

PIERA CARDÌ - FELICITA FICHERA - GRAZIELLA SEMINARA - ALESSANDRO  
SOLBIATI  
Catania - Milano

## NUOVI APPROCCI PER GODERE LA MUSICA D'OGGI. UN PROGETTO DIDATTICO

GRAZIELLA SEMINARA - ALESSANDRO SOLBIATI – *Premessa*

Sono molte le composizioni appartenenti alla musica d'arte di oggi, e più in generale del Novecento ormai trascorso, che appaiono di prim'acchito di non facile comprensione. Nel caso di taluni filoni compositivi – emersi soprattutto a partire dalla metà del secolo scorso, benché debitori di sperimentazioni precedenti – la difficoltà di fruizione risiede in primo luogo nel superamento della concezione discorsiva della musica propria della tradizione classico-romantica, fondata sul presupposto di un'analogia strutturale con il linguaggio verbale; ma essa risiede altresì nella sfida posta dai loro autori ai nostri abituali modi di ascolto. Infatti gran parte della produzione contemporanea, tanto *popular* che d'arte, richiede per lo più la semplice decifrazione dei parametri melodico e ritmico; tali abitudini percettive sono così radicate da ostacolare l'integrazione – nell'orizzonte culturale collettivo – di creazioni musicali altrimenti immaginate. La didattica musicale, in specie quella destinata agli studenti della scuola primaria e di quella secondaria di primo grado, può svolgere un ruolo decisivo per la trasmissione di questo diverso repertorio; ma se nel tempo sono state messe a punto procedure efficaci per la formazione alla musica del passato, ben più problematica si rivela l'educazione alla musica contemporanea anche per la minore preparazione dei docenti, spesso privi di conoscenze specifiche, e per le conseguenti inevitabili lacune metodologiche.

Si colloca in questa prospettiva il progetto *Nuovi approcci per godere la musica d'oggi*, sviluppato in seno al SagGEM con l'intento di porre al servizio della concreta pratica didattica le acquisizioni e gli strumenti della musicologia e della pedagogia della musica. Si tratta di un progetto di vasto respiro, concepito per la scuola secondaria di primo grado e imperniato sull'interazione tra il lavoro sul campo, svolto dai docenti nel diretto confronto con gli studenti, e la riflessione sui risultati via via acquisiti; l'obiettivo è quello di sviluppare a lungo termine una serie di percorsi didattici dedicati a brani che impongono all'ascoltatore l'elaborazione di nuove strategie percettive, poiché concepiti e costruiti sulla base della preminenza di parametri musicali reputati in passato secondari, come la testura,<sup>1</sup> il timbro, il gesto sonoro.

---

Il presente percorso è frutto di un lavoro condiviso tra i quattro autori; a Graziella Seminara si deve inoltre la curatela generale dello scritto.

Questa scelta è volta in primo luogo a dispiegare agli studenti nuovi orizzonti conoscitivi nell'approccio stesso all'ascolto: a dar loro la possibilità di scoprire che «la musica non è fatta solo di altezze e ritmi ma anche di 'entità sonore', che possono addirittura divenire il fondamento pressoché esclusivo di nuove forme di espressione musicale».<sup>2</sup>

Al tempo stesso si vuole sfatare la diffusa convinzione che la musica del presente sia non solo difficile da capire ma anche priva di attrattiva: i brani sono prescelti con il proposito di suscitare nei ragazzi stupore e curiosità, piuttosto che mero straniamento, e al tempo stesso di risvegliare in loro il piacere

---

<sup>1</sup> A fronte della prevalente predilezione per il termine 'tessitura', si adotta qui la traduzione del lemma tedesco 'Textur' (inteso come 'ordito', densità della trama sonora) proposta da Ingrid Pustijanac nella sua monografia su György Ligeti, il cui linguaggio musicale è oggetto di questo contributo; la studiosa preferisce «il termine meno consueto di 'testura' derivato dal termine latino 'textura' (che peraltro è documentato nella trattatistica rinascimentale) per evitare eventuali fraintendimenti con il significato che il termine tessitura ha tradizionalmente in italiano come indicazione di registro della voce umana nell'ambito più favorevole del canto» (I. PUSTIJANAC, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario*, Lucca, LIM, 2013, p. 134). La lezione 'Textur' è ampiamente presente negli scritti teorici di Ligeti, che interpretava il percorso della Nuova Musica come un progressivo spostamento dell'interesse compositivo dalla struttura alla testura: «Con il termine 'struttura' mi riferisco a un tipo di materiale in cui le singole parti siano distinguibili, una costruzione che si può vedere come prodotto delle interrelazioni tra le parti distinte. La parola *Textur* si riferisce invece ad un complesso più omogeneo, meno articolato, i cui elementi costitutivi sono scarsamente distinguibili. Si può forse indicare la differenza tra i due termini in questo modo: una struttura può essere analizzata a partire dai suoi componenti, una tessitura è meglio descritta dalle proprie caratteristiche globali, statistiche» (G. LIGETI, *Wandlungen der musikalischen Form*, «Die Reihe», VII, 1960, ora anche in *Gesammelte Schriften*, a cura di M. Lichtenfeld, 2 voll., Mainz, Schott, 2007, I, pp. 85-104; trad. it. *Metamorfosi della forma musicale*, in *Ligeti*, a cura di E. Restagno, Torino, EDT, 1985, pp. 223-242: 241, nota 29).

