



**UNIVERSITÀ
DI TRENTO**

Dipartimento di Lettere e Filosofia
Corso di Dottorato Culture d'Europa.
Ambiente, spazi, storie, arti, idee

**CORSO DI DOTTORATO IN
“CULTURE D’EUROPA. AMBIENTE, SPAZI, STORIE, ARTI, IDEE”**

Curriculum: Scienze dei Beni Culturali

Ciclo 38°

Coordinatore del Corso di Dottorato: prof. Federico Laudisa

**«Prehistoric Ligeti»
L’opera corale a cappella 1941-1956**

Dottoranda: Marina Rossi

Settore scientifico-disciplinare PEMM-01/C

Supervisore:

prof. Marco Uvietta

Co-supervisore:

prof. Fabio Cifariello Ciardi

Anno accademico 2024/2025

INDICE

INTRODUZIONE	7
1. RADICI MAGIARE. LA FORMAZIONE DI UNA MOLTEPLICE IDENTITÀ MUSICALE TRA STORIA E FOLKLORE	
1.1 La patria, la famiglia e gli esordi	13
1.1.1 La Transilvania dopo il Trattato del Trianon	
1.1.2 Le origini della famiglia	
1.1.3 Un’infanzia a Târnăveni: i primi contatti con il folklore magiaro	
1.1.4 Ligeti e la musica tradizionale della comunità <i>székely</i>	
1.1.5 Cluj e il contatto con la cultura rumena	
1.1.6 Nuovi equilibri geopolitici	
1.1.7 Farkas e il conservatorio di Cluj	
1.1.8 <i>A varró lányok e Temetés a tengeren</i>	
1.2. Gli studi presso l’Accademia “Ferenc Liszt” di Budapest (1945-1950)	41
1.2.1 Budapest nel dopoguerra	
1.2.2 Composizioni per coro 1945-1948	
1.2.3 Una borsa di studio in Romania	
1.3. Ritorno a Budapest	61
1.3.1 Docente presso l’Accademia Ferenc Liszt di Budapest	
1.3.2 <i>Kállai kettős e Inaktelki nóták</i>	
1.3.3 <i>Lakodalmas e Mátraszentimrei Dalok</i>	
1.3.4 <i>Da Az asszony és a katona a Pápainé</i>	
1.4. Dopo il 1956.....	85
1.4.1 Tensioni irrisolte	
1.4.2 La svolta degli anni Ottanta	

2. IL CONTRAPPUNTO FRA MANUALISTICA E CENSURA

2.1 Il primo approccio al contrappunto: da Farkas a Veress	97
2.1.1 Prime esperienze musicali	
2.1.2 Le testimonianze	
2.1.3 L'analisi dei documenti conservati a Basilea	
2.1.4 I materiali risalenti agli anni all'Accademia Liszt	
2.1.5 Considerazioni finali: fra memoria e intenzionalità	
2.2. Le opere e lo stile.....	125
2.2.1 Le composizioni risalenti agli anni con Farkas	
2.2.2. Il primo anno di studio con Sándor Veress	
2.2.3 Ligeti studente e insegnante	
2.3 Il canone nell'opera giovanile di Ligeti.....	141
2.3.1 Il canone e la micropolifonia	
2.3.2 Prime sperimentazioni	
2.3.3 Evoluzione della scrittura ligetiana	
2.3.4 <i>Ha folyóvíz volnék</i>	
2.3.5 <i>Pletykázó asszonyok</i>	
2.3.6 Oltre il canone: <i>Éjszaka-Reggel</i>	

3. LA GUERRA, LA PROPAGANDA, LA CENSURA

3.1 L'impatto del conflitto	171
3.1.1 L'esperienza della guerra	
3.1.2 <i>Burját-Mongol Aratodal</i>	
3.1.3 <i>Dereng Már A Hajnal</i>	
3.1.4 Altri brani a tema propagandistico	
3.2 Il realismo socialista e il condizionamento ideologico.....	187
3.2.1 L'Ungheria dopo il 1945	
3.2.2 La nostalgia, il contrappunto e la difesa delle emozioni	
3.2.3 Una presa di distanza	
3.2.4 Sviluppi stilistici	
3.3 Il conflitto con la situazione politico-culturale del regime	201
3.3.1 Il confronto con la censura	
3.3.2 La distensione e la fuga	
3.3.3 «Prehistory has ended»	

APPENDICI

A Catalogo delle opere corali di Ligeti	213
B. (En)chanting Ligeti. Un'indagine qualitativa sul processo di apprendimento della musica del Novecento da parte di un coro amatoriale.....	223
B.1 Descrivere la ricerca	

- B.2 Descrivere i protagonisti
- B.3 Intraprendere la ricerca
- B.4 Osservare i protagonisti
- B.5 Intervistare i protagonisti
- B.6 Conclusioni: valutare e valorizzare

C. Eseguire la musica corale di Ligeti nel 100° anniversario della morte: testimonianze da parte di direttori di ensemble professionali e semiprofessionali

- C.1 Intervista a Yuval Weinberg, direttore di “SWR Vokalensemble”, Stuttgart247
- C.2 Intervista a Eric Banks, direttore di “The Esoterics”, Seattle259

BIBLIOGRAFIA269

INTRODUZIONE

La presente tesi di dottorato prende in esame la musica corale giovanile di György Ligeti, composta tra il 1941 e il 1956, e intende indagare le modalità in cui i complessi contesti geopolitici e storico-culturali dell'Ungheria abbiano inciso in profondità sulle scelte stilistiche e sull'evoluzione del linguaggio del grande compositore magiaro. Particolare attenzione è riservata alla sua formazione musicale e sugli esordi compositivi; vengono altresì aperte delle prospettive che tali esperienze hanno aperto sulla produzione successiva agli anni Sessanta, con riferimento alla tecnica della micropolifonia.

L'espressione «Prehistoric Ligeti», con cui il compositore stesso definisce questa fase della propria produzione (in uno scritto dedicato a *Musica ricercata* per pianoforte)¹ racchiude una pluralità di significati. Da un lato, esso suggerisce l'idea di un periodo antecedente rispetto al compositore ormai affermato e consegnato appunto alla storia; dall'altro, sembra evocare – seppure forse in modo non del tutto consapevole – una dimensione in cui la trasmissione della cultura avveniva unicamente attraverso la tradizione orale. In tale prospettiva, la definizione potrebbe alludere a un legame profondo con la dimensione popolare e contadina, con quel patrimonio folklorico che ebbe un ruolo determinante nella formazione e nella prima maturità artistica di Ligeti, in particolare nel repertorio corale. Quest'ultimo riveste un'importanza cruciale, rappresentando circa un terzo del suo catalogo di quegli anni; nondimeno, esso non è ancora stato oggetto di un'indagine complessiva e sistematica.

Gran parte della letteratura musicologica su Ligeti si è infatti concentrata sugli anni maturi del compositore e, per quanto riguarda il repertorio corale, gli studi hanno privilegiato i grandi capolavori come *Lux Aeterna* e le *Drei Phantasien nach Hölderlin*.² Negli ultimi anni si è

¹ GYÖRGY LIGETI, *Über Musica Ricercata*, in *Gesammelte Schriften. Vol. II*, a cura di Monika Lichtenfeld, Schott, Mainz 2007, p. 154.

² Vedi BENJAMIN R. LEVY, *Rules as strict as Palestrina's: The regulation of pitch and rhythm in Ligeti's Requiem and Lux Aeterna*, «Twentieth-century music», II/10 (2013), pp. 203-230; BERND ENGLBRECHT, *Die späte Chormusik von György Ligeti: Analytische Betrachtungen im Hinblick auf Personalstil und*

svilupata una bibliografia piuttosto ampia e consolidata a proposito degli anni ungheresi di Ligeti, che prende avvio dai pionieristici lavori di Friedemann Sallis e giunge fino al rinnovato interesse di autori quali Márton Kerékfy, Anna Dalos e Simon Gallot.³ Questi studi, tuttavia, non esaminano in modo sistematico la produzione corale giovanile, anche a causa della limitata pubblicazione delle opere; la maggior parte di esse rimane, infatti, inedita, custodita in forma manoscritta o in edizioni d'epoca di ardua reperibilità. Le interviste condotte con direttori di coro e presentate in appendice al presente studio attestano l'assenza di indagini specifiche su questo repertorio e ne evidenziano l'urgente necessità di approfondimento. Questa esigenza non è dettata solo dalla volontà di comprendere le complesse dinamiche che ne hanno determinato la genesi, ma altresì dall'opportunità di valorizzare composizioni di notevole rilevanza artistica ad oggi poco note, promuovendone la conoscenza e l'esecuzione.

I contributi di Kerékfy, in particolare, si sono rivelati decisivi per l'avanzamento della ricerca. Grazie alle approfondite ricerche d'archivio svolte sia presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea, sia in istituzioni ungheresi di rilievo, quali l'Accademia Liszt di Budapest, gli archivi della Radio Nazionale Ungherese e altri centri di documentazione,⁴ egli ha reso disponibili materiali fondamentali per la ricerca, tra cui lettere, documenti e altre fonti primarie. In questo contesto, si è rivelata centrale l'identificazione da lui effettuata dei canti tradizionali su cui Ligeti ha basato le proprie composizioni.⁵ Egli ha inoltre offerto riflessioni significative su queste tematiche, estendendo l'analisi non solo agli anni giovanili del compositore, ma anche all'influenza del folklore musicale nelle opere della maturità.

Nello sviluppo delle linee di indagine della ricerca si è resa indispensabile un'analisi di natura geopolitica e culturale della Transilvania e dell'Ungheria: i numerosi e significativi eventi che hanno caratterizzato l'Europa centrale nella prima metà del Novecento hanno

Traditionsverhältnis, Peter Lang, Bern 1998; VERA FUNK, *Einen Anfang finden: György Ligetis Skizzen und Entwürfe zu den Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin für 16-stimmigen gemischten Chor a cappella*, «Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie», XIV/2 (2017), pp. 263-283

³ Vedi MÁRTON KERÉKFY, *Folkloristic inspirations in the music of György Ligeti: Problems of identification and interpretation*, «Musicologica istropolitana», 12 (2016), pp. 243-265; ID., *Verwendung, Verleugnung, Wiederentdeckung: Ligeti und ethnische Musiken*, «Studia musicologica», LVII/1-2 (2016), pp. 35-47; SIMON GALLOT, *György Ligeti et la musique populaire*, Symetrie, Lyon 2010.

⁴ Vedi MÁRTON KERÉKFY, *Ligeti György 1949-50-es népzenei tanulmányútja*, in *Zenetudományi Dolgozatok 2011*, a cura di Gábor Kiss, MTA BTK Zenetudományi Intézet, Budapest 2011, pp. 323-346; *Ligeti György a Zeneakadémián (1945-1956)*, in *Járdányi Pál és kora: Tanulmányok a 20. századi magyar zene történetéből (1920-1966)*, a cura di Anna Dalos e Viktória Ozsvárh, Rózsavölgyi és Társa, Budapest 2020, pp. 321-336; *'Functional Music' and Cantata for the Festival of Youth: New Data on Ligeti's Works from His Budapest Years*, in *I Don't Belong Anywhere: György Ligeti at 100*, a cura di Wolfgang Marx, Brepols, Turnhout 2022, pp. 135-159.

⁵ MÁRTON KERÉKFY, *A Kelet-Európai Népzene Hatása Ligeti György Zenéjére*, Tesi di Dottorato, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest 2014, pp. 164-180.

infatti esercitato un impatto determinante non solo sulle vicende biografiche del compositore, ma anche sui fattori che hanno plasmato il suo sviluppo stilistico.

Decisivo si è inoltre rivelato lo studio dell'archivio Ligeti conservato presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea (ottobre-novembre 2024), che ha consentito di analizzare in modo sistematico un cospicuo corpus di materiali documentari, quali quaderni di lavoro e composizioni inedite risalenti al periodo 1938–1945, offrendo una prospettiva privilegiata per ricostruire i processi formativi, i metodi di apprendimento e le prime sperimentazioni compositive che avrebbero orientato la successiva poetica ligetiana. L'accesso all'archivio ha consentito non solo di individuare il corpus delle composizioni corali custodite, ma anche di analizzare in modo approfondito gli schizzi e i quaderni di studio e di lavoro. L'esame di questo materiale si è rivelato determinante per delineare con maggiore precisione l'evoluzione del linguaggio compositivo di Ligeti e per chiarire le connessioni fra la sua formazione, i rapporti con altri compositori, le vicende biografiche e lo sviluppo stilistico della scrittura corale.

La tesi si articola in tre sezioni, che ripercorrono le tappe più significative del percorso giovanile di Ligeti, dalle prime esperienze musicali fino alla fuga da Budapest in seguito alla repressione della rivolta ungherese da parte delle forze sovietiche nel 1956. Pur seguendo in parte il medesimo andamento cronologico, ciascuna sezione adotta prospettive di indagine differenti, nelle quali l'analisi delle composizioni si intreccia con considerazioni di carattere storico ed estetico.

Il primo capitolo esamina il rapporto di Ligeti con il folklore musicale, elemento centrale nel suo sviluppo creativo, che contraddistingue in modo profondo la produzione giovanile, saldamente ancorata alla tradizione magiara, arricchita da influssi del canto rumeno e segnata in maniera decisiva dall'eredità dei grandi maestri ungheresi, in particolare Zoltán Kodály e Béla Bartók. L'influenza della musica contadina, destinata a riemergere nelle fasi più mature della sua produzione, si manifesta nelle composizioni corali con accenti ora ironici, ora appassionati o nostalgici, divenendo componente strutturale del suo linguaggio. Nel capitolo vengono inoltre presentati manoscritti inediti, mai analizzati in precedenza, che documentano le primissime esperienze compositive di un Ligeti ancora privo di una formazione accademica, insieme a pagine corali tra le sue prime prove, nelle quali emergono sia l'approfondimento dello studio dell'armonia e dei modelli classico-romantici, sia l'assimilazione di influenze provenienti da autori quali Bartók, Stravinskij e Hindemith.

La seconda sezione si concentra sulle modalità attraverso le quali Ligeti, sin dai suoi esordi, affrontò la scrittura contrappuntistica nelle principali composizioni corali, indagando i

processi che determinarono l'affermazione della polifonia quale elemento strutturale e determinante della sua evoluzione stilistica. Questo percorso è ricostruito mediante sia un'accurata indagine del suo percorso di studi presso i conservatori di Cluj e Budapest (su cui il compositore stesso ha fornito dettagli ambigui e spesso contrastanti), sia attraverso l'analisi delle opere corali più significative in quest'ambito. Viene inoltre proposto un approfondimento più specifico dedicato alla tecnica del canone nel repertorio corale giovanile di Ligeti, che costituisce il primo studio sistematico sull'argomento, fondato su manoscritti inediti, schizzi e quaderni finora mai sottoposti a esame critico.

L'ultimo capitolo esamina la traumatica esperienza vissuta da Ligeti durante la Seconda guerra mondiale e gli anni del regime, nonché il suo rapporto con la censura, mettendo in relazione tali vicende con le scelte stilistiche e testuali delle composizioni corali di quegli anni. L'analisi prende avvio da brani caratterizzati da soluzioni compositive conformi alla retorica ufficiale e da testi patriottici di matrice sovietica, documentando una breve (e solo parzialmente condivisa) adesione del compositore all'ideologia dominante. Si ricostruisce quindi la progressiva crisi di tali convinzioni, culminata dopo il 1950 in un atteggiamento di distacco e, talvolta, di aperta contestazione nei confronti del regime ungherese e delle imposizioni culturali del realismo socialista. Questa sezione privilegia l'indagine sul posizionamento politico delle opere corali di Ligeti, le occasioni ufficiali di esecuzione della sua musica e i meccanismi della censura, facendo ampio ricorso a testimonianze dirette del compositore. Il capitolo si conclude con un'analisi critica delle ragioni che determinarono la fuga e con lo sviluppo in Occidente del suo rapporto con l'Ungheria, che egli continuò a considerare come la sua vera madrepatria.

La base documentaria del catalogo presentato in appendice è costituita dall'archivio Ligeti di Basilea, la cui analisi ha permesso di ricostruire i processi di elaborazione, le varianti testuali e le stratificazioni successive, contribuendo in maniera determinante alla definizione dello stesso. La compilazione si è inoltre avvalsa dei repertori precedentemente redatti da Owe Nordwall, Friedemann Sallis, Ingrid Pustijanac, Simon Gallot e Márton Kerékfy,⁶ ma è stata integrata con altre composizioni complete, brani incompiuti e frammenti rinvenuti presso l'archivio di Basilea non inclusi in tali cataloghi, tanto che il corpus risultante include un

⁶ OWE NORDWALL, *György Ligeti. Eine Monographie*, Schott, Mainz 1971, pp. 188-219; FRIEDEMANN SALLIS, *An Introduction to the Early Works of György Ligeti*, Studio-Schewe, Köln 1996, pp. 262-291; MÁRTON KERÉKFY, *A Kelet-Európai Népzene Hatása Ligeti György Zenéjére*, Tesi di Dottorato, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest 2014, pp. 27-32 e 164-180; SIMON GALLOT, *György Ligeti et la musique populaire*, Symétrie, Lyon 2010, pp. 233-251; INGRID PUSTIJANAC, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2010, pp. 271-279.

numero di opere superiore di circa un terzo rispetto ai repertori finora disponibili. Il catalogo fornisce inoltre informazioni sulle prime esecuzioni, sulle date di pubblicazione, sugli organici e sui materiali preparatori, offrendo così un quadro più completo e articolato del repertorio corale giovanile di Ligeti.

Gli ultimi due apparati assumono una prospettiva esecutiva sul repertorio corale giovanile di Ligeti. Il primo espone i risultati di una ricerca nell'ambito della *Music Performance Research*, condotta in collaborazione con il Coro Polifonico "Vincenzo Gianferrari" di Trento. Lo studio ha indagato, mediante un approccio multistrategico di natura qualitativa, il processo collettivo di apprendimento della musica ligetiana, con l'obiettivo di mettere in luce aspetti finora poco esplorati della performance dal punto di vista soggettivo degli interpreti. Considerata la rara esecuzione di queste pagine corali in concerto, l'indagine si è concentrata anche sulle ragioni di tale mancato interesse, promuovendo al contempo una maggiore conoscenza e fruizione di tali partiture, anche da parte di formazioni non professionali. L'esperienza diretta di esecuzione ha consentito di comprendere in profondità sia le problematiche interpretative, sia le possibilità di miglioramento all'interno della pratica corale, al fine di fornire strumenti più adeguati agli esecutori. Dai risultati emerge l'urgenza di un dialogo più consapevole tra ricerca e pratica interpretativa, due ambiti spesso separati ma reciprocamente indispensabili, la cui reciproca integrazione appare condizione imprescindibile per un'autentica comprensione dell'opera musicale.

La seconda appendice raccoglie le testimonianze di due direttori di coro – Yuval Weinberg ("SWR Vokalensemble" di Stoccarda) ed Eric Banks ("The Esoterics", Seattle) – i quali hanno condiviso riflessioni e esperienze sull'insegnamento, sulla prassi direttoriale e sulla ricezione del repertorio corale giovanile di Ligeti in contesti professionali e semiprofessionali. Le discussioni hanno riguardato non solo il repertorio giovanile di Ligeti, ma anche il modo in cui le due formazioni hanno affrontato i lavori più maturi. Le interviste, inoltre, hanno evidenziato dimensioni della preparazione della performance (dalle strategie di apprendimento alle questioni linguistiche, dalle dinamiche organizzative alle riflessioni di carattere stilistico) spesso marginalizzate dalla ricerca, mostrando una significativa corrispondenza con i risultati emersi dallo studio condotto sul coro amatoriale "V. Gianferrari".

Infine, è necessario sottolineare come la presente ricerca faccia ampio ricorso alle testimonianze dirette da parte di Ligeti che, in numerosi casi, costituiscono le uniche fonti documentarie accessibili per la ricostruzione di quel periodo. Tuttavia, queste necessitano di una lettura prudente, che tenga conto, in primo luogo, della distanza temporale che intercorre

tra il compositore e gli eventi narrati e pertanto può aver generato imprecisioni o interpretazioni a posteriori. È inoltre fondamentale valutare la finalità che l'autore si prefiggeva (consapevolmente o meno) nel selezionare i fatti e nell'esprimere giudizi. Tale cautela si rivela particolarmente necessaria per le narrazioni relative al periodo ungherese, dalle quali emerge una complessa tensione emotiva spesso contrastante, fatta di rabbia e nostalgia, terrore e profondo attaccamento. Queste dinamiche si modificano in modo sostanziale nel corso della sua vita, offrendo un'immagine sfocata e talvolta tendenziosa dei fatti riportati. Come sottolinea Beckles Willson, tali testimonianze possono essere considerate «creative acts of memory»:⁷ pur offrendo indicazioni limitate per una ricostruzione storicamente rigorosa della biografia del compositore, costituiscono un punto di partenza prezioso per il presente studio, e verranno analizzate alla luce di aspetti impliciti quali finalità, contesti, modalità e frequenza dei riferimenti, nonché delle imprecisioni e incoerenze relative agli eventi degli anni giovanili di Ligeti.

Desidero esprimere la mia più sincera gratitudine al Professor Marco Uvietta, per il costante appoggio e la collaborazione generosa che hanno accompagnato ogni fase del mio lavoro. La sua guida ha costituito un riferimento metodologico e intellettuale imprescindibile, offrendo prospettive critiche lucide e feconde. La qualità della sua opera musicologica ha rappresentato un modello ineguagliabile di pensiero e di scrittura.

Un sentimento di viva riconoscenza va alla Professoressa Margherita Anselmi, il cui sapiente, premuroso sostegno ha orientato il mio percorso, arricchendone in modo sostanziale lo sviluppo. Ringrazio inoltre sentitamente la Paul Sacher Stiftung di Basilea, che mi ha concesso, grazie a una sostanziosa borsa di studio, l'opportunità di accedere all'archivio György Ligeti; in particolare, sono grata a Heidi Zimmermann e Marianne Diessner che hanno permesso lo svolgimento dello studio nelle migliori condizioni scientifiche.

Un ringraziamento particolare va infine a mio marito Simone, interlocutore musicale raffinato con il quale ho potuto condividere ogni momento dell'elaborazione della mia ricerca, e a mio figlio Sebastiano, che con la sua dolcissima presenza, ha illuminato gli ultimi mesi di questo percorso.

⁷ RACHEL BECKLES WILLSON, *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, p. 167.

1. RADICI MAGIARE. LA FORMAZIONE DI UNA MOLTEPLICE IDENTITÀ MUSICALE TRA STORIA E FOLKLORE

1.1 LA PATRIA, LA FAMIGLIA E GLI ESORDI

La complessa e articolata relazione di György Ligeti con il folklore musicale ha attirato un crescente interesse da parte della ricerca musicologica, come dimostrano gli studi di Márton Kerékfy, Bianca Tiplea Temeş e Simon Gallot.⁸ Tuttavia, i quaderni di studio di Ligeti e le sue prime composizioni (perlopiù inedite) che risalgono al periodo 1938-1945, fortemente influenzate dal canto popolare, non sono stati finora oggetto di analisi approfondite in questa direzione. Tali materiali offrono invece una prospettiva privilegiata per comprendere l'evoluzione del suo percorso formativo e compositivo, facendo emergere esperienze, suggestioni e processi di apprendimento che hanno contribuito a definire la sua estetica musicale negli anni successivi.

In questo studio, i documenti conservati presso l'Archivio Ligeti della Paul Sacher Stiftung di Basilea risalenti agli anni precedenti al 1945 sono stati analizzati per la prima volta in modo sistematico, consentendo di ricostruire con maggiore precisione il rapporto del compositore con la musica tradizionale. Essa ha rivestito un ruolo di assoluto rilievo nel percorso creativo del compositore e ha caratterizzato in particolare la sua produzione

⁸ BIANCA ȚIPLEA TEMEȘ, *Ligeti and Romanian folk music. An insight from the Paul Sacher Foundation*, in *György Ligeti's Cultural Identities*, a cura di Amy Bauer e Márton Kerékfy, Routledge, London-New York 2017, pp. 181-203; MÁRTON KERÉKFY, *Folkloristic inspirations in the music of György Ligeti: Problems of identification and interpretation*, «Musicologica istropolitana», 12 (2016), pp. 243-265; ID., *Verwendung, Verleugnung, Wiederentdeckung: Ligeti und ethnische Musiken*, «Studia musicologica», LVII/1-2 (2016), pp. 35-47; SIMON GALLOT, *György Ligeti et la musique populaire*, Symetrie, Lyon 2010.

giovanile, profondamente radicata nella musica e nella cultura tradizionale magiara, con influenze rilevanti anche dal folklore rumeno. Tale influenza riemergerà anche nelle fasi più mature della sua opera, confermando che questa rappresenta un elemento essenziale del suo linguaggio compositivo.

L'indagine del rapporto di Ligeti con la musica popolare richiede un'attenta contestualizzazione biografica, sociale e storica, e una precisa ricostruzione del suo legame con la Transilvania, sua terra natale. Questo tema si intreccia profondamente con le complesse vicende storiche di questa regione, un territorio che, nel corso di cinquant'anni, ha attraversato un travagliato susseguirsi di ridefinizioni geopolitiche. Al contempo, è necessario considerare le esperienze personali vissute dal compositore durante gli anni della giovinezza, segnati tanto dalle tragedie del secondo conflitto mondiale quanto dal difficile rapporto con il regime instaurato in Ungheria a partire dal 1948. L'analisi di questi elementi si è rivelata necessaria per comprendere il rapporto di Ligeti non soltanto con il folklore musicale, ma anche con aspetti specifici della sua formazione accademica e della sua attività professionale in relazione al realismo socialista, che costituiscono le tematiche affrontate nei prossimi capitoli.

La ricostruzione dei primi anni di vita di Ligeti si basa principalmente sui suoi scritti e sulle interviste da lui rilasciate,⁹ fonti che offrono un'ampia quantità di informazioni altrimenti irrecuperabili. Come già evidenziato, tali dichiarazioni richiedono una lettura critica, pertanto sarà talvolta necessario di volta in volta fornire delle precisazioni per comprendere a fondo il significato di dichiarazioni non del tutto coerenti o inesatte.

In questo capitolo, inoltre, le figure di Béla Bartók e Zoltán Kodály emergono come riferimenti fondamentali per la formazione musicale del giovane Ligeti: il primo rappresentò per lui la principale fonte di ispirazione musicale, anche in quanto tra le rare espressioni della

⁹ Le testimonianze più rilevanti in tal senso sono: GYÖRGY LIGETI, *Musikalische Erinnerungen aus Kindheit und Jugend*, in ID, *Gesammelte Schriften (Vol. II)* (1a ed. in *Festschrift für einen Verleger, Ludwig Strecker zum 90. Geburtstag*, a cura di Carl Dahlhaus, Schott, Mainz 1973, pp. 54-60), pp. 11-19; GYÖRGY LIGETI, *Mein Judentum*, in GYÖRGY LIGETI, *Gesammelte Schriften (Vol. II)*, a cura di Monika Lichtenfeld, Schott, Mainz 2007 (1a ed. in *Mein Judentum*, a cura di Hans Jürgen Schultz, Kreuz, Stuttgart/Berlin 1978, pp. 236-247), pp. 20-32; GYÖRGY LIGETI, ECKHARD ROELCKE, *Lei sogna a colori? György Ligeti a colloquio con Eckhard Roelcke*, Alet, Padova 2004 (ediz. orig. *Träumen Sie in Farbe? György Ligeti in Gespräch mit Eckhard Roelcke*, Paul Zsolnay Verlag, Wien 2003); GYÖRGY LIGETI, REINHARD OEHLISCHLÄGEL, "Ja, ich war ein utopischer Sozialist": *György Ligeti im Gespräch mit Reinhard Oehlschlägel*, «MusikTexte», 28/29 (1989), pp. 85-102; GYÖRGY LIGETI, DENYS BOULIANE, *Stilisierte Emotion: György Ligeti im Gespräch mit Denys Bouliane*, «MusikTexte», 28/29 (1989), pp. 52-62. A questi si aggiunge la monografia di RICHARD STEINITZ, *György Ligeti: Music of the Imagination*, Northeastern University Press, Boston 2003 che, pur non trattandosi di una testimonianza diretta di Ligeti, offre un resoconto fedele delle sue memorie, poiché nato dalla stretta collaborazione tra l'autore e il compositore durante la stesura del testo.

modernità accessibili in Ungheria in quegli anni; il secondo lo sostenne direttamente, favorendone la formazione e l'inserimento nel contesto musicale ungherese.

È necessario infine segnalare che una trattazione completa e sistematica del folklore musicale ungherese, repertorio vastissimo e segnato da significative variazioni regionali, esula dagli obiettivi di questa dissertazione; si procederà invece a un'analisi mirata delle caratteristiche salienti delle composizioni e degli schizzi di Ligeti in relazione al canto magiaro, che potrà essere oggetto di eventuali approfondimenti grazie ai riferimenti bibliografici riportati in nota.

1.1.1 La Transilvania dopo il Trattato del Trianon

Ich bin 1923 in Siebenbürgen als rumänischer Staatsgehöriger geboren. Doch als Kind sprach ich kein Rumänisch, auch waren meine Eltern keine Siebenbürger. Sie zogen aus Budapest in die siebenbürgische Kleinstadt Dicsöszentmárton, als die Provinz noch zu Ungarn gehörte. Meine Muttersprache ist ungarisch, ich bin aber kein ganz echter Ungar, denn ich bin Jude. Doch bin ich kein Mitglied einer jüdischen Religionsgemeinde, also bin ich assimilierter Jude. So völlig assimiliert bin ich indessen auch nicht, denn ich bin nicht getauft. Heute, als Erwachsener, lebe ich in Österreich und in Deutschland und bin seit langem österreichischer Staatsbürger. Echter Österreicher bin ich aber auch nicht, nur ein Zugereister, und mein Deutsch bleibt lebenslang ungarisch gefärbt.¹⁰

Questa testimonianza apre un ampio e approfondito scritto di Ligeti dal titolo *Mein Judentum*, pubblicato nel 1978, in cui per la prima volta il compositore descrive dettagliatamente la storia della propria famiglia e parla apertamente delle sue origini ebraiche. In queste poche righe egli riassume in modo emblematico, e allo stesso tempo amaramente ironico, la complessità della sua identità culturale nel contesto dell'Europa centrale della prima metà del Novecento, riferendosi anche al proprio provvisorio riposizionamento geografico dopo la fuga dall'Ungheria avvenuta nel 1956. All'interno di un quadro così sfaccettato, si ritiene indispensabile indagare a fondo gli eventi biografici che hanno caratterizzato i primi anni di vita di Ligeti, all'interno del travagliato contesto geo-politico del territorio in cui è nato, al fine di far emergere il ruolo della cultura e della musica tradizionale locale nella formazione e nell'evoluzione del suo stile compositivo.

¹⁰ LIGETI, *Mein Judentum*, cit., p. 20.

La cittadina transilvana di Târnăveni (Dicsőszentmárton nella toponomastica ungherese), dove Ligeti nacque nel 1923, era ed è tuttora abitata da una popolazione a maggioranza magiara. Fino alla Prima guerra mondiale, la regione faceva parte del Regno d'Ungheria ma, con la sconfitta degli Imperi Centrali e in seguito al Trattato del Trianon (1920), venne annessa al territorio rumeno. I nuovi confini sottrassero infatti alla nazione il 70% della sua superficie prebellica e circa 3,3 milioni di ungheresi etnici (quasi un terzo della popolazione) si ritrovarono improvvisamente cittadini di altri paesi. Ciò comportò il declino del ruolo storico dell'Ungheria nell'Europa centrale, condannando la nazione alla debolezza economica e a un isolamento totale, lasciando un senso di privazione e di ingiustizia. L'Ungheria dovette inoltre rinunciare a immense risorse naturali e gran parte delle terre agricole fertili, nonché l'accesso al mare, avendo perso la costa dalmata a favore della Jugoslavia.¹¹

La Transilvania presentava una complessa configurazione etnica e linguistica, con la coesistenza di ungheresi, rumeni e tedeschi, oltre a comunità ebraiche e tzigane. L'annessione alla Romania comportò notevoli mutamenti politici e sociali, accompagnati da campagne di integrazione da parte dell'amministrazione rumena che intendevano rafforzare la nuova identità nazionale, ma che ebbero invece la conseguenza di accentuare le tensioni tra le diverse comunità.¹² La perdita della regione transilvana segnò una ferita profonda nella storia degli ungheresi, non solo sul piano economico: essa era infatti ritenuta simbolicamente il luogo originario della cultura magiara, anche dal punto di vista musicale: Kodály e Bartók, nella prefazione alla raccolta di canti popolari transilvani *Erdélyi magyarság. Népdalok* (Canti popolari ungheresi della Transilvania, 1923), scrivono infatti a soli tre anni dalla cessione del territorio: «La Transilvania, in quanto scrigno delle nostre antichità linguistiche, della poesia e dell'arte popolare, occupa da sempre il primo posto [ed è] più ricca e originale di qualsiasi altra nostra regione».¹³ Si trattò, dunque, di una perdita profonda sotto ogni aspetto – geografico, economico, culturale e identitario – che intaccò il senso stesso di continuità storica su cui si fondava la tradizione ungherese.

¹¹ Vedi GISELLA NEMETH PAPO, ADRIANO PAPO, *L'era Horthy, dall'Internazionale Bianca alla stabilizzazione, in Ungheria. Dalle cospirazioni giacobine alla crisi del terzo millennio*, Luglio Editore, Trieste 2013, pp. 219-264.

¹² STEFANO BOTTONI, *La Transilvania come problema europeo (1918-1945)*, in *Transilvania rossa. Il comunismo romeno e la questione nazionale (1944-1965)*, Carocci, Roma 2006, pp. 15-28.

¹³ «Erdély, mint nyelvi, népköltészeti és népművészeti régiségeink kincsesháza, régtől fogva első helyen áll [...] is gazdagabb, eredetibb minden más vidékünkénél», in BÉLA BARTÓK, ZOLTÁN KODÁLY, *Erdélyi magyarság. Népdalok*, Rózsavölgyi és Társa, Budapest 1923, p. 5.

1.1.2 Le origini della famiglia

I genitori di Ligeti non avevano origini transilvane: i suoi antenati provenivano rispettivamente dalla regione intorno al lago Balaton e dalla Boemia e portavano cognomi di origine tedesca: Auer per la linea paterna e Schlesinger per quella materna. Alla fine del XIX secolo, nel contesto del processo di magiarizzazione promosso dal nazionalismo ungherese, questi cognomi vennero modificati con traduzioni non del tutto accurate. Lo stesso compositore osserva: «Ligeti è una traduzione non molto felice di Auer [Auer indica una persona che viveva in una pianura erbosa lungo un fiume, N.d.T.]. Ligeti significa boschetto».¹⁴ Il cognome materno, Schlesinger, fu invece sostituito con Somogyi, nome di una provincia dell'Ungheria sudoccidentale.

Il padre di Ligeti, Sándor, era nato nel 1890 a Kaposvar, a sud del lago Balaton. Combatté durante Prima guerra mondiale e fu insignito di numerose onorificenze, ma riportò gravi ferite e rimase invalido. Nel periodo di degenza in un ospedale di Budapest conobbe l'oftalmologa Ilona Somogyi, che avrebbe poi sposato nel 1917. Dopo la convalescenza venne assunto come dipendente di una banca anglo-ungherese di Budapest, ma fu presto trasferito a Târnăveni per dirigere una sede secondaria. Quando nel 1920 la città perse la sovranità ungherese, egli fu costretto a lasciare il suo incarico; una banca rumena gli offrì tuttavia di dirigere una filiale locale, consentendogli di rimanere in città e di proseguire la propria attività professionale.¹⁵

La famiglia Ligeti decise infatti di non ritornare in patria, a differenza di molti altri cittadini di etnia ungherese che avevano scelto di abbandonare la Transilvania dopo il Trianon. Richard Steinitz afferma che questa decisione è stata motivata in primo luogo dalla percezione che la Romania offrisse maggiori sicurezze rispetto all'Ungheria.¹⁶ Quest'ultima nei primi anni del dopoguerra stava infatti attraversando un periodo di profonda instabilità politica, passando da una breve esperienza democratica a un regime comunista e, successivamente, a una monarchia autoritaria sotto la reggenza dell'ammiraglio Miklós Horthy. La crescente diffusione dell'antisemitismo nel paese (già nel 1920 fu introdotta una legge che limitava l'accesso degli studenti ebrei alle università) destava inoltre una certa preoccupazione nella famiglia poiché entrambi i genitori di Ligeti, seppur non praticanti, erano di origine ebraica.

¹⁴ LIGETI, ROELCKE, *Lei sogna a colori? ...* cit., p. 18.

¹⁵ LIGETI, *Mein Judentum*, cit., p. 21-22.

¹⁶ STEINITZ, *György Ligeti: Music of the Imagination*, cit. p. 5.

1.1.3 Un'infanzia a Târnăveni: i primi contatti con il folklore magiaro

Ligeti crebbe in un contesto in cui il canto popolare non era parte integrante della quotidianità, poiché i genitori appartenevano alla media borghesia e la vita cittadina non offriva molte opportunità di contatto con questa tradizione. Egli racconta tuttavia di aver avuto l'opportunità di familiarizzare con alcune melodie del folklore ungherese grazie a Zsuzsi, la cuoca di origini contadine a cui era molto affezionato, che frequentemente le intonava in casa: «[...] le vrai chant paysan hongrois, encore très vivant (et qui d'ailleurs n'existait plus à Budapest). Entre autres, c'était notre cuisinière hongroise qui chantait ça».¹⁷ Per quanto limitata, questa esperienza rappresentò uno dei primi contatti diretti di Ligeti con il canto magiaro autentico durante l'infanzia.

Le sue memorie più vivide legate al folklore musicale riguardano invece le esecuzioni degli tzigani, numerosi a Târnăveni, poiché essi lavoravano nelle fabbriche di laterizi che sorgevano alla periferia della città.¹⁸ La loro intensa attività musicale – dalle celebrazioni religiose agli eventi festivi, fino alle esibizioni nei locali e nelle strade – lasciarono un'impronta indelebile nella memoria di Ligeti:

Durch die Zigeuner war das Städtchen voller Musik. Bei jeder sich bietenden Gelegenheit zogen Zigeunerkapellen über die Hauptstraße, handelte es sich um Feste zur Zeit der Weinlese, um Hochzeiten oder - meistens um Begräbnisse: solche mit schwarzem Wagen, hochgetürmt mit Blumen und Kränzen auf dem Sarg, oder solche mit kleinem, weißem Wagen und weißem Sarg, was mich erschauern ließ [...] Ansonsten spielten die Zigeunermusiker in Kneipen, und gerade gegenüber unserem Haus, glücklicherweise getrennt von der an jener Stelle besonders breiten Hauptstrasse, befand sich eine der anröchigen Kneipen, aus denen nachts wankende und polternde Betrunkene herausströmten, und bei jedem Aufstoßen der Tür drang der weinerliche Klang der Kapelle auf die Straße. Im Sommer, in windstillen Nächten, hörte man selbst bei geschlossener Kneipentür, wenn auch nicht die Geigen, so doch mindestens den brummenden Klang des Kontrabasses, und dieser Klang drang in Fetzen und bedrohlich bis in mein Kinderzimmer, als ob irgendwo, in großer Entfernung, riesige, hartbeflügelte [sic] Käfer regelmäßig an eine Wand stießen.¹⁹

¹⁷ GYÖRGY LIGETI, PIERRE MICHEL, *Entretien avec György Ligeti (28, 29 et 30 décembre 1982)*, in PIERRE MICHEL, *György Ligeti*, Minerve, Paris 1995, p. 129

¹⁸ WOLFGANG BURDE, *György Ligeti. Eine Monographie*, Schott, Zürich 1993, p. 10

¹⁹ GYÖRGY LIGETI, *Musikalische Erinnerungen aus Kindheit und Jugend*, cit., p. 12.

Il compositore ribadirà in altre occasioni non solo il proprio disinteresse nei confronti del repertorio musicale zingano, ma addirittura arriverà ad esprimere una sorta di avversione per il loro patrimonio sonoro:

J'ai toujours eu une haine instinctive de la musique tzigane. Dans la région où je vivais, les musiciens tsiganes étaient au service d'aristocrates et je ressentais dans leur musique une sorte de feinte soumission. En fait, je suis contre toute forme de servilité.²⁰

Questo genere di dichiarazioni, in cui Ligeti manifesta con questi toni estremamente critici il proprio rapporto con la musica degli *tzigani* e con la minoranza stessa, va letto tuttavia alla luce del momento storico e della situazione personale del compositore. Il testo risale al 1973 ed è tra le prime testimonianze in cui egli, dopo la sua fuga da Budapest, narra gli eventi relativi alla propria infanzia in Ungheria, un tema che aveva evitato di affrontare per lungo tempo, probabilmente a causa degli eventi traumatici che avevano segnato i suoi anni giovanili e che lo avevano costretto alla fuga. Ligeti non aveva riallacciato il legame con quella che continuava a considerare la sua patria, sebbene dagli anni Sessanta in poi il Paese avesse adottato un modello socialista più flessibile e aperto verso l'Occidente. Permane, nelle sue parole, un conflitto irrisolto nei confronti di tutto ciò che concerneva l'Ungheria e la sua cultura. Avvertiva inoltre l'esigenza di prendere le distanze da ogni sorta di folklore musicale ritenuto, negli ambienti avanguardistici che frequentava in Occidente, inconciliabile con le istanze della modernità. Soltanto in seguito, come verrà approfondito nelle prossime pagine, ne riconobbe il ruolo nella propria formazione e nell'evoluzione del suo linguaggio compositivo.

I medesimi ricordi riaffiorano in un'intervista rilasciata nel 1978, dunque appena cinque anni più tardi, nella quale fornisce importanti precisazioni sulla musica suonata dagli *tzigani*. In questa occasione, emerge un atteggiamento più aperto, in cui Ligeti specifica di non nutrire alcun pregiudizio nei confronti della minoranza etnica:

Ja, das waren die Vorurteile der Erwachsenen: die Zigeuner seien etwas Gefährliches. Ein Vorurteil, das ich dann als Erwachsener vollkommen abgelegt habe, das ich aber als Kind sehr stark empfunden habe. Die Betrunkenen waren eben nicht die Zigeunermusiker. Aber dass es sich um andere Leute handelte und die Zigeunermusiker dort brav spielten, das konnte ein Kind nicht unterscheiden. Also hatte Musik auch etwas Bedrohliches.²¹

²⁰ KAROL BEFFA, *Entretien with György Ligeti* in ID, *György Ligeti*, Fayard, Paris 2016, p. 408.

²¹ LIGETI, OEHLISCHLÄGEL, "Ja, ich war ein utopischer Sozialist... cit.", p. 86.

Nelle righe successive, egli puntualizza un aspetto fondamentale relativo a questa musica, affermando che essa, udita nei rumorosi locali vicini alla sua abitazione, non corrispondeva all'autentico folklore ungherese:

Das war die gängige ungarische Verbunkos-Musik aus dem späten 18. und 19. Jahrhundert. Von der ursprünglichen ungarischen Volksmusik oder von der ursprünglichen Zigeunermusik war da keine Spur.²²

Inoltre, quando Ligeti menziona la musica degli tzigani, non si riferisce all'intero patrimonio popolare di questa minoranza, ma a un repertorio più circoscritto, noto come *Verbunkos* che, come evidenziato più volte anche da Bartók nei suoi scritti, presenta solo limitate connessioni con la musica popolare ungherese autentica.²³ La tradizione strumentale del *Verbunkos* si è affermata tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo. In origine, veniva eseguita dagli arruolatori che percorrevano i villaggi con l'obiettivo di reclutare giovani contadini per il servizio militare, rispondendo così alla necessità di rifornire di nuove forze l'esercito stanziato dell'Impero. Questa musica assunse un ruolo fortemente propagandistico, esaltando la bellezza della vita del soldato attraverso ritmi vivaci e melodie cantabili. Le sue fonti sono molteplici e non ancora sufficientemente studiate: da un lato, il *Verbunkos* si ricollega all'antica tradizione ungherese delle danze popolari, come la 'danza degli aiducchi' o la 'danza delle spade'; dall'altro, integra elementi di origine balcanica, slava e tartara;²⁴ a queste si aggiungono influenze italiane e viennesi, giunte tramite i musicisti che si esibivano nelle città dell'impero. Nel corso del tempo, il *Verbunkos* abbandonò il proprio ruolo legato al contesto militare e divenne il repertorio caratteristico degli zingari urbani: conservò però un carattere brillante e riccamente ornato, caratterizzato da sincopi, ritmi puntati, terzine, scale cromatiche e un marcato senso improvvisativo. Si distingue per «quello stile non estraneo all'orecchio europeo, ma tuttavia stranamente esotico [...] suscitando da un lato l'impressione di un'originalità audace e libera, dall'altro quella di un simpatico diletterismo».²⁵ Esso godette di enorme popolarità in Ungheria e, come è noto, numerosi compositori di ambito colto durante il XVIII e XIX secolo, da Franz Joseph Haydn a Ferenc Liszt, attinsero a questo

²² *Ibidem*.

²³ Vedi BÉLA BARTÓK, *Cigányzene? Magyar zene? (Magyar népdalok a német zeneműpiacon)*, «Ethnographie», XLII/2 (1931), pp. 49-62.

²⁴ FRANCESCO ADDABBO, *Magyarság a zenében. Appunti per un'etnofonia del popolo ungherese*, «Rivista di Studi Ungheresi», 13 (2014), p. 161.1.

²⁵ BÁLINT SÁROSI, *La musica zigana ungherese*, in *Danubio: una civiltà musicale 3*, a cura di Carlo De Incontrera, Alba Zanini, Comune di Monfalcone, 1993, (ediz. orig. *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Bourdilliat, Paris 1859), p. 237.

repertorio, integrandone elementi stilistici e utilizzando melodie tradizionali nelle loro opere.²⁶

Nella sua produzione musicale Ligeti non attingerà a questo repertorio,²⁷ ma farà sempre riferimento allo stile autentico contadino che ha potuto ascoltare in altri contesti e che ha studiato in modo approfondito durante il proprio percorso accademico, grazie alla mediazione dei suoi insegnanti e della straordinaria opera di preservazione curata da Bartók e Kodály.

1.1.4 Ligeti e la musica tradizionale della comunità székely

All'età di tre anni, Ligeti trascorse alcuni mesi presso la casa degli zii paterni nella cittadina di Csíkszereda (in rumeno Miercurea Ciuc), situata nel territorio più orientale della Transilvania ai piedi dei Carpazi (vedi Fig. 1).



Fig. 1. Distribuzione delle comunità di lingua e cultura magiara (in verde) tra l'Ungheria e la Transilvania dopo il Trattato del Trianon.

Questo periodo gli permise un contatto più profondo e diretto con la musica tradizionale magiara autentica, poiché ebbe l'opportunità di conoscere il ricco patrimonio musicale della zona, grazie alla presenza dei contadini che si recavano in città dalle campagne circostanti:

²⁶ Vedi CSILLA PETHŐ, "Style Hongrois". *Hungarian Elements in the Works of Haydn, Beethoven, Weber and Schubert*, «Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae», I/3 (2000), pp. 199-284

²⁷ Fanno eccezione le trascrizioni delle *Régi magyar társas táncok* (*Antiche danze sociali ungheresi*, per flauto, clarinetto e orchestra d'archi, 1949), che si riferiscono al repertorio *Verbunkos*. Ligeti vi lavorò alla fine degli anni Quaranta su suggerimento di Ferenc Farkas, principalmente per ragioni di natura politica (vedi cap. 3).

Aber ich lebte in meiner Kindheit, als ich drei Jahre alt war, gut vier Monate lang in der Stadt Csíkszereda bei einer Tante und einem Onkel. Csíkszereda (rumänisch Miercurea Ciuc) ist ein Mittelpunkt der Székler, der ungarischen Bevölkerung in den Tälern der Ostkarpaten. In die Stadt kamen viele Székler Bauern aus den Dörfern, und es wurde noch viel alte ungarische Bauernmusik gesungen. Also diese Volkstradition lernte ich nicht durch Bartók- und Kodály-Sammlungen aus Büchern und von Schallplatten kennen, wie viele, die in der Großstadt Budapest lebten, sondern habe sie schon in meiner Kindheit erlebt.²⁸

In una diversa testimonianza, il compositore articola in modo leggermente differente, anche se non inconciliabile con le affermazioni precedenti, l'origine del suo rapporto con questo repertorio:

Quand nous sommes allés vivre à Cluj, ma tante Marcsi et mon oncle, qui s'appelait Henrik, sont restés à Dicsőszentmárton. Puis ils se sont installés dans une autre ville de Transylvanie qui s'appelle Târgu Mureș en roumain (Marosvásárhely en hongrois), une petite ville de cinquante mille habitants à l'époque, traversée par le grand fleuve Mureș. C'est dans cette autre ville que j'ai passé presque tous mes étés pendant des années, chez ma tante. C'était une ville qui était importante pour la tradition hongroise, parce qu'elle appartenait à cette région que l'on appelle des Sicules (des Hongrois qui parlent un dialecte). C'était une région un peu spéciale, la seule qui, à l'époque médiévale, n'ait pas connu le féodalisme. Peuplée de Sicules (de traditions très différentes), et d'Allemands (que l'on nomme Saxons en Transylvanie, même s'ils ne sont pas saxons ; leur langue est proche de celle que l'on parle au Luxembourg et dans la région de Haute-Moselle, un dialecte franc, comme l'ancien français), ses habitants bénéficiaient de certains privilèges. Les rois hongrois du XIIe siècle avaient laissé la liberté à ces paysans, ils n'étaient pas asservis, en échange du poste de garde-frontière qu'ils occupaient; c'était des militaires. Ces avantages sont restés, et, à cause de ça, la culture sicule avait quelque chose de tout à fait spéciale... c'était des gens très fiers, voire vaniteux, orgueilleux. L'ambiance entre les deux villes, Cluj qui était majoritairement hongroise (mais hongroise 'normale'), et Târgu Mureș était particulière.²⁹

Csíkszereda e Marosvásárhely rappresentano tuttora i principali centri della comunità *székely* (spesso tradotto in italiano con *siculi*), un gruppo etnico di lingua ungherese caratterizzato da una forte identità storica e culturale. Essi erano presenti nella regione sin dal Medioevo e svilupparono una posizione autonoma all'interno del Regno d'Ungheria: ottennero infatti numerosi privilegi in quanto incaricati della difesa dei confini orientali.

²⁸ LIGETI, BOULIANE, *Stilisierte Emotion...* cit., pp. 59-60.

²⁹ GYÖRGY LIGETI, SIMON GALLOT, *György Ligeti - Francis Bayer: Entretiens (Extraits)*, «Hungarian Studies», XXXI/2 (2017), p. 181.1.

Nonostante le politiche di assimilazione imposte dalla Romania dopo il Trattato del Trianon, i *székely* hanno preservato non soltanto la lingua ungherese, ma anche la propria eredità culturale, continuando a rivendicare diritti di autonomia politica e amministrativa.³⁰

Il ricchissimo patrimonio musicale dei *székely* preserva le caratteristiche più arcaiche della musica magiara e include elementi unici di origine ugrofinnica e asiatica, come l'utilizzo della scala anemitonica.³¹ È stato oggetto di analisi da parte di numerosi studiosi, come verrà approfondito nelle prossime pagine, fra cui anche Bartók e Kodály; molti dei canti raccolti durante le loro ricerche sul campo verranno inclusi nella citata raccolta *Erdélyi magyarság: Népdalok*.³² Bartók manifestò un particolare interesse per questo repertorio: pubblicò una raccolta di ballate *székely*³³ e integrò queste melodie nelle sue composizioni, fra cui *Gyergyóból, három csíkmegyei népdal (Da Gyergyó, tre canti popolari del distretto di Csík, 1907)*, per tilinkó (flauto diritto tradizionale ungherese) e pianoforte, poi trascritto dallo stesso Bartók per pianoforte solo, e *Székely dalok (Canti di Székely, 1932)* per coro maschile a sei voci.³⁴

Anche Kodály si interessò profondamente ai canti *székely* dopo aver conosciuto i risultati delle ricerche di Bartók. Egli condusse personalmente una ampia spedizione nella regione, documentando circa 600 melodie in 15 località diverse. Alcune melodie tratte da questo repertorio sono confluite in sue composizioni, come *Székely keserves (Lamento székely, 1917)* per pianoforte, le *Danze di Marosszék* per pianoforte (1927, orchestrate nel 1930), e l'opera in un atto *Székely fonó (La filanda székely, 1932)*.³⁵

Nella sua produzione ispirata al folklore Ligeti sceglierà frequentemente testi e canti popolari caratteristici della minoranza *székely*, a conferma di un'influenza che, data la giovanissima età in cui egli entrò a contatto con questo repertorio, fu probabilmente più affettiva che propriamente musicale, ma comunque determinante per la sua formazione e per lo sviluppo di uno stile personale.

³⁰ TIBOR ELEKES, PÉTER GYENIZSE, *The historical Székely Land and its present-day spatial division*, «Regional Statistics Issue», XIV/2 (2024), pp. 401-409.

³¹ Vedi ZOLTÁN KODÁLY, *Pentatonicism in Hungarian Folk Music*, «Ethnomusicology», XIV/2 (1970), pp. 228-242.

³² BARTÓK, KODÁLY, *Erdélyi magyarság. Népdalok*, cit. Da questa raccolta, come verrà approfondito nelle prossime pagine, Ligeti selezionerà numerosi canti per le sue composizioni giovanili.

³³ BÉLA BARTÓK, *Székely balladák*, «Ethnographia», XIX/1 (1908), pp. 43-52 e XIX/2 (1908), pp. 105-115.

³⁴ Vedi MÁRTON KERÉKFY, *A Bartók-kórusok kritikai kiadásának margójára: Új adatok a Székely népdalok keletkezéstörténetéhez*. «Magyar zene: Zenetudományi folyóirat», LVII/2 (2019) pp. 199-212.

³⁵ ISTVÁN ALMÁSI, *Transylvanian Folk Music in Zoltán Kodály's Compositions*, «Studia Musicologica», LIX/1-2 (2018), pp. 55-60.

1.1.5 Cluj e il contatto con la cultura rumena

Nel 1929 la famiglia si trasferì a Cluj (oggi Cluj-Napoca), allora capitale della Transilvania e caratterizzata da una importante presenza di cittadini rumeni. Qui Ligeti poté proseguire la sua istruzione elementare in ungherese, come già a Târnăveni, grazie alla presenza di istituti ebraici che conservavano l'uso di questa lingua; frequentò invece un ginnasio rumeno, poiché non vi erano scuole magiare disponibili.³⁶ Questo passaggio si rivelò particolarmente problematico, in quanto fu emarginato dai compagni e dagli insegnanti, sia in quanto ungherese, sia perché ebreo:

Die vier Volksschuljahre verbrachte ich relativ geschützt, ohne das Anwachsen des Antisemitismus zu spüren. Um so bestürzender war die Begegnung mit dem Judenhass, als ich zehnjährig ins Gymnasium kam, das war genau im Jahr 1933. Ähnlich wie die Volksschulen waren auch ungarische Mittelschulen Juden nicht zugänglich, und da es ein jüdisches Gymnasium nicht gab, ging ich in ein rumänisches. In der Schulklasse waren etwa fünfundzwanzig Kinder, davon etwa zwanzig Rumänen, ein Deutscher, ein Ungar und drei ungarische Juden. Nach einem Jahr konnte ich bereits rumänisch, nach zwei, drei Jahren sogar perfekt. Dennoch blieb ich ein ungarischer Jude: doppelt hassenswert, denn schon als Ungar wurde man diskriminiert. Siebenbürgen mit mehrheitlich rumänischer Bevölkerung gehörte jahrhundertlang zum Ungarischen Reich, und der nationalistischen ungarischen Obrigkeit galten die Rumänen als Untermenschen. Nach dem Ersten Weltkrieg, als Siebenbürgen an Rumänien angegliedert wurde, durfte die ungarische Bevölkerung von der nicht weniger nationalistischen rumänischen Obrigkeit kaum Besseres erwarten [...]. Bei den Lehrern sich zu beschweren, galt als unwürdig, außerdem war die Mehrzahl der Lehrer ebenfalls antisemitisch; eine gerechte Behandlung war nur von wenigen zu erwarten.³⁷

Non furono anni semplici per il giovane Ligeti, che per un certo tempo aderì a un'associazione sionista nel tentativo di sentirsi parte di una comunità e individuare un punto di riferimento identitario.³⁸ Tuttavia, la conoscenza della lingua e della cultura rumena si rivelò determinante per la sua formazione, influenzandone anche lo sviluppo musicale:

³⁶ In un'altra intervista Ligeti sembra suggerire che questa sia stata invece una precisa scelta del padre: «[...] dal momento che allora *facevamo* parte della Romania, sosteneva mio padre, era bene che frequentassi un ginnasio rumeno», in LIGETI, ROELCKE, *Lei sogna a colori?*... cit., p. 25; lo stesso ricordo emerge anche in STEINITZ, *György Ligeti: Music of the Imagination*, cit., p. 10.

³⁷ LIGETI, *Mein Judentum*, cit. p. 22-23.

³⁸ HEIDY ZIMMERMANN, *Reflections on Ligeti's Jewish identity. Unknown documents from his Cluj years*, in *György Ligeti's Cultural Identities*, a cura di Amy Bauer e Márton Kerékfy, Routledge, London-New York 2017, pp. 103-119.

[...] il rumeno fu per me un arricchimento culturale enorme, giacché ha una letteratura incredibilmente ricca, poco nota in Occidente. La conoscenza della lingua mi spalancò l'accesso al vasto territorio della musica popolare rumena, assai più importante di quella ungherese [...] considero i sette anni trascorsi al ginnasio rumeno un arricchimento incredibile [...].³⁹

Durante il suo periodo a Cluj, Ligeti ebbe infatti l'opportunità di immergersi nella ricca tradizione musicale locale, ascoltando una vasta gamma di canti popolari rumeni. Questa esperienza si rivelò fondamentale per la sua crescita artistica, esponendolo alla varietà e alla complessità del canto popolare e contribuendo in modo significativo alla formazione del suo gusto musicale eclettico:

[...] es gab rumänische Behörden, Schulen, Theater, und viele Dörfer in der Umgebung waren rumänischsprachig. So habe ich rumänische Volkslieder und Instrumentalmusik gehört. Eigentlich habe ich all das als lebendige Musik erlebt [...].⁴⁰

Ich wuchs in Siebenbürgen im ungarischsprachigen Milieu auf. Die Amtssprache war Rumänisch, doch diese Sprache erlernte ich erst im Gymnasium. So hatte die rumänische Sprache, als ich Kind war, etwas Geheimnisvolles für mich. Schon als Dreijähriger begegnete ich der rumänischen Folklore: Einmal hörte ich in den Karpaten einen Alphornspieler, ein andermal begegnete ich maskierten rumanischen 'Zauberern'. Das Alphorn (rumänisch *Bucium*) klang ganz anders als normale Musik. Heute weiß ich, worauf das beruht: daß das Alphorn ausschließlich Naturtöne erzeugt und die Obertöne fünf und sieben, also die große Terz und die kleine Septime, falsch klingen, und zwar niedriger als zum Beispiel auf dem Klavier. Dieses Falsche – das eigentlich das Richtige ist, denn es entspricht der akustischen Reinheit – ist das Wunderbare am Hornklang.⁴¹

Fra i suoi ricordi della musica tradizionale rumena, Ligeti menziona l'ascolto di lamenti (*doina*) melodie elegiache (*bocet*), danze e strumenti tradizionali come il *bucium*,⁴² elementi che, come verrà approfondito in seguito, riemergeranno nelle sue prime composizioni e nelle fasi più mature della sua opera.⁴³

Un ruolo di particolare rilievo è attribuito alla *hora lungă*, una pratica musicale peculiare del distretto di Maramureș, situato a nord di Cluj. Nonostante il termine *hora* identifichi

³⁹ LIGETI, ROELCKE, *Lei sogna a colori? ...* cit., p. 25.

⁴⁰ LIGETI, BOULIANE, *Stilisierte Emotion...* cit., p. 60.

⁴¹ GYÖRGY LIGETI, *Über mein Concert Românesc und andere Frühwerke aus Ungarn*, in *Gesammelte Schriften*, cit., p. 151.

⁴² LIGETI, BOULIANE, *Stilisierte Emotion...* cit., p. 59.

⁴³ Per maggiori approfondimenti si vedano: BIANCA ȚIPLEA TEMEȘ, *Ligeti and Romanian folk music. An insight from the Paul Sacher Foundation*, in *György Ligeti's Cultural Identities*, cit., pp. 181-203; ID, *Ligeti's Romanian Concerto: From Wax Cylinders to Symphony Orchestra*, «Studia UBB Musica» LVIII/1 (2013), pp. 51-72.

comunemente un insieme di danze rumene strumentali, la *hora lungă* si configura invece come una melanconica forma di lamento vocale, caratterizzata da una lunga sequenza di variazioni improvvisate e da una ricca ornamentazione sviluppata a partire da un'unica linea melodica.⁴⁴ L'influenza di queste musiche è riscontrabile in alcune delle composizioni più significative di Ligeti, tra cui il n. 5 di *Musica ricercata* e il movimento della *Sonata per viola* (1991-1994) intitolata appunto *Hora lungă*.

Nell'Archivio Ligeti della Fondazione Paul Sacher di Basilea sono conservati alcuni manoscritti e quaderni di studio risalenti al periodo 1938-1940, quando il giovane compositore, durante gli ultimi anni del liceo, iniziò a sperimentare autonomamente la scrittura musicale. Tra questi emergono due brani pianistici inediti, entrambi basati su canti popolari rumeni: un'elaborazione di una melodia del Banato e un canone ispirato a un canto natalizio. Si tratta di composizioni ancora acerbe, realizzate senza il supporto di un docente e con una conoscenza limitata della teoria musicale e della composizione, dal momento che il suo unico riferimento didattico era un manuale di orchestrazione.⁴⁵

Román népdal-Bánátból (*Canto popolare rumeno dal Banato*) è contenuto nello *Skizzenheft 1* datato 1939, presumibilmente il primo quaderno di composizioni di Ligeti, a pagina 8. Il Banato, una regione storica attualmente suddivisa tra Romania, Serbia e Ungheria, è caratterizzata da un tessuto etnico eterogeneo che comprende ungheresi, rumeni, tedeschi, serbi e altre minoranze; la sua straordinaria tradizione musicale risente in modo significativo dell'influenza del folklore slavo⁴⁶ ed è noto soprattutto per il pregiato repertorio di danze strumentali. È significativo notare, inoltre, che il Banato è la regione d'origine di Béla Bartók (così come, tra l'altro, di György Kurtág), il quale nacque nel villaggio di Nagyszentmiklós. In quest'area egli condusse le sue prime ricerche etnomusicologiche e

⁴⁴ SABIN V. DRAGOI, TIBERIU ALEXANDRU, *Prefazione a BÉLA BARTÓK, Rumanian Folk Music: Maramureș County (Vol. V)*, Martinus Nijhoff, Den Haag 1975, p. X.

⁴⁵ A questo proposito Ligeti dichiara: «Allora c'era un noto libro in ungherese di Albert Siklós, insegnante di composizione al Conservatorio di Budapest. Il suo manuale di strumentazione era suddiviso in due volumi: il primo illustrava i vari strumenti e il secondo spiegava come si scriveva una partitura. Il secondo volume mi fu regalato da mio zio, mentre il primo, purtroppo, non si trovava. E così io non conoscevo gli strumenti ma in compenso leggevo un sacco di spartiti». Il manuale di Siklós dal titolo *Hangszereléstan; elméleti és gyakorlati alapon a klasszikusok és a jelenkori mesterek műveiből idézett példákkal két kötetben irta* (*Trattato di orchestrazione; su base teorica e pratica, con esempi tratti dalle opere dei classici e dei maestri contemporanei, scritto in due volumi*) si articola effettivamente in due sezioni: la prima offre una descrizione della tecnica esecutiva e del timbro degli strumenti ad arco, a fiato e a percussione, corredata di 273 esempi di partitura, 3 tabelle e 41 illustrazioni di strumenti; la seconda propone istruzioni teoriche e pratiche per la redazione e la lettura delle partiture destinate all'orchestra d'archi (a partire dal quartetto), alla grande e alla piccola orchestra, alla banda militare e al coro, includendo una guida alla lettura delle partiture generali, 227 esempi e un'appendice. ALBERT SIKLÓS, *Hangszereléstan; elméleti és gyakorlati alapon a klasszikusok és a jelenkori mesterek műveiből idézett példákkal két kötetben irta*, Rozsnyai Károly könyv- és zenemű-kiadása, Budapest 1909.

⁴⁶ Vedi Sanja Radinoviæ, *Bartók, a szerb és horvát zenei folklór kutatója*, «Híd», II/12 (2006), p. 81.1.

progettò di dedicare a questa tradizione musicale un'opera specifica, che tuttavia non realizzò.⁴⁷ Il folklore del Banato emerge in diverse composizioni di Bartók, tra cui la seconda delle *Sei danze popolari rumene*, basata su un tema tradizionale denominato *brâul*, originario di Egres (oggi Igrış).

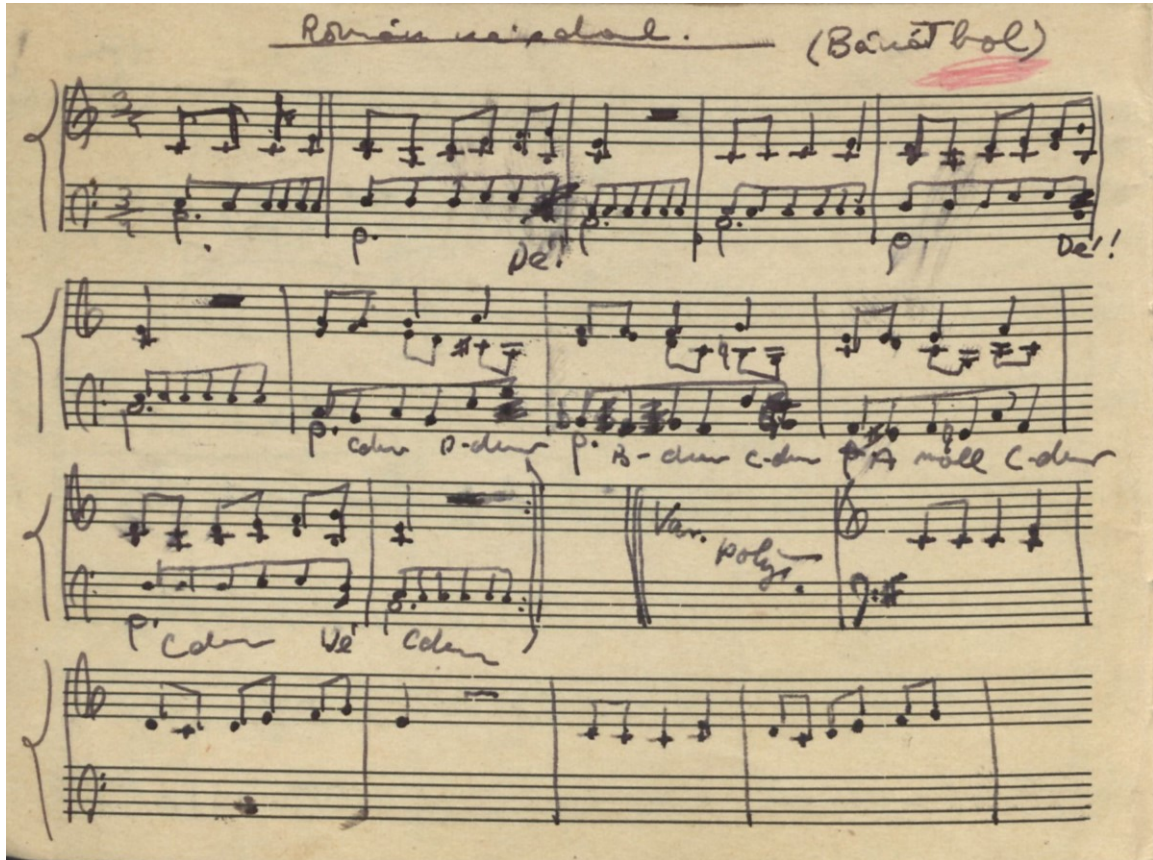


Fig. 2. G. Ligeti, *Román népdal*, 1939, p. 8.
Paul Sacher Stiftung, Sammlung G. Ligeti 0065, 257-0008 (per gentile concessione)

Non è stato possibile identificare le fonti di *Román népdal-Bánátból*, che con ogni probabilità apparteneva al repertorio di canti ascoltati in città da Ligeti stesso e che è stato ‘normalizzato’ dal compositore in fase di scrittura, eliminando irregolarità metrico-ritmiche, abbellimenti e intervalli non temperati. Questo processo ha reso il materiale originale difficilmente riconoscibile, impedendo l’identificazione del titolo del canto. Inoltre, data la natura del repertorio orale, caratterizzato da continue variazioni melodiche a seconda del

⁴⁷ Parte di queste ricerche, scritte fra il 1934 e il 1936, sono state pubblicate postume, in *Romanian Folk Music, Voll. I-V*, Martinus Nijhoff, Den Haag, 1975.

contesto geografico e dell'esecuzione individuale,⁴⁸ risulta complesso, se non impossibile, ricostruire con precisione le caratteristiche musicali originarie del canto ascoltato da Ligeti.

