

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».¹

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

¹ 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 $\text{♩} = 50$

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

V. VI. VII. VIII *sf sempre*

Cor. *sf sempre*

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

V-le *tutti (non div.) sempre stacc.*

V-c. *arco (non div.) sempre simile*

C-b. *tutti (non div.) sempre stacc.*

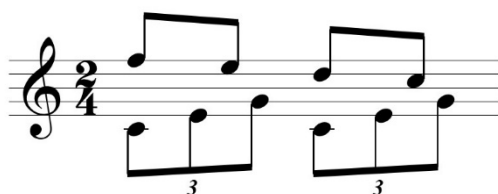
f *sempre stacc.*

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.

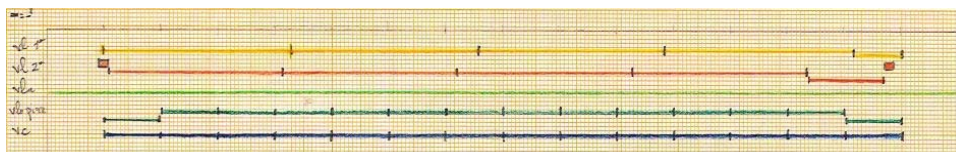
Il seguente esempio è tratto dalla *Marcia del soldato*:

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 assecondano 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 pièces pour quatuor à cordes* Stravinskij utilizza un procedimento simile: le linee dei 4 strumenti sono costruite su ampi 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

Contrabbasso

CI.

Fag.

C. à P.

Tr-ne

P-to

Gr. c.

V-no

C-b.

Solo (но менее громко, чем деревянные)

деревянной палочкой

колотушкой

sim.

sub. meno

sub. meno

Solo

sub. meno

molto

по середине мембраны

Gr. c.

камышовой палочкой с головкой из ч. дерева

по краю мембраны

secco

pizz.

sf secco

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 successivo².

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 repentini di metronomo

Spesso i due metodi sono utilizzati contemporaneamente.

² 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; 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.

[illegible]

279

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

♩ = 44 ca ♩ = 30 ca ♩ = 52 ca ♩ = 44 ca

S. *pppp* - TE *pp* DI CIE- LO *ppppp* STE - *ppp* - LLA -

C. *ppp* DI *pppp* SE - TE *pp* OÙ - *ppppp* - ΠΑΝΟΥ *ppp* ἄ - ΣΤΕ - ΠΟΕ -

T. *ppp* ΜΟΙ *pppp* ΠΙ - Εἴν *ppp* - LLATO -

B. *pppp* - Εἴν *p* ca. 3"

Harm. 1 (L 1, 2)
Harm. 2 (L 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).

♩ = 92 *rall.* (♩ = 92) ♩ = 60 *accel.*

p *fff* *mp* *fff* *pp* *pppp* *ppp*

lingua 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 (die) Γῆς παῖς εἰμι (son figlio di Terra)

♩ = 30 ca ♩ = 44 ca ♩ = 52 ca ♩ = 44 ca

S. *ppp* A - - - - - SCOL - TA *p* SIE - - - - - HE *ppp* SON FI - - - - - GLIO *pp* DA

C. *ppp* SIE - - - - - HE *p* εἰ - - - - - πεῖν *ppp* Γῆς - - - - - παῖς *pp* εἰ - - - - - μι *pp* DIE

T. *p* - SCO - - - - - LTA

B. *p* 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) ♩ = 40 - 46

canto lasciato
interrotto
troncato

poco vibrato

2 2

2 1 5 3

1

ppp ppp ppp > pppppp

- A - TI - HO - 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.

♩ = 60 accel.

pp

f

♩ = 92

♩ = 60 accel.

ppp

ppp

pp

ppp

(♩ = 60)

♩ = 92

♩ = 60 accel.

♩ = 92

♩ = 60 3"

ppp

f

ff

ppp

ff

ff

ff

pp

p

molto

154

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

pp *pppp* *ppp* *pp* *mf ppp*

U ———— - O - ———— U ———— A ————

(ossia 8va) →

tr

2

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

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

(A) ———— - O - ———— A ———— U ————

ca. 5'' ca. 7''

ca. 5'' ca. 7''

usa anche mikrotoni

trans

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

ca. 13'' ca. 9'' (saikik) ca. 5''

ppp
U

f *fff* *pppp* *mf* *pp* *sff* *ppp* *p*

(O) - RDI - MI A DEL MA

(O) - RDI - MI - BO DEL MA

A - MI A DEL MA

A - MI - BO DEL MA

(O) - CO - MI - BO

(O) - CO - MI A

285

286

The image displays three staves of musical notation, likely for piano. The notation is complex, featuring many eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several slurs and ties throughout. The first staff has a treble clef and a bass clef, with a '8' above the treble staff and an '8b' below the bass staff. The second staff also has a treble and bass clef, with a '8' above the treble staff and an '8b' below the bass staff. The third staff has a treble and bass clef, with a '8' above the treble staff and an '8b' below the bass staff. The third staff includes a 'Sostenuto' section with long, sustained notes in the treble and a 'fff' (fortissimo) section in the bass. The notation includes various musical symbols like slurs, ties, and dynamic markings.

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.³

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.⁴

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.