<sup>2</sup> J.-J. NATTIEZ, *Come raccontare il XX secolo*, in *Enciclopedia della musica*, I: *Il Novecento*, a cura di J.-J. Nattiez, Torino, Einaudi, 2001, pp. XLI-LVIII: L. Sulle problematiche della musica d'oggi cfr. anche P. BOULEZ, *Note di apprendistato*, Torino, Einaudi, 1968 (ed. orig. *Relèves d'apprentis*, Paris, Seuil, 1966); ID., *Punti di riferimento*, Torino, Einaudi, 1984 (ed. orig. *Points de repère*, a cura di J.-J. Nattiez, Paris, Bourgois, 1981); P. CAVALLOTTI, *Prospettive del frammentario e del discontinuo nella musica del Novecento*, in *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera*, a cura di G. Borio e C. Gentili, Roma, Carocci, 2007, pp. 213-231; A. I. DE BENEDICTIS - N. SCALDAFERRI, *Le nuove testualità musicali*, in M. CARACI VELA, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, II: *Approfondimenti*, Lucca, LIM, 2009, pp. 71-116; M. GARDA, *L'estetica musicale del Novecento. Tendenze e problemi*, Roma, Carocci, 2007; S. GENNARO - G. BORIO, *Multimedialità e metamorfosi del concetto di opera*, in *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera* cit., pp. 335-353; J.-J. NATTIEZ, *Musicologia generale e semiologia*, Torino, EDT, 1989; A. SOLBIATI, *La forma e le forme*, in ID., *Sinfonia seconda. Sinfonia. Die Sterne des Leidlands*, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, D. Kawka dir., Stradivarius, STR 33760, 2007.

dell'ascolto che potrebbe venire soltanto rafforzato da un approccio consapevole, fondato su una nuova familiarità con le componenti morfologiche del dato sonoro.

In prima battuta è stato individuato un insieme di brani – di Ligeti Donatoni Castiglioni Solbiati – diversi tra loro per scrittura e durata ma tutti di immediata evidenza percettiva, nei quali densità, timbro, dinamica concorrono alla strutturazione della forma. Si è quindi sviluppato un confronto con Piera Cardì e Felicità Fichera, le due docenti che per prime hanno deciso di accogliere questa scommessa educativa; insieme si è optato per due composizioni di György Ligeti, il *Poème symphonique pour 100 métronomes* e *Lux aeterna*, che appartengono alla prima maturità compositiva del musicista ungherese e che coniugano la complessità di concezione e di scrittura con una singolare forza comunicativa. La scelta dei due brani – che sono stati proposti ad alunni rispettivamente di una prima e di una terza media – si è rivelata di straordinario valore formativo, per molteplici ragioni.

Se il *Poème symphonique* è destinato a uno “strumento” anomalo come il metronomo, *Lux aeterna* si caratterizza per l'utilizzo inusuale delle voci, volto a valorizzarne inconsuete possibilità sonore; si presta così a mostrare come le voci possano essere impiegate con una variegata pluralità di tecniche di attacco e di emissione e possano “suonare” in modi profondamente diversi da quelli ordinari.

Benché sia costruito essenzialmente sul parametro ritmico, il *Poème symphonique* condivide con *Lux aeterna* la concezione formale, contrassegnata da una debole gerarchizzazione strutturale e dall'annullamento di qualsivoglia profilo – melodico ritmico armonico – gestalticamente riconoscibile. In entrambi i casi l'attenzione degli studenti può essere spostata sulla componente materica del suono e sulla sua dimensione timbrica, favorendo un affinamento delle loro abilità percettive.<sup>3</sup>

Entrambe le composizioni esibiscono una temporalità non lineare, che elude la direzionalità della tradizione musicale classico-romantica e revoca quel

---

<sup>3</sup> «La discontinuità funzionale che nella musica tonale stava alla base della continuità emotiva ed espressiva è completamente scomparsa poiché lo spazio è “piatto”, “liscio”, “slegato” (le altezze si equivalgono funzionalmente, le consonanze e le dissonanze sintatticamente): ormai l'ascoltatore non ha più la possibilità di anticipare gli sviluppi della forma e non può più prevedere i periodi di tensione e distensione. [...] In altre parole, nella misura in cui non si possono definire condizioni di stabilità, saranno le condizioni di rilevanza a organizzare per l'ascoltatore la struttura dei prolungamenti. L'ascoltatore, disorientato, costruisce una nuova gerarchia contestuale, identifica degli elementi rilevanti nel contesto, costruisce durante l'ascolto un sistema di riferimenti basato sulle caratteristiche sonore immediatamente percepibili, al di là di ogni funzione grammaticale»: M. IMBERTY, *Continuità e discontinuità*, in *Enciclopedia della musica*, I cit., pp. 526-547: 530.

