

## Ritmicità nella musica vocale di Luigi Nono

*Simone Di Benedetto*

Durante il '900 molti compositori iniziano a porre l'attenzione su due parametri musicali che fino a quel momento erano stati considerati secondari o, comunque, non considerati come principi edificanti per un'opera: il timbro ed il ritmo.

Nel '700 il principale elemento di inventiva era la melodia: le strutture armoniche erano standardizzate e canoniche e la creatività del compositore risiedeva nel realizzare melodie diverse su tali strutture. Nell'800, l'aspetto creativo si sposta sui collegamenti armonici, in cui il compositore può mostrare tutto il suo estro cercando concatenamenti di accordi sempre diversi, sopra ai quali la melodia si appoggia; come scrive De la Motte nel suo *Manuale di Armonia*: «in epoca classica il materiale armonico è una sorta di fondo comune cui il compositore può attingere mentre la melodia appartiene all'ambito dell'ispirazione, (...) nella produzione di Wagner e di Liszt la melodia (...) finisce con lo scomparire: la *melodia infinita* di Wagner si trasforma in realtà in un anonimo melodizzare, mentre l'armonia diventa il vero dominio della sua fantasia creativa».<sup>1</sup>

Nel '900 il timbro acquista colori innovativi, con orchestre sempre più grandi (e che quindi offrono maggiori colori alla tavolozza del compositore, come accade in Mahler e Strauss) o, viceversa, con piccoli organici eterogeneamente costituiti (il classico quartetto d'archi o piano trio viene sostituito da ensemble come quelli dell'*Histoire du soldat* o il Quintetto op. 39 di Prokofiev); molti strumenti subiscono inoltre decisive innovazioni tecniche, che ne consentono nuovi utilizzi, e molte famiglie di strumenti sono fortemente

---

<sup>1</sup> Diether de La Motte, *Manuale di Armonia*, Roma, Astrolabio, 2007, cap. 7.



ampliate (in primis le percussioni) o addirittura create (intonarumori, nastri magnetici ecc.).

Anche il ritmo si emancipa: la concezione di una musica costruita secondo misure regolari e metri standardizzati si perde, evolvendosi in una musica che mantiene solo un’idea di pulsazione regolare, ma che nega il metro, fino ad arrivare ad una musica “libera nello spazio”, senza metro né pulsazione. Luigi Nono fornirà enormi spunti per lavorare in queste ultime due direzioni, trovando soluzioni e tecniche differenti per raggiungere questo scopo.

## Evoluzione metrica

Questa sorta di emancipazione ritmica nasce durante la fine dell’800: molti compositori dell’est e del nord Europa, anticipando il grande lavoro che farà Bela Bartók nel secolo successivo, cominciano ad attingere al materiale folkloristico delle proprie terre per avere nuovi spunti, spinti anche da un’idea più nazionalistica della musica, che tolga parte del predominio che avevano avuto Italia, Francia e Germani fino a quel momento e che porta pertanto alla nascita delle accademie nazionali.

Nei *Quadri di un’ esposizione* di Modest Musorgskij si trovano molti di questi elementi, e in particolare si trova un interesse per dei metri che non erano contemplati nella musica europea del periodo. La grande innovazione, presa appunto dal folklore russo, è quella di pensare al ritmo musicale come additivo e non suddivisivo: se, nella musica europea, la misura ha una durata stabilita che viene al suo interno suddivisa in porzioni via via più piccole, nella musica popolare russa la misura è creata dalla giustapposizione di accenti. Questa peculiarità di Musorgskij diventerà un tratto caratteristico della musica di Stravinskij.

Un esempio è il celebre incipit dei *Quadri di un'esposizione*:

Appare evidente come la frase di 11 quarti sia costituita da figure ritmiche che si succedono e non come una suddivisione di un metro unico (presumibilmente, le figure più piccole sono 3+2+2+2+2); al tempo stesso, è evidente l'idea di un ciclo ampio (11 quarti appunto) che ritorna regolarmente.

I seguenti esempi sono tratti da *La sagra della Primavera* di Stravinskij:

13 **Tempo giusto**  $\text{d} = 50$

I. II. III. IV. (I. II. senza sord.)

Cor.  $\text{V. VI. VII. VIII}$  *sf sempre*

V. VI. VII. VIII *sf sempre*

V.-ni II *arco (non div.)* *sempre simile*

*f (non div.)* *sempre stacc.* *sempre simile*

V.-le *arco (non div.)* *sempre stacc.* *sempre simile*

V.-c. *f* *sempre stacc.* *sempre simile*

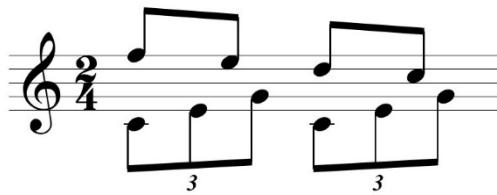
C.-b. *f* *sempre stacc.*

C'è un'evoluzione rispetto alla ritmicità di Musorgskij: qui Stravinskij cerca di negare non solo un metro ma anche una ciclicità; l'elemento ritmico si "riduce" ad una pulsazione, un susseguirsi di accenti che non permettono all'ascoltatore di avere alcuna aspettativa per un ritorno regolare di qualsiasi evento.