Il pezzo si configura come un breve schizzo di 11 battute, concepito come introduzione a una serie di variazioni polifoniche (vedi Fig. 2) che tuttavia non furono mai completate. La melodia del canto tradizionale è esposta dalla mano destra, frequentemente raddoppiata alla terza inferiore, mentre l'accompagnamento, essenziale nella sua costruzione, si articola in lunghe note di basso (una minima col punto per ciascuna battuta) che espongono la fondamentale di ciascun accordo, accompagnate da una continua successione di crome, per lo più ribattute. Il brano, in Do maggiore, presenta un carattere vivace e danzante; la struttura è delineata da una doppia esposizione della prima frase, di tre battute, seguita da una breve progressione di due misure, la cui armonizzazione, piuttosto semplice ma non convenzionale, evidenzia l'approccio ancora acerbo del compositore. Il brano si chiude con una ripresa leggermente variata della frase iniziale.

L'asimmetria delle frasi, la semplicità di un accompagnamento tecnicamente ancora incerto, i timidi tentativi di un intreccio contrappuntistico fra le due voci superiori nonché la scelta di concatenazioni accordali non sempre riuscite, evidenziano come Ligeti, fino a quel momento, non avesse ancora ricevuto una formazione musicale sistematica. Al tempo stesso, rivelano l'esistenza di un interesse già definito per il folklore, per i ribattuti e per gli aspetti polifonici, elementi che, come si approfondirà nel presente studio, diverranno fondamentali nel suo percorso stilistico.

Lo *Skizzenheft 1*, insieme a diverse pagine di musica da camera e una lunga e incompiuta composizione per orchestra, contiene anche il canone *Kis canon egy román karácsonyi dalra* (*Piccolo canone su una melodia natalizia rumena*, 1940). La melodia originale è uno dei canti natalizi romeni più conosciuti, una *colindă* intitolata *O, ce veste minunată!* (*Oh, che meravigliosa notizia!*).

La *colindă* costituisce uno dei patrimoni più significativi della tradizione musicale romena; secondo Bartók⁴⁹ si tratta di un repertorio arcaico, risalente a epoche anteriori alla celebrazione cristiana del Natale e dunque riconducibile a pratiche rituali precristiane.⁵⁰ Nel

⁴⁸ «Peasant melody is a very elastic material; its external form, being without an essential basis, is unstable even in the case of one and the same individual. When one hears any given melody sung several times in succession by the same person, one will generally notice certain slight alterations in the rhythm, sometimes even differences in pitch», in Béla Bartók, *Hungarian Peasant Music*, «The Musical Quarterly», XIX (1933), p. 269.

⁴⁹ BÉLA BARTÓK, *Muzica populară românească*, «Muzică și Poezie», I/5 (1936), pp. 18-22.

⁵⁰ ALINA LUCIA STAN, *Structura colindei transilvane*, «Tehnologii informatice și de comunicație în domeniul musical», II/2 (2011), pp. 37-44.

suo studio sulla musica rumena dedicato alla *colindă*, pubblicato postumo, viene offerta una descrizione dettagliata del rituale in cui questo canto veniva tradizionalmente eseguito:

Several weeks before Christmas the Colinda singers form into groups of eight to ten young men and women [...] and carols are selected for 'study' under the supervision of each group leader. On Christmas Eve the groups set out on a caroling tour of the village; they stop in front of each house to inquire whether the host will receive them, and, if they gain admittance, they perform four or five carols. [...] At the end of the performance the carolers receive gifts and then move on to another house.⁵¹

O, ce veste minunată, tuttavia, non appartiene a questo strato più antico. La sua prima attestazione nota risale al 1815, nella raccolta *Cântări dumnezeiești (Inni divini)*, pubblicata a Buda da Ioan Tincovici.⁵² Tra gli otto inni strettamente ecclesiastici dedicati alla Natività di Cristo, il n. 4 si apre precisamente con il verso *O, ce veste minunată*, che avrebbe poi conosciuto ampia diffusione e sarebbe stato rielaborato da numerosi compositori,⁵³ tra cui György Kurtág. Il brano non è un canto popolare in senso stretto e, come ha osservato Bálint Horváth, «its functional-tonal structure and the triple metre of the opening section clearly point to a Western art music origin».⁵⁴ Tuttavia, alcuni tratti ritmici lo collegano alla tradizione popolare romena:

The gentle alternation of the short and long measures (in a 1:2 ratio) refers to Constantin Brăiloiu's *giusto syllabic bicron*, one of the most common rhythmic patterns in Romanian folk music. The characteristic rhythm and the berceuse-like intonation recall Bartók's piano arrangements (*Româncolindadallamok, Romanian Christmas Carols*).⁵⁵

La melodia, in una versione testuale leggermente diversa, è inclusa anche nella raccolta *303 Colinde cu text și melodie*, curata da Sabin V. Drăgoi (1925),⁵⁶ dove si precisa che essa è stata registrata nel villaggio di Aidul de Sus a pochi chilometri a sud di Cluj, città in cui Ligeti risiedeva al momento della composizione di *Kis Canon*. La stessa fonte specifica che il canto

⁵¹ Dalla prefazione di Benjamin Suchoff a BÉLA BARTÓK, *Rumanian Folk Music, Vol. IV: Carols and Christmas Songs (Colinde)*, a cura di Benjamin Suchoff, Martinus Nijhoff, The Hague 1975, pp. XXXI-XXXII.

⁵² IOAN TINCOVICI, *Cântări dumnezeiești la praznicile Mântuitorului nostru, Isus Hristos, și ale Născătoarei de Dumnezeu, și ale altor sfinți ce se prăznuiesc*, Crăiasca Tipografie a Universității Ungurești, Buda 1815, p. 8.

⁵³ Alexandru Pascano, Dumitru Georgescu, Gheorghe Dima, fra gli altri.

⁵⁴ BALINT HORVATH, *Ce este vocativul? György Kurtág and Romanian Folk Music*, «Musicology Papers», XXXV/2 (2020), p. 11.1.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *303 Colinde cu text și melodie*, a cura di Sabin V. Drăgoi, Scrisul românesc, Craiova 1925, pp. 222-223.

non è di antica composizione, ma piuttosto recente, probabilmente preso in prestito «dai sassoni»,⁵⁷ e che è ampiamente diffuso in tutta la Transilvania.

La fonte esatta da cui Ligeti trasse la melodia resta sconosciuta, ma, considerando che all'epoca con ogni probabilità non aveva accesso a materiali di consultazione, è plausibile supporre che avesse potuto ascoltare il motivo a Cluj (forse dalla sua cuoca) e che lo abbia adattato ed elaborato nello sviluppo del suo *Kis Canon*. Questo brano, che sarà analizzato più nel dettaglio nel capitolo 2, costituisce inoltre il secondo tempo della raccolta inedita per pianoforte *Kis zongoradarabok (Piccoli pezzi per pianoforte, 1939-41)*.⁵⁸ Come per *Román népdal*, anche in questo caso il brano sembra aver perso gran parte delle sue connotazioni autenticamente popolari; l'unico elemento in *Kis Canon* riconducibile alla tradizione musicale rumena – caratteristico anche di quella ungherese, a riprova dei numerosi influssi reciproci tra le due culture – è l'intervallo di quarta ascendente;⁵⁹ questo compare all'inizio del brano e ricorre più volte nel suo sviluppo, insieme all'impiego del piede ionico *a maggiore*, presente anche in *Román népdal*, sebbene in posizione tetica.⁶⁰

Queste composizioni, che sono state oggetto di analisi in questo contesto per la prima volta, non rivestono uno specifico valore dal punto di vista strettamente musicale, ma rappresentano comunque una testimonianza significativa del ruolo del folklore fin dalle prime fasi dell'attività compositiva di Ligeti. È infatti degno di nota che, all'interno di un corpus molto ristretto di opere risalenti a questo periodo⁶¹ prevalentemente caratterizzate da uno stile classico-romantico, ben due si basano su canti popolari rumeni. Ciò mette in evidenza non soltanto un precoce interesse per tale repertorio, che si è manifestato in modo spontaneo e autentico, ma altresì riflette il profondo legame del compositore con il ricco e molteplice contesto culturale in cui è cresciuto.

1.1.6 Nuovi equilibri geopolitici

Nel 1940, a seguito del Secondo Arbitrato di Vienna, imposto dalle potenze dell'Asse, la Romania fu costretta a cedere la parte settentrionale della Transilvania all'Ungheria, a causa

⁵⁷ «de la sași», *ivi*, p. 223.

⁵⁸ György Ligeti Sammlung, Paul Sacher Stiftung (d'ora in poi GLS PSS), MF 056.122.

⁵⁹ EMIL RIEGLER-DINU, *Das rumänische Volkslied*, De Gruyter, Berlin 1940, p. 5.

⁶⁰ *Ivi*, p. 39.

⁶¹ Il catalogo redatto da Ingrid Pustijanac riporta nove composizioni complete scritte fra il 1939 e il 1941.1. In INGRID PUSTIJANAC, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2013, p. 271.

della crescente pressione delle forze tedesche e italiane, le quali perseguivano l'obiettivo di ridisegnare i confini dell'Europa orientale a favore degli alleati di Hitler e Mussolini. L'occupazione ungherese della Transilvania settentrionale fu contraddistinta da forti tensioni etniche e da politiche repressive nei confronti della popolazione rumena, mentre il governo ungherese promosse attivamente la valorizzazione della cultura nazionale con finalità dichiaratamente nazionalistiche.⁶²

A Cluj, posizionata a pochi chilometri dal nuovo confine, furono investite ingenti risorse per promuovere la cultura magiara, con particolare attenzione alla musica. Le istituzioni assunsero numerosi musicisti ungheresi di alto profilo, fra cui il compositore János Viski, originario della città, che divenne direttore del Conservatorio, mentre il compositore e direttore d'orchestra Viktor Vaszy fu nominato direttore musicale del dipartimento operistico del Teatro Nazionale. Ferenc Farkas assunse l'incarico di maestro del coro dell'Opera e dal 1941 di professore di composizione presso il Conservatorio.⁶³ Parallelamente, venne incentivata l'esecuzione delle opere dei grandi compositori ungheresi, tra cui Ferenc Liszt, Zoltán Kodály e, seppur più raramente, Béla Bartók.

Alleata della Germania nazista, l'Ungheria aveva adottato una serie di restrizioni nei confronti della popolazione ebraica, che colpirono anche la famiglia di Ligeti. Le leggi antisemite promulgate dal governo ungherese a partire dal 1941 inizialmente si limitarono a pochi ambiti, tra cui quello economico, ma si inasprirono progressivamente. Il padre di Ligeti perse il proprio impiego, riuscendo tuttavia a esercitarlo illegalmente per un certo periodo.

Dopo aver completato gli studi superiori con il massimo dei voti, Ligeti presentò domanda di ammissione alla Facoltà di Scienze Naturali dell'Università di Cluj, ma l'unico posto disponibile per gli studenti di origine ebraica fu assegnato a un altro candidato. Poté tuttavia frequentare un'istituzione alternativa, appositamente istituita per gli studenti esclusi per motivi razziali, dove i docenti dell'ateneo cittadino davano lezioni di matematica, fisica e chimica. In seguito, presentò domanda di ammissione al Conservatorio della città, dove le severe leggi antisemite erano applicate con minore rigidità.⁶⁴ Fu accettato grazie alla raffinatezza del suo orecchio musicale, che compensava le lacune nella sua formazione tecnica. Dopo alcuni mesi di studio intenso, subì un grave crollo nervoso a causa dell'eccessivo carico di lavoro. Fu così costretto a scegliere tra i due percorsi accademici, ma

⁶² HOLLY CASE, *The 'Transylvanian question' and European statehood*, in *The 'Transylvanian question' and the European idea during World War II*, Stanford University Press, Stanford 2020, pp. 9-21.

⁶³ LÓRÁNT PÉTERI, "An Era More than Bleak". *György Ligeti and Ferenc Farkas in the 1940s*, «Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae», LXIV/3-4 (2024), p. 154.

⁶⁴ *Ibidem*.

la decisione si rivelò in realtà obbligata: per ottenere il rinvio dal servizio militare era necessario risultare iscritti a un'università ufficialmente riconosciuta. Optò dunque per la musica:

Il fatto di essere stato respinto dall'università per via della mia origine ebraica, nonostante avessi superato l'esame di ammissione, impresso una svolta decisiva al mio destino. E così sono diventato compositore. È davvero strano.⁶⁵

1.1.7 Farkas e il conservatorio di Cluj

Il primo insegnante di composizione di Ligeti fu Ferenc Farkas (1905–2000) il quale, dopo essersi formato all'Accademia di Musica di Budapest sotto la guida di Leó Weiner e Albert Siklós, aveva perfezionato i suoi studi a Roma tra il 1929 e il 1931 con Ottorino Respighi. L'esperienza italiana si rivelò particolarmente significativa, poiché il maestro «conosceva a fondo l'arte dell'orchestrazione e la trasmise con rigore a Farkas».⁶⁶ L'orchestrazione di Respighi (che coniuga la brillantezza di matrice russa appresa da Rimskij-Korsakov con una sensibilità coloristica vicina alla scuola francese, in particolare a Debussy e Ravel, filtrate attraverso una coscienza stilistica tutta italiana, attenta alla cantabilità delle linee e alla teatralità del gesto sinfonico) si dimostrò cruciale per la formazione del giovane Farkas, a cui il maestro impartì non solo una solida formazione tecnica, ma anche una visione dell'orchestrazione come sintesi tra rigore formale e ricchezza timbrica. Questo gli fornì inoltre gli strumenti per conciliare chiarezza espressiva e varietà timbrica, qualità essenziali nella composizione di musica per film, repertorio a cui si dedicò a partire dal 1932 collaborando con importanti registi quali Paul Fejos, István Szóts, Frigyes Bán, Zoltán Fábri e Zoltán Várkonyi. Ritornato in patria, il suo linguaggio musicale si sviluppò in una attenta sintesi fra tradizione e innovazione, in cui l'influenza del neoclassicismo si intreccia con una personalissima elaborazione del folklore ungherese, ereditata da Bartók e Kodály ma perfezionata attraverso un approccio personale che esalta la morbidezza degli impasti e la cantabilità delle linee melodiche.⁶⁷

⁶⁵ LIGETI, ROELCKE, *Lei sogna a colori?... cit.*, p. 44.

⁶⁶ Ivi, p. 49.

⁶⁷ JÁNOS BREUER, *Some senior composers*, «Tempo», 88 (1969), pp. 33-38; PREDRAG GOSTA, JOHN B. HABERLEN, *The Hungarian School of Choral Composers, 1950-2000*, «The Choral Journal», XLI/1 (2000), pp. 29-35.

Durante gli anni di studio con Farkas Ligeti si concentrò in particolare sull'armonia e sulla composizione in stile barocco e classico-romantico. Sono pervenute inoltre numerose composizioni libere risalenti agli anni 1941-43, tra cui *Induló (Marcia)*, *Polifón etüd (Studio polifonico)* e *Kis zongoratrió (Piccolo trio con pianoforte)*, le quali rivelano un'influenza significativa del folklore magiaro e rumeno, e con evidenti riferimenti alla scrittura di Bartók.

L'interesse di Ligeti per il grande maestro ungherese si sviluppò non solo grazie all'insegnamento di Farkas e all'ascolto delle sue opere nei concerti che aveva potuto ascoltare a Cluj,⁶⁸ ma anche attraverso lezioni private con Pál Kadosa, compositore e interprete di riferimento della musica bartokiana, che Ligeti frequentò a Budapest durante i suoi primi mesi di studio. Simon Gallot osserva che l'influenza di Kadosa su Ligeti fu piuttosto limitata, in quanto il compositore non era considerato fra gli esponenti dell'avanguardia musicale; tuttavia, il loro incontro rivestì un'importanza significativa, poiché Kadosa introdusse il giovane Ligeti non soltanto alla musica di Bartók, ma anche allo studio scientifico della musica popolare ungherese, con particolare attenzione all'articolazione ritmico-metrica della lingua.⁶⁹ Nello stesso periodo, probabilmente su indicazione del maestro, Ligeti approfondì autonomamente la musica di Igor Stravinskij e Paul Hindemith, e acquistò il trattato di composizione scritto da quest'ultimo, *Unterweisung im Tonsatz*.⁷⁰

Durante gli anni trascorsi al Conservatorio di Cluj, Ligeti entrò a far parte di un vivace gruppo di studenti e musicisti, che si riuniva abitualmente presso l'abitazione di un uomo d'affari tedesco, il padre della giovane Brigitte Löw,⁷¹ che il compositore avrebbe poi sposato nel 1949. In questo contesto cantava anche prese inoltre parte a numerose formazioni corali, dimostrando un vivo interesse per questo repertorio e per le quali, probabilmente, compose i suoi primi brani per coro.

Kádár Kata székely népballada (Ballata székely di Kádár Kata), per coro a 4 voci miste è contenuto nello *Skizzenheft 6* ed è datato 5 marzo 1942. È l'elaborazione di una ballata *székely*, appartenente alla prima fase della produzione di questo genere che risale al XVI-XVII secolo, caratterizzato da uno stile sofisticato e spesso connesso con la poesia epica, la cavalleria e argomenti amorosi.

⁶⁸ Tra le composizioni di Bartók che Ligeti ebbe modo di ascoltare a Cluj, quelle che ebbero il maggiore impatto furono il Divertimento, il secondo Concerto per violino e il Quartetto per archi n. 2. STEINITZ, *György Ligeti: Music of the Imagination*, cit., p. 18.

⁶⁹ GALLOT, *György Ligeti et la musique populaire*, cit., p. 83.

⁷⁰ PAUL HINDEMITH, *Unterweisung im Tonsatz*, Schott, Mainz 1937. Ligeti in più occasioni ricorda l'importanza di questo manuale nella sua formazione; vedi ad es. GYÖRGY LIGETI, *Über Paul Hindemith*, in *Gesammelte Schriften (Vol.I)*, p. 291.1.

⁷¹ LIGETI, ROELCKE, *Lei sogna a colori?... cit.*, p. 76.

Quella di *Kádár Kata* è la tragica storia di due amanti di diversa estrazione sociale che trova compimento soltanto nella morte dei due protagonisti.⁷² La composizione di Ligeti, probabilmente completa ma interamente barrata dall'autore (vedi Fig. 3), evidenzia una scrittura molto semplice, tendenzialmente omoritmica. Essa presenta alcuni elementi caratteristici del folklore ungherese, in primis il ritmo giambico, ovvero la figura ritmica breve-lunga cosiddetta 'alla lombarda'. Si tratta di una delle forme più frequentemente utilizzate di quello che Bartók chiama «ritmo puntato adattabile», cioè è una combinazione di tre modelli ritmici:



Bartók afferma che il primo modello riveste un'importanza particolare, in quanto scaturisce dalle peculiarità metriche della lingua ungherese, nella quale l'accento cade sistematicamente sulla prima sillaba della parola.⁷³ Infatti, rispetto al ritmo 'alla lombarda', caratteristico di certa musica antica e di altri repertori popolari (come i *negro-songs* o le danze scozzesi *strathspey*), «il ritmo magiaro è più deciso e scalpitante, 'alla ussara', e costituisce la spina dorsale della musica ungherese».⁷⁴

Bartók precisa che tali modelli ritmici possono essere utilizzati nelle seguenti combinazioni:

1. ♩ ♩ ♩ ♩
2. ♩. ♩. ♩. ♩.
3. ♩ ♩ ♩.
4. ♩. ♩. ♩. ♩.
5. ♩ ♩ ♩. ♩.
6. ♩. ♩. ♩. ♩.
7. ♩. ♩. ♩. ♩.
8. ♩. ♩. ♩. ♩.

Si tratta dell'insieme di tutte le combinazioni possibili, tranne quella che presenta la doppia riproposizione del ritmo puntato che, afferma ancora Bartók, compare molto

⁷² MARLENE KADAR, *The Tragic Motif in the Ballad of Kata Kádár*, «Hungarian Studies Review», IX/1 (1982), p. 19.

⁷³ BÉLA BARTÓK, *Harvard Lectures*, in ID, *Béla Bartók Essays*, a cura di Benjamin Suchoff, St. Martin's Press, New York 1976, pp. 383-4.

⁷⁴ ADDABBO, *Magyarság a zenében. Appunti per un'etnofonia del popolo ungherese*, cit., p. 161.1.

raramente.⁷⁵ Nelle prime tre battute di *Kádár Kata* emergono chiaramente le combinazioni nn. 6 e 3.

La presenza della figura ritmica ‘alla lombarda’ verrà rilevata numerose volte nelle prossime pagine, perché costituisce un aspetto distintivo della musica ungherese e compare sovente nella musica corale di Ligeti, dato che questa è tendenzialmente vincolata al testo e ne rispetta la specifica accentuazione. Il compositore, che negli anni successivi approfondirà con cura e attenzione la prosodia della lingua ungherese, affronterà questi aspetti musicali con particolare sensibilità e rispetto.

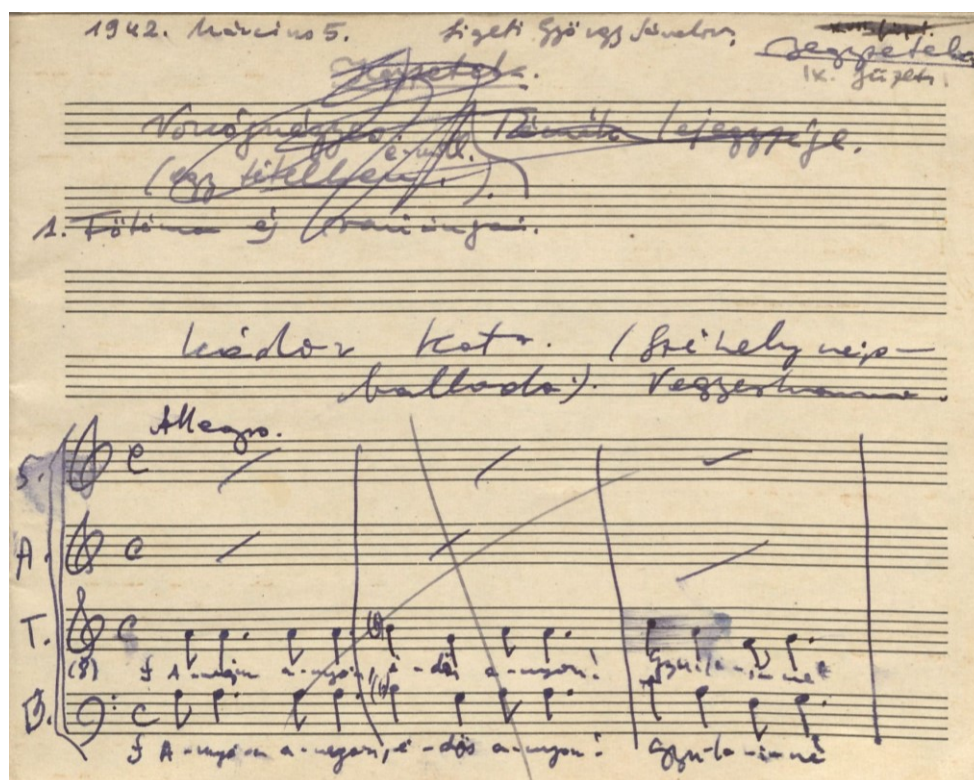


Fig. 3. G. Ligeti, *Kádár Kata Székely népballada*, 1942.
Paul Sacher Stiftung, Sammlung G. Ligeti 0065, 262-0005 (per gentile concessione)

Purtroppo non disponiamo di ulteriori informazioni sul brano e non è stato possibile individuare la fonte precisa da cui Ligeti ha tratto la melodia. Nessuna delle numerosissime versioni di *Kádár Kata* presenti nell'archivio online⁷⁶ che ospita integralmente il *Bartók-Rend*⁷⁷ corrisponde musicalmente e testualmente a quella di Ligeti.⁷⁸ È dunque plausibile

⁷⁵ BARTÓK, *Harvard lectures*, cit., p. 384.

⁷⁶ *Bartók-Rend, Hungarian Folk Songs. Complete Collection by Béla Bartók. Second revised digital edition*, a cura di István Pávai e Pál Richter, <https://systems.zti.hu/br/en> (ultimo accesso 10/10/2025)

⁷⁷ Si tratta del vastissimo progetto, che raccoglie circa 13.500 canti popolari, a cui Bartók lavorò presso l'Accademia Ungherese delle Scienze dal 1934 alla sua partenza per gli Stati Uniti nel 1940. Egli vi ha organizzato, secondo il sistema da lui elaborato, il patrimonio delle ricerche etnomusicologiche sul campo

ipotizzare, come per i brani precedentemente analizzati, che si tratti di una variante che Ligeti abbia ascoltato in prima persona e trascritto autonomamente.

Una versione della ballata, differente dal punto di vista sia testuale sia musicale, è stata utilizzata da Kodály per la composizione di un brano per voce e pianoforte, inserito nella raccolta *Magyar Népzene (Musica popolare ungherese)* pubblicata nel 1929. La stessa è stata successivamente elaborata per contralto e orchestra (1944).⁷⁹ Kodály ha inoltre composto le musiche per un cortometraggio dallo stesso titolo diretto da István Szóts nel 1943.⁸⁰ È verosimile che Ligeti abbia potuto ascoltare la prima versione composta da Kodály, anche se non esistono testimonianze dirette a conferma di ciò; altrettanto plausibile è l'ipotesi che il giovane compositore abbia assimilato oralmente una variante, al punto da rendere irriconoscibile la fonte originaria.

1.1.8 A varró lányok e Temetés a tengeren

Durante gli anni di studio con Farkas, dal 1941 all'inizio del 1944, Ligeti scrisse alcuni brani per coro, cinque dei quali sono pervenuti in forma completa. Due di essi, pur non essendo basate su canti popolari, presentano tuttavia alcune caratteristiche riconducibili al *melos* magiaro: *A varró lányok (Le giovani sarte, 1942)* per coro femminile a 4 voci su testo di János Arany (1817-1882), e *Temetés a tengeren (Funerale in mare, 1943)* per coro misto a 4 voci su testo di Endre Ady (1877-1919). La prima è una ballata tragica che richiama una antichissima tradizione ungherese, secondo la quale, in caso di morte prematura di un giovane, viene organizzato un matrimonio fittizio, con banchetto, danze e corteo nuziale, in cui lo 'sposo' viene messo a giacere in una bara dipinta di verde. Arany nutriva un profondo interesse per la cultura tradizionale magiara e in particolare per quella della minoranza *székely*, che considerava custode di un patrimonio linguistico e tradizionale autentico. Nella sua opera si è spesso ispirato alle ballate di questo popolo, il cui spirito libero e la resistenza

effettuate in Ungheria dal 1865 al 1943. Vedi SÁNDOR KOVÁCS, *A 'Bartók-Rend' Történetéhez*, «Magyar Zene: Zenetudományi Folyóirat», 22 (1982), pp. 72-85.

⁷⁸ L'unica melodia che presenta un incipit simile è quella registrata da Bartók stesso nel 1907 a Csíkjenőfalva, a pochi chilometri da Csíkszereda. <http://systems.zti.hu/br/en/search/3318?inc=%C3%89desany%C3%A1m> (ultimo accesso 10/10/2025).

⁷⁹ Vedi JOHN S. WEISSMANN, *Kodály's Later Orchestral Music*, «Tempo», 17 (1950), pp. 16-23.

⁸⁰ Vedi JÁNOS BREUER, *Il cinema di Zoltán Kodály*. «Mondo del cinema», XXV/9 (1982), pp. 16-19.

storica rappresentavano elementi fondamentali del nazionalismo romantico ungherese del XIX secolo.⁸¹

Anche il testo di *Temetés a tengeren*, evoca una cerimonia funebre, immersa in un'atmosfera onirica e inquietante. Fra i più rilevanti scrittori ungheresi della prima metà del Novecento, Ady era noto per il suo atteggiamento critico, sia nelle sue opere letterarie sia nella sua prolifica attività giornalistica, nei confronti della situazione politica e sociale della propria nazione.⁸²

In una conversazione con Francis Bayer, risalente agli anni 1984-85, Ligeti esprime il proprio immaginario poetico legato a *Temetés a tengeren*:

F.B.: À propos de la peinture, puisque vous parlez de ces images que vous voyiez sur les livres, vous avez écrit un chœur, quand vous étiez encore à Cluj, qui s'appelle *Funérailles en mer* (*Temetés a tengeren*). Est-ce que ça a un rapport avec le tableau de Turner?

G.L.: Non. Je ne connais pas ce tableau, même aujourd'hui.

F.B.: C'est un tableau qui se trouve à Londres...

G.L.: J'aime beaucoup Turner, mais il n'y a aucun rapport. J'ai écrit ce chœur à partir d'un poème d'Endre Ady, un poète très connu, qui a vécu d'ailleurs longtemps ici à Paris mais qui écrivait seulement en hongrois. Il est considéré comme un grand poète (c'est l'un des premiers hongrois de ce rang), mais, pour moi, il ne l'est pas vraiment. Naturellement, comme quelques jeunes, j'étais très attiré par sa poésie, symboliste, très pathétique. *Funérailles* est basé sur un de ses poèmes, peut-être était-ce lui qui connaissait le tableau de Turner? Mais je ne crois pas. Il connaissait la Bretagne, ce poème décrit les funérailles de pêcheurs bretons noyés. Peut-être qu'il a vécu cette scène lui-même quand il s'y trouvait? C'est un poème qui m'a beaucoup touché : les pêcheurs ont de très grandes bottes, et, en cas de tempête, si le bateau vient à se renverser, ils meurent parce que leurs bottes sont trop lourdes. Mais ils doivent les porter pour l'équilibre. C'est un grand poème tragique qui a pour sujet la mort... avec des cadavres.⁸³

Non è stato possibile determinare le ragioni per cui Ligeti abbia scelto questi due testi, caratterizzati da una tematica così specifica come quella funebre, ma è significativo che abbia selezionato due autori con un rapporto profondo, sebbene per certi versi opposto, nei confronti della madrepatria. Entrambi hanno avuto di certo un ruolo determinante nella formazione della sua coscienza nazionale, in un momento storico cruciale per l'Ungheria.

⁸¹ Vd MIKLÓS ANGYAL, *Esküdtétel és istenítélet: Gondolatok a kriminalisztika mécsese mellől Arany János születésének 200. évfordulója kapcsán*, «Pro Publico Bono. Magyar Közigazgatás», 2 (2017), pp. 210-219.

⁸² Vedi ROBERTO RUSPANTI, *Endre Ady coscienza inquieta d'Ungheria: nell'Austria-Ungheria che moriva visse un grande poeta e giornalista magiaro*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1994.

⁸³ LIGETI, GALLOT, György Ligeti - Francis Bayer: *Entretiens (Extraits)*, cit., p. 180.

Dal punto di vista musicale, si tratta di composizioni piuttosto articolate e dal carattere decisamente rapsodico, in cui si susseguono sezioni di carattere molto diverso in assenza di una struttura ricorrente. Molti di questi segmenti presentano il *parlando-rubato*, uno stile declamatorio caratteristico dei lamenti, che consiste in una sorta di recitativo piuttosto libero e non vincolato a un ritmo preciso, ma che asseconda l'accentazione e la prosodia del testo, spesso arricchito da numerose ornamentazioni che possono rivelarsi anche molto complesse. Lo stile appartiene ai canti popolari più antichi e, secondo Bartók, è sconosciuto alla maggior parte dell'Europa occidentale, mentre caratterizza molti canti, oltre a quelli ungheresi, slovacchi, rumeni e slavi del sud.⁸⁴ Esso si contrappone al «tempo giusto», ovvero un «tempo con ritmo più o meno rigido, con battute regolari, generalmente nel tempo di 2/4.»⁸⁵

Per esaltare l'espressività della melopea, Ligeti tende ad affidare la linea melodica alla voce superiore, sostenuta da un bordone eseguito dalle parti più gravi (*A varró lányok*, bb. 56-73) ma non di rado sceglie la soluzione inversa o alterna le due modalità. In *Temetés a tengeren*, ad esempio, il canto è inizialmente proposto da soprano e tenore (bb. 1-4, cfr es. mus. 1); successivamente, la sezione femminile mantiene una nota fissa, mentre la melodia viene eseguita da contralto e basso (bb. 4-6), per poi invertirsi nuovamente nelle tre battute seguenti.

The image shows a musical score for 'Temetés a tengeren' by G. Ligeti. It consists of four staves. The top two staves are for soprano and tenor, and the bottom two are for alto and bass. The music is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are in Hungarian. The first staff (soprano/tenor) has a dynamic marking of *p* and the lyrics 'Bre-ton par-ton süjt majd az ál-om'. The second staff (alto/bass) has a dynamic marking of *mp* and the lyrics 'Sal-szunk fe-hé-ren és ha-lot-tan'. The third staff (soprano/tenor) has a dynamic marking of *p* and the lyrics 'Bre-ton par-ton süjt majd az ál-om'. The fourth staff (alto/bass) has a dynamic marking of *mp* and the lyrics 'Sal-szunk fe-hé-ren és ha-lot-tan'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Es. mus. 1, G. Ligeti, *Temetés a tengeren*, 1943, manoscritto, bb. 1-4
Paul Sacher Stiftung, Sammlung G. Ligeti 0063, 213-0004 (per gentile concessione)

Entrambi i brani presentano un marcato sapore modale arricchito dal frequente ricorso a gradi mobili, nonché da repentini cambi di modo, caratteristiche non estranee al folklore

⁸⁴ BÉLA BARTÓK, *Musica popolare ungherese*, in ID, *Scritti sulla musica popolare*, a cura di Diego Carpitella, prefazione di Zoltán Kodály), Einaudi, Torino 1955, p. 119.

⁸⁵ BARTÓK, *Harvard Lectures*, cit., p. 87.

musicale magiaro. La melodia di *Temetés a tengeren* si apre inizialmente con un canto basato su una scala anemitonica (*si, re, mi, sol, la*) che, come già messo in evidenza, spesso contraddistingue i lamenti ed è una peculiarità della musica tradizionale *székely*.⁸⁶ L'impianto generalmente modale dei brani viene rielaborato attraverso una scrittura densa di cromatismi e dissonanze che rivelano un forte debito con il linguaggio bartokiano, mentre la frequente presenza di quinte parallele conferisce alla composizione un sapore decisamente arcaico.

Queste composizioni presentano altre caratteristiche del canto ungherese, fra cui una netta presenza del 'ritmo lombardo' e una direzione tendenzialmente discendente del canto che, come evidenziato da Bartók, è molto frequente nella musica magiara poiché segue l'andamento tonico della lingua.⁸⁷ Ciò emerge chiaramente in tutta la sezione di apertura di *A varró lányok* (bb. 20-35) in cui il canto si sviluppa tendenzialmente verso il basso, con delle riprese ascendenti nelle sezioni cadenzali. Questo aspetto, presente fin dalle prime composizioni corali di Ligeti, caratterizza in realtà gran parte degli sviluppi melodici e contrappuntistici delle sue opere più mature. È dunque plausibile ipotizzare che il compositore abbia elaborato, consapevolmente o meno, l'andamento discendente dei profili melodici proprio in relazione alle peculiarità della prosodia magiara.

A varró lányo e *Temetés a tengeren* testimoniano non soltanto una conoscenza approfondita delle caratteristiche della musica tradizionale magiara, ma altresì una straordinaria assimilazione delle sue componenti costitutive e una peculiare maestria nell'integrare questi in uno stile compositivo moderno e molto personale. L'influenza di Farkas si percepisce in queste pagine nella freschezza dell'inventiva melodica, nella trasparenza della scrittura, nella chiarezza formale e nella raffinatezza nel trattamento delle voci; tuttavia, il trattamento aspro degli impasti sonori e il carattere 'barbaro' dei ritmi e dei timbri vocali risultano fortemente debitori di Bartók e, seppur in misura minore, di Stravinskij e Hindemith.

In breve tempo Ligeti divenne il migliore studente di composizione dell'istituto e pubblicò alcuni dei suoi pezzi per editori locali. Il suo proficuo percorso di studi si dovette però interrompere bruscamente nel gennaio del 1944, quando ricevette il telegramma che lo invitava ad adempiere al servizio militare (Cfr. Cap. 3.1).

Fino a quel momento, Ligeti non si era mai esposto esplicitamente dal punto di vista politico, sebbene avesse sempre manifestato, come il padre, una certa affinità con i principi socialisti; le esperienze vissute durante il periodo in cui l'Ungheria era alleata di Hitler lo

⁸⁶ Vedi KODÁLY, *Pentatonicism in Hungarian Folk Music*, cit., pp. 228-242.

⁸⁷ BARTÓK, *Musica popolare ungherese*, cit., p. 119.

portarono a schierarsi decisamente a sinistra. In questo contesto egli scrisse due brani per coro misto a 4 voci: *Burját-Mongol Aratódal* (*Canto di raccolta buriato-mongolo*) e *Dereng Már A Hajnal* (*L'alba si è già alzata*), entrambi risalenti alla prima metà del 1945. In queste pagine l'elemento folkloristico diventa non soltanto fonte di ispirazione, ma tema centrale dell'intenzione compositiva, attraverso uno stile musicale semplificato (in funzione di una maggiore comprensibilità da parte del popolo) e la scelta di un testo caratterizzato da marcati intenti di propaganda politica (cfr. Cap. 3.1).

1.2 GLI STUDI PRESSO L'ACCADEMIA "FERENC LISZT" DI BUDAPEST (1945-1950)

1.2.1 Budapest nel dopoguerra

Al termine del conflitto, quando era ormai certo il ripristino della sovranità rumena su Cluj, Ligeti decise di fuggire illegalmente a Budapest. Qui superò la selezione per studiare alla prestigiosa Accademia "Ferenc Liszt" e fu ammesso nella classe di composizione di Sándor Veress che, a partire dal 1943, aveva ereditato la cattedra di Zoltán Kodály.

Nonostante le gravi difficoltà economiche e la devastazione del periodo post-bellico, nella capitale si stava verificando una notevole rinascita dei programmi culturali, che, almeno inizialmente, non erano soggetti a un controllo statale particolarmente restrittivo. Le riviste, le accademie e le istituzioni concertistiche ripresero con vigore le loro attività, dando ampio spazio all'esecuzione di opere moderne, tra cui spiccavano i grandi compositori nazionali quali Liszt, Kodály e Bartók.

Quest'ultimo era riconosciuto dalla nuova generazione di compositori come una figura di riferimento per il futuro della musica ungherese. Ligeti ne evidenziò il ruolo determinante all'interno di un clima di straordinaria rinascita, caratterizzato da un diffuso ottimismo, ma ancora ignaro delle implicazioni che di lì a poco avrebbe comportato l'instaurazione del regime comunista:

The end of the war, and with it of the Nazi dictatorship, released an unprecedented pent-up energy and vigour, which found expression in a suddenly flourishing artistic and intellectual life. In those days we were totally unaware that the new dictatorship, the communist Stalinist police and military regime, was not any better than that of the Nazis, and would soon put an end to the freedom of art and culture... Both Kurtág and I were very much attracted to and subsequently influenced by this intense artistic life. Despite the terrible experience of the Nazi era, we were both filled with youthful optimism and hope for the future. We both felt strongly drawn to

Bartók's style and saw our musical future in the development of a modern, chromatic-modal idiom, which would be international and yet reflect our Hungarian roots.⁸⁸

L'Accademia "Liszt" riprese l'attività didattica animata da nuovo slancio e incentrando l'attenzione sulla musica tradizionale, considerata essenziale per ricostruire il tessuto culturale e l'identità nazionale dopo le devastazioni del conflitto. Grazie alla presenza e al lavoro di Zoltán Kodály, lo studio del canto corale e del folklore ungherese era divenuto un aspetto centrale della formazione accademica: a partire dal 1945, tutti gli studenti erano tenuti a frequentare un corso obbligatorio di musica tradizionale, volto all'analisi, al riconoscimento e alla classificazione delle melodie popolari magiare.

Ligeti, in questo contesto, entrò a far parte di una comunità studentesca nella quale il folklore musicale ungherese costituiva un forte elemento di appartenenza collettiva, strettamente connesso tanto ai processi di ricostruzione dell'identità nazionale quanto a più ampie implicazioni politiche (Cfr. Cap. 3.1). Di particolare interesse è il fatto che, a quasi quarant'anni di distanza, il compositore abbia dichiarato di essersi avvicinato al canto popolare non per una convinzione personale, bensì per il desiderio di sentirsi parte di un gruppo: «There were so many composers doing that, and when you are young you want to belong to a group».⁸⁹ La sua successiva reticenza nel riconoscere un interesse autentico per il repertorio folklorico negli anni della formazione – giustificata con il richiamo alla necessità di conformarsi alle aspettative altrui – contrasta tuttavia con la documentata familiarità di Ligeti con tale patrimonio. Come già osservato, dichiarazioni di questo tipo, formulate in un'epoca in cui il compositore godeva ormai di un riconoscimento internazionale, riflettono una tensione legata al clima dell'avanguardia e alla sua volontà di costruire e preservare un'immagine di sé distante dal folklore, percepito dall'avanguardia come incompatibile con l'idea di modernità.

Il nuovo approccio di Ligeti al folklore assunse un carattere molto definito, segnato da un rinnovato legame che rifletteva un forte desiderio di condividere con un gruppo di giovani studenti, a lui affini, non soltanto interessi di natura musicale, ma anche valori sociali, ideologici e politici. Questo si tradusse in una devozione quasi religiosa per la musica tradizionale, che Ligeti abbracciò con crescente convinzione negli anni successivi. La sua conoscenza del repertorio popolare divenne talmente approfondita che, durante gli anni del

⁸⁸ GYÖRGY LIGETI, *Begegnung mit Kurtág im Nachkriegs-Budapest*, in GYÖRGY KURTÁG, *Musik der Zeit 5*, a cura di Friedrich Spangemacher, Boosey and Hawkes, Bonn, 1989, cit. in STEINITZ, *György Ligeti...* cit., p. 24.

⁸⁹ *Ibidem*.

conservatorio, venne invitato a tenere seminari sul canto ungherese già a partire dal 1947,⁹⁰ rivelando una competenza che andava ben oltre il semplice interesse. Le parole di György Kurtág, suo compagno di studi all'Accademia, ne testimoniano l'autorevolezza:

Hungarian folk music was compulsory for all students of the Academy. Kodály was very strict while teaching and examining, but he explained little. In a few sentences Ligeti explained to Márta and me the main types of Hungarian folk song: six, seven, or eight syllables (and their derivatives), and how you can recognize them by their cadence rhythms.⁹¹

L'interesse di Ligeti per il folklore musicale trovò un decisivo impulso nel suo nuovo insegnante di composizione. Sándor Veress era infatti stato allievo diretto sia di Kodály sia di Bartók, e fu assistente di quest'ultimo presso l'Accademia delle Scienze di Budapest. Come molti compositori della sua generazione, effettuò delle importanti ricerche sul campo in Ungheria, in Transilvania (anche in territorio *székely*) e in Moldavia. Il suo linguaggio risente fortemente di queste esperienze e combina melodie tradizionali con una tecnica contrappuntistica estremamente severa, ispirata al Rinascimento italiano. La scrittura, assai levigata e allo stesso tempo aspra, è caratterizzata da ritmi asimmetrici, armonie non funzionali e cromatismi, e risente non soltanto dell'influenza di Bartók e Kodály, ma anche di Stravinskij, Hindemith e Schönberg.⁹² Nella sua produzione corale, che comprende oltre venti composizioni, Veress trasse sovente ispirazione dai canti che egli stesso aveva raccolto e trascritto, come in *Erdélyi kantáta* (*Cantata transilvana*, 1935) per coro a cinque voci, e *Tizenöt gyermekkar* (*15 Cori per bambini*, 1936).⁹³

Nei suoi anni di studio con Veress, Ligeti approfondì lo studio della polifonia rinascimentale (attraverso il manuale di Knud Jeppesen *Kontrapunkt. Vokalpolyfoni*,⁹⁴ basato sullo stile di Palestrina) e del contrappunto bachiano (cfr. cap. 2.1). In questo periodo completò più di 30 composizioni, di cui quasi la metà sono destinate al coro. L'attenzione riservata a questo repertorio risulta pienamente comprensibile: le formazioni corali nate nel dopoguerra erano particolarmente desiderose di esplorare nuovi ambiti musicali. Come è

⁹⁰ MÁRTON KERÉKFY, *Ligeti György a Zeneakadémián (1945–1956)*, in *Járdányi Pál és kora: Tanulmányok a 20. századi magyar zene történetéből (1920–1966)*, a cura di Anna Dalos e Viktória Ozsvárh, Rózsavölgyi és Társa, Budapest 2020, p. 328.

⁹¹ György Kurtág: *three interviews and Ligeti homages*, a cura di Bálint András Varga, University of Rochester, Rochester 2009, p. 99.

⁹² Cfr. IOANA BAALBAKI, *From ethnomusicologist to composer. Sándor Veress and the Moldavian Collection*, «Artes. Journal of Musicology», 22/1 (2020), pp. 245-261.

⁹³ RACHEL BECKLES WILLSON, *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, p. 20. Vedi anche MÁRTON KERÉKFY, *Kantate Aus Volksliedern: Die Transsilvanische Kantate von Sándor Veress*, in *Re-Set: Rückgriffe Und Fortschreibungen in Der Musik Seit 1900*, a cura di Simon Obert e Heidy Zimmermann, Schott, Mainz 2018, pp. 208-215.

⁹⁴ KNUD JEPPESEN, *Kontrapunkt. Vokalpolyfoni*, Wilhelm Hansen, Copenhagen/Leipzig 1930.

noto, l'imponente opera di Kodály e dei suoi collaboratori, incentrata sulla valorizzazione del canto corale attraverso il recupero della polifonia antica e la promozione del folklore musicale, aveva infatti generato un rinnovato interesse per questo repertorio, stimolando la nascita di numerosi cori e invitando i compositori a scrivere delle musiche di impronta didattica, ispirate alla musica ungherese e di semplice esecuzione.⁹⁵ Questa visione influenzò anche il giovane Ligeti, il quale, durante il suo percorso di studi all'Accademia di Budapest, non poteva sottrarsi al confronto con l'eredità kodályana il cui peso, nel tempo, si rivelerà vincolante e persino opprimente.

Ligeti stesso si dedicò intensamente a questa pratica, sia con i propri compagni di accademia sia all'interno di compagini cittadine. Questa esperienza gli permise di sviluppare una solida familiarità con la polifonia rinascimentale e di confrontarsi con le nuove istanze della coralità ungherese:

Angeregt durch Kodály, gab es in Ungarn eine starke Hinwendung zur vokalen Polyphonie – es gab viele Berufs – und Laienchöre, die sowohl Kompositionen der Renaissance als auch Werke neuerer ungarischer Komponisten sangen. In meiner Studienzeit sang ich oft mit meinen Kommilitonen in kleinen privaten Ensembles, obwohl ich eine sehr schlechte Stimme hatte. Für diese Ensembles komponierte ich dann eine Reihe von A-Cappella-Chörstücken.⁹⁶

1.2.2 Composizioni per coro 1945-1948

Le pagine corali composte da Ligeti tra l'autunno del 1945 e il 1948, nel periodo della sua formazione con Sándor Veress, rivelano una scrittura polifonica raffinata. Si tratta prevalentemente di brani per coro misto, generalmente a quattro voci, ma non mancano composizioni per voci bianche (*Betlehemi Királyok*, 1945, *Husvét*, 1946), per coro femminile (*Idegen Földön*, 1945-46) e un brano per coro maschile purtroppo perduto (*Zúgva Árad*, 1948).

Sebbene la maggior parte di questi brani consista in elaborazioni di melodie popolari, vi è anche un numero significativo di composizioni originali, basate su testi di autori ungheresi quali Sándor Weöres, Attila József, Sándor Petőfi e Bálint Balassa. In queste pagine corali, che saranno esaminate in dettaglio nei capitoli a venire, Ligeti sviluppa un linguaggio meno

⁹⁵ Cfr. MÁRTA DALLOS, *Hungarian choral tradition from the music pedagogical reforms to the end of the twentieth century*, «Paedagogica Historica: International journal of the history of education», LI/1, 2025, pp. 129-152.

⁹⁶ GYÖRGY LIGETI, *Frühe Chorwerke*, in ID, *Gesammelte Schriften (Vol.II)*, cit., p 143.

convenzionale, in cui elementi del folklore magiaro – in particolare ambiti modali, configurazioni ritmiche e modelli melodici – dialogano con un cromatismo talvolta aspro. Ne risultano una scrittura armonica più audace e sperimentale e un approccio maggiormente disinvolto nei confronti della tradizione musicale ungherese, in cui emerge maggiormente l'influenza dell'opera di Bartók. Tali pagine, spesso destinate alle formazioni corali studentesche di cui lo stesso Ligeti faceva parte – ben più raffinate rispetto ai cori operai o amatoriali cui erano generalmente indirizzate le sue composizioni in quegli anni – rivelano una straordinaria padronanza della tecnica contrappuntistica; al tempo stesso, queste prefigurano lo sviluppo di uno stile personale, in cui emergono già alcuni tratti distintivi del suo linguaggio maturo.

Il corpus di composizioni ispirate a testi e melodie popolari, di maggiore ampiezza, rivela un'immediata assimilazione della scrittura polifonica e una trattazione originale e raffinata del canto tradizionale.⁹⁷ La maggior parte dei brani è stata composta tra il 1945 e il 1946 e quasi tutti sono dedicati alla fidanzata Brigitte (chiamata affettuosamente Bici) rimasta a Cluj: Ligeti le intitolò due interi quaderni di lavori⁹⁸ e la raccolta di brevi brani *Bicinia Biciae* (*Bicinia per Bici*, 1945, manoscritto) per due voci o coro misto a due parti. I testi affrontano, non a caso, quasi esclusivamente le tematiche della lontananza, della nostalgia e dell'esilio, caratterizzandosi per un linguaggio espressivo intriso di malinconia (cfr. cap. 3.2.2) nonché per un ampio ricorso a motivi popolari della Transilvania.

Fra le composizioni ispirate al folklore musicale magiaro, merita particolare attenzione una raccolta di quattro canti intitolata *Idegen földön* (*In terra straniera*), per coro femminile a tre voci, composta tra novembre 1945 e gennaio dell'anno successivo. Come sottolinea Márton Kerékfy, non si tratta di semplici arrangiamenti di melodie popolari, ma di raffinate miniature corali caratterizzate da una ricca tessitura imitativa.⁹⁹ In questi brani, Ligeti adotta infatti una scrittura contrappuntistica sobria, ma impreziosita da numerose figure retoriche¹⁰⁰ che si intrecciano con ritmi, melodie e modi caratteristici del folklore ungherese, attraverso

⁹⁷ In questo periodo, Ligeti compose elaborazioni di canti popolari, prevalentemente transilvani, anche per altri organici, tra cui *El kéne indulni* (*Bisognerebbe partire*, 1948) e *Dans* (*Danza*, aprile 1948), per pianoforte; *Bölcsőtől a sírig. Népdalok és táncok* (*Dalla culla alla tomba. Canti popolari e danze*, novembre 1948), per soprano, mezzosoprano, oboe, clarinetto e quartetto d'archi; *Három tánc cigányzenekarra* (*Tre danze per orchestra tzigana*, dicembre 1949) e *Népdalfeldolgozások* (*Elaborazioni di canti popolari*, dicembre 1949), per voce e pianoforte.

⁹⁸ *Notenbuch 6: Bici füzete* (*Quaderno di Bici*) e *Notenbuch 7: Bi Masodik füzete* (*Secondo quaderno di Bi*). I *Notenbuch* 2 e 3 contengono inoltre gli schizzi dei brani ivi contenuti, assieme ad altre composizioni non finite.

⁹⁹ MÁRTON KERÉKFY, *A Kelet-Európai Népzene Hatása Ligeti György Zenéjére*, Tesi di Dottorato, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Budapest, 2014, p. 45.

¹⁰⁰ Cfr. Cap. 2.2.

uno stile che riflette chiaramente l'influenza del suo insegnante Sándor Veress. Ligeti presenta i brani con queste parole alla prima esecuzione, avvenuta a Graz nel 1989:

Der erste Text dieser vier kleinen Chorstücke stammt aus einem Gedichtfragment des ungarischen Renaissancedichters Bálint Balassa, die anderen drei sind ungarische Volkstexte, aber keine Volksliedtexte. Alle vier Texte sind melancholisch, sie handeln vom Heimweh. Musikalisch sind dies sehr schlichte, modal-diatonische Chorstücke, die imitatorisch beziehungsweise kanonisch strukturiert sind. Sie entstanden 1946, also während meiner Budapester Studienzeit, wurden aber in Ungarn nie öffentlich aufgeführt.¹⁰¹

In questo testo, che mette in evidenza il carattere nostalgico dei brani, il loro sapore modale e l'uso della scrittura contrappuntistica, sono presenti delle imprecisioni riguardo al rapporto con le fonti testuali e musicali, che necessitano di un'indagine preliminare più accurata. Ligeti afferma infatti correttamente che il primo brano, datato 25 novembre 1945, è basato su un frammento poetico dello scrittore ungherese Bálint Balassa, con il quale il compositore potrebbe aver nutrito una particolare affinità. Il poeta aveva infatti vissuto in prima persona l'esperienza dell'esilio e della lontananza da casa: dopo aver combattuto al fianco degli Asburgo contro il principe di Transilvania István Báthory, era stato fatto prigioniero in seguito alla sconfitta di Kerelöszentpál del 1575. Successivamente, il poeta conquistò il favore del sovrano e fu accolto nella sua corte e si ritiene che in questo periodo abbia scritto molte delle sue liriche, tra cui *Siralmas nekem* (*È doloroso per me*), in cui emergono le tematiche legate alla sua condizione di esule e alla nostalgia per la terra natia.¹⁰² Ligeti conobbe probabilmente il testo tramite la versione musicale di Kodály, che lo impiegò nel primo dei suoi *Énekek* (Canti, per voce e pianoforte, Op. 14) risalenti agli anni 1918-1923.

<i>Siralmas nekem</i>	<i>È doloroso per me</i> ¹⁰³
Siralmas nekem idegen földön már megnyomorodnom, Szívem meghervadt nagy bánat miatt, nincs már hova fogynom.	È doloroso per me diventare vecchio in esilio Il mio cuore è appassito a causa di un grande dolore, non ho nessun posto dove andare.

¹⁰¹ GYÖRGY LIGETI, *Einführungstext für das Programmheft zur Uraufführung im Rahmen des Musik-protokolls im Steirischen Herbst Graz am 4. Oktober 1984*, Stockholm Kammarkören, dir. Eric Ericson, in ID, *Gesammelte Schriften Vol. II*, p. 145. Kerékfy riporta una data anteriore della prima esecuzione da parte del medesimo ensemble avvenuta il 17 aprile 1971, in KERÉKFY, *A Kelet-Európai Népzene...* cit., p. 27.

¹⁰² KÖSZEGHY PÉTER, *Balassi Bálint*, Magyar Alkibiadész, Balassi Kiadó, Budapest 2008, p. 169.

¹⁰³ Per la traduzione italiana di questo brano e dei successivi si è fatto riferimento alle versioni in lingua inglese proposte all'interno delle note di copertina del Cd *György Ligeti Edition, A Cappella Vocal Works (vol. 2)*, London Sinfonietta Voices, dir. Terry Edwards (CD, Sony, SK 62305, 1997), pp. 26-63. Sono dunque possibili lievi difformità rispetto all'originale ungherese, che non sono state ritenute determinanti ai fini delle successive argomentazioni.

Laktam földemről, szép szerelmemről mikor gondolkodom, Jutván eszemben, ott én mint éltem, könnyeimet hullatom. Siralmas nekem idegen földön laknom nagyon	Quando penso a come vivevo là, nella mia terra, quando penso al mio amore scendono le lacrime perché vivo in una terra straniera.
--	---

Il numero II, *Egy fekete holló (Un corvo nero)* e il numero III, *Vissza ne nézz (Non guardare indietro)* si avvalgono non soltanto del testo, ma anche dell'incipit melodico di due canti popolari transilvani dai medesimi titoli.¹⁰⁴ Contrariamente a quanto affermato dallo stesso compositore più di venticinque anni dopo il concepimento dell'opera (e questo lasso di tempo può forse giustificare l'inesattezza), Ligeti non si limita dunque a utilizzare esclusivamente il testo dei brani, che trattano temi di separazione e malinconia per la propria terra, ma riprende le battute iniziali del canto tradizionale, le quali delineano le caratteristiche fondamentali del brano, per poi svilupparsi in una libera elaborazione..

Infine, il testo di *Fujdogál a nyári szél (Il vento dell'estate soffia)*, non è una poesia magiara, bensì la traduzione curata dallo scrittore ungherese Béla Balázs (1884-1949) di un testo popolare slovacco, anch'esso pervaso da un senso di nostalgia. È rilevante sottolineare come, al momento della composizione del brano da parte di Ligeti, Balázs era da poco rientrato in patria al termine di un lungo esilio nell'Unione Sovietica, causato dalla sua partecipazione al movimento comunista magiaro dopo la Prima guerra mondiale. Al suo ritorno, gli furono affidati incarichi importanti a livello istituzionale e divenne noto soprattutto per il suo lavoro nel campo del cinema e della teoria cinematografica;¹⁰⁵ probabilmente Ligeti conobbe l'opera di Balázs grazie alla sua collaborazione con Kodály e Bartók nella realizzazione di testi e libretti per il teatro musicale, in particolare per *Il castello di Barbablù*.¹⁰⁶

Dal punto di vista musicale, i quattro brani di *Idegen földön* si distinguono per la presenza di numerosi tratti riconducibili al *melos* magiaro, che affiorano all'interno di una scrittura contrappuntistica di notevole finezza. In particolare, nelle battute iniziali di *Siralmas nekem*, si rilevano il ritmo 'lombardo' e i frequenti salti di quarta ascendente (vedi es. mus. 2),

¹⁰⁴ Per l'indicazione della provenienza delle melodie popolari utilizzate da Ligeti, salvo diversamente indicato, si è fatto riferimento a KERÉKFY, *A Kelet-Európai Népzene...* cit., pp. 164-180.

¹⁰⁵ Vedi MATTIAS FREY, *Cultural problems of classical film theory: Béla Balázs, 'universal language' and the birth of national cinema*, «Screen», LI/4, 2010, pp. 324-340.

¹⁰⁶ Vedi ISTVÁN GÁL, *Kodály És Balázs Béla Barátságáa. A Fiatál Kodály, Balázs Béla Naplójában*, in JÁNOS BREUER *Kodály-Mérleg*, Gondolat, Budapest 1982, pp. 370-381; NATHALIE RUGET, *Le Château de Barbe-Bleue de Béla Bartók et Béla Balázs: La Réinvention d'un Mythe Au Début Du 20e Siècle*, in *Musique et Littérature Au XXe Siècle*, a cura di Paloma Otaola González, Francis Buil, Belén Hernández Marzal, Université Jean Moulin Lyon 3, Lyon 2011, pp. 423-434.

assieme a irregolarità metriche (bb. 7-11), un ambito modale ambiguo che oscilla tra il dorico e l'ipodorico e uno stile prevalentemente di tipo sillabico (*tempo giusto*).

Poco lento, semplice (♩ = 60)

p

Sopran

Si - ral - mas né - kem i - de-gen föl - dön
 Mir ist so we - he fer - ne der Hei - mat,
 Life is so drear - y far from my home - land,

Mezzo-sopran

Si - ral - mas né - kem i - de-gen
 Mir ist so we - he fer - ne der
 Life is so drear - y far from my

Alt

Si - ral - mas né - kem
 Mir ist so we - he
 Life is so drear - y

3 (>)

espressivo

már meg - nyo-mo-rod-nom, szí-vem meg-her-vadt nagy bá-nat mi - att,
 matt bin ich zu To - de, wie,wenn ich stür-be, so bin ich mü - de,
 my joys are all past now, and I'm so wear-y, yes, I'm so wear - y;

föl - dön már meg-nyo-mo - rod-nom nagy bá - nat mi - att, nagy bá -
 Hei - mat, matt bin ich zu To - de, so bin ich mü - de, so bin -
 home-land, my joys are all past now, and I'm so wear- y, yes I'm -

i - de-gen föl - dön már meg-nyo-mo-rod - nom nagy bá - nat,nagy bá -
 fer-ne der Hei - mat, matt bin ich zu To - de, so bin ich, so bin -
 farfrommy home-land, my joys are all past now, yes, I'm so wear - y, -

Es. mus. 2. G. Ligeti, *Siralmas nékem*, 1945. Schott Music, bb. 1-5.

Le tre battute iniziali di *Egy fekete holló* presentano uno stile declamatorio, che evoca il *parlando-rubato* della melodia originale, raccolta da László Lajtha¹⁰⁷ nel 1914 nel villaggio di Diósad (in rumeno Dioşod) non lontano da Cluj.¹⁰⁸ Il confronto fra la partitura di Ligeti e la

¹⁰⁷ László Lajtha (1892-1963) è stato un compositore, etnomusicologo e direttore d'orchestra ungherese di grande rilievo. Intraprese vaste campagne di raccolta e trascrizione del canto popolare magiaro a partire dagli anni Dieci, divenendo una figura di riferimento centrale in questo ambito. Vedi VIKTÓRIA OZSVÁRT, *Népzenekutató, Népzene-Feldolgozás És Zeneszerzés Lajtha László Műhelyében*, in *Amerre Én Járók: Tanulmányok a 70 Éves Pávai István Tiszteletére*, a cura di Pál Richter, Dániel Lipták, Anna Laskai, Soma Salamon, Zenetudományi Intézet, Budapest 2021, pp. 235-255.

¹⁰⁸ Con ogni probabilità, Ligeti fece riferimento alla sua trascrizione riportata nel testo di Bartók e Kodály *Erdélyi magyarság: Népdalok (Canti popolari della Transilvania ungherese)*, a cui si è fatto accenno nel capitolo precedente. BARTÓK, KODÁLY, *Erdélyi magyarság. Népdalok, cit.*, p. 5.

trascrizione del canto (es. mus. 3 e fig. 4) ne evidenzia la stretta affinità e al contempo indica le lievi modifiche ritmiche effettuate dal compositore.

In seguito all'incipit della melodia popolare, il compositore sviluppa un brano autonomo che, pur nella sua originalità, evoca alcuni elementi caratteristici del folklore magiaro, grazie in particolare al ricorso a combinazioni di ritmi puntati flessibili (soprattutto il modello ♩. ♩. ♩. ♩. presentato nella formula di apertura del brano) e dall'andamento tendenzialmente discendente del disegno melodico. Questi elementi contraddistinguono anche il brano n. 3, *Vissza ne nézz* (*Non guardare indietro*, la cui melodia è stata raccolta nel villaggio di Vacsárcsi, oggi Văcărești, situato in territorio *székely* non lontano da Miercurea Ciuc dove Ligeti aveva trascorso lunghi periodi durante l'infanzia) e, seppur in misura minore, il n. 4.

Rubato (♩ ca. 80) Andante (♩ = 88)

p *pp*

S
 Im - hol ke-re - ke-dik egy fe - ke-te fel - hő.
 In die HÖ-he hebt sich ei - ne dunkle Wol - ke.
 In the sky a - bove me black and threat'ning clouds rise.

Mez *mp*

Ab - ba tol - lász - ko - dik
 Dar - in schwingt die Flü - gel
 And a - mong them flies a

A *mp*

Ab - ba tol - lász - ko - dik
 Dar - in schwingt die Flü - gel
 And a - mong them flies a

Es. mus. 3. G. Ligeti, *Egy fekete holló*, 1946. Schott Music, bb. 1-4.

1065b-les
 12
 VII-7. éves nár
 A.H. 2321 / 102897 / a (2074)
 97. d.
 1525 kiegészítés
 5.2.2. (44)
 Diószád (Szilágy)
 1914.

Rubato, sine lassano

1.) Imhol kerekedik egy fekete felhő sbbu tollánkodik egy fekete hüllő

2.) Ha kérdezik hogy vagyok mondják beteg vagyok
 sdegen országba csak bajdósi vagyok
 szívesen szeretnék csúszni kábatucim
 sdeve sivein báratival mindig is meggyógyodtam

3.) Induló volnék sivein ottlun tenetelen
 Ha tudnám hogy elgyász egyen megpiertni
 Egyen megpiertni öröget áltatni
 Enlekeretemet örökre megtartani

4.) Minthogy itten eljtem bivel utajonad
 sdegen országba öröi bajdósi sba
 Sivein meg az ssten tepeles megpiertni
 Egyen sbaatindul fordítás örömele

Handwritten musical notation and chord diagrams are present throughout the page, including a 3-staff system for the first system and a 2-staff system for the second system. Chord diagrams for C, G, and F are also visible.

Fig. 4. Imhol kerekedik egy fekete felhő, Bartók-Rend A 1065b, bb. 1-4.

Bujdosó (Fuggitivo) è stato composto nel dicembre 1946 ed è l'ultimo in ordine cronologico tra i pezzi dedicati a Brigitte. In questo brano si coglie un'assimilazione più profonda sia del contrappunto vocale sia del folklore magiaro, oltre allo sviluppo di uno stile più personale e maturo. Il compositore appare più a suo agio nel muoversi liberamente all'interno della modalità e nel gestire con spregiudicatezza passaggi cromatici, frequenti effetti basati su false relazioni e improvvisi cambi di modo.

La condotta delle tre voci è esemplare, con un perfetto equilibrio tra le linee melodiche; più che una rigorosa applicazione delle regole del contrappunto, si osserva una loro rielaborazione in una gestione più libera della condensazione e della rarefazione del tessuto sonoro, in cui permangono elementi fortemente legati al folklore ungherese. Dal brano emerge una crescente assimilazione del linguaggio bartokiano, che Ligeti aveva potuto approfondire grazie ai seminari tenuti presso l'Accademia Liszt da Bence Szabolcsi.¹⁰⁹

È verosimile che Ligeti abbia attinto il canto dalla raccolta didattica di Kodály *Iskolai énekgyűjtemény I (Raccolta di canti scolastici vol. I)*,¹¹⁰ dalla quale ha tratto anche altre melodie per le sue composizioni successive.¹¹¹ Il testo riprende il tema della lontananza: il protagonista, costretto alla fuga verso la Polonia, viene catturato come un fuorilegge e imprigionato. Implora l'amata di allontanarsi da lui, poiché il carcere è ormai la sua unica dimora.

L'incipit melodico deriva da un canto popolare raccolto da Ákos Garay nella contea di Somogy,¹¹² che viene menzionata anche nel testo:

<i>Bujdosó</i>	<i>Fuggitivo</i>
Fölkelt már a csillag Lengyelország felé Magam is elmegyek, babám, arra felé Megvetették nekem a megfogó hálót Megfogtak engemet mint egy utonállót Lám, megmondtam, rózsám, ne szeress engemet mert Somogy vármegye hajszoltat engemet A tömlőc feneke az én vetett ágyam annak a teteje takaró vánkosom.	Le stelle si sono alzate sopra la Polonia Sto andando da quella parte, mio amore Una volta hanno gettato una rete per me Mi hanno preso come un brigante Ti ho detto, mia rosa, di non amarmi Perché tutta la contea di Somogy Mi sta inseguendo il mio letto è il pavimento della prigione la mia coperta e il mio cuscino sono il tetto.

¹⁰⁹ Vedi ANNA DALOS, *Ligeti and the beginnings of Bartók analysis in Hungary*, in *György Ligeti's Cultural Identities*, cit., pp. 136-148.

¹¹⁰ ZOLTÁN KODÁLY *Iskolai énekgyűjtemény I*, Országos Közoktatási Tanács, Budapest 1943.

¹¹¹ Vedi KERÉKFY, *A Kelet-Európai Népzene...* cit., pp. 164-180.

¹¹² <<http://systems.zti.hu/br/en/search/104?inc=F%C3%B6lkelt+m%C3%A1r+a+csillag>> (ultimo accesso 10/10/2025).

Le prime quattro battute della melodia popolare, in stile *parlando-rubato*, sono eseguite dal baritono, mentre la frase successiva è affidata al contralto (con lievi variazioni nel finale). In seguito, Ligeti compone *ex novo* il canto, mantenendo tuttavia elementi ritmico-melodici tratti dal canto popolare, come già nei numeri 2 e 3 di *Idegen földön*.