«gioco di confronti, attese e previsioni»,<sup>4</sup> fondato sulla funzione cognitiva della memoria, che determina la percezione del tempo nella musica di impianto tonale. Il *Poème symphonique*, pur ideato come una traiettoria temporale orientata verso l'esaurimento del meccanismo propulsivo di centro metronomi, impedisce per gran parte del suo decorso la percezione del tempo; in *Lux aeterna* il *continuum* temporale è consegnato a una scrittura stratificata talmente densa da venirne neutralizzato e si converte in *vertical time* (secondo la felice definizione di Jonathan Kramer).<sup>5</sup> L'impatto con strutture temporali così diverse può aiutare a spiegare agli studenti che la musica si iscrive nel tempo e a sua volta lo ripensa e lo riorganizza; e che ogni composizione si configura come una specifica e inconfondibile "scrittura del tempo", attraverso la quale il musicista ci dice qualcosa sulla sua idea dell'uomo e del mondo.<sup>6</sup>

Le modalità di lavoro sono state elaborate in maniera condivisa, anche se sono state adattate ai brani proposti e alla presenza o meno di prerequisiti tecnico-musicali da parte degli studenti; di conseguenza sono stati seguiti tragitti didattici diversi e si sono definiti obiettivi d'apprendimento differenziati. I ragazzi di prima media sono stati sottoposti a un accurato lavoro propedeutico, che li ha predisposti all'incontro con il mondo sonoro delineato da Ligeti nel *Poème symphonique*; la minore dimestichezza con il repertorio musicale colto e la mancanza di preconetti hanno favorito un approccio all'esperienza estetica più naturale e meno mediato e una minore resistenza all'impegno ermeneutico. Di contro per gli studenti con un *imprinting* già avviato è stato necessario un più lungo lavoro nel corso dell'ascolto, perché – dinanzi all'alterità del paesaggio sonoro di *Lux aeterna* – sono stati costretti a destrutturare i propri comportamenti auditivi, fondati su quei meccanismi di previsione e di attesa che sono costitutivi del sistema armonico-tonale.<sup>7</sup>

La guida all'ascolto è stata condotta dalle docenti dopo un personale impegno di approfondimento, che ha riguardato tanto l'itinerario artistico di Ligeti

<sup>4</sup> A. MONTALI, *Ascoltare il tempo*, Roma, Aracne, 2008, p. 170.

<sup>5</sup> Cfr. J. KRAMER, *The time of Music, New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, New York, Schirmer, 1988; ID., *Concepts postmodernes du temps musical*, in *Le temps et la forme. Pour une épistémologie de la connaissance musicale*, a cura di E. Darbellay, Genève, Droz, 1998, pp. 297-322; ID., *Il tempo musicale*, in *Enciclopedia della musica*, II: *Il sapere musicale*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 143-170. Sul tema del tempo nella musica contemporanea cfr. anche M. DORATO, *Uno sguardo al tempo fisico*, in *Storia dei concetti musicali. Armonia, tempo*, a cura di G. Borio e C. Gentili, Roma, Carocci, 2007, pp. 305-319; I. PUSTIJANAC, *Il tempo nel pensiero compositivo della seconda metà del Novecento*, in *Storia dei concetti musicali. Armonia, tempo* cit., pp. 343-359.

<sup>6</sup> Cfr. M. IMBERTY, *Le scritture del tempo. Semantica psicologica della musica*, Milano-Lucca, Ricordi-LIM, 1990.

<sup>7</sup> Cfr. a tal proposito L. MEYER, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago Press, 1956.

che una serie di testi teorici di pedagogia e psicologia della musica;<sup>8</sup> in particolare si è condivisa l'ipotesi di Michel Imberty che «la forma musicale viene identificata attraverso un insieme di *condotte percettive di decodificazione*, alcune delle quali sono rigorosamente determinate dall'organizzazione stilistica».<sup>9</sup> Senza alcuna forzatura speculativa, gli studenti sono stati sollecitati a prendere coscienza del funzionamento dei processi della percezione e del condizionamento dello “stile” di ciascun compositore sulle stesse condotte percettive.

A tal proposito rivestono grande interesse le risposte da loro fornite durante il processo di ascolto: gli alunni di prima media hanno reagito soprattutto con considerazioni attinenti la componente semantica del *Poème*; quelli di terza media invece hanno rivolto la loro attenzione alla dimensione formale del brano proposto. Non si è trattato di mera casualità: le due composizioni ligetiane sono state scelte anche perché, pur corredate di titoli, sono brani di musica “pura” il cui senso è in primo luogo puramente musicale. Questa prerogativa ha permesso alle docenti di far comprendere che un brano musicale compiuto possiede una propria capacità di significazione, inscritta nella sua organizzazione sonora: in modi diversi, dettati dall'età e delle competenze pregresse, i ragazzi hanno imparato a cogliere questa dimensione semantica ‘intrinseca’ oltre ad accedere alle valenze simboliche dei brani ascoltati.

In più, la costruzione di nuovi orizzonti conoscitivi si è intrecciata con un “fare” diverso dalla pratica che prevale ancor oggi nella didattica musicale e che viene identificata con una meccanica abilità strumentale; al contrario i ragazzi sono stati indotti a scoprire la materialità del suono e a riconoscere nell'atto compositivo un'azione, anche artigianale, di strutturazione della materia sonora. Lungi dal porsi come un atto irriflesso, il far musica si è configurato come possibilità di esplorazione e manipolazione delle diverse componenti del suono – altezze ritmi timbri dinamica densità – e ha costituito per gli studenti un'esperienza interessante e avvincente.

Va rilevato infine che nel corso del lavoro didattico si è fatto ricorso anche a una fruizione che coniugasse l'ascolto con la visione. Si è consapevoli infatti del fatto che la dimensione audiovisiva si stia imponendo come «struttura universale della comunicazione»:<sup>10</sup> un fenomeno che non va assecondato ma può essere usato come supporto utile, seppure ausiliario, a una pratica pedagogica consapevole e avvertita.