Il risultato dei due esempi è uguale, ma la tecnica utilizzata è differente: nel primo, Stravinskij definisce un metro ben preciso (2/4) che viene ripetuto, ma nessuno degli accenti conferma il metro stesso, anzi, si tenta quasi di negarlo; nel secondo si ha un esempio da manuale di ritmo additivo: gli 11 quarti sono 11 accenti consecutivi, che potrebbero protrarsi o interrompersi in qualsiasi momento. Per l'ascoltatore non c'è alcun appiglio che possa far intuire

la conclusione della frase: l'unico elemento inequivocabile è il tactus, la pulsazione.

Nell'*Histoire du soldat* Stravinskij espande il concetto della poliritmia alla polimetria: i poliritmi erano materiale utilizzato già in epoca classica, ma che non negavano le strutture rimiche dell'epoca (basti pensare alla classica figura duina contro terzina, moltissimi esempi si trovano già in Mozart ed Haydn).



Nella poliritmia Stravinskij non sovrappone semplici figure ma metri e cicli completi che si sfasano tra loro, mescolandosi e rendendo quasi impossibile la percezione di un ciclo unitario.

La scrittura grafica che Stravinskij adotta poi in queste opere rende ancor più evidente tale aspetto: il metro di ogni singola battuta segue quella che in quel momento è la linea principale, pertanto è facile riconoscere, negli strumenti che accompagnano, una discrepanza tra figure ritmiche e metro.

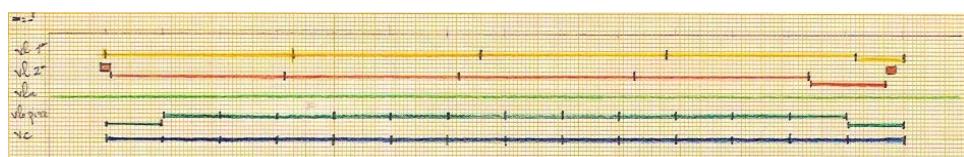
Il seguente esempio è tratto dalla *Marcia del soldato*:

Fagotto, violino e contrabbasso hanno un metro di 2/4, le percussioni di 7/8 mentre clarinetto, tromba e trombone di 9/8 (la scrittura segue quest'ultima linea).

È interessante notare come Stravinskij mantenga la sua classica scrittura a pannelli, che permette di individuare velocemente le varie linee melodico/ritmiche che si succedono (come detto in precedenza, i metri assegnano tali

linee), ma come ci siano anche strumenti (in primis contrabbasso e percussioni) che collegano questi pannelli mantenendo il proprio metro, che entra ed esce dai vari pannelli quasi indisturbato, come un oggetto a sé stante.

Anche nel primo dei *Trois piéce pour quatuor à cordes* Stravinskij utilizza un procedimento simile: le linee dei 4 strumenti sono costruite su ampli cicli differenti tra loro: quello del violino primo è di 23 quarti, del violino secondo di 21 e quello di viola e violoncello di 14.



Nell'esempio successivo, l'incipit della *Marcia reale* da *L'histoire*, Stravinskij fonde l'idea della poliritmia con quella di sospensione del metro, come visto nel secondo esempio tratto da *La sagra della Primavera*: il trombone, solista, espone la sua melodia, mentre tutti gli altri strumenti, in sincrono, portano avanti una pulsazione che non nega quella dello strumento solista ma non ne conferma neanche il metro e che, come il precedente esempio della *Sagra*, potrebbe continuare per inerzia all'infinito, non avendo alcun elemento al suo interno che dica all'ascoltatore quando dovrebbe esaurirsi.

$\text{♩} = 112$

Clarinetto (B)

Fagotto

Cornet à pistons (B)

Trombone

Piatto

Gran cassa

Violino

Contrabasso

CI.

Fag.

C. à P.

Tr-pe

P-to

Gr. c.

V-no

C-b.

È chiaro che Stravinskij (e come lui molti compositori di inizio '900) metta in discussione l'idea del metro, ma non neghi mai la pulsazione, che è sempre ben chiara e ben riconoscibile.

## Eliminazione della pulsazione

Come anticipato, una delle conquiste del '900 musicale sarà quella di emancipare il ritmo dagli altri parametri. Questa emancipazione porterà con sé notevoli evoluzioni, una delle quali è l'eliminazione della pulsazione ritmica.

Tale assenza crea la sensazione di una musica “fluttuante”: senza alcun appiglio ritmico, l'ascoltatore non ha modo di prevedere l'inizio (o la fine) di alcun materiale; negli esempi citati di Stravinskij, pur mancando un metro che espliciti l'inizio e la fine di una linea, il tactus permette di prevedere dove si sarebbe collocato l'evento successivo<sup>2</sup>.

Luigi Nono, nelle sue opere, ha trovato soluzioni differenti per l'eliminazione del metro, che di seguito sono divise in 3 categorie.