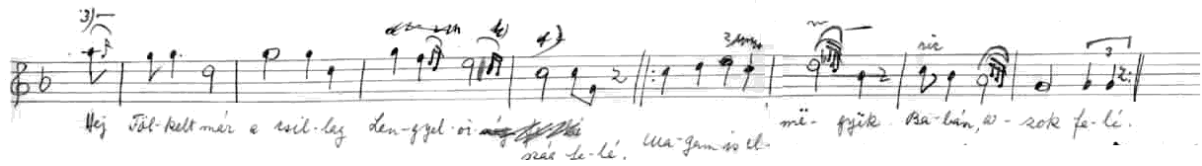


Fig. 5. *Fölkelt már a csillag*, Bartók-Rend A 30x, bb. 1-8.

Nyugodtan *) (♩ = 108)

Sopran

Alt

Bariton

mf 3

Fölkelt már a csillag Len-gyel-or - szág fe-lé, —
 Schon auf-ge - gan - gen die Ster-ne sind ü - ber Po-len. —
 O - ver Po - land all the stars are bright - ly shin-ing. —

5 *pp*

Ma - gam is el - me - gyek, ba - bám, ar - ra fe - lé. —
 Die - sen Weg, mein Lie - bes, geh' ich nur ver - stoh - len. —
 That's where I am go - ing, and my heart is pin - ing. —

p *kiemelni* **)

Ma - gam is el - me - gyek, ba - bám, ar - ra fe - lé. —
 Die - sen Weg, mein Lie - bes, geh' ich nur ver - stoh - len. —
 That's where I am go - ing, and my heart is pin - ing. —

pp *mf* *kiemelni* **)

Meg - ve - tet - ték
 Aus - ge - legt hat
 They spread out a

Es. mus. 4. G. Ligeti, *Bujdosó*, 1946, Schott music, bb. 1-8.



Fig. 6. *Fölkelt már a csillag*, Zoltán Kodály, *Iskolai énekgyűjtemény I*, bb. 1-8.

Come emerge dal confronto tra gli esempi musicali (fig. 5 ed es. mus. 4), nella partitura di Ligeti vengono rimossi tutti gli abbellimenti presenti nelle battute iniziali del canto popolare (nonché la prima nota in levare), ma tale semplificazione era stata effettuata già da Kodály nella sua trascrizione (vedi Fig. 6). È rilevante osservare come Ligeti, nel corso del brano, utilizzi con frequenza la stessa tipologia di ornamentazione che era presente nella trascrizione del canto tradizionale (bb. 6, 9, 11, 19, 20, 23, 24), suggerendo la conoscenza del brano originale oppure, più probabilmente, una familiarità approfondita con questa prassi canora tipica del repertorio popolare.¹¹³

Nel catalogo di opere per coro a cappella di Ligeti sono presenti numerose altre elaborazioni di canti tradizionali, tra cui il progetto incompiuto *Erdélyi népdalok* (*Canti popolari transilvani*), datato ottobre 1945, il raffinato contrappunto di *Magos kősziklának* (*Dall'alto della montagna*, 1946) e il festoso *Húsvét* (*Pasqua*, 1946) per due cori di voci bianche.

1.2.3 Una borsa di studio in Romania

A partire dal 1948 la produzione di Ligeti vide un drastico calo, a causa sia dell'inasprimento delle restrizioni da parte del regime (Cfr. Cap. 3.2), sia della progressiva presa di distanza del compositore dalla politica culturale nazionale, che causò un deciso atteggiamento di sfiducia, oltre che di disorientamento, nei confronti del futuro della musica ungherese. L'improvvisa fuga in Svizzera di Sándor Veress, nel gennaio del 1949, gettò un'ombra di profonda incertezza sulla direzione compositiva di Ligeti, già segnata da dubbi.

¹¹³ Vedi KATALIN PAKSA, *Ornamentation System of the Melodies in Volume VI of Corpus Musicae Popularis Hungaricae*, “«Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae», XXII/1 (1980), pp. 137-85.

La perdita del suo mentore amplificò le sue esitazioni, costringendolo a riconsiderare il suo percorso artistico in un clima di crescente oppressione. Ligeti proseguì i suoi studi di composizione all'Accademia nuovamente con Ferenc Farkas il quale, pragmaticamente, lo esortò a ridurre i rischi, consigliandogli cautamente di concentrarsi su semplici arrangiamenti di canti popolari.¹¹⁴

Dopo la problematica questione della vicenda della cantata composta per il suo diploma e delle conseguenze che questa ebbe sul piano personale (Cfr. Cap. 3.2.3) Ligeti ottenne una borsa di studio di un anno per lo studio della musica popolare rumena. Egli aveva inoltrato la richiesta già nel 1948, mosso non soltanto dall'interesse scientifico ma anche dal desiderio di tornare a Cluj per rivedere la madre e la fidanzata, che intendeva sposare. Tuttavia, incontrò difficoltà sia nell'ottenere il passaporto ungherese, sia nel ricevere la borsa di studio; solo nell'ottobre del 1949 riuscì a procurarsi tutti i permessi necessari grazie anche alla sua amicizia con Jenő Széll, ambasciatore ungherese a Bucarest, che gli predispose un visto e un passaporto validi per la Romania.¹¹⁵ Contestualmente, Ligeti riuscì a ottenere l'autorizzazione per sposare la fidanzata, arrivando a Cluj nell'ultimo giorno utile per formalizzare il matrimonio, ma fu costretto a partire il giorno seguente: «In October 1949 I traveled legally from Budapest to Cluj, for the first time since the war. I saw my mother and could marry Brigitte, and the next day I was already on the train to Bucharest».¹¹⁶

Nella capitale rumena, Ligeti lavorò per circa due mesi come tirocinante presso l'Istituto del Folklore (recentemente istituito dalla fusione dell'Archivio Fonogram e dell'Archivio del Folklore)¹¹⁷ che il compositore descrisse come un «incredibile paradiso» in un articolo pubblicato poco dopo il suo ritorno in Ungheria dalla rivista «Uj Zenei Szemle».¹¹⁸ In questo scritto, egli riporta lo stato della ricerca etnomusicologica in Romania, ponendo l'accento sulla straordinaria ricchezza della musica tradizionale del paese. Ligeti descrive con entusiasmo l'Istituto del Folklore di Budapest e la sua vasta collezione di canti popolari e strumenti tradizionali, che considera una risorsa fondamentale per i compositori in cerca di ispirazione per le loro opere. Illustra inoltre le molteplici attività dell'istituto, che spaziano dall'insegnamento della musica popolare alla cura di programmi radiofonici. Infine, vengono

¹¹⁴ STEINITZ, *György Ligeti...* cit., p. 26.

¹¹⁵ MÁRTON KERÉKFY, *Ligeti György 1949-50-es népzenei tanulmányútja*, in *Zenatudományi Dolgozatok 2011*, a cura di Gábor Kiss, MTA BTK Zenatudományi Intézet, Budapest 2011, p. 324.

¹¹⁶ GYÖRGY LIGETI, *Between Science, Music and Politics*, Kyoto Prizes & Inamori Grants, Kyoto 2001, p. 247, <https://www.kyotoprize.org/wp-content/uploads/2019/07/2001_C-1.pdf> (ultimo accesso 10/10/2025).

¹¹⁷ KERÉKFY, *Ligeti György 1949-50-es népzenei tanulmányútja*, cit., p. 327.

¹¹⁸ «unbelievable paradise», in GYÖRGY LIGETI, *Folk music research in Romania*, in SALLIS, *An Introduction to the Early Works...* cit. p. 238 (ediz. orig. *Nepzenekutatas Romaniaban*, «Uj Zenei Szemle», I/3 (1950), pp. 18-22).

delineate le principali caratteristiche della musica rumena, evidenziando il ruolo centrale della regione dei *székely* nella cultura musicale ungherese, e dell'importanza delle ricerche intraprese in questo territorio da László Lajtha e János Jagamas.

Presso l'Istituto di Bucarest Ligeti si dedicò alla classificazione e catalogazione delle ricchissime raccolte di canti tradizionali custodite nelle collezioni sonore, avendo così l'opportunità di approfondire l'immenso repertorio rumeno: egli trascrisse infatti numerosi canti nei suoi quaderni personali, sui quali avrebbe basato alcune composizioni successive. Lo *Skizzenheft* n. 36, conservato presso l'Archivio Ligeti di Basilea, contiene infatti la trascrizione di alcune melodie ungheresi (tratte dalle collezioni di Janos Jagamas e Lajos Kiss, raccolte nella contea di Cluj e di Baranya) e di ventotto canti rumeni. Nove di questi furono effettivamente impiegati in tre opere dedicate alla musica popolare rumena: *Román népdalok és táncok* (*Canti e danze popolari rumene*, per mezzosoprano, baritono e piccola orchestra 1950), *Baladă și joc* (*Ballata e danza* per due violini, 1950) e il celebre *Concert românesc* (*Concerto rumeno*, orchestra, 1951).¹¹⁹

Dopo il suo periodo di studio all'Istituto del Folklore di Bucarest, e più precisamente tra il 26 dicembre 1949 e il 5 gennaio 1950,¹²⁰ Ligeti prese parte a una vasta ricerca sul campo nella cittadina di Covăsiņ (ora Covăsânț) nella contea di Arad, diretta dal rinomato etnomusicologo Mircea Chiriac. Grazie a questa campagna vennero registrati 392 brani,¹²¹ fra cui numerose *colindă* strumentali. Il modello di riferimento per questa indagine si basava su quello elaborato da Bartók, che procedeva suddividendo sistematicamente il territorio in aree molto circoscritte, e combinando il rigore scientifico della ricerca con l'integrazione di elementi musicali, linguistici e sociologici.¹²² Grazie alle preziose lezioni di musica popolare che aveva seguito al Conservatorio, Ligeti possedeva la preparazione necessaria per affrontare la trascrizione dei canti tradizionali rumeni, ma la notazione su pentagramma delle intricate eterofonie delle *colindă* strumentali di Covăsiņ rappresentò una sfida di notevole complessità per cui si affidò alla competenza di Chiriac.¹²³ Questa esperienza si rivelò fondamentale per l'affinamento dei suoi strumenti di indagine sul folklore ed ebbe un impatto significativo

¹¹⁹ Queste composizioni, tuttavia, presentavano un'elaborazione caratterizzata da elementi talvolta fortemente dissonanti e, per questo motivo, non ottennero l'approvazione da parte della censura ungherese. Vedi BIANCA ȚIPLEA TEMEȘ, *Ligeti's Romanian Concerto: From Wax Cylinders to Symphony Orchestra*, «Studia UBB Musica» LVIII/1 (2013), pp. 51-72.

¹²⁰ È plausibile che il periodo natalizio sia stato scelto con l'intento di registrare le *colindă* tradizionalmente eseguite in questo periodo dell'anno dagli ensemble folkloristici. Vedi BÉLA BARTÓK, *Rumanian folk music: Vol. IV. Carols and Christmas songs (Colindă)*, Martinus Nijhoff, The Hague 1975.

¹²¹ KERÉKFI, *Ligeti György 1949-50-es népzenei tanulmányútja*, cit., p. 328.

¹²² INGRID PUSTIĀNAC, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2013, p. 18.

¹²³ KERÉKFI, *Ligeti György 1949-50-es népzenei tanulmányútja*, cit., p. 328.

sull'evoluzione del suo stile compositivo, come verrà approfondito in seguito. In un'intervista della fine degli anni Settanta, egli ricorda:

I had mainly dealt with transcribing colinde (carols), which, as you know, have a very complex rhythmic structure: the melodic line is simple but the rhythm is very intricate! – which I would listen to from the wax cylinders, using headphones. I thus learnt to note down rhythmic proportions which were extremely [...] fine, a fact which helped me greatly in my future compositions.¹²⁴

Nel gennaio del 1950 Ligeti si trasferì nella capitale transilvana per lavorare presso il Centro di Raccolta di Cluj-Napoca, istituito nella primavera dell'anno precedente come succursale dell'Istituto di Bucarest. Il centro non solo si dedicava alla conservazione e alla valorizzazione del canto rumeno, ma organizzava anche ricerche sul campo per lo studio del folklore musicale magiaro, le cui spedizioni di raccolta erano coordinate da János Jagamas. Poco dopo l'arrivo del compositore, ebbe inizio una vasta campagna di registrazioni di canti ungheresi in territorio transilvano, e più precisamente presso il villaggio di Inaktelke (Inucu in rumeno) nel distretto di Cluj, alla quale Ligeti prese parte insieme a Jagamas e ad altri studiosi. L'attività, che consentì di raccogliere e catalogare oltre 2500 canti popolari, proseguì fino al dicembre dell'anno successivo. Ligeti però era rientrato a Budapest già a giugno del 1950, dopo aver trascorso altri cinque mesi a Cluj.¹²⁵

Nell'archivio della Fondazione Paul Sacher di Basilea sono conservati quattro quaderni di lavoro,¹²⁶ in cui sono annotati 244 canti di Inaktelke che, secondo Márton Kerékfy, sono stati registrati dal compositore sul campo.¹²⁷ Tre anni più tardi Ligeti compose due serie di brani utilizzando alcune di queste melodie: *Hat Inaktelki Népdal* (*Sei canti tradizionali di Inaktelke*, per tre voci femminili e orchestra, 1953) e *Inaktelki Nóták* (*Musiche di Inaktelke*, per coro a due voci miste, 1953). Degno di nota è il fatto che in *Hat Inaktelki Népdal* le melodie sono riportate in maniera per lo più identica alle registrazioni originali, mentre in *Inaktelki Nóták* Ligeti ha provveduto a semplificare ritmi, melodie, omettendo quasi integralmente gli abbellimenti, nonché a modificare alcune parti del testo dei canti popolari.¹²⁸

¹²⁴ NICOLAE BRÎNDUȘ, *Interviu cu György Ligeti*, «Muzica», 1 (1980), p. 40, cit. in ȚIPLEA TEMEȘ, *Ligeti's Romanian Concerto...* cit., p. 59.

¹²⁵ KERÉKFY, *Ligeti György 1949-50-es népzenei tanulmányútja*, cit., p. 333.

¹²⁶ *Skizzenhefte* nn. 34-37.

¹²⁷ KERÉKFY, *Ligeti György 1949-50-es népzenei tanulmányútja*, cit., p. 336.

¹²⁸ Ivi, p. 342.

Inaktelki Nóták fu inclusa in una raccolta di pezzi per coro a due voci curata dallo studioso di musica popolare Lajos Kiss,¹²⁹ che con ogni probabilità ne fu anche il committente, dato che sugli schizzi di Ligeti compare più volte il suo nome.¹³⁰ L'opera consta di tre brevi brani – *Sej, hideg sincsen* (*Hey, per la strada*), *Úri bicsok* (*Elegante coltellino a serramanico*) e *Én az uccán* (*Io per la strada*) – in cui Ligeti utilizza alcuni canti popolari combinando parole e linee melodiche di provenienza diversa, una abitudine che diventerà piuttosto frequente nelle sue successive elaborazioni di brani tradizionali. Si tratta, in realtà, di una prassi comune della musica popolare, per cui i testi possiedono sovente più di una veste musicale e, viceversa, a uno stesso canto possono corrispondere versi differenti.

Il processo di selezione ed elaborazione delle melodie da includere in questa composizione ha visto una cura estremamente minuziosa da parte del compositore, con un notevole impegno temporale per una composizione tutto sommato piuttosto semplice. Ciò testimonia l'importanza che Ligeti attribuiva a queste composizioni, forse anche in ragione del suo legame personale con Lajos Kiss. Un'altra motivazione per cui Ligeti dedicò un'attenzione tanto scrupolosa alla selezione del materiale melodico risiede verosimilmente nella volontà di garantire un'articolazione formale coerente e unitaria alla raccolta.¹³¹ I primi due movimenti sono in *tempo giusto sillabico*, ma mentre il n. 1 è nel modo misolidio e possiede un carattere piuttosto solenne (*Moderato, ma giusto*), il secondo è in modo dorico e presenta un tempo di danza più vivace (*Allegro*). L'ultimo tempo si discosta molto dai precedenti, perché più lento e meditativo (*Parlando-rubato*), ma presenta un contorno melodico piuttosto simile a *Sej, hideg sincsen*.

Per quanto riguarda quest'ultimo brano, Ligeti ricorre a un trattamento della melodia popolare che aveva già utilizzato nelle composizioni precedenti: egli affida la nostalgica melopea a una sola voce, che si alterna però fra le due sezioni, e sostenendo il canto con suoni tenuti. Per i brani nn. 1 e 2, invece, egli si discosta significativamente dai modelli adottati nel periodo 1945-48: in *Sej, hideg sincsen* Ligeti impiega un contrappunto sobrio – lontano sia dallo stile palestriniano e talvolta scolastico di *Idegen Földön* sia dal linguaggio cromatico di *Magány* – ma costruito con particolare grazia e una resa espressiva notevole, nonostante le scarse possibilità offerte dall'organico ridotto (vedi es. mus. 5). Più interessante è l'accompagnamento che Ligeti elabora per il brano centrale: il vigoroso canto popolare è infatti sostenuto da un ostinato ritmico-melodico particolarmente incisivo (vedi es. mus. 6), un

¹²⁹ *Kétszólalmú - kíséret nélküli – kórusgyűjtemény*, a cura di Lajos Kiss, Zeneműkiadó, Budapest 1954.

¹³⁰ KERÉKFY, *Ligeti György 1949-50-es népzenei tanulmányútja*, cit., p. 338.

¹³¹ Ivi, p. 340.

elemento non presente nelle composizioni precedenti al suo periodo di studio in Romania, ma che diverrà piuttosto frequente nelle opere successive (cfr. cap. 1.3). Si può ipotizzare che Ligeti abbia preso ispirazione per i suoi ostinati ritmico-melodici da alcuni tratti della musica popolare transilvana, che egli stesso aveva ascoltato e studiato sul campo e che descrisse dettagliatamente in un articolo sulla sua esperienza di raccolta nella contea di Arad con Mircea Chiriac pubblicato nel 1953.¹³²

13 *f*
 — Sej, el-men-nék én ti-ná-la-tok az es-te,
 le-het-nék. *mf* Sej, el-men-nék én ti-ná-la-tok az es-

17 *più f*
 ha jaz a-nyád az ab-lak-ba nem les - - - ne. Mit csi-nál-nék,
 -te, ha jaz a-nyád, — ha jaz a-nyád az ab-lak-ba nem les - - ne.

Es. mus. 5. G. Ligeti, *Inaktelki Nóták: Sej, hideg sincsen* 1953, Schott Music, bb. 13-20

¹³² GYÖRGY LIGETI, *A Romanian Folk Ensemble from the Arad District*, in SALLIS, *An Introduction to the Early Works of György Ligeti*, cit. pp. 245-252 (ediz. orig. *Egy aradmegyei román együttes*, in *Kodály Emlékkönyv*, a cura di Dénes Bartha e Bence Szabolcsi, Akadémiai Kiadó, Budapest 1953, pp. 399-404).

27 **Allegro**

*f marcato, váltakozó lélegzetvétel **)* (*f*)

*)Naj naj naj naj na naj na naj, naj naj naj naj na naj na naj,

31 *f*

***)1. Ú - - ri bi - csok, nin - csen nye - le, kar - tan fel - sin', nincs pen - de - lye.
2. Tú - ri vá - sár sá - tor nél - kül, mit ér a lány le - gény nél - kül.

meno f

Naj naj naj naj na naj na naj, Naj naj naj naj na naj na naj,

Es. mus. 6. G. Ligeti, *Inaktelki Nóták: Úri bicsok* 1953, Schott Music, bb. 13-20

Il saggio approfondisce il patrimonio musicale tradizionale di Covăsinț, dove all'epoca erano ancora attivi tre gruppi strumentali popolari. Ligeti si concentra in particolare su uno di essi, guidato da Martin Patrut, composto da violino solista, due violini d'accompagnamento e una *broanca*, uno strumento rumeno simile a un violoncello, dotato di tre o quattro corde di budello. L'indagine approfondisce la descrizione degli strumenti, soffermandosi sugli aspetti tecnici ed esecutivi (*tapping*, pizzicato, col legno) nonché sui più rilevanti elementi melodici, armonici e ritmici che caratterizzano l'esecuzione del repertorio. Il compositore rileva, come già aveva sottolineato nel suo articolo del 1950,¹³³ l'importanza degli ostinati proposti dal basso: questi vengono spesso eseguiti con la tecnica del *tapping* e tendono a ricoprire una funzione più di natura ritmica e timbrica, poiché le note, o i bicordi, eseguiti non sempre corrispondono alle funzioni armoniche delle voci superiori «[leading] to very vehement clashes».¹³⁴ Ligeti afferma che il *tapping* e il pizzicato, che sono esclusivamente eseguiti sulle corde vuote, non danno luogo a sostegno armonico, ma rappresentano piuttosto «an imitation

¹³³ LIGETI, *Volksmusikforschung in Rumänien*, cit.

¹³⁴ LIGETI, *A Romanian Folk Ensemble...* cit. p. 249.

of a drum ostinato».¹³⁵ Viene ipotizzato inoltre che la preferenza per gli ostinati, nonché le armonie piuttosto statiche che ne derivano o che forse ne sono la ragione, potrebbero anche derivare dall'imitazione della cornamusa (*cimpoi*), che è uno strumento molto diffuso nella Transilvania occidentale.¹³⁶

Secondo Ligeti, questi *clash* spiegano alcune caratteristiche dell'uso della dissonanza in Bartók: «More and more it is evident, to what extent the manipulation of dissonance by Bartok is not speculative and to what extent he derived its rules from living folk music».¹³⁷ Queste riflessioni mettono in luce l'importanza di quest'esperienza, che non risiede soltanto in una più approfondita conoscenza del folklore musicale rumeno o nel perfezionamento delle sue tecniche di indagine, né si esaurisce nell'utilizzo di quel materiale nelle composizioni successive. Lo studio delle intricate trame eterofoniche e delle complesse configurazioni ritmiche delle *colindă*, così come l'impiego di armonie statiche e non funzionali, lunghi pedali e ostinati ritmici, ha segnato in modo profondo la formazione del giovane Ligeti, costituendo un riferimento centrale nello sviluppo del suo stile maturo.¹³⁸

¹³⁵ Ivi, p. 250

¹³⁶ GOTTFRIED HABENICHT, *Die rumänischen Sackpfeifen*, «Jahrbuch für Volksliedforschung», 19, 1974, pp. 117-150.

¹³⁷ LIGETI, *A Romanian Folk Ensemble...* cit., p. 252.

¹³⁸ Vedi Cap. 1.3.2.

1.3 RITORNO: L'INSEGNAMENTO E IL COMPROMESSO (1950-1956)

1.3.1 Docente presso l'Accademia Liszt

Al suo rientro a Budapest, Ligeti ricevette da Kodály la proposta di un incarico presso l'Accademia delle Scienze, nell'ambito del progetto di raccolta della musica popolare avviato da Bartók:

[...] alla fine di luglio del 1950, Kodály mi propose un posto come curatore della grande raccolta di musica popolare ungherese, che nel frattempo è stata pubblicata per intero in parecchi volumi. Tutta la musica popolare ungherese superstita era stata registrata, e io avrei dovuto collaborare alla sua pubblicazione, che cominciò nel 1950 a cura dell'Accademia delle Scienze. Mi avrebbero dato un posto lì. Dal momento che Bartók aveva recuperato canzoni popolari slovacche, rumene e persino turche e arabe, non veniva raccolta solo musica popolare ungherese. E data la mia conoscenza del rumeno, io ero destinato a occuparmi di folklore rumeno.¹³⁹

Il compositore dichiarò che tale attività non si rivelò congeniale alle sue inclinazioni, in particolare per quanto riguarda il suo approccio alla composizione e alla ricerca musicale:

Nell'agosto e nel settembre successivo mi recai tutti i giorni al Museo etnografico [...]. Lavoravo nella sezione musicale, e trascrivendo i rulli di cera di Bartók, finii per distruggerne un certo numero. Questi rulli si potevano suonare cinque volte quasi senza danni; dopo l'ottavo ascolto cominciavano a rovinarsi, e se li continuavi a suonare si consumavano irrimediabilmente. Le altezze dei suoni erano facilmente riconoscibili. Soprattutto per la musica popolare ungherese, non è una cosa difficile. Però era necessario far girare i rulli di cera a mezza velocità e ascoltare la musica un'ottava più bassa, in modo da cogliere tutti gli ornamenti. L'avevo imparato a Bucarest. La musica popolare rumena, invece, è più complessa: ha una ritmica così intricata! Bartók era il modello, e bisognava essere precisi come lui o come Lajtha, che era un genio della trascrizione. Io

¹³⁹ LIGETI, ROELCKE, *Lei sogna a colori?...* cit., p. 143.

non ero abbastanza bravo, ai primi di settembre del 1950 dissi a Kodály che quel lavoro non faceva per me. Mi sembrava di collezionare coleotteri.¹⁴⁰

Martón Kerékfy dubita che il giovane compositore non si sentisse realmente all'altezza di questo compito, suggerendo piuttosto un suo desiderio di prendere le distanze dalla cerchia di Kodály, la cui egemonia nella vita musicale ungherese dell'epoca poteva apparirgli intellettualmente limitante. Ligeti aspirava a un percorso autonomo, distinto dalle direttive dei suoi maestri e meno vincolato al folklore; tuttavia, fu proprio l'intercessione di Kodály a procurargli un incarico di docenza in Teoria musicale presso il Conservatorio dove egli stesso doveva ancora completare gli studi. Pochi mesi dopo l'assunzione, nell'autunno del 1950, sostenne gli esami di composizione e orchestrazione; un anno più tardi, nell'autunno del 1951, completò il percorso con un esame supplementare di lettura della partitura e di storia della musica ungherese.¹⁴¹

In qualità di dipendente statale, Ligeti aveva ora l'obbligo di produrre periodicamente opere che rispondessero ai canoni del realismo socialista, utilizzando un linguaggio semplice ispirato al folklore magiaro e alle opere di Kodály nonché agli ultimi lavori di Bartók. Allo stesso tempo sentì l'esigenza di sviluppare una propria identità compositiva, lontana dai modelli imposti dalla cultura nazionale (Cfr. Cap. 3). Gli sviluppi più significativi in questa direzione si riscontrano probabilmente nel repertorio strumentale, come in *Musica Ricercata* e *Métamorphoses nocturnes*. In queste opere, Ligeti non abbandona completamente l'ispirazione folklorica, ma la reinterpreta attraverso vari gradi di stilizzazione e con finalità estetico-poetiche differenti: in *Musica Ricercata*, in particolare, pur non facendo riferimento esplicito ai canti popolari, sono chiaramente percepibili influenze della musica tradizionale magiara e rumena, in particolare nei numeri 2, 5, 6, 7, 8 e 10.¹⁴² Sebbene Ligeti non abbia ancora compiuto una rottura radicale con la tradizione, si distacca dai modelli della nuova scuola ungherese, sviluppando così un linguaggio compositivo autonomo e distintivo.¹⁴³

Ligeti sperimentò nuove soluzioni compositive di grande interesse anche nella scrittura corale: composizioni quali *Pletykázó asszonyok* (*Donne che spettegolano*, 1952) e il dittico

¹⁴⁰ Ivi, pp. 143-44.

¹⁴¹ KERÉKFY, *Ligeti György a Zeneakadémián...* cit., p. 322.

¹⁴² KERÉKFY, *Verwendung, Verleugnung, Wiederentdeckung...* cit., p. 39.

¹⁴³ Vedi anche BIANCA ȚIPLEA-TEMEȘ, *Ligeti's String Quartet no.1: stylistic incongruence?*, «Studia Universitatis Babeș-Bolyai Musica», 2 (2008), pp. 187-203; FRIEDEMANN SALLIS, *Observations sur le développement technique et stylistique de György Ligeti au début des années 1950*, «Canadian University Music Review», XVI/2 (1996), pp. 44-71.

Éjszaka-Reggel (Notte-Mattino, 1955) utilizzano elementi musicali minimi¹⁴⁴ per costruire, attraverso la tecnica del canone e l'utilizzo di ostinati ritmico-melodici, una impenetrabile massa sonora in cui non trovano spazio né i tradizionali concetti di sviluppo e contrasto, né tantomeno una direzionalità teleologica ideata a priori. In queste pagine l'influenza della musica popolare sembra scomparire completamente. Sebbene, come osserva Gallot, in *Éjszaka* l'impianto ritmico si fonda sulla figura 'alla lombarda' in corrispondenza della parola «tövis»¹⁴⁵ – analogamente a quanto avviene in *Pletykázó asszonyok* sulla pronuncia di «lyukat» – appare più condivisibile la posizione di Kerékfy, secondo cui tale configurazione è riconducibile esclusivamente all'accentuazione propria della lingua ungherese e non implica alcun riferimento diretto alla tradizione folklorica.¹⁴⁶

Queste pagine corali, che verranno approfondite nel prossimo capitolo, così come molta della musica strumentale che Ligeti compose fra il 1950 e il 1956, non trovarono spazio nel contesto musicale pubblico, poiché troppo complesse e non adatte alle finalità che il regime aveva imposto: un linguaggio musicale semplice, accessibile e funzionale alla propaganda socialista, che escludeva ogni forma di sperimentazione e di espressione personale. Ligeti afferma che, da quel momento in poi, la sua produzione si suddivise in due categorie distinte: quella espressamente destinata all'esecuzione pubblica, conforme alle direttive del regime, e quella che egli definì *Schubladenmusik*,¹⁴⁷ ossia composizioni che esploravano tecniche innovative e sonorità moderne, ma che, proprio a causa della loro natura sperimentale, non potevano essere diffuse e restavano quindi relegate nel cassetto della sua scrivania:

Als Komponist führte ich ein Doppelleben in Budapest: meine eigentliche Musik schrieb ich für die Schublade, ohne Hoffnung auf Publikation und Aufführung. Einige folkloristische Stücke konnten aufgeführt werden – sie dienten als Maskierung. Ich versteckte mich hauptsächlich hinter meine Lehrtätigkeit.¹⁴⁸

Sebbene Ligeti distingua, in questa testimonianza come in molti altri scritti, due categorie musicali ben separate, la situazione appare in realtà ben più articolata, sia in termini generali sia, nello specifico, per quanto riguarda la produzione corale. Il tono con cui sovente Ligeti si riferisce alle composizioni di ispirazione folklorica sembra infatti ridurre la portata artistica; questi brani rivelano invece un notevole rigore progettuale e l'adozione di soluzioni

¹⁴⁴ LIVIO ARAGONA, *Le composizioni 'tradizionali' per coro a cappella di György Ligeti*, «La Cartellina», XXXI/174 (2007), pp. 35-41: 37.

¹⁴⁵ GALLOT, *György Ligeti et la musique populaire*, cit., p. 71.

¹⁴⁶ KERÉKFY, *Folkloristic inspirations in the music of György Ligeti*, cit., p. 247.

¹⁴⁷ LIGETI, OEHLISCHLÄGEL, «Ja, ich war ein utopischer Sozialist», cit., p. 95.

¹⁴⁸ GYÖRGY LIGETI, *Einige Aspekte meiner Musik*, in ID, *Gesammelte Schriften (Vol.II)*, cit., p. 136.

linguistiche raffinate che anticipano aspetti distintivi della sua scrittura matura. Inoltre, le composizioni commissionate a Ligeti – e dunque destinate a un’esecuzione pubblica o a un’edizione – provengono spesso da colleghi o amici e, nella maggior parte dei casi, rivelano un’attenzione scrupolosa e un rispetto evidente nei confronti delle melodie popolari da lui impiegate. La documentazione sulle circostanze specifiche della composizione di tali brani e sui rapporti di Ligeti con i committenti è spesso lacunosa; tuttavia, è ragionevole supporre che sia il legame con la committenza sia il contesto esecutivo abbiano esercitato un’influenza sulle scelte stilistiche, in particolare sul trattamento del materiale popolare. Saranno quindi analizzati nel dettaglio alcuni aspetti relativi alle composizioni corali di Ligeti ispirate al folklore e composte tra il 1950 e il 1956, che sono ritenuti emblematici in relazione a tali prospettive.

1.3.2 Kállai kettős e Inaktelki nóták

Di particolare rilievo è la vicenda compositiva di *Kállai kettős* (*Danze di coppia di Kálló*, 1950), commissionato dal pianista József Gát,¹⁴⁹ con il quale Ligeti aveva con ogni probabilità stabilito un legame personale, testimoniato dalla recensione di un suo manuale di musica sulla rivista *Zenei Szemle* nel 1948.¹⁵⁰

Le danze di *Kálló* rappresentano un patrimonio antico di assoluto rilievo nella tradizione popolare ungherese e sono tuttora eseguite da formazioni specializzate che hanno contribuito a diffondere questo repertorio coreutico-musicale, anche a livello internazionale.¹⁵¹ Di particolare rilevanza in questo contesto è il fatto che nel 1931 il giovane compositore Ferenc Farkas – che in quel periodo stava iniziando a esplorare la sintesi tra il linguaggio neoclassico e la musica popolare ungherese – realizzò una suite per orchestra basata sulle danze di *Kálló*, intitolata *Kállai táncok* (anche conosciuta come *Alla danza ungherese*). Il brano, inizialmente concepito per violoncello e pianoforte, venne rielaborato successivamente per piccola orchestra (vedi Es. mus. 7) e inserito nella colonna sonora del film *Ítélet a Balaton* (*Il verdetto*

¹⁴⁹ József Gát (1913-1967) fu docente di pianoforte presso l’Accademia di Musica, titolare di corsi in didattica dello strumento, direzione corale e solfeggio. Si dedicò alla gestione dell’educazione musicale della capitale e diresse il prestigioso Coro Vándor nonché le formazioni corali e orchestrali del Ministero dell’Interno. I suoi studi sulla tecnica pianistica sono documentati in pubblicazioni di diffusione internazionale. Vedi JÓZSEF GÁT, *A zongorajáték technikája*, Zeneműkiadó, Budapest 1954; JÁNOS MALINA, *Nyitott szellem egy zárt országban: 100 éve született Gát József*, «Muzsika», 57/1 (2014), pp. 16-18.

¹⁵⁰ GYÖRGY LIGETI, *Gát József: Kottaolvasás*, «Zenei szemle», 5 (1948), p. 257, trad. ingl. in SALLIS, *An introduction to the early works...*, cit., p. 234.

¹⁵¹ Vedi ANIKÓ FEHÉR, *A kállai kettős*, in *A magyar néptánc évtizedei*, a cura di Anikó Fehér, Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet, Budapest 2024, pp. 39-47.

del lago Balaton, 1932), che rappresentò il primo incontro tra Farkas e il rinomato regista Paul Fejős.¹⁵²

Kállai táncok

Farkas Ferenc

Moderato

Clar. in sib
Cimb. I
Cimb. II
Vcl. I
Vcl. II
Vla.
Vc.
Cb.

liberamente improvvisando

f

f *molto legato* 3

f 3

f *molto legato* 3

mf

mf *sempre legato* 3

mf 3

mf 3

mf 3

Es. mus. 7. Ferenc Farkas, *Kállai táncok* 1931, manoscritto, bb. 1-11.¹⁵³

¹⁵² ZSOMBOR NÉMETH, *Master and his 'illegitimate pupil': Zoltán Kodály and Ferenc Farkas*, «Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica», LXVIII/1, (2023), pp. 137-173.

¹⁵³ <https://media.ferencfarkas.org/scores/kallai-tancok-score.pdf> (ultimo accesso: 10/10/2025).

Risale a pochi anni dopo una composizione di Kodály per voce e pianoforte dal titolo *Kállai kettős* (1937) e ispirata ai medesimi canti popolari. Tra il 1916 e il 1928, egli aveva visitato più volte la regione di Nagykálló per studiare la musica tradizionale locale, registrando più di cinquanta canti e brani strumentali; nel 1926 assistette dal vivo alla rappresentazione di queste danze, che documentò attraverso appunti raccolti sul campo, discussioni con i musicisti locali e fotografie. Negli anni Cinquanta rielaborò la sua composizione per coro misto e orchestra, dedicata all'Hungarian State Folk Ensemble che la eseguì per la prima volta al Teatro dell'Opera di Budapest nel 1951:

The first performance took place on 4 April, the day of official celebration of Hungary's liberation by the Soviets in 1945. The choreography was designed by the leader of the ensemble, Miklós Rábai. The piece perfectly satisfied the ideals of popular-national solemnities required by the cultural policy of the time. The Association of Musicians organized on the Soviet model hailed Kodály's arrangement and set it as an example that showed «how to approach the peasantry and what and how to select from it[s culture]». ¹⁵⁴ In 1952 Kodály received the highest Hungarian official decoration, the Kossuth Prize for the second time «for the publication of the first volume of *Corpus Musicae Popularis Hungaricae* and the *Kállai kettős*, an exemplary adaptation of Hungarian folk music» ¹⁵⁵ [...] the sixty-year career of the *Kállai kettős* is a real success story both in Hungary and abroad thanks to its powerful artistic concept which is supremely original and the same time deeply rooted in the tradition of the national community. ¹⁵⁶

L'elaborazione musicale di Kodály, non diversamente da quella di Farkas, appare fortemente ancorata a un linguaggio tradizionale (vedi Es. mus. 8), consonante e deliberatamente celebrativo della cultura popolare ungherese, un orientamento che ne favorì l'accoglienza e la diffusione all'interno della retorica ufficiale del regime. Lo stesso Farkas, dopo l'esecuzione del 1951 dell'opera di Kodály, vietò per più di due decenni l'esecuzione della sua opera giovanile, come atto di devozione e ossequio nei confronti del collega più anziano. ¹⁵⁷

¹⁵⁴ JANOS BREUER, *Kodály-kalauz*, Zeneműkiadó, Budapest 1982, p. 269.

¹⁵⁵ «Akadémiai Értesítő. A Magyar Tudományos Akadémia Hivatalos Lapja», 1 (1952), p. 117, cit. in OLGA SZALAY, *Kodály, a népzene kutató és tudományos műhelye*, Akadémiai Kiadó, Budapest 2004, p. 291.

¹⁵⁶ KATALIN PAKSA, *Stage and Folk Tradition in the Cultural History of the Kállai kettős*, «Studia Musicologica», LV/3-4 (2014), pp. 296-98.

¹⁵⁷ NÉMETH, *Master And His 'Illegitimate Pupil' ... cit.*, pp. 142-43.

Cl. (Si b)

1. Cl. (La)

2.

1. Zimb.

2.

S. *p*
Fe - lül -ről fúj az ó - szi szél, zö - rög a fán a fa -

A.

T.

B.

1. Vlni *p*

2. Vlni *p*

Vle *p*

Vlc. *arpeggio p simile*

Cb. *p simile*

Z.820

Es. mus. 8. Zoltán Kodály, *Kállai kettős*, 1937. Zeneműkiadó Vállalat, p. 9

Non rappresenta di certo una casualità il fatto che proprio negli stessi anni anche Ligeti – in stretto rapporto sia con Kodály sia con Farkas – abbia rivolto la sua attenzione al medesimo

repertorio. Il suo *Kállai kettős* venne terminato nel 1950 e, come egli stesso racconta, poté conoscere la formazione corale diretta da József Gát soltanto nel contesto della sua prima esecuzione, di fronte alla commissione della censura:

József Gát, ein hervorragender Klavierpädagoge und Chorleiter, bat mich 1950 um eine Volksliedbearbeitung für 'seinen Chor', wobei er mir nicht sagte, wie 'sein Chor' hieß. Wahrscheinlich wollte er mich nicht in Verlegenheit bringen, und ich machte mir keine Gedanken. Nach einigen Wochen wurde ich vom Staatssicherheitsdienst (in Ungarn ÁVÓ) vorgeladen. Zum vorgesehenen Zeitpunkt musste ich mich im ÁVÓ-Hauptquartier, im berüchtigten Andrassy út 60, melden. Ich wurde in einen Saal geführt, wo sich József Gát und etwa fünfzig Frauen und Männer befanden – gekleidet in Staatssicherheitsuniformen der bewaffneten Grenztruppen. Sie sangen mir mein Chorstück vor.¹⁵⁸

Il brano venne eseguito in numerose occasioni¹⁵⁹ e János Viski, in un articolo pubblicato poco dopo sua prima interpretazione, considera questa composizione «forse la svolta più decisiva»¹⁶⁰ della sua carriera, individuando nel «contatto vivo con la musica popolare»,¹⁶¹ maturato attraverso le campagne di raccolta di canti ungheresi e romeni, un momento fondativo del percorso musicale di Ligeti.

Il pezzo, per quattro voci miste, si articola in due parti: la prima si apre con la medesima melodia popolare utilizzata da Kodály *Felülről fúj az őszi szél* (*Soffia dall'alto il vento d'autunno*),¹⁶² impostata su un modo dorico e caratterizzata da un profilo melodico marcatamente discendente. L'elaborazione armonica di Ligeti risulta però ben più ricca, con concatenazioni accordali non convenzionali e particolarmente originali (vedi Es. mus. n. 9).

¹⁵⁸ GYÖRGY LIGETI, *Frühe Chorwerke*, in ID, *Gesammelte Schriften (Vol.II)*, cit., p. 144.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ «talán leginkább döntő fordulataként» in JÁNOS VISKI, *Four young composers*, «New Music Review», 1/6-7 (1950), p. 42, cit. in KERÉKFY, *A Kelet-Európai Népzene...* cit., p. 10.

¹⁶¹ «Legsikerültebb alkotásának», *ibidem*.

¹⁶² Per una indagine dettagliata sull'utilizzo delle melodie popolari in *Kállai kettős*, si veda KERÉKFY, *A Kelet-Európai Népzene...* cit., pp. 47-8.

Es. mus. 9. G. Ligeti, *Kállai kettős* 1950, Schott Music, bb. 26-30.

La seconda sezione presenta un carattere nettamente più animato e si basa su due canti popolari tratti dalla collezione *111 táncdal*¹⁶³ (curata da Sándor Gönyey e pubblicata a Budapest nel 1949) e da una terza melodia (*Nem vagyok én senkinek sem adósa, Io non sono debitore verso nessuno*), che già Kodály aveva utilizzato nella sua opera, a conferma della profonda conoscenza che Ligeti aveva della composizione del maestro.

La raccolta *111 táncdal* costituisce una delle fonti principali di Ligeti per la scelta dei canti popolari nel periodo 1950-1952 e rappresentò una delle pubblicazioni di maggior successo all'interno della collana di canti popolari promossa dal Coro Ungherese di Budapest. La collezione è basata sulle ricerche di László Lajtha e Sándor Gönyey, pionieri della ricerca etnografica ungherese che negli anni Trenta fornirono una prima panoramica delle danze popolari ungheresi. Il volume spazia da esempi ampiamente noti e rappresentativi della musica popolare ungherese a melodie rare e stilisticamente marginali; tuttavia, trattandosi di una raccolta di melodie vocali piuttosto che frutto di un'indagine sistematica focalizzata specificamente sulla danza, la raccolta presenta limiti significativi: non copre l'intera gamma dei generi coreutici ungheresi e le melodie, trascritte unicamente nella loro forma cantata, non sempre coincidono con le versioni strumentali utilizzate per il ballo.¹⁶⁴ Nonostante ciò, si

¹⁶³ *111 táncdal*, a cura di Sándor Gönyey, Magyar Kórus-Zeneműkiadó, Budapest 1949.

¹⁶⁴ Vedi *111 táncdal*, Prefazione a cura di György Martin per l'edizione del 1975, Zeneműkiadó, Budapest.

rivelò uno strumento di notevole importanza per György Ligeti, che la utilizzò come base per numerose sue elaborazioni di canti popolari ungheresi.

Tutte le melodie impiegate nella seconda parte di *Kállai kettős* si distinguono per una forte incisività ritmica – un aspetto che qui assume per la prima volta un ruolo centrale nella scrittura corale di Ligeti – e sono accompagnate da ostinati costruiti su ribattuti, che svolgono una funzione portante all’interno della struttura musicale. Il tessuto sonoro è scandito da accenti, sforzati, bruschi contrasti dinamici e da un andamento serrato. È in questa fase che emergono, nella produzione corale dell’autore, effetti ritmici particolarmente marcati, dal carattere percussivo e quasi frenetico. Particolarmente significativo è il ricorso alla triade ribattuta, presentata dalla sezione maschile per lunghi tratti (vedi Es. mus. 10), che richiama il caratteristico stile esecutivo della *kontra*, strumento del folklore transilvano: si tratta di una viola (o meno frequentemente di un violino) con ponticello piatto e abbassato, che permette di suonare facilmente accordi a tre suoni. Essa viene utilizzata quasi esclusivamente come sostegno acustico delle melodie popolari, dove l’elemento ritmico e timbrico assume maggiore rilievo rispetto a quello armonico, che peraltro non sempre corrisponde all’armonia delle parti superiori.¹⁶⁵ Nella seconda parte di *Kállai kettős*, l’impressione generale, sia nel trattamento della melodia vocale sia nella concezione dell’accompagnamento, è quella di una scrittura più vicina al repertorio strumentale che a quello vocale; un orientamento che riflette l’influenza dello studio del repertorio e delle pratiche esecutive della musica rumena, che Ligeti aveva recentemente approfondito, e che si ritroverà anche nei brani successivi.

The image shows a musical score for 'Kállai kettős' by György Ligeti. It consists of four staves. The top two staves are vocal lines for two voices, both marked with a forte (*f*) dynamic. They sing the lyrics 'Ö - reg - a - pám, ö - reg - a - nyám,'. The third staff is a vocal line for a third voice, marked with a piano (*p*) dynamic, singing 'Él még az én ö - reg - a - pám, ö - reg - a - nyám, ö - reg - a - pám,'. The bottom staff is a bass line featuring a rhythmic ostinato of triplets, marked with a forte (*f*) dynamic, with the lyrics 'ö - reg - a - nyám, ö - reg - a - pám, ö - reg - a - nyám, ö - reg - a - pám, ö - reg - a - nyám, ö - reg - a - pám,'.

Es. mus. 10. G. Ligeti, *Kállai kettős*, 1950, Schott Music, bb. 34-36.

¹⁶⁵ ISTVÁN PÁVAI, *Hungarian Folk Dance Music of Transylvania*, MMA Kiadó, Budapest 2020, pp. 151-156.

Un ulteriore testimonianza della scrupolosa elaborazione di canti popolari da parte di Ligeti, su commissione di una persona vicina, è rappresentato da *Inaktelki nóták*. Come già illustrato, questa composizione è stata inclusa in una raccolta per duetti corali¹⁶⁶ curata da Lajos Kiss, il quale dal 1950 al 1960 aveva lavorato come ricercatore presso l'Accademia delle Scienze,¹⁶⁷ circostanza che rende altamente verosimile una conoscenza diretta con Ligeti. I tre brani di *Inaktelki nóták* rivelano, malgrado la loro apparente semplicità, una meticolosa cura artigianale nelle sue diverse fasi di elaborazione.¹⁶⁸ Ciò testimonia l'importanza che il compositore attribuiva a questa commissione, motivata non soltanto da un rapporto personale con il curatore (e verosimilmente da una reciproca stima), ma anche dalla considerevole rilevanza della raccolta in cui l'opera è stata inserita, nel contesto politico-culturale ungherese di quel preciso momento storico. Si tratta infatti di una collezione di composizioni corali a due voci suddivisa in due sezioni principali: *Régi klasszikus kórusok* (*Cori classici antichi*) include opere di autori rinascimentali e barocchi come Josquin Desprez, Jean Mouton, Thomas Morley, Domenico Maria Melli, Benedetto Marcello e Domenico Cimarosa. La seconda parte è intitolata *Magyar szerzők kórusai* (*Cori di autori ungheresi*) e costituisce la parte più consistente del libro: presenta composizioni di numerosi autori ungheresi moderni, tra cui figure di spicco come Zoltán Kodály e Lajos Bárdos, ma anche Ferenc Farkas, Mihály Hajdu, Erzsébet Szőnyi. I testi di queste composizioni sono sovente poesie di autori ungheresi come Sándor Petőfi e János Arany. Nella prefazione della raccolta, Kiss sottolinea la carenza nella realtà ungherese di opere corali tecnicamente semplici e adatte a ensemble di piccole dimensioni; egli esprime la particolare necessità di questo genere di pagine musicali per i cori misti giovanili di recente formazione, che spesso presentano organici ridotti e limitata preparazione tecnica. Un riferimento imprescindibile per questa raccolta, scrive ancora Kiss, è rappresentato dai *Bicinia Hungarica* di Kodály, che si confermano come uno strumento fondamentale per l'educazione corale, particolarmente efficace nello sviluppo dell'intonazione, del ritmo, della dizione e del fraseggio. La semplice ma raffinata tecnica compositiva di questi brani, unita alla accuratezza della loro concezione

¹⁶⁶ *Kétszólamú - kíséret nélküli - kórusgyűjtemény*, cit.

¹⁶⁷ Lajos Kiss (1900–1982) è stato un etnomusicologo, direttore d'orchestra e compositore ungherese, noto soprattutto per la sua intensa attività di raccolta e studio della musica popolare dell'Europa centrale e balcanica. Dopo essersi formato a Budapest e aver diretto diverse istituzioni musicali in Ungheria e Serbia, dal 1950 lavorò a Budapest come ricercatore presso l'Accademia Ungherese delle Scienze. Il fulcro della sua carriera fu la documentazione e l'analisi della musica tradizionale non solo ungherese, ma anche serbo-croata, slovacca, bulgara e turca. Le sue ricerche si basavano su un approccio comparativo, volto a far emergere connessioni storiche e strutturali tra i repertori popolari dei diversi gruppi etnici. La sua attività contribuì in modo decisivo alla conservazione e valorizzazione del patrimonio musicale orale dell'area danubiano-balcanica. Vedi voce *Lajos Kiss* in *Zenei Lexikon*, a cura di Dénes Bartha, Zeneműkiadó, Budapest 1965, p. 329.

¹⁶⁸ KERÉKFY, *A Kelet-Európai Népzene...* cit., p. 43.

da parte di Ligeti, si rivela pienamente comprensibile se inquadrata nel suo più ampio progetto di valorizzazione del canto corale, in un contesto storico e culturale sempre più segnato da tensioni politiche e sociali.

1.3.3 Lakodalmas e Mátraszentimrei Dalok

Nel catalogo delle composizioni corali di Ligeti emergono altre rielaborazioni di canti popolari caratterizzate da uno stile più immediato e semplice rispetto alle composizioni del periodo 1945-1947, ma non per questo convenzionali o prive di resa espressiva. *Lakodalmas* (*Canto di nozze*, 1950) costituisce un caso significativo. Il brano è stato concepito per essere incluso in un manuale destinato ai direttori di coro, curato da Mária Barát e promosso dall'Istituto di Arte Popolare,¹⁶⁹ con l'obiettivo di fornire strumenti didattici efficaci attraverso un repertorio adatto alla pratica corale amatoriale. Nella prefazione viene sottolineato il legame con la pedagogia musicale di Kodály e si evidenzia come i brani «rimandino alle fonti più ricche dell'arte della nostra vita libera: al messaggio della nostra costruzione socialista [...]».¹⁷⁰ Questa affermazione colloca chiaramente l'opera nel contesto ideologico dell'epoca, suggerendo come anche la pratica corale fosse intrisa di una visione politica e sociale orientata agli ideali culturali imposti dal regime, elevandola a espressione artistica di un nuovo ordine. Il repertorio comprende infatti pagine di facile esecuzione, accuratamente selezionate per la loro semplicità formale e immediatezza melodica, escludendo qualsiasi sperimentazione ardita o elemento che potesse contravvenire alle direttive e alle restrizioni imposte dalla censura; ciononostante, le partiture rivelano una notevole qualità musicale che trascende la loro apparente immediatezza. Le composizioni sono sia tratte dal patrimonio classico-tonale sia ispirate alla tradizione folklorica ungherese, includendo inoltre brani provenienti dall'Unione Sovietica e da altri paesi dell'area socialista; esse portano la firma di Zoltán Kodály, Béla Bartók, Ferenc Farkas, Pál Járdányi, Lajos Bárdos ma anche di Ferenc Liszt, Pëtr Il'ič Čajkovskij e Ludwig van Beethoven. Il carattere distintivo di questo manuale risiede nel fatto che, a differenza di molte antologie concepite per il contesto scolastico, esso si rivolge direttamente ai numerosi cori legati al mondo del lavoro, contribuendo alla diffusione della cultura musicale tra operai e contadini.

¹⁶⁹ *Kórusvezetők kézikönyve I*, a cura di Mária Barát, Zeneműkiadó, Budapest 1953.

¹⁷⁰ «szabad életünk művészetének legbővebb forrásaira utalnak: szocialista építésünk mondanivalójára», ivi, p. 3.

Lakodalmás fu eseguito per la prima volta dal coro operaio “M.T. Kórus” diretto da Árpád Darázs, trasmessa da Kossuth Rádió il 31 maggio 1951¹⁷¹ e il notevole successo della composizione è testimoniato dalle sedici esecuzioni, in poco più di un anno, che seguirono la messa in onda radiofonica.¹⁷²

The image shows a handwritten musical manuscript on aged paper. At the top, there are various annotations including 'Lakodalmás', 'M.P. 318', and '1152'. The title 'No! Léisd külön lapon' is written in large, bold letters. Below the title, there is a musical staff with notes and rests. The lyrics are written in Hungarian, with some parts crossed out. The manuscript includes several numbered sections (1, 2, 3) and some musical notation for a string quartet. There are also some handwritten numbers and dates at the bottom, such as '1127' and '1066a'.

Fig. 7. Menyasszony, Vőlegény, Bartók-Rend C 1066b

¹⁷¹ KERÉKFY, *A Kelet-Európai Népzene...* cit., p. 29.

¹⁷² STEINITZ, *György Ligeti...* cit., p. 61.

La melodia popolare dal titolo *Menyasszony, Vőlegény* (*Sposa, sposo*, vedi Fig. 7) è un canto proveniente dalla cittadina di Nagymegyér, oggi Velký Meder, ed è stata raccolta da Bartók nel 1910, quando la città apparteneva all'Ungheria (divenne cecoslovacca nel 1921); egli vi fece visita due volte e raccolse più di novanta canti.¹⁷³ Il canto popolare impiegato in *Lakodalmas* è tratto nuovamente dalla raccolta di Sándor Gönyey, *111 táncdal (111 danze popolari)*¹⁷⁴ e viene trattato dal compositore con cura e valorizzazione.

Il catalogo delle opere di Ligeti rivela come nello stesso periodo egli abbia composto altri brani dedicati al tema nuziale, come *Cântecul mireșii* (*Canto della sposa*, n. 2 da *Román népdalok és táncok*, 1950) per mezzo-soprano, baritono e piccola orchestra, *Négy lakodalmi tánc* (*Quattro danze nuziali*, 1950) per coro femminile a tre voci e pianoforte, *Három lakodalmi tánc* (*Tre danze nuziali*, 1951) per pianoforte a quattro mani, *Menyasszony, vőlegény* (*Sposa, sposo*, 1952) per voce e pianoforte. Non è tuttavia possibile fornire una spiegazione certa di questo interesse nei confronti del tema nuziale: come dichiarò lo stesso Ligeti, quando sposò Brigitte Löw nel 1949 il loro sentimento si stava già affievolendo e anche il matrimonio con Vera, celebrato nel 1952 soltanto pochi mesi dopo il divorzio, fu determinato, in primo luogo, da circostanze di natura politica.¹⁷⁵ Si tende dunque a escludere una motivazione personale precisa; è più plausibile che l'attenzione di Ligeti non fosse rivolta al significato che il matrimonio assumeva nella sua esperienza biografica, bensì al ricchissimo repertorio musicale dei canti nuziali, che occupa una posizione di rilievo nel folklore ungherese. Non a caso, tutte le composizioni a tema matrimoniale citate (ad eccezione della prima che è di origine rumena) provengono dal volume curato da Sándor Gönyey, il quale dedica infatti a questo prezioso patrimonio musicale magiaro una sezione specifica.

Anche la raccolta di elaborazioni di canti popolari per coro di voci bianche *Mátraszentimrei Dalok* (*Canti di Mátraszentimre*, 1955), dedicata alla formazione infantile della cittadina ungherese situata nei monti Mátra, testimonia l'attenzione e la sensibilità con cui Ligeti si accostava al repertorio popolare locale. I quattro brani si basano su materiali raccolti dall'etnomusicologa Ilona Borsai, ma non è noto se Ligeti abbia avuto un contatto diretto con la studiosa, sebbene un legame risulti del tutto plausibile: laureata in Didattica della musica e Direzione di coro presso l'Accademia Liszt nel 1951, Borsai fu docente di musica popolare presso l'Istituto di Etnografia e, come Lajos Kiss, membro del Gruppo di

¹⁷³ TIBOR ÁG, *Lement. A vacsoracsillag Bartók Béla 1910-es nagymegyéri gyűjtése*, Csemadok Művelődési Intézete, Dunaszerdahely 2008, pp. 5-6.

¹⁷⁴ *111 táncdal*, cit., p. 87.

¹⁷⁵ STEINITZ, *György Ligeti...* cit., pp. 32-35.

ricerca per la musica popolare dell'Accademia ungherese delle scienze.¹⁷⁶ Tra le sue prime indagini figurano proprio gli studi sulla tradizione musicale della regione di Mátra, con particolare attenzione ai canti dei lavoratori, ai repertori infantili e ai giochi musicali,¹⁷⁷ successivamente confluiti nelle principali raccolte di canti popolari ungheresi.¹⁷⁸

I quattro brevi pezzi di *Mátraszentimrei Dalok*, come sottolineato dallo stesso Ligeti, possono essere utilizzati anche a scopi didattici¹⁷⁹ e costituiscono raffinati e sobri adattamenti di canti popolari a due o tre voci. L'accompagnamento si caratterizza per l'uso di ostinati melodico-ritmici, come nei nn. 1 *Három hordó (Tre barili)* e 3 *Gomb, gomb (Bottoni, bottoni)*, o attraverso note tenute che sorreggono le melodie in *parlando-rubato* di *Igaz szerelem (Amore vero)*, nonché per semplici ed eleganti linee contrappuntistiche del n. 2 *Erdőbe (Nel bosco)*.

1.3.4 *Da Az asszony és a katona a Pápainé*

Come già osservato, a partire dal 1950 le opere corali di Ligeti si caratterizzano per l'impiego di ostinati ritmico-melodici incisivi e per una scrittura più asciutta, in cui la componente polifonica risulta decisamente attenuata. Le eleganti trame contrappuntistiche di *Idegen földön* cedono il passo a soluzioni più essenziali, in cui prevale l'esposizione del canto all'unisono o all'ottava. Le melodie delle composizioni sono spesso costruite a partire da fonti diverse, con testi rielaborati; l'accompagnamento, ridotto al minimo, non tende a valorizzare il lirismo della linea melodica, ma si limita a sostenerla.

L'atteggiamento compositivo risulta dunque sensibilmente mutato rispetto a brani risalenti al suo primo periodo di studi a Budapest, come *Egy fekete holló, Vissza ne nézz* o *Bujdosó*, nei quali Ligeti si limitava a evocare l'incipit della melodia tradizionale, proseguendo poi con un'elaborazione autonoma. In tali composizioni, il riferimento al folklore fungeva da innesco espressivo: l'ambiente modale o ritmico del canto popolare viene assunto come punto di partenza per uno sviluppo coerente, interiorizzato e personale. La selezione delle fonti popolari – prevalentemente provenienti dalla Transilvania – rivelava inoltre una precisa

¹⁷⁶ IMRE OLSVAI, s.v. *Ilona Borsai*, in *Grove Music online* <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03632> (ultimo accesso 10/10/2025).

¹⁷⁷ *Summásdalok*, a cura di Ilona Borsai, in *A parasztdaltól a munkásdalig*, Akadémiai Kiadó, Budapest 1968; *Cinege, cinege kismadár... Gyermekdalok és játékok*, a cura di Ilona Borsai e Ágnes Kovács, Zeneműkiadó, Budapest 1975; *Magyar népi gyermekjátékok és mondókák*, a cura di Ilona Borsai, Zeneműkiadó, Budapest 1980; *A magyar dal*, a cura di Ilona Borsai e László Dobszay, Zeneműkiadó, Budapest 1984.

¹⁷⁸ Vedi KERÉKFI, *A Kelet-Európai Népzene...* cit., pp. 179-80.

¹⁷⁹ GYÖRGY LIGETI. *Mátraszentimrei Dalok*, in ID, *Gesammelte Schriften (Vol. II)*, cit., p. 164.

corrispondenza con la dimensione emotiva del compositore. Nelle opere successive al 1950, invece, il folklore si trasforma in un repertorio di formule e temi cui attingere, senza una particolare adesione identitaria o affettiva. Il trattamento del materiale popolare assume così un carattere sempre più distaccato e, in alcuni casi, deliberatamente provocatorio, come reazione critica alle pressioni ideologiche della censura e al conformismo stilistico imposto dai compositori allineati al regime. Tale approccio è stato definito da Kerékfy come ‘utilitaristico’,¹⁸⁰ evidenziando come Ligeti, in questa fase, faccia ricorso al canto magiaro con grande libertà, rielaborandolo e integrandolo con elementi pseudo-folklorici di propria invenzione. Va tuttavia sottolineato che ciò non intacca la qualità espressiva né l’equilibrio formale della scrittura ligetiana, sempre attenta alle esigenze dell’organico corale e capace di dar forma a pagine compiute, solide e ben costruite.

Nei brani che verranno ora presi in analisi, tali caratteristiche risultano particolarmente accentuate, rispetto a composizioni come *Inaktelki nóták* o *Lakodalmás*, evidenziando un atteggiamento radicalmente differente nei confronti del materiale folklorico rispetto al passato: si avverte nettamente come l’impiego del canto popolare non scaturisca più da una libera scelta espressiva, ma risponda a una necessità esterna, un obbligo imposto dal contesto culturale in cui operava, determinando progressivamente un senso di distacco e un sottile ma esplicito tono ironico. Inoltre, sulla base delle informazioni disponibili, queste composizioni non risultano essere state commissionate da persone a lui vicine, mancano quindi di quella cura, legata a un coinvolgimento personale, che contraddistingue le opere precedentemente esaminate.

Il primo brano rilevante in tal senso è *Az asszony és a katona* (*La donna e il soldato*, 1951), basato su un testo riconducibile a una ballata della tradizione ungherese dal titolo *Édes kedves feleségem* (*Dolce cara moglie*), che Ligeti ha in tutta probabilità tratto dalla raccolta di canti popolari trascritti da Bartók *A magyar népdal* a cui già aveva fatto riferimento più volte.¹⁸¹ Il compositore utilizza a bb. 9-12 e 21-24 la melodia popolare *Varga Zsuzsa bús énekét* (*Il canto triste di Zsuzsa Varga*), che compare nel testo curato da Bartók alla pagina precedente rispetto a *Édes kedves feleségem*,¹⁸² mentre il resto del materiale musicale è di invenzione originale. La composizione offre una rappresentazione sonora energica e grottesca, e al contempo piuttosto fredda e assai ripetitiva, del conflitto tra un soldato e la

¹⁸⁰ KERÉKFY, *A Kelet-Európai Népzene...* cit., p. 48.

¹⁸¹ BARTÓK, *A magyar népdal*, cit., p. 70.

¹⁸² Ivi, p. 69.

consorte infedele, che culmina nell'esclamazione finale «Jaj!» in *sff* del personaggio femminile.

Questo atteggiamento 'utilitaristico' nei confronti del repertorio popolare diviene più radicale in composizioni successive, come *Haj ifjúság!* (*Hey, gioventù!*), per quattro voci miste, composta in occasione della Giornata della Musica Giovanile del 1952.¹⁸³ In quest'opera, Ligeti intreccia testi e melodie popolari con elementi di propria invenzione, ricorrendo nuovamente a ostinati piuttosto serrati, note ribattute, frequenti sforzati e bruschi cambi di dinamica. Più specificamente, la prima sezione (bb. 1-29), in *parlando*, si configura come un dialogo immaginario, dal tono amaro e ironico, tra un amante abbandonato e la sua amata. Mentre l'uomo esprime dolore e smarrimento, la donna risponde con distacco, cinismo e brevi frasi stereotipate, minimizzando i sentimenti dell'altro e congedandolo con freddezza. Il testo è quello di un canto popolare dal titolo *Azt hallottam rózsám, hogy el akarsz hagyni!* (*Ho sentito, amore mio, che vuoi lasciarmi!*) raccolto a Szék, nel distretto transilvano di Cluj,¹⁸⁴ ma il materiale melodico è stato composto interamente da Ligeti¹⁸⁵ che, attraverso un crescendo di linee vocali spezzate e frammentate, accentua il contrasto emotivo tra i due interlocutori. Nella sezione successiva (*Allegro*) in *tempo giusto*, viene introdotto il canto popolare *Nem lattám* (b. 35), tratto dal testo *III táncdal*¹⁸⁶ che esprime l'amore giovanile, tra desiderio, pudore e malizia, e l'urgenza di viverlo appieno; Ligeti ne utilizza soltanto le prime due strofe, mentre per le due successive combina altre due fonti popolari.¹⁸⁷ La terza parte di *Haj ifjúság!* (da b. 89) esprime infine un amore intenso e gioioso, celebrando la giovinezza e felicità del momento presente. Il materiale melodico è composto interamente da Ligeti e, secondo Márton Kerékfy, si ispira al repertorio della cornamusa.¹⁸⁸

L'anno seguente Ligeti compose *Hortobágy*, ancora per quattro voci miste, eseguito nel 1953 durante la Seconda Settimana della Musica Ungherese a Budapest. Il brano presenta diversi tratti in comune con *Haj ifjúság!*; tuttavia, in questa composizione l'autore adotta un'espressività più misurata e attenua i caratteri caricaturali, probabilmente in risposta alle riserve espresse dopo la Giornata della Musica Giovanile dell'anno precedente (vedi cap. 3.3.1).

¹⁸³ GYÖRGY VÁRHEGYI, *Ifjúsági Zenei Napok*, «Új Zenei Szemle» III/11 (1952), p. 8, cit. in KERÉKFY, *A Kelet-Európai Népzene...* cit., p. 50.

¹⁸⁴ ZTI Népzenei gyűjtemény (Archivio digitale dell'Istituto di Musicologia di Budapest): <https://zti.hungaricana.hu/hu/168964/> (ultimo accesso: 10/10/2025).

¹⁸⁵ in KERÉKFY, *A Kelet-Európai Népzene...* cit., p. 48.

¹⁸⁶ *III táncdal*, cit., p. 123.

¹⁸⁷ KERÉKFY, *A Kelet-Európai Népzene...* cit., p. 48.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

In *Hortobágy* Ligeti utilizza tre canti presi dal testo *Hortobágyi pásztor - és betyár-nóták, dallamokkal* curato da István Ecsedi e Lajos Bodnár.¹⁸⁹ La raccolta, pubblicata nel 1927, documenta il repertorio musicale dell'Hortobágy, un vasto territorio situato nella Grande pianura ungherese (*Alföld*), caratterizzato dal caratteristico paesaggio della *puszta* e tradizionalmente dedicato alla pastorizia.¹⁹⁰ La ricerca di Ecsedi e Bodnár analizza in dettaglio le tradizioni musicali popolari di quest'area geografica, trascrivendo direttamente melodie e testi dagli esecutori locali, principalmente pastori che per secoli hanno plasmato la cultura di questa regione. L'analisi si sofferma sulle peculiarità strutturali della musica dell'Hortobágy, inclusi i modelli scalari, i modi ritmici distintivi come il *tempo giusto*, il *parlando* e il *parlando rubato*, evidenziando le sue specificità rispetto alle convenzioni musicali occidentali e la sua intrinseca connessione con il paesaggio e le attività tradizionali della regione. I curatori articolano il repertorio musicale raccolto in base a temi strettamente legati al contesto geografico e sociale dell'Hortobágy: canti sul bestiame, sulla natura della pianura, narrazioni di figure marginali come i briganti ed espressioni di dolore legate alla prigionia, fornendo così una profonda comprensione del legame tra musica, ambiente e società in questa specifica area della Grande pianura ungherese.¹⁹¹ L'opera sottolinea infine l'urgenza di preservare queste forme musicali uniche, minacciate dai cambiamenti socio-economici che stavano trasformando il paesaggio culturale e le pratiche tradizionali di questa regione dell'Ungheria.¹⁹²

Il primo canto a cui Ligeti fa riferimento in *Hortobágyi* è *Kiszáradt a tóból mind a sár* (*Si è prosciugato dal lago tutto il fango*, Es. mus. 11) in cui viene descritta la dura vita del pastore durante un periodo di siccità. Ecsedi specifica che si tratta di una melodia molto antica e particolarmente diffusa nella *puszta*, che si configura come un'invocazione profondamente dolorosa, ricca di abbellimenti e irregolarità ritmiche, che nell'interpretazione del pastore ungherese registrata dal ricercatore si manifesta in un «suono trascinato, infinitamente triste e rassegnato».¹⁹³

¹⁸⁹ *Hortobágyi pásztor-és betyár-nóták dallamokkal*, a cura di István Ecsedi e Lajos Bodnár, Méliusz, Debrecen 1927.

