già la prima, affidata esclusivamente alle 8 voci femminili, definisce il principale procedimento compositivo adottato in termini di una *micropolifonia*, di un serrato intreccio delle parti entro ambiti intervalli ridottissimi.

Assai poco è rimasto però, in questa tecnica, dell'idea classica di contrappunto, e nulla dell'inesorabile procedere in avanti che lo caratterizzava; ciò che invece ascoltiamo è un addensarsi di percorsi vocali tendente alla pura stratificazione timbrica, ad un'immobilità attonita ed amorfa, simile a quella che, nella musica elettronica, possiede il rumore bianco.

L'intervento dei bassi sull'invocazione "Domine" conduce alla seconda e più lunga sequenza canonica, avviata dai tenori e culminante, al centro, nell'ingresso delle voci femminili.

Qui, dove per la prima volta tutte le parti si riuniscono e più intensa si fa l'adesione dello spirito del rito, il lavoro offre il suo unico spiraglio al sentimento della consolazione.

L'ultimo canone, destinato ai soli contralti, estende il suo rattappito profilo a partire da "et lux perpetua", e procede ristagnando luttuosamente nel registro grave.

Quando, poco oltre, l'apparizione di un *Si* acuto a soprani e tenori irraderà dall'alto la sua luce vitrea, la speranza di salvezza pronunciata nel testo sembrerà risolversi in puro effetto timbrico.

Alla chiusa, lo sfumare di voci afone nel silenzio, inserisce l'eternità della morte nella continuità fatale ed uniforme del tempo, mentre nessuna luce messianica ne rischiarerà gli oscuri e remoti orizzonti.

Scritto a quindici anni di distanza dal primo, il *Quartetto n. 2* realizza un assestamento ed una sintesi delle esperienze compositive maturate nel lungo intervallo.

Pensato come una sequenza di cinque motivi largamente indipendenti, rappresentativi ciascuno di una specifica particolarità stilistica, il lavoro rivela un sotterraneo legame con la tradizione: il confronto che instaura con il passato, con quella storia di un genere così segnata da eventi memorabili, si svolge criticamente sul duplice piano della continuità e della negazione, ma ne accetta interamente il presupposto estetico nella prefazione e nel magistero della scrittura.

La sua natura di opera paradigmatica e la caratterizzazione secondo precise fisionomie individuali di ogni sua parte, ne impongono una rigida (e qui, forzatamente, essenziale) lettura in successione.

Contrasti e frammentazioni vengono in evidenza, nel primo movimento, dall'accostare sideree zone accordali ad un frenetico sprigionarsi di linee, strettamente intrecciate.

Mentre è quasi un esercizio di immobilità e di stasi il seguente, dove non vi è nota che, con certosa minuzia, non si differenzi dalle vicine grazie alle illimitate possibilità in cui è frazionata l'intera gamma dei modi di esecuzione.

ENSAMBLE INTERCONTEMPORAIN



Il preziosismo delle riverberazioni fra differenti superfici timbriche, origina un clima di bartokiano notturno, animato al centro dal rabbrivire dei tremoli e da sorde percussioni.

Nei pizzicati del terzo movimento, la sovrapposizione di metri appena differenti, con il risultato di infinitesime perdite di coincidenza fra le diverse voci strumentali, sembra mettere in gioco la perfidia con cui il granellino di sabbia mina un meccanismo di altissima precisione.

Il successivo *Presto furioso* libera, in un intervallo di tempo brevissimo, gesti tumultuosi e di soggettività e prelude alle astratte opalescenze, alle

dolcezza, anche tonali, dell'ultimo movimento: statici spazi di distensione che separano le eleganti, impalpabili merlettature degli archi.

L'annullarsi di precisi rapporti tra le altezze dei suoni, è un dato rinvenibile nella musica di Ligeti tanto nella ricordata disposizione per fasce di *Atmosperéres*, come nelle stratificazioni vocali di *Lux aeterna*.

E sia che nasca dall'infittirsi delle linee, o dal sovrapporsi di una molteplicità di figure ritmiche differenti, essa mira comunque a risolvere questa indifferenza nei confronti dei singoli suoni e delle relazioni tra loro, in una sorta di *continuum* pensato prevalentemente nella dimensione del timbro. Così, potrebbe sembrare che il passo ulteriore compiuto con *Ramifications* (lavoro composto tra la fine del 1968 e l'inizio dell'anno successivo), giunga a compromettere persino gli equilibri del temperamento equabile.