## Variazioni temporali/agogiche

Una delle tecniche adottate da Nono per eliminare il tactus sta nel variare continuamente la velocità del brano; questo avviene in due modi:

- 1) continui accelerando e rallentando
- 2) cambi repentina di metronomo

Spesso i due metodi sono utilizzati contemporaneamente.

---

<sup>2</sup> Nel suo *Barlumi per una filosofia della musica* Giovanni Piana pone l'accento sulla distinzione, tanto sonora quanto fisica, tra battere e levare. Nell'azione più semplice possibile, come battere le mani o percuotere un tamburo, si ha un momento di suono sul battere, mentre il levare è assenza di suono. Questo esempio sottolinea bene l'importanza del silenzio non solo come opposto del suono, ma anche come fondamento per poter percepire la durata e la distanza di due suoni in battere. Se questa distanza diventa spropositata, o al contrario, è troppo irregolare, la percezione del ritmo si perde.

Un altro elemento importante che emerge dalla sua analisi è la distinzione tra pausa e silenzio: “Nella pausa l'ascolto mantiene ancora la presa sul cammino del tempo. Nelle pause l'ascolto continua a camminare [...] Con silenzio bisogna intendere invece la durata silenziosa, nella quale il tempo semplicemente passa”

([http://www.filosofia.unimi.it/~giovannipiana/barlumi/barlumi\\_idx.htm](http://www.filosofia.unimi.it/~giovannipiana/barlumi/barlumi_idx.htm); ultimo accesso: 26 luglio 2016). Questa distinzione, che potrebbe essere applicata a musiche di ogni tipo, già partendo dal canto gregoriano, esprime chiaramente come nell'assenza di suono possa essere comunque presente un'idea di ritmo (anzi, la pausa è necessaria tanto quanto il suono per creare ritmo) mentre nel silenzio si ha una totale sospensione del tempo.

Come si vedrà, l'utilizzo del silenzio (e non della pausa) sarà un espediente molto forte per creare instabilità ritmica.

Le variazioni agogiche erano un tratto caratteristico già della musica di Webern, ma qui venivano utilizzate per sottolineare conclusioni o punti culminanti, mentre in Nono si trovano pagine dove ad ogni battuta è presente un cambio di metronomo o di agogica.

L'esempio seguente è tratto da Luigi Nono, *Con Luigi Dallapiccola*, batt. 68-71:

Nell'esempio sopraesposto sono presenti 7 cambi di metronomo in appena 4 battute; i metronomi, tra l'altro, non hanno tra l'oro rapporti “semplici” (il doppio o la metà dei bpm precedenti). Le corone aumentano l'instabilità ritmica, rendendo difficile la percezione del metro, ma anche senza le pause sarebbe difficile seguire un tactus, visto il suo continuo variare.

I seguenti esempi son tratti da *Das Atmende Klarsein*.

The musical score consists of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in common time. The metronome markings are as follows:

- Soprano:  $\text{♩} = 44 \text{ ca}$
- Alto:  $\text{♩} = 30 \text{ ca}$
- Tenor:  $\text{♩} = 52 \text{ ca}$
- Bass:  $\text{♩} = 44 \text{ ca}$

Dynamic markings include  $\text{pppp}$ ,  $\text{pp}$ ,  $\text{ppppp}$ ,  $\text{ppp}$ ,  $\text{pppp}$ ,  $\text{pp}$ ,  $\text{ppppp}$ ,  $\text{ppp}$ ,  $\text{pppp}$ ,  $\text{pp}$ , and  $\text{p}$ . The score includes lyrics and performance instructions like 'ca. 7'' and 'ca. 13''. The bass staff shows a transition from measure 1 (measures 1, 2) to measure 2 (measures 4, 5).

Anche in questo caso il susseguirsi di metri differenti non consente la percezione di un impulso ritmico preciso. Questo è enfatizzato dalla scelta di metronomi particolarmente lenti e di suddivisioni irregolari (di cui si parlerà più avanti).

The musical score consists of a single staff in common time. The metronome marking is  $\text{♩} = 92$ . The dynamic markings are  $\text{fff}$ ,  $\text{mp}$ ,  $\text{pp}$ , and  $\text{p}$ . The score includes performance instructions like 'rall.', '( $\text{♩} = 92$ )', 'accel.', 'lingua', and 'gola'.

Nell'esempio appena esposto i metronomi parrebbero più coerenti (l'ottavo di terzina a 60 bpm è uguale alla croma a 90 bpm), ma i rallentando e accelerando spezzano la continuità del singolo metro.