¹⁹⁰ Per approfondimenti sulla musica dell'Hortobágyi vedi TÓTH LILLA, *A pásztor-dalok hagyományozódása és változásai a balmazújvárosi Németi családban*, «Néprajzi Látóhatár», 23 (2020), pp. 24-57.

¹⁹¹ *Hortobágyi pásztor-és betyár-nóták dallamokkal*, cit., pp. 11-15.

¹⁹² Ivi, pp. 3-4.

¹⁹³ «annak az elnyújtott, végtelen szomorú, rezignált hangnak», ivi, p. 23.

Parlando rubato.

Ki - szá - radt a tó - búl mind a sár, mind a víz.¹

A sze - gín' ba - rom is csak a pász - tor - ra níz.²

Is - te - nem, Te - rem - tőm,

aggy egy csen - des e - sőt,

A sze - gín' jó - szág - nak

jó le - ge - lő me - zőt.

A sze - gín' boj - tár - nak

hű, i - gaz sze - re - tőt.

Es. mus. 11. *Kiszáradt a tóból mind a sár*, in *Hortobágyi pásztor - és betyár-nóták, dallamokkal*, pp. 37-8.

Il canto popolare *Kiszáradt a tóból mind a sár* in *Hortobágyi* è proposto da Ligeti per ben due volte: inizialmente in una versione quasi del tutto fedele all'originale, per poi subire, nella seconda presentazione, lievi modifiche che ne eliminano gli abbellimenti e le peculiarità ritmiche più marcate, normalizzando il canto e rendendolo più regolare e omogeneo (vedi confronto fra Es. mus. 11 e 12).

14

E-sik e-só, e-sik, a lo-vam kinn á-zik, _

hű, i-gaz sze-re-tőt. E-sik e-só, e-sik, a lo-vam kinn á-zik, _

18

sal-lan-gos han-tár-ja hej, de nagy-on á-zik! _

Hej! _ Haj! _

sal-lan-gos han-tár-ja hej, de nagy-on á-zik! _

Hej! _ Haj! _

Es. mus. 12. G. Ligeti, *Hortobágy*, 1952, Schott Music, bb. 14-21.

A battuta 38 è introdotta la seconda melodia tradizionale dal titolo *Nembánom, hogy parasztnak születtem* (*Non mi dispiace di essere nato contadino*), che esprime con fierezza la serenità della vita del pastore. Questa, affidata al soprano, viene presentata in una versione testuale e musicale lievemente diversa da quella riportata nel testo di Ecsedi, trattandosi certamente di una variante dello stesso brano. Infine, il terzo motivo popolare, *És az eső, fú a szél* (*E la pioggia cade*) celebra la vita felice e spensierata del pastore. Esso viene introdotto a partire dalla b. 133: le prime tre misure del canto sono affidate al soprano, mentre le successive passano al basso. Ligeti elabora in seguito liberamente i frammenti melodici, impiegando con frequenza ostinati e note ribattute, e ricorrendo a una gamma dinamica prevalentemente incentrata sul forte e sul fortissimo.

L'elaborazione delle melodie popolari in *Hortobágy*, come già sottolineato, non si discosta molto da quella proposta in *Hai Ifjúság*: il carattere inizialmente intimo del brano si trasforma in una esposizione enfatica e parodistica dei temi popolari, che stravolge

l'atmosfera raccolta tipica di queste melodie. Tale scelta espressiva, lontana dalle direttive estetiche promosse dalla cultura ufficiale del tempo, non poteva che suscitare il disappunto della censura, insofferente verso ogni deviazione dal realismo edificante e dalla rappresentazione idealizzata della tradizione; una più approfondita analisi di questi aspetti sarà sviluppata nel capitolo 3.

Queste ultime due composizioni, concepite per cerimonie e manifestazioni ufficiali del regime marcano una distanza critica nei confronti del realismo socialista e tradiscono, pur nella necessaria adesione formale alle richieste istituzionali, l'insofferenza e la latente riluttanza di Ligeti nei confronti di queste occasioni culturali di regime.

Come si è visto, ben diversa appare invece l'attitudine di Ligeti nei confronti delle composizioni commissionate in ambiti più privati, come *Inaktelki noták* o *Mátraszentimrei dalok*, in cui l'approccio al materiale folklorico si caratterizza per un atteggiamento di maggiore rispetto: le melodie popolari non vengono trasfigurate o stravolte, ma piuttosto accolte e rielaborate con cura. L'intimità del contesto in cui queste composizioni sono state commissionate consente al compositore di instaurare un rapporto più diretto e sincero con il repertorio tradizionale, che si traduce in una scrittura più sobria, attenta alle inflessioni linguistiche e musicali del canto popolare e distante dalle forzature retoriche imposte dalle occasioni ufficiali.

Diverso ancora è il caso di *Pápainé (Vedova Pápai, 1953)*, che si configura come una ballata di considerevole estensione, caratterizzata da un'alternanza di sezioni recitate in *parlando rubato* e passaggi in *tempo giusto*. Il compositore descrive l'opera con queste parole:

Diese Volksballade stammt vermutlich aus dem 18. oder frühen 19. Jahrhundert. Ich schrieb Pápainé 1953, als ich an der Budapester Musikakademie Tonsatz unterrichtete. Das Stück gehört zu einer Reihe kleiner A-cappella-Chöre, die ich zwischen 1940 und 1955 komponierte. Die (einstimmige) Melodie der Ballade gehört zum so genannten neuen Stil der ungarischen Volksmusik, steht im mixolydischen Modus und hat die Strophenartikulation A, B, B', A, wobei B und B' in höherem Register stehen als A, so daß die Form der Melodie bogenartig ist: von A zu B steigend, von B' zu A fallend. Wie bei den meisten Balladen ist der Textinhalt blutrünstig und knapp: drei *Betyáren* (heldenhafte Räuber) kommen zu Frau Pápai und sagen ihr, daß sie sie erstechen werden. Sie fleht um Gnade, doch die *Betyáren* töten sie. Wahrscheinlich handelt es sich um Blutrache oder eine ähnliche Ehrensache, denn es geht eindeutig nicht um Raub; die *Betyáren* treten als Rächer auf. Schließlich wird Frau Pápai in einem schwarzen Sarg zum Friedhof getragen. Die Komposition ist madrigalesk. Stilisiertes Flehen um Gnade, Todesangst

und brutales Töten werden musikalisch mit den einfachsten Mitteln geschildert. Das Stück endet mit einer fauxbourdonartigen Variante der Volksmelodie, einer Andeutung des Trauerzuges.¹⁹⁴

Pur presentando affinità strutturali e stilistiche con *Hortobágy* e *Hai ifjúság*, si distingue da queste per la sua apparente assenza di esecuzioni in Ungheria durante quegli anni, certamente dovuta all'utilizzo di un linguaggio compositivo che disattendeva in modo radicale le norme del realismo socialista. L'opera evidenzia nuovamente la prassi compositiva, già sperimentata più volte da Ligeti, di utilizzare varie melodie popolari innestate su testi di altra provenienza, in questo caso una ballata tradizionale che narra le vicende di banditi dediti al furto e all'omicidio di una vedova. *Pápainé* commemora infatti la vera storia dell'oste Mihály Pápai e della sua famiglia, che furono brutalmente assassinati nel 1859 nella loro locanda vicino a Szolnok da una banda di fuorilegge guidata da Kasza Kovács, padrino dello stesso Pápai.¹⁹⁵

Le armonie presentano impasti accordali ottatonici piuttosto aspri: in questo contesto, il linguaggio dissonante non assume una connotazione meramente provocatoria, bensì diviene uno strumento funzionale alla brutalità della storia narrata:

The image shows a musical score for the vocal parts of 'Pápainé' by György Ligeti. It consists of four staves labeled S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The score is in 4/4 time and G major. The lyrics are: 'le - te - met! / Le - ben mir! / straight to hell!'. The vocal parts are marked with 'stringendo' and 'a tempo' at the top. The dynamics range from 'sfzmp' to 'pp'. The score includes various performance markings such as 'molto' and 'lunga'. The lyrics are repeated in each part: 'jaj! / joj! / Oh!'.

Es. mus. 13. G. Ligeti, *Pápainé* 1953, Schott Music, bb. 43-46

¹⁹⁴ GYÖRGY LIGETI, *Pápainé*, in *Gesammelte Schriften (Vol. II)*, cit., pp. 155-56.

¹⁹⁵ SÁNDOR SZÜCS, *A puszta utolsó krónikása*, in *Szücs Sándor írásai. Nádi betyárok*, a cura di Imre Dankó, Finta Múzeumért Alapítvány, Túrkeve 2003, p. 228.

Come anticipato, il brano non venne eseguito pubblicamente in Ungheria all'epoca e rimase uno dei pezzi destinati al cassetto della scrivania di Ligeti.

Nel frattempo, la situazione politica nazionale divenne per Ligeti del tutto insostenibile, caratterizzata da un'oppressione crescente e da vincoli rigorosi sulla libertà artistica, cui i musicisti erano obbligati a conformarsi, ritrovandosi così, più o meno consapevolmente, parte integrante dell'apparato ideologico dominante:

[...] the horrors of the everyday, the delicate mechanisms of the regime, the way one is not simply a victim, but is at once involuntarily a part and practitioner of the tyranny... the unstoppable inhuman automatisaton, this you can sense fully only inside, in the inner recesses of the machine.¹⁹⁶

In un contesto segnato da pesanti restrizioni ideologiche, nonché dalla soppressione delle libertà fondamentali e dall'assenza di una prospettiva di miglioramento, Ligeti concepì la fuga dalla nazione e, dopo aver assistito alla rivolta popolare del 1956 contro il regime comunista e l'influenza sovietica in Ungheria, nonché alla feroce repressione dell'Armata Rossa, varcò clandestinamente la frontiera per rifugiarsi in Austria.

La fuga di György Ligeti dall'Ungheria rappresenta un momento di cesura determinante tanto nella sua biografia quanto nella sua traiettoria compositiva. Stabilitosi inizialmente a Vienna, si trasferì poco dopo a Colonia, dove entrò in contatto con gli ambienti della musica elettronica del Westdeutscher Rundfunk e con alcune delle personalità più influenti dell'avanguardia centroeuropea, tra cui Karlheinz Stockhausen e Gottfried Michael Koenig. Questo esilio volontario segnò, dopo un periodo di silenzio compositivo, l'inizio di una fase di intensa sperimentazione linguistica, in cui egli si confrontò criticamente con le tecniche seriali e con le possibilità offerte dal mezzo elettronico, distaccandosi in seguito sia dalla tradizione accademica ungherese sia dagli orientamenti dogmatici della *Neue Musik*.

¹⁹⁶ Lettera a Sándor Veress, datata Natale 1956 (Paul Sacher Stiftung, Archivio Sándor Veress), cit. in BECKLES WILLSON, *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music...* cit., p. 89.

1.4 DOPO IL 1956

1.4.1 Tensioni irrisolte

Dopo la repressione della rivoluzione ungherese del 1956, János Kádár fu posto al potere con l'appoggio dell'Unione Sovietica e avviò una politica che mirava a un equilibrio tra il controllo autoritario e alcune aperture sociali ed economiche, un socialismo più tollerante e mitigato rispetto ad altri Paesi del blocco sovietico. Sebbene il regime mantenesse il controllo sulla cultura e sui mezzi di comunicazione, Kádár concesse spazi relativamente più ampi per la produzione artistica e intellettuale, a patto che non sfidassero apertamente l'ordine politico. Circa 200.000 ungheresi avevano lasciato il Paese dopo il 1956, trovando rifugio principalmente in Austria, Germania, Canada, Stati Uniti e altri Paesi occidentali. Inizialmente, questi profughi furono considerati dal regime come 'traditori' o 'controrivoluzionari', e non era previsto per essi alcun margine di reintegrazione. Il governo Kádár inizialmente adottò una posizione repressiva verso gli emigrati ma, a partire dagli anni Sessanta, e in particolare dopo l'amnistia del 1963, fu avviata una politica di graduale normalizzazione, che prevedeva la possibilità di rientro per coloro che non erano stati coinvolti in attività politiche. Le autorità svilupparono un approccio selettivo e controllato nei confronti della diaspora, promuovendo relazioni culturali e individuali nell'ambito di una strategia di pacificazione.¹⁹⁷ Circa 40.000 ungheresi scelsero di fare ritorno; Ligeti, tuttavia, non manifestò alcun interesse verso un eventuale rimpatrio, poiché il suo rapporto con l'Ungheria risultava ormai irrimediabilmente compromesso.

Il compositore era all'epoca ampiamente riconosciuto come docente ai *Ferienkurse* di Darmstadt e le sue opere, come *Apparitions* (1958–59) e *Atmosphères* (1961), avevano

¹⁹⁷ Vedi ADRIANO PAPO, GIZELLA NEMETH PAPO, *Ungheria. Dalle cospirazioni giacobine alla crisi del terzo millennio*, Luglio Editore, Trieste 2013, pp. 452-4; TIBOR SZABÓ, *La graduale mancanza di consenso attivo al regime kádariano*, in *Chi era János Kádár? L'ultima stagione del comunismo ungherese (1956-1989)*, a cura di Girella Neteth, Adriano Papo e Alessandro Rosselli, Carocci, Roma 2012, pp. 60-73.

suscitato notevoli consensi. Come evidenziato dalle lettere dei suoi amici e conoscenti ungheresi residenti all'estero, Ligeti non rimpiangeva in alcun modo la sua fuga dall'Ungheria, ma allo stesso tempo non celava una certa nostalgia per la sua terra, come risulta da una sua missiva del 1957 a John S. Weissmann:

From an artistic perspective our situation was impossible quite beyond the political pressures which dominated everything: not merely because we were kept in the background without performing and publishing opportunities, but because we suffered in an unbearable airlessness, shut away from European music and culture. My departure isn't a 'little expedition' to Europe. Naturally I'd be happiest if I could live in Hungary – were it possible.¹⁹⁸

Contestualmente, la sua complessa identità rendeva problematica la definizione di un proprio posizionamento, personale e musicale, nel nuovo contesto. Solo verso la fine degli anni Sessanta Ligeti pervenne a una più definita nozione di appartenenza, con l'acquisizione della cittadinanza austriaca nel 1967; tuttavia, ciò evidenziò una persistente tensione irrisolta nei confronti della sua origine storico-culturale, che all'epoca non si allineava con il contesto ungherese:

[...] après 1956, tous ceux qui avaient fui la Hongrie étaient considérés comme des 'ennemis du peuple'. Ils étaient condamnés, et comme j'étais apatride, je ne pouvais pas me rendre en Hongrie, je n'en avais d'ailleurs pas envie. Jusqu'en 1967, j'ai vécu en Autriche avec un passeport de réfugié politique. Ce titre de voyage pour les réfugiés était délivré par la police viennoise. Les autorités autrichiennes furent fantastiques avec les réfugiés hongrois. Il y avait une atmosphère d'entraide et de gentillesse de la part de la police, de la part du gouvernement autrichien qui était vraiment touchante ! Après dix années passées en Autriche, j'ai voulu devenir citoyen autrichien pour avoir un passeport et voyager. J'avais des racines à Vienne, et la culture viennoise n'était pas tellement différente de celle de Budapest. Il y avait bien sûr la langue, mais je parlais déjà très bien l'allemand auparavant, donc, de ce point de vue, ce ne fut pas un déracinement, et je me sens aussi bien chez moi à Vienne. J'ai obtenu ma naturalisation en 1967. Officiellement, je suis même considéré comme un compositeur autrichien. L'année de ma naturalisation, il y eut une amnistie en Hongrie pour les exilés politiques. La situation s'est alors beaucoup libéralisée, mais je n'ai pas eu envie d'y aller à ce moment-là.¹⁹⁹

¹⁹⁸ Lettera a John S. Weissmann, datata 25/01/1957 (Paul Sacher Stiftung, Archivio György Ligeti), cit. in BECKLES WILLSON, *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music...* cit., p. 89.

¹⁹⁹ GYÖRGY LIGETI, PIERRE MICHEL, *Entretien avec György Ligeti (28, 29 et 30 décembre 1982)*, in PIERRE MICHEL, *György Ligeti*, Minerve, Paris 1995, pp. 136-7.

Nel 1968, quando Harald Kaufmann fece richiesta a Ligeti di alcuni dettagli biografici per compilare una voce enciclopedica sulla sua figura di compositore,²⁰⁰ emersero delle contraddizioni nel tentativo di delineare retrospettivamente la propria appartenenza, non soltanto in ragione del suo rapporto con l'Ungheria, ma anche per la natura della relazione problematica che la nazione aveva sviluppato con la sua persona dopo la fuga da Budapest:

I am not viewed as a 'Hungarian' composer in Hungary, where lately (until recently I counted as a *persona non grata*) I have been apostrophised as a 'composer of Hungarian provenance living in the West, in no way 'Hungarian'.²⁰¹

Pur riconoscendo l'importanza fondamentale della lingua e della letteratura ungherese nel suo percorso, Ligeti affermava di non aver sviluppato un'identità musicale connessa all'Ungheria:

Not Hungarian music: Mahler or Berg are nearer to me than Bartók, despite my 'Bartókian period(s?)' in student days. But the impact of Bartók became faint, in the meantime, whereas the impact of Hungarian literature remained equally intense.²⁰²

Come già sottolineato numerose volte, per più di vent'anni Ligeti evitò di fare riferimento ai suoi anni giovanili, e in particolare ai suoi precedenti interessi per il folklore e per Bartók. Osserva a questo proposito Danielle Fosler-Lussier:

Borrowings from Bartók's style would hardly be regarded as shameful in the pluralistic atmosphere of today; but so long as the political criticism fostered by Adorno and other modernist teachers continued to flourish, Ligeti may have felt that the connection with Bartók would weaken his standing as a musical innovator.²⁰³

Rinunciando ai suoi legami con l'Ungheria, egli intendeva in tutta probabilità integrarsi più intimamente nel contesto viennese, preferendo essere definito come 'compositore austriaco proveniente dall'Ungheria' e minimizzando i dettagli della propria fuga da Budapest. A Kaufmann dichiarò di essere nato in Romania, ma di non avere alcun legame con

²⁰⁰ Per maggiori dettagli su questo aspetto si veda BECKLES WILLSON, *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music...* cit., p. 119.

²⁰¹ Harald Kaufmann. *Von innen und außen*, a cura di Werner Grünzweig e Gottfried Krieger, Wolke, Hofheim, pp. 231-32, cit. in BECKLES WILLSON, *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music...* cit., p. 119.

²⁰² Lettera datata Vienna, 25 Luglio 1968 in *Briefwechsel György Ligeti-Harald Kaufmann*, in *Harald Kaufmann. Von innen und außen*, cit., pp. 185-262, cit. in BECKLES WILLSON, *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music...* cit., p. 119.

²⁰³ DANIELLE FOSLER-LUSSIER, *Music Divided. Bartók's Legacy in Cold War Culture*, University of California Press, Berkeley 2007, pp. 49-50.

quel paese.²⁰⁴ Questa presa di distanza fu espressa con grande chiarezza, contrariamente al rapporto più complesso con la propria eredità ebraica: Ligeti non si limitò a indicare semplicemente la propria origine ebraica, ma parlò di una ‘garantita origine ebraica’, adottando un tono più distaccato e ironico rispetto a quello impiegato per le proprie radici ungheresi.²⁰⁵

1.4.2 La svolta degli anni Ottanta

Il problematico rapporto di Ligeti con il suo passato ungherese, determinato sia dal suo legame controverso con la madrepatria sia dal disinteresse manifestato dai circoli d’avanguardia verso tale repertorio, si sarebbe risolto soltanto all’inizio degli anni Ottanta. Il mutamento avvenne in modo graduale, alimentato da diverse motivazioni, ma fu dopo la composizione di *Le Grand Macabre* (rappresentata a Stoccolma nel 1978) che l’atteggiamento di Ligeti nei confronti dell’Ungheria iniziò a mutare in modo significativo.

L’opera segnò una netta cesura con l’eredità dell’avanguardia, dopo la quale Ligeti attraversò una fase di crisi creativa, determinata tanto da questioni personali (come la morte della madre, problemi di salute e il raggiungimento dei sessant’anni) quanto da uno stallo compositivo, segnato da un’impasse che perdurò per alcuni anni. Fu lo stesso compositore a fornire chiarimenti sulla sua situazione:

A four-year gap followed [*Le Grand Macabre*] which had two causes. One of them was that when a man approaches sixty, that is in itself an illness. To put it bluntly, I had been gravely ill for some time, and this meant a pretty big break in my life. The other was a stylistic *caesura*, that is, the works of my youth were composed under the powerful influence of Bartók, and gradually already here in Budapest, even before 1956, a change came about. I began to write what I call surface music and micropolyphonic music. Then I gradually arrived at a point where I felt this could no longer go on, I wanted to remain myself. I did not want to follow any kind of fad, not even the fashion of turning back to romanticism, but I knew I would have to change something in my own music as well.²⁰⁶

Un primo ricorso esplicito al folklore da parte di Ligeti dopo l’emigrazione si riscontra già in *Le Grand Macabre*: nella terza scena dell’opera, concepita come un vero e proprio collage,

²⁰⁴ BECKLES WILLSON, *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music...* cit., p. 119.

²⁰⁵ Ivi, pp. 120-21.

²⁰⁶ GYÖRGY LIGETI, ISTVÁN SZIGETI, *A Budapest Conversation with György Ligeti*, «New Hungarian Quarterly», 25 (1984), p. 205.

quattro musicisti dell'entourage di Nekrotzar eseguono simultaneamente altrettante citazioni di musica popolare, intenzionalmente distorte: un ragtime di Scott Joplin, un inno pasquale ortodosso, una «spanisch-brasilianische Samba-Flamenco-Kombination» e una «schottisch-ungarischen Marsch».²⁰⁷

È interessante notare come gli unici brani composti tra il 1978 e il 1982 siano stati la *Passacaglia ungherese* e *Hungarian Rock* (1978), due pezzi per clavicembalo che, oltre all'esplicito riferimento nel titolo alla nazione magiara, integrano allusioni a canti tradizionali transdanubiani e melodie della regione di Szék, nel distretto transilvano di Cluj;²⁰⁸ tuttavia, tali elementi sono oggetto di una rielaborazione che ne altera la natura, compromettendone la riconoscibilità all'ascolto. Come osservato da Márton Kerékfy, le due composizioni riflettono l'ambivalenza di Ligeti nei confronti delle proprie radici, evidente nella natura contorta e dissonante delle rielaborazioni popolari che le attraversano. In questo contesto, *Hungarian Rock* e *Passacaglia ungherese* assumono il valore di metafore distaccate e autoironiche del suo complesso e irrisolto rapporto con l'Ungheria.²⁰⁹

È nel *Trio per violino, corno e pianoforte* (1982), che le allusioni al folklore dell'Europa orientale rivelano in modo particolarmente esplicito e consapevole la complessità del rapporto di Ligeti con la propria storia. Già all'inizio del primo movimento si distingue una chiara evocazione dell'*Alphorn*, che il compositore aveva conosciuto durante la sua infanzia in Romania; il movimento conclusivo, inoltre, si articola attorno a una melodia di lamento che si ispira, seppur in forma trasfigurata, ai modelli delle nenie ungheresi. Di particolare rilievo è, nel contesto della presente ricerca, la sezione centrale del primo movimento (bb. 60–83), in cui compare integralmente una strofa del canto popolare *Én az uccán* raccolto da Ligeti durante il suo viaggio di studio in Transilvania²¹⁰ e già rielaborato in *Inaktelki nóták* per coro a due voci miste nel 1953, come emerge dal confronto fra gli esempi musicali n. 14 e 15.

²⁰⁷ GYÖRGY LIGETI, *György Ligeti in Conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel and himself*, Eulenburg Books, London, 1983, p. 59, cit. in MÁRTON KERÉKFY, *Verwendung, Verleugnung, Wiederentdeckung...* cit., p. 40.

²⁰⁸ MÁRTON KERÉKFY, *Ironikus önarcképek? Ligeti György: Hungarian Rock, Passacaglia ungherese*, «Magyar Zene», LIII/2 (2015), p. 164.

²⁰⁹ Ivi, p. 172.

²¹⁰ MÁRTON KERÉKFY, *Népzene és nosztalgia. Ligeti György Kűrttriójában*, in *Szekvenciáktól szimfóniáig. Tanulmányok Liszt, Bartók és Ligeti 140 éves Zeneakadémiája tiszteletére*, a cura di Ágnes Dobszay, Zsuzsanna Domokos, Lóránt Péteri, László Vikárius, Rózsavölgyi és Társa, Budapest 2015, p. 206.

Es. mus. 14. G. Ligeti, *Trio per violino, corno e pianoforte*, 1982, Schott Music, bb. 60-63

Es. mus. 15. G. Ligeti, *Inaktelki nóták: Én az uccán*, 1953, Schott Music, bb. 57-61.

La melodia, affidata inizialmente al violino pizzicato, è raddoppiata dal pianoforte ed elaborata attraverso raffinate trame eterofoniche; queste ultime richiamano pratiche strumentali proprie della musica transilvana, che Ligeti aveva conosciuto approfonditamente grazie al suo viaggio di studio in Romania, e che aveva accuratamente analizzato nei suoi studi.²¹¹

Il canto popolare di partenza è oggetto di una profonda trasfigurazione ma, pur alterato, mantiene una certa riconoscibilità, grazie alla conservazione del profilo melodico (seppur considerevolmente alterato) e della sua peculiare scansione ritmica, irregolare e modellata sul ritmo della parola, che caratterizza lo stile *parlando-rubato* di *Én az uccán*. Le modifiche melodiche inizialmente si presentano in modo contenuto (scarti di semitono, vedi ancora Es. mus. nn. 13 e 14), ma divengono progressivamente più marcate; anche il ritmo si allontana

²¹¹ GYÖRGY LIGETI, *A Romanian Folk Ensemble...* cit.

gradualmente dal modello originario. Il canto popolare non viene presentato in modo continuativo, ma appare frammentato in brevi frasi (ad es. alle battute 60-62 e 66-68), esposte in un tempo più mosso ($\downarrow = 112$). Tali sezioni sono intercalate da episodi contrastanti, in cui un accordo tenuto del pianoforte fa da sfondo a un dialogo tra il corno con sordina e il violino – ora non più pizzicato – che esegue delicati suoni armonici. Questo impasto sonoro leggero e rarefatto si oppone nettamente al carattere più marcato e spigoloso della melodia popolare, contribuendo a generare un’atmosfera sospesa e a produrre un effetto frammentario nella percezione della melodia evocata. A partire da b. 74 il violino riprende il canto, questa volta con l’arco, proseguendo nell’impiego degli armonici e portandosi verso il registro acuto, con un progressivo distacco dal tema originario (che abbandona definitivamente già da b. 76). La separazione culmina nella battuta 79, dove in partitura è indicato *Hauch, wo kein Ton mehr anspricht* (vedi es. mus. 16).

(Hauch, wo kein Ton mehr anspricht / Where no real notes sound play with a breathy tone)

(a tempo) 8

ord. (punta d'arco)

sub. pp (rubato des Klavier folgen / follow rubato of the piano)

mf ff

sempre pp

perdendosi

poco rubato

a tempo

mf dim. poco a poco

sf

Es. mus. 16. G. Ligeti, *Trio per violino, corno e pianoforte* 1982, Schott Music, bb. 76-79

A partire dalla battuta seguente, il pianoforte riprende il contorno melodico del canto popolare, ma scendendo verso il registro grave in un delicato pianissimo. Il progressivo divergere dei due strumenti verso registri estremi produce un effetto di forte tensione emotiva e conferisce al canto popolare un’aura malinconica, come se questo appartenesse a una dimensione remota e irrecuperabile:

Der Satz verliert sich in den gläsern Höhen der Flageolettöne der Violine. Ich hatte beim Komponieren die Vorstellung einer sehr fernen, zarten und melancholischen Musik, die gleichsam durch atmosphärische Kristallbildungen gefiltert erklingt.²¹²

Tale trattamento suggerisce che il materiale sonoro derivato da *Inaktelki nóták* abbia rivestito per Ligeti un significato profondamente intimo, ora filtrato attraverso una prospettiva di nostalgia e di memoria affievolita. Non è un caso che l'intero *Trio* presenti un carattere marcatamente personale, in netta discontinuità con la sua produzione precedente; questo aspetto ha assunto un ruolo significativo nel delineare alcune delle direttrici evolutive del suo linguaggio compositivo più tardo.

Parallelamente a una dimensione musicale che restituisce una visione quasi idealizzata e intrisa di nostalgia del suo passato ungherese, negli scritti e nelle interviste di Ligeti²¹³ affiora progressivamente una denuncia lucida e amara delle costrizioni vissute durante gli anni del realismo socialista, in particolare della censura, dei vincoli imposti alla libertà espressiva e delle limitazioni al linguaggio compositivo. A ciò si aggiunse la frustrazione per l'impossibilità, in quel contesto, di accedere alle esperienze musicali internazionali, che restavano in larga parte sconosciute ai compositori dell'Europa orientale.

Va inoltre ricordato che, a partire dagli anni Ottanta, l'opera di György Ligeti viene fortemente influenzata da tradizioni popolari di altri paesi, in particolare della polifonia africana, del *gamelan* indonesiano e di alcune tradizioni musicali delle Americhe, che rielaborò in modo personale nei suoi lavori maturi. Nel *Concerto per pianoforte* (1980-88), nel *Concerto per violino* (1989-93) e negli *Études pour piano* (1985-2001) tali suggestioni si traducono in un uso complesso della poliritmia, nella sovrapposizione di strati metrici indipendenti e nell'adozione di texture sonore che fanno riferimento al *gamelan*.²¹⁴

Nello stesso periodo, Ligeti torna a dedicarsi alla scrittura corale a cappella, dopo una fase di distacco che aveva fatto seguito a *Lux Aeterna* (1966). In questa rinnovata prospettiva si collocano le *Drei Phantasien nach Hölderlin* (1982) e, l'anno successivo, i *Magyar Etűdök*. Questi ultimi sono basati su testi del poeta ungherese Sándor Weöres, figura centrale della letteratura magiara del Novecento, che Ligeti ammirava profondamente sin dalla giovinezza;

²¹² GYÖRGY LIGETI, *Trio für Violine, Horn und Klavier*, in ID., *Gesammelte Schriften*, cit., p. 283.

²¹³ Vedi ad esempio LIGETI, OEHLISCHLÄGEL, "Ja, ich war ein utopischer Sozialist" ... cit.; LIGETI, ROELCKE, *Lei sogna a colori?* ... cit.; LIGETI, *Between Science, Music and Politics*, cit.

²¹⁴ Vedi STEPHEN ANDREW TAYLOR, *Ligeti, Africa and Polyrhythm*, «The World of Music», XLV/2 (2003), pp. 83-94; AMY BAUER, *The Other of the Exotic: Balinese Music as Grammatical Paradigm in Ligeti's 'Galamb borong'*, «Music Analysis», XXVII/2-3 (2008), pp. 337-372.

già negli anni ungheresi Ligeti aveva esplorato la poesia di Weöres, impiegando i suoi versi in opere corali come *Magány e Pletykázó asszonyok*, tra le altre.²¹⁵ Tale scelta non solo riflette un'intensa affinità poetica, ma segna anche un consapevole ritorno alla lingua e alla cultura ungherese, che dopo decenni di distacco tornano a occupare un ruolo centrale nel suo immaginario artistico.

Nei *Magyar Etűdök*, e in particolare nei brani II e III, si riconosce un richiamo evidente alle sonorità della tradizione musicale ungherese. Il secondo brano si apre con una melodia che richiama esplicitamente un antico canto popolare, strutturato in quattro versi discendenti, secondo lo stile *parlando-rubato*. Nonostante l'impiego di materiali e procedimenti compositivi che guardano al passato, il brano non è tuttavia improntato alla nostalgia, ma piuttosto a una vivace giocosità. Ligeti adotta un linguaggio più essenziale, evocando in maniera quasi madrigalistica l'atmosfera serale di un villaggio. Anche il terzo pezzo dei *Magyar Etűdök* impiega materiali musicali fortemente evocativi, concepiti in modo pittorico: essi restituiscono, con precisione quasi teatrale, la vivace scena di un mercato rurale ungherese. Le prime battute richiamano, come osservato da Simon Gallot,²¹⁶ l'inizio del canto *Eb fél, kutya fél*, che Ligeti aveva utilizzato in *Kállai kettős*; mentre la melodia introdotta dal secondo coro nella parte conclusiva del brano riprende, seppure in modo alterato, il canto popolare *Elvesztettem zsebkendőmet (Ho perso il mio fazzoletto)*²¹⁷, una melodia molto nota in Ungheria e che venne arrangiata anche da Bartók nei suoi *Duetti per due violini* (1931-32) con il titolo *Párnás tánc (Danza del cuscino)*.²¹⁸

La scrittura compositiva, per quanto virtuosistica e formalmente sofisticata, non risulta autoreferenziale: al contrario, essa stilizza il materiale popolare, integrandolo coerentemente nel disegno espressivo dell'opera. Ne risulta una rappresentazione musicale che, pur giocando consapevolmente con le immagini, le allusioni e le prassi canore della musica ungherese, mantiene un tono di assoluta serietà, traducendo in suono un mondo fatto di paesaggi rurali, figure quotidiane e richiami alla natura.

L'anno successivo alla composizione dei *Magyar Etűdök*, Ligeti rilascia un'intervista a Monika Lichtenfeld, in cui il suo rapporto con l'Ungheria viene espresso in termini radicalmente diversi rispetto alle posizioni precedenti, segnando un evidente mutamento di prospettiva:

²¹⁵ AMY BAUER, *Singing Wolves and Dreaming Apples: The Cosmopolitan Imagination in Ligeti's Weöres Songs*, «Ars Lyrica», 21 (2012), pp. 1-39.

²¹⁶ GALLOT, *György Ligeti et la musique populaire*, cit., p. 72.

²¹⁷ KERÉKFI, *A Kelet-Európai Népzene...* cit., p. 110

²¹⁸ MÁRTON KERÉKFI, *A Folkloric Collage Jettisoned. The Original Version of the First Movement of György Ligeti's Violin Concerto (1990)*, «Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung», 26 (2013), p. 41.

La patrie est pour moi quelque chose de très complexe, car je viens de la Transylvanie et j'ai grandi en parlant le hongrois et en partie aussi l'allemand. Cependant, lorsque je suis né, la Transylvanie appartenait déjà à la Roumanie, et j'ai donc aussi appris le roumain, mais bien sûr beaucoup plus tard, au gymnase. Alors, quelle est ma patrie ? La Transylvanie certainement, et certainement tout autant Budapest où j'ai étudié et vécu jusqu'en 1956 ; mais à Budapest je n'étais plus enfant. J'ai des racines doubles, et j'éprouve autant la nostalgie de la Transylvanie — de la ville où je suis né, Diciosanmartin, et de la ville où j'ai étudié, Klausenburg, — que de Budapest. Je crois que lorsqu'on vieillit, cela joue un rôle important. Je me suis toujours senti particulièrement relié à ma langue maternelle hongroise, et cela m'apparaît toujours plus fortement aujourd'hui, dans mes compositions aussi — non seulement dans les pièces pour chœur mais aussi peut-être dans le premier mouvement du trio avec cor, dans lequel un changement net du discours musical, qui prend pied dans le folklore hongrois, est particulièrement significatif.²¹⁹

Ligeti, riflettendo sulla patria, mostra come la propria concezione di identità si sia evoluta nel tempo, passando da una visione più frammentaria a una comprensione più integrata delle sue origini culturali e linguistiche. La sua posizione, ora più chiara, evidenzia una riconciliazione tra le diverse componenti dell'esperienza, che non sono appaiono più in conflitto ma si fondono in una visione complessa e articolata; questo cambiamento si riflette nelle opere citate nelle pagine precedenti, come i *Magyar Etűdök* e il *Trio per corno*, e in numerose altre composizioni risalenti agli anni successivi: ad esempio i lamenti funebri nello studio per pianoforte *Automne a Varsovie* (1985) e nel Concerto per pianoforte e orchestra (1988),²²⁰ o il celebre movimento *Hora lungă* della sua *Sonata per viola* (1994).

In uno studio sulla prima stesura del *Concerto per violino* (1989-1993), Márton Kerékfy osserva come essa comprendesse un movimento iniziale – successivamente escluso da Ligeti nella versione definitiva – riccamente intessuto di riferimenti e citazioni di canti popolari ungheresi e rumeni. Un aspetto particolarmente interessante è la presenza, rilevata dallo studioso fra gli schizzi conservati a Basilea, di una melodia che Ligeti aveva precedentemente utilizzato in *Mátraszentimrei dalok*.

Tune (f), called “cantus firmus” in the score, is also easily recognizable . It is based on a so-called new-style Hungarian folk song (*Kisangyalom rúcsosrezes kapuja*) that Ligeti arranged for two-part children’s choir in 1955 as n. 2 of *Mátraszentimrei dalok* (Songs from Mátraszentimre) . In the jottings, it is occasionally called *Mátraszentimrei* (‘behívó’) (conscription), which refers to

²¹⁹ GYÖRGY LIGETI, MONIKA LICHTENFELD, *Conversation avec György Ligeti*, « Contrechamps », 3 (1984), pp. 44-49 (ed. or. « Neue Zeitschrift für Musik » 145 (1984), pp. 8-11) <<https://books.openedition.org/contrechamps/1184>> (ultimo accesso 10/10/2025).

²²⁰ KERÉKFY, *Népzene és nosztalgia...* cit., p. 211.

the text, the farewell of a young man to his sweetheart after being called up for military duty . The tune is not quoted in its original form . Ligeti changed its intervallic structure by replacing a few minor second steps with major seconds and vice versa, thus alienating the melody.²²¹

Questo elemento conferma quanto già emerso nelle pagine precedenti, ossia il rapporto privilegiato che Ligeti intratteneva con questa collezione per voci bianche, la quale non costituiva soltanto una pagina marginale della sua produzione giovanile; emerge dunque come il ricorso al canto popolare non avesse risposto unicamente a esigenze imposte dal contesto politico e culturale dell'Ungheria degli anni Cinquanta – dove l'adesione a un'estetica legata al folklore musicale nazionale era fortemente incentivata – ma anche riflettuto anche un legame affettivo e identitario con quel patrimonio musicale, che riemerge, seppur trasfigurato, a distanza di oltre trent'anni.

L'ultimo lavoro di Ligeti completato prima della sua morte, *Sippal, dobbal, nádi hege düvel* (Con piffero, tamburo e violino di canna, 2000) presenta delle evocazioni del folklore ungherese, pur non contenendo citazioni dirette; nel secondo movimento intitolato *Táncdal* (Danza popolare), vengono utilizzati ad esempio sia il modo 'acustico', descritto da Bartók come caratteristico della musica rumena (vedi cap. 2.3,4), sia i modelli ritmici e melodici tipici della tradizione magiara e del nord della Transilvania (vedi es. mus. 17).²²²

II. Táncdal

Mez. $\frac{2}{4} = 176$, light, graceful, happy, fast
(the voice is virtuoso, dangerous, capricious)

pa-nyi-ga-i pa-nyi-ga-i pa-nyi-ga-i ü pa-nyi-ga-i ü pa-nyi-ga-i pa-nyi-ga-i pa-nyi-ga-i ü pa-nyi-ga-i ü

Perc.

1. Marimbaphone

2. Marimbaphone

Bass-Marimbaphone

Police Whistle (relatively high)
f (short, pointed)

Log Drum

Es. mus. 17. György Ligeti, *Sippal, dobbal, nádi hege düvel* 2000, II. *Táncdal*, Schott Music, bb. 1-11.

²²¹ KERÉKFI, *A Folkloric Collage Jettisoned...* cit., pp. 40-41.

²²² GYÖRGY KURTÁG, *Mementos of a Friendship: György Kurtág on György Ligeti*, in *György Kurtág: three interviews and Ligeti homages*, a cura di Bálint András Varga, University of Rochester Press, Rochester 2009, p. 107.

In conclusione, il rapporto multiforme di György Ligeti con la propria identità, intesa sia a livello personale che musicale, si configura come un intreccio denso di vicende biografiche, sullo sfondo di cruciali eventi geopolitici e affetti personali. Le contraddizioni scaturite dalla sua iniziale esperienza con i canoni del realismo socialista, culminata poi nella scelta dell'esilio, non riescono in realtà a recidere un legame primario e costante con le sue origini, che riaffiora nelle sue esperienze compositive più mature.

Nel corso di un'intervista con Pierre Michel nel 1981, Ligeti, sollecitato a riflettere sulle radici del suo linguaggio musicale, non esitò a riconoscere l'importanza del canto popolare. Quando gli venne chiesto: «Le folklore représentait vôtre première approche de la musique?», rispose con un conciso «Oui».²²³ Tale risposta conferma in modo inequivocabile come il repertorio popolare abbia costituito un aspetto fondamentale della sua formazione musicale sin dagli esordi e che, seppur con modalità e gradi di presenza differenti, ha costantemente influenzato e accompagnato la sua evoluzione stilistica fino alle fasi più mature.

²²³ LIGETI, MICHEL, *Entretien avec György Ligeti...* cit., p. 129.

2. IL CONTRAPPUNTO FRA MANUALISTICA E CENSURA

2.1 LA PATRIA, LA FAMIGLIA E GLI ESORDI

Le complesse vicende biografiche di Ligeti, come è stato evidenziato nel capitolo precedente, hanno esercitato un'influenza determinante sullo sviluppo del suo linguaggio compositivo, che si articola in fasi diversificate e contraddistinte da differenti modalità di relazione con le tendenze e le influenze coeve, in particolare per quanto concerne il rapporto con l'avanguardia. Analogamente a quanto osservato in merito alla questione del folklore, anche l'elaborazione del contrappunto nella scrittura di Ligeti impone un'analisi circostanziata, trattandosi di un elemento centrale non solo nelle opere più note degli anni Sessanta, caratterizzate dalla micropolifonia, ma altresì – come in parte già emerso – nelle composizioni del periodo ungherese e nelle fasi più tarde della produzione. Si rende pertanto necessario indagare le modalità attraverso cui il compositore si è inizialmente confrontato con il contrappunto, al fine di comprendere i processi con cui tale tecnica abbia assunto un ruolo di rilievo nella sua evoluzione stilistica. Tale approfondimento si è rivelato necessario non soltanto per esaminare criticamente le incongruenze che caratterizzano i dati biografici concernenti gli anni giovanili del compositore riguardo al suo percorso di studi, ma anche per delineare con maggiore precisione la funzione assunta dal contrappunto nel suo iter formativo, insieme al complesso posizionamento rispetto ai suoi insegnanti. In questo ambito, si è voluto mettere in luce come i meriti da lui riconosciuti a tali figure non si riferissero unicamente alle strategie didattiche da esse adottate, ma si intrecciassero con le articolate dinamiche interpersonali maturate dapprima durante il periodo ungherese e, successivamente, nel contesto della fuga e della permanenza in Occidente. Dopo una breve ricostruzione della fase di formazione autonoma del compositore, verranno analizzati i successivi percorsi

accademici, seguiti presso i conservatori di Cluj e di Budapest, con particolare attenzione alle figure di Ferenc Farkas e Sándor Veress; verranno in seguito analizzate le principali opere corali risalenti a questo periodo e, in conclusione, sarà proposto un approfondimento sul ruolo specifico del canone, già attestabile nei primi esperimenti compositivi di Ligeti.

2.1.1 Prime esperienze musicali

Il compositore ha lasciato numerose testimonianze relative alla propria giovinezza, spesso ricche di dettagli e di intensa carica evocativa.²²⁴ Tali narrazioni costituiscono pressoché l'unica fonte disponibile per la ricostruzione di questo periodo, rendendo talvolta difficile discernere il confine tra dato biografico attendibile ed un'elaborazione retrospettiva. È già stato precisato come i suoi ricordi legati agli anni ungheresi appaiano frequentemente pervasi da un tono ora nostalgico, ora pregno di risentimento, e per questo essi non sempre risultano pienamente attendibili, per ragioni che verranno di volta in volta precisate nel corso dell'analisi presentata nelle prossime pagine.

I genitori di Ligeti non erano musicisti, ma il compositore era pronipote di Leopold Auer (1845-1930), celebre violinista e pedagogo ungherese, attivo a lungo in Russia come docente presso il Conservatorio di San Pietroburgo e autore, fra l'altro, di un importante metodo per lo strumento.²²⁵ Non esistono tuttavia prove documentarie di contatti diretti tra Auer e il compositore: il violinista morì nel 1930, quando Ligeti aveva solamente sette anni e non risultano relazioni familiari segnalate in fonti primarie o secondarie contemporanee.

La musica occupava una posizione non marginale nel contesto domestico: i genitori, appartenenti alla borghesia colta, possedevano un grammofono (oggetto raro nell'Europa orientale del periodo tra le due guerre) e una biblioteca musicale aggiornata.²²⁶ Ligeti ricorda di aver ascoltato fin da piccolo dischi con arie d'opera e con capolavori dei grandi autori classici e romantici, che si rivelarono da subito oggetto di vivo interesse. Sviluppò invece

²²⁴ Tra le fonti principali si segnalano GYÖRGY LIGETI, ECKHARD ROELCKE, *Lei sogna a colori? György Ligeti a colloquio con Eckhard Roelcke*, Alet, Padova 2004 (ediz. orig. *Träumen Sie in Farbe?*, Paul Zsolnay Verlag, Wien 2003); GYÖRGY LIGETI, *Musikalische Erinnerungen aus Kindheit und Jugend*, in ID., *Gesammelte Schriften*, vol. II, Schott, Mainz 2007, pp. 11-19; RICHARD STEINITZ, *György Ligeti: Music of the Imagination*, Northeastern University Press, Boston 2003.

²²⁵ Questo dato, talvolta liquidato come un'affermazione non verificabile, risulta confermato dal sito ufficiale della Leopold Auer Society, che ne riconosce la parentela <<http://leopoldauersociety.com/leopold-auer-bio-2/>> (ultimo accesso 10/10/2025). Per approfondimenti sulla figura di Auer e il suo metodo per violino si veda THEODORE HENKLE, *Auer and Flesch: The Men and Their Methods*, «Journal of the Violin Society of America», VI/1 (1980), pp. 80-101.

²²⁶ LIGETI, ROELCKE, *Lei sogna a colori?*, cit., pp. 21-25.

un'avversione per l'operetta, allora ampiamente diffusa: «I heard on gramophone records, for instance, operettas, like Lehár. I hated it instinctively. And I heard Mozart and Beethoven and Wagner and I adored».²²⁷ Il compositore riferisce inoltre che il padre mostrava scarso interesse per i linguaggi musicali più recenti, motivo per cui gli autori contemporanei erano assenti sia dalla discoteca di famiglia sia dai programmi dei concerti cui aveva potuto assistere, anche in ragione dell'isolamento culturale in cui l'Ungheria si trovava in quegli anni. Con questa osservazione, Ligeti sembra voler sottolineare, e forse in parte giustificare, la sua limitata familiarità con le più avanzate sperimentazioni musicali europee, che poté esplorare compiutamente solo a partire dal 1956, in seguito alla fuga dall'Ungheria.

I suoi genitori non avevano predisposto per lui e il fratello una regolare educazione musicale: il padre non era infatti favorevole allo studio di uno strumento e riteneva invece che i figli dovessero dedicarsi esclusivamente alla scuola, al francese e allo sport. Solo successivamente, grazie all'intervento di un amico di famiglia, fu concesso al fratello minore Gábor (che possedeva un eccellente orecchio musicale) di intraprendere lo studio del violino; per una forma di equità anche Ligeti poté prendere le sue prime lezioni di pianoforte, quando aveva quattordici anni. Nello stesso periodo, apprese il solfeggio e il canto a prima vista grazie alle lezioni appassionate di un insegnante del liceo rumeno.²²⁸

Si dedicò allo studio dello strumento con straordinaria devozione, imparando presto le *Invenzioni a due voci* di Bach, le sonate di Haydn e Mozart e i *Pezzi lirici* di Grieg. Parallelamente intraprese autonomamente lo studio della composizione, servendosi del manuale di orchestrazione di Albert Siklós, insegnante di composizione al Conservatorio di Budapest, ricevuto in dono da una zia.²²⁹ Tuttavia disponeva unicamente del secondo volume, dedicato alla scrittura per quartetto e per orchestra, mentre il primo, contenente la descrizione delle caratteristiche dei singoli strumenti, non era più reperibile:

I knew that there was such a thing as orchestration, and that Albert Siklós had written a two-volume work on it. I asked my aunt in Marosvásárhely to buy it for me as a birthday present when I was fifteen, and the first volume, which contained a description of the instruments, was unobtainable. She bought volume two, and that was very advanced, it explained how to write scores. That became my textbook. I started to write a major symphony straight away, without any

²²⁷ GYÖRGY LIGETI, JOHN TUSA, *The John Tusa Interviews for BBC: György Ligeti*, 4 marzo 2001. <http://www.bbc.co.uk/programmes/p00nb1n3ligeti_transcript.shtml> (ultimo accesso 14 agosto 2021)

²²⁸ LIGETI, ROELCKE, *Lei sogna a colori?*, cit., p. 36.

²²⁹ ALBERT SIKLÓS, *Hangszereléstan. Elméleti és gyakorlati alapon (II voll.)*, Károly könyv- és zenemű-kiadása, Budapest 1910. Primo volume: descrizione della tecnica e del timbro degli strumenti ad arco, a fiato e a percussione, con 273 esempi, 3 tabelle e 41 illustrazioni di strumenti. Secondo volume: istruzioni teoriche e pratiche per la redazione e la lettura delle partiture per orchestra d'archi, grande e piccola orchestra, banda militare e coro, con numerosi esempi.

idea of the instruments I was writing for, or about anything. All that I had done was to have read Siklós's book which included an analysis of the scores of Wagner. You can imagine the result.²³⁰

Ligeti iniziò dunque a comporre, sebbene ancora privo di una solida conoscenza della tecnica strumentale, ispirandosi prevalentemente agli esempi forniti dal manuale di Siklós, il quale manifestava una predilezione per Beethoven, Wagner e Richard Strauss. Fra gli *Skizzenhefte* risalenti a questo periodo emergono le sue primissime composizioni ispirate al repertorio classico-romantico, brevi e piuttosto naïf, fra cui una Sonatina in Mi minore per quartetto d'archi (chiaramente modellato secondo lo stile indicato nel manuale di Siklós), alcuni Lieder e pezzi pianistici nello stile di Grieg, brevi composizioni orchestrali e un brano pianistico in quattro tempi ispirato a danze ebraiche.²³¹ Numerosi schizzi mostrano inoltre, come sarà approfondito in seguito, timidi tentativi di comporre semplici canoni, che tuttavia spesso sono rimasti incompiuti, verosimilmente a causa della carenza di competenze tecniche adeguate. Inoltre, tra i suoi quaderni di studio, si conservano esercizi che testimoniano come avesse studiato in autonomia le basi della teoria musicale e dell'armonia. Nello *Skizzenheft* 1, datato 1939, si trovano studi e appunti sulle triadi e sulle principali tipologie di cadenza, nonché una tabella relativa alle estensioni vocali di basso, tenore, contralto e soprano. Compagno inoltre trascrizioni di capolavori di grandi compositori quali Bach, Beethoven e Händel. Lo *Skizzenheft* 2 contiene appunti sull'orchestrazione e nuovi schizzi di danze ebraiche, mentre il terzo raccoglie numerosi esercizi di armonia su basso dato, trascrizioni da Mendelssohn e Beethoven, ulteriori composizioni ispirate alla musica ebraica e un ampio elenco di opere fondamentali del repertorio classico.

Il compositore ricorda che in quegli anni entrò in contatto con un'orchestra amatoriale composta prevalentemente da musicisti ebrei. Per poter farne parte, a sedici anni imparò a suonare i timpani, acquisendo in breve tempo notevole padronanza grazie a un'intensa dedizione alla pratica e alle esercitazioni. Il suo obiettivo principale era avvicinarsi alla musica sinfonica per ampliare le proprie competenze compositive. In tale contesto, ebbe l'opportunità di eseguire e approfondire molte pagine orchestrali dei grandi maestri:

[...] sinfonie di Mozart, di Haydn e anche di Mendelssohn. Di Sibelius suonavamo la *Valse Triste*. Anche opere grandiose come la *Jupiter*. Di Beethoven facevamo solo i pezzi che

²³⁰ GYÖRGY LIGETI, ISTVÁN SZIGETI, *A Budapest Interview with György Ligeti*, «The New Hungarian Quarterly», 25 (1984), p. 205.

²³¹ Per un approfondimento sulle composizioni ispirate a testi e melodie ebraiche si veda HEIDY ZIMMERMANN, *Reflections on Ligeti's Jewish identity. Unknown documents from his Cluj years*, in *György Ligeti's Cultural Identities*, cit., pp. 103-119.

prevedevano due corni [...] Uno dei miei pezzi preferiti era l'*Arlésienne* di Bizet con i carillon. Suonavo molto bene i timpani.²³²

Nel 1940, quando Cluj tornò sotto la sovranità ungherese, furono investite significative risorse nella promozione della cultura nazionale. In questo contesto, come già precedentemente evidenziato, fu istituito un Conservatorio con figure di rilievo, e la città iniziò a ospitare concerti con interpreti di prim'ordine. Ligeti ebbe l'opportunità di ascoltare molti autori fra cui i maggiori maestri nazionali, Liszt, Kodály e Bartók, sebbene quest'ultimo fosse meno frequentemente presente nei programmi concertistici:

La cosiddetta musica moderna, come Bartók, la ascoltai soltanto più tardi, a diciotto anni. Fino a quel momento la mia più grande esperienza nell'ambito della musica moderna era stato l'ascolto alla radio di *Also sprach Zarathustra* di Richard Strauss.²³³

Da queste prime esperienze emergono chiaramente doti innate e una dedizione costante allo studio musicale; tuttavia, a causa della complessa situazione politico-culturale del paese e delle perplessità familiari, il giovane Ligeti non sembra aver sviluppato un progetto compositivo definito né possedere una conoscenza approfondita della musica contemporanea. Il compositore rievoca infatti i suoi primi approcci alla composizione con un tono quasi giustificativo, che sembra riflettere il bisogno di legittimare il suo tardivo avvicinamento alle discipline musicali, che forse sentiva come una circostanza negativa che aveva compromesso la sua formazione come strumentista. Al contempo, egli rivendica con orgoglio come il suo primo approccio alla composizione si sia rivelato in modo autonomo, senza l'ausilio di un insegnante accademico, mostrando una predisposizione naturale, notevole rapidità di apprendimento e un impegno costante.

Quando, nel 1941, si iscrisse al Conservatorio della sua città, ormai diciottenne, il suo approccio non corrispondeva né a quello di uno strumentista già formato né a quello di uno studente animato da una precisa volontà di intraprendere la carriera compositiva. Piuttosto, si delineava come un allievo dotato di spiccate attitudini, la cui scelta di dedicarsi allo studio musicale non era originariamente prioritaria, in quanto il suo interesse predominante era rivolto alle scienze naturali; tuttavia, a seguito delle complesse vicende politiche già esaminate nel capitolo precedente, si trovò a intraprendere lo studio della composizione per circostanze quasi casuali:

²³² LIGETI, ROELCKE, *Lei sogna a colori?*, cit., p. 40

²³³ *Ibidem*.

[...] I started at the very beginning under Ferenc Farkas, never thinking that I would be a composer. I continued to study Math and Physics on my own, but one and a half years later I realized that I did want to be a composer, and after that I never changed my mind.²³⁴

2.1.2 *Le testimonianze*

Quando Ligeti iniziò il suo percorso di studi al Conservatorio di Cluj, era pertanto in possesso di conoscenze musicali di base. Suonava il pianoforte, seppure a un livello elementare, aveva fatto parte di un'orchestra e aveva ascoltato dal vivo un repertorio piuttosto ampio; aveva inoltre acquisito alcuni rudimenti di armonia, composto numerosi brani e svolto un'analisi sommaria di alcuni capolavori della tradizione classico-romantica. Tuttavia, questi studi appaiono privi di un ordine sistematico e di una direzione coerente, configurandosi piuttosto come appunti ed esercizi sparsi. Soltanto con l'inizio del percorso accademico con Ferenc Farkas, Ligeti fu in grado di organizzare e consolidare in modo metodico le competenze acquisite autonomamente, intraprendendo un percorso strutturato che gli consentì di distinguersi rapidamente come uno dei migliori studenti di composizione del Conservatorio.

Una prima questione che merita di essere approfondita riguarda i contenuti e l'impostazione del percorso formativo seguito con Farkas: si tratta infatti di una fase cruciale per la definizione del suo successivo approccio compositivo, che finora non è stata oggetto di un'analisi sufficientemente approfondita da parte degli studi su Ligeti e che necessita invece una riflessione accurata. Il compositore, pur descrivendo questo periodo come di fondamentale importanza, fornisce infatti, nelle sue testimonianze, informazioni spesso incoerenti o contraddittorie. Nei paragrafi seguenti si analizzeranno alcune di queste dichiarazioni, cercando di individuare le possibili ragioni di tali incongruenze. Queste, infatti, non paiono imputabili unicamente alla distanza cronologica dai fatti narrati – e quindi a una semplice imprecisione della memoria – ma sembrano piuttosto riflettere dinamiche più complesse, connesse alla vicenda biografica di Ligeti e alle modalità narrative da lui stesso adottate nel rievocarla.

Segue ora una selezione di testimonianze significative in cui Ligeti rievoca la figura di Farkas e il suo ruolo nella propria formazione compositiva. Fin da subito si potrà rilevare una certa difformità fra le informazioni fornite: in alcuni casi il compositore dichiara di aver

²³⁴ LIGETI, SZIGETI, *A Budapest Interview with György Ligeti*, cit., p. 206.

studiato contrappunto con Farkas, in altri menziona di aver approfondito soltanto l'armonia; in ulteriori dichiarazioni non si sofferma sugli aspetti tecnici dell'insegnamento, ma fornisce comunque elementi utili a orientare alcune riflessioni. Le testimonianze coprono un arco temporale che va dal 1968 – periodo in cui, come più volte osservato, Ligeti si esprimeva ancora con una certa reticenza sul proprio passato – fino al 2001, pochi anni prima della sua morte. Si tratta di fonti eterogenee, comprendenti interviste scritte, trascrizioni di colloqui, presentazioni di opere, memorie autobiografiche, scritti commemorativi e interventi pubblici.

1968	<p>Mit 18, 19 Jahren dann, nach dem Abiturium holte ich beim Studium auf dem Konservatorium in Klausenburg bei Ferenc Farkas die mir fehlenden Kenntnisse in Harmonielehre und Kontrapunkt schnell nach. Neben dem Kompositions- und Klavierunterricht lernte ich dort Cello und Orgel spielen. Die Kompositionsstudien waren streng traditionell, gleichzeitig komponierte ich aber auch frei, vor allem von Bartók beeinflusst.</p> <p>Nach dem Kriege, noch im Sommer 1945, ging ich endgültig nach Budapest und studierte dort weiter an der Musikhochschule, zuerst Kontrapunkt und Fuge bei Veress, dann Instrumentation und freie Komposition wieder bei Farkas, der inzwischen Lehrer an der Budapester Hochschule geworden war. Ich beendete meine Studien 1949 und wurde 1950 Lehrer an derselben Hochschule.²³⁵</p>
1978	<p>Der Kompositionslehrer war Ferenc Farkas, bei dem ich auch später nach dem Kriege an der Musikhochschule in Budapest studiert habe, der bei Gott kein großer Komponist ist, aber ein unglaublich versierter Handwerker. Also ich habe handwerklich, Harmonielehre und Kontrapunkt, auf einem sehr hohen Niveau bei ihm gelernt. Ich glaube, es gibt sehr wenige, die handwerklich auf so hohem Niveau sind. Das war ein Zufall, er war in Klausenburg – damals gehörte das schon zu Ungarn, nicht zu Rumänien. Das war ein Glücksfall von der Seite des Handwerks, ich meine jetzt traditionelle Harmonielehre, Kontrapunkt nach Jeppesen, Palestrina-Stil und so. Als Komponistenpersönlichkeit war er mir kein Vorbild.²³⁶</p>
1979	<p>My counterpoint studies under Veress and Farkas certainly played an important role in working out impenetrable textures of sound, as did studying Jeppesen, which Kodály made de rigueur for would-be composers.²³⁷</p>
1979 (1)	<p>My requirement is that everybody that intends to compose what you call modern music - any kind of modern music - should be perfectly familiar with tertian harmony, Palestrina and Bach counterpoint, should be able to write fugues and should be conversant with musical forms. This is an indispensable knowledge even if as a composer he will not use it. That was my conclusion after studying with Ferenc Farkas, and also with Sándor Veress, Kadosa and Járdányi. I was lucky to have had the opportunity to learn all the rules of traditional musical technique. They served me more than I can say, in everything I did, be it micropolyphony, multilayered textures or anything else. Without the Palestrina exercises I learned through Jeppesen I would never have been able to work out intricate micropolyphonic textures. I would swear by the importance of traditional techniques.²³⁸</p>

²³⁵ GYÖRGY LIGETI, URSULA STURZBECHER, *Gespräch mit Ursula Stürzbecher im Herbst 1968*, in URSULA STURZBECHER, *Werkstattgespräche mit Komponisten*, Gerig, Köln 1968, p. 35.

²³⁶ GYÖRGY LIGETI, REINHARD OEHLISCHLÄGEL, "Ja, ich war ein utopischer Sozialist": *György Ligeti im Gespräch mit Reinhard Oehlschlägel*, «MusikTexte», 28/29 (1989), p. 92.

²³⁷ GYÖRGY LIGETI, *Ligeti in Conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel and Himself*, Eulenburg, London 1983, p. 26.

²³⁸ Ivi, p. 71.

1983	<p>I owe most of my skill as a composer to Ferenc Farkas, harmony, counterpoint, and what's more, a certain truly professional way of thinking [...] I feel that I learned most from Ferenc Farkas, and that's not just my own personal experience, he was the greatest teacher for a whole generation of musicians.²³⁹</p>
1984	<p>Comme compositeur, il n'est pas très important, mais c'était un professeur génial, très sévère. En une année scolaire, il m'a fait apprendre toute l'harmonie classique. On avait fini avec l'harmonisation dans le style de Bach, les modulations... Puis une année supplémentaire pour l'harmonie sur une basse... ça marchait très vite parce qu'il était très exigeant. J'ai fait une quantité d'exercices d'harmonie, de contrepoint. C'était très rodé chez lui, et grâce à ça j'ai avancé rapidement en ce temps-là... aussi parce que j'étais tout à fait naïf quand je suis entré dans la classe de composition.²⁴⁰</p>
1995	<p>Caro Feri, mio fratello!</p> <p>All'età di diciotto anni ebbi la fortuna di studiare con te armonia, analisi e composizione presso il conservatorio di Cluj. Quando, dopo la guerra, venni a Pest, il rapporto allievo-maestro si trasformò in amicizia, e poi divenni di nuovo tuo allievo all'Accademia di Musica, dopo che prendesti la classe di Sándor Veress. Nel 1950 mi diplomai all'Accademia nella tua classe.</p> <p>Potrei scrivere molto su quei tempi, perché i miei anni di studio tra il 1941 e il 1950 caddero in un periodo a dir poco aspro. Ognuno visse quegli anni in modo diverso, ma tutti insieme cademmo dalla padella nella brace - per esprimermi in modo molto blando. Di questo ora non parlo oltre, poiché tutto ciò è di dominio pubblico, e ancora oggi ne paghiamo le conseguenze.</p> <p>La cosa particolare era che la politica - per così dire - si arrestava sulla soglia dove entravano in vigore le leggi bachiane dell'armonizzazione corale. Che io abbia potuto apprendere da te queste leggi (che poi non sono leggi, ma solo eccezioni), e in generale il 'mestiere' della composizione (anche da altri: Kadosa, Veress, Járdányi, Bárdos - ma con te ho iniziato e finito), influenza ancora oggi in modo determinante il mio pensiero musicale. Ciò che ho imparato da te è una sorta di etica del mestiere: l'uomo non scrive nulla "così per caso", ma continua a correggere finché gli ingranaggi non funzionano davvero. Ho imparato da te la coerenza e la precisione nella composizione, il rispetto per il 'lavoro onesto'. E anche che l'uomo deve astenersi da ogni ostentazione e presunzione. Tutto ciò non fu mai detto, ma derivava naturalmente dal tuo comportamento di insegnante. Riempisti di segni a matita rossa i miei esercizi di armonia, le mie piccole composizioni in stile scolastico: seguendo la traccia della tua matita rossa, vidi il sistema delle cose - inesprimibile a parole.</p> <p>Ho vissuto come uno studente squattrinato a Pest nel '45, '46, '47, ricevevo da te e dalla tua cara moglie il pranzo una volta alla settimana. Mi presentasti a Sándor Weöres, dal quale poi potei imparare di nuovo un 'mestiere', un altro tipo. Fu una grande emozione quando mi suonasti i tuoi pezzi in gestazione, le canzoni di Weöres, e soprattutto la cantata di Dsida. Potei fare l'assistente presso di te alla casa di produzione cinematografica, potei tirare le linee di battuta su fogli di partitura ancora puliti, potei scrivere con una specie di inchiostro color bronzo su fogli di latta un tuo pezzo per orchestra d'archi in preparazione, imparai il 'piccolo lavoro quotidiano' della composizione. Per tutto questo, grazie - e soprattutto per il fatto che eri molto parco di lodi: sentivo che già ai miei inizi a Cluj - anche se mai apertamente detto - avevi fiducia in me. Lunga vita, ancora per molti anni.</p> <p>Fine di ottobre 1995 Con affetto, György Ligeti²⁴¹</p>

²³⁹ LIGETI, SZIGETI, *A Budapest Interview with György Ligeti*, cit., p. 207.

²⁴⁰ GYÖRGY LIGETI, SIMON GALLOT, *György Ligeti - Francis Bayer: Entretien (Extraits)*, «Hungarian Studies», XXXI/2 (2017), pp. 184-5.

²⁴¹ Drága Feri bátyám!

Tizennyolc éves koromban az a szerencse ért, hogy Nálad tanulhat-tam összhangzattant, formatant, zeneszerzést a kolozsvári zenekon- csu zervatóriumban. Amikor háború után Pestre kerültem, a tanár-tanít- hat ványi viszony barátsággá változott, majd ismét tanítványod lettem a Zeneakadémián, miután átvetted Veress Sándor osztályát. 1950-ben a Te osztályodban végeztem el a Főiskolát.

1997	<p>Mit neunzehn Jahren, 1942 in Budapest, habe ich mit großer Begeisterung seine Unterweisung im Tonsatz gelesen und ein Jahr später einen ganzen Sommer lang alle zweistimmigen satztechnischen Aufgaben des Übungsbuchs ausgearbeitet. Daraus habe ich viel gelernt, zum Beispiel über Stufengang, Höhepunkte und so fort. Und parallel dazu betrieb ich Palestrina-Kontrapunktstudien nach Knud Jeppesen. Ein Jahr später allerdings habe ich den Glauben an Hindemiths.²⁴²</p>
1997 (1)	<p>Ab September 1945 studierte ich an der Budapester Musikhochschule. Die beiden <i>Capricci</i> (1947) und die <i>Invention</i> (1948) sind Studienstücke aus meiner Zeit in der Kompositionsklasse von Sándor Veress. Die meisten 'Formübungen' mussten wir im Stile Haydns oder Mozarts schreiben, auch machte ich Stilübungen nach Modellen Couperins, Rameaus und Schumanns. Dann aber sollte ich Aufgaben im eigenen Stil komponieren. Capriccio Nr. 1 ist von Bartók beeinflusst ein Beispiel für die zusammengesetzte Liedform. Capriccio Nr. 2, eine Sonatine, ist dagegen schon weniger 'bartókisch'.</p> <p>Die Kontrapunktübungen waren zunächst auf den strengen Palestrina-Stil (nach dem berühmten Lehrbuch von Knud Jeppesen) beschränkt, orientierten sich dann aber an den Inventionen, Fugen und Choralvariationen von Bach. (Dies alles hatte ich schon früher begonnen, in der Kompositionsklasse von Ferenc Farkas in Klausenburg.) Ich habe mehrere streng Bachsche zwei und dreistimmige Inventionen und drei und vierstimmige Fugen geschrieben. Dann schlug Veress vor, eine 'halb-Bachsche' Invention im eigenen Stil zu komponieren – dies ist die Invention von 1948.²⁴³</p>
2000	<p>A Cluj avevo un ottimo insegnante che dopo la guerra fu il mio ultimo protettore a Budapest. Era Ferenc Farkas. Studiai con lui due anni e mezzo a Cluj. Aveva un carattere debole. Approfitava del fascismo, inteso in senso italiano. Aveva studiato a Roma con Respighi, e tornò in Ungheria influenzato dall'Italia fascista. Era uno che s'adattava alla situazione, politicamente opportunista. Non era nazista, Dio ce ne scampi! Ma 'collaborava' per farsi nominare direttore</p>

Sokat írhatnék az akkori időkről, mert tanulóéveim 1941 és 1950 közt több mint zord korszakba estek. Ki-ki másként élte át azokat az éveket, de mindnyájan együtt estünk csöbörből vödörbe - hogy igen enyhén fejezzem ki magam. Erről most tovább nem szólok, hi-szen mindez köztudomású, s ma is ennek isszuk a levét.