---

<sup>8</sup> Cfr. in particolare *Educazione musicale e formazione*, a cura di G. La Face Bianconi e F. Frabboni, Milano, Franco Angeli, 2008; M. IMBERTY, *Suoni Emozioni Significati. Per una semantica psicologica della musica*, Bologna, CLUEB, 1986.

<sup>9</sup> M. IMBERTY, *Le scritture del tempo* cit., p. 26.

<sup>10</sup> G. BORIO - S. GENNARO, *Multimedialità e metamorfosi del concetto di opera*, in *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera* cit., pp. 335-354.

PIERA CARDÌ – *Poème symphonique pour 100 métronomes*

Scritto nel 1962, il *Poème symphonique pour 100 métronomes* è una composizione per cento metronomi, messi in azione da 10 musicisti sotto la guida di un direttore. Questo brano, definito da György Kurtág «stupefacente, tragico, beckettiano»,<sup>11</sup> si ispira a una giovanile lettura di Ligeti: una novella dello scrittore ungherese Gyula Krúdy (1878-1933), ambientata in una «casa solitaria nel nord del bassopiano ungherese [...] in cui ticchettano in continuazione svariati orologi».<sup>12</sup>

La sua ideazione fa riferimento alle attività del movimento artistico Fluxus, che consistevano in *performances* caratterizzate dalla contestazione della tradizione culturale e artistica europea, considerata intellettualistica e astratta, e dalla negazione della volontà dell'autore, consegnata al caso o all'improvvisazione o al contrario sostituita da complesse operazioni algebriche. La poetica di Ligeti per un verso manifesta una forte tendenza alla teatralità e un atteggiamento divertito e disincantato nei confronti della tradizione accademica; per un altro verso rivela la determinazione a considerare l'evento musicale non secondario rispetto all'*happening*: Ligeti sente la necessità di muoversi *con* mezzi musicali, lavorando su parametri e strutture sonore, in opposizione a una concezione “ideologica” dell'arte.

Il *Poème* è concepito come un «cerimoniale musicale» che allude ironicamente al rapporto autore-*performer*-pubblico tipico delle avanguardie, anche con l'inserzione di un lungo e pedissequo testo introduttivo che contiene indicazioni per la preparazione dei metronomi (ad esempio la richiesta di risuonatori di legno o di altoparlanti per amplificarne i battiti); tuttavia l'inserzione di tali indicazioni, investite di un graffiante umorismo, non impedisce a Ligeti la ricerca di un risultato “musicale” nell'intento di raggiungere il pubblico, l'ascoltatore.

Il musicista ungherese, in poco più di cinque minuti, utilizzando il tempo in forma narrativa ma non come parametro di durata, muove dal caos generato dal rumore uniforme di 100 metronomi, regolati a diverse velocità, per giungere – attraverso costellazioni ritmiche continuamente mutanti, per il graduale rallentare e arrestarsi dei metronomi – al silenzio inquietante originato dalla “morte” dell'ultimo orologio musicale.

*Attività propedeutica*

Allo scopo di ottimizzare gli esiti del progetto si rende necessario un lavoro propedeutico all'ascolto del *Poème*, finalizzato principalmente all'acquisizione, da parte dei ragazzi, dei concetti di ritmo e di metro e alla loro familiarizzazione con il metronomo.

<sup>11</sup> G. KURTÁG, *Préface*, in S. GALLOT, *György Ligeti et la musique populaire*, Lyon, Editions Symétrie, 2010 pp. 3-14: 6; trad. it. in I. PUSTIJANAC, *György Ligeti cit.*, p. 85.

<sup>12</sup> G. LIGETI, *Lei sogna a colori? György Ligeti a colloquio con Eckehard Roelcke*, Padova, Alet Edizioni, 2004, p. 22.

Innanzitutto si approntano esercizi di pratica strumentale, con l'obiettivo di far interiorizzare la regolarità delle pulsazioni musicali: a ciascun alunno si chiede di scrivere sul proprio quaderno una sequenza di semiminime che poi deve eseguire individualmente sul tamburo o su un qualunque strumento idiofono a percussione a sua scelta, scegliendo la velocità a lui più congeniale e mantenendo un ritmo e un metro costanti.

In un secondo momento si mostra un metronomo, se ne espone la funzione e si chiede a ogni ragazzo a regolarlo, cercando di individuare la tacca il più possibile corrispondente all'andamento prescelto. In tal modo gli studenti acquistano consapevolezza della funzione stabilizzatrice e misuratrice del tempo: proprio quella funzione canonica che Ligeti scardina nel brano in questione.

Quindi i ragazzi vengono riuniti in gruppi di tre (tanti quanti sono i metronomi meccanici disponibili) e sono invitati a eseguire sequenze di semiminime a differenti velocità: la percezione sonora comincia a perdere il senso di linearità prodotto dalle precedenti esecuzioni individuali e gli studenti sperimentano concretamente la compresenza di tracciati ritmici reciprocamente difforni.

A questo punto si domanda loro di realizzare un'esecuzione collettiva delle diverse sequenze, senza l'ausilio del metronomo; non conoscono ancora il brano che di lì a poco ascolteranno, ma si stanno predisponendo inconsapevolmente a una fruizione attiva del *Poème*, che avviene in forma di video. Si tratta di una scelta mirata: lo scenario suggestivo dei cento metronomi, impostati in modi disparati, rende le coincidenze e le sfasature ritmiche plasticamente evidenti e rafforza in tal modo l'esperienza uditiva. Una prima volta si propone l'ascolto senza alcuna interruzione, per favorire un approccio sincretico; una seconda volta l'ascolto viene interrotto in punti reputati opportuni per interventi e considerazioni.