The image shows a musical score for four voices: Soprano 1, Soprano 2, Mezzo, and Alto. The score covers measures 30 to 34. The tempo is marked as 30-34 bpm. The lyrics are 'U' and 'A'. The dynamics are ppppp and mf. The score is written in C major and 4/4 time. The Soprano 1 part has a long note in measure 30, followed by a rest. The Soprano 2 part has a long note in measure 30, followed by a rest. The Mezzo part has a long note in measure 30, followed by a rest. The Alto part has a long note in measure 30, followed by a rest. The lyrics 'U' and 'A' are written below the notes. The dynamics ppppp and mf are indicated. The tempo 30-34 is marked at the beginning.

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.

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

⁴ 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 metro-nometriche precise su quali siano i limiti di percezione, (http://www.filosofia.unimi.it/~giovannipiana/barlumi/barlumi_idx.htm; ultimo accesso: 26 luglio 2016).

III

(A) ♩ = 45

S. 2 *p* MA *ppp* *mf > pp < mf* *mp* DO - - PO *pp* *mp ppp* U
 Ms. *p* MA *ppp* *mf > pp < mf* *mp* DO - - PO *pp* *mp ppp* U
 S. 1 *♩ = 45*
*poco vibrato **
ppp VE - *p* - RRE - *pp* - MO - *ppp* VE -
 MA DOPO UN
 VERREMO

S. 1 43 *suono + fiato* *fischio* *suono + fiato*
 (A) - LLA A
 S. 2 (senza Mikro!↑) *fiato* *Mikro!↑* *fiato*
 O NU A
 Ms. (senza Mikro!↑) *fiato contr. S. 2* *Mikro!↑* A
 CRO A
 C. *voce rauca* *+ fiato* *fiato*
 CRO - CE NU - LLA NU - LLA
 sempre *pppppp*

52

© = 30 - 36

S. 1

2 1 3 2

+ fiato

3 3

nat.

suono + fiato

5

3

2

(A.) NULLA OH U LLA A U E

S. 2

2 1 3 2

fiato

3 3

Mikro↑

5

3

2

NULLA NU LLA A U E O

Ms.

2 1 3 2

fiato contr. Delay C.

3 3

Mikro↑

5

3

2

NULLA NU A U E O

C.

2 1 3 2

voce rauca

3 3

voce rauca

5

3

2

LLA OH U NU A U E O

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 riportato⁵.

⁵ 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; 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

♩ = 30 ca

S. χαῖρε OF- FE - N- BA- RES AUS LUST

C. πα - θῶν τὸ πᾶ - θη - μᾶ FREIE

T. BU - NTES O INS

B.

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.⁶

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.

⁶ 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.

103 $\text{♩} = 60 \text{ ca.}$ $\text{♩} = 44 \text{ ca.}$

S. solo $\text{ca. } 9''$ $\text{ca. } 17''$ (saikik) $\text{ca. } 7''$ $\text{suono mobile non vibrato}$ $\text{ca. } 5''$ $\text{ca. } 3''$

ppp f $\text{f} > \text{ppp}$ $\text{ppp} < \text{f}$ p ff

U A U A A

S. $\text{ca. } 9''$ $\text{ca. } 17''$ $\text{ca. } 7''$ $\text{ca. } 5''$ $\text{ca. } 3''$

ff ffpp $\text{ff} > \text{pppp}$ ffpp

- A -

Ms. $\text{ca. } 9''$ $\text{ca. } 17''$ $\text{ca. } 7''$ $\text{ca. } 5''$ $\text{ca. } 3''$

ff ffpp $\text{ff} > \text{pppp}$ ffpp

- A -

C. $\text{ca. } 9''$ $\text{ca. } 17''$ $\text{ca. } 7''$ $\text{ca. } 5''$ $\text{ca. } 3''$

Il quartetto per archi *Fragments – 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".⁷

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

⁷ *Fragments-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 cerimoniale ♩ = 56

f non legato *sim.*

senza ped.

pp una corda

con ped. *)

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.

[illegible]

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.

The image displays two pages of a musical score, likely for a vocal and instrumental ensemble. The notation is dense and complex, characteristic of Ligeti's style. The first page (top) shows measures 21-25 and 44-54. The second page (bottom) shows measures 26-30 and 80-84. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (pp, mp, mf, p, b.c.). The notation is highly detailed, with many slurs, ties, and complex rhythmic patterns, illustrating the techniques mentioned in the text.

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.

$\text{♩} = 56$, 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

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

5

S 1
 na lux ae - ter - na lux

2
 ter - na lux ae - ter - na lux

3
 ter - na lux ae - ter - na

4
 ter - na lux ae - ter -

Al
 na lux ae - ter - na lux

2
 ae - ter - na lux ae - ter - na

3
 ter - na lux ae - ter -

4
 ae - ter - na lux ae -

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

4/4 ca. 72-80

Soprano
Er - - - de Du

Alto
Er - de bist Du

Tenore
Er - de bist Du Er - - - de bist Du

Basso
bist bist Er - - - de bist

Timpani
p mp mf p mf p

S.
Er - - - de bist Du Feu - - - er Feu - er

A.
Er - - - de Feu - - - er Feu -

Coro
T.
Er - - - - - - - de

B.
Du

Glicksp.
p

Vibr.
*senza pedale -
bocchette di legno!*
p

Timp.
mp p f

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 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.