A különös az volt, hogy a politika - hogy úgy mondjam-meg-torpant azon a küszöbön, ahol a korálharmonizálás Bach-féle törvé-nyei léptek érvénybe. Hogy e törvényeket (nem is törvények, hanem csupa kivétel), s általában a zeneszerzés „mesterségét” Nálad sajátít-hattam el (másoknál is: Kadosánál, Veressnél, Járdányinál, Bárdos nál - de Nálad kezdtem s végeztem), az ma is döntően befolyásol-ja zenei gondolkodásomat. Amit Tőled tanultam, az egyfajta mester-ségbeli etika: az ember semmit sem ír „csak úgy” le, hanem addig ja-vítgat, amíg a fogaskereknek tényleg fognak. Szerkesztésbeli követke-zetességet és pontosságot tanultam Tőled, a „becsületes munka” tiszteletét. S azt is, hogy az ember tartózkodjék minden fontosko-dástól és nagyképűségtől. Mindez soha nem lett kimondva, de ma-gától értetődően adódott tanári magatartásodból. Piros ceruzával telefirkáltad összhangzattan-feladataimat, kis is-kolai stílusgyakorlat-kompozícióimat: piros ce-ruzád nyomán láttam meg a dolgok - szavakban meg nem fogalmazható - rendszerét.

Koldusdiákként éltem Pesten '45-ben, '46-ban, '47-ben, kaptam ebédet hetente Tőled, s kedves feleségedtől. Bemutattál Weöres Sanyiká-nak, akitől aztán ismét mesterséget” tanulhat-tam, másfélét. Nagy élményt jelentett, amikor le-játszottad nekem születő darabjaidat, a Weöres dalokat, s főleg a Dsida-kantátát. Inaskodhattam melletted a filmgyárban, húzhattam ütemvonalat még tiszta partitúralapokra, írhattam valamiféle bronz-tintával pléh-ívekre egy készülő vonósze-nekari darabodat, megtanultam a zeneszerzés mindennapi kismunkáját”. Mindezért köszönet - főleg azért, hogy dicsérettel igen visszatartó voltál: éreztem, hogy már kolozsvári kezdő koromban is soha nyíltan ki nem mondva bíztál bennem. Isten éltesse, még sok évig.

1995 októberének végén.

Szeretettel,

Ligeti György.

GYÖRGY LIGETI: *Kedves tanárom, Farkas Ferenc születésnapjára*, «Muzsika», XXVIII/12 (1995), pp. 6-7.

²⁴² GYÖRGY LIGETI, *Über Paul Hindemith*, in ID., *Gesammelte Schriften (Vol.I)*, cit., p. 291.

²⁴³ GYÖRGY LIGETI, *Frühe Chorwerke*, in ID., *Gesammelte Schriften(Vol.II)*, cit., p. 141.

dell'Opera di Cluj. E alla fine ce la fece pure, dato che aderiva a un'associazione nazionalista di destra. Sul piano morale, Farkas era un debole, ma era anche uno straordinario musicista!

Aveva imparato a orchestrare direttamente da Respighi, che era un compositore discutibile, di secondaria importanza – anzi, addirittura di infimo rango – ma conosceva bene il mestiere dell'orchestrazione e l'aveva insegnato a dovere a Farkas. E io lo appresi a mia volta da lui, rimanendo influenzato da questo approccio "artigianale" [...] Al secondo anno di conservatorio a Cluj imparai ad armonizzare i corali nel più rigido stile bachiano. In quel campo Farkas aveva una conoscenza straordinaria, e pretendeva una qualità assoluta. Bisognava raggiungere il livello di Bach e non dovevano esserci alcuna differenza di livello con la sua elaborazione originale. Erano importanti soprattutto le eccezioni alla regola: quando si potevano usare quinte e ottave nascoste, e quando invece no. Farkas conosceva la tradizione storica dell'armonia fin nei risvolti più sottili. Per quanto un compito fosse ben fatto, il foglio era sempre pieno di correzioni in rosso. Toccava sempre rifarlo da capo finché non c'era più traccia di rosso. Solo a quel punto Farkas lo accettava. Certe volte mi venivano i nervi, e allora copiavo i corali originali e gli portavo quelli. E Farkas li correggeva! Gli spartiti di Bach erano pieni di errori segnati in rosso. Io mi riscuotevo e gli dicevo: «Ma questo è Bach!» E lui rispondeva: «Non ha importanza. Bach non usava bene le regole». In fondo, questo eccesso di precisione era molto positivo.

Da Farkas imparai molti trucchi del mestiere. Per esempio che non si può iniziare un elemento una volta soltanto, ma che bisogna riutilizzarlo almeno un'altra volta. Una cosa del genere dev'essere concepita in modo tale che il musicista vi riconosca un nesso con l'insieme e sia così in grado di suonarla. Molti compositori non ci pensavano. Neanche Weber teneva conto di questa regola, mentre Wagner se ne curava fin troppo. Le orchestrazioni di Weber, che allora fra l'altro non conoscevo, sarebbero state impensabili per Farkas.

Dovevo anche scrivere pezzi in stili diversi. Mi piacevano molto questi esercizi stilistici: comporre un rondò nello stile di Couperin o Rameau, oppure un minuetto nello stile di Haydn. L'imitazione di un quartetto per archi doveva avere la tipica cadenza della parte. Scrivevo anche pezzi nello stile di Mozart, Schumann e Beethoven, ed ero fiero di me quando mia madre non riusciva a distinguere se una musica era mia o di Haydn. Era davvero una bella soddisfazione [...] Lui era molto gentile con me e mi diede molta sicurezza, sia pure indirettamente. Non mi avrebbe mai detto nulla in modo diretto. Non incoraggiare gli studenti era una tradizione pedagogica in Ungheria. Si discuteva solo degli errori, le lodi erano bandite. Un compito andava bene quando non aveva più segni rossi. Solo molto più tardi scoprii che Farkas mi teneva in grande considerazione.²⁴⁴

2000 (1)

A Budapest la preferenza nei miei confronti era evidente. Io ero insicuro, ma ricevevo molta attenzione da parte degli insegnanti, soprattutto da Sándor Veress. Fu il mio primo professore a Budapest, anche se solo per un anno e mezzo. Veress si rese conto dei mutamenti politici che stavano avvenendo a Budapest. Sfruttando la circostanza di avere un passaporto, nel 1949 si recò a Stoccolma, dove era stato invitato per la prima di un suo balletto. Poi invece di fare ritorno in Ungheria, andò in Svizzera. La situazione politica ungherese era pessima.

Rividi Veress dopo la mia fuga in Occidente. Lui aveva tutto quello che mancava a Farkas. Veress era un uomo onesto al cento per cento, con un'etica personale incredibile. Un uomo coraggioso. Per questo lasciò l'Ungheria. Io lo adoravo. Farkas, l'opportunist, era cento volte meglio come insegnante. Veress era un modello, ma non un buon protettore. Il contrappunto di Jeppesen, per esempio, lo studiò insieme con i suoi allievi. Non lo conosceva. La qualità delle sue lezioni non era molto alta. In seguito, Heinz Holliger e Jürg Wyttenbach studiarono con lui a Berna. Veress oggi non è più in vita.

Farkas guadagnava molto con le colonne sonore. A Budapest c'era uno studio cinematografico. Spesso gli facevo da assistente.²⁴⁵

2000 (2)

Come mai da Budapest uscì la coppia Kurtág e Ligeti? Le ragioni vanno cercate nel corso di Ferenc Farkas e nella buona formazione che garantiva.²⁴⁶

²⁴⁴ LIGETI, ROELCKE, *Lei sogna a colori?*, cit., pp. 49-51.

²⁴⁵ Ivi, p. 73.

²⁴⁶ Ivi, p. 132.

2000 (3)	Wir studierten beide Komposition bei denselben Lehrern, zunächst bei Sándor Veress und, da sich Veress rechtzeitig in den Westen absetzte, ab 1948 bei Ferenc Farkas. Von Veress lernten wir kompromisslose moralische Haltung, sein Ethos war identisch mit dem Bartóks; von Farkas lernten wir nützliches Handwerk. ²⁴⁷
2000 (4)	Parallel zur Harmonielehre bei Farkas habe ich noch Mathematik und Physik an einer freien Universität studiert [...] ²⁴⁸
2001	At the conservatory, my main teacher was Ferenc Farkas, to whom I owe a great deal. Although he had a weak personality and behaved in an opportunistic manner towards the right wing government in Hungary, he acted extremely correctly towards me. He wanted to teach me everything he had learned from his teacher Ottorino Respighi in Rome, so that I could become his ‘master-student’, This meant practical technical knowledge of the highest level, especially in instrumentation. He was also an excellent and strict harmony teacher, especially for the harmonization of chorale melodies in Bach style. Farkas had a supreme gift for ‘voice leading’ , that is, the correct traditional treatment of the voices in tonal harmonic progressions. He didn’t teach actively, he only corrected my exercises by filling the piece of music paper with red pencil markings. I had to re-work the exercises till there was no more red pencil. ²⁴⁹
2001 (1)	In September 1945, I easily passed the entrance examination for the Ferenc Liszt Music Academy in Budapest, which from then on became my “second home”. My teacher-and György Kurtág’s, who has remained a close friend-was Sándor Veress. He was the opposite of Farkas: a man of total integrity, very much like Bartók, On the other hand, he was a much less skilled teacher than Farkas. With Veress I studied Palestrina-style counterpoint, form analysis, and had to compose in any given style, as I had done in Farkas’ class. ²⁵⁰

A una prima lettura, si può osservare come quasi tutte le testimonianze anteriori al 1997 indichino che Ligeti abbia studiato contrappunto con Farkas (1968, 1978, 1979, 1983, 1984, 1997). A partire dal 2000, tuttavia, emerge con maggiore frequenza un diverso orientamento, secondo cui l’insegnamento ricevuto riguarderebbe principalmente l’armonia. Sulla base di tale discrepanza, si potrebbe essere indotti a considerare maggiormente attendibili le testimonianze cronologicamente più vicine al periodo cui Ligeti fa riferimento, ipotizzando che l’avanzare dell’età abbia progressivamente compromesso l’accuratezza del ricordo, fino a generare sovrapposizioni o imprecisioni nella rievocazione. Alla luce delle premesse delineate nei capitoli precedenti, appare tuttavia più verosimile ipotizzare che le memorie più antiche siano state condizionate da esperienze emotivamente connotate – e non sempre elaborate in modo disteso – legate al contesto ungherese e al periodo in cui Ligeti vi era immerso. Tali elementi potrebbero aver influito negativamente sulla sua capacità di rievocare con precisione

²⁴⁷ GYÖRGY LIGETI, *Laudatio auf György Kurtág*, in ID., *Gesammelte Schriften (Vol.I)*, cit., p. 485.

²⁴⁸ GYÖRGY LIGETI, *Bagatellen*, in ID., *Gesammelte Schriften (Vol.II)*, cit., p. 68.

²⁴⁹ GYÖRGY LIGETI, *Between Science, Music and Politics*, Kyoto Prizes & Inamori Grants, Kyoto 2001, p. 251 <https://www.kyotoprize.org/wp-content/uploads/2019/07/2001_C-1.pdf> (ultimo accesso 10/10/2025).

²⁵⁰ Ivi, p. 255.

eventi formativi complessi. Nei testi più tardi si rileva, al contrario, un atteggiamento progressivamente più distaccato e analitico, indice di un'elaborazione più matura, sebbene non del tutto risolta, del proprio vissuto giovanile.

È evidente, tuttavia, che tali considerazioni non consentono di stabilire in modo definitivo se Ligeti abbia effettivamente studiato contrappunto con Farkas. A questo fine, si procederà ora a un'analisi più puntuale delle testimonianze disponibili, integrandole con i materiali documentari (composizioni e quaderni di studio) conservati presso l'Archivio Ligeti di Basilea e con il contributo di studi musicologici di altri autori.

Una prima osservazione riguarda il fatto che, dopo la morte di Farkas nel 2000, Ligeti non sembrò più avvertire la necessità di mantenere un atteggiamento forzatamente positivo nei confronti del proprio ex insegnante. Come osserva Lóránt Péteri in uno studio sulla storia del loro rapporto, il compositore si sentì libero di esprimere con maggiore franchezza le proprie opinioni dopo la scomparsa del suo primo maestro:

Following Farkas's death in October, 2000, Ligeti felt obliged to publicly confess what he remembered as the *homo politicus* dark side of his highly-respected and beloved teacher. [...] he must have thought he could only speak authentically about the enriching experience of Farkas's teaching impacting his whole life by discussing openly those elements in his master's past that he found unacceptable.²⁵¹

Farkas aveva infatti aderito, prima del 1945, a diverse associazioni di orientamento antisemita e collaborato attivamente con il regime nazista. Tali posizioni gli garantirono numerose opportunità come compositore: nel 1942, ad esempio, rappresentò l'Ungheria al Congresso del Terzo Reich.²⁵² Ciò non implicò necessariamente una sua adesione all'antisemitismo: al contrario, nonostante le sue origini ebraiche, Ligeti non fu mai oggetto di discriminazioni da parte di Farkas, il quale al contrario ne riconobbe e valorizzò fin da subito le qualità di studente. Ne risulta il profilo di un atteggiamento non motivato da convinzioni ideologiche, bensì piuttosto opportunistico rispetto al contesto politico del tempo.

Fatta eccezione per la dichiarazione del 1978, in cui Ligeti si esprime in termini non del tutto lusinghieri nei confronti del suo maestro («Als Komponistenpersönlichkeit war er mir kein Vorbild»), le testimonianze anteriori al 2000 non fanno menzione del passato compromesso di Farkas. Al contrario, in diverse occasioni – in particolare nel 1983 e nel 1997 – egli viene lodato per la solidità del mestiere compositivo, per le conoscenze trasmesse e per

²⁵¹ LÓRÁNT PÉTERI, "An Era More than Bleak". *György Ligeti and Ferenc Farkas in the 1940s*, «Studia Musicologica», LXIV/3-4 (2023), p. 150.

²⁵² Ivi, p. 151.

l'estrema precisione delle correzioni effettuate sui suoi esercizi. Questo riconoscimento dell'efficacia dell'insegnamento si mantiene anche nelle testimonianze successive alla morte di Farkas [2000, 2001, 2001(1)], ma è spesso accompagnato da giudizi critici sulla sua figura personale: «Era uno che s'adattava alla situazione, politicamente opportunistista» [2000]; «Farkas, l'opportunistista» [2000(1)]; «[...] he had a weak personality and behaved in an opportunistic manner towards the right wing government in Hungary» [2001(1)].

2.1.3 L'analisi dei documenti conservati a Basilea

Un ulteriore elemento che merita attenzione è il frequente riconoscimento, da parte di Ligeti, dell'importanza dell'insegnamento ricevuto da Farkas per lo sviluppo del suo stile compositivo. Sebbene egli affermi più volte di aver tratto dalla guida del proprio primo maestro di composizione un contributo fondamentale e decisivo per la propria crescita artistica, il corpus delle opere compiute risalenti a quel periodo risulta non soltanto quantitativamente limitato (benché sia verosimile che una parte della produzione sia andata perduta) ma anche qualitativamente meno rilevante rispetto alle composizioni realizzate negli anni successivi sotto la guida di Sándor Veress, a partire dal 1945. Questa discrepanza emerge anche dalle scelte operate da Ligeti stesso nell'ambito della propria edizione discografica completa pubblicata da Sony²⁵³ nel 1997: nessuna delle opere corali composte durante il periodo al Conservatorio di Cluj è stata inclusa, mentre figurano ben sette lavori composti negli anni di studio presso l'Accademia di Budapest.²⁵⁴ È certamente comprensibile che le opere scritte durante la sua prima formazione non possiedano ancora quella maturità linguistica e formale che caratterizza la produzione successiva; tuttavia, il tono entusiastico con cui Ligeti si riferisce a Farkas contrasta con la riserva, talvolta evidente, mostrata nei confronti di Veress, figura alla quale si devono sul piano documentario alcuni degli esiti più compiuti della sua fase giovanile. Tale scarto, difficilmente riducibile a mere dinamiche didattiche, lascia supporre l'esistenza di motivazioni più complesse, da ricercarsi con ogni probabilità nelle dimensioni biografica, affettiva e politica che informano le narrazioni retrospettive di Ligeti.

²⁵³ György Ligeti Edition, *A Cappella Vocal Works* (vol. 2), London Sinfonietta Voices, dir. Terry Edwards (CD, Sony, SK 62305, 1997).

²⁵⁴ Si tratta di *Idegen földön, Magány, Ha folyóvíz volnék, Betlehemi Királyok, Bujdosó, Húsvét e Magos kösziklának*.

Le prove più significative a sostegno dell'ipotesi che Ligeti non abbia studiato contrappunto prima del 1945 emergono dall'analisi dei quaderni di studio conservati presso l'Archivio di Basilea, che richiedono tuttavia alcune precisazioni. È certo infatti che negli *Skizzenhefte* dal n. 4 al n. 8 – ossia i quaderni sopravvissuti contenenti gli esercizi risalenti agli anni trascorsi nella classe di composizione del Conservatorio di Cluj sotto la guida di Farkas – non si riscontri alcun esercizio di contrappunto; al contrario, vi è una presenza molto consistente di esercizi di armonia, accompagnati da schizzi, appunti e brevi composizioni. Nello specifico, i contenuti di questi quaderni sono i seguenti:

Skizzenheft 4 (datato 14 settembre 1941)

Esercizi a quattro voci a parti strette, basati sul volume di Antal Molnár, *Gyakorlókönyv példatár az összhangzattan tanításához*²⁵⁵

- pp. 5-16 esercizi sui gradi fondamentali
- pp. 17-22 esercizi sul primo rivolto
- pp. 23-27 esercizi sul secondo rivolto
- pp. 28-31 esercizi sulle settime

Skizzenheft 5 (datato 16 ottobre 1941)

Esercizi basati sul volume di Miklós Radnai, *Összhangzattani jegyzetek: a hangzatépítésről, a diktált hangzatfűzésről, a hangzati hallás fejlesztéséről és a dallamok összhangosításáról*²⁵⁶

- pp. 5-32 esercizi sulle settime di dominante
- pp. 32-35 esercizi sui ritardi
- pp. 35-39 esercizi a parti late

Skizzenheft 6 (datato 5 marzo 1942)

- vari schizzi di composizioni non completate
- *Kádár Kata székely népballada*
- trascrizione di testi di Rachel Bluwstein che Ligeti utilizzerà per il suo *Kineret*
- copia di *Mikrokosmos* di Béla Bartók n. 40
- esercizi di armonia vari

²⁵⁵ ANTAL MOLNÁR, *Gyakorlókönyv példatár az összhangzattan tanításához*, Rozsnyai, Budapest, 1923.

²⁵⁶ MIKLÓS RADNAI, *Összhangzattani jegyzetek: a hangzatépítésről, a diktált hangzatfűzésről, a hangzati hallás fejlesztéséről és a dallamok összhangosításáról*, Rozsnyai, Budapest, 1924.

Skizzenheft 7 (datato 20 marzo 1942)

- esercizi misti di armonia basati sui manuali di Radnai e di Molnár

Skizzenheft 8 (datato gennaio o giugno? 1942)

- *Invention* per pianoforte
- *Kis zongoratrió*
- *Orbán* per coro a 4 voci femminili
- schizzi per altre composizioni senza titolo

Skizzenheft 9 (1943/6?)

- schizzi senza titolo
- vari esercizi in stile
- composizioni con datazione dubbia:
- *Pastorale* per organo (1943?/1946?)
- *Trio* per Vl, Vc, Pf, (1943?/1946?)

Skizzenheft 10 (datato gennaio 1943)

- schizzi senza titolo
- *Temetés a tengeren* per coro a 4 voci miste
- *Concerto per pianoforte e orchestra*
- *Polifón gyakorlat*
- *Quartetto*
- *Sonata* per violino e pianoforte
- *Suite* per violoncello e pianoforte
- *Tenebrae [factae sunt]*

Nei quaderni si trovano quindi numerosi esercizi di armonia, redatti con grande cura, sistematicità e una calligrafia accurata. La figura 8 mostra la prima pagina del primo fascicolo, nella quale non si riscontrano né correzioni né cancellature, suggerendo che si tratti di una bella copia; considerando che si tratta di una delle prime prove eseguite da Ligeti, appare infatti poco plausibile che non vi siano stati ripensamenti o revisioni, né segni rossi da parte di Farkas. La medesima condizione si ripresenta anche nelle pagine successive. Si rileva una precoce padronanza della scrittura compositiva, testimoniata da un equilibrio tra le parti,

da andamenti melodici lineari ed eleganti, e da un'attenzione consapevole anche alle linee interne.

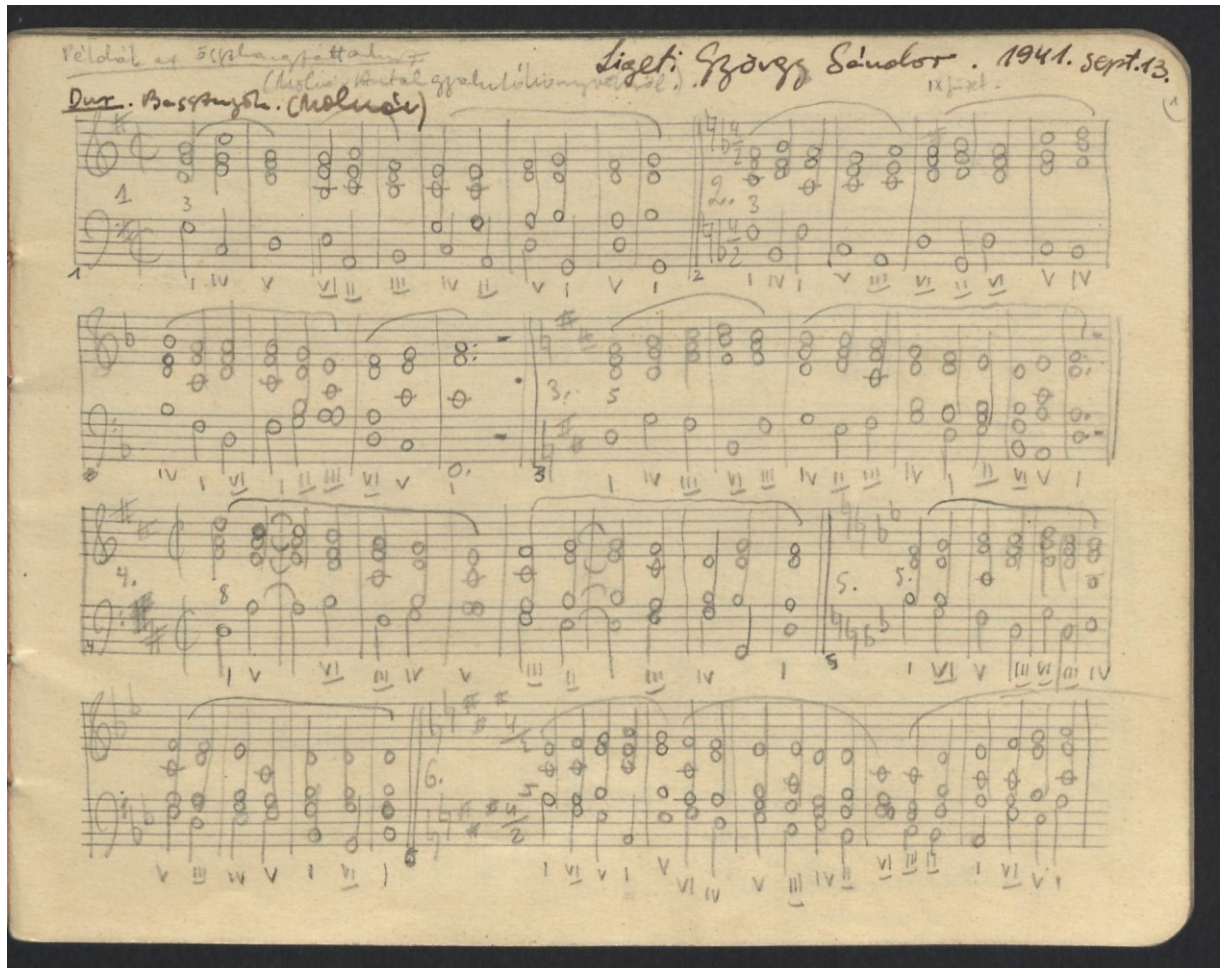


Fig. 8. G. Ligeti, Esercizi di armonia, *Skizzenheft 4*, 1941
Paul Sacher Stiftung, Sammlung György Ligeti 0065, 260-0005 (per gentile concessione)

La collezione di *Skizzenhefte* conservata a Basilea riveste un'importanza notevole e rappresenta un patrimonio raro, poiché è insolito disporre di un numero così consistente di documenti riferiti ai primi anni di formazione di un compositore. Tuttavia, la raccolta risulta certamente incompleta, anche in ragione del fatto che, come già ricordato, nel 1944 Ligeti venne richiamato alle armi dall'esercito ungherese e al suo rientro, dopo diversi mesi, trovò la propria abitazione occupata da altri. Ritrovare il proprio materiale non fu dunque un'impresa semplice, come emerge dalla seguente testimonianza:

Je me rappelle où je l'ai laissé dans notre appartement [à Cluj]. Quand mes parents et mon frère ont été déportés à Auschwitz, et que je suis allé au service du travail (militaire), les meubles que nous avons ont été tous emportés, on ne les a jamais retrouvés. Plus tard, quand ma mère et moi sommes revenus (mon père et mon frère étaient morts), on nous a redonné le même appartement, mais on a dû chercher d'autres meubles. C'était un appartement de trois pièces, une pour mon père, une pour ma mère et une pour les deux enfants. C'était assez restreint et ma mère donnait ses consultations d'ophtalmologie dans sa pièce. Malgré cela, et ce fut très important pour mon enfance, mon père avait une très grande bibliothèque (j'étais très fier qu'il ait plus de trois mille livres). Mais après, quand ça a marché moins bien pour nous – on avait toujours eu des appartements d'environ quatre pièces –, toute la bibliothèque est passée à la cave, il restait très peu de livres dans l'appartement, c'était vraiment tragique. [...] Dans la pièce que nous partagions avec mon frère, il y avait une grande table (divisée en deux, pour chacun des deux enfants) dans laquelle il y avait une sorte de tiroir où l'on pouvait mettre des documents. Tout est resté dedans. La *Symphonie* était dans un dossier ; tout a disparu. Ce qui est resté, comme ces partitions, est le produit du hasard... je ne sais pas comment.²⁵⁷

Risulta tuttavia singolare che in nessuno dei sette quaderni conservati si trovi il minimo accenno a esercizi di contrappunto né, del resto, che gli schizzi compositivi rivelino tracce evidenti di padronanza di tale tecnica. Questa assenza è confermata anche da un'analisi sistematica dell'intero corpus delle composizioni giovanili conservate presso l'Archivio di Basilea. Sebbene tali opere esplorino una varietà di stili storici e tecniche compositive, nessuna di esse manifesta un approfondito impiego della scrittura contrappuntistica. L'unico brano che sembrerebbe presentare un riferimento alla polifonia (quantomeno nel titolo) è *Polifón etiid (Studio polifonico)*, che tuttavia si discosta dall'accezione rigorosa del contrappunto. Piuttosto, esso si configura come una libera – e peraltro assai interessante – sovrapposizione di quattro modelli ostinati, di cui due basati su esacordi diatonici e due sulla scala pentafonica, ossia sulla contrapposizione fra tasti bianchi e neri del pianoforte.²⁵⁸ Tale composizione segue una logica combinatoria piuttosto che una struttura polifonica strettamente intesa, perseguendo uno scopo di «saturazione armonica e intervallare»²⁵⁹ piuttosto che quello dell'indipendenza delle singole parti.

Il pezzo testimonia l'interesse del giovane compositore per un «percorso formale caratterizzato dall'accumulo graduale di strati melodici in continua trasformazione».²⁶⁰ Si

²⁵⁷ LIGETI, GALLOT, *György Ligeti - Francis Bayer: Entretiens (Extraits)*, cit., p. 185.

²⁵⁸ Per un'analisi dettagliata del brano si veda INGRID PUSTIJANAC, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario*, LIM, Lucca 2013, pp. 112-114.

²⁵⁹ Ivi, p. 114.

²⁶⁰ *Ibidem*.

tratta di un lavoro significativo per lo sviluppo del suo stile meccanico, come lo stesso autore sembra suggerire:

I composed some such machine-like pieces for the piano as a schoolboy. I probably have the score somewhere. In one of them the left hand plays a mechanical progression of a tritone and the right hand something equally machine-like; two little machines at play.²⁶¹

Si ritiene poco probabile che uno studente impegnato nello studio approfondito del contrappunto intitolò *Studio polifonico* una composizione che non sfrutta in maniera significativa tale tecnica, ma si limita invece a una sovrapposizione meccanica di temi.

L'assenza di testimonianze riguardanti lo studio del contrappunto, sia nei quaderni di studio sia nelle composizioni giovanili di Ligeti, non costituisce tuttavia una prova conclusiva per affermare che egli non avesse intrapreso tale percorso formativo sotto la guida di Farkas. Come già sottolineato, la documentazione a nostra disposizione, sebbene relativamente ampia, presenta significative lacune. Per tali ragioni, risulta necessario approfondire ulteriormente l'analisi del suo iter formativo, estendendo l'attenzione anche al periodo successivo.

2.1.4 I materiali risalenti agli anni all'Accademia Ferenc Liszt di Budapest

L'analisi assume maggiore chiarezza tramite l'analisi dei materiali riferibili al periodo di studio con Sándor Veress, e in particolare a quelli relativi al suo primo anno all'Accademia "Ferenc Liszt" di Budapest, dal 1945 al 1949.

In primo luogo, occorre esaminare gli *Skizzenhefte* risalenti a quegli anni. L'Archivio Ligeti conserva nove quaderni contenenti complessivamente 127 pagine di esercizi basati sul manuale di contrappunto di Knud Jeppesen,²⁶² risalenti all'anno accademico 1945-46. Nello specifico, i contenuti di questi quaderni sono i seguenti:

Skizzenheft 11 (1945-46)

- ricopiatura di 42 canti fermi sui modi dorico, frigio, lidio, misolidio, eolico e ionico (il manuale di Jeppesen consiglia allo studente di ricopiare i canti fermi elencati per apprendere il moto melodico)²⁶³
- esercizi a 2/3 parti contrappunto di prima specie sui 6 modi

²⁶¹ LIGETI, *Ligeti in Conversation with Péter Várnai...* cit., p. 16.

²⁶² KNUD JEPPESEN, *Kontrapunkt. Vokalpolyfoni*, Wilhelm Hansen, Copenhagen/Leipzig 1930.

²⁶³ Ivi, p. 107.

Skizzenheft 12 (1945-46)

- esercizi a 2/3 parti di prima, seconda, terza e quarta specie sui 6 modi

Skizzenheft 13 (1945-46)

- esercizi a 2/3 parti di quarta e quinta specie sui 6 modi

Skizzenheft 14 (1945-46)

- esercizi a 2/3 parti in tutte le specie
- esercizi su *Amen, Kyrie, Alleluia, Dic nobis Maria* (sempre tratti dal manuale di Jeppesen)

Skizzenheft 15 (1945-46)

- esercizi su *Kyrie*
- esercizi su imitazioni (da unisono alla settima)
- esercizi su *Pange Lingua, Benedictus*
- esercizi a 3 parti contrappunto di quinta specie

Skizzenheft 16 (1945-46)

- esercizi a 3 parti contrappunto di quinta specie
- esercizi sulle imitazioni (unisono, 2a, 3a)
- esercizi a 4 parti contrappunto di prima specie

Skizzenheft 17 (1945-46)

- esercizi a 4 parti contrappunto di prima, seconda, e terza specie

Skizzenheft 18 (1945-46)

- esercizi a 4 parti contrappunto di seconda, terza, quarta e quinta specie

Skizzenheft 18 (1945-46)

- esercizi a 4 parti contrappunto di quinta specie
- *Justorum animae* per coro a tre voci miste
- esercizi melodici basati sulla combinazione di 4 semiminime a partire da *si*₂

Risulta evidente non solo l'ampia quantità di esercizi, ma anche la rigorosa gradualità e precisione con cui vengono affrontate sistematicamente le regole del contrappunto, seguendo scrupolosamente il manuale di Jeppesen. Tale produzione rappresenta un impegno considerevole per uno studente che, secondo quanto dichiarato in più occasioni da Ligeti, avrebbe già acquisito questa tecnica. Al contrario, sembra evidente che si tratti della prima reale esperienza di Ligeti con le leggi della polifonia.

Ciò appare confermato anche dalla natura degli errori commessi dal giovane studente: questi si riscontrano infatti soltanto nelle fasi iniziali e tendono a diradarsi progressivamente, e si tratta inoltre di errori tipici dello studio del contrappunto (e non dell'armonia). Come si può osservare nella figura 9, un estratto dallo *Skizzenheft 11* – tra le prime pagine scritte da Ligeti – vi sono quattro correzioni di Veress relative ad altrettante successioni di quattro terze parallele (vedi Fig 9).²⁶⁴

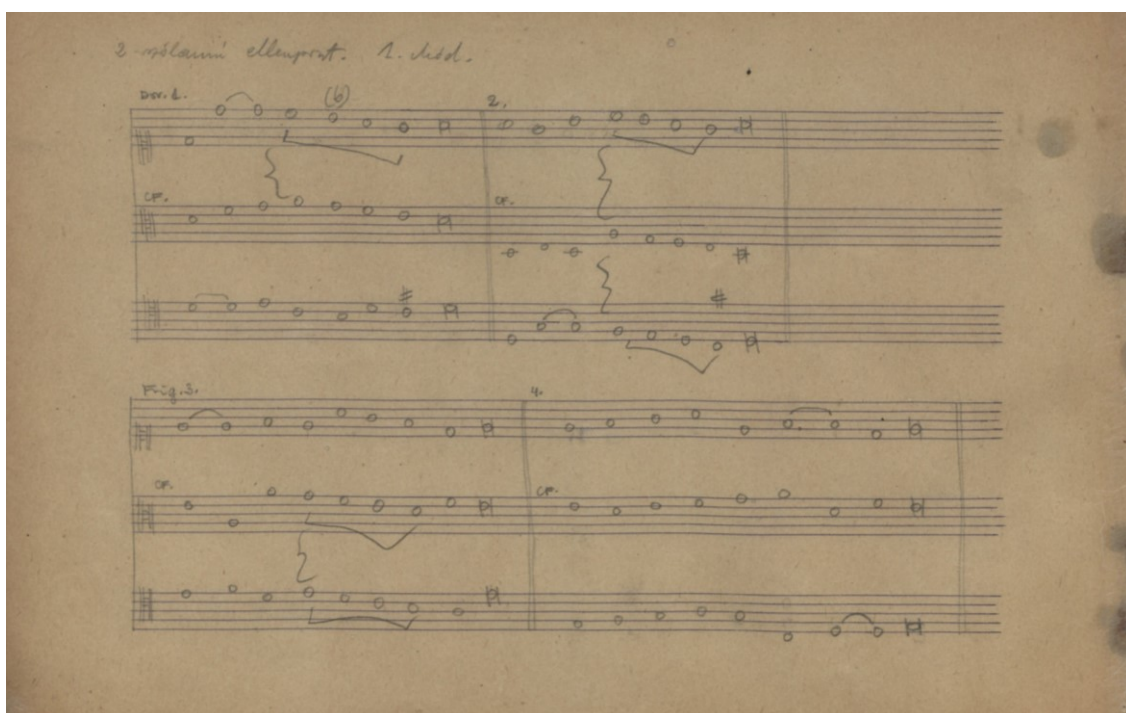


Fig. 9. G. Ligeti, Esercizi di contrappunto, 1945, *Skizzenheft 11*
Paul Sacher Stiftung, Sammlung György Ligeti 0066 267-0007 (per gentile concessione)

L'errore in esame risulterebbe poco grave se collocato nell'ambito di un esercizio di armonia, in cui il movimento delle singole parti riveste un'importanza secondaria rispetto alla

²⁶⁴ È evidente come nell'esercizio n. 2 emergano quinte parallele tra le parti di tenore e soprano; tale errore, pur significativo, sembra riconducibile più a una limitata familiarità con le chiavi antiche che a una reale lacuna nella conoscenza delle regole fondamentali della scrittura musicale.

successione degli accordi, ma è certamente più rilevante nello studio del contrappunto, suggerendo che per Ligeti si trattasse di una regola nuova che non aveva ancora del tutto assimilato.

Le correzioni successive apportate da Veress riguardano altresì aspetti specifici del contrappunto che Ligeti evidentemente non aveva acquisito pienamente, in particolare in relazione alla gestione melodica delle singole voci: si riscontrano infatti ancora sequenze di terze e seste parallele, salti di quarta diminuita, intervalli non compensati da movimenti contrari, nonché ripetizioni melodiche su medesime note o in ambiti melodici troppo ristretti.

Ciò che sorprende è che, su un totale di 127 pagine di esercizi, le correzioni di Veress risultino poco più di una dozzina, concentrate prevalentemente nelle fasi iniziali del corso di studi, per poi scomparire del tutto negli ultimi quaderni. I quaderni sono inoltre redatti con grande accuratezza e testimoniano un'assimilazione profonda delle regole e delle specificità della scrittura contrappuntistica.

Un ulteriore elemento che induce a ritenere che Ligeti si sia confrontato per la prima volta con lo studio sistematico del contrappunto solo a partire dal 1945 è costituito dalla presenza, tra i suoi quaderni, di tre fascicoli interamente dedicati alla ricopiatura, in bella grafia, di tutti gli esempi musicali contenuti nel manuale di Jeppesen (*Skizzenhefte* nn. 38-40), per un totale di 105 pagine. È difficile ipotizzare che il giovane studente si sia dedicato con tanta meticolosità a un'attività simile se si fosse trattato di un repertorio già studiato negli anni precedenti a Cluj. Una tale operazione sembra piuttosto rivelare, da un lato, la necessità di disporre di una raccolta ordinata di modelli da consultare nello svolgimento dei propri esercizi (anche in considerazione del fatto che, con ogni probabilità, copie del trattato di Jeppesen non erano facilmente reperibili in Ungheria) e, dall'altro, l'entusiasmo per un materiale sentito come nuovo, che suscitava un autentico desiderio di approfondimento.

L'aspetto forse più significativo è che, come già in parte rilevato nel capitolo precedente, le composizioni corali scritte da Ligeti durante gli anni trascorsi all'Accademia di Budapest testimoniano fin da subito un'assimilazione puntuale della tecnica contrappuntistica: tutte le sue pagine presentano infatti trame elaborate e condotte con grande finezza, spesso in dialogo con la tradizione del canto popolare ungherese. Come verrà approfondito nelle pagine successive, fra questi brani si distinguono due mottetti in stile palestriniano, numerose elaborazioni di canti tradizionali magiari e transilvani, costruite con notevole raffinatezza contrappuntistica, e pagine dal carattere più libero e sperimentale che tuttavia rivelano un uso costante della scrittura polifonica.

L'entusiasmo per la tecnica contrappuntistica che traspare da queste composizioni suggerisce che si trattasse di una scoperta recente, piuttosto che di una pratica già acquisita da tempo. Del resto, anche le composizioni analizzate nel primo capitolo e risalenti al periodo di studio con Farkas – pur mostrando una scrittura sorprendentemente consapevole, se si considera che Ligeti studiava composizione da pochi mesi – non evidenziano ancora una piena padronanza del linguaggio polifonico: i tentativi di imitazione tra le voci, come verrà approfondito più avanti, risultano spesso incompleti, poco curati, oppure si esauriscono rapidamente dopo poche battute.

I documenti conservati presso l'archivio di Basilea, congiuntamente alle scelte stilistiche riscontrabili nelle composizioni successive, consentono di delineare con maggiore chiarezza il percorso di studi di Ligeti; non è del tutto chiara, invece, la questione del mancato inserimento dell'insegnamento del contrappunto da parte di Farkas nel programma didattico. È plausibile ipotizzare che tale argomento sarebbe stato affrontato in una fase successiva, se Ligeti non fosse stato chiamato al servizio militare nel gennaio del 1944.

2.1.5 Considerazioni finali: fra memoria e intenzionalità

È necessario a questo punto esaminare più a fondo il motivo per il quale Ligeti, nelle testimonianze considerate, non espliciti mai in modo chiaro e diretto di aver iniziato lo studio del contrappunto soltanto con Veress, né riconosca apertamente come questa fase abbia rappresentato una svolta nel suo linguaggio compositivo, come dimostra l'analisi delle composizioni di questo periodo.

Come si è in parte già osservato, Ligeti nutriva un profondo senso di devozione nei confronti del suo primo insegnante, che non solo gli aveva trasmesso i rudimenti della composizione, ma lo aveva sempre considerato con stima e attenzione, sostenendolo anche nei primi anni di studio a Budapest. In quel periodo, segnato da gravi difficoltà economiche, Farkas lo invitava frequentemente a cena, come ricordato dallo stesso Ligeti (vedi la testimonianza del 1995). Un analogo sentimento di affetto e riconoscenza non emerge in nessuna delle testimonianze di Ligeti riferite a Veress, il quale, sebbene venga talvolta riconosciuto come modello etico, non viene mai menzionato come un insegnante di rilievo per la sua formazione musicale, al contrario:

Lui aveva tutto quello che mancava a Farkas. Veress era un uomo onesto al cento per cento, con un'etica personale incredibile. Un uomo coraggioso. Per questo lasciò l'Ungheria. Io lo adoravo. Farkas, l'opportunist, era cento volte meglio come insegnante. Veress era un modello, ma non un buon professore. Il contrappunto di Jeppesen, per esempio, lo studiò insieme con i suoi allievi. Non lo conosceva. La qualità delle sue lezioni non era molto alta.²⁶⁵

La questione si presenta quindi come particolarmente complessa. Come osserva Friedemann Sallis:

[Ligeti] specifically criticized Veress's apparently poor knowledge of the classical counterpoint as transmitted by Knud Jeppesen. The assessment seems overstated and problematic. Apart from Ligeti's critique, we cannot know how well Veress communicated what he knew about counterpoint to his students in Budapest in the years following the war." We do know that his compositions, notably the *Billegetömuzsika* [*Fingerlarks*] written during the war [...] attest beyond any shadow of a doubt that he had a thorough knowledge of classical counterpoint.²⁶⁶

Veress aveva inoltre studiato composizione con Kodály (il quale, fra l'altro, intratteneva un rapporto estremamente stretto con Knud Jeppesen e gli aveva espressamente richiesto la stesura del proprio manuale di contrappunto)²⁶⁷ e pianoforte con Bartók: egli pertanto doveva possedere una conoscenza estremamente approfondita delle tecniche polifoniche. Già dall'inizio degli anni Quaranta Veress era particolarmente noto nella scena concertistica nazionale e ritenuto in Ungheria uno dei compositori più importanti della sua generazione.²⁶⁸ A questo proposito, il compositore e critico musicale ungherese Sándor Jemnitz (1890-1963) riteneva Veress non solo un musicista talentuoso, ma anche un teorico rigorosamente preparato e, soprattutto, una persona seria e orientata agli obiettivi, dotato, nel campo della pedagogia, degli strumenti adeguati.²⁶⁹

Ligeti stesso durante i suoi anni di studio a Budapest aveva manifestato una profonda ammirazione nei confronti del suo maestro, come si evince da alcuni articoli da lui pubblicati all'epoca. In *Neues aus Budapest*, apparso sulla rivista tedesca *Melos* nel 1949, si legge, ad esempio:

²⁶⁵ LIGETI, ROELCKE, *Lei sogna a colori?*, cit., p. 132.

²⁶⁶ FRIEDEMANN SALLIS, *'We play with the music and the music plays with us': Sandor Veress and his Student György Ligeti*, in *György Ligeti: Of Foreign Lands and Strange Sounds*, a cura di Louise Duchesneau e Wolfgang Marx, Boydell Press, Woodbridge, 2011, p. 4.

²⁶⁷ Vedi ANNA DALOS, *Miért éppen Jeppesen? Kodály és az ellenpont-tankönyvek*, «Magyar Zene», XXXVIII/1 (2000), pp. 5-26.

²⁶⁸ PETER LAKI, *Ein Dauphin im Exil. Anmerkungen zum Lebenslauf von Sándor Veress*, in *Sándor Veress*, «Musik-Konzepte», 192/193 (2021), p. 53.

²⁶⁹ ANNA DALOS, *Veress Sándor elfeledett ifjúsága*, «Magyar Zene», LIX/2, (2021), p. 196.

Man hält Sándor Veress für den bedeutendsten ungarischen Komponisten nach Bartók und Kodály. Seine Harmoniewelt ist heller, durchsichtiger als die von Kodály und Szervánszky; bezeichnend für Veress ist der Durakkord mit großer Septime. Seine Melodien sind edel und atmen eine breite, freie Luft. Seine Musik ist aber – bei aller Einfachheit – oft schwer zugänglich. Wenn man sie zum ersten Male hört, meint man, sie wäre unbedeutend, nichts sagend. Ihr Reichtum entfaltet sich nur, wenn man die Werke näher kennen lernt. Dann entdeckt man plötzlich, daß es eine ganz großartige Musik ist, voll von versteckten Schönheiten, die dem Hörer nicht entgegenkommen: man muß sie aufsuchen. Eine hohe ethische Haltung charakterisiert seine Musik, besonders sein Hauptwerk, den „Psalmus des Heiligen Augustus“. Die zweite Violinsonate und das Violinkonzert sind ebenfalls von großer Wichtigkeit.²⁷⁰

Nel medesimo saggio, Ligeti riserva toni meno generosi nei confronti di Farkas:

Ferenc Farkas beschäftigte sich vor allem mit Bühnenmusik. Er schrieb eine ausgezeichnete komische Oper, die auch in Deutschland aufgeführt wurde. Vor kurzem trat er durch seine lyrische Kantate „Sankt-Johannes-Brunnen“ in die erste Reihe der ungarischen Komponisten. Er schuf auch ganz neuartige Lieder, die nicht deklamieren wie fast alle modernen Lieder, sondern melodios und wirklich „liedhaft“ sind im Sinne von Schubert, aber doch auch ganz im Sinn der neuen Musik.²⁷¹

In seguito alla fuga di Veress in Svizzera nel 1949, i contatti tra i due si interruppero, ma dopo la fuga dall'Ungheria, Ligeti ristabilì una breve ma significativa corrispondenza con il suo vecchio maestro.²⁷² Le loro lettere (redatte fra il 1956 e il 1958) affrontavano, oltre a riflessioni sulla situazione politica e musicale in Ungheria, resoconti dettagliati delle attività di Ligeti tra Austria e Germania, accompagnati da richieste di sostegno pratico da parte del giovane compositore: ospitalità, lettere di raccomandazione e opportunità di lavoro. In una missiva inviata verso la fine dell'anno, Ligeti chiedeva se vi fosse la possibilità di essere accolto in Svizzera in qualità di rifugiato: Veress rispose affermando che la nazione che lo ospitava aveva ormai esaurito i posti disponibili per i profughi ungheresi; non mancò tuttavia di offrire un aiuto concreto, suggerendo destinazioni alternative e fornendo contatti utili.²⁷³ Come osserva Kerékfy, il tono dei consigli e degli incoraggiamenti contenuti nelle lettere

²⁷⁰ GYÖRGY LIGETI, *Neue Musik in Ungarn*, «Melos», 1 (1949), pp. 6-7.

²⁷¹ Ivi, p. 7.

²⁷² MÁRTON KERÉKFY, *Zero point* "The Beginnings of György Ligeti's Western Career", «Studia Musicologica», LX/1-4 (2019), pp. 103-114.

²⁷³ SALLIS, *'We play with the music and the music plays with us'...* cit., p. 5.

lascia trasparire una partecipazione autentica, indice di un legame fondato su rispetto e stima reciproci.²⁷⁴

Dopo il 1958 la corrispondenza tra Ligeti e Veress si interruppe definitivamente. Nonostante i tentativi e la disponibilità di Veress, egli non riuscì a offrire a Ligeti opportunità di sostegno concrete; tuttavia, questo non sembra essere il principale motivo dell'allontanamento tra i due. La causa va invece ricercata nel rapporto problematico che si instaurò dopo l'inizio dell'affermazione di Ligeti come compositore in Occidente. Lo studioso ungherese sostiene che ideali stilistici inconciliabili tra Veress e il suo ex allievo possano aver influito sul progressivo deteriorarsi dei loro rapporti:

It seems that Veress could not identify himself even with the style of Ligeti's First String Quartet of 1953–1954. In early 1958 the two composers met in Vienna, where Veress performed a concert featuring his *Klee Fantasies*, and attended a rehearsal of Ligeti's quartet (its first performance took place on 8 May). Veress wrote a letter on 17 June 1958 to Endre Gaál, who published an edited version of his statement on Ligeti in the émigré Hungarian journal *Irodalmi Újság* [Literary Journal] on 1 September. Veress's words bespeak, besides the unconditional recognition of his former pupil's talent, of a subtle restraint towards Ligeti's stylistic orientation, which he relates to post-Schoenbergian and post-dodecaphonic trends: 'He was very much interested in Schoenberg and dodecaphonic music already when studying with me, and he even made attempts in that direction. But at home he was certainly still bound to the healthy traditions, thanks to which neither Bartók, nor I, nor the following generation (all with ca. 30 years difference) lost a natural and healthy musical foothold.' On Ligeti's string quartet Veress writes that it «is a very interesting, excellent work, even if combinational and constructional elements predominate in it. But it is unquestionably a work of a European horizon, in contrast to the awful provincialism that the entire Hungarian repertoire since 1948 emanates».²⁷⁵ Veress's emphasis of the word 'healthy' in connection with tradition may suggest that he found that Kodályian and Bartókian traditions had become subjects of an 'unhealthy' deformation from 1948 on. At the same time, his contrasting of Schoenberg and dodecaphony with 'healthy traditions' suggests as if he held dodecaphony to be unnatural and thus unhealthy, and, consequently, that he thought Ligeti's quartet was not natural and healthy enough.²⁷⁶

Anche Thomas Gerlich sottolinea come Veress avesse maturato una certa distanza rispetto all'orientamento compositivo delle nuove opere di Ligeti:

²⁷⁴ KERÉKFI, "Zero point" *The Beginnings of György Ligeti's Western Career*, cit., p. 106.

²⁷⁵ Cit. in MELINDA BERLÁSZ, "Tanítványom, barátom – Ligeti György": *Veress Sándor és Ligeti György megújuló kapcsolata Ligeti emigráció-jának első éveiben (1956–1958)*, in *Pontosan, szépen: Almási István 80. születésnapjára*, a cura di Erzsébet Salat-Zakariás, Mega, Cluj Napoca, 2011, p. 73.

²⁷⁶ KERÉKFI, "Zero point" *The Beginnings of György Ligeti's Western Career*, cit., p. 108, n. 14.

Dass es dann recht bald zum Bruch kam – nicht persönlich, aber ästhetisch –, lag an der rasanten kompositorischen Neuorientierung, die Ligeti in seiner Zeit am Kölner Studio einen anderen ungarischen Emigranten (Endre Gaál) dokumentiert, dass er auf die Partituren von Ligetis neuesten Stücken (*Pièce électronique Nr. 3? Apparitions?*) nunmehr mit Konsternation und harscher Ablehnung reagierte: sie seien auf Milimeterpapier geschrieben» und nicht mehr als Musik anzusehen. [...] In seiner Kritik steckt eine gewisse Portion Ambivalenz. «An excellent idea and a striking sound experiment» kann Veress erkennen; letztlich überwiegt in seinem Urteil jedoch klar der Aspekt des eindimensionalen, völlig statischen, bloß sinnlich-effektvollen Konzertstücks. Ligeti selbst war sich des ästhetischen Risikos, das er einging, sehr bewusst – es schien ihm unvermeidlich: «Das Orchesterstück *Atmosphères* nimmt [...] eine extreme kompositorische Position ein, die möglicherweise als Sackgasse gedeutet werden kann. Manchmal aber zeigt gerade eine Sackgasse unversehens eine verdeckte Öffnung, die ins Freie führt».²⁷⁷ Eine solche Öffnung konnte oder wollte Veress nicht sehen.²⁷⁸

Non è possibile stabilire con certezza se Veress abbia mai espresso direttamente a Ligeti le proprie riserve, ma è evidente che una qualche forma di incomunicabilità dovette emergere: il lungo e definitivo silenzio da parte di entrambi lascia intendere che vi fu un allontanamento. L'interruzione del loro rapporto suggerisce un progressivo disinteresse da parte del maestro, che potrebbe aver contribuito al cambiamento di atteggiamento di Ligeti nei suoi confronti.

Le nuove composizioni di Ligeti, fondate sulle tecniche della micropolifonia e del microcanone, si basano indubbiamente su una padronanza approfondita e consolidata del contrappunto. In più occasioni, egli attribuisce infatti un ruolo decisivo, per lo sviluppo del suo stile più maturo, allo studio del manuale di Jeppesen:

I was lucky to have had the opportunity to learn all the rules of traditional musical technique. They served me more than I can say, in everything I did, be it micropolyphony, multilayered textures or anything else. Without the Palestrina exercises I learned through Jeppesen I would never have been able to work out intricate micropolyphonic textures. I would swear by the importance of traditional techniques.²⁷⁹

Parrebbe che Ligeti – in modo consapevole o meno – abbia evitato, a causa del mancato riconoscimento da parte del suo maestro presso l'Accademia di Budapest, di attribuire a Veress il merito della solida formazione contrappuntistica che fu alla base dello sviluppo della micropolifonia e, più in generale, dei tratti stilistici che determinarono il successo delle sue

²⁷⁷ GYÖRGY LIGETI, *Atmosphères*, in ID., *Gesammelte Schriften (Vol.II)*, cit., p. 180.

²⁷⁸ THOMAS GERLICH, *Im Konflikt mit der Avantgarde. Zu Sándor Veress' Vortrag "New Trends in European Music since World War II"*, «Musik-Konzepte», 192/193 (2021), pp. 49-50.

²⁷⁹ LIGETI, *Ligeti in Conversation with Péter Várnai...* cit., p. 26.

opere presso il pubblico e la critica occidentali. Per molti anni, Ligeti preferì indicare in Farkas il suo più importante insegnante di composizione, nonostante le fonti documentarie suggeriscano che, nei poco più di due anni in cui fu suo allievo, l'insegnamento si fosse limitato all'armonia e alla composizione in alcuni stili selezionati.

Un elemento che introduce un ulteriore livello di complessità nella ricostruzione di questo rapporto è la dedica a Sándor Veress che, nel 1992, Ligeti appose al terzo movimento (*Facsar*) della sua Sonata per viola. Nel testo di presentazione del brano si legge che il brano è destinato: «zum Gedenken an meinen in Bern verstorbenen, geliebten Kompositionslehrer Sándor Veress».²⁸⁰ Il titolo del brano, come dichiarato dall'autore, è un'espressione ungherese che descrive quella particolare sensazione di tensione che si avverte nel naso quando si sta per piangere.²⁸¹ Si tratta quindi di un riferimento profondamente intimo, che evoca un sentimento di commozione indissolubilmente legato a una parola che probabilmente esiste solo nella lingua magiara, quasi un messaggio in codice rivolto a Veress. Tale gesto testimonia un legame profondo, per quanto a lungo rimosso o difficilmente esprimibile, con il suo maestro presso l'Accademia di Budapest, un legame che il compositore ha potuto riconoscere soltanto dopo la sua scomparsa.²⁸² È significativo, in questo senso, che nessuna composizione di Ligeti sia invece mai stata dedicata a Farkas.

Nel complesso, i dati e le riflessioni proposte confermano quanto l'esperienza formativa ungherese di Ligeti sia stata complessa e segnata da dinamiche affettive e professionali non lineari. Nei decenni successivi alla fuga dall'Ungheria, i ricordi e le impressioni relative a quel periodo appariranno sempre più sfumati, frammentari e difficili da decifrare, richiedendo pertanto un approccio critico improntato alla cautela e alla consapevolezza delle inevitabili ambiguità interpretative.

²⁸⁰ GYÖRGY LIGETI, *Sonate für Viola solo*, in ID., *Gesammelte Schriften (Vol.II)*, cit., p. 309.

²⁸¹ LIGETI, *Sonate für Viola solo*, cit., p. 309.

²⁸² È degno di nota il fatto che anche Kurtág abbia dedicato più di una composizione a Veress. Vedi SIMONE HOHMAIER, "Veress war ein Vorbild, aber kein guter Lehrer". *Zur Frage einer kompositorischen Veress-Rezeption bei Kurtág und Ligeti*, in *Sándor Veress. Komponist – Lehrer – Forscher*, a cura di Anselm Gerhard e Doris Lanz, Bärenreiter, Kassel 2008, pp. 142-158.

2.2 LE OPERE E LO STILE

2.2.1 Le composizioni risalenti agli anni con Farkas

Nel primo anno di studi con Ferenc Farkas, Ligeti si dedicò fin da subito alla scrittura corale, della quale restano due esempi significativi: *Choral* e *Chorlied nach Goethe*, entrambi per quattro voci miste e datati rispettivamente 26 ottobre 1941 e 26 gennaio 1942. Queste composizioni documentano i progressi compiuti nello studio dell'armonia e rivelano un vivo interesse per testi poetici animati da una sensibilità pre-romantica.

Choral si basa su un testo di Dániel Berzsenyi (1776–1836), tra i principali poeti ungheresi vissuti a cavallo fra il XVIII e XIX secolo. Il brano si distingue per l'intenso lirismo, introdotto da un'invocazione a Dio la quale, appare come un richiamo a una divinità ispiratrice di carattere laico, anticipando alcuni ideali spirituali e poetici del primo Ottocento. Il testo è tratto dalla poesia *Fohászokodás (Preghiera)*.

<i>Choral</i>	Corale
<i>Isten! kit a bölcs lángesze fel nem ér, Csak titkon érző lelke ohajtva sejt: Léted világít, mint az égő nap Te hoztad e nagy Minden ezer nemét A semmiségből Isten! kit a bölcs lángesze fel nem ér, Léted világít, mint az égő nap</i>	Dio! Che il saggio intelletto mai non può afferrare, Che solo un'anima sensibile intuisce e anela in segreto: La tua esistenza risplende come il sole ardente. Tu hai tratto le mille forme di questo grande Tutto Dal nulla. Dio! Che il saggio intelletto mai non può afferrare, La tua esistenza risplende come il sole ardente.

Dal punto di vista musicale, si tratta di un brano piuttosto semplice, la cui scrittura presenta un evidente gusto per la modalità, una spiccata attitudine esplorativa per l'impiego di cromatismi e successioni accordali insolite, pur mantenendo una costruzione armonica quasi esclusivamente basata su accordi allo stato fondamentale. Sono presenti inoltre numerose successioni armoniche basate sull'intervallo di tritono, che finiscono per 'deformare' l'impostazione diatonica tipica del genere del corale, introducendo tensioni di particolare interesse. I rapporti tra *fa#* e *do*, così come tra *mi* e *la*, non si limitano a produrre un effetto di

instabilità, ma sembrano piuttosto rinviare a un'attitudine tritonale ampiamente attestata nell'area ungherese e nei contesti musicali limitrofi.

pp
Is - ten! Kit a bölcs lán - ge - sze fel nem ér

pp
Is - ten! Kit a bölcs lán - ge - sze fel nem ér

pp
Is - ten! Kit a bölcs lán - ge - sze fel nem ér

pp
Is - ten! Kit a bölcs lán - ge - sze fel nem ér

f

Es. mus. 18. G. Ligeti, *Choral*, 1941, manoscritto, bb. 1-5
Paul Sacher Stiftung, Sammlung György Ligeti 0049 27 (per gentile concessione)

Chorlied nach Goethe si basa su un breve testo del grande scrittore tedesco. Il componimento, di brevissima estensione e intitolato *Erinnerung*, fu pubblicato per la prima volta nel 1827²⁸³ e si tratta dunque di una poesia della tarda maturità, e presenta un tono riflessivo e aforistico:

Chorlied nach Goethe

*Willst du immer weiter schweifen?
Sieh, das Gute liegt so nah.
Lerne nur das Glück ergreifen,
Denn das Glück ist immer da.*

Anche questo brano ha la forma di un corale, semplice nella costruzione, ma contraddistinto da un lirismo più marcato e da una linea melodica maggiormente articolata.

²⁸³ WOLFGANG GOETHE, *Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand*, Cotta, Stuttgart und Tübingen, 1828, p. 67.

Diversamente da *Choral*, in cui vengono proposti cambiamenti accordali quasi a ogni nota del canto, qui la melodia acquista una propria autonomia, configurandosi come qualcosa di più compiuto rispetto a una semplice risultante della successione armonica.

Molto diversa è l'impostazione del successivo *Orbán* (1942): qui Ligeti abbandona l'impianto accordale che in composizioni corali precedenti assumeva i tratti di un esercizio di armonia, e tenta di sviluppare un breve *bicinium* strofico con una semplice imitazione, riproponendo il canto una terza sopra per poi proseguire liberamente, alternandosi a sezioni a quattro voci (vedi es. mus. 19). L'imitazione resta tuttavia confinata alla ripresa canonica di un frammento melodico, senza attestare una reale padronanza delle tecniche contrappuntistiche. Ciò che risulta particolarmente interessante è il contrasto tra la scrittura musicale, di carattere piuttosto severo e con un sapore modale cupo e il testo poetico, che si configura invece come una beffa giocosa, fondata sugli accenti gravi della lingua ungherese che generano un effetto piuttosto grottesco.

The image shows a musical score for G. Ligeti's 'Orbán', measures 1-4. It consists of three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics in Hungarian: 'Ko-mor, mo-gor-va fër-fi - ú volt Or - bán, Bár oly vi-dám hajnal pi-rult - az or-rán.' The middle staff is a piano accompaniment, and the bottom staff is another piano accompaniment. The music is in G major and 6/8 time. Dynamics include *mp* and *mf*.

Es. mus. 19. G. Ligeti, *Orbán*, bb. 1-4
Paul Sacher Stiftung, Sammlung György Ligeti 006, 173-0004 (per gentile concessione)

Il personaggio di Orbán è infatti descritto come un uomo austero e corruciato, ma con un naso dal colorito rossastro, tipico di chi fa largo consumo di vino. Da questa figura emerge un umorismo paradossale, legato alla discrepanza tra l'aspetto burbero del personaggio e l'evidenza del suo vizio, che conferisce al viso un aspetto perennemente allegro.

Orbán	Orbán
<i>Komor, mogorva férfitü</i> <i>Volt Orbán,</i> <i>Bár oly vidám hajnal pirult</i> <i>Az orrán.</i> <i>De hisz mogorva ép azért</i> <i>Volt Orbán,</i> <i>Mert oly vidám hajnal pirult</i> <i>Az orrán.</i>	Orbán era un uomo cupo, scontroso, Eppure Un'alba tanto lieta arrossiva Sul suo naso. Ma proprio perché Un'alba tanto lieta arrossiva Sul suo naso, Orbán era un uomo cupo, scontroso.
<i>Oka egyébiránt maga</i> <i>Volt Orbán,</i> <i>Hogy oly vidám hajnal pirult</i> <i>Az orrán.</i> <i>Temérdek borfélélt ivott</i> <i>Meg Orbán,</i> <i>Vidám hajnal azért pirult</i> <i>Az orrán.</i>	Del resto, Fu Orbán stesso la causa Di quell'alba tanto lieta Sul suo naso. Aveva bevuto ogni sorta di vino, E fu per questo che Un'alba lieta arrossiva Sul suo naso.

L'autore del testo, Sándor Petőfi (1823–1849), è considerato uno dei massimi poeti ungheresi. Figura centrale del Romanticismo magiaro e della rivoluzione del 1848, fu autore di componimenti profondamente radicati nella lingua e nel popolo ungherese, spesso animati da un tono diretto, da un'ironia sottile e da uno spirito ribelle. È forse proprio questa combinazione di tensione civile e leggerezza espressiva a motivare l'interesse di Ligeti, che si confronta con un altro testo di Petőfi anche nel successivo *Nagy Idők (Grandi epoche, 1948)*, dal tono più solenne e patriottico.

2.2.2. Il primo anno di studio con Veress

Ben più ampia è la produzione corale risalente agli anni di studio con Sándor Veress che, come già osservato, si presenta piuttosto eterogenea. Nell'Archivio Ligeti si conservano, tra l'altro, due esercizi completi in stile polifonico palestriniano. *Assumpta est Maria* è un mottetto a tre voci miste, verosimilmente composto nel primo anno di studi con Veress, caratterizzato da una certa padronanza delle tecniche contrappuntistiche e da imitazioni condotte con rigore esemplare. Nell'Archivio Ligeti di Basilea la composizione è presente sia in bella copia, sia all'interno dello *Skizzenheft 9* alle pp. 45-48.²⁸⁴ A questa composizione fa seguito *Justorum animae* (pp. 49-51), presente anche nello *Skizzenheft 19* fra gli esercizi del contrappunto di quinta specie (pp. 10-11). Pur trattandosi di un brano completo, non figura in alcuno dei cataloghi presenti nelle principali monografie dedicate a Ligeti: è stato invece

²⁸⁴ Sebbene il quaderno rechi la data "Autunno 1943", contiene in realtà materiali che risalgono al 1945-46.

incluso nel repertorio in Appendice al presente studio. Anche questo mottetto, per tre voci miste, si colloca in un raffinato stile palestriniano, con un trattamento delle imitazioni particolarmente curato, sia dal punto di vista ritmico e prosodico, sia nella distribuzione delle entrate, nella gestione dell'intreccio vocale e nella definizione della tessitura, come si può osservare nella figura 10.

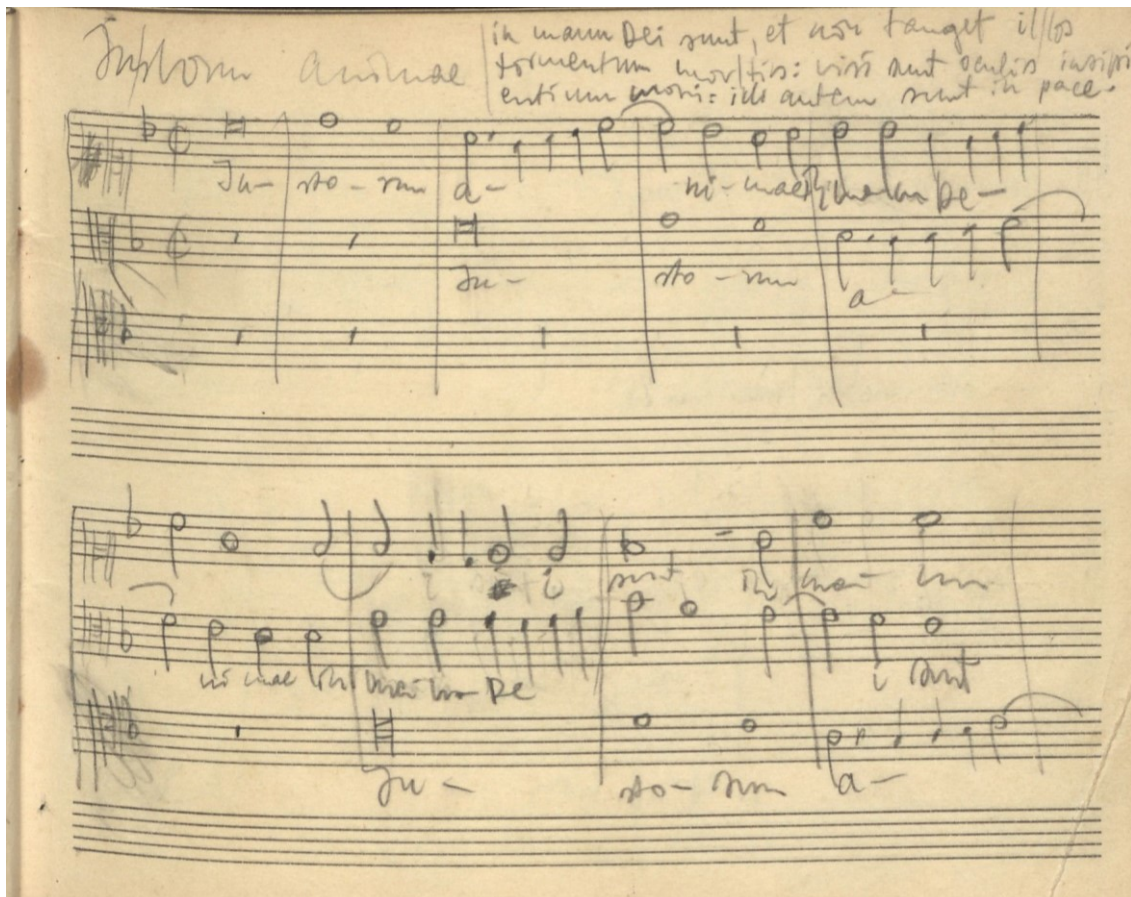


Fig. 10. G. Ligeti, *Justorum animae*, 1945. LS PSS, *Skizzenheft 9*
Paul Sacher Stiftung, Sammlung György Ligeti, 0065 265-0049 (per gentile concessione)

Idegen földön è la prima opera corale compiuta di Ligeti risalente a questo periodo. Come già rilevato nel capitolo precedente, è basata su un elegante tessuto polifonico, presentando passaggi imitativi e un'equilibrata gestione delle voci, che testimoniano un'assimilazione sorprendentemente rapida delle tecniche contrappuntistiche. Il primo movimento, *Siralmas nekem*, si caratterizza per un fluire grave e quasi inesorabile di semiminime e crome, organizzate secondo un rigido schema metrico e animate esclusivamente da moduli ritmici breve-lunga, che seguono l'accentuazione della lingua ungherese, e da *figurae cortae* in

anapesto (si veda l'es. mus. 2, cap. 1.2.2). In queste prime battute, dominate dalla scrittura contrappuntistica, si avverte un senso di profondo equilibrio, derivante dal perfetto incastro delle tre voci; emergono inoltre alcuni elementi particolarmente riconoscibili, come la nota accentata posta sul secondo movimento del terzo gesto melodico, e le semicrome discendenti che si rincorrono, a distanza di terza, fra le tre parti.