Si vuole, infatti, che l'insieme strumentale impiegato, a scelta un'orchestra d'archi oppure 12 archi solisti, si divida in due sezioni, accordandosi la prima con il *La* dal diapason, a 440 Hz, l'altra, poco più che un quarto di tono sopra, a 453 Hz.

Ma in realtà, nel breve lavoro (che porta un titolo lungamente atteso, tanto era apparso evocato in pagine precedenti), solo pochi passi utilizzano questa sfasatura nell'intonazione dei due gruppi, al fine di generare *clusters* più densi, zone di sonorità indifferenziata e di pura amorfia.

Anche qui, ad affermarsi è piuttosto il gusto per la discrepanza e lo scarto, la predilezione per le sottili asimmetrie.

Così non è difficile cogliere, nonostante i quarti di tono, la sotterranea presenza di regioni armoniche, il loro confluire e sfaldarsi in vaporose, luccicanti screziature timbriche.

Il discorso procede in prevalenza per intrecci e involucri canonici; ma basteranno piccole trasgressioni, deficit di una nota o di una scansione soltanto, a generare sensibili asincronie.

Nella seconda metà, poi, troveranno modo di farsi luce, dal vorticoso mulinare delle voci, intensi gesti espressivi, fantasmi di irrealizzabili melodie.

Composto nel 1969/70 per il complesso viennese "Die Reihe", guidato da Friedrich Cerha, il *Kammerkonzert* prevede 13 esecutori, per un organico complessivo di 19 strumenti.

Sebbene il titolo sembri porre l'accento su una concezione concertante e solistica, si osserverà come anche in questo caso la scrittura tenda ad esiti

di acusticità globale, trascendendo le singole voci nell'addensarsi di gruppi strumentali e nell'organica commistione di timbri.

Solo che la relativa esiguità dell'insieme ha alleggerito le spesse trame delle partiture orchestrali, conferendo al lavoro più limpide trasparenze, più delicate sfumature d'impasti.

PIERRE BOULEZ



Tanto l'esordio del movimento iniziale, che la prima delle due parti in cui si divide il secondo, sono indizi di quanto debbano molti passi della musica di Ligeti al terzo (*Farber*) dei *Funt Orchesterstuke op. 16* di Schonberg: l'irradiazione timbrica della *Klangfarbenmelodie* è qui, però, ripresenta nei termini di una compenetrazione e di una permeabilità delle strutture, senza che il timbro venga isolato come parametro indipendente. Un procedimento compositivo analogo accomuna, inoltre, questi due primi movimenti, nella forma di una chiarificazione armonica che irrompe al centro del brano: nell'iniziale *Corrente*, è l'apparizione, sulla scia di un prolungato trillo ai violini, di un luminoso *Mi bemolle* spaziato su più ottave.

Nel successivo *Calmo, sostenuto*, l'immobile arrestarsi su un intervallo di tritono (*Si- Fa*) lungamente tenuto da archi e legni, il movimento *Lento* viene così lentamente a bipartirsi: al morbido defluire nella prima metà, ove s'immergono lirici intervalli dell'oboe d'amore, contrastano, nella seconda, le agitate brusche omoritmie di legni e violini.

Il terzo movimento riprende da quello corrispondente del secondo *Quartetto*, l'idea di un ritmo totalmente automatizzato, tanto esatto ed implacabile nella sua grottesca ripetitività, quanto inaffidabile, negli inceppi che vi introducono minime sfasature.

Riconosceremo anche in questa pagina, come nel caso delle *Aventures*, una metafora dell'assurdo.

Il *Presto* conclusivo è, infine, un inventario di episodi virtuosistici, dalle raveliane leggerezze d'inizio alle sovrapposizioni inquietanti fra registri estremi (ottavino e clarinetto basso), fino all'insistente affondare nel *Grave* con cui il contrabbasso attira altri partner strumentali.

Poco prima della chiusa, evanescente ed elusiva, un'improvvisa apparizione di luce congeda il moto insistente e riafferma la rinnovata sensibilità armonica ligetiana.