4

ASCOLTA SIEHE εἰπεῖν *λίτη* Γῆς πᾶντας ἔμι *[son figlio di Terra]*

S.  $\text{♩} = 30 \text{ ca}$   $\text{♩} = 44 \text{ ca}$   $\text{♩} = 52 \text{ ca}$   $\text{♩} = 44 \text{ ca}$

ca. 5'' ca. 9'' ca. 11'' ca. 5'' ca. 4'' ca. 7''

SCOL TA HE SON FI GLIO DA

C.  $\text{♩} = 30 \text{ ca}$   $\text{♩} = 44 \text{ ca}$

ca. 5'' ca. 9'' ca. 11'' ca. 5'' ca. 4'' ca. 7''

SIE HE εἰ πεῖν Γῆς πᾶντας εἰ μι DIE

T.  $\text{♩} = 30 \text{ ca}$   $\text{♩} = 44 \text{ ca}$

ca. 5'' ca. 9'' ca. 11'' ca. 5'' ca. 4'' ca. 7''

SCO LTA

B.  $\text{♩} = 30 \text{ ca}$   $\text{♩} = 44 \text{ ca}$

ca. 5'' ca. 9'' ca. 11'' ca. 5'' ca. 4'' ca. 7''

A

Qui, oltre ai cambi di metro in ogni battuta, sono presenti anche le corone a spezzare la continuità ritmica. Ogni cambio di metro inizia però con un impulso misurato, seguito da una (o più) note con corona; nemmeno questo impulso è riconoscibile come unitario, poiché in ogni misura ha durata differente.

Nel seguente esempio tratto da *Diario Polacco 2*, le corone hanno un ruolo diverso da quanto visto finora (e da quanto verrà esposto in seguito). Qui le corone stesse hanno una funzione di “metronomo”: ogni corona ha indicata una sua durata, che esprime il numero di pulsazioni da attribuire alla nota (o pausa) a cui si riferisce. “L’incoerenza” tra scrittura grafica e risultato sonoro (il *mi5* del soprano dura il triplo del precedente *sib4*, nonostante abbiano la stessa durata, graficamente) si trasforma in instabilità ritmica; la successione di note coronate dovrebbe garantire un’idea di pulsazione, ma questa è messa in discussione dalle altre figure che non hanno corona (la semicroma iniziale della terza battuta, la nota di terzina legata ad un’altra con corona). Tutto questo permette alla melodia in questione di “galleggiare”, senza essere ancorata ad un tactus. Ancora una volta, la scelta di un metronomo particolarmente lento enfatizza l’instabilità ritmica.

(A)  $\text{♩} = 40 - 46$

2 2      *poco vibrato*      2 1 5 3      1

*canto lasciato*  
*interrotto*  
*troncato*

$\text{<} \text{ppp} \text{>} \text{ pppppp}$

$\text{A} \text{ TI- HO-} \text{ SE- RVI-}$

Nei seguenti esempi tratti da *Io, frammento da Prometeo* si possono ritrovare molte analogie con gli esempi appena esposti

Nei primi due, l'utilizzo di metronomi differenti e cambi di agogica è predominante.

$\text{♩} = 60 \text{ accel.}$

$\text{pp}$   $f$   $\text{ppp}$   $\text{ppp}$   $\text{pp}$   $\text{ppp}$

$\text{♩} = 92$

$\text{♩} = 60$

$\text{ppp}$   $f$   $\text{ff}$   $\text{fff}$

$\text{♩} = 92$   $\text{♩} = 60 \text{ accel.}$   $\text{♩} = 92$   $\text{♩} = 60$

$\text{L.C.}$   $\text{fff}$   $\text{pp}$   $\text{p}$   $\text{molto}$

157

$\text{♩} = 30 \text{ ca. } \text{♩} = 44 \text{ ca. } \text{accel.}$   $\text{♩} = 60 \text{ ca. } \text{♩} = 44 \text{ ca.}$

*p* *mp* *ppp* *p>ppp<p* *ppp* *pppp*

(A) - O - A - A - U -

ca. 5" ca. 7" *trans* *usa anche mikrotoni*

$\frac{8}{8}$

Nei due esempi successivi, oltre al cambio di bpm, le corone interrompono sensibilmente il flusso temporale (nel primo esempio una corona dura addirittura 13 secondi).

**♩ = 30 ca.**      **♩ = 72 ca.**      **♩ = 44 ca.**      **♩ = 60 ca.**      **(saikik)  
ca. 5''**

**109**

**(O) — RDI — MI — A — ca. 13'' — 5 — ca. 9'' — 5 — ca. 5'' —**  
**DEL MA —**

**(O) — RDI — MI — BO — ca. 13'' — 5 — ca. 9'' — 5 — ca. 5'' —**  
**DEL MA —**

**A — MI — ca. 13'' — 5 — ca. 9'' — 5 — ca. 5'' —**  
**DEL MA —**

**A — MI — BO — ca. 13'' — 5 — ca. 9'' — 5 — ca. 5'' —**  
**DEL MA —**

**CO — MI — BO — ca. 13'' — 5 — ca. 9'' — 5 — ca. 5'' —**  
**CO — MI — ca. 13'' — 5 — 3 — ca. 9'' — 5 — ca. 5'' —**  
**A —**

185

*acc.* ca. 9"  $\text{♩} = 72 \text{ ca.}$  ca. 5"  $\text{♩} = 60 \text{ ca.}$  ca. 8" ca. 4" ca. 9"  $\text{♩} = 40 \text{ ca.}$  ca. 10"