Il brano si apre con un breve episodio imitativo a distanza di terza, ma la scrittura canonica non costituisce il principio strutturale dominante: come in altre composizioni che verranno analizzate più avanti, ne caratterizza esclusivamente l'incipit. A partire dalla battuta 4, il soprano introduce infatti una nuova linea melodica, più libera, che riprende elementi ritmici e intervallari del materiale precedente, come il modulo breve-lunga e il salto di quarta, mentre le due voci inferiori, una volta conclusa l'imitazione, si muovono in omoritmia. Queste ultime instaurano un dialogo con il soprano, il quale procede invece con una scansione ritmica autonoma.

Si osserva una costante contrazione e dilatazione del tempo, elemento che assumerà un ruolo centrale nell'evoluzione dello stile maturo di Ligeti. Ciascun segmento musicale del brano è infatti regolato da un'indicazione metrica differente (4/4, 3/4, 4/4, 3/4 ecc.) sottolineando la continua mutazione dell'articolazione interna del discorso sonoro. Tali variazioni, in parte riconducibili anche a esigenze testuali, rivelano una precoce attitudine a concepire il tempo come componente strutturale flessibile, capace di modellare forma e percezione, due aspetti che resteranno determinanti nella poetica ligetiana. L'organizzazione ritmica dello spazio sonoro, inoltre, risulta sorprendentemente controllata: nonostante si tratti di una delle primissime composizioni corali, la sovrapposizione delle tre voci genera un meccanismo di precisione quasi geometrica, tanto nelle prime battute, in cui si attiva il canone, quanto nei momenti successivi, in cui la scrittura si fa più libera.

Sono presenti numerose elaborate figure retoriche musicali: ad esempio, un'ipallage a b. 7, dove il mezzosoprano presenta un'inversione del gesto melodico iniziale, ripresa poi alle bb. 12 e 13 dal soprano e nuovamente dal mezzosoprano; e una *pathopoeia* alle bb. 10-11, in cui l'improvvisa introduzione di note alterate nelle tre voci (*mi♯, fa♯ e si♯*) in corrispondenza del passo «ho versato lacrime», sembra sottolineare l'intensità emotiva del testo.

Come già evidenziato, la cura e l'impegno dedicati al contrappunto che emergono da queste pagine suggeriscono che si tratti di una tecnica appresa da poco, piuttosto che di una competenza consolidata da anni. Del resto, anche i brani analizzati nel primo capitolo, risalenti agli anni di studio con Farkas, pur mostrando una qualità compositiva notevole, non rivelavano ancora una padronanza completa della scrittura polifonica.

2.2.3 Ligeti studente e insegnante

Le pagine ispirate al contrappunto non si limitano al primo anno di studio con Veress, ma si estendono anche all'anno successivo, durante il quale Ligeti approfondisce sistematicamente lo studio delle invenzioni a due e tre voci in stile bachiano (cfr. *Skizzenhefte* 20-23). Tra la fine di ottobre e dicembre 1946 compone tre brani corali, assai diversi tra loro per molteplici aspetti, ma accomunati da un impiego raffinato e ormai molto personale delle tecniche polifoniche. Le eleganti trame contrappuntistiche che caratterizzano queste prime composizioni testimoniano una rapida assimilazione delle regole del contrappunto, nonché una sofisticata integrazione della tecnica polifonica con gli elementi del canto popolare ungherese, a cui si aggiunge un tratto stilistico distintivo e personale.

La breve composizione *Magos kősziklának* per tre voci miste (*Dall'alto della roccia*, 1946) si basa su un tema popolare tratto dalla raccolta di Kodály *A magyar népzene*,²⁸⁵ raccolto dallo stesso compositore nel 1906 presso Kolon nell'attuale Slovacchia. Il testo, in forma di lamento amoroso, esprime la forza rigeneratrice dell'amore e il dolore per una separazione, che di certo fa riferimento alla fidanzata Brigitte rimasta a Cluj. L'amata, paragonata a una rosa eterna, resta incisa nel cuore dell'io lirico, che invoca fedeltà e maledice chi li ha divisi. In realtà Ligeti utilizza soltanto la prima strofa del lungo testo popolare, che si apre con l'immagine visiva di un'alta roccia, nelle cui fessure si annida l'amore. Questa suggestione è efficacemente resa dall'incisivo salto di ottava all'inizio del brano, che richiama l'elevata montagna, e successivamente compensata da movimenti discendenti, spesso per grado, che sembrano riprodurre il profilo frastagliato della roccia, segnato da spaccature e crepe (vedi fig. 11).

²⁸⁵ ZOLTÁN KODÁLY, *A magyar népzene*, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest 1943, p. 50.

6+6, 7, 6+6, 7, (1.) 1876 a
 Fon. 10a) Mus F 1147a)
 ♩ = 92 procumb. I ♯

7 b3. 5. 65
 (M. J. F. M.)
 Kolen 19. 6.
 K. Z. v. v. n. n

É. Szalai f. m.
 70-75 a

1. Magos kösziklának
 ádalabó nyílik
 a szerelm-ország
 Aki a szerelmet
 orha nem próbata
 csak álomnak állítja.

2. Di gyönyörűsége
 mindeneknél légszélle
 nyílhatatlan szűkület
 Kinek aranykaka
 grönze hajcsigábi
 én szerelmem tipeg vár.

k. m.
 682 a
 680/a

Fig. 11. G. Ligeti, *Magos kösziklának*, Bartók-Rend C 682a

L'elaborazione da parte di Ligeti risente in modo marcato dell'influenza stilistica del suo maestro di quegli anni, Sándor Veress, in particolare per quanto riguarda l'impiego levigato e asciutto del contrappunto.²⁸⁶ La melodia, trattata come un cantus firmus, è affidata alla voce centrale, mentre le parti esterne ne riprendono il profilo in modo contrappuntistico, elaborandolo in chiave lirica. La capacità evocativa di Ligeti si manifesta proprio attraverso un uso sapiente della tecnica imitativa: i procedimenti contrappuntistici contribuiscono a

²⁸⁶ MÁRTON KERÉKFY, *A Kelet-Európai Népzene Hatása Ligeti György Zenéjére*, Tesi di Dottorato, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Budapest, 2014, pp. 35-37.

creare una sensazione di spazialità, quasi a ricostruire la tridimensionalità della roccia evocata nel testo; le fratture della sua superficie sembrano trovare un corrispettivo musicale nelle frequenti coppie di semicrome (cfr. bb. 7-9), mentre la dimensione onirica suggerita dai versi finali viene resa attraverso una scrittura rarefatta e sospesa (es. mus. 20).

The image shows a musical score for three voices: Soprano, Alto, and Männerstimmen (Men's voices). The title is 'Nyugodtan*' and the tempo is 'p' (piano). The Soprano part has the lyrics 'Ma-gos kő-szik-lá-nak ol-da-lá-ból nyí--'. The Alto part has the lyrics 'Ma-gos kő-szik-lá--nak ol-da-lá-ból nyí-lik'. The Männerstimmen part has the lyrics 'Ma--gos kő-szik--lá-nak ol-da--'. The score is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns with many dotted rhythms and rests.

Es. mus. 20. G. Ligeti, *Magos kősziklának* 1946, Schott Music, bb. 1-4,.

Magány (*Solitudine*, 1946) è il primo brano di Ligeti basato su un testo del poeta ungherese Sándor Weöres,²⁸⁷ autore che si è rivelato particolarmente significativo per il compositore grazie alla sua peculiare attenzione per la qualità fonetica della parola e per l'immaginario enigmatico, talvolta grottesco, dei suoi versi.

<i>Magány</i>	<i>Solitudine</i>
<i>Sej, elaludtam, sej, elaludtam, állóvíz partján,</i>	Si, mi sono addormentato, Si, mi sono addormentato, sulla riva dell'acqua

²⁸⁷ Sándor Weöres (1913–1989) pubblicò il suo primo volume di poesie, *Hideg van* (1934), poco più che ventenne, rivelando un talento straordinario che lo rese ben presto una figura di riferimento tra gli intellettuali ungheresi dell'epoca. Dopo un lungo periodo di viaggi in Vietnam e in Cina, dove si dedicò allo studio delle filosofie orientali, si stabilì definitivamente a Budapest, opponendosi con fermezza al regime socialista che aveva censurato parte della sua opera. Ligeti si avvale più volte dei suoi testi: per composizioni corali (*Magány*, 1946; *Hajnal*, 1949; *Tél*, 1950; *Pletykázó asszonyok*, 1952), vocali (*Három Weöres-dal* per soprano e pianoforte, 1946) e pianistiche, come dimostra il breve ciclo intitolato *Rongyszóanyag* (1950–1951), ispirato all'omonima raccolta poetica e strettamente connesso alla genesi di *Musica ricercata*. L'interesse per l'opera di Weöres si prolungò nel tempo, riaffiorando nel testo di *Éjszaka–Reggel* (1955) per coro a otto voci, nei *Magyar etüdök* (1983) per coro a 8, 12 e 16 voci e, infine, in *Sippal, dobbal, nádihegedűvel* (2001) per mezzosoprano e percussioni. Vedi AMY BAUER, *Singing Wolves and Dreaming Apples: The Cosmopolitan Imagination in Ligeti's Weöres Songs*, «Ars Lyrica» 21 (2012), pp. 1-39; SUSANNA FAHLSTRÖM, *Form and Philosophy in Sándor Weöres' Poetry*, Acta Universitatis Upsalensis, Uppsala 1999; MÁNDI-FAZEKAS, ILDIKÓ, FAZEKAS, TIBORC, *Magicians of Sound: Seeking Ligeti's Inspiration in the Poetry of Sándor Weöres*, in *György Ligeti: Of Foreign Lands and Strange Sounds*, pp. 53-70.

<i>állóvíz partján.</i>	sulla riva dell'acqua.
<i>Füvön fektemben, ottan álmomban nőtt liliomszál, nőtt liliomszál.</i>	Mentre ero sdraiato sull'erba, nei miei sogni è cresciuto un giglio, è cresciuto un giglio.
<i>Le kéne tépni, mellemre tűzni, az én rózsámat kéne csókolni.</i>	Dovrei strapparlo E premermelo al petto Dovrei baciare la mia rosa.
<i>Sej, ellankadok, lassan bágyadok, lassan bágyadok, holnap meghalok.</i>	Si, mi sto stancando Lentamente scomparendo Lentamente scomparendo Domani morirò.

Simon Gallot ipotizza che Ligeti abbia scoperto l'opera di Weöres grazie a Ferenc Farkas, che in quel periodo aveva composto alcuni Lieder su testi del poeta (tra cui la raccolta *Gyümölcskosár*, 1946–47), coeva alla composizione di *Magány*.²⁸⁸ Tuttavia, tale ipotesi si fonda unicamente su una coincidenza cronologica, senza che Gallot fornisca riscontri documentari concreti. Amy Bauer propone invece un'altra ipotesi, secondo cui *Magány* sarebbe nato come esercizio di prosodia sotto la guida di Lajos Bárdos: questa ricostruzione si basa sulle annotazioni manoscritte del docente conservate nel manoscritto originale, oggi presso la Paul Sacher Stiftung.²⁸⁹

Magány è certamente, fra i primi brani corali di Ligeti, il più audace tentativo di allontanamento dai modelli popolari; egli sperimenta un linguaggio personale in cui, come afferma Pustijanac, oltre al modello di Bartók convergono altre influenze come il cromatismo della Seconda Scuola di Vienna (che Sándor Veress conosceva a fondo) e alcune evocazioni timbriche ispirate a Debussy.²⁹⁰ La composizione si articola in quattro parti, seguendo la suddivisione del testo in strofe: la prima e l'ultima sezione propongono un linguaggio cromatico basato sulla sovrapposizione di tre sistemi scalari incompleti, ognuno corrispondente ad una voce diversa (*fa# sol# la, si, do, re* per il soprano, *do, re mi b, fa, sol b, la b, la* per il contralto, *mi b, fa#, sol b, la, si do re* per il baritono) caratterizzati da una decisa impronta ottatonica nelle parti di soprano e contralto, disattesa soltanto dal *sol* e dal *mi* del baritono. Questa prima parte è caratterizzata da un fitto intreccio contrappuntistico a carattere imitativo, destinato tuttavia a perdere progressivamente rigore: le tre voci si distendono su valori via via più lunghi, reiterando gli stessi gesti melodici fino a confluire in un'ampia

²⁸⁸ SIMON GALLOT, *György Ligeti et la musique populaire*, Symetrie, Lyon 2010, p. 134.

²⁸⁹ AMY BAUER, *Ligeti's Laments: Nostalgia, Exoticism, and the Absolute*, Routledge, Farnham, Ashgate 2016, p. 24.

²⁹⁰ PUSTIJANAC, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario*, cit., pp. 106-107.

fascia sonora che si dissolve alla battuta 19 (Es. mus. n. 21). Questo procedimento compositivo sembra rispecchiare i contenuti del testo, che si muovono da una dimensione reale a una più onirica e rarefatta.

Nelle due sezioni centrali, si verifica un mutamento netto: le parti si muovono in un ambito diatonico, il tempo è *più mosso*, *non rubato* e passa da $\text{♩}=66$ a $\text{♩}=144$, l'indicazione dinamica, dall'iniziale *pp* diventa *mf* fino al *f* di b. 30. Da b. 20, l'inizio della seconda sezione, il baritono dialoga vivacemente con le due voci femminili che si muovono fra loro omoritmicamente, mentre nella terza parte del brano (b. 36-49) Ligeti costruisce un movimento parallelo delle tre voci, con la terza dell'accordo affidata al baritono e dunque un moto per quinte parallele nelle due voci superiori.²⁹¹ La quarta ed ultima sezione riprende il cromatismo e il contrappunto che avevano caratterizzato le prime battute, terminando nuovamente con una lunga fascia sonora in *ppp*.

Es. mus. 21. G. Ligeti, *Magány*, 1946. Schott Music, bb. 1-12.

²⁹¹ *Ibidem*.

Bujdosó, composto poco più di un mese dopo *Magány*, presenta eleganti passaggi imitativi tra il soprano e il contralto (bb. 5–7), nonché tra tutte e tre le voci (bb. 13–18), secondo una modalità che, analogamente a *Siralmas nékem*, prevede frequenti incroci tra le parti. Ne risulta una tessitura densa, in cui le linee vocali, pur conservando la propria identità, si sovrappongono generando nuovi esiti melodici. Questa condensazione del materiale, coniugata a un trattamento spiccatamente contrappuntistico, sembra prefigurare alcuni tratti dello stile maturo di Ligeti. Si osserva inoltre, come già in *Siralmas nékem*, una concezione elastica del tempo, testimoniata da numerosi cambi di metronomo (sei in diciotto battute).

Dal 1948, come già evidenziato, si osserva una diminuzione nella produzione compositiva di Ligeti, dovuta a un rapporto sempre più scettico riguardo al futuro della musica ungherese, condizionato dalla complessa situazione politica della nazione. Anche l'impiego del contrappunto nella sua musica muta significativamente, in particolare a seguito delle accuse mosse dall'Unione dei Compositori Ungheresi in conseguenza dell'esecuzione della *Kantáta az ifjúság ünnepére* (cfr. cap. 3). Più specificamente, l'opera venne attaccata a causa di un breve canone corale, che compare nel terzo movimento, caratterizzato da intervalli di seconda su note ribattute, che dà luogo a densi cluster sonori (vedi Fig. 12):

Fig. 12. G. Ligeti, *Kantáta az ifjúság ünnepére*, 1949, pp. 16-17.
Paul Sacher Stiftung, Sammlung György Ligeti, 0055 113-0116 (per gentile concessione)

Ligeti evita dissonanze eccessive modificando con elasticità l'andamento delle voci (si noti, ad esempio, il basso che scende al si_b nell'ultima battuta di p. 16). Come sottolinea Sallis, questo canone utilizza un modulo ritmico preso in prestito dalla *Cantata profana* di Bartók (vedi Es. mus. 22).²⁹²

The image shows a musical score for a four-part vocal choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano. The score is in 3/4 time and D major. The lyrics are: "Volt né - ki, volt né - ki" for Soprano and Alto; "Volt egy ő - reg a - pó, Volt né - ki, volt né - ki Szép szál" for Tenor and Bass. The piano part provides a harmonic accompaniment with a steady rhythmic pattern.

Es. mus. 22. Béla Bartók, *Cantata profana*, III. Universal Edition, bb. 1-8.

È significativo osservare come Ligeti ricordi che questo frammento della composizione fu oggetto di critica da parte dell'Unione dei Compositori Ungheresi, non tanto per l'esito complessivamente dissonante, quanto per i riferimenti impliciti alla musica sacra evocati dal canone, descritto come «una fuga ritenuta clericale e reazionaria».²⁹³

Questo tipo di scrittura, come verrà approfondito nel capitolo successivo, sembra essere alla base della costruzione dei cluster generati da procedure canoniche caratteristici di *Pletykázó asszonyok* e di alcune sezioni di *Éjszaka-Reggel*. Lo stesso modello costruttivo compare anche in *Métamorphoses nocturnes*, sebbene con risultati molto diversi dal punto di vista ritmico e melodico, ma con la medesima sovrapposizione di linee in canone a distanza di un tono superiore.²⁹⁴ Tale procedimento assume un ruolo centrale nello sviluppo dello stile maturo di Ligeti, in particolare per quanto riguarda la micropolifonia e le fasce sonore, che tuttavia, durante il periodo trascorso in Ungheria, vennero impiegate unicamente in composizioni 'destinate al cassetto della propria scrivania'.

A seguito delle critiche mosse alla *Kantáta*, Ligeti cessò di impiegare elaborate tecniche contrappuntistiche nelle opere destinate all'esecuzione o alla pubblicazione, poiché il clima

²⁹² SALLIS, *An introduction to the early works of György Ligeti*, cit., p. 89.

²⁹³ «a fugue that was deemed clerical and reactionary», in GYÖRGY LIGETI, ANDERS BEYER, *An Art Without Ideology. Conversation with György Ligeti*, in Anders Beyer, *The Voice of Music: Conversations with composers of our time*, Ashgate Publishing, London, 2000. <<https://www.fib.no/en/articles/an-art-without-ideology/>>, (ultimo accesso 10/10/2025).

²⁹⁴ FRIEDEMANN SALLIS, *An Introduction to the Early Works of György Ligeti*, Studio-Schewe, Köln 1996, p. 135.

politico dominante, come già osservato, esigeva uno stile musicale semplice e accessibile alle masse, e non tollerava alcun richiamo alla musica sacra. Il contrappunto continuava a essere oggetto di studio nei conservatori, ma veniva fortemente scoraggiato nelle composizioni destinate ai contesti pubblici, dove si privilegiava una scrittura più lineare.

Le composizioni di Ligeti concepite per la presentazione pubblica – circa una dozzina di lavori scritti tra il 1950 e il 1956, tra cui *Kállai kettős* e *Lakodalmas* (1950), *Inaktelki nóták* (1953) e *Mátraszentimrei dalok* (1955) – non presentano la raffinata configurazione contrappuntistica delle opere precedenti, ma si caratterizzano per una decisa semplificazione della scrittura. È già stato osservato, ad esempio, come in *Inaktelki nóták* Ligeti ricorra a semplici procedimenti imitativi tra le due voci, generando un fluire musicale vivace e dinamico; in *Kállai kettős* e *Mátraszentimrei dalok*, invece, si privilegia la presentazione del tema all'unisono o all'ottava, accompagnata da ostinati ritmico-melodici. Tali lavori adottano consapevolmente uno stile semplice, profondamente radicato nella tradizione del canto popolare ungherese, in linea con le aspettative estetiche e ideologiche dell'epoca. Queste composizioni, pur aderendo a una poetica convenzionale, si distinguono per una notevole intensità espressiva, nonché per un'eleganza e una finezza di scrittura non trascurabili.

Verso il 1950, Ligeti avvertì l'esigenza di rinnovare radicalmente il proprio linguaggio, distaccandosi sia dal modello bartókiano sia dalle direttive imposte dal regime. In un primo momento, il giovane compositore apparve incerto riguardo alla direzione da intraprendere; tuttavia, tra il 1950 e il 1951, iniziò a delinearsi una traiettoria stilistica nuova e autonoma:

Quando vivevo a Budapest mi venne l'idea di scrivere musica che mostrasse uno stato dell'essere piuttosto che un processo. Lo esprimo a parole solo dopo che accadde, all'epoca soltanto immaginavo la musica. Lo ricordo ancora molto chiaramente: nel 1950 feci una passeggiata nel quartiere del Castello tutta la notte, ed è stato allora che mi è venuto in mente per primo il pensiero della “musica statica”, o meglio, di una combinazione statica di suoni. Non osai nemmeno sperare che ne venisse fuori una vera composizione. Dai suoni immobili avvenivano sempre più cambiamenti interiori in modo impercettibile, così che dopo un po' si entrava in uno stato diverso. Siamo già altrove, ma il cambiamento è stato così graduale che non ce ne siamo accorti.²⁹⁵

Egli giunse a realizzare il proprio intento di elaborare una musica ‘statica’ attraverso l'impiego di fitti procedimenti polifonici concentrati entro un'estensione limitata, come si

²⁹⁵ BÁLINT ANDRÁS VARGA, *Zenészekkel-zenéről: Beszélgetések világhírű muzsikusokkal*, MRT Minerva, Budapest 1972, pp. 59-60, cit. in KERÉKFI, *A Kelet-Európai Népzene Hatása Ligeti György Zenéjére*, cit., p. 13.

osserva in *Musica ricercata* (1951–53) e in particolare nell'*Omaggio a Girolamo Frescobaldi*, o nel celebre quartetto *Métamorphoses nocturnes* (1954), in cui

Clusters [...] do not result merely from parallel minor seconds, but also from the superimposition of diatonic voices that frequently cross each other. It was this latter technique that Ligeti himself emphasized in an interview in 1979, stating that it had served him as a point of departure for his micropolyphonic pieces after 1956.²⁹⁶

Simili procedimenti verranno applicati anche, come sarà analizzato nel paragrafo successivo, a composizioni corali quali *Pletykázó asszonyok* ed *Éjszaka-Reggel*, in cui la scrittura assume la forma di un processo aperto, funzionale al superamento dell'elaborazione motivico-tematica, dalla quale Ligeti intendeva affrancarsi.

²⁹⁶ MÁRTON KERÉKFY, *A 'New Music from Nothing': György Ligeti's Musica ricercata*, «Studia Musicologica», XLIX/3-4, 2008, p. 223.

2.3 IL CANONE NELL'OPERA GIOVANILE DI LIGETI

2.3.1 Il canone e la micropolifonia

Come è stato più volte sottolineato, il canone e il contrappunto costituiscono elementi strutturali nella musica di György Ligeti e, in particolare nei suoi capolavori corali più maturi – *Lux Aeterna* (1966), *Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin* (1982) e *Magyar Etüdüök* (1983) – la tecnica della micropolifonia (nelle sue molteplici articolazioni formali ed espressive) svolge un ruolo centrale. Questa consiste nella sovrapposizione di più linee melodiche in forma di canone, densamente cromatiche e contenute entro un ambito melodico ristretto, ciascuna delle quali procede a velocità e intervalli leggermente differenti, talvolta secondo i principi del canone mensurale. Ne risulta un tessuto sonoro estremamente ricco, in cui le singole voci tendono a confondersi l'una con l'altra secondo rapporti verticali a clusters. La massa sonora che ne risulta, al tempo stesso densa e cangiante, produce un'impressione di staticità, pur essendo animata da un moto costante e da trasformazioni graduali, spesso impercettibili. Tale procedimento trascende i consueti schemi armonici e contrappuntistici, spostando l'accento sull'interazione tra timbro e tessitura. Lo stesso Ligeti ha descritto la micropolifonia nei seguenti termini:

Technically speaking, I have always approached musical texture through part-writing [...] But you cannot actually hear the polyphony, the canon. You hear a kind of impenetrable texture, something like a very densely woven cobweb. I have retained melodic lines in the process of composition, governed by rules as strict as Palestrina's or those of the Flemish school, but the rules of this polyphony are worked out by me. The polyphonic structure does not come through; you cannot hear it; it remains hidden in a microscopic, underwater world, inaudible to us. I call it micropolyphony (such a beautiful word!)²⁹⁷.

²⁹⁷ GYÖRGY LIGETI, *Ligeti in Conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel and Himself*, Eulenburg, London 1983, pp. 14-15.

Mentre le composizioni corali della maturità di Ligeti contraddistinte dall'impiego della micropolifonia hanno suscitato un ampio interesse critico,²⁹⁸ la presenza del canone nei lavori corali risalenti al periodo ungherese (1939–1956) ha finora ricevuto un'attenzione marginale. La presente indagine propone il primo studio sistematico dell'importanza del canone nel repertorio corale giovanile di Ligeti, attraverso manoscritti inediti, schizzi e quaderni finora mai analizzati, conservati presso l'archivio del compositore a Basilea. Tali materiali, insieme alle composizioni corali pubblicate, risalenti al periodo in cui Ligeti fu studente e docente presso l'Accademia Ferenc Liszt di Budapest, offrono nuove prospettive sull'approccio precoce del giovane compositore alla tecnica del canone, prefigurando i procedimenti che caratterizzeranno le sue opere più celebri degli anni Sessanta e oltre.

L'analisi prende in esame i primi esperimenti di Ligeti con il canone, tracciandone l'evoluzione a partire dai primi tentativi e soffermandosi sull'influsso esercitato dalla polifonia rinascimentale – in particolare dallo stile di Palestrina – che il compositore ebbe modo di studiare presso il Conservatorio di Budapest. Verrà affrontato inoltre il complesso rapporto con la rigida censura imposta dal regime comunista a partire dal 1948; sarà infine indagato il profondo impatto esercitato dalla musica di Johannes Ockeghem sul successivo sviluppo del linguaggio compositivo ligetiano, evidenziando come tali suggestioni siano state rielaborate e trasformate nella creazione di territori sonori inediti all'interno della produzione corale ligetiana.

2.3.2 Prime sperimentazioni

L'interesse di Ligeti per le tecniche canoniche, evidente nelle opere composte dopo il suo trasferimento in Occidente nel 1956 – come *Apparitions* (1959) *Atmosphères* (1961) – affonda le radici nella sua prima formazione musicale in Ungheria, e i documenti d'archivio conservati presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea dimostrano che la fascinazione del compositore per questa tecnica è antecedente alla sua istruzione musicale accademica. Come è stato evidenziato nel capitolo 1, tra i suoi primissimi lavori composti da autodidatta, si trova il

²⁹⁸ Vedi BENJAMIN R. LEVY, *Rules as strict as Palestrina's: The regulation of pitch and rhythm in Ligeti's Requiem and Lux Aeterna*, «Twentieth-century music», II/10 (2013), pp. 203-230; BERND ENGLBRECHT, *Die späte Chormusik von György Ligeti: Analytische Betrachtungen im Hinblick auf Personalstil und Traditionsverhältnis*, Peter Lang, Bern 1998; VERA FUNK, *Einen Anfang finden: György Ligeti's Skizzen und Entwürfe zu den Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin für 16-stimmigen gemischten Chor a cappella*, «Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie», XIV/2 (2017), pp. 263-283; MARTIN BERGANDE, *...halb experimentell, halb volkstümlich...: György Ligeti's Magyar Etüdük (Ungarische Etüden) nach Gedichten von Sándor Weöres für 8-16 stimmigen gemischten Chor a cappella (1983)*, Pfau-Verlag, Saarbrücken 1994.

breve canone basato su un canto natalizio romeno *Kis canon egy román karácsonyi dalra* (cfr. Es. mus. 23).



Es. mus. 23. G. Ligeti, *Kis canon egy román karácsonyi dalra*, 1940
Paul Sacher Stiftung, Sammlung György Ligeti 0056, 118 (per gentile concessione)

Andante. (♩ = 80).

Ce ve - de - re mi - nu - na — tă, Lân - gă Vif - le - em . s'a - ra - tă,
Ce - rul stră - lu ceà, ... În - ge - rul ve - nià Pe ra - ză cu - ra - tă.

Es. mus. 23a. *O ce veste minunată*, tratto da *303 Colinde cu text și melodie*.²⁹⁹

Emerge chiaramente come la frase d'apertura, che riprende fedelmente la melodia originale (es. mus. 23a), presenta un andamento scorrevole, mentre le battute successive rivelano un'articolazione ritmica e melodica meno fluida: questi frammenti, probabilmente elaborati con una certa ingenuità dal giovane e inesperto compositore, sembrano svolgere unicamente una funzione di riempimento a sostegno della struttura ritmica e armonica del canone. Inoltre, alla battuta 9, la melodia modula bruscamente a Mi minore mediante l'introduzione del *re#*. Questo cambiamento di tonalità non preparato è effettivamente un

²⁹⁹ Vedi cap. 1.1.5

elemento ricorrente nella musica ungherese ma sembra, in questo caso, più il frutto di una scelta intuitiva che di una decisione stilistica consapevole.

Lo stesso brano costituisce il secondo tempo della raccolta inedita per *pianoforte Kis zongoradarabok (Piccoli pezzi per pianoforte, 1939-41)*: qui Ligeti introduce inizialmente la melodia rumena nella mano destra con un semplice accompagnamento (bb. 1-26), per poi svilupparla in forma di canone (bb. 27-40) ed elaborarla infine come un sobrio *bicinium* fino alla conclusione del pezzo. La riproposizione della melodia popolare in diverse modalità dimostra un interesse particolare da parte del compositore per questo specifico materiale tematico, pur nella sua semplicità, suggerendo forse un legame di natura affettiva.

L'interesse precoce e vivace per la tecnica del canone è testimoniato anche da un altro breve pezzo, inserito nell'*Allegro molto* conclusivo di una composizione in tre movimenti per flauto e pianoforte, riportato nello *Skizzenheft 1* (1939), e trova inoltre conferma in alcune composizioni risalenti al periodo della sua formazione presso il Conservatorio di Cluj. Lo *Skizzenheft 10* include infatti un breve appunto intitolato *Hires betyár vagyok (Sono un famoso bandito)*, risalente al 1943, che documenta l'assidua frequentazione di questa forma compositiva da parte del giovane compositore.

La melodia popolare su cui è basato il brano è attestata in diverse aree dell'Ungheria sud-occidentale; la versione più prossima a quella impiegata da Ligeti proviene dalla contea di Somogy ed è stata raccolta da Kodály nel 1922.³⁰⁰ Il canone, di impianto semplice e costruito su tre voci, è basato su un modo misolidio e presenta una scansione ritmica in piede anapesto; le entrate avvengono a distanza di una battuta, sebbene la seconda misura venga lievemente modificata al fine di evitare le successioni di unisono (vedi Fig. 13); particolarmente interessante si rivela l'intervallo di seconda maggiore generato dalla sovrapposizione delle voci a bb. 4 e 5.

³⁰⁰ <https://systems.zti.hu/br/en/browse/35/8372> (ultimo accesso 10/10/2025)

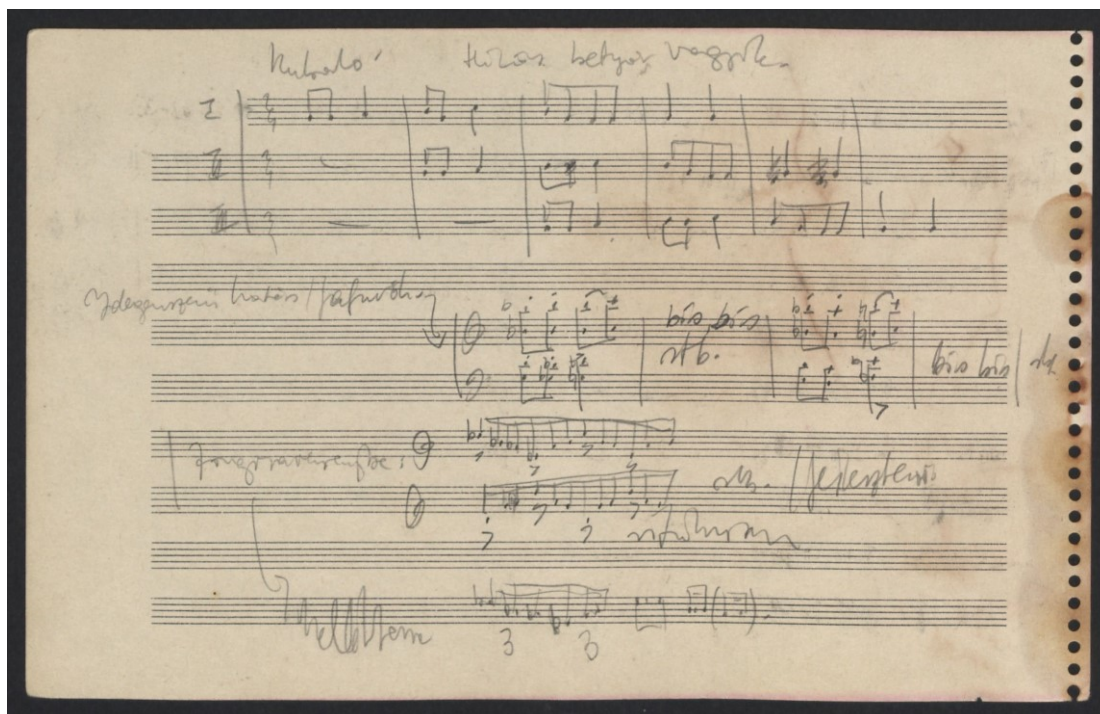


Fig. 13. G. Ligeti, *Híres betyár vagyok*, 1943
 Paul Sacher Stiftung, Sammlung György Ligeti 0065 266-0055 (per gentile concessione)

Tra giugno e settembre 1945, Ligeti intraprese – senza portarlo a termine – il progetto per un nuovo brano in forma di canone, fondato su un testo poetico dello scrittore ungherese József Attila. Il pezzo, intitolato *Ringató (Ninna nanna)*, era probabilmente destinato a una raccolta di composizioni a due voci dal titolo *Bicinia Biciae* (1945), dedicata alla fidanzata Brigitte Löw, oppure può essere stato concepito come parte della raccolta incompiuta dei tre *Három Attila Kórus*, risalente allo stesso anno. Le poche battute abbozzate rivelano una struttura canonica basata su entrate a distanza di un tempo e a un intervallo di quinta inferiore. Pur non facendo riferimento diretto a una melodia tradizionale, il brano assimila alcuni tratti tipici della musica popolare ungherese, quali le variazioni metriche, l'alternanza tra ritmo puntato e ritmo 'lombardo', nonché l'impiego del piede spondaico (vedi Fig. 14)

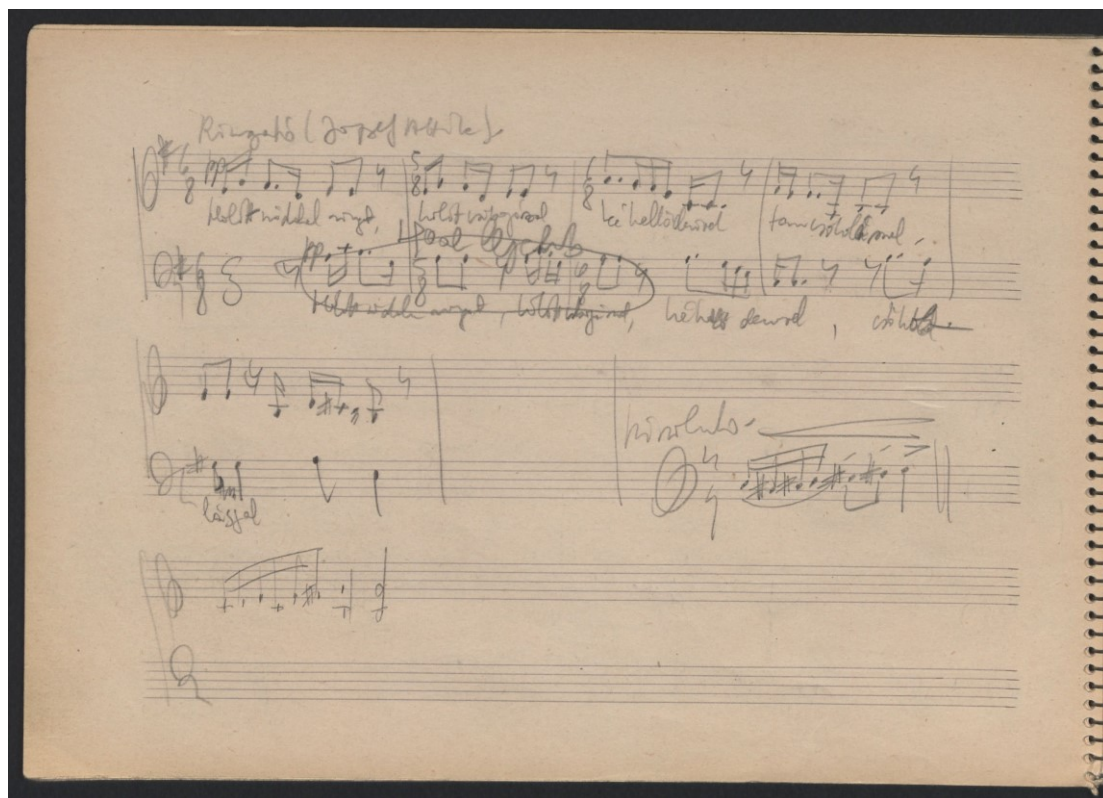


Fig. 14. G. Ligeti, *Ringató*, 1943 *Notenbuch 3*
 Paul Sacher Stiftung, Sammlung György Ligeti, 0065 249-0027 (per gentile concessione)

La linea melodica, impostata su un modo dorico trasposto e con un andamento assimilabile a quello di una ninna nanna, sfrutta il canone per generare un senso di moto perpetuo e per evocare il lieve ondeggiamento suggerito dal testo poetico:

<i>Ringató</i>	Ninna nanna
<p><i>Holott náddal ringat, holott csobogással, kékellő derűvel, tavi csókolással.</i></p> <p><i>lehet, hogy szerelme földerül majd mással, de az is ringassa, ilyen ringatással.</i></p>	<p>Anche se canna è la sua culla, anche se gioioso è il suo mormorio, con allegria come il cielo azzurro, e con baci sulle rive del lago,</p> <p>potrebbe essere che il suo amore rinasca accanto a qualcun altro; che sia allora cullata come qui aveva trovato.</p>

Sebbene brevi e frammentari, *Hires betyár vagyok* e *Ringató* testimoniano l'interesse costante di Ligeti per il canone, concepito non tanto come struttura contrappuntistica complessa – che il compositore, in quegli anni, non aveva ancora pienamente assimilato –

quanto piuttosto come esercizio ludico e procedimento di natura meccanica, elementi destinati ad assumere un ruolo centrale nella sua produzione matura.

2.3.3 Evoluzione della scrittura ligetiana

Lo studio sistematico del contrappunto con Sándor Veress presso l'Accademia Liszt conferma ulteriormente l'attitudine di Ligeti alla costruzione di strutture canoniche. *Rab vagy* (*Sei prigioniero*, inedito), breve canone basato su un canto popolare rumeno, risale alle primissime settimane di studio a Budapest e riflette un controllo ancora incerto delle tecniche imitative. Lo schizzo – in seguito completamente barrato, come si nota nella Fig. 15 – si trova nel *Notenbuch 3*: il brano era stato concepito come pezzo d'apertura di una raccolta intitolata *Erdélyi népdalok* (*Canti popolari transilvani*) e reca la data del 1° ottobre 1945, poco dopo l'inizio delle lezioni di contrappunto con Veress. Per questa collezione Ligeti ha abbozzato nel *Notenbuch 3* due brani basati su melodie tradizionali, il canone *Rab vagy* e poche battute di un altro pezzo dal titolo *Elmenyek, elmenyek*.

Il canone si fonda sulla terza strofa del canto popolare *Repülj madár* (*Vola, uccello*), tratto dalla raccolta *Erdélyi magyarság: Népdalok*, curata da Bartók e Kodály.³⁰¹ Esso mantiene fedelmente le altezze e il modo dorico della melodia originaria, pur modificandone la scansione metrica da 2/4 a 4/8.

³⁰¹ BÉLA BARTÓK, ZOLTÁN KODÁLY, *Erdélyi magyarság: Népdalok*, Rózsavölgyi és Társa, Budapest 1921.

rispecchiamento nella struttura musicale. La separazione iniziale è resa mediante l'esposizione solistica del canto popolare; l'avvicinamento è suggerito dall'ingresso della voce femminile, che riprende liberamente i motivi della melodia; infine, l'incontro si realizza nella forma di un canone tra le due voci.³⁰³ Kerékfy ipotizza inoltre che un possibile modello per il duetto vocale/corale di Ligeti possa essere stato costituito dai *Bicinia Hungarica* di Kodály, una raccolta in quattro volumi composta tra il 1937 e il 1942, nella quale melodie popolari ungheresi vengono elaborate in brevi composizioni a due voci, caratterizzate da un contrappunto raffinato. Quest'opera, di natura didattica, si ispira ai canti a due voci della Germania rinascimentale e adotta il metodo di solmisazione elaborato da John Curwen.³⁰⁴

Sebbene presenti alcuni elementi di interesse, *Rab vagy* rivela ancora una scrittura contrappuntistica non del tutto matura. Di ben altro rilievo è invece un canone compiuto e strutturalmente più articolato inserito nella raccolta *Idegen Földön*, già più volte menzionata. Il terzo brano della collezione, *Vissza Ne Nézz (Non voltarti indietro, 1946)*, è infatti interamente fondato sulla figura retorica della parembole. Il canone, concepito in modo non convenzionale all'intervallo di seconda maggiore, è affidato alle due voci superiori, mentre la parte del contralto presenta elementi tematici che mantengono il profilo ritmico del tema originario, introducendo al contempo sottili variazioni melodiche. Tale configurazione rispecchia con coerenza i principi formulati da Joachim Burmeister nel trattato *Musica Poetica* rispetto alla figura retorica:

La parembole è quando due o più voci, seguendo l'affetto della fuga fin dall'inizio del brano, sono raggiunte da un'altra voce che procede parimenti alle altre, senza apportare nulla alla natura o alla logica della fuga, ma soltanto colmando gli spazi vuoti di consonanza tra le voci impegnate nell'esecuzione della fuga.³⁰⁵

All'interno di questa struttura rigorosa, Ligeti realizza un meccanismo perfetto, mantenendo un moto continuo di crome all'interno di un ambito intervallare estremamente limitato. Questa costruzione accurata rivela non solo la rapida assimilazione delle regole del contrappunto e della retorica musicale, ma anche il controllo minuzioso della struttura ritmica

³⁰³ Ivi, pp. 33-35.

³⁰⁴ JOHN CURWEN, *The teacher's manual of the tonic sol-fa method*, Novello, Ewer and Co., London 1860, cit. in RACHEL BECKLES WILLSON, *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, p. 24.

³⁰⁵ «Parembolē est quando duabus vocibus vel etiam pluribus, fugæ affectionem ab initio cantus persequentibus, admiscetur alia vox, quæ cum illis alteris pariter procedit, nihil ad Fugæ naturam vel rationem conferens, sed tantum vacua concordantiarum loca inter illas voces Fugæ exsequentes, replens», JOACHIM BURMEISTER, *Musica poetica: definitionibus et divisionibus breviter delineata, quibus in singulis capitibus*, Excudebat Stephanus Myliander, Rostochii 1606, p. 62.

e dello spazio sonoro, nonché una particolare qualità della scrittura vocale, aspetti meno evidenti nei canoni analizzati in precedenza.

Lento (♩=84) *p molto espr.*

S
Mi - kor a nagy er - dőn ki - mész, —
Tritts vom Wald du in die Au - en, —
Once the for - est is be - hind you, —

sempre poco in rilievo, molto espr.
p

Mez
Mi - kor a nagy er - dőn ki - mész, — ar - ra kér - lek,
Tritts vom Wald du in die Au - en, — sollst zu - rück du
Once the for - est is be - hind you, — tears of sor - row

p molto espr.

A
Mi - kor a nagy er - dőn ki - mész, —
Tritts vom Wald du in die Au - en, —
Once the for - est is be - hind you, —

4

S
ar - ra kér - lek, viz - sza ne nézz, —
sollst zu - rück du nie - mals schau - en; —
tears of sor - row must not blind you: —

Mez
viz - sza ne nézz, — ne le - gyen szí -
nie - mals schau - en; — herz - haft fas - se
must not blind you. — Faint - hearts are for

A
ar - ra kér - lek, viz - sza ne nézz, —
sollst zu - rück du nie - mals schau - en; —
tears of sor - row must not blind you: —

Es. mus. 24 G. Ligeti, *Vissza Ne Nézz*, 1946, Schott Music, bb. 1-6

I versi scelti da Ligeti si presentano ancora una volta come una profonda riflessione sul proprio stato emotivo, contraddistinto da un grave senso di smarrimento e nostalgia:

Vissza Ne Nézz

Don't Look Back

*Mikor a nagy erdőn kiméesz,
arra kérlek, vissza ne nézz,
ne legyen szívednek nehéz,
hogy az idegen földre mész.*

Quando lasci la fitta foresta,
ti prego di non voltarti indietro,
non appesantire il tuo corpo,
perché stai andando in esilio.

Il canone, con la sua natura statica e circolare sembrerebbe contraddire il contenuto del testo, che descrive un movimento dalla foresta/casa verso l'esilio. Tuttavia, all'interno della

stessa circolarità del canone e della sua mancanza di direzionalità teleologica, è rappresentato il vagare perpetuo dell'esiliato: il brano, con la sua forma autoreferenziale, riflette la resistenza del protagonista nei confronti di questo viaggio verso l'ignoto, lontano da casa.

2.3.4 *Ha folyóvíz volnék*

Un discorso più approfondito meritano i due canoni *Ha folyóvíz volnék* (*Se fossi l'acqua del ruscello*, 1947) e *Pletykázó asszonyok* (*Donne che spettegolano*, 1952), che sono stati pubblicati per la prima volta nel 1954 all'interno di una raccolta di canoni edita dalla Zeneműkiado di Budapest.³⁰⁶ Il curatore del volume József Péter era un compositore e direttore di coro e ricopriva un ruolo di rilievo presso il Ministero della Pubblica Istruzione ungherese; durante i primi anni del regime comunista elaborò il nuovo curriculum di insegnamento del canto e della musica, che entrò in vigore nel 1956, e si dedicò intensamente alla pubblicazione di testi destinati alla didattica corale.³⁰⁷ La raccolta di canoni fa parte di una collana editoriale dal titolo *A Kóreszevetok Kézikönyve* (*Manuale per direttori di coro*) e si inserisce in questo contesto di riforma dell'educazione musicale in Ungheria.

Il volume è significativamente suddiviso in tre sezioni: nella prima parte vengono proposti ottantatré canoni ripresi dalla tradizione classica tonale (con una predilezione per i maestri del classicismo viennese); successivamente trova posto una cinquantina di brani scritti da compositori ungheresi contemporanei, fra cui György Ligeti, Zoltán Kodály, Bela Bartók, Lajos Bardós e Ferenc Farkas. Vengono infine presentati alcuni canti popolari magiari che possono essere eseguiti in forma di canone. La strutturazione del volume restituisce un'immagine alquanto precisa non soltanto dell'ideale educativo stabilito dal governo ma, implicitamente, anche dei modelli di riferimento a cui i compositori ungheresi dovevano attenersi. Inoltre, nell'introduzione del testo, il curatore insiste più volte sulla destinazione essenzialmente didattica della raccolta e sostiene che il canto in forma di canone non deve essere considerato un'attività «performativa» quanto piuttosto un esercizio di apprendimento e «auto-intrattenimento» per le persone che cantano in coro;³⁰⁸ l'esecuzione dei canoni in concerto deve essere svolta con prudenza e con una particolare attenzione nei confronti del contesto e del pubblico: «Scegliete bene il soggetto, l'autore, l'occasione, il posto nel

³⁰⁶ *165 kánon*, a cura di József Péter, Zeneműkiado, Budapest 1954.

³⁰⁷ Vedi JUDIT GYÖRGYINÉ KONCZ, *The curricular regulation of music teaching in Hungary from the 18th Century to date*, «Practice and Theory in Systems of Education», III, 3-4 (2008), pp. 41-52.

³⁰⁸ *165 kánon*, cit., p. III.

programma... e, infine, siate sensibili alle esigenze del pubblico». ³⁰⁹ Viene dichiarato, inoltre, che si deve promuovere l'esecuzione dei canti popolari non in canone, bensì all'unisono:

Oggi, tuttavia, la classe operaia ascolta con piacere le nostre canzoni popolari nella loro forma originale e intatta. Dovremmo quindi cantare più canzoni popolari possibili all'unisono, in versioni ben curate, e solo occasionalmente in canone. L'amore per il canto popolare e il buon gusto dovrebbero essere il principio guida per tutti i direttori di coro anche in questo senso. ³¹⁰

In seguito, Péter specifica che nella prima sezione sono state inserite numerose composizioni di autori del XVIII e XIX secolo «al fine di dirigere l'interesse un po' unilaterale per i maestri del Rinascimento verso altri stili». ³¹¹ Si avverte in queste parole l'avvento di un cambiamento consapevole e radicale: i modelli di riferimento non sono più i capolavori della polifonia antica, ma viene favorito uno stile compositivo semplice, ispirato al canto popolare e alla tradizione tonale dei classici. Il curatore della raccolta raccomanda, infine, di scegliere accuratamente la musica in base al contesto e alle esigenze del pubblico, che deve essere messo nelle condizioni di comprendere pienamente il testo. Molte composizioni della sezione centrale, afferma ancora Péter, sono infatti basate su testi di grandi autori nazionali: «La nostra ambizione è di avere il maggior numero possibile di poesie dei grandi della nostra letteratura antica, ma anche dei nostri poeti contemporanei, sulle labbra dei nostri cantanti, sulle melodie dei nostri migliori compositori». ³¹² Il tono enfatico di tali espressioni rivela l'effettiva finalità della pubblicazione, che, nel celebrare il valore e la grandezza della cultura ungherese, mirava anzitutto a rafforzare il patriottismo e il senso di appartenenza allo Stato.

Ha folyóvíz volnék è stato con ogni probabilità concepito come esercizio di prosodia ungherese, disciplina che il giovane compositore stava approfondendo sotto la guida di Lajos Bárdos presso l'Accademia Liszt. Il testo è stato tratto da un canto popolare registrato da Antal Molnár nel 1911 ³¹³ e inserito nella raccolta *A magyar népdal*, curata da Bartók. ³¹⁴

Ligeti compone *ex novo* la melodia di *Ha folyóvíz volnék* e specifica, come si può leggere sia sulla partitura Schott, sia fra le note di copertina del CD Sony, che il testo utilizzato è la

³⁰⁹ «Jól válasszuk meg témáját, szerzőjét, az alkalmat, helyét a műsorban, ... és nem utolsó sorban – legyünk tekintettel a közönség igényeire is», *ibidem*.

³¹⁰ «A harmincas években szükséges és eredményes népszerűsítő eszköz volt a kánonéneklés. Ma már azonban dolgozó népünk élvezi és szívesen hallgatja népdalainkat eredeti, érintetlen formájában is. Minél több népdalt énekeljünk tehát uniszono, szép kidolgozásában, s csak néha egyet-egyet kánonban. A népdal szeretete, a jó ízlés legyen irány -mutatója minden karvezetőnek ebben a tekintetben is.», *ibidem*.

³¹¹ «a reneszansz mesterek iránti kissé egyoldalú érdeklődést más stílusok felé is irányítani», *ibidem*.

³¹² «Az volt a törekvésünk, hogy régebbi irodalmunk nagyjainak, de mai költőinknek is minél több értékes verse csendüljön fel énekeseink ajkán, legjobb zeneszerzőink dallamain», *ibidem*.

³¹³ <http://systems.zti.hu/br/hu/browse/19/3231> (ultimo accesso 10/10/2025). Il manoscritto riporta numerose altre strofe, mentre la raccolta di Bartók cita soltanto la prima.

³¹⁴ BÉLA BARTÓK, *A magyar népdal*, Rózsavölgyi és Társa, Budapest 1921, pp. 57-8.

traduzione ungherese di una poesia popolare slovacca.³¹⁵ Questo dato non trova riscontro in nessun'altra fonte consultata, a partire dalla raccolta del 1954 in cui il brano di Ligeti era stato originariamente pubblicato. Il testo di Bartók e il manoscritto di Molnár a cui esso fa riferimento attestano che la melodia fu registrata a Gyergyóalfalu (l'attuale Joseni, in Romania), località caratterizzata da una significativa presenza della minoranza *székely* di lingua ungherese. Inoltre, nella raccolta di canti popolari *székely* curata da Szidónia-Kata Mirk³¹⁶ è inclusa una poesia dal titolo *Tisza partján lakom (Sulle rive del Tibisco)*, la cui seconda strofa coincide con il testo di *Ha folyóvíz volnék*. Non si può escludere che, al momento della pubblicazione con Schott, Ligeti abbia commesso un'imprecisione nel ricordare dettagli risalenti a oltre cinquant'anni prima, confondendo 'slovacco' con *szekely*, o più semplicemente con moldavo, considerato che il testo compare, in diverse varianti, anche in altre aree dell'Europa orientale prossime alla Transilvania.³¹⁷

Il testo ripreso da Ligeti è il seguente:

<i>Ha folyóvíz volnék</i>	Se fossi l'acqua di un ruscello
<i>Ha folyóvíz volnék bánatot nem tudnék.</i>	Se fossi l'acqua di un ruscello, non conoscerei il dolore
<i>Ha folyóvíz volnék bánatot nem tudnék.</i>	Se fossi l'acqua di un ruscello, non conoscerei il dolore
<i>Hegyek közt, völgyek közt szép csendesen folynék.</i>	Tra montagne, tra valli scorrerei magnifico e tranquillo
<i>Hegyek közt, völgyek közt szép csendesen folynék.</i>	Tra montagne, tra valli scorrerei magnifico e tranquillo

Béla Stoll, insigne studioso della letteratura ungherese, sostiene che si tratti di una versione popolare – documentata in Transilvania già nel XVII secolo – della leggenda di Biblide narrata da Ovidio nelle *Metamorfosi*: la protagonista, innamorata del fratello gemello Kaunos, si abbandona a un pianto incessante per l'impossibilità del proprio sentimento, finché viene trasformata dalle Naiadi in una sorgente.³¹⁸ La linguista Judit Baranyiné Kóczy, in un saggio dedicato al rapporto tra canto magiaro e natura, osserva come la trasfigurazione dell'io lirico in un elemento naturale costituisca un motivo ricorrente nel folklore ungherese; in

³¹⁵ GYÖRGY LIGETI, *György Ligeti Edition, A Cappella Vocal Works (vol. 2)*, London Sinfonietta Voices, dir. Terry Edwards (CD, Sony, SK 62305, 1997), p. 11.

³¹⁶ *Székely Népdalok*, a cura di Szidónia-Kata Mirk, Hargita Kiadóhivatal, Csík, 2013, p. 34.

³¹⁷ Attila Szabo Törpényi afferma che il testo in lingua ungherese è conosciuto solo in Transilvania e Moldavia, in ZOLTÁN KALLÓS, ATTILA SZABO TÖRPÉNYI, *Balladák Könyve: Élő Erdélyi És Moldvai Magyar Népdalok*, Magyar Helikon ed Europa Athenaeum, Baltimore e Budapest 1974, p. 626 sg.

³¹⁸ *Szerelmi és lakodalmi versek. Sajtó alá rendezte*, a cura di Béla Stoll, Akadémiai Kiadó, Budapest 1961, p. 551 sg.

questo caso, l'incontrollata libertà del fiume «can be mapped onto emotions to express feeling untroubled, lighthearted, and free from cares».³¹⁹

Dal punto di vista formale, Bartók inserisce il canto nella categoria della strofa isometrica di quattro versi, tipica dello stile più antico della tradizione popolare ungherese.³²⁰ Nel canto trascritto da Molnár, i due versi di 12 sillabe (costituiti da due senari separati da una cesura formale e semantica) vengono infatti ripetuti, dando forma a uno schema AABB; ciò non trova riscontro nella struttura della melodia tradizionale, che segue invece uno schema ABCC'. La ripetizione dei versi, un tratto arcaico della poesia popolare, e non solo ungherese, potenzia l'effetto poetico soprattutto quando, come in questo caso, la riproposizione del testo non sempre corrisponde alla medesima elaborazione musicale. Molte ballate della Transilvania orientale presentano questa caratteristica,³²¹ tanto che al ricercatore Zoltán Kallós fu detto dagli abitanti di Gyimes che «l'amaro non è reale se non è raddoppiato».³²²

1. Ha folyóvíz volnék, bánatot nem tudnék,
bánatot nem tudnék.

2. Hegyek közt, völgyek közt, szép csendesen folynék,
csendesesen folynék,

3. szép csendesen,
szép csendesen folynék

4. bánatot, haj, nem tudnék.

Tale processo di destrutturazione del testo corrisponde nella composizione di Ligeti a una modalità compositiva altrettanto espressiva (es. mus. 25). Il brano è infatti suddiviso in quattro frasi di tre battute (le entrate delle voci) che corrispondono alla struttura del testo appena descritta. La caratterizzazione ritmico-melodica delle frasi tende gradualmente ad affievolirsi: la prima presenta una ricca configurazione melodica che utilizza semiminime, crome, biscrome e ritmi puntati, mentre la seconda mantiene soltanto semiminime e crome su un profilo melodico molto più semplice. Nella terza frase compaiono una minima, delle pause e delle note ribattute che rendono il canto sempre più sfibrato; nelle ultime tre misure, infine, emergono soltanto due brevi gesti melodici separati da pause.

³¹⁹ JUDIT BARANYINÉ KÓCZY, *Nature, metaphor, culture: Cultural conceptualizations in Hungarian folksongs*, Springer, Singapore 2018, p. 89.

³²⁰ BARTÓK, *A magyar népdal*, cit., p. IV.

³²¹ LAJOS VARGYAS, MÁRTON ISTVÁNOVITS, *Magyar népköltészet*, Akadémiai kiadó, Budapest 1988. <http://mek.oszk.hu/02100/02152/html/05/146.html> (ultimo accesso 10/10/2025)

³²² «a keserves nem is igazi, ha nincs megkétszerezve», *ibidem*.

Adagio ma non troppo

1. *p*

(8) Ha fo - lyó - - víz - - vol - nék, bá - na - tot
Wie ein Strom möcht' ich flie - ßen, mei - ne - Kraft
Like a stream gent - ly flow - ing, dream - ing dreams

(8) nem tud - nék, bá - na - tot nem tud - - -
selbst ge - nie - ßen, wä - re frei von Sor - - -
as I'm go - ing, that is how I'd love to

2.

(8) - nék. He - gyek közt, völ - gyek közt szép csen -
- gen. Zwi - schen Ber - - gen und Höh'n und drun -
live. Through the hills, through the val - leys, beau -

(8) - - de - sen foly - nék, csen - de - sen foly -
- - ten tief im Tal flöss' ich all - zu -
- - ty all a - round, peace - ful - ly I'd

3.

(8) - nék, szép csen - - de - sen,
- mal in der Ruh da - - hin.
flow, so peace - ful - ly, I'd flow;

(8) szép csen - de - sen foly - - nék,
in al - ler Ruh da - - hin.
so peace - ful - ly I'd flow;

4.

(8) bá - - - - na - - - tot haj -
Da wär' ich ja -
free from all care,

(8) nem tud - nék.
sor - gen - frei.
free from woe.

Es. mus. 25. G. Ligeti, *Ha folyóvíz volnék* 1947, Schott Music

Questa graduale rarefazione del materiale testuale e musicale comporta una progressiva perdita della qualità lirica del canto, che sembra contraddire il principio cardine del canone, ovvero la compiutezza e l'unità del disegno melodico. Si tratta evidentemente di una scelta molto consapevole, che intensifica l'effetto drammatico del testo. Inoltre, la forma statica del canone (come in *Vissza ne nézz*) contrasta con un testo che evoca un movimento orientato: un ruscello che scorre lungo una valle. Eppure, la musica sembra evocare un dolore profondo e

duraturo, una condizione emotiva statica che resiste a ogni risoluzione e torna incessantemente su sé stessa.

In *Ha folyóvíz volnék* Ligeti conserva almeno due aspetti rilevanti del canto popolare trascritto da Molnár: la strutturazione delle frasi in 3 battute, di cui le prime due 4/4 e l'ultima in 3/4, e il profilo melodico generalmente discendente che caratterizza i canti popolari arcaici e, in questo caso, evoca efficacemente lo scorrere del fiume verso la valle. Sono inoltre presenti numerosi elementi caratteristici dello stile popolare magiaro: salti di quarta, ritmi puntati, incipit melodici senza anacrusi³²³ e l'utilizzo di un modo non ecclesiastico caratteristico della musica transilvana, un misolidio-lidio costruito a partire dal re (*re, mi fa#, sol, la, sib, do, re*). Il modo è spesso presente nella musica di Bartók (ad esempio nel preludio del *Principe di legno*) e viene denominato dallo stesso «modo acustico», poiché basato sui primi parziali della serie armonica naturale. La sua rilevanza era stata messa in evidenza dalle analisi di Ernő Lendvai,³²⁴ ben note a Ligeti grazie ai seminari su Bartók tenuti da Bence Szabolcsi presso l'Accademia Liszt in quegli anni.³²⁵

Lo stile di *Ha folyóvíz volnék* ha infatti i suoi modelli nell'opera corale del grande maestro ungherese, in particolare, nella raccolta di *Gyermek- és nőikarok* (1936): si tratta di 27 brani per coro di voci bianche e femminili basati su una selezione di poesie popolari che il compositore stava indicizzando presso l'Accademia Ungherese delle Scienze. Csilla Mária Pintér osserva che Bartók attribuiva grande valore a questa raccolta, assai conosciuta in patria ma raramente eseguita al di fuori dei confini ungheresi, principalmente a causa della complessità della lingua magiara.³²⁶ In *Gyermek- és nőikarok* Bartók impiega testi popolari per comporre brevi brani a due o tre voci, in cui la modernità del suo linguaggio si intreccia con straordinaria vitalità alla tradizione popolare ungherese e alle tecniche contrappuntistiche. Si tratta, del resto, degli stessi elementi che caratterizzano la produzione corale di Ligeti nei primi anni del dopoguerra, e dai quali, tra il 1949 e il 1950, cercherà di affrancarsi per definire una propria fisionomia compositiva.

³²³ FRIEDEMANN SALLIS, *1950 — un tournant décisif pour György Ligeti?*, «Contrechamps», 12/13 (1990), p. 23 sg.

³²⁴ ERNŐ LENDVAI, *Bela Bartók — An Analysis of his Music*, Kahn and Averill, London 1971.

³²⁵ ANNA DALOS, *Ligeti and the beginnings of Bartók analysis in Hungary*, in *György Ligeti's Cultural Identities*, a cura di Amy Bauer e Márton Kerékfy, Routledge, London-New York 2017, p. 141.

³²⁶ CSILLA MÁRIA PINTÉR, *The Music of Words in Béla Bartók's Twenty-Seven Choruses*, «Studia Musicologica», LIII/1-3 (2012), pp. 141-152.

2.3.5 *Pletykázó asszonyok*

La semplicità e la derivazione popolare delle pagine musicali fin qui esaminate trovano scarsa affinità con le complesse architetture contrappuntistiche della polifonia antica; esse si avvicinano piuttosto allo stile dei canoni popolari di tradizione orale, come i *rounds* inglesi del XVI e XVII secolo: i canoni di Ligeti sono infatti concepiti in una forma potenzialmente infinita, priva di trasformazioni, e sono spesso eseguiti all'unisono o all'ottava. Dopo il 1950, i modelli di riferimento di Ligeti si allontanano progressivamente dai canoni d'ispirazione folklorica. L'attenzione si sposta invece verso i grandi maestri del contrappunto, superando le trame luminose di Palestrina in direzione delle tecniche complesse delineate da Johannes Ockeghem e dai suoi contemporanei fiamminghi.

In quegli anni, tuttavia, l'azione della censura si stava facendo sempre più pervasiva, e diverse composizioni di Ligeti vennero aspramente criticate o addirittura bandite (cfr. cap. 3). In questo contesto appare quantomeno singolare che *Pletykázó asszonyok* (1952) sia stato approvato per la pubblicazione nel volume curato da Péter, nonostante il suo aspro cluster ribattuto, risultante dalle entrate ravvicinate delle voci nelle prime battute, fosse chiaramente in contrasto con lo stile semplice e cantabile imposto dalla politica culturale dell'epoca. Simon Gallot ipotizza che la commissione abbia confuso i numeri indicanti le entrate delle voci con quelli delle battute (si veda l'esempio musicale n. 23), senza quindi cogliere l'effetto sonoro complessivo.³²⁷ Il brano, d'altronde, non era destinato all'esecuzione pubblica, ma inserito in una raccolta a carattere didattico, nella quale lo stesso curatore sconsigliava l'interpretazione in concerto dei canoni inclusi. In tale quadro risulta più comprensibile la superficialità con cui la censura prese in esame questa breve composizione, il cui testo, tratto da una poesia infantile di Sándor Weöres, poteva apparire del tutto innocuo.

³²⁷ GALLOT, *György Ligeti et la musique populaire* cit., pp. 47-48.

Vivacissimo

1. *p* *cresc.* 2. 3.

Ju - li né - ni, Ka - ti né - ni le - tye pe - tye le - pe - tye, ül - dö - gél - nek a sa - rok - ba,
 Tan - te Ju - le, Tan - te Kä - te, pap - per - lap - per lap - per - papp, ho - cken in der So - fa - e - cke
 Aunt - ie Ju - lie, Aunt - ie Ca - thy, nat - ter chat - ter nat - ter chat, sit to - ge - ther for a prat - tle,

4. 4. 1 *p*

jár a nyel - vük mint a rok - ka, le - tye - pe - tye le - pe - tye! „Hal - lot - ta, hogy le - tye - pe - tye?“
 und er - zäh - len um die Wet - te, pap - per - lap - per lap - per - papp! „Sag - te ich schon pap - per - lap - per?“
 and, my good - ness, how they tat - tle, nat - ter chat - ter nat - ter chat! “Have I told you nat - ter chat - ter?”

8 *f* *p*

„Ne mond - ja!“ „Mit szol, le - tye - pe - tye, pe - tye - le - tye - pe - tye?“
 „Nein, noch nicht!“ „A - ber pap - per - lap - per, pap - per - lap - per - pap - per?“
 “No not yet” “Oh dear: nat - ter chat - ter, nat - ter chat - ter nat - ter!”

11 *f* 1 *p*

„Hal - lat - lan!“ Bár - ki in - ge, ro - ko - lyá - ja, le - tye - pe - tye le - pe - tye,
 „Un - er - hört!“ „Ha - ben Sie es denn ge - se - hen, pap - per - lap - per lap - per - papp?“
 “Is that so? Did you see it with your own eyes, nat - ter chat - ter nat - ter chat?”

15 *f*

lyu - kat vág - nak kö - ze - pé - be, ki - tú - zik a ház e - lé - be,
 Da hat in des Ro - ckes Mit - ten man ein Loch hin - ein - ge - schnit - ten,
 “It was torn right in the mid - dle, how it hap - pened is a rid - dle!”

18 *dim.*

jájj! jájj! jájj! jájj! le - tye - pe - tye le - pe - tye, pe - tye - le - pe - tye.
 weh! au weh!“ „Ja, pap - per - lap - per lap - per papp, pap - per - lap - per papp.“
 “Oh! Oh! Oh! Oh, nat - ter chat - ter nat - ter chat, nat - ter chat - ter chat.”