AVENTURES & NOUVELLES AVENTURES

L'opera come azione musicale

Nella combinazione di musica "testo" ed azioni mute Ligeti non si allontana dal genere operistico, bensì ne ristruttura *ex novo* le parti datate.

Per questo egli è stato definito "tenero rivoluzionario".

FOTO DI SCENA



Invece dei soliti monologhi e dialoghi Ligeti presenta un testo ridotto a suoni, sillabe, parole e frammenti di frase: un testo, quindi, che non costituisce più una storia narrabile.

L'evento consiste di manifestazioni affettive vocali o strumentali, prive di scopo, di giochi e di scherzosi sottintesi di carattere linguistico, filosofico e figurativo.

Aventures & Nouvelles Aventures: scherzo o cosa seria?

Anche in questo caso per Ligeti non si tratta di scegliere tra l'una e l'altra ipotesi, ma piuttosto di farle convivere. Entrambi gli aspetti sono presenti: espressione d'umore giocoso e, al tempo stesso, volontà decisa di rinnovare contenuto e forma.

Contemporaneamente Ligeti, con le vecchie e le nuove *Aventures*, riesce a trovare una stupefacente soluzione dell'antico problema dell'Opera lirica: la ricerca della priorità tra testo e musica. Qui i due elementi sono davvero sullo stesso piano, in quanto non vi sono testi da musicare, ma piuttosto le sillabe, le vocali e le consolanti sono gli elementi costitutivi della musica.

La trama

Reazioni affettive ad un'azione immaginaria (da reinventare ad ogni allestimento).

Si devono predisporre cinque stereotipi di reazioni o storie:

- 1) dell'ironia, della beffa, della derisione,
- 2) del dolore e della nostalgia,
- 3) dello scherzo,
- 4) dell'erotismo, della passione e dell'esaltazione,
- 5) dell'ansia, dall'incertezza e dell'irritazione.

Questi modelli di reazione sono "fissati" come evocazioni, come gesti vocali e strumentali.

Il testo consiste di vocali, consonanti e frammenti di frase appartenenti alla sfera affettiva.

LE GRAND MACABRE

di György Ligeti (1923)

libretto proprio e di Michael Meschke, dal dramma La Grand Ballade du Gran Macabre di Michel de Ghelderode

Opera in due atti e quattro scene

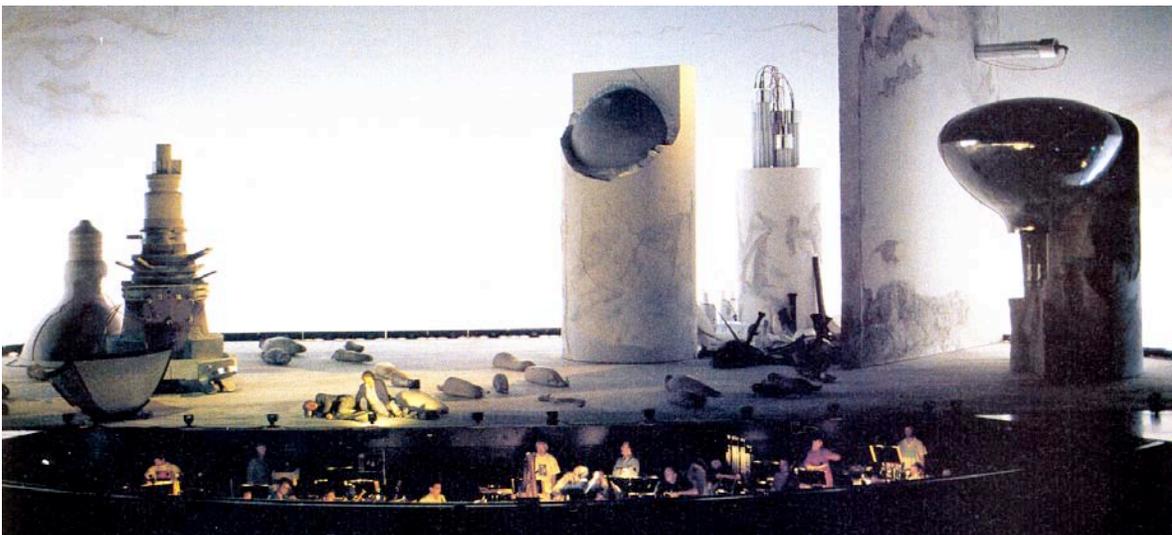
Prima:

Stoccolma, Teatro Reale, 12 aprile 1978

Personaggi:

capo della polizia segreta (Gepopo) (S); Venus (S); Amanda (S); Amando (Ms); Principe Go-Go (bianca o Ct); Mescalina (Ms); Piet la pentola (T); Nekrotzar (Bar); Astradamors (B); Ruffiack (Bar); Schobiack (Bar); Schabernack (Bar); il ministro bianco (rec); il ministro nero (rec); detective e militi della polizia segreta, maestro di cerimonie del principe Go-Go, paggi e servi della corte del principe, entourage infernale di Nekrotzar (m); ragazzi, popolo di Breughelland I, spiriti ed eco di Venus; popolo di Breughelland II

FOTO DI SCENA



L'idea di cimentarsi in un'opera di ampio respiro risale al 1965, quando Göran Gentele, direttore dell'Opera Reale di Stoccolma la suggerì a Ligeti, offrendogli tutto l'appoggio e i mezzi necessari alla realizzazione.

Il compositore transilvano, che a quell'epoca andava concludendo i suoi primi lavori teatrali, ossia i minidrammi su libretto proprio *Avventure e Nuove avventure* per tre voci e sette strumenti (1962-66), accettò entusiasticamente, riservandosi di comunicare al più presto il soggetto.

In realtà gli occorsero circa otto anni - troppi peraltro per soddisfare la curiosità di Mengele, che morì in un incidente stradale nel 1972 - per decidere che la *pièce* in tre atti *La Ballade du grand macabre*, scritta quarant'anni prima dallo scrittore belga di lingua francese Michel de Ghelderode, faceva al caso suo e affidò la stesura del libretto allo scrittore, nonché direttore del Teatro delle marionette di Stoccolma, Michael Meschke, che sarebbe poi stato anche il regista della prima rappresentazione.

Una prima redazione del libretto fu pronta nel 1973 ma Ligeti la giudicò troppo verbosa. Una assai più concisa seconda redazione pervenne al musicista nell'estate del 1974 e fu dunque solo dal dicembre di quello stesso anno che Ligeti iniziò ad attendere alla partitura, modificando ulteriormente il libretto man mano che il lavoro procedeva, per concluderla nell'estate del 1977.

La trama

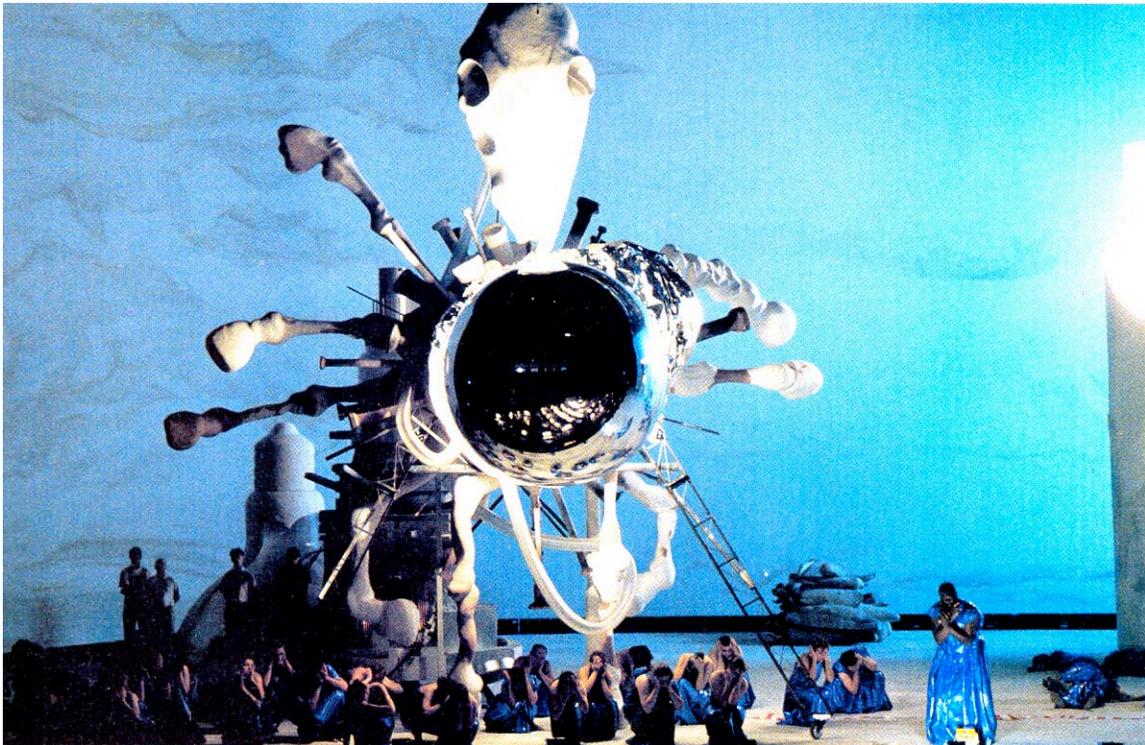
L'opera è costituita da due atti di due scene ciascuno. L'azione si svolge in un tempo qualsiasi, nell'immaginario paese di Breughellandia, così chiamato in quanto ispirato ai temi fantastici, mostruosi e apocalittici dei quadri di Breughel.