*pp* *mf* *f ff* *pp* *p ff p* *ppp ff p* *ppp ff p*  
 QUE STA BU - E RA - ca. 5" ca. 8" ca. 4" ca. 9" ca. 10"  
 A RDI MI - RDI MI - ca. 9" ca. 5" ca. 8" ca. 4" ca. 9" ca. 10"  
 QUE STA BU - FE RA - ca. 5" ca. 8" ca. 4" ca. 9" ca. 10"  
 A RDI MI - A MI - ca. 5" ca. 8" ca. 4" ca. 9" ca. 10"  
 QUE STA BU - E RA - ca. 5" ca. 8" ca. 4" ca. 9" ca. 10"  
 A RDI MI - RDI MI - ca. 9" ca. 5" ca. 8" ca. 4" ca. 9" ca. 10"  
*pp* *mf* *f ff* *pp* *p ff p* *ppp ff p* *ppp ff p*  
 A RDI MI - RDI MI - ca. 9" ca. 5" ca. 8" ca. 4" ca. 9" ca. 10"  

*f p* *Xá* ca. 9" ca. 5" ca. 8" ca. 4" ca. 9" ca. 10"  
 ca. 9" ca. 5" ca. 8" ca. 4" ca. 9" ca. 10"  
*f p* *Xá* ca. 9" ca. 5" ca. 8" ca. 4" ca. 9" ca. 10"  
 ca. 9" ca. 5" ca. 8" ca. 4" ca. 9" ca. 10"  
*f p* *Xá* ca. 9" ca. 5" ca. 8" ca. 4" ca. 9" ca. 10"  
 ca. 9" ca. 5" ca. 8" ca. 4" ca. 9" ca. 10"  
*f p* *Xá* ca. 9" ca. 5" ca. 8" ca. 4" ca. 9" ca. 10"

In quest'ultimo esempio, le corone funzionano nuovamente come metronomi, indicando la durata delle battute o porzioni di battuta cui si riferiscono. Anche in questo caso c'è una discrepanza tra quanto scritto e quanto risulta (la prima battuta, in 5/4 a 60pbm dura 10" contro i 5 previsti, la seconda 17 anziché 4).

5 = 60 ca.

179

ca. 10" ca. 6" ca. 4" ca. 4" ca. 9" ca. 6" ca. 4" ca. 8"

5 5 5 5

pp < fp f p < f > p f > p < f

MA. PLA CA

ca. 10" ca. 6" ca. 4" ca. 4" ca. 9" ca. 6" ca. 4" ca. 8"

5 5 5

pp < fp f p < f > p < f > p

MA. PLA

ca. 10" ca. 6" ca. 4" ca. 4" ca. 9" ca. 6" ca. 4" ca. 8"

5

ca. 10" ca. 6" ca. 4" ca. 4" ca. 9" ca. 6" ca. 4" ca. 8"

5

f p - p p < f > p

Σκύ = - θαξ δ' α -

ca. 10" ca. 6" ca. 4" ca. 4" ca. 9" ca. 6" ca. 4" ca. 8"

5

f p - p p < f > p

Σκύ = - θαξ δ' α - - φι -

ca. 10" ca. 6" ca. 4" ca. 4" ca. 9" ca. 6" ca. 4" ca. 8"

5

f p - φι =

Σκύ = - θαξ ca. 4" ca. 4" ca. 9" ca. 6" ca. 4" ca. 8"

5

f p - φι = - ξη

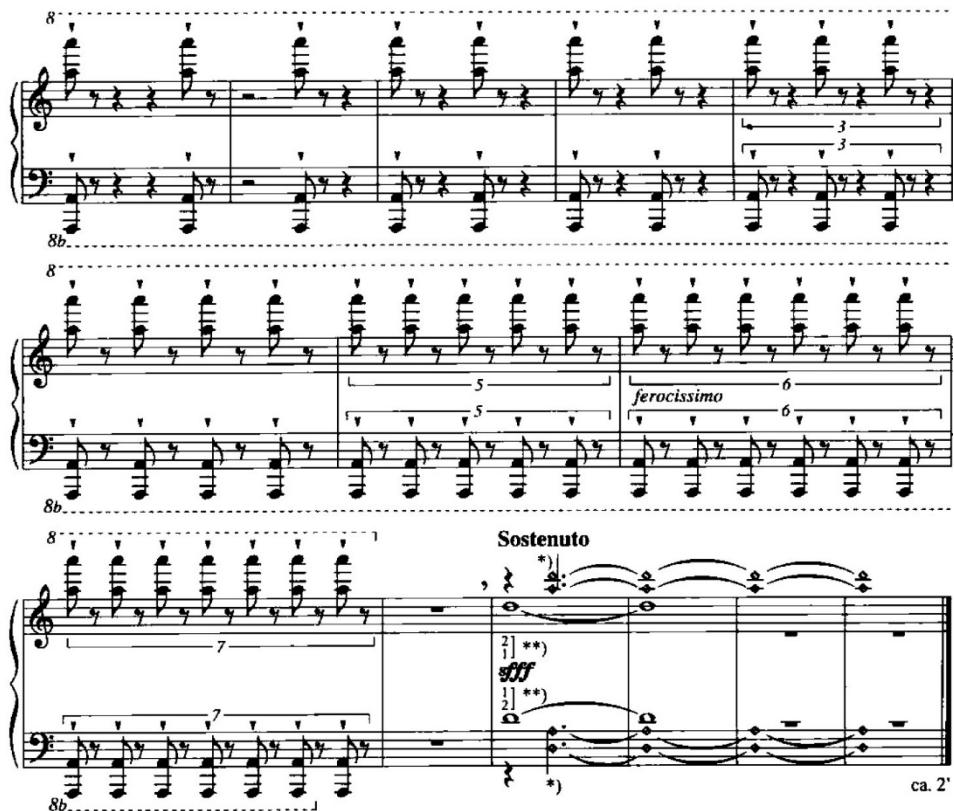
Σκύ = - θαξ ca. 4" ca. 4" ca. 9" ca. 6" ca. 4" ca. 8"