La ricostruzione guidata della forma del *Poème*, come espressione dell'organizzazione strutturale e psicologica degli eventi sonori, è condotta sulla base di un processo di identificazione dei cambiamenti qualitativi, più o meno pregnanti, che determinano il senso dell'opera.<sup>13</sup> Le risposte verbali dei ragazzi riguardo tali cambiamenti presentano contenuti extramusicali o comunque non strettamente musicali, che sono in relazione con la loro esperienza esistenziale e le loro emozioni.

#### *Fase iniziale: il caos*

Con i loro ticchettii contemporanei e diversificati, i 100 metronomi sembrano rappresentare l'entropia, cioè la misura del disordine, dei sistemi fisici dell'Universo. I ragazzi percepiscono una trama sonora di cui non riescono a

---

<sup>13</sup> «L'essenza dello stile sta nella natura strutturale e psicologica dell'organizzazione degli avvenimenti sonori» (M. IMBERTY, *Le scritture del tempo* cit., p. 109); più avanti Imberty precisa: «La percezione di un'opera musicale è un'organizzazione gerarchica dei cambiamenti, contrasti e rotture percepiti nel corso dell'ascolto» (*ivi*, p. 118).

enucleare i singoli fili: non è concesso trovare ordine nel caos, cioè una struttura ordinata all'interno di un sistema caotico. Eppure, paradossalmente, quel sistema entropico è generato da tante strutture ordinate riunite insieme, da una combinazione di movimenti isocroni. Si concorda sulla considerazione che più tempi musicali, se sovrapposti, producono un "non tempo": l'annullamento percettivo del ritmo concorre alla perdita di direzionalità del discorso musicale e a un senso di sospensione temporale.

L'effetto rumoristico della pulsazione simultanea ma sregolata di più metronomi consente inoltre di introdurre la nozione di 'cluster': un agglomerato sonoro complesso, prevalentemente costituito da seconde sovrapposte. Con le tastiere o con più flauti, diviene facile e divertente per gli studenti sperimentare l'effetto sonoro del cluster e si ha la possibilità di trasmettere in modo immediato, e *per negazione*, anche la nozione di intervallo melodico.

Inoltre si esortano i ragazzi a elaborare il concetto di 'poliritmia', a cui sono già arrivati per induzione. Si spiega che, nelle composizioni strumentali scritte prima e dopo il *Poème*, Ligeti sovrappone *pattern* ritmici diversi tra loro (ad esempio terzine, quintine, sestine ecc.), presentati sia in forma di note ribattute che in forma di scale o arpeggi. Queste considerazioni offrono al docente la straordinaria opportunità di attuare una didattica individualizzata: tutti gli alunni, nessuno escluso, con prestazioni diverse determinate dalle abilità acquisite, possono pervenire a una comune esperienza di apprendimento eseguendo differenti sequenze melodiche associate a *pattern* ritmici discordanti.

Anche se le immagini del video permettono una visualizzazione dell'energia cinetica sprigionata dai 100 metronomi in azione, restituendo al movimento il suo senso plastico e superando la dicotomia tra tempo e spazio, viene chiesto ai ragazzi di concentrarsi il più possibile sugli effetti sonori. Ci si attende da loro una risposta 'entropica' che arriva puntualmente, con immagini di applausi, grandine, pioggia, gare di motocross, zoccoli di cavalli al galoppo, gracidio di rane.

#### *Fase centrale: orbite sonore in cerca di ordine*

La narrazione del *Poème* subisce un'evoluzione: i metronomi iniziano a fermarsi uno dopo l'altro. La spinta cinetica generata dalla carica degli strumenti meccanici si va esaurendo, producendo delle microfratture nell'ordito sonoro: in alcuni istanti le singole pulsazioni sembrano cercarsi e trovarsi, addensandosi in veri e propri nodi, e subito dopo si allontanano, provocando un diradamento della testura. Procedendo il brano, i ragazzi riferiscono sensazioni di fastidio, di instabilità, di precarietà e ricorrono a nuove immagini, come quelle di un motore in sofferenza o di uno sgranamento del *carter* della bici. I vuoti sonori creano in loro una sgradevole sensazione; preferivano il caos iniziale piuttosto che la ricerca di un ordine che non si trova: non riescono a individuare moduli ritmici uguali tra loro.

*Fase conclusiva: verso il nulla*

I metronomi continuano a fluttuare nelle loro molteplici orbite sonore e il loro graduale commiato da questa danza cinetica determina dei transitori silenzi. In verità a ogni sottrazione corrisponde il progressivo affermarsi di quell'elemento tanto cercato sin dall'inizio del brano: il ritmo, ordine del movimento.

Si producono inoltre delle illusioni acustiche, un fenomeno percettivo indagato da Ligeti sin dalle composizioni degli anni '60: al momento dell'ascolto affiorano delle cellule ritmiche o ritmico-melodiche che non esistono nella partitura ma che sono rigorosamente programmate dal compositore. Nel *Poème* la percezione di illusionistiche figure ritmiche è possibile alla fine del percorso, quando alcuni metronomi si fermano e altri rallentano: non si percepisce più una sonorità complessiva ma l'orecchio inizia a isolare alcuni elementi, stabilendo rapporti tra di essi e organizzando così degli eventi acustici. Infatti alcuni alunni deducono dalle pulsazioni dei metronomi, sempre più diradate, delle figure ritmiche più o meno regolari: sono ormai in grado di riconoscere il *Kronos* dopo averne avvertito l'assenza, che hanno sperimentato empiricamente. Qualcuno assimila quelle figure al battito del cuore, come a voler manifestare inconsapevolmente l'empatia del proprio ascolto: il tempo meccanico è divenuto tempo vissuto.