Atto I

Scena prima

I due giovani e bellissimi amanti Amando e Amanda (nella primitiva redazione del libretto essi si chiamavano Spermando e Clitoria) non trovano di meglio dove appartarsi per dar libero sfogo alla loro irrefrenabile passione erotica che un sepolcro, dal quale appare l'angelo della morte Nekrotzar, che si presenta come *grand macabre* e annuncia la fine del mondo allo scoccare della mezzanotte.

FOTO DI SCENA



Non vi sarà scampo né per i buoni né per i cattivi. Nekrotzar costringe il sempre brillo Piet, che era lì nei pressi, a recuperare la sua tromba, il suo cappello, la sua giacca e la sua falce dal sepolcro, e montandovi sopra come a cavallo va a Breughelland facendo terra bruciata di tutto ciò che trova sulla sua strada. Musicalmente la scena è dominata dal sensualissimo duetto dei due amanti.

Scena seconda

Protagonista della scena è un'altra coppia, quella un poco perversa formata dall'astrologo Astradamors e da sua moglie Mescalina. Egli indossa biancheria intima femminile sopra il vestito, mentre la donna, sadica e ninfomane, maneggia attrezzi erotici di ogni tipo.

Al termine delle loro attività erotiche, Mescalina spedisce Astradamors al telescopio dove questi intravede una sorta di catastrofe, mentre la donna ha una visione erotica in cui le appare Venere. Giunge allora Nekrotzar per complimentarsi con Astradamors per la sua preveggenza e per uccidere Mescalina, prima vittima del "dies irae", in un violento abbraccio da lei fortemente desiderato.

La scena e l'atto si chiudono con il trio di Nekrotzar, Piet e Astradamors che se ne escono festanti, e un po' brilli, dal palazzo di quest'ultimo.

Atto II

Scena prima

Il principe Go-Go si trova nel proprio palazzo, assediato dalle richieste di due ministri leaders dei partiti nero e bianco quando, scortato da un manipolo di agenti, giunge il capo della polizia (un soprano di coloratura) ad avvisare, in un linguaggio reso peraltro incomprensibile dal virtuosismo della linea vocale, che su Breughelland grava una incombente minaccia di catastrofe.

Ben presto la minaccia si rivela nell'apparizione di Nekrotzar che entra in scena in forma di 'collage' vivente, accompagnato da una musica terrificante, costituita dal tema distorto del finale della sinfonia *Eroica* di Beethoven nei gravi, da un *ragtime* e da un *cha-cha* negli acuti, e da una fanfara di ottoni nei toni medi. Dopo aver nuovamente annunciato la fine

del mondo, Nekrotzar si unisce alla solenne bevuta di Astradamors e Piet.

Successivamente richiama la distruzione del mondo passato, mentre risuona una musica in stile rococò. Quindi, sentendo avvicinarsi la mezzanotte, richiama il 'non essere', mentre l'orchestra suona una serie di accordi infausti che culminano in un sorta di canone. Nekrotzar stesso cade: la fine del mondo è giunta.