5

f p - ξη

θαξ ca. 4" ca. 4" ca. 9" ca. 6" ca. 4" ca. 8"

Anche Ligeti, nel finale del primo brano di *Musica Ricercata*, ottiene un risultato simile a quello di Nono, ma la tecnica adottata è diversa: mentre infatti il tactus è mantenuto costante, l'accentuazione delle note si restringe sempre più, dando la sensazione di un'accelerazione; questa accelerazione però è solo percepita e non scritta, poiché quest'ultimo passo è a tempo e senza alcun *accelerando*.



### Silenzio e note lunghe

In molti degli esempi esposti finora si sottolinea l'importanza delle corone, talora come riferimento ritmico, in altri casi con una funzione di sospensione del tempo, e proprio quest'ultimo caso sarà quello che si andrà ad analizzare ora.

Per poter avere una pulsazione è necessario riconoscere la distanza temporale che intercorre tra due o più eventi, compresi le pause, di modo da poterli ordinare secondo una gerarchia. Le crome durano la metà di una semiminima, una semibreve è uguale a due minime o a quattro semiminime; tutte queste considerazioni sono possibili solo se sono presenti almeno due eventi sonori. Una minima da sola non stabilisce alcuna pulsazione, non si relaziona con nessun altro evento, dunque non permette di stabilire un tactus.

Pertanto, se si elimina o si rende non percettibile (nel senso di non riconoscibile) la distanza tra due eventi sonori, si elimina la sensazione di pulsazione.

Lerdahl e Jackendoff nel loro *Generative theory of tonal music* del 1983 riportano 40 bpm (ossia 1,5 secondi) come limite per percepire un tactus.<sup>3</sup>

Ciò significa che eventi sonori distanti tra loro più di 1,5 secondi non permettono di percepire un tactus uniforme, anche se questo è presente.<sup>4</sup>

Il seguente esempio è tratto da *Donde estas Hermano?*; ogni nota in questo brano dura una semibreve a 30 bpm, è evidente come si renda impossibile cogliere un impulso ritmico tra due eventi sonori, anche qualora questi fossero perfettamente a tempo. La presenza delle corone poi, come in altri esempi già esposti, accresce l'instabilità ritmica.

I seguenti 3 esempi sono presi da *Diario Polacco 2*; anche in questi casi la distanza tra gli eventi sonori è tale da non permettere di percepire la pulsazione.

<sup>3</sup> La struttura metrica, <http://www.percezionedellamusica.it/la-struttura-metrica>, ultimo accesso 25/07/2016.

<sup>4</sup> Anche Piana, sempre in *Barlumi per una filosofia della musica* parla di “un giusto passo”, intendendo con ciò quel range che ci consente di percepire una successione di colpi a tempo, e che non deve essere né troppo veloce, né troppo lenta, anche se non dà indicazioni metronometriche precise su quali siano i limiti di percezione, ([http://www.filosofia.unimi.it/~giovannipiana/barlumi/barlumi\\_idx.htm](http://www.filosofia.unimi.it/~giovannipiana/barlumi/barlumi_idx.htm); ultimo accesso: 26 luglio 2016).

III

**(A)**  $\text{♩} = 45$

S. 2

MA  
DO  
MA  
DO  
MA  
DO

MS.

Ms.

S. 1

$\text{♩} = 45$   
poco vibrato \*)

VE  
- RRE -  
- MO -  
VE -

DOPO

UN

43

S. 1

3 2 suono + fiato fischio 2 1 1 suono + fiato

(A) - LLA - A

S. 2 (senza Mikro↑) 3 2 fiato 3 1 Mikro↑ fiato

O NU ↑ A

Ms. (senza Mikro↑) 3 fiato contr. 2 3 1 Mikro↑

S. 2 CRO - A

C. voce rauca 3 2 + fiato 3 \*) 1 fiato

CRO - CE NU - LLA NU - LLA

*sempre pppppp*

Nei casi appena esposti le corone fungono, come già detto, da metronomi, indicando la durata degli eventi a cui si riferiscono; ancora una volta è interessante notare la scelta di metronomi estremamente lenti.