La narrazione continua fin quando non restano che pochi metronomi, che infine si spengono l'uno dopo l'altro. I due ultimi metronomi, con i loro lenti rintocchi finali, risuonano «come dei solisti abbandonati, producendo l'effetto di un sorprendente addio lirico»: <sup>14</sup> il silenzio assume una valenza estetica. Un'importante riflessione comune affiora a conclusione dell'ascolto: il metronomo, il strumento generatore del tempo per eccellenza, si è trasformato nel mezzo che lo annulla.

*La costruzione di una "partitura iconica"*

A completamento del lavoro semantico fin qui svolto, si sollecitano gli alunni a compiere un percorso semiologico: devono cercare di fissare la forma in divenire del *Poème* per mezzo di disegni, che si configurano come rappresentazione grafica, e al tempo stesso simbolica, della "scrittura" del tempo musicale dell'opera. Tale tipo di rappresentazione può realizzarsi solo tramite l'elaborazione di una partitura iconica, che viene ad accogliere tutta la carica affettiva dell'esperienza estetica vissuta dagli studenti.

Si ascolta il *Poème* un'ultima volta per segnare l'evoluzione della narrazione sulla linea del tempo. Nascono diverse possibili soluzioni grafiche e infine tutti convergono su una in particolare: un grande contenitore, una sfera "magica" che gradualmente si va destrutturando, perdendo la sua forma fino a smaterializzarsi (fig. 1).

---

<sup>14</sup> G. KURTÁG, *Préface* cit., p. 6.

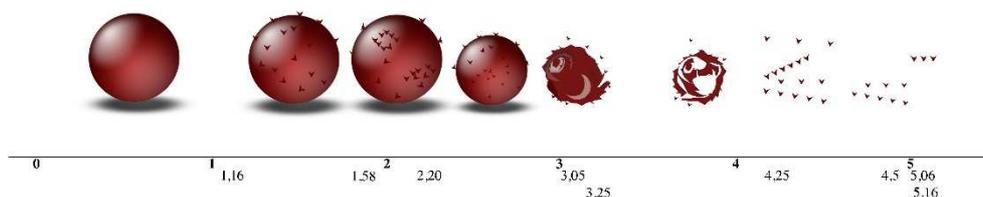


Fig. 1 – “Partitura iconica”, rappresentativa di *Poème symphonique pour 100 métronomes* di György Ligeti

#### FELICITA FICHERA – *Lux aeterna*

Scritta nel 1966, per un coro a cappella costituito da 16 voci soliste, *Lux aeterna* riflette l’evoluzione del linguaggio musicale di Ligeti dopo la frequentazione dello Studio für Elektronische Musik del West Deutsche Rundfunk di Colonia e le sperimentazioni elettroacustiche condotte insieme a Karlheinz Stockhausen ed Herbert Eimert. Con questa composizione Ligeti dà inizio a un percorso creativo personale, autonomo rispetto allo strutturalismo postweberniano; inedita è in particolare la creazione di un tempo musicale non più organizzato in scansioni periodiche né articolato in unità formali definite, ma «concepito verticalmente» e come immobilizzato in un «unico presente»: <sup>15</sup> «Incantare il tempo – dichiara Ligeti – revocare il suo trascorrere, rinchiuderlo nell’istante, rappresentano il principale proposito del mio comporre». <sup>16</sup>

*Lux aeterna* è stata proposta a una terza classe costituita da ragazzi in possesso delle conoscenze di base del linguaggio musicale, capaci di distinguere e di riconoscere l’impostazione ritmica e metrica di un brano del repertorio cosiddetto ‘classico’. <sup>17</sup> In modo graduale, e utilizzando i mezzi conoscitivi in possesso degli studenti, si è cercato di rendere più accessibile il linguaggio

<sup>15</sup> J. KRAMER, *Il tempo musicale* cit., pp. 163, 162.

<sup>16</sup> G. LIGETI, *Zu meinem Klavierkonzert*, in *Gesammelte Schriften* cit., II, pp. 296-300: 300; trad. it. in G. SEMINARA, *Le metafore del tempo e dello spazio nella riflessione musicale di György Ligeti*, in *Musica e metafora: storia, analisi, ermeneutica*, a cura di F. Finocchiaro e M. Giani, Torino, Accademia University Press, 2017, pp. 155-191: 168.

<sup>17</sup> Il lavoro propedeutico, svolto nel corso dei due anni precedenti, è stato finalizzato all’acquisizione di precisi prerequisiti quali le abilità di lettura, scrittura, comprensione e uso del linguaggio musicale codificato. In particolare gli alunni sono in grado di leggere e utilizzare i segni grafici relativi all’altezza, la durata e l’intensità del suono e alle figure ritmiche, anche irregolari; di decodificare un semplice testo musicale, anche polifonico; di riconoscere all’ascolto gli intervalli e il loro rapporto verticale di consonanza e dissonanza; di individuare le diverse linee melodiche di una composizione a più voci; di ricostruire in modo essenziale la struttura formale di un brano; di identificare le corrispondenze tra musica e testo; di correlare la musica ad altre forme d’arte; di eseguire con il flauto dolce semplici melodie, anche polifoniche.

musicale di uno dei principali rappresentanti dell'avanguardia del secondo Novecento. Si ritiene infatti che le nuove generazioni possano mostrarsi più aperte alle sollecitazioni della ricerca musicale più avanzata e siano capaci di accettare più volentieri modalità di percezione e punti di vista non convenzionali.