FOTO DI SCENA



Scena seconda

Nello stesso luogo ‘tombale’ della prima scena, Astradamors e Piet ricercano se stessi morti, mentre uno alla volta riappaiono Mescalina, il principe Go-Go, i ministri, Nekrotzar, e finalmente, emersi dalla tomba in cui se ne erano felicemente rimasti rinchiusi per tutto quel tempo, gli amanti Amando e Amanda. Sono davvero tutti morti e resuscitati?

L'al di là non è altro che il ripresentarsi della medesima situazione di prima oppure, più semplicemente, Nekrotzar è un autentico ciarlatano?

Nella *pièce* di Ghelderode egli viene smascherato come falsificatore, mentre nell'Opera il problema rimane aperto, mentre tutti si uniscono in una passacaglia finale (quasi una parodia di quella parodia dell'Opera ch'è il finale fugato del verdiano *Falstaff*), intonando la morale: «Non abbiate paura di morire, buona gente; nessuno sa quando sarà giunta la sua ora. E quando ciò avverà, lasciate che sia. Addio, ma fino allora vivete lieti!».

Come è stato osservato, solo la musica può fungere da principio ordinatore di quest'Opera dalla drammaturgia volutamente grottesca, assurda, frivola. Non a caso, sulla base del rispettivo materiale musicale, le quattro scene onde l'Opera è costituita sono state analizzate come altrettante sezioni formali di una grande composizione sinfonica, comprendente una esposizione, uno scherzo, un grande finale e una ripresa variata dell'esposizione.

Al di là di ciò, a ogni modo, l'aspetto che più emerge all'ascolto del *Grand macabre* è la forte dimensione ironica che aleggia sui marionettistici personaggi, sul carattere grottesco dell'azione e su tutti i motivi (dal politico all'erotico al fantastico) che abitano questa scena di ridondante esuberanza, come se il compositore, che già aveva affrontato artisticamente il tema della morte nella sua composizione forse più celebre, il *Requiem* del 1963-65, volesse lasciar intendere allo spettatore che solo la corda dell'ironia e del distacco espressivo può legittimamente rappresentare tale mistero.

Le grand macabre è un'Opera acclamatissima, tanto che si contano - ed è forse un record negli ultimi decenni - ben sette nuove produzioni di essa in tutta Europa nel primo quinquennio di circolazione, tra cui una memorabile a Bologna nel 1979 con la regia di Giorgio Pressburger e la

direzione di Zoltan Pesko; e si direbbe che è acclamata giustamente, non foss'altro che per l'inconsueta ricchezza del trattamento orchestrale, nel quale Ligeti è maestro impareggiabile.

Il limite consiste in un certo qual eclettismo stilistico pur di elevatissimo mestiere, ravvisabile non tanto nel gioco di citazioni che contraddistinguono la terza scena (ove è programmatico) ma soprattutto nella dimensione vocale del lavoro, ove i più diversi stilemi della tradizione antica e moderna sembrano non del tutto autentici e forzatamente esibiti, quasi a celare un imbarazzo di fronte al testo, laddove esso è significativamente espressivo.

FOTO DI SCENA



Ci si diverte con la fine del mondo

L'idea della fine del mondo era nell'aria alla fine degli anni Settanta.

Nel 1980 Mauricio Kagel ha portato sulle scene la sua *Erschopfung der Welt*.

La speranza - derivata dai pericoli della moderna società industriale - in una imminente fine con terrore (quale alternativa ad un terrore senza fine) era venuta di moda, ma venne delusa da Ligeti. La verità era che il pericolo reale di una fine del mondo era in atto già da tempo, ma non veniva preso sul serio o lo si snobbata con un sorriso.

L'umanità, in analogia con gli abitanti della Breughelland dell'Opera, si trovava *dentro* la catastrofe senza accorgersene.

Dopo la prima rappresentazione tedesca nel 1978 ad Amburgo, *Le Grand Macabre* è stato rappresentato anche in teatri più piccoli, come Freiburg, Lipsia ed Ulm.

Nel 1997 Peter Sellars ha portato la prima rappresentazione della versione rielaborata da Ligeti al Festival di Salisburgo.

Anti-opera ovvero opera

Ligeti ha lavorato dieci anni al suo *Grand Macabre*, commissionatogli dall'Opera di Stoccarda. Il debutto fu un grande evento: prevedendo il successo la Staatsoper di Amburgo si era assicurata la "prima" tedesca già da tempo.