La predilezione di questo tipo di metronomi ricorre spesso in Nono: anche in *Omaggio a Kurtág* e *A Pierre Boulez* si trovano frequentemente metronomi che indicano la semiminima a 30 bpm.

Nel seguente esempio, tratto da *Das Atmende Klarsein*, oltre al già citato metronomo estremamente lento, le corone sospendono ulteriormente lo scorrere degli eventi: una prima corona di 9", una di 7" e una di addirittura 15" arrestano letteralmente la musica, bloccandola. Nono sceglie, non a caso, grafie diverse per corone con durate differenti, come si può notare nell'esempio riportato<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Come scrive Piana nel capitolo sul ritmo del suo *Barlumi per una filosofia della musica* ([http://www.filosofia.unimi.it/~giovannipiana/barlumi/barlumi\\_idx.htm](http://www.filosofia.unimi.it/~giovannipiana/barlumi/barlumi_idx.htm); ultimo accesso: 26 luglio 2016), la linea melodica, per poter essere percepita come tale, necessita di una continuità dei suoni; se il “canto” è interrotto da silenzi troppo lunghi, non viene più percepito come tale. Pertanto, l’eliminazione del metro attraverso l’introduzione di silenzi porta ad un’ulteriore conseguenza: l’eliminazione della linea melodica. Nel seguente esempio si può

BUNTES OFFENBARES

S.  $\text{♩} = 30$  ca

Molte di queste corone erano già state viste e trattate nel precedente paragrafo.

In *Io, frammento da Prometeo* si trova una sintesi di quanto esposto sinora: i metronomi lenti, la sospensione sonora grazie alle corone estremamente lunghe, il silenzio della seconda battuta, sono tutti elementi che rendono impercettibile la pulsazione all'interno di questa musica. Si può notare ancora una volta la discrepanza tra il metro ed il metronomo delle singole battute e la loro reale durata, oltre all'uso di corone differenti.<sup>6</sup>

notare come l'unico elemento melodico percepibile sia l'intervallo di quinta/quarta. Una linea melodica di "canto" nella sua vecchia accezione non è riscontrabile all'ascolto.

<sup>6</sup> È importante considerare la genuinità che Nono riconosceva a questi procedimenti compositivi: insieme a Maderna, elaborò una tecnica che avesse vari sistemi di permutazione delle serie utilizzate. Le permutazioni seriali sarebbero state dettate da una propria soggettività ("automatismo interiore", come lo chiama Veniero Rizzardi nel suo *La nuova scuola veneziana*) e non da una matrice astratta di partenza. Questo avrebbe consentito all'opera di essere espressione dell'autore e non di una mera tecnica.

Il quartetto per archi *Fragmente – Stille, An Diotima* si basa proprio sulla sospensione del tempo: all'interno del brano, che dura circa 35', sono presenti lunghissime pause e note tenute. L'elemento fondante dell'opera sembra proprio il silenzio che è “interrotto” dai frammenti musicali. Walter Levin, primo violino del Lasalle quartet, in un'intervista del 1983 parla del problema del tempo come l'essenza di questo brano: “[Nono] prevedeva in questo pezzo note tenute e pause intermedie, caratterizzate solo da una differente lunghezza della fermata; ma queste fermate non erano indicate temporalmente... per lui le nostre erano cortissime. E cortissime in questo caso vuol dire che Nono voleva che noi le suonassimo da sei a dieci volte più lunghe di come le suonavamo”.<sup>7</sup>

L'idea di sospensione del tempo la si ritrova anche in Ligeti, in questo esempio tratto dal secondo brano di *Musica ricercata*. Qui la sospensione è

<sup>7</sup> *Fragmente-Stille, an Diotima nella testimonianza di Walter Levin, Berlino, 4 settembre 1983, a cura di A. I. De Benedictis, trad. it: Claudia Vincis, in: "Luigi Nono e il suono elettronico", Teatro alla Scala, Milano, pp. 93-96.*

dovuta ai lunghi silenzi che intercorrono tra una frase musicale e l'altra. Ancora una volta, il risultato sonoro è lo stesso, ma la tecnica adottata da Ligeti è differente: la musica è scritta rigorosamente a tempo, senza alcuna variazione agogica. Conoscendo il brano e contando interiormente il tempo, si potrebbe prevedere l'attacco dello strumento nella frase successiva; ma questo lungo silenzio non consente alcuna percezione ritmica, non dà alcun appiglio e, come in molti esempi citati di Stravinskij, potrebbe protrarsi all'infinito, senza alcuna necessità di ripresa.

**Mesto, rigido e ceremoniale**  $\text{♩} = 56$

## Sovrapposizioni di gruppi irregolari

Un'altra tecnica adottata da molti compositori nella seconda metà del '900 è la sovrapposizione di gruppi regolari e irregolari tra loro; il risultato di tale operazione nega la pulsazione che sottostà ad ogni gruppo, poiché l'orecchio, senza un metronomo od un impulso univoco di riferimento, non riesce a percepire i rapporti fra i gruppi, che si fondono in un unico magma sonoro uniforme.