*Prima fase: l'oggetto sonoro misterioso*

La classe ascolta *Lux Aeterna* senza alcuna presentazione, né notizie sull'autore. Ciò che interessa in questa prima fase è una percezione sincretica del brano e le reazioni dei ragazzi verso il "nuovo".

Invitati a esprimere un giudizio, gli studenti reagiscono con commenti negativi. La maggior parte di loro si mostra infastidita, alcuni ridono; tutti manifestano un senso di avversione e di rifiuto dinanzi a una composizione nella quale non riconoscono elementi musicali e testuali comprensibili. I ragazzi hanno difficoltà a definire i percorsi vocali stratificati e la sonorità "alterata" dell'opera: qualcuno sente un "ronzio", altri associano i suoni a dimensioni soprannaturali, altri ancora sono scettici sul fatto che si tratti di un complesso vocale.

*Seconda fase: i suoni "alieni"*

Prima di riascoltare *Lux aeterna* si forniscono alcune informazioni sull'autore e si precisa che si tratta di una composizione polifonica a cappella. I ragazzi hanno una certa familiarità con la polifonia, che hanno sperimentato negli anni precedenti con la pratica vocale e strumentale, ma non trovano riscontri nella loro esperienza: l'idea di una nitida costruzione di linee sovrapposte, in cui ogni voce ha pari importanza, viene smentita da un intreccio delle parti poco definibile. Ciò che percepiscono è un flusso ininterrotto timbricamente connotato, statico e al tempo stesso in trasformazione; le voci sembrano prive di una specifica identità melodica e ritmica e la loro interazione sembra conferire al materiale sonoro una qualità affatto particolare, il cui carattere "straniero" genera un perturbante senso di disorientamento.

Molto presto e definitivamente viene abbandonata l'idea di ritrovare una scansione metrica tradizionale. Qualcuno evoca con nostalgia la polifonia bachiana, studiata negli anni precedenti e avvertita come più familiare, sebbene lontana dalle consuete abitudini di ascolto; l'assenza del requisito della discorsività tradisce le aspettative degli studenti, tanto più in quanto hanno acquisito un bagaglio musicale di base, e mette in discussione la loro sicurezza percettiva e la loro stessa idea di 'arte', identificata in ciò che è bello o almeno piacevole.

*Terza fase: la partitura "amica"*

Prima di procedere a un successivo ascolto di *Lux aeterna*, si presenta la partitura. I ragazzi sono in grado di decifrarla perché Ligeti utilizza la notazione

tradizionale e non ricorre a segni particolari o a grafismi tipici della nuova avanguardia. Così si avvia un'analisi del brano, utilizzando le conoscenze degli studenti.

A una prima lettura si orienta l'attenzione sulle voci femminili, che appaiono compresse in uno spazio ridotto: sin dalle prime battute infatti vengono sovrapposte a distanza di semitono o di seconda maggiore. Si spiega che proprio questi ristretti rapporti intervallari rendono impossibile il riconoscimento delle singole parti della costruzione polifonica e producono una sensazione di saturazione dello spazio sonoro. Si comunica che Ligeti definiva 'micropolifonia' questa personale declinazione della polifonia: dalla fine degli anni '50 in brani come *Apparitions* (1958-1959) e *Atmosphères* (1961) il musicista ungherese costruisce compagini polifoniche costituite da un grande numero di parti vocali e strumentali e – attraverso la compattezza della testura – giunge a conseguire un timbro inedito, percepito come fenomeno acustico globale. I ragazzi imparano a riconoscere l'importanza del parametro timbrico nella concezione e nella realizzazione musicale di *Lux aeterna* e cominciano a concentrarsi sull'effetto sonoro, timbricamente cangiante, del brano. Sono allora indirizzati a prendere in considerazione l'organizzazione ritmica e non è difficile per loro osservare che le voci femminili sono collegate in sottogruppi ciascuno dei quali impiega figure ritmiche diverse, che vengono registrate in un apposito schema: i soprani I e IV e i contralti III procedono in terzine, i soprani II e i contralti I e IV in quintine, mentre le restanti voci, soprani III e contralti II, utilizzano figure regolari. Si informa che questo procedimento è definito 'poliritmia' e che Ligeti lo utilizza in funzione del timbro, pianificando minime sfasature tra gli attacchi delle voci per ottenere delle vere e proprie fluttuazioni sonore; si cita anche un passo dei suoi scritti, laddove dichiara che «la sequenza di suoni "superveloci" si trasforma in un timbro costantemente iridescente. Il ritmo non è più udibile in quanto movimento, ma al contrario lo percepiamo come uno stato stazionario».<sup>18</sup>

Adesso gli studenti sono in grado di comprendere che la sonorità "strana" e "insolita" di *Lux aeterna*, che rende quasi innaturali le voci umane, è determinata dai procedimenti compositivi impiegati da Ligeti e giungono ad associare la ricerca ritmica e timbrica del compositore con l'impressione di una musica bloccata, che non avanza. Ciò consente di riflettere sulla peculiare costituzione temporale della musica; i ragazzi apprendono che il compositore "struttura" il tempo musicale: può regolarlo o dare la sensazione di sopprimerlo, condizionando la percezione della durata negli ascoltatori.