Rolf Lieberman aveva reclamato la "prima" francese a Parigi, e Bologna - precedendo la Scala di Milano - aveva opzionato l'Opera per la "prima" italiana. Compositore ed Opera sono stati festeggiati trionfalmente.

Il soggetto proviene dalla surrealistica *Ballade du Grand Macabre* (1934) del drammaturgo belga Michael de Ghelderode, una commedia sulla fine del mondo, che si riallaccia alle danze macabre medievali ed ai misteri barocchi.

Tuttavia, al posto di belle allegorie, prendono consistenza figure e situazioni grossolane tratte da fumetti, favole, circhi e cinema.

Nekrotzar trae la propria aura dalla tradizione letteraria o musicale dei vari Don Giovanni, Don Chisciotte, Conte Dracula, ma anche dal re Ubu di Alfred Jarry.

Si tratta di una figura composita, e quindi priva di un'unità psicologica.

Come ha chiamato lo stesso Ligeti in un'intervista alla *Neue Zeitschrift für Musik* del 1984, la "musica del *Macabre* non è atonale, ma non è nemmeno un ritorno alla tonalità. Si avvicina alla pop-art. È in un certo qual modo oggettiva: le linee ed i nessi melodici vengono trattati come oggetti. Il lavoro è denso di citazioni tratte dalla tradizione, ma anche pseudo-citazioni, spesso perfino di false citazioni".
Agli strumenti della tradizione Ligeti ha affiancato degli *objets trouvés*: clacson, cucù e campanelli.

FOTO DI SCENA



Composizioni

- *Sonata per violoncello solo* (1948-53)
- *Andante e Allegro* per quartetto d'archi (1950)
- *Concert românesc (Concerto romeno)* per orchestra (1951)
- *Musica ricercata* per pianoforte (1951-1953)
- *Quartetto d'archi n.1, "Métamorphoses nocturnes"* (*Metamorfosi notturne*) (1953-54)
- *Glissandi*, musica elettronica (1957)
- *Artikulation (Articolazione)*, musica elettronica (1958)
- *Apparitions (Apparizioni)* per orchestra (1958-59)
- *Atmosphères (Atmosfere)* per orchestra (1961)
- *Volumina* per organo (1961-62, rivista 1966)
- *Poème Symphonique for 100 metronomes (Poema Sinfonico per 100 metronomi)* (1962)
- *Aventures* per 3 voci soliste e 7 strumenti (1962)
- *Requiem* per soprano e mezzo soprano solista, coro e orchestra (1963-65)
- *Concerto per Violoncello* (1966)
- *Lux Aeterna* per 16 voci soliste (1966)
- *Lontano* per orchestra (1967)
- *Due studi per organo* (1967, 1969)
- *Continuum* per clavicembalo (1968)
- *Ramifications (Ramificazioni)* per 12 archi solisti (1968-69)
- *Quartetto d'archi n. 2* (1968)
- *Dieci pezzi per quintetto di fiati* (1968)

- *Concerto da camera* per 13 strumentisti (1969-70)
- *Melodien (Melodie)* per orchestra (1971)
- *Concerto doppio* per flauto, oboe e orchestra (1972)
- *Clocks and Clouds (Orologi e Nuvole)* per 12 voci femminili (1973)
- *Polifonia di San Francisco* per orchestra (1973-74)
- *Le Grand Macabre* (1978)
- *Études pour piano (Studi per pianoforte)*, primo libro (1985)
- *Concerto per pianoforte* (1985-88)
- *Concerto per violino* (1992)
- *Études pour piano (Studi per pianoforte)*, secondo libro (1988-94)
- *Concerto di Amburgo* per corno e orchestra da camera con 4 corni naturali (1998-99, rivista 2003)
- *Síppal, dobbal, nádihegedűvel: Weöres Sándor verseire* (2000)
- *Études pour piano (Studi per pianoforte)*, terzo libro (1995-2001)

Riconoscimenti

- Grawemeyer Award per la composizione (*Études for piano*) (1986)
- Premio Balzan (1991)
- Schock Prize per l'arte musicale (1995)
- Premio Wolf per la categoria Arti (1995/96)
- Premio Kyōto per le arti e la filosofia (2001)
- Polar Music Prize (2004)