*Sarà dolce tacere* di Luigi Nono, si basa interamente su questo principio: le otto voci soliste si susseguono in un continuo sviluppo di figure ritmiche irregolari; anche nei momenti di "sincrono" (come su *SEI* del primo esempio sotto esposto) c'è sempre almeno una voce (qui Basso I e Tenore II) che sporca, ombreggia ritmicamente l'armonia verticale.

1 Soprano I

2 Alto I

3 Tenore I

4 Basso I

5 d = 54 ca.

6 Soprano II

7 Alto II

8 Tenore II

9 Basso II

10 ANCHE

11 TU

12 SEI

13 COLLINA

14 SEI

© 1960 Ars Viva Verlag, Mainz - © renewed 1988

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

In quest'ultimo esempio, sempre tratto da *Sarà dolce tacere*, si ritrovano tutte le tecniche finora esposte: sono presenti *accelerando* e *rallentando*, cambi di metronomo, note tenute e sovrapposizioni irregolari.

La sovrapposizione di varie figure ritmiche era un tratto caratteristico della musica del periodo. In Ligeti se ne trova un esempio nel celebre *Lux Eterna*,

scritta 6 anni dopo *Sarà dolce tacere*: anche qui le sovrapposizioni di figure non consentono di percepire alcun tactus.

$\text{J} = 56$ , SOSTENUTO, MOLTO CALMO, „WIE AUS DER FERNE“ \*      György Ligeti, 1966  
*“FROM AFAR” \**

Sopr. 1-4:  
*stets sehr weich einsetzen / all entries very gentle*  
*pp sempre*

Soprano 1-4:  
*Lux lux lux lux ae-ter-*

Alt 1-4:  
*stets sehr weich einsetzen / all entries very gentle*  
*pp sempre*

Alt 1-4:  
*Lux lux lux lux ae-ter-*

Soprano 1-4:  
*na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-*

Alt 1-4:  
*na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-*

Nella produzione di Nono non si trovano però solo esempi di assenza della pulsazione; il *Libeslied*, scritto nel 1954, ha una perfetta compattezza ritmica che non è mai messa in discussione.

**Liebeslied**

Luigi Nono

4 *ca. 72-80*

Soprano  
Alto  
Tenore  
Basso  
Timpani

S. (Soprano)  
A. (Alto)  
Coro (Tenore, Basso)  
T. (Timpani)  
Glocksp. (Glockenspiel)  
Vibr. (Vibraphone)  
Timp. (Timpani)

*Er - - de - Du -*  
*Er - de - bist - Du -*  
*Er - de - bist - Du - Er - - de - bist - Du -*  
*bist - bist -*  
*Er - - - de - bist -*  
*Er - - de -*  
*Er - - - - - de -*  
*Du -*  
*Feu - - er Feu - -*  
*Feu - - er Feu - -*  
*Feu - - er Feu - -*  
*senza pedale -  
bocchette di legno!*  
*Er - - - - - de -*  
*Du -*  
*Er - - - - - de -*  
*Du -*  
*Er - - - - - de -*  
*Du -*

Se si ascolta *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* del 1966, per voci e nastro magnetico, l’elemento di maggior impatto è la naturalezza delle voci, a volte urlate, a volte sussurate, delle lunghe pause che le separano, che si mescolano senza un rapporto temporale percepibile, quasi come un lamento condiviso che nasce dal basso e che ognuno porta avanti da sé, al contrario, ad esempio, del *Gesang der Jünglinge im Feuerofen* del 1955 di Karlheinz Stockhausen (sempre per voce e nastro magnetico) dove la predominanza è il contrappunto.

In Nono spicca un’idea nuova, quella di creare forme e tensioni con una tecnica simile a quella dell’oratoria e della retorica; in *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* la tensione e propulsione non è data da un incedere ritmico incalzante, ma dalla giustapposizione di elementi tensivi liberi fra loro, come a dire: sono le parole che creano tensione, non il ritmo con cui le si pronuncia.

Nono è stato sicuramente influenzato dall’epoca in cui viveva e dagli ambienti e compositori da lui frequentati; come si è visto, anche in Ligeti sono presenti processi compositivi che portano a risultati simili a quelli di Nono, se pur con tecniche differenti. Inoltre, l’eliminazione del metro e l’emancipazione del ritmo libero, vicino al parlato, è stata una delle conquiste del ‘900 musicale.

Proprio questa vicinanza con il ritmo parlato credo sia una delle caratteristiche della musica di Nono: negli esempi riportati (anche nel *Liebeslied*, scritto rigorosamente a tempo) è chiaramente identificabile e distinguibile una tendenza ad un ritmo discorsivo, più simile al parlato che alla tradizione musicale. L’uso delle pause, ampiamente discusso, riporta ad una dimensione estremamente intima della musica: le pause estese si collegano inevitabilmente con i ritmi interni dell’esecutore (in primis, il proprio respiro), rendendo fortemente personale l’esecuzione ed il suo ascolto.