A questo punto si propone un ulteriore ascolto di *Lux aeterna* e si chiede ai ragazzi di concentrarsi sulla testura. Il brano rivela un nuovo aspetto, che corregge la dominante sensazione di staticità: l'avvicinarsi di addensamenti e

---

<sup>18</sup> G. LIGETI, *Musik und Technik. Eigene Erfahrungen und subjektive Betrachtungen*, in *Gesammelte Schriften* cit., I, pp. 237-261: 242; trad. it. in G. SEMINARA, *Le metafore del tempo e dello spazio* cit., p. 157.

rarefazioni, perfettamente visualizzabili in partitura. Gli studenti comprendono che la trama sonora è internamente articolata attraverso trasformazioni quasi impercettibili, che rendono impossibile una chiara segmentazione della composizione. A dominare è la sensazione di continuità, che Ligeti ottiene anche con le prescrizioni relative agli attacchi delle voci (p. es. «entrare in modo impercettibile», «dal nulla») e con le indicazioni dinamiche, tutte giocate su variazioni del *piano*: queste disposizioni sono con evidenza dettate dall'intento di non intaccare il *fluire* della massa sonora. I ragazzi possono così mettere a fuoco il concetto di *continuum*, che rimanda alle 'fasce sonore' delle prime composizioni di musica elettronica elaborate negli anni '50 presso lo Studio di Colonia; si danno loro informazioni dettagliate sulla ricerca elettroacustica, che ha modificato a fondo il paesaggio sonoro della seconda metà del XIX secolo, e si pone in rilievo come le sonorità elettroniche ormai costituiscano un ambito consueto di fruizione musicale (dalle musiche per film alle sonorità di tanta musica *popular*).

Il brano di Ligeti non è più un oggetto sonoro distante e inaccessibile. Gli studenti sono pronti a un ascolto consapevole: sanno che il senso di *Lux aeterna* non risiede in un percorso direzionato che corrisponda alle loro aspettative e che un pensiero musicale non necessariamente deve tradursi in configurazioni melodiche e ritmiche ma può essere fatto di strati e di spessori sonori. Imparano a immergersi nel brano e a trarre piacere dalla pura materialità del suono.

#### *Intrecci polifonici e partiture virtuali*

Per completare il percorso analitico si propone agli studenti un video che cattura la loro attenzione e reperibile su YouTube all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=Zy8SQ-LWC20> (ultimo accesso, 17 dicembre 2017). Attraverso lo scorrimento di linee colorate, corrispondenti a ciascun gruppo di voci, esso riesce a raffigurare il modo in cui la massa sonora si muove lungo la linea del tempo.

L'immagine di una sorta di partitura non convenzionale, più vicina alla loro idea intuitiva di scrittura, permette ai ragazzi di visualizzare l'intreccio delle voci e i mutamenti di spessore del tessuto sonoro. Quando la musica si estingue e il video giunge a conclusione, i ragazzi tuttavia non hanno la sensazione di una fine ma immaginano un altrove nel quale la musica sembra proseguire. È quel che Ligeti intendeva ottenere: «ciò che ascoltiamo – dichiarava a proposito di *Lux aeterna* – è in verità una sezione di qualcosa che è iniziato eternamente e che continuerà a risuonare per sempre».<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> *Ligeti in Conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel, and himself*, London, Eulenburg, 1983, p. 84; trad. it. in G. SEMINARA, *Le metafore del tempo e dello spazio* cit., p. 169.

*Percorsi interdisciplinari: dal testo al cinema*

Si ritiene opportuno proporre anche un'analisi del testo di *Lux aeterna*, che può essere ricavato dalla partitura: si tratta di un testo liturgico che fa parte della *Missa pro defunctis*. Si spiega di cosa si tratti e si traduce brevemente dal latino; diventa facile notare come le parole della messa funebre perdano il loro significato referenziale e assumano una funzione sonora del tutto autonoma. Ciò induce a riflettere sul rapporto tra parola e suono, che in *Lux Aeterna* viene del tutto rivisitato: gli studenti apprendono che le modalità di interazione tra musica e testo sono molteplici e che ciascun compositore le mette in pratica sulla base della propria concezione poetica.

Infine per sollecitare un approccio interdisciplinare alla composizione si propone la visione del film di Stanley Kubrick *2001 Odissea nello spazio*: l'avventura del protagonista del film, David Bowman, e del suo equipaggio nello spazio siderale è scandita da ben quattro opere ligetiane, tra le quali anche *Lux aeterna*, che sono impiegate in lunghe scene prive di dialoghi proprio per favorire la concentrazione sul dato sonoro. I brani appaiono come una naturale espansione delle immagini anche per la loro capacità di evocare una dimensione trascendente: con un'elaborazione concettuale legata alla loro età anagrafica e scolastica, gli studenti riescono a intuire come la poetica visionaria del regista trovi corrispondenza in una musica che sfida il senso del tempo.

Ci si avvia verso le considerazioni finali. L'ascolto e l'analisi di *Lux aeterna* ha permesso ai ragazzi di scoprire la rivoluzionaria modernità dello stile di Ligeti; ha favorito un approccio consapevole a un repertorio inusuale e ha reso possibile uno sguardo diverso, curioso e positivo, verso la musica d'oggi.

*graziella.seminara@unict.it*