Es. mus. 26. G. Ligeti, *Pletykázó asszonyok*, 1952, Schott Music

Il testo di *Pletykázó asszonyok* è tratto da un'opera teatrale per marionette del grande scrittore ungherese dal titolo *Hold beli csónakos* (*Il marinaio della luna*), risalente al 1941: una stravagante narrazione in prosa, con interludi poetici e musicali,³²⁸ in cui personaggi della mitologia ungherese si combinano con eroi medievali, figure orientali ed elementi

³²⁸ Le musiche vennero composte molti anni dopo da Jenő Takács e la prima rappresentazione risale al 1971; nello stesso anno György Ránki ne trasse un'opera lirica. Vedi ÉVA ÓCSAI, *Szavakból paloták épülnek. Weöres Sándor színhátékainak intertextuális kapcsolatai*, Ph.S. diss, Szeged Egyetem 2009, p. 117

shakespeariani.³²⁹ *Pletykázó asszonyok* è contenuto anche nel terzo volume della raccolta *Rongyszőnyeg* (Tappeto di brandelli), risalente allo stesso 1941, il cui sottotitolo *Dalok, epiramák, ütempróbák, vázlatok, töredékek* (*Canzoni, epigrammi, esperimenti ritmici, schizzi, frammenti*) ne rivela la vivace eterogeneità, in cui gioco, ironia e leggerezza celano significati più complessi, spesso caratterizzati da un'amara vena satirica. L'«iridescente simbolismo»³³⁰ e la pungente ironia di Weöres erano molto distanti dai contenuti e dall'immaginario richiesti dal realismo socialista e, a partire dal 1949, la sua opera venne censurata dal regime ungherese, a eccezione di alcune traduzioni e del repertorio dedicato all'infanzia.

Il testo del canone, a una lettura accurata, appare meno ingenuo di quanto possa sembrare:

<i>Pletykázó asszonyok</i>	Donne che spettegolano
<i>Juli néni, Kati néni letye petye lepetye, üldögelnek a sarokba, jar a nyelvük mint a rokka, letyepetye lepetye! "Hallotta, hogy letye petye?" "Ne mondja!" "Mit szol, letye petye, petye letye petye?" "Hallatlan!" "Barki inge, rokolyaja, letyepetye lepetye," "Lyukat vagnak közepébe, kituzik a haz elebe," "Jajj ! Jajj ! Jajj!" "Jajj! letyepetye lepetye, petyelepetye"</i>	<i>Zia Juli, zia Kati bla bla bla si siedono in cerchio in un angolo, le loro lingue girano come degli arcolai bla bla bla "Hai sentito bla bla bla?" "Non mi dire!" "Che cosa ne pensi bla bla bla?" "Incredibile!" "Una camicia e una sottoveste di qualcuno, bla bla bla" "Ci fanno un buco nel mezzo, li appendono davanti a casa" "Ahi! Ahi! Ahi!" "Bla bla bla"³³¹</i>

L'evocazione del cicaleccio, giocata sul suono onomatopeico «letye petye», è amplificata dai quattro versi centrali, aggiunti da Ligeti, che aumentano la curiosità nei confronti del pettegolezzo, che tuttavia non viene svelato: è infatti compito del lettore immaginare ciò che il villaggio vede attraverso i buchi nella camicia e nella sottoveste.³³²

Ligeti sceglie una tecnica compositiva in cui la saturazione sonora generata dalla sovrapposizione delle voci evoca il chiacchiericcio delle donne in un modo quasi madrigalistico; egli rende incomprensibile il testo, da cui emergono soltanto alcuni

³²⁹ TIBOR TÜSKÉS, *Weöres Sándor színháza (A holdbeli csónakos)*, «Kortárs», 8, 2003, p. 97.

³³⁰ AMY BAUER, *Singing Wolves and Dreaming Apples: The Cosmopolitan Imagination in Ligeti's Weöres Songs*, «Ars Lyrica», 21 (2012), p. 1.

³³¹ L'espressione idiomatica «appendere i vestiti di qualcuno davanti a casa» significa in ungherese rivelare i peggiori segreti di altre persone.

³³² ZSUZSA SZVETELSKY, *A pletyka pszichológiája*, Ph.D. diss., Pécsi Tudományegyetem 2010, p. 90.

frammenti, evidenziando l'ambiguità della poesia di Weöres e conferendo alla composizione un carattere piuttosto grottesco.

Il compositore costruisce il canone a partire da tre semplici elementi: la semicroma ribattuta, dei brevi frammenti scalari e il ritmo 'lombardo'. Questa estrema economia del materiale musicale si associa all'adozione di un registro piuttosto limitato, che va dal *si*₃ al *mi*₄. Amy Bauer, nel suo approfondito saggio sulla rilevanza del canone nella musica di Ligeti, afferma che nell'intera produzione del compositore ungherese «*canon acted as a determinate, historically-sanctioned 'rule' that generated an unpredictable outcome from a minimum of source materials*».³³³

Il brano può essere diviso in tre sezioni: durante le prime cinque misure, le semicrome ribattute creano un denso cluster diatonico, risultante dalle entrate delle voci ravvicinate; da b. 7 a 17 vengono presentati dei moti per grado ascendenti e discendenti che danno luogo a impasti caratterizzati da una certa neutralità armonica, da cui emergono figure musicali più definite, accentate e nel registro acuto (bb. 8, 11, 15, 16, 17). Il canone termina con una serie di note lunghe discendenti e la riproposizione del ribattuto iniziale, che riprende il suo moto meccanico e quasi ossessivo. Le entrate delle quattro voci si susseguono a distanza di una sola misura (il brano ne conta un totale di 22) e danno luogo a una forma che – a differenza di un canone più tradizionale come *Ha folyóvíz volnék* in cui le entrate delle voci 'esauriscono' il contenuto musicale del brano – non è sempre identica a sé stessa, ma si trasforma in modo graduale e incessante in qualcos'altro, come un oggetto che ruota molto lentamente sul proprio asse, pur mantenendo una certa staticità globale.

La vivida rappresentazione del chiacchierio in questo brano richiama immediatamente *Les Cris de Paris* di Clément Janequin e *Il est bel et bon* di Pierre Passereau, nei quali i compositori hanno impiegato analoghi procedimenti contrappuntistici per catturare in modo satirico l'essenza vivace e caotica di una conversazione femminile. Ligeti, che durante gli anni del conservatorio cantava frequentemente musica antica con i suoi compagni, aveva una certa familiarità con questo repertorio. Inoltre, questo chiacchiericcio incessante, così vividamente rappresentato da Ligeti, presenta un'interessante analogia con quanto Edward Lowinsky sostenne nel 1969 riguardo all'intento iconografico del celebre canone *Deo Gratias* di Johannes Ockeghem. Le sorprendenti sovrapposizioni delle 36 parti miravano a ritrarre il canto estatico e infinito dei nove cori angelici che circondano la Divina Maestà di Dio, con l'intento di creare in suono l'effetto di una visione mistica: «If he aspired to reproduce the

³³³ in AMY BAUER, *Canon as an Agent of Revelation in the Music of Ligeti*, in *Contemporary Music and Spirituality*, a cura di Sander van Maas e Robert Sholl, Ashgate, Farnham 2016, p. 113.

aspect of never-ending praise, what better way than to compose a canon that could be easily and endlessly repeated?». Da questa prospettiva, le intricate linee di *Pletykázó asszonyok* e il suo triviale e illimitato bisbiglio possono essere interpretati come una riproduzione in forma di parodia della rappresentazione visiva e acustica angelica evocata dal celebre mottetto di Ockeghem.

La profonda fascinazione di Ligeti per il grande compositore fiammingo è attestata da numerose testimonianze dello stesso autore, che entrò in contatto con la musica di Ockeghem relativamente tardi nel suo percorso artistico:

At the Budapest Academy of Music, we studied Palestrina counterpoint in great depth, and it did us a world of good, too. However, it meant that we more or less ignored the Flemish school, which preceded it. Both Jeppesen and Kodály happened to think more highly of Palestrina than anyone else. We were aware of Josquin and Ockeghem but neglected them.³³⁴

Il suo interesse per Ockeghem, iniziato negli ultimi anni di studio presso l'Accademia Liszt, divenne un costante punto di riferimento nelle sue opere mature. Ligeti fu ispirato in particolare dall'approccio del compositore fiammingo nella gestione della massa sonora generata dalla sovrapposizione delle voci:

My counterpoint studies under Veress and Farkas certainly played an important role in working out impenetrable textures of sound, as did studying Jeppesen, which Kodály made de rigueur for would-be composers. My keen interest in the Flemish composers, in Ockeghem in particular, was also a contributing factor. To this day, I am more interested in Ockeghem than in Palestrina, because his music does not tend towards culminating points. Just as one voice approaches a climax, another voice counters it, like waves in the sea. The unceasing continuity of Ockeghem's music, a progress without development, was one point of departure for me to think in terms of impenetrable textures of sound.³³⁵

Nel canone del 1947 Ligeti tratta le voci in modo indipendente ed equilibrato e ne salvaguarda la riconoscibilità; in *Pletykázó asszonyok*, al contrario, il processo accumulativo generato dalle rapide entrate delle voci genera una densa e poco definita massa sonora nella cui circolarità non trovano spazio né i tradizionali concetti di sviluppo e contrasto, né tantomeno una direzionalità teleologica ideata a priori. In un arco di tempo straordinariamente breve, l'esplorazione di un nuovo linguaggio personale da parte di Ligeti si trasformò in una sperimentazione audace, capace di trascendere le dicotomie tonale/modale e

³³⁴ LIGETI, *Ligeti in Conversation*, op. cit., p. 26.

³³⁵ *Ibidem*.

consonante/dissonante. In un certo senso, egli impiegò gli stessi strumenti – una accurata gestione dello spazio sonoro, un equilibrato trattamento delle voci, una sovrapposizione controllata – ma con risultati del tutto innovativi, non solo all'interno della propria traiettoria stilistica, ma anche nell'ambito più ampio della musica contemporanea. Tali procedure, caratterizzate da una qualità sinestetica e visiva ben definita, generarono un dialogo continuo tra concentrazione e dispersione del materiale musicale, tra saturazione sonora e un fine pulviscolo musicale. Anche per questo Dónal Mac Erlaine sostiene che il brano «gives us perhaps the first instance of Ligeti's intense focus on language, and may even be considered a stylistic precursor to the micropolyphonic works».³³⁶ Questi aspetti, inoltre, assumeranno un ruolo centrale nello sviluppo di opere mature e in parte provocatorie quali *Atmosphères* e *Poème Symphonique pour 100 métronomes*.

2.3.6 Oltre il canone: Éjszaka-Reggel

Nel medesimo *Notenbuch 4*, datato 30 ottobre 1952, in cui si conservano gli schizzi di *Pletykázó asszonyok*, si trova un ulteriore progetto per un canone, probabilmente inizialmente destinato allo stesso volume curato da Péter. Si tratta di poche battute (vedi Fig. 16), basate sul testo *Tizenkettődik (Dodicesimo)* di Bálint Balassa, che confermano l'interesse di Ligeti per la scrittura canonica e la sua intenzione di continuare a esplorare questa scrittura. Pochi fogli più avanti, tuttavia, compare la ricopiatura di *Ha folyóvíz volnék*, a testimonianza del fatto che il compositore preferì infine rielaborare una composizione già realizzata nel 1947 per la pubblicazione di Péter.

³³⁶ DÓNAL MAC ERLAINE, *The Highest Dynamic Level Attainable Unvoiced': György Ligeti, Language, and the Theatre of the Absurd*, «Journal of the Society for Musicology in Ireland», 15 (2020), p. 48.

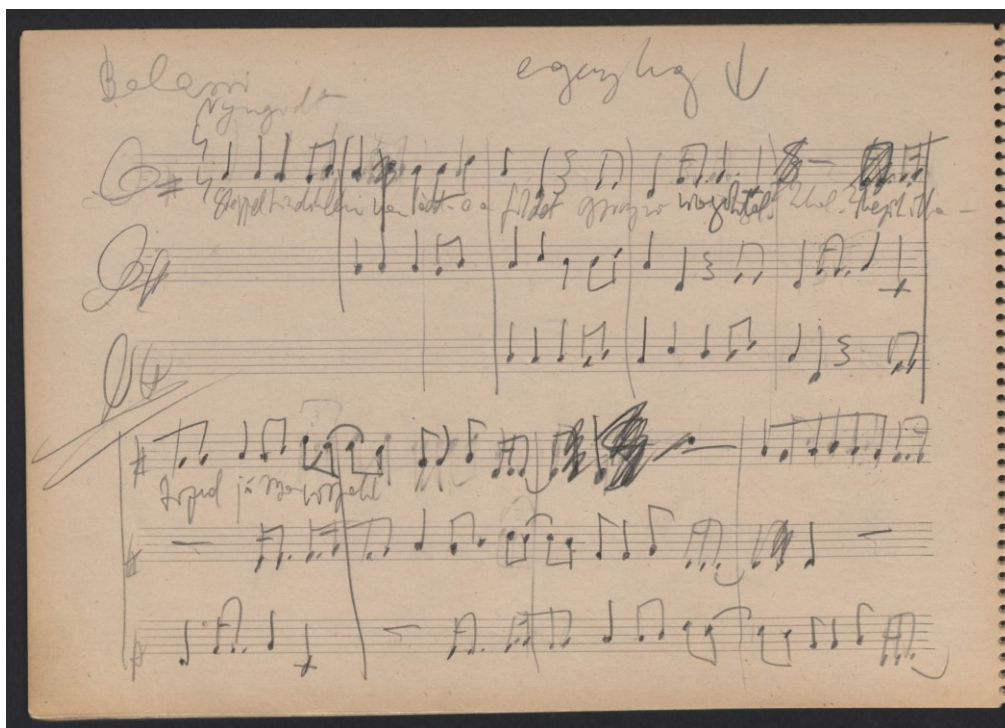


Fig. 16. G. Ligeti, *Tizenkettődik* 1952, Notenbuch 5
Paul Sacher Stiftung, Sammlung György Ligetin 0065 251-0047 (per gentile concessione)

Pochi anni dopo *Pletykázó asszonyok*, Ligeti sviluppa ulteriormente la scrittura sperimentata nel breve canone, ampliandola in un'opera di maggiore respiro. Il dittico *Éjszaka-Reggel* (*Notte-Mattina*, 1955) per coro misto a otto voci, assume un ruolo di particolare rilievo nel repertorio di questo periodo, come dimostra la sua presenza tra le poche partiture che il compositore scelse di portare con sé in occasione della fuga dall'Ungheria.³³⁷

Il testo è ancora di Sándor Weöres e, come era successo in *Pletykázó asszonyok*, Ligeti si prende la licenza non soltanto di modificare le parole del grande poeta ungherese, ma persino di aggiungere dei versi, testimoniando un atteggiamento caratteristico nei confronti del testo: questo, in molte occasioni, non è trattato come un'unità compiuta e inviolabile, ma viene ricomposto e adattato in base alle esigenze espressive del compositore.

Se in *Pletykázó asszonyok* Ligeti ha voluto espandere il testo per dilatarne le potenzialità sonore, grazie allo sviluppo di molteplici strati di sovrapposizione innescato dal canone, egli sceglie di adottare una direzione opposta in *Éjszaka-Reggel*, dove le evocazioni poetiche proposte da Weöres vengono sublimati in singole immagini, spesso basate su frammenti testuali o persino parole isolate:

³³⁷ Per una analisi dettagliata della composizione si veda FRIEDEMANN SALLIS, *An Introduction to the Early Works of György Ligeti*, Köln, Studio-Schewe, 1996, pp. 168-193.

<i>Testo di Weöres</i>	<i>Testo di Ligeti</i>	
---	<i>Éjszaka</i>	Notte
<i>Rengeteg tövis: éjszaka!</i> <i>Rengeteg csönd: tücsök-cirpelés!</i> <i>En csöndem: szívem dobogása!</i> <i>Tejről, mézről szóljon az ének.</i>	<i>Rengeteg tövis:</i> <i>Csönd.</i> <i>Én csöndem szívem dobogása.</i> <i>Éjszaka.</i>	Una foresta di spine: silenzio. Nel silenzio che mi circonda, il mio cuore batte. Notte.
<i>Virágról szóljon az ének.</i> <i>Sok, nagyon sok virágról.</i> <i>Anyáról szóljon az ének.</i>		
<i>Rengeteg tövis: éjszaka!</i> <i>Rengeteg csönd: tücsök-cirpelés!</i> <i>En csöndem: szívem dobogása!</i>		
<i>Falusi Reggel</i>	<i>Reggel</i>	Mattino
<i>Már üti - üti már</i> <i>a torony a hajnalban!</i> <i>Az időt bemeszeli a korai kikeriki,</i> <i>lendül a vad dallam.</i>	<i>Már üti, üti már</i> <i>a torony a hajnalban!</i> <i>Az időt bemeszeli a korai kikeriki:</i> <i>Reggel van!</i> <i>Már üti, üti már!</i> <i>Reggel! Ah!</i>	Ding, dong, già suonano le campane all'alba. Il tempo viene segnato dal primo chicchirichì: È mattino! Ding, dong! Mattino! Ah!
<i>Kiscsacsi, kiabálj,</i> <i>örülök a hangodnak!</i> <i>Ha lefőz ez a kusza kikeleti</i> <i>kikeriki,</i> <i>vége a rangodnak.</i>		

In *Éjszaka*, la costruzione di cluster diatonici mediante l'imitazione in canone richiama esplicitamente il procedimento adottato in *Pletykázó asszonyok*. Il brano si apre infatti con un canone a quattro voci della durata di 42 battute, basato su un modulo ritmico tratto dalla struttura metrica del verso «Rengeteg tövis» e costituito da una figura puntata seguita dal ritmo 'lombardo' (vedi Es. mus. 27).

Andante con moto ♩ = 132

Sopran

Alt

Tenor

Baß

pp

pp

3) Ren - ge - teg tö - vis, ren - ge - teg tö - vis, ren - ge - teg,
 Thor - ny huge jun - gles, mi - ste - ry fo - rests, thor - ny huge,
 Wäl - der voll Sta - cheln, dor - ni - ge Wild - nis, Wäl - der und

Ren - ge - teg tö - vis, ren - ge - teg tö - vis,
 Thor - ny huge jun - gles, mi - ste - ry fo - rests,
 Wäl - der voll Sta - cheln, dor - ni - ge Wild - nis,

Es. mus. 27. G. Ligeti, *Éjszaka* 1955, Schott Music, bb. 1-5

Il canone è avviato dalle voci maschili, mentre la sezione femminile entra a b. 14 riproponendo la medesima configurazione. Il moto melodico, inserito in un contesto pandiatonico, si caratterizza per le note ripetute e un incessante movimento ascendente, prevalentemente per moto congiunto. Attraverso un lungo e implacabile *crescendo*, innescato a partire da b. 28, le voci generano una densa massa sonora che evoca vividamente l'immagine inquieta del bosco spinoso nella notte di Weöres; l'intricata tessitura vocale contribuisce a dissolvere ulteriormente questo paesaggio sonoro notturno, evocando la sensazione di un inquietante mistero. Tale atmosfera cupa viene bruscamente interrotta a b. 43 da un accordo *sfpp* sul termine «Csönd» (silenzio), che crea una surreale e improvvisa immobilità spazio-temporale. Successivamente, lunghi accordi si alternano a brevi gesti melodici e frammenti derivati dal modulo ritmico-melodico iniziale. Il brano si conclude con un accordo di Do maggiore intonato dalle voci maschili nel registro grave, che pronunciano il titolo evocativo: «Éjszaka».

Anche *Reggel* si apre con un canone che, evocando un paesaggio sonoro ben definito – l'atmosfera dell'alba, con i suoi colori, le sue luci e i rumori distintivi – dà forma a un *crescendo* inquieto. A partire da b. 25, il contralto introduce una figura di note staccate, in pianissimo, prestissimo, mentre il testo evoca il canto del gallo: «Az időt bemeszeli a korai kikeriki» («Il tempo viene segnato dal primo chicchirichi»). Il canone vero e proprio prende avvio alla battuta successiva con il soprano, che riprende la linea iniziale proposta dal contralto, seguito due battute dopo dal mezzosoprano (all'unisono), dal tenore II (una quarta

sotto), dall'alto (all'unisono), dai bassi I e II (all'ottava inferiore) e infine dal tenore I (nuovamente all'unisono). Nel giro di poche battute, il canone costruisce una trama sonora densa ma leggera, un fremito nervoso che fa da sfondo alle entrate solistiche di tenore e soprano: a partire da b. 32, questi imitano il canto del gallo nei registri acuti, emergendo come un grido solitario nell'atmosfera ovattata dell'alba plasmata dal canone. Il crescendo iniziato a b. 42 culmina quattro battute dopo in un doppio accordo fortissimo su una terza maggiore nel registro acuto, a segnare l'arrivo della luce mattutina.

Più mosso $\text{♩} = 138$ (prestissimo)
 molto leggiero *pp sotto voce*

S
 ü - ti, ü - ti, ü - ti.
 tick - tock, tick - tock, tick - tock.
 ti - cke, ti - cke, ti - cke.
 Az i - döt be - me - sze - li
 In the dawn, cock - a - doo - dle -
 Spit - zer Glanz, krat - ze Rit - ze

M
 ü - ti, ü - ti, ü - ti.
 tick - tock, tick - tock, tick - tock.
 ti - cke, ti - cke, ti - cke.

A
sub. pp sotto voce
 ü - ti, ü - ti, ü - ti. ¹⁾Az i - döt be - me - sze - li a ko - ra - i ki - ke - ri - ki,
 tick - tock, tick - tock, tick - tock. In the dawn, cock - a - doo - dle - doo, the cock cries and the duck too,
 ti - cke, ti - cke, ti - cke. Spit - zer Glanz, krat - ze Rit - ze in die zeit' - ge Het - ze, Hit - ze,

T
 Ah!
 ü - ti, ü - ti, ü - ti. *sub. pp sotto voce*
 tick - tock, tick - tock, tick - tock.
 ti - cke, ti - cke, ti - cke.

B
fff
 Bann!
 Dong!
 Bam!

S
 a ko - ra - i ki - ke - ri - ki, az i - döt be - me - sze - li a ko - ra - i ki - ke - ri - ki,
 - doo, the cock cries and the duck too, in the dawn, cock - a - doo - dle - doo, the cock cries and the duck too,
 in die zeit' - ge Het - ze, Hit - ze, spit - zer Glanz, krat - ze Rit - ze in die zeit' - ge Het - ze, Hit - ze,

M
pp sotto voce
 Az i - döt be - me - sze - li a ko - ra - i ki - ke - ri - ki,
 In the dawn, cock - a - doo - dle - doo, the cock cries and the duck too,
 Spit - zer Glanz, krat - ze Rit - ze in die zeit' - ge Het - ze, Hit - ze,

A
 az i - döt be - me - sze - li a ko - ra - i ki - ke - ri - ki,
 in the dawn, cock - a - doo - dle - doo, the cock cries and the duck too,
 spit - zer Glanz, krat - ze Rit - ze in die zeit' - ge Het - ze, Hit - ze,

T
pp sotto voce Az i - döt be - me - sze - li
 In the dawn, cock - a - doo - dle -
 Spit - zer Glanz, krat - ze Rit - ze

B

Es. mus. 28. G. Ligeti, *Reggel* 1955, Schott Music, bb. 25-29

La tecnica compositiva impiegata in *Éjszaka e Reggel*, nonostante la sua complessità, non può essere pienamente definita come micropolifonica: il ritmo delle singole voci rimane riconoscibile e i suoni non si fondono completamente nella massa sonora. Tuttavia, in queste

composizioni corali Ligeti getta le basi per la creazione di una «polifonia complessa e campi sonori»³³⁸ che si riveleranno fondamentali nella definizione del suo stile maturo: «Die völlige Überwindung des Bartókschen Idioms gelang mir dann im Sommer 1955 mit den Chorstücken *Éjszaka* und *Reggel...*».³³⁹

Il dittico presenta alcuni tratti riconducibili alle fasi successive del linguaggio ligetiano, non soltanto per l'impiego esteso di procedimenti canonici, ma anche per la contrapposizione tra materiali di natura diatonica e pentafonica che struttura le due sezioni di *Éjszaka*. Tale opposizione, già sperimentata nel *Polifón etüd* (cfr. cap. 2.1.3), diverrà un elemento caratterizzante di numerose opere successive, come il primo degli *Études pour piano*, *Désordre* (1985), in cui la mano destra è limitata ai tasti bianchi, mentre la sinistra opera esclusivamente su quelli neri.

Un ulteriore aspetto che prefigura lo stile maturo di Ligeti è la presenza di zone di stasi fondate su accordi prolungati, poste al termine di momenti di elevata densità polifonica. In *Éjszaka*, tale principio si manifesta nel lungo accordo che raccoglie tutti i suoni della scala pentafonica a battuta 43, configurandosi come una sospensione improvvisa che segue l'articolato processo imitativo introdotto all'inizio del brano. In *Reggel*, un effetto analogo è generato dal bicordo *fa-la*, cui si aggiunge due battute più tardi il *si* (b. 46), al termine del canone costruito sulle note ribattute.

Nella produzione successiva, questa configurazione assumerà un ruolo centrale, articolandosi in unità trifoniche o pentafoniche 'difettive' basate sulla sovrapposizione di una terza minore e di una seconda maggiore, configurate come una sorta di surrogato della consonanza. Come osserva Paolo Rimoldi, tale formazione accordale è caratteristica di più sezioni di *Lux Aeterna*, in particolare nell'entrata dei tre bassi in falsetto a battuta 37 sulle note *fa#-la-si*, dopo il lungo canone delle voci femminili, e a battuta 61 (*sol-si-do*). Rimoldi segnala inoltre la presenza di configurazioni analoghe in altri brani coevi, quali il *Secondo quartetto per archi* e *Ramifications*.³⁴⁰

Ligeti stesso considerava il dittico *Éjszaka-Reggel* uno dei passaggi più significativi e determinanti nella propria evoluzione linguistica, non solo perché, come è stato osservato, figura tra le poche opere che egli portò con sé in Occidente dopo la fuga dall'Ungheria, ma anche in quanto costituì l'unica partitura che consegnò al musicologo inglese John

³³⁸ «komplexe Polyphonie und Klangflächen», in GYÖRGY LIGETI, *Éjszaka-Reggel*, in *Gesammelte Schriften (Vol. II)*, cit., p. 165.

³³⁹ Ivi, p. 164.

³⁴⁰ PAOLO RIMOLDI, *Lux Aeterna di György Ligeti nell'esperienza compositiva contemporanea*, «La Cartellina», 159/4 (2007), pp. 42-43.

Weissmann, presente a Budapest per raccogliere materiale sui giovani compositori ungheresi in occasione del primo *Festival of New Hungarian Music* (1956).³⁴¹

L'impiego del canone da parte di Ligeti, cifra distintiva della sua scrittura corale fin dagli esordi, va dunque ben oltre la padronanza tecnica e si discosta in modo significativo dall'utilizzo che ne viene fatto nella musica dodecafonica, che il compositore poté conoscere solo in misura marginale a causa della scarsa circolazione della musica contemporanea in Ungheria, soprattutto durante il regime comunista. Nei decenni successivi, il riferimento a questa tecnica nella sua produzione corale si mantiene costante: dalle atmosfere rarefatte di *Lux Aeterna* (1966) agli intrecci polifonici affollati ed esuberanti delle *Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin* (1982), dal complesso *Spiegelkanon* dei *Magyar Etüdük* (1983) fino all'ironico e auto-parodistico *The Alphabet* dei tardi *Nonsense Madrigals* (1988-93).

La sua attenzione precoce per questa tecnica è scaturita da una fascinazione per il canone inteso come meccanismo autonomo di generazione sonora, capace di evocare paesaggi acustici complessi e immagini visive di forte impatto. Privo di precedenti nella storia della musica, esso si fonda su una concezione del tempo come spazio musicale aperto e privo di direzionalità, articolato in una molteplicità coerente di piani simultanei: da tale prospettiva emerge un'estetica resistente a ogni forma di sistematizzazione, incline all'irregolare, all'ambiguo, talvolta percorsa da tratti ironici o grotteschi.

³⁴¹ STEINITZ, *György Ligeti...* cit., p. 82.

3. LA GUERRA, LA PROPAGANDA, LA CENSURA

3.1 L'IMPATTO DEL CONFLITTO

Il presente capitolo prende in esame il percorso di Ligeti nel suo rapporto con la problematica situazione politica e sociale dell'Ungheria tra la Seconda guerra mondiale e la rivoluzione del 1956, mettendo in relazione tali vicende con la sua produzione musicale. L'indagine muoverà dalla partecipazione di Ligeti al conflitto, le cui esperienze, di estrema durezza, esercitarono un'influenza determinante sullo sviluppo della sua sensibilità e delle sue posizioni politiche. Questa parte del suo vissuto ebbe un'influenza profonda anche sulla sua attività compositiva: nei mesi immediatamente successivi alla fine della guerra si osserva infatti una forte inclinazione verso testi di carattere patriottico e legati all'ideologia sovietica, in netto contrasto con la retorica nazista che aveva caratterizzato gli ultimi anni dell'Ungheria.

Tale orientamento, tuttavia, ebbe durata limitata e si modificò progressivamente dopo l'iscrizione di Ligeti all'Accademia "Liszt" di Budapest. In questo contesto il compositore manifestò un autentico interesse per il canto popolare, interpretato in consonanza con gli ideali socialisti ma con accenti meno radicali rispetto al periodo precedente. Parallelamente, egli consolidò una fiducia nel futuro della musica ungherese, attestata dalla partecipazione a diverse associazioni e dalla pubblicazione di articoli e recensioni di partiture. A partire dal 1948, tuttavia, tali convinzioni cominciarono a incrinarsi sotto l'effetto del crescente controllo esercitato dal regime comunista, trasformandosi dopo il 1950 in un atteggiamento di distacco e, talora, di aperta contestazione nei confronti delle restrizioni imposte dal sistema politico

3.1.1 L'esperienza della guerra

In seguito al Primo e al Secondo Arbitrato di Vienna (1938 e 1940), l'Ungheria consolidò la propria alleanza con le potenze dell'Asse e ottenne ampie porzioni di territorio dalla Cecoslovacchia e dalla Romania, fra cui la Transilvania e la città di Cluj. Sebbene nelle prime fasi il governo ungherese cercasse di mantenere una posizione improntata all'equilibrio e alla cautela, il 27 giugno 1941 dichiarò guerra all'Unione Sovietica, pochi giorni dopo un bombardamento – attribuito ai sovietici, ma di provenienza incerta – che colpì la città di Kassa. L'ingresso ufficiale nel conflitto avvenne con l'invio del Secondo Corpo d'Armata sul fronte orientale, a fianco delle truppe tedesche; tale decisione segnò l'avvio del diretto coinvolgimento ungherese nelle operazioni militari della guerra, con conseguenze drammatiche sul piano umano, economico e politico, culminate nell'occupazione nazista del marzo 1944 e nella successiva instaurazione di un regime collaborazionista.³⁴²

Nel frattempo, la condizione politica e sociale degli ungheresi di origine ebraica andava progressivamente peggiorando. Le leggi antisemite promulgate dal governo a partire dal 1941 riguardarono inizialmente ambiti circoscritti, in particolare quello economico (il padre di Ligeti perse infatti il proprio impiego, che poté esercitare solo per un periodo in forma illegale) ma furono inasprite con gradualità crescente. A differenza di quanto avvenne in altre aree d'Europa, molti cittadini ebrei non furono immediatamente indotti alla fuga, scegliendo di rimanere nel Paese nella speranza che la sconfitta di Hitler, soprattutto dopo lo sbarco delle forze alleate in Sicilia, avrebbe posto fine alle persecuzioni. Fu soltanto a partire dal 1944 che la situazione subì un drastico e irreversibile aggravamento.³⁴³

Nel gennaio dello stesso anno Ligeti aveva ricevuto un telegramma di convocazione per adempiere al servizio militare. In quanto ebreo non fu ritenuto idoneo all'arruolamento nell'esercito regolare, analogamente ad altri membri di minoranze – quali rumeni, ucraini e serbi – considerati inaffidabili sul piano politico e militare. A tali categorie non venivano infatti affidate armi, e il loro impiego era limitato a mansioni ausiliarie, subordinate alla struttura dell'esercito.

In due testimonianze autobiografiche di notevole precisione e intensità espressiva,³⁴⁴ Ligeti rievoca la propria esperienza bellica. Egli ricorda di aver accolto con sgomento la

³⁴² LAJOS OLASZ, *International Aspects of Hungary Entering the War in June 1941*, «Közép-európai közlemények», 10 (2017), pp. 9-31,

³⁴³ MÁRIA KOVÁCS, *Disenfranchised by Law-The 'Numerus Clausus' in Hungary 1920-1945*, «SIMON Shoah: Intervention. Methods. Documentation», I/2 (2014), pp. 136-143.

³⁴⁴ LIGETI, ROELCKE, *Lei sogna a colori?*, cit., pp. 54-68; LIGETI, *Mein Judentum*, cit., pp. 20-28.

notizia della convocazione, pur sapendo che il suo nome figurava nelle liste di leva già da due anni. Nei mesi successivi fu costretto a svolgere compiti logoranti e pericolosi, in condizioni di estrema precarietà e sotto la costante minaccia della morte, che colpiva quotidianamente i suoi compagni di lavoro. Durante la primavera del 1944 egli fu informato della deportazione dell'intera popolazione ebraica della regione, compresi i membri della sua famiglia. In quella fase la reale funzione dei campi di concentramento non era ancora nota se non in maniera frammentaria. Nell'agosto dello stesso anno, in seguito all'accerchiamento della fortezza in cui era stanziata la sua compagnia da parte delle forze sovietiche, riuscì a fuggire, trovando temporaneo rifugio in un villaggio ritenuto più sicuro. Nei giorni successivi fu nuovamente costretto a svolgere mansioni di trasporto in aperta campagna, esposto al fuoco di mitragliatrici e ai bombardamenti. Trasferita ancora una volta a supporto di truppe ausiliarie, la compagnia fu infine accerchiata dall'Armata Rossa e obbligata a una lunga marcia, al termine della quale si ritrovò sotto un intenso fuoco di sbarramento. Ligeti sopravvisse, mentre gran parte dei suoi compagni fu uccisa dai carri armati sovietici. Catturato più volte dalle forze nemiche, riuscì infine a fuggire e a fare ritorno a Cluj, dove non trovò alcuna traccia né dei propri familiari né dei beni di famiglia: l'abitazione era stata occupata da estranei. Solo successivamente apprese che il padre e il fratello erano deceduti in un campo di concentramento, mentre la madre si era salvata prestando servizio come medico nel settore femminile di Auschwitz.

Per alcuni mesi il compositore visse in condizioni economiche difficili, aggravate da problemi di salute, come egli stesso dichiara in un'intervista rilasciata a Francis Bayer:

G. L.: [...] J'étais inscrit à l'université, qui avait rouvert très tôt. Les Russes étaient là en octobre, et déjà en novembre ou décembre on pouvait aller à l'université. Mais je ne suis jamais allé en cours. J'étais inscrit en philosophie et histoire de l'art, car c'était le plus simple et la peinture m'intéressait. Mais finalement je crois n'être allé qu'une fois en cours. Mais c'était important, pour manger, car il était possible d'aller au restaurant universitaire, c'était gratuit. On devait avoir un certificat d'étudiant, ou sinon, on devait aller faire des travaux pour les Russes. Et comme j'étais sans argent... J'ai travaillé aussi quelques semaines dans une librairie comme vendeur. Je ne sais pas comment j'ai vécu, on n'avait pas d'argent, les bourses n'existaient pas. Il existait une aide pour les personnes qui avaient été opprimés par Hitler ; c'était une petite aide financière pour les premiers mois. Puis des amis m'ont aidé, quand j'étais étudiant – on en avait beaucoup –, alors j'ai pu me consacrer à la composition. J'ai trouvé un piano que j'ai loué pour quelques mois... c'était très compliqué. J'ai aussi été malade une grande partie de ce temps-là. J'étais dans un hôpital, j'avais une pleurite. Ce devait être une infection que j'avais contractée

quand j'étais militaire, au contact de la tuberculose. En décembre 1944, j'ai été immobilisé à l'hôpital trois mois ; on était très bien traité, à l'hôpital, sans payer.

F. B.: Et votre mère n'est rentrée à Cluj que vers le mois de février ou mars...

G. L.: Avril, au début du mois d'avril 1945. Je me rappelle qu'entre décembre et février, j'étais malade, presque toujours à l'hôpital, elle est revenue et peu de temps après je suis sorti de l'hôpital.³⁴⁵

In quei mesi la Transilvania, e Cluj in particolare, furono teatro di un'intensa campagna militare tra le forze tedesco-ungheresi e l'Armata Rossa, sostenuta dall'esercito rumeno. Il 23 agosto 1944 un colpo di stato guidato da re Michele I di Romania determinò la destituzione del maresciallo Ion Antonescu e il conseguente cambio di alleanza del Paese, che cessò le ostilità contro l'Unione Sovietica e aderì al fronte degli Alleati. L'armistizio, firmato ufficialmente a Mosca il 12 settembre 1944, sancì tra l'altro l'annullamento del Secondo Arbitrato di Vienna e la restituzione della Transilvania del Nord alla Romania, sebbene il controllo effettivo del territorio rimanesse nelle mani dell'Armata Rossa fino al 1945. In questo nuovo quadro politico e militare ebbe inizio una vasta offensiva congiunta per la riconquista della regione, culminata nella Battaglia di Cluj e nella liberazione della città l'11 ottobre 1944, seguita da ulteriori scontri fino alla fine del mese.³⁴⁶

Il controllo della Transilvania settentrionale, tuttavia, non fu immediatamente restituito all'amministrazione rumena. Il 14 novembre 1944 le autorità locali furono allontanate da Cluj e, nei successivi quattro mesi, la città fu governata direttamente dalle forze sovietiche, che instaurarono una forma di occupazione provvisoria. Questo periodo, caratterizzato da tensioni e incertezze, vide la popolazione locale divisa tra speranze e timori: la comunità ungherese confidava che, nei futuri negoziati internazionali, l'Unione Sovietica avrebbe concesso alla Transilvania del Nord uno status autonomo o ne avrebbe favorito il mantenimento sotto sovranità ungherese, mentre la popolazione rumena temeva un simile esito e accolse con favore il ritorno del controllo nazionale, avvenuto ufficialmente il 13 marzo 1945, una settimana dopo l'insediamento del governo filo-sovietico di Petru Groza (6 marzo).³⁴⁷ La legittimità della sovranità romena sulla regione fu definitivamente sancita dal Trattato di Parigi del 1947, che annullò le clausole del Secondo Arbitrato di Vienna e ristabilì i confini precedenti al 1940.

³⁴⁵ GYÖRGY LIGETI, SIMON GALLOT, *György Ligeti - Francis Bayer: Entretien (Extraits)*, «Hungarian Studies», XXXI/2 (2017), p. 181.

³⁴⁶ OLASZ, *International Aspects of Hungary Entering the War in June 1941*, cit.

³⁴⁷ FERENC LÁSZLÓ, *A 'burját-Ligeti aratódal'*, «Muzsika», LI/3 (2008) <<https://epa.oszk.hu/00800/00835/00123/2690.html>> (ultimo accesso 8 settembre 2025)

3.1.2 *Burját-Mongol Aratodal*

Fino a quel momento, Ligeti non si era mai espresso pubblicamente in termini politici; tuttavia, l'alleanza tra l'Ungheria e il regime hitleriano, insieme alle politiche razziali e repressive cui era stato sottoposto in quanto ebreo, lo segnarono profondamente. La fine del conflitto e l'avvento dell'occupazione sovietica, vissuti da molti intellettuali come una promessa di rinnovamento, determinarono in lui un significativo spostamento ideologico verso sinistra.

Nel gennaio 1945, in questo clima di transizione, Ligeti compose *Burját-Mongol Aratodal* (*Canto di raccolta buriato-mongolo*, per 4 voci miste), uno dei primi esempi musicali ispirati a un'ideologia dichiaratamente comunista. Con questa composizione, realizzata con sincero spirito di adesione, il giovane musicista cercò di allinearsi alle nuove aspettative ideologiche e culturali che il potere sovietico stava imponendo anche nel campo musicale. Si tratta infatti di un brano corale ispirato a stili popolari e strutturato in modo lineare che, secondo Ferenc László, dal punto di vista dell'*agitprop* poteva essere definito 'progressista' o addirittura 'mobilitante'.³⁴⁸ L'opera può essere infatti considerata tra i primi esempi di composizione musicale di impegno ideologico nel contesto ungherese dell'epoca dei *fényes szelek* (*venti luminosi*). Sulla partitura Ligeti annotò che, nel 1946, l'opera fu premiata in un concorso di Timișoara organizzato dall'Országos Demokratikus Arcvonalra (Fronte Nazionale Democratico), una coalizione guidata dal Partito Comunista, istituita con l'obiettivo di eliminare i partiti storici della Romania e di preparare il terreno per l'instaurazione della dittatura comunista.³⁴⁹

Nella sua approfondita ricostruzione delle fonti di questo brano, Ferenc László segnala che il canto di Ligeti fu pubblicato per la prima volta nel 1945 nel volume *Föld, kenyér, szabadság dalokban* (*Terra, pane, libertà in canti*),³⁵⁰ accompagnato dal nome del traduttore, István Zemplényi. La prefazione anonima del libretto si apriva con il titolo in maiuscolo di «Canti combattivi». Il testo, semplice e diretto, poneva al centro due slogan in grassetto: «per la terra, il pane, la libertà» e «canti comuni di una libertà comune».³⁵¹

La melodia riportata da Ligeti, ancora secondo László, trae origine dal testo di Buda Baskujev pubblicato nel 1935 presso l'editore Ogiz-Muzgiz di Mosca, nel volume *Szbornyik*

³⁴⁸ LÁSZLÓ, A 'burját-Ligeti aratódal', cit.

³⁴⁹ *Ibidem*.

³⁵⁰ *Föld, kenyér, szabadság dalokban*, a cura di Szántó Piroska, Szikra Könyvkiadó, Budapest 1945.

³⁵¹ *Ibidem*

*burjat-molgoalszkih peszen (Raccolta di canti buriato-mongoli).*³⁵² Questo è il testo utilizzato da Ligeti:

<i>Burját-Mongol Aratodal</i>	Canto di raccolta buriato-mongolo
<i>Tűző napon vágunk a nyáron sárga búzakalászt. Két kéz dolga, szántás, vetés és így lesz bő aratás.</i>	Sotto il sole cocente mietevamo d'estate le spighe gialle di grano. Lavoro di due mani: aratura, semina – e così giunge il raccolto abbondante.
<i>Most már gépet látunk helyében zúgó réteken át, búgón szól a gépek zenéje, zúgva ontja dalat.</i>	Ora invece vediamo le macchine ronzare nei campi che ondeggiano, risuona la musica delle macchine, fragorosa diffonde il suo canto.
<i>Trallalalala...</i>	Trallalalalà...
<i>Vár ránk búza sűrű kalásza, szóljon ünnepi szó! Szóljon dalunk, a gépek zenéje, s légy hát vig arato.</i>	Ci attende la spiga fitta di grano, risuoni un canto festoso! Risuoni il nostro canto, la musica delle macchine, e sii dunque lieto mietitore.
<i>Trallalalala... Szóljon ünnepi szó!</i>	Trallalalalà... Che risuoni una parola festosa!

László osserva inoltre come il testo risulti ridotto rispetto alla versione originale: Ligeti elimina infatti i passaggi in cui venivano celebrati Lenin e il potere sovietico. Ne deriva un canto che, pur mantenendo un carattere patriottico, perde la connotazione esplicitamente politica presente nella fonte di partenza. Questa scelta, lungi dall'essere casuale, rivela con chiarezza le intenzioni di Ligeti, orientate a privilegiare una dimensione più universale ed evocativa, piuttosto che un riferimento diretto alla retorica ideologica filo-sovietica.

La volontà di Ligeti di stabilire un collegamento tra il popolo magiaro e le etnie buriata e mongola risponde a motivazioni non immediatamente evidenti, che richiedono di essere chiarite e contestualizzate. Gli ungheresi furono infatti l'unico popolo tra quelli protagonisti delle migrazioni da est a ovest a riuscire a fondare uno Stato stabile e a consolidarsi come nazione senza dissolversi nel contesto dell'Europa centrale, una regione abitata prevalentemente da comunità di matrice latina, germanica e slava. Questa condizione ha alimentato nel popolo, soprattutto durante l'Ottocento, un persistente senso di unicità e, al tempo stesso, di minaccia, che costituisce un elemento fondamentale per individuare le

³⁵² *Szbornyik burjat-molgoalszkih peszen*, a cura di Buda Baskujev, Ogiz-Muzgiz, Moscow 1935.

affinità della cultura ungherese con i popoli orientali e comprendere l'esigenza di ristabilire una connessione diretta con queste società lontane.

Dal punto di vista tecnico-musicale, come già evidenziato nel capitolo 1.1.4, la presenza della scala anemitonica nella musica tradizionale ungherese evoca una risonanza che rimanda con evidenza all'Asia e all'Oriente, così come l'uso delle quinte parallele. Questi tratti comuni con le civiltà musicali più remote venivano riconosciuti e valorizzati dalla propaganda nazionale, che ne favoriva la diffusione anche al di fuori dell'ambito strettamente professionale di compositori ed esecutori, promuovendone una più ampia ricezione a livello popolare.³⁵³ La ricerca di affinità linguistiche e musicali con i popoli dell'Asia trovò nel 1945 un terreno particolarmente favorevole all'interno della retorica politica in Ungheria. Essa fu infatti strumentalizzata dai sovietici (liberatori ma al contempo occupanti) e dai loro sostenitori ungheresi, nell'ambito della strategia *agitprop* dell'epoca, volta a estendere l'interesse 'fraterno' verso questi popoli dispersi, grazie all'ideale dell'Unione Sovietica come 'grande patria delle piccole nazioni'. László sottolinea ancora come il messaggio, del tutto comprensibile e fortemente 'combattivo', veicolato dal testo della canzone dei mietitori buriato-mongoli nel 1945, era il seguente: «Vedete, i nostri fratelli orientali, i buriati, ormai non svolgono più i lavori agricoli a mano, ma con il trattore, e il nostro grande alleato, l'Unione Sovietica, porterà questo paradiso di canti e trattori anche a noi, in Ungheria».³⁵⁴ A tale messaggio si accompagnava una melodia che, pur fungendo da veicolo propagandistico, conservava le caratteristiche di un'autentica canzone popolare ungherese nello stile più arcaico.

La composizione di Ligeti è basata su due melodie distinte: la prima, di origine buriata (bb. 1-16), e la seconda di provenienza mongola (bb. 17-25). Entrambe si basano su elementi musicali che trovano corrispondenze anche nel linguaggio popolare ungherese, come la scala anemitonica, numerosi salti di quarta ascendente (bb. 1, 3, 5, 7 ecc.) e ritmi 'lombardi' (ad es. bb. 2, 6, 10). La prima melodia è inizialmente affidata al soprano e successivamente ripetuta una quinta sotto dal contralto; le altre voci si aggiungono gradualmente, con un trattamento prevalentemente omoritmico, arricchito da elaborazioni eleganti e raffinate, come nelle battute 14-16 (vedi es. mus. 29).

³⁵³ FERENC LÁSZLÓ, *Ein frühes Ligeti-Autograph: Burját aratódal (1945)*, «Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung», 21 (2008), p. 25

³⁵⁴

bú - gón szól a gé - pek ze - né - je, zúg - va ont - ja da

bú - gón szól a gé - pek ze - né - je, zúg - va ont - ja da

bú - gón szól a gé - pek ze - né - je, zúg - va ont - ja da

bú - gón szól a gé - pek ze - né - je, zúg - va ont - ja da

Es. mus. 29. G. Ligeti, *Burját-Mongol Aratodal* 1945, manoscritto bb. 14-16
 Paul Sacher Stiftung, Sammlung György Ligeti, 0048 024 (per gentile concessione)

La seconda melodia è invece presentata all’ottava/unisono da parte di tutte le voci. Ligeti sostituisce il testo originale con le sillabe *Trallallà*, per sottolineare il carattere popolare e gioioso di un popolo lieto nel coltivare la propria terra. Questa sezione possiede un andamento più veloce e risulta in netto contrasto con la prima melodia. Anche qui si riscontra un salto di quarta ascendente in posizione iniziale e un carattere di danza, basato su ritmi puntati e sulla scala anemitonica (do, mi_b, fa, sol, si_b). Segue quindi una ripresa variata della melodia buriata, nella quale Ligeti, analogamente a quanto osservabile in composizioni precedenti come *Siralmas Nekem* o *Temetés a tengeren*, impiega inizialmente la tecnica del canone, interrotta dopo poche battute per proseguire con uno sviluppo omoritmico.

Nonostante la netta diversità tra le due melodie e la loro provenienza da popoli e territori distanti, il trattamento sapiente di Ligeti, che enfatizza la loro distanza piuttosto che tentare una fusione forzata, dà origine a una composizione compiuta e strutturalmente coerente, nella quale il contrasto tra le melodie viene gestito attraverso un’articolazione calibrata di ritmo, dinamica e tessitura vocale, conferendo all’opera equilibrio e chiarezza formale.

3.1.3 *Dereng Már A Hajnal*

Poco dopo la composizione del brano precedente, Ligeti scrisse a Cluj *Dereng Már A Hajnal* (*L’alba si è già alzata* febbraio 1945), per coro misto a quattro voci. Il testo poetico è opera di Balázs Fodor, scrittore operaio e giornalista ungherese di origine transilvana nato nel

1896, che Ligeti probabilmente conosceva personalmente.³⁵⁵ Sebbene qui siano del tutto assenti riferimenti politici espliciti, viene descritta l'attività agricola (aratura, semina e mietitura) accompagnata dal sorgere del sole e dall'arrivo dell'estate. Tale tematica si colloca, seppure in forma indiretta, entro i canoni della propaganda sovietica: il lavoro dei campi viene assunto a simbolo di dignità, collettività e progresso, celebrato come metafora della costruzione di una nuova società.

Dereng Már A Hajnal fu il primo brano di Ligeti pubblicato in Occidente: la *Workers' Music Association* di Londra lo diede alle stampe nel 1947 con il titolo *Early Comes the Summer*. Il testo inglese include la notazione in sistema tonico-sillabico, a testimonianza della destinazione popolare e didattica della partitura.

<i>Dereng már a hajnal</i>	Già albeggia
<i>Dereng már a hajnal, indulhatok a földre, Indulhatok újra, messze a határba, urak birtokára.</i>	Già albeggia, posso avviarmi verso i campi, posso incamminarmi di nuovo lontano, fino ai confini, verso le terre dei signori.
<i>Bojtos ökrök után eke szarvát tartva, Ej, boldogan alszik otthon a gazdája. Hideg eső esik, szél veri arcom, mély barázdát szántok zöldelő ugaron.</i>	Dietro i buoi dal ciuffo tengo i corni dell'aratro, eh, mentre il padrone dorme beato a casa. Cade la pioggia fredda, il vento mi sferza il volto, apro un solco profondo sul maggese verdeggiante.
<i>Termő magot hintek mélyébe a földnek szántok, vetek, Ejl Másé ez a föld, amit én bevetek.</i>	Getto il seme fecondo nel grembo della terra, aro, semino, eh, questa terra non è mia, quella che io semino appartiene ad altri.
<i>Ébredő tavasztól nyárnak közepéig érik, fejlődik a vetés, fejlődik, hogy lassan, lassan megérik, lassan érik a vetés.</i>	Dalla primavera che si ridesta fino al cuore dell'estate matura e cresce il raccolto, cresce perché piano, piano giunga a maturazione, piano matura il raccolto.
<i>Dereng már a hajnal, Szolga népek hada kaszát köszörülget; Ejl vágjuk magunknak a megérett rendet!</i>	Già albeggia, un esercito di popoli servi affila le falci; eh, mietiamo per noi stessi il frutto ormai maturo!

³⁵⁵ Nato a Kercsed, nel distretto di Cluj, dopo gli studi presso la Scuola professionale per arti decorative di Budapest lavorò in piccole officine a Kolozsvár e successivamente come magazzino tecnico delle ferrovie statali. Attivo negli ambienti della stampa progressista, nel 1921 entrò nel comitato editoriale della rivista *Fáklya* e pubblicò articoli nella stampa operaia legale, oltre a poesie di carattere rivoluzionario su periodici clandestini. Dopo il 1945 collaborò con la rivista *Szakszervezet*, confermandosi voce espressiva del movimento operaio ungherese. Vedi s.v. Balázs Fodor, Kriterion Könyvkiadó, <https://kriterion.ro/glossary/fodor-balazs/> (ultimo accesso 4 settembre 2025)

Early comes the summer

*Early comes the sunrise,
Now we must be going
where the squire's land lies,
waiting for the ploughing*

*While the oxen flounder,
While they tug,
While I guide the coulter,
Home under the sheets*

*How softly sleeps the owner,
Rain is raining on me,
Winds blowing on me ploughing
Deeply runs the furrow,
As I break the fallow.*

*Now the earth is broken,
So the seed can follow.
Ploughing, sowing,
This land is not mine!
From the spring till the high summer
comes and brings the harvest crops
will ripen slowly,
Summer comes,
Summer brings in the harvest.*

*Early comes the sunrise,
Harvesters are hungry while they swing the sickle,
Let's reap our own crop.
That's the job to tackle
Early comes the sunrise!*

Sia il testo originale sia la versione inglese redatta da John Manifold – che non costituisce una traduzione letterale – affrontano la vita rurale e il rapporto tra contadino e proprietario terriero. Il tema centrale è il lavoro agricolo, descritto al contempo come fatica quotidiana e come attività indispensabile per garantire il nutrimento e la coesione della comunità, ma anche come realtà segnata da profonde disuguaglianze: la terra appartiene al padrone, mentre al contadino spetta un lavoro duro e necessario. La critica sociale, implicita ma inequivocabile, emerge dal contrasto tra il proprietario che «dorme beato a casa» e il contadino che fatica sotto la pioggia e il vento.

In questa composizione, che più tardi Ligeti definirà «a very naïf piece»,³⁵⁶ gli elementi di matrice ungherese, pur mantenendo un legame con la tradizione folklorica – che in

³⁵⁶ PAUL GRIFFITHS, *Interview with the composer*, in ID., *György Ligeti*, Robson Books, London 1998, p. 9.

precedenza Ligeti aveva approfondito soprattutto per ragioni stilistiche – acquisiscono ora una connotazione più politica, volta a celebrare valori collettivi e simbolici attraverso il lavoro agricolo e i cicli naturali. A differenza di *Burját-Mongol Aratodal*, qui non compaiono melodie popolari preesistenti: si tratta infatti di una creazione originale, sebbene lo stile rimanga chiaramente influenzato dal folklore magiaro.

La struttura presenta un carattere rapsodico: l'apertura è affidata a una melodia in stile *parlando rubato* intonata da soprano e tenore, mentre contralto e basso sostengono note lunghe (bb. 1-10). La sezione successiva, in tempo giusto, elabora figurazioni ascendenti e ribattuti che evocano elementi naturali quali animali, vento e pioggia (bb. 11-26), e culmina in un ampio crescendo. Segue quindi un episodio più lirico, in cui testo e musica si aprono a una dimensione contemplativa.

The image shows a page of a musical score for a choral work. It consists of three systems of music, each with three staves labeled A, T, and B. The lyrics are written below the staves. The first system includes the lyrics: "Ear-ly comes the sun-rise, we now we must be go-ing where the squire's". The second system continues with: "land lies, where the squire's land lies. wait-ing for the plough-ing. must be off to plough-ing." The third system includes: "Doh is Eb. While the oxen flo-nder, while they tug & while I guide the Home un-der the sheets how". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *ff*. There is a circular stamp on the right side of the first system that says "DUBAIN".

Es. mus. 30. G. Ligeti, *Early comes the summer*, 1945. Workers' Music Association, bb. 1-13

3.1.4 Altri brani a tema propagandistico

Nel medesimo arco temporale si collocano anche altre due opere corali, che, pur affrontando in maniera meno esplicita e diretta rispetto ai brani già menzionati, riflettono comunque tematiche di carattere sociale e politico. Si tratta di esperimenti rimasti a uno stadio incompiuto o andati perduti, ma testimoniano l'interesse di Ligeti per l'elaborazione corale

come strumento espressivo privilegiato per contenuti legati alla collettività e alla dimensione pubblica.

A questo periodo risale infatti la composizione di *Három József Attila-kórus* (*Tre cori su testi di Attila József*),³⁵⁷ un trittico ridotto a poco più che a brevi schizzi e dunque non analizzabile dal punto di vista musicale. Sul piano testuale, Ligeti si affida a tre poesie di József Attila³⁵⁸ – *Favágó*, *Végül* e *Jut most elég virág* – composte negli anni Venti, che meritano uno sguardo attento. I testi costituiscono una testimonianza significativa della fase giovanile del poeta, segnata dall'intreccio fra esperienza biografica e coscienza sociale. In *Favágó* il lavoro manuale, descritto attraverso l'immagine concreta e insieme allegorica del taglio della legna, diviene emblema della durezza del destino umano e della condizione proletaria. In *Végül* la dimensione autobiografica emerge con forza: la fame, la miseria, gli amori resi impossibili dalle barriere di classe e l'orrore della guerra sono restituiti in una sequenza di immagini che mettono in discussione il ruolo stesso della scrittura di fronte alla necessità dell'azione politica. *Jut most elég virág* assume invece un tono più collettivo e programmatico: la lotta sociale, la morte e la memoria dei caduti si inscrivono in una prospettiva di rinnovamento, dove la 'legge dei giusti' coincide con l'orizzonte della vittoria. Pur con accenti differenti, i tre testi condividono un nucleo tematico che si articola intorno al lavoro, alla miseria materiale, al conflitto e al desiderio di riscatto, rivelando la tensione costante di József Attila tra lirica personale e militanza politica. Tali tematiche dovevano evidentemente essere particolarmente significative per Ligeti, considerando la sua scelta di testi così connotati dal punto di vista socio-politico.

<i>Favágó</i>	Il boscaiolo
<i>Vágom a fát hűvös halomba, fényesül a görcse sikongva, zúzmara hull szárnyas hajamra, csiklándani benyúl nyakamba - bársonyon futnak perceim.</i>	Taglio la legna in freddi cumuli, il nodo scintilla gridando, la brina cade sui miei capelli alati, si infila nel mio collo a solleticare – i miei momenti scorrono sul velluto.
<i>Fönn, fönn a fagy baltája villog, szikrázik föld, ég, szem, a homlok, hajnal suhint, forgács-fény röppen - amott is vág egy s dörmög közben:</i>	Lassù, lassù l'ascia del gelo scintilla, scintillano terra, cielo, occhi, la fronte, l'alba fende l'aria, un lampo di schegge balza – lì taglia ancora e borbotta nel frattempo:

³⁵⁷ Secondo Sallis, i primi due brani risalgono a febbraio 1945, mentre il terzo a maggio dello stesso anno.³⁵⁷ Vedi FRIEDEMANN SALLIS, *An introduction to the early works of György Ligeti*, Studio, Köln 1996, p. 269.

³⁵⁸ Attila József (1905–1937) è considerato uno dei massimi poeti ungheresi del XX secolo. La sua opera, profondamente segnata da una vita di povertà, difficoltà psichiche e impegno politico, fonde un'espressione lirica moderna con tematiche sociali e questioni psicoanalitiche. Vedi LÓRÁNT CZIGÁNY, *A Fusion of Marxism and Freudianism: The Poetry of Attila József*, in ID, *A History of Hungarian Literature: From the Earliest Times to the Mid-1970s*, Clarendon Press, Oxford, 1984.

<p>tövit töröm s a gallya jut.</p> <p>- Ejh, dönts d a tőkét, ne siránkozz, ne szísszenj minden kis szilánkhhoz! Ha odasujtsz körül a sorshoz, az úri pusztaság rikoltoz - a széles fejsze mosolyog.</p>	<p>rompo le spine e rimane solo il ramo.</p> <p>- Ehi, abbatti la ceppaia, non lamentarti, non sussultare per ogni piccola scheggia! Se colpisci attorno al destino, la desolazione nobiliare urla - l'ampia ascia sorride.</p>
<p>Végül</p> <p><i>Kazánt súroltam; vágтам sarjat; elnyúltam rothadt szalmazsákon; bíró elítélt; hülye csúfolt; pincéből tódult ragyogásom. Csókoltam lányt, aki dalolva ropogós cipót süített másnak. Ruhát kaptam és könyvet adtam a parasztnak és a munkásnak. Egy jó módú leányt szerettem, osztálya elragadta tőlem. Két naponként csak egyszer ettem és gyomorhajós lett belőlem. Éreztem, forgó, gyulladáso gyomor a világ is és nyálkás, gyomorbeteg szerelmünk, elménk s a háború csak véres hányás. S mert savanykás csönd tölti szánkat, szívembe rúgtam, ordítson már! Hogyan is hagyna dolgos elmém feledtető, de bérdaloknál. Kínáltak pénzt nagy sok bosszúért, pap mondta: Fiam, szállj az úrhoz! S tudtam, ki üres kézzel tér meg, baltát, kapát meg köveket hoz. Villogó szívű, győzni bíró vagyok, kinek kell legyen kedve igazat tenni, pártot állni, ím, e szigorú emlékekre. De emlékez mi közöm nékem? Rongy ceruzámat inkább leteszem s köszörülöm a kasza élit, mert földünkön az idő érik, zajtalanul és félelmesen.</i></p>	<p>Alla fine</p> <p>Ho strofinato la caldaia; tagliato germogli; mi sono steso su sacchi di paglia marcia; il giudice mi ha condannato; gli sciocchi mi hanno deriso; dal sotterraneo si riversava il mio splendore. Ho baciato una ragazza che, cantando, cuoceva pane croccante per un altro. Ho ricevuto vestiti e ho dato libri al contadino e all'operaio. Ho amato una ragazza benestante, la sua classe me l'ha strappata. Ogni due giorni mangiavo solo una volta e il mio stomaco ne ha sofferto. Sentivo che il mondo stesso era uno stomaco rotante, infiammato e viscido, la nostra mente e il nostro amore malati di stomaco, e la guerra non era che un vomito sanguinolento. E poiché un silenzio aspro riempie le nostre bocche, ho calciato nel cuore, faccia pure rumore! Come potrebbe la mia mente laboriosa dimenticare con canti di salario o canzoni consolatorie? Mi hanno offerto denaro per molte vendette, un prete ha detto: Figlio mio, sali verso il Signore! E sapevo chi torna a mani vuote, porta asce, vanghe e pietre. Sono un cuore scintillante, giudice vincente, che deve avere il coraggio di fare giustizia, di schierarsi, ecco, per questi ricordi severi. Ma cosa c'entro io con i ricordi? Meglio poggiare la mia matita consunta e affilare la lama della falce, perché sulla nostra terra il tempo matura, silenzioso e terrificante.</p>
<p>Jut Most Elég Virág</p> <p><i>Ha ki erős ember, erős az ő dolga, vagyok én a magam búsultató dolga. Kaszát kalapáltam s vittek háborúba, menjek hát, kaszával, menjek háborúba.</i></p> <p><i>Erős az én szívem s vagyok éhes, rongyos, nem akarok lenni én már éhes, rongyos. Inkább akarok csúf, tapodott holt lenni, méginkább új rendben sorsom ura lenni.</i></p>	<p>Ora abbastanza fiori</p> <p>Se chi è uomo forte, forte è il suo compito, io sono il compito che affligge me stesso. Ho battuto la falce e sono stato mandato in guerra, vada dunque, con la falce, vada in guerra.</p> <p>Forte è il mio cuore e sono affamato, stracciato, non voglio più essere affamato e stracciato. Preferirei essere un brutto morto calpestato, ma ancora di più essere il padrone del mio destino in un</p>

*Csúf halottak sírja kivirágzik szépen,
csúf halottak sírja csak besüpped szépen.
De ki győzésig élt, följebb jut virága,
szabad szeretőknek eljut a virága.*

*Jut most elég virág majd a szabadoknak,
tetszik is akkori finnyás szabadoknak.
Tetszhet is: ma harc az igazoknak rendje
s igazok harcának győzelem a rendje.*

nuovo ordine.

La tomba dei brutti morti fiorisce bella,
la tomba dei brutti morti si affonda soltanto lentamente.
Ma chi vive fino alla vittoria, più in alto arriva il suo fiore,
agli amanti liberi giunge il suo fiore.

Ora abbastanza fiori giungeranno ai liberi,
piaceranno anche ai liberi schizzinosi di allora.
E devono piacere: oggi la lotta è l'ordine dei giusti,
e la vittoria della lotta dei giusti è l'ordine.

Un ulteriore esempio riconducibile a questa fase compositiva è *Ady Kórus (Coro su testo di Endre Ady)*, oggi perduto, che si fondava sul testo *Az utca éneke* del poeta ungherese.³⁵⁹ In questa poesia si contrappone l'artificialità dei salotti alla vitalità autentica della strada, ponendo in rilievo la forza espressiva della cultura popolare in opposizione alle convenzioni estetiche elitarie.

<i>Az utca éneke</i>	Il canto della strada
<i>A szalonoké parfümös rege, Szilaj és új az utca éneke.</i>	Il canto dei salotti è favola profumata, selvaggio e nuovo è il canto della strada.
<i>A régi dal: mitosz és diadal, Véres és bús ének a fiatal.</i>	Il vecchio canto: mito e trionfo, canto giovane, sanguinoso e mesto.
<i>A szalonokban a könny is hamis, Az utcán hű az örült kacaj is.</i>	Nei salotti anche le lacrime sono false, nella strada fedele è persino la follia del riso.
<i>Amit felbecsül szentre a szalon, Az az utcán rongy kóta, kusza lom.</i>	Ciò che il salotto stima sacro nella strada è straccio, coro confuso, relitto.
<i>Csinált sírások, ravasz kacajok, Az utca bátran derül és sajog.</i>	Pianti costruiti, risi astuti, la strada ride e soffre con coraggio.
<i>A szalon-ének beteg kedv-vidék, Az utca bátran löki ki szivét.</i>	Il canto del salotto è malato e triste, la strada getta fuori il cuore con audacia.
<i>Ott siratják a mult isteneket, Itt nekik már rég beesteledett.</i>	Là si piangono gli dèi del passato, qui per loro la notte è già calata.
<i>Ott tanult, pompás, fölséges karok, Itt együgyű, de viharos dalok.</i>	Là braccia splendide e alte hanno appreso, qui canzoni semplici ma tempestose.
<i>Holnap tán égi dal lesz a rege, De föld-robaj az utca éneke.</i>	Domani la favola forse diventerà canto celeste, ma il canto della strada è rombo di terra.

È significativo come le altre opere composte nello stesso periodo per organici differenti non affrontino tematiche analoghe: vi si riscontrano infatti composizioni sacre (le due cantate

³⁵⁹ Per informazioni sull'autore vedi Cap. 1.1.8.

Tenebrae factae sunt e *Venit Angelus*, scritte fra il 1944 e il 1945) e musiche di scena per la pièce *Maître Pathelin* (1945). Sembra dunque che sia proprio lo strumento coro a costituire il veicolo privilegiato per tali contenuti: nella propaganda sovietica, tale formazione si dimostrava particolarmente efficace poiché l'unione di numerose voci in un unico suono collettivo, facilmente memorizzabile, favoriva la partecipazione popolare, rendeva la melodia accessibile a tutti e veicolava messaggi ideologici in forma emotivamente persuasiva, incarnando simbolicamente l'ideale di unità e collettività promosso dallo Stato.³⁶⁰

³⁶⁰ Cfr. BORIS IGOREVICH TARAKANOV, ANTON VYACHESLAVOVICH FEDOROV, *Professional and Amateur Choral Performance in the Soviet Union (1922–1991)*, «International Choral Bulletin», 4 (2013), pp. 12-16.

3.2 IL REALISMO SOCIALISTA E IL CONDIZIONAMENTO IDEOLOGICO

3.2.1 *L'Ungheria dopo il 1945*

Dopo la fine della guerra l'Ungheria si trovò a fronteggiare perdite enormi sul piano militare, civile, economico e culturale. Una parte consistente della popolazione ebraica fu sterminata nell'Olocausto, in particolare nell'ultima fase del conflitto, con le deportazioni di massa ad Auschwitz-Birkenau. Il paese uscì profondamente devastato anche sul versante economico: gran parte delle infrastrutture e del capitale produttivo risultava distrutta, e i processi di ricostruzione si rivelarono lenti e complessi, aggravati dalle riparazioni di guerra, dal collasso delle vie di comunicazione e dal crollo del sistema produttivo. A questo scenario si sommò una delle più gravi iperinflazioni della storia, che compromise ulteriormente la stabilità della moneta e rese estremamente precarie le condizioni di vita della popolazione.³⁶¹

Nonostante il difficile contesto, a Budapest si assisteva a una significativa ripresa delle attività culturali (cfr. Cap. 1.2.1). Presso l'«Accademia Liszt» della capitale, Ligeti si trovò immerso in una comunità in cui la musica era considerata un potente veicolo identitario, destinato ad acquisire, negli anni successivi, un preciso e importante valore politico. Egli stesso dichiarò che molti dei suoi amici, orientati verso ideali di sinistra, lo convinsero che la sua musica dovesse essere accessibile a tutti; ciò lo indusse a semplificare il proprio stile e ad attribuire maggiore rilevanza al canto tradizionale ungherese nelle sue composizioni: «At the beginning I really wanted to come away from this chromatic style and come more towards a sort of Hungarian folk style – not really Kodály but somewhere between Bartók and Kodály».³⁶²

La relazione di Ligeti con la politica nel secondo dopoguerra è delineata dal compositore con lucida precisione nell'ampia intervista concessa a Denis Bouliane nel 1987:

³⁶¹ Vedi ÁDÁM MARTON, *Inflation in Hungary After the Second World War*, «Hungarian Statistical Review», XC/15 (2012), pp. 3-22.

³⁶² PAUL GRIFFITHS, *Interview with the composer*, in ID., *György Ligeti*, Robson Books, London 1998, p. 9.

Nämlich es gab das Merkwürdige, dass bestimmte Umstände, mit denen man sich gar nicht identifiziert, demgegenüber man im Widerstand ist, einen trotzdem einengen. [...] Ich war bis dahin ganz überzeugt links eingestellt, nicht Kommunist, aber weitgehend links eingestellter Sozialist. Ich habe auch mit dem Gedanken gespielt, in die kommunistische Partei einzutreten als junger Student 1945 nach dem Krieg. Ich weiß noch, wie ich auf- und abspazierte vor dem kommunistischen Parteihaus, ganz naiv, ich wusste nicht, was Kommunismus ist. Man brauchte zwei Empfehlungen, das waren zwei meiner Lehrer, die beide Parteimitglieder waren, und sagten, es sollten alle anständigen Leute in die Partei eintreten und eine neue Welt aufbauen und diese naiven Sachen. Wir wussten vom tatsächlichen Stalinismus zu wenig. Und dann bin ich auf- und abspaziert, und dann kam ein Regen und ich bin doch nach Hause gegangen in mein ungemütliches Zimmer, eine Küche, in der ich auf einer Matratze schlief. Ich sage, es war richtig, denn ich hätte als kommunistisches Parteimitglied viel größere Schwierigkeiten gehabt. Ich war bis zum Zeitpunkt 1948, in dem die schdanowsche Kulturpolitik anfang, sehr stark links engagiert, als Einstellung gegen Hitler und als Folge der Kriegserfahrungen und der Erfahrungen mit dem Nationalsozialismus.³⁶³

Dopo il 1945 Ligeti fu dunque sinceramente attratto dall'ideologia comunista, anche come reazione al recente passato fascista, pur senza mai iscriversi al partito; partecipò tuttavia con vivo interesse alle iniziative musicali promosse a livello nazionale. In questo periodo non solo compose brani ispirati al folklore magiaro e transilvano (cfr. Cap. 1.2), ma si dedicò anche alla redazione di numerosi articoli volti a valorizzare il panorama musicale ungherese, collaborando con testate nazionali e riviste specializzate. Ciò dimostra il suo intenso coinvolgimento nella vita culturale del tempo e l'apprezzamento che seppe conquistarsi come autore di contributi critici, nonostante la giovanissima età.

Tra il 1948 e il 1956 il compositore redasse infatti ben diciassette scritti di varia natura: sette recensioni di partiture di autori ungheresi contemporanei, due analisi di opere di Bartók, la revisione del catalogo delle opere di quest'ultimo originariamente compilato da Erich Döflein, due studi risalenti al periodo di formazione in Romania e due manuali destinati all'insegnamento dell'armonia in conservatorio:

Kótáismertetések (Recensione di partiture), «Zene-pedagógia», II/3 (1948), p. 43.

Bartók: Medvetánc Elemzés (Bartók: Danza dell'orso: analisi), «Zenei Szemle», V (1948), pp. 251-255.

³⁶³ Ja ich war, pp. 93

- Gát József: Kottaolvasás (József Gát: Lettura della partitura)*, «Zenei Szemle», V (1948), p. 257.
- Österreichische Musikzeitschrift*, «Zenei Szemle», V (1948), pp. 284-285.
- Kották (Partiture)*, «Zenei Szemle», VI (1948), p. 337.
- Neue Musik in Ungarn*, «Melos», XVI/1 (1949), pp. 5-8.
- Neues aus Budapest: Von Bartók bis Veress*, «Melos», XVI/2 (1949), pp. 60-61.
- Béla Bartók Werk*, redatto da Erich Doflein e rivisto da Ligeti, «Melos», XVI/4 (1949), pp. 153-155.
- Szervánszky Endre: Vonónégyes. M. Művészeti Tanács kiadás (Endre Szervánszky: Quartetto d'archi. Pubblicazione del Consiglio delle Arti Ungherese)*, «Zenei Szemle», agosto 1949, pp. 102-103.
- Járdányi Pál: Szonáta két zongorára. M. Művészeti Tanács kiadása (Pál Járdányi: Sonata per due pianoforti. Pubblicazione del Consiglio delle Arti Ungherese)*, «Zenei Szemle», agosto 1949, p. 103.
- Sugár: Vonóstrió. A Magyar Művészeti Tanács kiadása (Sugár: Trio d'archi. Pubblicazione del Consiglio delle Arti Ungherese)*, «Zenei Szemle», agosto 1949, pp. 105-106.
- Népzenekutató Romániában (Ricerche sul folklore musicale in Romania)*, «Új Zenei Szemle», I/3 (agosto 1950), pp. 18-22.
- Egy aradmegyei román együttes (Un complesso rumeno del comitato di Arad)*, in Dénes Bartha, Bence Szabolcsi (a cura di), *Kodály Emlékkönyv. Zenetudományi Tanulmányok (Kodály Festschrift. Musicological Studies I)*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1953, pp. 399-404.
- Klasszikus összhazattan (Armonia classica)*, Budapest, Zeneműkiadó, 1954.
- Járdányi Pál és Szervánszky Endre fuvolaszonatinái (Le Sonatine per flauto di Pál Járdányi ed Endre Szervánszky)*, «Új Zenei Szemle», V/12 (1954), pp. 26-28.
- Megjegyzések a bartóki kromatika kialakulásának egyes feltételeiről (Osservazioni su alcune condizioni per lo sviluppo del cromatismo di Bartók)*, «Új Zenei Szemle», VI/9 (1955), pp. 41-44.
- A klasszikus harmóniarend I-II (Il sistema dell'armonia classica I-II)*, Budapest, Zeneműkiadó, 1956.

Sallis,³⁶⁴ in un ampio saggio dedicato all'evoluzione del linguaggio di Ligeti fra gli anni Quaranta e Cinquanta, sottolinea come queste pubblicazioni mostrino una netta distinzione stilistica in base al periodo di redazione. I testi anteriori al 1950 si caratterizzano per un linguaggio vivace e inventivo, talora prolisso ma al tempo stesso chiaro e preciso nell'esposizione. La scrittura conserva un'impronta personale e apparentemente spontanea, oscillando tra un registro familiare e uno deliberatamente anticonvenzionale e provocatorio. Sono ricorrenti l'allitterazione, l'uso di una punteggiatura irregolare e il ricorso sistematico a ironia e umorismo.³⁶⁵

Lo studioso porta all'attenzione questo esempio tratto da un saggio del 1948 su una composizione di Sándor Veress:

Nous jouons avec la musique et la musique joue avec nous. Voici une pièce où la musique peut aussi bien être jouée à l'envers : votre main droite joue la gauche et votre gauche la droite. Pas de lecture mécanique : vous devez écouter... Ici vous pouvez frapper des tierces à la mélodie... Mais vous pouvez aussi jouer des choses qui ne sont pas du tout dans la partition... Vous vous faites prendre par vos propres doigts, tentés de jouer, et vous ne savez pas ce qui vous entraîne: votre main?... Votre imagination?... Vous vous êtes égaré loin dans des régions "défendues", vous jouez sens dessus-dessous, le professeur, les parents ne doivent pas l'entendre!³⁶⁶

Le pubblicazioni posteriori al 1950, al contrario, adottano un tono decisamente più controllato e uniforme. Scompaiono i rapidi cambi di registro e le strategie letterarie più originali, mentre l'umorismo cede il passo a un'espressione didattica, regolare e orientata a un approccio conservatore. In questi testi predomina l'intento formativo e il carattere sistematico, coerente con una prospettiva più accademica.

Sallis suggerisce che la spiegazione di questo mutamento stilistico possa andare oltre questioni di politica editoriale o di prestigio personale. Prima del 1950, la scrittura di Ligeti trasmetteva un entusiasmo inconfondibile per il futuro della musica ungherese e per la vita musicale nel paese, esaltazione che successivamente si attenuò progressivamente, già in parte a partire dal 1948. Questa rivalutazione generale è strettamente connessa sia al suo rapporto

³⁶⁴ FRIEDEMANN SALLIS, 1950 — *un tournant décisif pour György Ligeti?*, «Contrechamps», 12/13 (1990), p. 19.

³⁶⁵ *Ibidem*.

³⁶⁶ «Játszunk a muzsikával és a muzsika játszik velünk. Itt ez a darab hasára fordítva is elzenélhet : jobbkezed játsza a balt, bal a jobbat. Nem olvashatod gépszereuen : hallanod kell... Itt meg terceket üthetsz a dallamhoz... Aztán ütögethatsz olyat is, ami már mincs is a kottában... Játékra csábított ujjaid nagukkal ragadnak, nem is tudod, mi visz : kezed?... képzeleted?... messze elkalandoztál a "tilos" területre, összevissza játszol, a tanár, a szülök meg ne hallják!», GYÖRGY LIGETI, *Kótaismeretetések*, «Zene-pedagógia», II/3 (1948), p. 43.

complesso con l'eredità di Bartók, sia alle imposizioni imposte dallo stile compositivo del realismo socialista.

3.2.2 La nostalgia, il contrappunto e la difesa delle emozioni³⁶⁷

Nei mesi successivi alla fine della guerra, nelle composizioni di Ligeti non emergono più tematiche esplicitamente legate alla propaganda o ai motivi sovietici, come era avvenuto in opere quali *Burját-Mongol aratódal* e *Dereng már a hajnal*. Le sue pagine corali abbandonano la dimensione collettiva per assumere una connotazione nettamente diversa, non solo profondamente intima, ma anche deliberatamente riferita alla propria esperienza personale. Come già accennato nel cap. 1.2, le composizioni per coro – analogamente a quanto si osserva per altri organici – realizzate nella seconda metà del 1945 e nel 1946 presentano, pur nella diversità di linguaggio, fonti testuali e scelte stilistiche, una comune tematica della nostalgia per la terra natia, la Transilvania.

<i>Idegen Földön</i>	<i>In Una Terra Straniera</i>
<p><i>I. Siralmas nekem</i> Siralmas nekem idegen földön már megnyomorodnom, Szívem meghervadt nagy bánat miatt, nincs már hova fognom. Laktam földemről, szép szerelmemről mikor gondolkodom, Jutván eszemben, ott én mint éltem, könnyeimet hullatom. Siralmas nekem idegen földön laknom nagyon</p>	<p><i>I. È doloroso per me³⁶⁸</i> È doloroso per me diventare vecchio in una terra straniera, il mio cuore è sopraffatto da un grande dolore, non ho nessun posto dove andare. Quando penso alla vita nella mia terra, quando penso al mio amore Verso lacrime, perché vivo in una terra straniera. È doloroso per me vivere in una terra straniera</p>
<p><i>II. Egy fekete holló</i> Imhol kerekedik egy fekete felhő, Abba tollászkodik egy fekete holló. Állj meg, holló, állj meg! Vidd el leveleimet Apámnak, anyámnak, jegybéli mátkámnak! Ha kérdik: hogy vagyok? Mondjad: beteg vagyok; Idegen országba csak bujdosó vagyok.</p>	<p><i>II. Un corvo nero</i> Una nuvola nera si sta radunando, lì dentro un corvo nero si liscia le piume Fermati, corvo, fermati! Prendi la mia lettera A mio padre, a mia madre, alla mia promessa sposa. Se mi chiedono come sto, Dite che sono malato; Sono un fuggitivo in una terra straniera, lontano da loro, mi sento così solo.</p>
<p><i>III. Vissza ne nézz</i> Mikor a nagy erdon kimész arra kérlek, vissza ne nézz,</p>	<p><i>III. Non guardare indietro</i> Quando lasci la fitta foresta, ti imploro di non guardare indietro</p>

³⁶⁷ Il presente paragrafo estende e approfondisce alcune tematiche già trattate in MARINA ROSSI, “*Deep frozen expressionism. Tracce del trauma culturale nelle opere corali ungheresi di György Ligeti*”, Tesi di Laurea Magistrale in Musicologia, rel. Prof. Ingrid Pustijanac, Università di Pavia, A.A. 2021-22, pp. 92-115.

³⁶⁸ Per la traduzione italiana di questo brano e dei successivi si è fatto riferimento alle versioni in lingua inglese proposte all'interno delle note di copertina del Cd *György Ligeti Edition, A Cappella Vocal Works (vol. 2)*, London Sinfonietta Voices, dir. Terry Edwards (CD, Sony, SK 62305, 1997), pp. 26-63. Sono dunque possibili lievi difformità rispetto all'originale ungherese, che non sono state ritenute determinanti ai fini delle successive argomentazioni.

ne legyen szívednek nehéz
hogyan az idegen folder méisz.

IV. Fújdogál a nyári szél

Fújdogál a nyári szél,
hozzad az illatot,
nyári szél, felho kél
hínt le rank harmatot
Zöld erdő minden fád
aranyba foglalom,
ha látnád, elhoznád
hozzám a galambom.

Bujdosó

Fölkelt már a csillag Lengyelország felé
Magam is elmegyek, babám, arra felé
Megvetették nekem a megfogó hálót
Megfogtak engemet mint egy utonállót
Lám, megmondtam, rózsám, ne szeress engemet mert
Somogy vármegye hajszoltat engemet
A tömlőc fenéke az én vetett ágyam
annak a teteje takaró vánkösom.

Magány

Sej, elaludtam,
sej, elaludtam,
állóvíz partján,
állóvíz partján.

Fűvön fektemben,
ottan álomban
nőtt liliomszál,
nőtt liliomszál.

Le kéne tépni,
mellemre tűzni,
az én rózsámat
kéne csókolni.

Sej, ellankadok,
lassan bágyadok,
lassan bágyadok,
holnap meghalok.

Magos Kösziklának

Magos kösziklának
Oldalából nyílik
A szerelem orvosság,
Ki az én szívemet,
Gyenge természetem,
Mindenkor megújítja.
Aki a szerelmet
Soha nem próbálta,
Csak álomnak állítja.

Ha Folyóvíz Volnék

Ha folyóvíz volnék bánatot nem tudnék.
Hegek közt, völgyek közt szép csendesen folynék.

non appesantire il tuo corpo
perché stai andando in esilio

IV. Il vento dell'estate soffia.

Il vento dell'estate soffia.
Riportami il suo profumo,
Vento d'estate, e nuvole,
cospargetemi di rugiada!
Foresta verde, tutti i tuoi alberi
Li decorerò con l'oro
Se tu vedi la mia amata
E la porti a me.

Fuggitivo

Le stelle si sono alzate sopra la Polonia
Sto andando da quella parte, amore mio
Una volta hanno gettato una rete per me
Mi hanno preso come un brigante
Ti ho detto, mia rosa, di non amarmi
Perché tutta la contea di Somogy mi sta inseguendo
il mio letto è il pavimento della prigione
la mia coperta e il mio cuscino sono il tetto.

Solitudine

Sì, mi sono addormentato,
Sì, mi sono addormentato,
sulla riva dell'acqua
sulla riva dell'acqua.

Mentre ero sdraiato sull'erba,
nei miei sogni
è cresciuto un giglio,
è cresciuto un giglio.

Dovrei strapparlo
E premerlo al petto
Dovrei baciare
la mia rosa.

Sì, mi sto stancando
Lentamente scomparendo
Lentamente scomparendo
Domani morirò.

Su Una Alta Roccia

Su una alta roccia
In una fessura profonda
Fiorisce l'amore che tutto guarisce
È questo bocciolo
Che sempre ritempra
Il mio cuore stanco e il mio corpo
Colui che non ha mai
assaporato l'amore
lo chiama solo un sogno

Se Fossi L'acqua Di Un Ruscello

Se fossi l'acqua di un ruscello, non conoscere il dolore
Tra montagne, tra valli scorrerei magnifico e tranquillo

Nei testi considerati, alcune tematiche ricorrono con particolare frequenza, tra cui l'esilio («È doloroso per me diventare vecchio in una terra straniera», *Siralmas nekem*, v. 1; «Stai andando in esilio», *Vissza ne nézz*, v. 4), l'errare («Non ho nessun posto dove andare», *Siralmas nekem*, v. 2; *Bujdosó*), la lontananza dall'amata e l'impossibilità del ricongiungimento (*Magos Kösziklának, Egy fekete holló, Fujdogál a nyári szél*), nonché il dolore e la solitudine (*Magány, Ha Folyóvíz Volnék*).

Come già evidenziato, durante la Seconda guerra mondiale il compositore trascorse lunghi periodi lontano da casa, in condizioni di vita estreme, perse gran parte della sua famiglia e nel 1945 fuggì illegalmente a Budapest. Non sorprende dunque che il giovane Ligeti abbia scelto, per queste pagine corali, poesie in linea con la propria condizione emotiva, profondamente turbata e intrisa di malinconia per la natia Transilvania, dove si trovavano ancora la madre e l'amata Brigitte Löw. Tale senso di nostalgia è ulteriormente accentuato dal forte trauma emotivo subito durante i mesi di servizio militare, che segnarono profondamente la sua interiorità.

Sorprende invece lo stile compositivo adottato per tradurre in musica queste emozioni: linee melodiche essenziali, ambiti modali popolari e, soprattutto, un contrappunto imitativo piuttosto rigoroso, che in questo contesto potrebbe essere stato scelto da Ligeti come strumento per contenere l'intensa angoscia che lo turbava. La tecnica polifonica, tradizionalmente associata all'ambito sacro, non appare in prima analisi il mezzo espressivo più immediato per tradurre musicalmente sentimenti come dolore, solitudine, nostalgia di casa o amore per una donna lontana. In tali circostanze ci si sarebbe potuti attendere, da un giovane studente ancora impegnato nella sperimentazione di diversi linguaggi musicali, uno stile ricco di *pathos*, caratterizzato da melodie sinuose e armonie struggenti. Lo stile di questi brani – in cui si fondono elementi della tradizione musicale ungherese e della polifonia occidentale – è affine a quello del suo maestro Sándor Veress, che con Ligeti condivideva, tra l'altro, la nostalgia per Cluj, città natale di entrambi.

Il contrappunto, in questo contesto, sembra esercitare un controllo sulla materia musicale, finalizzato a equilibrare le intense emozioni evocate dal testo. Queste riflettono i profondi turbamenti che avevano segnato l'esperienza di Ligeti e testimoniano la sua volontà di confrontarsi con tali eventi traumatici, pur mantenendo una certa distanza: l'intensità del vissuto avrebbe reso impossibile una resa più diretta. In queste pagine corali, Ligeti sembra individuare una via, seppur provvisoria, per mediare tra la necessità di esprimere il proprio stato d'animo e l'impossibilità di affrontare pienamente ciò che è troppo doloroso.

3.2.3 Una presa di distanza

A partire dal 1947, si osserva un calo significativo nella produzione compositiva di Ligeti, in particolare quella corale. Egli iniziò a ridefinire il suo rapporto con la musica ungherese, distanziandosi progressivamente dalle implicazioni politiche; le speranze di democratizzazione e di rinnovamento della vita musicale, non solo per il giovane compositore, furono infatti di breve durata.

Ancora nel 1946-47, in particolare nei circoli della sinistra ungherese, prevaleva un certo ottimismo: il sistema istituito dopo la guerra definito ‘democrazia popolare’ sembrava garantire un’autonomia significativa rispetto all’Unione Sovietica. Lo stesso segretario del Partito comunista ungherese, Mátyás Rákosi, affermava nel 1946 che il socialismo ungherese avrebbe dovuto adattarsi alle condizioni locali. In questa fase di relativa apertura fu possibile discutere liberamente sia le prospettive politiche sia le possibilità artistiche del paese: i musicisti magiari potevano riflettere sul futuro della propria arte, prima che la progressiva affermazione del regime comunista, culminata nel 1948 imponesse limitazioni ideologiche sempre più stringenti. In retrospettiva, appare inevitabile che l’Ungheria avrebbe seguito il modello sovietico, ma all’epoca le alternative erano ancora concrete e oggetto di dibattito. Questo periodo rappresenta dunque uno snodo cruciale per individuare un’altra ‘via musicale’: una possibilità storica concepita da molti intellettuali e compositori ungheresi, che tuttavia non si realizzò.³⁶⁹

Il 10 febbraio 1948, il Comitato Centrale del Partito Comunista Sovietico emise una risoluzione sulla musica che avrebbe segnato profondamente lo sviluppo musicale in URSS e nei paesi dell’Europa orientale. L’iniziativa, promossa da Andrej Ždanov, prendeva di mira ufficialmente l’opera *La grande amicizia* di Vano Muradeli, accusata di essere dissonante, priva di melodia e lontana dalle forme classiche. In realtà, la risoluzione si estendeva ben oltre, attaccando apertamente i principali compositori sovietici dell’epoca (Šostakovič, Prokofiev, Chačaturjan) e condannando il cosiddetto formalismo musicale. Il decreto

³⁶⁹ Vedi RACHEL BECKLES WILLSON, *Memory, Dictatorship, and Trauma: Ligeti at the Hungarian Musicians’ Union 1949-1953*, in *Music and Dictatorship in Europe and Latin America*, a cura di Roberto Illiano e Massimiliano Sala, Brepols, Turnhout 2009, pp. 471-486.

sosteneva che questo tipo di musica rifiutava i principi fondamentali della musica classica, celebrava l'atonalità, la dissonanza e l' 'odore' della musica modernista borghese occidentale, mancava infine di melodia e si chiudeva in sperimentazioni 'confuse' e 'patologiche'. La risoluzione riaffermava la necessità che la musica si sviluppasse "in direzione del realismo", fondandosi sui principi del realismo socialista, cioè: *narodnost'* (popolarità, radicamento nel popolo), *klassovost'* (appartenenza alla classe operaia), *partijnost'* (fedeltà alla linea del Partito). Il testo integrale della risoluzione fu pubblicato sulla stampa ungherese una settimana dopo la sua diffusione in URSS. La sua ricezione suscitò un grande turbamento: compositori e critici si interrogavano sull'applicabilità del decreto anche al contesto ungherese. Nonostante in Ungheria esistessero già forme di censura, la severità e il carattere sistematico dell'intervento sovietico risultarono sconvolgenti.³⁷⁰

Nel 1949, il regime di Mátyás Rákosi, in piena fase di allineamento con l'Unione Sovietica, mise in atto una riforma radicale dell'intero sistema culturale ungherese. La musica, come ogni arte, divenne una questione politica e ideologica. La fondazione dell'Associazione dei musicisti e del Ministero dell'Educazione Popolare rappresentò la trasformazione radicale del rapporto tra arte e potere: la musica non era più considerata un'espressione libera o nazionale, ma un mezzo per educare politicamente le masse e manifestare fedeltà al Partito.

Nel corso del 1949, la leadership ungherese mise in atto una serie di interventi strutturali per rafforzare il controllo ideologico sulla vita musicale del paese, in piena sintonia con l'orientamento sovietico. A partire dal mese di agosto, il Partito dei Lavoratori Ungherese fondò nuove organizzazioni dedicate alla regolamentazione e al sostegno delle arti. Questi enti erano concepiti non solo per coordinare l'attività culturale ma, soprattutto, per integrarla nel progetto socialista, promuovendo i modelli artistici sovietici, reprimendo le voci critiche e istruendo ideologicamente gli artisti.³⁷¹

All'interno di questa riorganizzazione venne istituita la nuova Unione dei Compositori, con l'esplicita finalità di sostenere l'educazione politica, ideologica ed etica dei suoi membri. L'associazione doveva inoltre favorire la collaborazione fra i diversi ambiti artistici e mantenere i contatti internazionali con l'URSS e con gli altri paesi 'amici', tramite l'Istituto per le relazioni culturali con l'estero (Külföldi Kulturkapcsolatok Intézete). La rivista *Zenei*

³⁷⁰ Vedi DANIELLE FOSLER-LUSSIER, *Music Divided: Bartók's Legacy in Cold War Culture*, University of California Press, Berkeley 2007, pp. 4-10.

³⁷¹ MIHÁLY SZEGEDY-MASZÁK, *The Introduction of Communist Censorship in Hungary: 1945-49*, in *History of the Literary Cultures of East-Central Europe : Junctures and disjunctures in the 19th and 20th centuries. Volume III: The making and remaking of literary institutions*, a cura di Marcel Cornis-Pope e John Neubauer, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 2007, pp. 114-125.

Szemle (Rivista musicale), venne mantenuta come organo ufficiale, ma sottoposta a una direzione contenutistica fondata su criteri esplicitamente socialisti e rinominata *Új Zenei Szemle (Nuova Rivista musicale)*. Sebbene Zoltán Kodály fosse nominato presidente onorario dell'associazione, la guida effettiva fu affidata a Ferenc Szabó, che divenne il suo presidente operativo e il principale responsabile della sua linea politica.

Parallelamente alla fondazione dell'associazione, fu istituito un nuovo organo governativo preposto alla supervisione culturale: il Ministero dell'Educazione Popolare (Népművelési Minisztérium), che aveva il compito di favorire la cultura socialista, allineare le arti agli obiettivi del partito e diffondere in Ungheria la cultura sovietica. La rivista ufficiale del ministero fu intitolata significativamente *Szovjet Kultúra (Cultura sovietica)*, e già nel primo editoriale si sottolineava che la cultura dell'URSS, guida dell'umanità sul piano non solo economico e politico ma anche intellettuale e artistico, costituiva la fonte primaria per ogni rinnovamento artistico. Secondo quanto dichiarato dallo stesso ministero, era proprio ai modelli sovietici che si doveva ogni processo di purificazione artistica avvenuto in Ungheria fino a quel momento.³⁷²

Queste dichiarazioni segnarono un deciso rifiuto della possibilità, precedentemente accarezzata da molti intellettuali ungheresi, che la cultura nazionale potesse svilupparsi secondo un percorso autonomo, a partire dalle proprie tradizioni, come era stato annunciato dopo la fine della guerra. La nuova linea ideologica postulava la superiorità indiscussa dei modelli sovietici, negando ogni legittimità alla ricerca di una via culturale nazionale al socialismo. L'effetto fu quello di spegnere le speranze di quanti avevano creduto che l'Ungheria potesse ritagliarsi uno spazio originale, anche nel campo musicale, all'interno del blocco orientale.

3.2.4 *Sviluppi stilistici*

Come è stato già rilevato, a partire dal 1948 l'attività compositiva di Ligeti conobbe una significativa contrazione, condizionata dal suo progressivo distacco dalle direttive ufficiali, in un clima di smarrimento e scetticismo circa il futuro della musica ungherese. Nello stesso anno, tuttavia, le sue opere mantenevano ancora una certa impronta politica. Nel catalogo delle sue opere corali compaiono tre brani risalenti al 1948, di cui due purtroppo andati perduti: *Tavaszi (Primavera)*, per coro misto a quattro voci su testo di un poeta anonimo del

³⁷² FOSLER-LUSSIER, *Music Divided: Bartók's Legacy in Cold War Culture*, cit.

XVII secolo, e *Zúgva árad* (Torrente selvaggio), per coro maschile a quattro voci su testo di László Benjámín. Di entrambi non è stato possibile individuare e reperire il testo, ma sul secondo brano si possono comunque formulare alcune considerazioni. Il titolo suggerisce una possibile metafora di natura politica, anche in considerazione della decisa posizione ideologica del suo autore, László Benjámín (1910-1986), poeta e giornalista ungherese attivo soprattutto nel secondo dopoguerra. La sua produzione letteraria si colloca nell'ambito del realismo socialista, con una marcata adesione agli ideali promossi dal regime; le sue poesie, caratterizzate da un linguaggio chiaro e diretto, assumevano spesso funzione celebrativa, rivolgendosi alle masse e sottolineando i valori del lavoro collettivo e dell'impegno civile.³⁷³

Tali considerazioni risultano coerenti con i contenuti di un terzo brano, conservato all'Archivio di Basilea, intitolato *Nagy idők* (Grandi epoche), risalente allo stesso 1948, per coro misto a quattro voci su testo di Sándor Petőfi. Il testo del brano è tratto dall'ultima strofa della poesia *1848*, scritta fra ottobre e novembre dello stesso anno dal grande poeta nazionale ottocentesco ungherese.

<i>1848</i>	<i>1848</i>
<p>Nagy idők. Beteljesült az Írás Jósolatja: egy nyáj, egy akol. Egy vallás van a földön: szabadság! Aki mást vall, rettentőn lakol. Régi szentek Mind elestek, Földült szobraik kövéből Új dicső szentegyház épül, A kék eget vesszük boltozatnak, S oltárlámpa léssen benne a nap!</p>	<p>Grandi tempi. Si è compiuta la profezia della Scrittura: un solo gregge, un solo ovile. Una sola religione vi è sulla terra: la libertà! Chi professa altro, avrà terribile castigo. I santi d'un tempo sono tutti caduti, dalle pietre rovesciate delle loro statue s'innalza una nuova, gloriosa chiesa; il cielo azzurro ne sarà la volta, e il sole vi splenderà come lampada d'altare!.</p>

Il componimento, scritto nel contesto della rivoluzione ungherese, trasfigura l'evento politico in una visione profetica: la libertà è concepita come unica 'religione', destinata a sostituire i culti del passato. I vecchi santi cadono, i loro simulacri si infrangono e dalle rovine sorge una nuova chiesa universale, con il cielo per volta e il sole come lampada d'altare. Il richiamo agli ideali propri della situazione politica dell'Ungheria coeva a Ligeti appare evidente.

Il testo è reso musicalmente con uno stile semplice ma enfatico, in cui molti passaggi sono eseguiti dal coro all'unisono o all'ottava, secondo un registro retorico che si adatta pienamente alla forza dei contenuti. Questo stile, tanto dal punto di vista musicale quanto per

³⁷³ Voce *Benjámín László*, in *A magyar irodalom története, VI*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1966, <https://mek.oszk.hu/02200/02228/html/06/332.html> (ultimo accesso 10/10/2025).

l'ideale di libertà popolare che esprime, rivela una chiara affinità con quello della *Kantáta az ifjúság ünnepére* (*Cantata per la celebrazione della giovinezza*) che egli scrisse per il suo diploma di composizione presso l'Accademia Liszt (cfr. cap. 2.2.3). L'opera segnò un momento di svolta: per questo esame, nei primi mesi del 1949, Ligeti intraprese la stesura di quest'opera profana per soli, coro e orchestra utilizzando un linguaggio semplice, modale e ispirato al canto popolare. Il testo, scritto dall'amico Péter Kuczka, celebrava la libertà e la pace tra gli uomini, facendo esplicito riferimento all'eroismo dei sovietici.³⁷⁴ Tuttavia, quando nell'estate dello stesso anno Ligeti completò la partitura, si rese conto che i contenuti del testo non erano più conciliabili con la sua posizione rispetto alla situazione politica della nazione:

When I began the work, I was completely sincere and honest; I believed in the cause. But when I finished the work in the spring of 1949, it made me sick to my stomach. I was nauseated by the degree to which these socialist ideas were used for a filthy purpose in the worst possible police regime, with mass arrestations and executions.³⁷⁵

I began it before, in the summer of 1948. It was in a very popular style, a sort of Kodály-Handel-Britten style. There was a big fugue: I was very good at counterpoint. And it was absolutely what I wanted: completely diatonic, though not tonal but modal. The text was against imperialism and all those things, and I believed in it, at that moment. It was my graduation piece from the academy.

It was performed in 1949 at a World Youth Festival, which was a communist event, only we didn't know that: I was completely naïve – I didn't realize what happens. My cantata was perhaps closest to Britten's Spring Symphony: Britten was extremely popular in Hungary immediately after the war and until 1949. And when I began the work it was something totally honest. When it was performed, a year later, in 1949, I was completely against the regime.

You have to understand how much it was a time of transformation. So many people believed in this utopia, and then they were so completely disappointed – more than disappointed.³⁷⁶

La *Kantáta* venne eseguita durante il Festival della Gioventù di Budapest nell'agosto del 1949 e ottenne un notevole plauso da parte delle autorità, ma Ligeti, disgustato dalla retorica

³⁷⁴ Vedi SALLIS, *An introduction to the early works...* cit., pp. 82-99.

³⁷⁵ GYÖRGY LIGETI, JEAN CHRISTENSEN, *An art without ideology*, in *The Voice of Music: Conversations with Composers of Our Time*, a cura di Anders Beyer, Ashgate, Aldershot, 2000, <https://www.fib.no/en/articles/an-art-without-ideology/> (ultimo accesso 10/10/2025).

³⁷⁶ PAUL GRIFFITHS, *Interview with the composer*, cit., p. 11.

che aveva permeato la manifestazione, richiese la distruzione della registrazione effettuata dalla radio nazionale.³⁷⁷

È di particolare interesse osservare come, a seguito di questa esperienza, si delinei in Ligeti una svolta netta, che investe tanto lo stile compositivo quanto i contenuti testuali delle sue composizioni corali. L'autore abbandona infatti argomenti socio-politici, orientandosi verso un diverso orizzonte espressivo.

Di segno opposto risulta infatti una composizione di pochi mesi successiva, *Hajnal (Alba)*, per coro misto a 3-5 voci su testo di Sándor Weöres. Scritta all'inizio del viaggio di studio di Ligeti in Romania, l'opera possiede una struttura più articolata rispetto ai lavori precedenti, caratterizzata da un universo poetico lontano da i temi celebrativi della libertà e del popolo. Elementi derivati dalla tradizione folklorica ungherese, quali ambiti modali, formule ritmiche e stile *parlando-rubato*, si innestano su un tessuto lirico di raffinata scrittura. La composizione, articolata in tre sezioni, presenta trame polifoniche di notevole complessità, concepite in una forma flessibile che preserva un lirismo costante. L'alternanza tra passaggi di carattere meditativo e sezioni di danza più vivace determina un contrasto dinamico pronunciato, mentre l'interazione tra le voci femminili e maschili produce raffinati effetti di rarefazione e condensazione dello spazio sonoro. Ligeti introduce inoltre nuove soluzioni timbriche, ricorrendo a combinazioni vocali inedite e a strategie di articolazione che ampliano le risorse espressive del coro. Ne risulta una tensione interna che, pur nella coerenza della struttura, accentua la dimensione immaginativa del testo poetico.

³⁷⁷ Vedi MÁRTON KERÉKFY, 'Functional Music' and Cantata for the Festival of Youth: New Data on Ligeti's Works from His Budapest Years, in "I Don't Belong Anywhere": György Ligeti at 100, a cura di Wolfgang Marx, Turnhout, Brepols 2022, pp. 135-60.

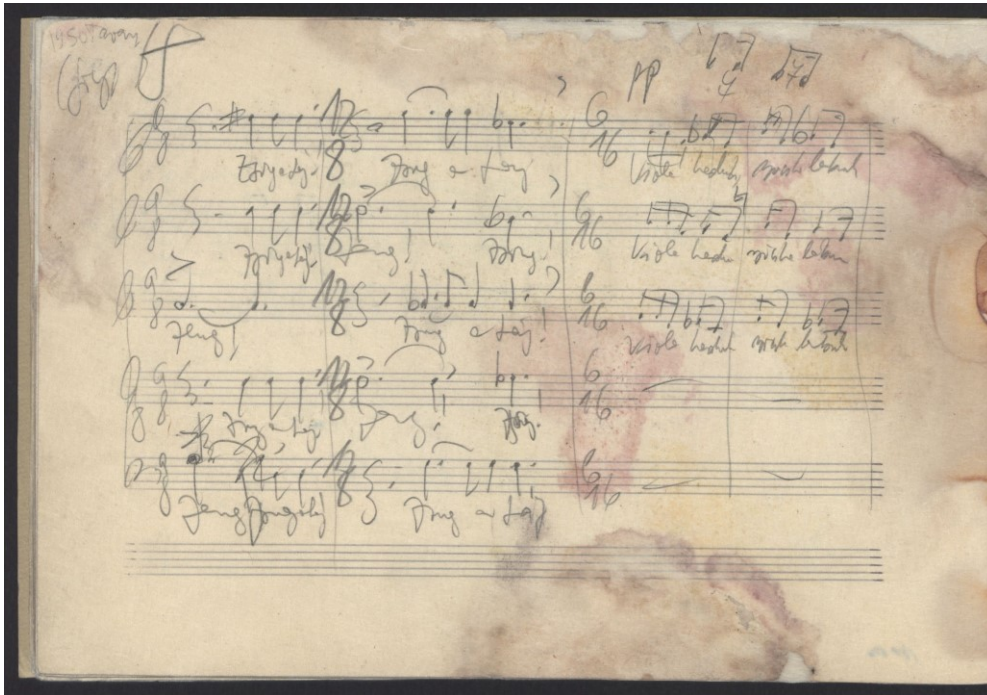


Fig. 17. G. Ligeti, *Hajnal*, manoscritto, 1950
 Paul Sacher Stiftung, Sammlung György Ligeti 0066 280-0030 (per gentile concessione)

Dello stesso orientamento espressivo è *Tél* (*Inverno*, per coro misto a quattro voci), in cui le immagini evocate dal testo di Weöres – un paesaggio invernale silenzioso e immobile, mosso soltanto dall'immagine di una slitta che scivola sul ghiaccio – trovano una traduzione musicale nella contrastante alternanza tra ampie sezioni all'unisono, riconducibili allo stile *parlando-rubato*, e densi cluster diatonici, impiegati per evidenziare i momenti di maggiore intensità poetica.

3.3 IL CONFLITTO CON LA SITUAZIONE POLITICO-CULTURALE DEL REGIME

A seguito della notorietà acquisita grazie all'esecuzione della sua *Kantáta*, Ligeti ricevette l'invito a comporre un inno dedicato al dittatore Mátyás Rákosi. Egli tentò di sottrarsi all'adempimento della richiesta, ma dovette fronteggiare una pressione sempre più opprimente. Durante l'estate del 1949, infatti, un clima di terrore si diffuse in Ungheria, con migliaia di individui arbitrariamente accusati, condannati in processi farsa e successivamente giustiziati o fatti scomparire nelle carceri, inclusi alcuni intimi conoscenti del compositore.³⁷⁸ In questo contesto di sempre più rigida repressione politica, Ligeti tentò di distanziarsi dal Realismo Socialista adottando una posizione di neutralità. Al fine di evitare l'impiego di testi propagandistici, Ligeti, su suggerimento di Farkas, intraprese la composizione di opere accessibili, ispirandosi alla letteratura classica ungherese e al folklore tradizionale.³⁷⁹ Risalgono a questo periodo le *Régi magyar társas táncok* (*Antiche danze sociali ungheresi*, per flauto, clarinetto e orchestra d'archi, 1949)³⁸⁰ scritte, come attestano le parole di Ligeti, come protezione contro la commissione della nuova cantata:

Die Alten ungarischen Gesellschaftstänze sind Salonstücke im 'Verbunkos-Stil' (so der Name für die damalige Unterhaltungsmusik), die als Klaviersatz von vier bekannten Komponisten gegen Ende des 18. oder zu Beginn des 19. Jahrhunderts aufgezeichnet wurden. Ich habe diese Stücke arrangiert - die Melodien stammen nicht von mir, die Harmonisierung nur zum Teil. Dagegen ist die Instrumentation für Flöte, Klarinette und Streichorchester und die Verknüpfung der Stücke zu einer Suite meine Arbeit. Eigentlich handelt es sich um eine Studentenarbeit – sie war Teil meiner Abschlussprüfung an der Franz-Liszt-Musikakademie in Budapest 1949. Solche Stücke dienten auch als Schutz vor dem Zwang, festlich-kommunistische Kantaten zu schreiben (1949 war die

³⁷⁸ Vedi LIGETI, ROELCKE, *Lei sogna a colori?...*, cit., p. 76.

³⁷⁹ STEINITZ, *György Ligeti...* cit., p. 26.

³⁸⁰ Lo stesso Farkas aveva composto numerosi pezzi ispirati a una collezione di antiche danze ungheresi raccolte da Bence Szabolcsi. Vedi ZSOMBOR NEMETH, *A Rákóczi nótájától a Régi magyar táncokig. Farkas Ferenc régizene-recepciójának korai szakaszáról*, versione rivista e ampliata della relazione *Choreae Hungaricae Lupi: Farkas Ferenc Régi magyar táncai*, presentata al Convegno *Évfordulók nyomában 2015*, organizzata dall'Istituto di Musicologia dell'MTA Bartók il 10 giugno 2015 <<https://www.parlando.hu/2015/2015-5/NemethZsombor-FarkasFerenc.pdf>> (ultimo accesso 10/10/2025).

Stalin-Rákosi-Diktatur fest etabliert). Diese quasi nationalistischen Tänze waren ein Notausgang zum möglichen Kompromiss [...]»³⁸¹

Il viaggio di studio in Romania permise a Ligeti di eludere la necessità di giustificare il rifiuto di comporre l'opera in omaggio a Rákosi. Tuttavia, nella nazione la situazione politica si presentava analoga a quella ungherese, se non addirittura più oppressiva. Sotto il regime di Gheorghe Gheorghiu-Dej, ebbero inizio le prime esecuzioni contro i dissidenti e venne attuato il terribile esperimento “Pitești”, un programma di ‘rieducazione’ ideologica attraverso la tortura. Analogamente a quanto era avvenuto in Ungheria, Matei Socor, il nuovo presidente dell'Unione dei Compositori Rumeni eletto nell'ottobre del 1949, aveva rigidamente imposto i dettami del realismo socialista, con gravi conseguenze per la vita musicale della nazione.³⁸²

Fortunatamente, Ligeti si trovava a Bucarest per dedicarsi allo studio della musica popolare (Cfr. Cap. 1.2.3), un ambito di ricerca fortemente promosso e finanziato dallo Stato, il che gli permise di operare in un clima di relativa quiete. Tuttavia, anche il rifugio offerto dalle attività di ricerca presso l'Istituto del Folklore tra Bucarest e Cluj non garantiva una protezione assoluta. L'utilizzo del patrimonio folkloristico da parte dei compositori era incoraggiato, ma soggetto a rigide restrizioni, con l'obbligo di conformarsi ai nuovi contenuti socialisti, escludendo qualsiasi elemento di intrattenimento, nostalgico, religioso o satirico. Come in Ungheria, la musica era stata ridotta a strumento ideologico, e ogni deviazione dalle direttive nazionali era soggetta a critiche e censure.³⁸³

3.3.1 Il confronto con la censura

Simon Gallot individua nella *Kantáta* un momento di rottura nell'evoluzione stilistica di Ligeti «entre ce que l'on pourrait appeler le “populaire par conviction” (avant 1949) et le “populaire par devoir” (après 1949)»:³⁸⁴ da questo momento in poi l'impiego di testi e melodie popolari nelle proprie composizioni cessò di essere una libera fonte di ispirazione,

³⁸¹ GYÖRGY LIGETI, *Geschrieben am 6. September 2000. Erstdruck im Programmheft zum Festival Gütersloh 2000: György Ligeti*, p. 26, in ID., *Gesammelte Schriften (Vol.II)*, p. 149.

³⁸² Vedi BIANCA ȚIPLEA TEMEȘ, *Haunting soundscapes of Transylvania: Ligeti's research stay at the Folklore Institute in Bucharest*, «Studia Universitatis Babeș-Bolyai Musica», LXIII/2, 2018, p. 313; ANDREEA MITU, *Ideological Aspects of Romanian Composition. Case Study: June 27, 1952 Meeting of the Romanian Creative Unions*, «Musicology Today», XII/4, 2021, pp. 261-269.

³⁸³ ȚIPLEA TEMEȘ, *Haunting soundscapes of Transylvania...* cit., pp. 315-16.

³⁸⁴ «Tra quello che si potrebbe chiamare il 'popolare per convinzione' (prima del 1949) e il 'popolare per dovere' (dopo il 1949)», in GALLOT, *György Ligeti et la musique populaire*, cit., p. 45.

ma divenne una «sorta di scudo difensivo contro le prescrizioni del realismo socialista»,³⁸⁵ una legittima alternativa all'utilizzo di testi dai contenuti politici e propagandistici richiesti dal regime:

I rejected all the officially approved communist texts based on socialist realism, but to be involved in arranging folk music was no compromise for me. I knew the Hungarian and Romanian folk music traditions quite well. Kodály and Bartók were my models. It was partly a compromise – and yet – ultimately, a little one, for my 'own' compositions couldn't be performed. But some of those choral works based on folk music were played on the radio and sung in concerts. I have never compromised politically, and I was always careful with the texts of the folk music, so that they could not be interpreted politically. These things were tolerated, however, and a few works were even published.³⁸⁶

Rientrato a Budapest nel 1950 e nominato docente di Teoria musicale presso l'Accademia Liszt (cfr. cap. 1.3.1), Ligeti si trovò a svolgere un'attività didattica e compositiva strettamente subordinata ai principi del realismo socialista. Opporsi alle restrizioni imposte ai musicisti non comportava soltanto il rischio di censura, ma anche la minaccia di essere classificati come nemici del regime, con il concreto pericolo di arresto e incarcerazione, nonché la perdita di prestigio e di sicurezza lavorativa.

Ogni compositore doveva necessariamente far parte dell'Unione di categoria: «chi non ne faceva parte, poteva scrivere musica solo per sé e non aveva alcuna chance di farla eseguire in pubblico. E poiché ufficialmente non poteva esserci disoccupazione, bisognava lavorare come manovali in una fabbrica».³⁸⁷ Per ottenere un'esecuzione o una pubblicazione, le opere andavano sottoposte a una commissione, che talvolta ne richiedeva anche un'esecuzione privata, al termine della quale decideva se autorizzarne la diffusione o la trasmissione radiofonica. Ligeti ricorda:

Bisognava presentare tutto all'Associazione dei musicisti a Budapest, e lì si decideva la sorte di ogni brano. Tutti i miei pezzi che non erano rielaborazioni di canzoni popolari venivano proibiti. Anche composizioni assai più inoffensive di quelle di Bartók. I tempi di Bartók erano altri tempi, dicevano, adesso c'è il socialismo. Adesso bisogna attenersi alle direttive di Ždanov sul realismo socialista. Era una situazione stranamente schizofrenica.³⁸⁸

³⁸⁵ LIGETI, Note di copertina, ID., *A Cappella Choral Works*, cit., p. 9.

³⁸⁶ GYÖRGY LIGETI, ANDERS BEYER, *An Art Without Ideology. Conversation with György Ligeti*, in ID., *The Voice of Music. Conversations with composers of our time*, Ashgate Publishing, London 2000 <<https://www.fib.no/en/articles/an-art-without-ideology/>> (ultimo accesso: 05/10/2025)

³⁸⁷ LIGETI, *Lei sogna a colori?*, cit., p. 78.

³⁸⁸ *Ibidem*.

Tutto ciò era profondamente incompatibile con le esigenze espressive di Ligeti. Non potendo più sottostare alle direttive imposte dal realismo socialista e alle severe restrizioni della commissione di censura, avvertiva un crescente senso di frustrazione e soffocamento creativo.

Secondo Kerékfy, fu a seguito della mancata esecuzione del *Concert Românesc* nell'ottobre del 1951, per il quale non ottenne l'approvazione della censura, che Ligeti iniziò a esplorare nuovi orizzonti espressivi.³⁸⁹ In quel momento, egli maturò l'intenzione di riformulare integralmente il proprio stile, emancipandosi dal modello di Bartók (Cfr. cap. 2.2). Questa scelta non rifletteva solo il desiderio di costruire una propria identità musicale, ma possedeva un significato più profondo: rappresentava la propria presa di distanza dai modelli culturali prescritti dal regime:

1951 kam ich definitiv zu der Erkenntnis, daß ich einen anderen Weg einschlagen müßte. Das hieß nicht nur Abkehr von den Volksliedbearbeitungen, sondern auch Loslösung von der Bartók-Nachfolge. Nun läßt sich ein solches Vorhaben nicht sofort realisieren. Vorstellungen einer statischen Musik hatte ich bereits 1950. Ich wusste, daß ich einmal eine Musik ohne Melodie und ohne Rhythmus komponieren würde, eine Musik, in der die Gestalten nicht mehr einzeln erkennbar, sondern ineinander verflochten, miteinander verwoben wären, in der die Farben changieren und irisieren würden. Ich führte zunächst ein doppelgleisiges Komponistendasein: Einerseits schrieb ich weiter Stücke in der Bartók-Nachfolge, andererseits begann ich zu experimentieren.³⁹⁰

Ligeti iniziò dunque a dedicarsi alle sue opere più sperimentali, seguendo quella che Kerékfy definisce «internal emigration»,³⁹¹ che gli consentì di sottrarsi a ogni vincolo stilistico, ma nella consapevolezza che non sarebbero state eseguite in pubblico. Allo stesso tempo, dovette tuttavia confrontarsi con il fatto che il linguaggio delle sue composizioni ispirate alla musica popolare non sempre risultava conforme ai requisiti del realismo socialista. *Haj, ifjúság!* (1951) e *Pápainé* (1953), ad esempio, vennero aspramente criticate dall'Unione dei Compositori, rispettivamente a causa di «recalcitranza adolescenziale» ed «eccessiva dissonanza».³⁹²

³⁸⁹ MÁRTON KERÉKFY, *A Kelet-Európai Népzene Hatása Ligeti György Zenéjére*, Tesi di Dottorato, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest 2014, p. 68.

³⁹⁰ GYÖRGY LIGETI, *Éjszaka-Reggel*, in ID, *Gesammelte Schriften (Vol. II)*, cit., p. 164.

³⁹¹ MÁRTON KERÉKFY, *A 'New Music from Nothing': György Ligeti's Musica ricercata*, «Studia Musicologica», XLIX/3-4, 2008, p. 229.

³⁹² «on account of “adolescent recalcitrance” (*Haj, ifjúság!*) or “excessive dissonance” (*Pápainé*)», in GYÖRGY LIGETI, *György Ligeti Edition, A Cappella Vocal Works (vol. II)*, London Sinfonietta Voices, dir. Terry Edwards (CD, Sony, SK 62305, 1997), nota introduttiva del cd, p. 10.

Per quanto riguarda il primo brano, nella rivista ufficiale *Új Zenei Szemle*, la sua prima esecuzione, alla Giornata Musicale della Gioventù del 1952 a Budapest, venne commentata (assieme ad altre composizioni di altri autori, fra cui Bárdos) nei seguenti termini:

Per quanto i giovani amino le elaborazioni di canti popolari di Kodály, altrettanto estranee e lontane risultano loro alcune delle nuove elaborazioni di canti popolari dei nostri compositori, presentate anche nelle Giornate Musicali. Queste elaborazioni di canti popolari non suscitano un profondo interesse tra i giovani, perché non esprimono e non riflettono le bellezze della nostra vita attuale. I nostri compositori non devono confondere il gusto musicale rovinato di alcuni cori giovanili con il gusto musicale naturale e sano delle decine di migliaia di giovani. La gioventù non ha bisogno di una musica incomprensibile, distaccata dalla realtà. Ai giovani bisogna rivolgersi con la voce della limpida melodia e della bellezza. Queste elaborazioni di canti popolari spesso evocano tra i giovani atmosfere e sentimenti piccolo-borghesi e borghesi, formando e indirizzando loro in una direzione sbagliata. In queste elaborazioni di canti popolari i motivi popolari non si sviluppano e non fioriscono, i ricchi sentimenti e pensieri del popolo diventano spenti. I motivi popolari variopinti e ricchi vengono soffocati e distorti da elementi esteriori completamente estranei al popolo, con i quali si rovina il gusto musicale della gioventù.

Tra le elaborazioni di canti popolari presentate nelle Giornate Musicali, rientrano tra queste, ad esempio: Gárdonyi: *Jerebé, Violám*, Ligeti György: *Haj ifjúság*, Sárai Tibor: *Suite per coro di bambini e orchestra per bambini*, Bárdos Lajos: *Tilinkó*, Vásárhelyi Zoltán: *Ország őrizője*.³⁹³

Le composizioni citate, secondo Kerékfy, vennero criticate non tanto per il linguaggio musicale quanto per i testi popolari impiegati, ritenuti moralmente discutibili, in quanto

³⁹³ «Amennyire szeretik a fiatalok Kodály népdalfeldolgozásait, annyira idegenek és távol állnak az ifjúságtól a zenei napokon is bemutatott néhány zeneszerzőnk új népdalfeldolgozásai. Ezek a népdalfeldolgozások nem keltenek mély érdeklődést a fiatalok körében, mert nem fejezik ki és nem tükrözik mai életünk szépségeit. [...] Az ifjúságnak nem kell érthetetlen, a valóságtól elszakadt zene. Az ifjúsághoz a tiszta dallamosság és a szépség 50 A támadás – mint arra Tallián Tibor rámutatott – nyilvánvalóan politikai természetű volt, s mindenekelőtt Bárdos személye ellen irányult.²⁷ Kétségtelen ugyanakkor, hogy az „ifjúság zenei izlését” féltő apparatcsik valóban találhatott kivetnivalót Bárdos és Ligeti kritizált műveiben, még ha nem is annyira a zenéjükben, mint inkább a szövegükben. Hiszen mindkét mű népi szövege nemcsak, hogy ideológiailag semleges, hanem még erkölcsileg is kifogásolható, amennyiben szókimondóan utal a testi szerelemre és a túlzott alkoholfogyasztásra („kapsz csókot kedvedre, csak jöjj el estére” és „a kalapom csurgóra, mindég innék ha volna” Bárdosnál, „ne fordulj el, ha megfoglak” és „ej legén csak hozzányúlt, a kisleány elpirult” Ligetinel). Várhegyi valószínűleg érzékelte, hogy a népi anyag felhasználásával a két szerző lényegében az alól az elvárás alól igyekezett kibújni, hogy „mai életünk szépségeit kifejező és tükröző” – értsd: pártos – szöveget zenésítsen meg, vagy más módon direkt politikai üzenetet hordozó művet komponáljon. Hogy a *Haj, ifjúság!*-ot követően Ligeti nem kísérletezett hasonlóan poentírozott, „hatásvadász”, nagyszabású népdalkórus írással, abban Várhegyi bírálatának alkalmasint döntő szerepe lehetett. hangján kell szólni. Ezek a népdalfeldolgozások sokszor kispolgári és polgári hangulatot és érzelmeket keltenek a fiatalok között és helytelen irányba formálják, nevelik őket. Ezekben a népdalfeldolgozásokban nem bontakoznak ki és nem virágnak a népi motívumok és elszürkülnek a nép gazdag érzelmei és gondolatai. A színes és gazdag népi motívumokat megölik és eltorzítják a néptől teljesen idegen külsőségekkel, amelyekkel rontják az ifjúság zenei izlését. A zenei napokon bemutatott népdalfeldolgozások közül ilyenek voltak pl. Gárdonyi: *Jerebé, violám*, Ligeti György: *Haj ifjúság*, Sárai Tibor: *Szvit gyermekkarra és gyermekzenekarra*, Bárdos Lajos: *Tilinkó*, Vásárhelyi Zoltán: *Ország őrizője*. GYÖRGY VÁRHEGYI, *Ifjúsági Zenei Napok. Hozzászólása a Dolgozó Ifjúság Szövetsége Központi Vezetősége részéről*, «Új Zenei Szemle», 3/11 (1952), p. 8, cit. in KERÉKFY, *A Kelet-Európai Népzene...* cit., pp. 49-50, 26n.

contenenti riferimenti espliciti all'amore fisico e all'eccesso di alcool.³⁹⁴ L'autore dello scritto György Várhegyi colse probabilmente che, scegliendo tale materiale, i due compositori miravano a evitare l'obbligo di musicare testi celebrativi della vita contemporanea o apertamente politici.

Tuttavia, alla base delle critiche vi sono probabilmente anche considerazioni di carattere strettamente musicale: *Haj, iffúság!* (cfr. Cap. 1.3.4) impiega sia materiale folklorico sia materiale originale di chiara ispirazione popolare, entrambi trattati in maniera decisamente peculiare: si alternano sezioni all'unisono o all'ottava, talvolta sostenute da prolungati bicordi, a passaggi più rapidi caratterizzati da ostinati serrati, lunghissime sequenze di note ribattute, frequenti sforzati e bruschi contrasti dinamici. Ligeti introduce inoltre un'imitazione dei tipici canti di cornamusa, con melodie spesso frammentate tra le voci e brevi imitazioni. Questo trattamento del materiale folklorico, o pseudo-folklorico, non appare rispettoso della fonte popolare, assumendo piuttosto un tono parodistico. L'inserimento di tali elementi sembra carico di un accento derisorio, che culmina nelle rauche note del basso (b. 99), nelle grottesche risate finali sugli acuti accentati (bb. 101-102) e nelle bizzarre due note conclusive del basso (vedi es. mus. 31).

³⁹⁴ Ivi, p. 50.

[Allegro - Ancora più mosso]

99

G.P. *ff*

Ha ha ha ha ha ha ha ha
Ha ha ha ha ha ha ha ha
 Ha ha ha ha ha ha ha ha

G.P. *ff*

Ha ha ha ha ha ha ha ha
Ha ha ha ha ha ha ha ha
 Ha ha ha ha ha ha ha ha

G.P. *ff*

Ha ha ha ha ha ha ha ha
Ha ha ha ha ha ha ha ha
 Ha ha ha ha ha ha ha ha

*) (ad lib. soli) G.P. *ff*

Bé - re - ked - tem!
Ich bin hei - ser!
 I've a sore throat!

Ha ha ha ha ha ha ha ha
Ha ha ha ha ha ha ha ha
 Ha ha ha ha ha ha ha ha

102

ha ha ha ha ha ha ha ha ha!
ha ha ha ha ha ha ha ha ha!
 ha ha ha ha ha ha ha ha ha!

ha ha ha ha ha ha ha ha ha!
ha ha ha ha ha ha ha ha ha!
 ha ha ha ha ha ha ha ha ha!

ha ha ha ha ha ha ha ha ha!
ha ha ha ha ha ha ha ha ha!
 ha ha ha ha ha ha ha ha ha!

(ad lib. solo) *pp*

ha ha ha ha ha ha ha ha ha!
Ha ha!
 ha ha ha ha ha ha ha ha ha!
Ha ha!
 ha ha ha ha ha ha ha ha ha!
Ha ha!

*) rekeden: heiser / hoarsely

3.3.2 La distensione e la fuga

Dopo la morte di Stalin si registrò un allentamento nella rigidità delle restrizioni politiche e culturali. In una testimonianza video intitolata “Erinnerungen an Stalins Tod”, Vera Ligeti racconta sia come lei e il marito vissero questo momento cruciale, sia l’atmosfera che si respirava nella nazione:

Eine ungeheure gute Botschaft, frohe Botschaft und Erleichterung am 5. März 1953, Genosse Stalin ist gestorben. Und komischerweise, das war für mich eine Lehre, es war wirklich wahnsinnig interessant, wir waren glücklich, Juri und ich, das war wirklich ein Volksfest mit Lampenbeleuchtung, aber die Menschen, die Leute, Kollegen und auf der Straße und so, Massen auf der Straße, man musste ja da marschieren und alles mögliche, diese Turnübungen machen, diese typisch faschistischen Geschichten, haben geweint und echt geweint, obwohl sie den Stalin genauso gehasst haben wie wir und genauso dagegen waren.

Solange der Stalin da war, war eine böse, tyrannische, katastrophale, geisteskranke Vaterfigur da. Einer, der gesagt hat, wo es lang geht. Irgendwie hat man sich ausgekannt. Man hat sich nie ausgekannt, weil, wie ich gesagt habe, die Parteilinie war so, wer jetzt der Böse ist und wer doch noch toleriert wird und so, das hat sich ständig geändert, ein bisschen. [...] Und dann war wirklich Unordnung, es hat eine Weile gedauert, bis der Khrushchev die Macht gekriegt hat. Und es war richtig, der Zerfall hat begonnen mit Stalins Tod.³⁹⁵

Il compositore, nell’intervista *Ja, ich war ein utopischer Sozialist*,³⁹⁶ afferma che solo nella primavera del 1956 si verificò un cauto allentamento del controllo culturale e politico. In questo lungo colloquio con Reinhard Oehlschlägel, vi è un’ampia sezione in cui Ligeti racconta gli eventi degli ultimi mesi trascorsi a Budapest, e si esprime in modo esplicito sui tragici eventi che hanno caratterizzato la Rivoluzione ungherese del 1956, narrando le scelte ardite ma decisive assunte da lui e da sua moglie Vera.³⁹⁷ Si tratta di un segmento particolarmente ricco e dettagliato, che merita un’analisi approfondita.

Secondo la testimonianza di Ligeti, la Rivoluzione ungherese del 1956 costituì un evento assolutamente spontaneo, un’esplosione di quell’ «odio incredibilmente represso»³⁹⁸

³⁹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=927I7oG1qo4&t=49s> (ultimo accesso 05/10/2025)

³⁹⁶ GYÖRGY LIGETI, REINHARD OEHLISCHLÄGEL, “*Ja, ich war ein utopischer Sozialist*”: *György Ligeti im Gespräch mit Reinhard Oehlschlägel*, «MusikTexte» 28/29 (1989), pp. 85-102.

³⁹⁷ L’intervista venne realizzata nel 1978, rivista dall’autore dieci anni più tardi e pubblicata nel 1989. In una nota inserita all’inizio della sezione presa ora in considerazione (p. 93, n. 2), il curatore sente l’esigenza di precisare che, al momento della pubblicazione, la situazione politica in Ungheria stava conoscendo un progressivo processo di liberalizzazione e ciò rendeva ormai possibile affrontare apertamente temi fino ad allora considerati tabù. LIGETI, OEHLISCHLÄGEL, “*Ja, ich war ein utopischer Sozialist*”... cit.

³⁹⁸ «unglaublich aufgetauter Haß», *ivi*, p. 97.

accumulato dalla popolazione contro un sistema segnato da repressione totale, arresti di massa ed esecuzioni. Il malcontento, già fortemente diffuso, fu innescato dalla riabilitazione postuma di Imre Rajk, giustiziato nel 1949, che lacerò il Partito e alimentò una nuova ondata di rabbia. La miccia scoccò nell'ottobre del 1956, quando una manifestazione studentesca pacifica, organizzata a Budapest davanti al Parlamento per esprimere solidarietà con la Polonia e chiedere il ritorno del riformista Imre Nagy, divenne il punto di partenza della rivolta. Lo sviluppo degli eventi fu rapido e drammatico. Il discorso pronunciato dal capo del governo Ernő Gerő, trasmesso alla radio e intriso di minacce e disprezzo, bollò la folla come 'controrivoluzionaria', determinando un'*escalation* che trasformò la protesta in una marcia furiosa verso la sede della Radio nazionale. Qui la polizia segreta (ÁVH) aprì il fuoco sui manifestanti, facendo precipitare la situazione in uno scontro armato: il 24 ottobre l'insurrezione si era già tramutata in una vera e propria battaglia tra i cittadini e l'esercito sovietico.³⁹⁹

Ligeti osserva che, a differenza della Primavera di Praga del 1968, la rivolta di Budapest fu essenzialmente una sollevazione degli operai delle aree industriali, esasperati dall'oppressione, contro un regime che egli definisce «antisocialista, quasi fascista».⁴⁰⁰ Tuttavia, quella breve stagione di speranza fu soffocata nel giro di poche settimane. Nonostante i negoziati condotti dal nuovo governo di Imre Nagy per introdurre elezioni libere e ottenere il ritiro delle truppe sovietiche, già il 3 novembre circolava la notizia che l'Unione Sovietica stava inviando ingenti rinforzi corazzati per sostituire le unità apparentemente ritirate. La rivoluzione appariva dunque condannata a una soppressione totale.

Dopo il 4 novembre, di fronte al ritorno di una dittatura totalitaria, Ligeti e la moglie maturarono la decisione di fuggire. Il 10 dicembre 1956 essi presero un treno organizzato illegalmente dai ferrovieri e diretto verso Occidente. Alla stazione di Sárvár la polizia militare sovietica arrestò i passeggeri della prima metà del convoglio, ma trovandosi nelle carrozze di coda Ligeti e la moglie riuscirono a fuggire e, dopo aver proseguito a piedi nella notte, attraversarono clandestinamente il confine con l'Austria.

Per un lungo periodo successivo a tali eventi, Ligeti evitò di farvi riferimento, sia per la difficoltà di rielaborarne la carica traumatica, sia per l'impossibilità di affrontare pubblicamente simili temi nel complesso contesto politico del tempo. Nondimeno, l'esperienza del controllo culturale imposto dal regime esercitò un'influenza profonda sul suo

³⁹⁹ Cfr. GIZELLA NEMETH PAPO, ADRIANO PAPO, *La Rivoluzione del 1956*, in, *Ungheria. Dalle cospirazioni giacobine alla crisi del terzo millennio*, Luglio Editore, Trieste 2013, pp. 101-122.

⁴⁰⁰ «absolut antizozialistischen, eigentlich faschistischen», LIGETI, OEHLISCHLÄGEL, "Ja, ich war ein utopischer Sozialist" ... cit. p. 96.

modo di concepire la composizione, le scelte stilistiche e le istanze espressive, incidendo in maniera decisiva sulla sua idea di ispirazione artistica:

Später, im Westen, wurde mir von Journalisten öfters die Frage gestellt: Für wen komponieren Sie? Meine östlichen Erfahrungen hinderten mich daran, diese Frage wirklich zu verstehen. Ein verbotener Künstler fragt sich so etwas nicht, denn seine künstlerischen Hervorbringungen erreichen ohnehin kein Publikum. Ich komponierte also nicht für jemanden, sondern der Sache wegen, aus innerem Bedürfnis. Eine reale Aufführung das erschien mir in Ungarn als unerreichbarer Luxus.

3.3.3 «Prehistory has ended»

Nel 1967, il governo ungherese, divenuto più liberale, proclamò un'amnistia per i rifugiati politici (cfr. cap. 1.4.1). In quell'anno la madre di Ligeti ottenne il visto per recarsi a trovarlo, mentre due anni dopo, nel 1969, il compositore fu invitato a far parte della giuria di un concorso a Budapest. Accettò a condizione che gli fosse concesso di accedere all'appartamento della madre, ancora sigillato dalle autorità. Così, nel 1970, Ligeti tornò in Ungheria per la prima volta dopo quattordici anni. La visita confermò in lui la risoluta convinzione di aver preso la decisione giusta nell'abbandonare il blocco orientale.⁴⁰¹

Alla fine degli anni Settanta la musica di Ligeti era ormai regolarmente programmata nei principali festival dell'Europa occidentale. Dal 1965 molte sue opere erano state eseguite anche al di là della Cortina di ferro, ma di rado in Ungheria: perciò una serata dedicata al compositore svoltasi a Budapest, nel novembre 1979, ebbe un significato particolare. Fu un riconoscimento pubblico del suo ruolo di musicista ungherese nella capitale del suo Paese, ancora sotto regime comunista. Il programma comprendeva *San Francisco Polyphony*, il *Double Concerto* e il *Requiem*, accanto a musiche di György Kurtág.⁴⁰² Questo ritorno rafforzò il rapporto di Ligeti con la musica ungherese, che egli considerava l'espressione di un legame indistruttibile con le proprie radici,⁴⁰³ e segnò al contempo un progressivo distacco dall'avanguardia franco-tedesca.

Se la fuga di Ligeti da Budapest costituì un'esperienza di cesura rispetto alla propria patria, il cui significato richiese decenni per essere elaborato, non si può tuttavia ignorare che

⁴⁰¹ STEINITZ, *György Ligeti... cit.*, p. 278.

⁴⁰² *Ibidem.*

⁴⁰³ «indestructible culture», Tünde Szitha, 'A Conversation with György Ligeti', in *Hungarian Musical Quarterly* 3:1 (1992), p. 14, cit. in STEINITZ, *György Ligeti: Music of the Imagination*, cit., p. 279.

essa segnò la svolta più rilevante della sua esistenza, ponendo fine al suo isolamento culturale e consentendo al contempo la sua affermazione come uno dei compositori più eminenti del XX secolo:

His life and career turned 180 degrees. The cultural isolation, in which he had committed his most personal and important work to the dark recesses of a 'bottom drawer', was over. In Vienna, Ligeti and Vera were welcomed by Hanns Jelinek and introduced to its somewhat daunting new music elite. It included, however, a composer of similar age to Ligeti, Friedrich Cerha, who later founded 'die reihe' ensemble and would conduct the premieres of *Aventures* and the *Chamber Concerto*. It was an intoxicating new start. Ligeti had at last arrived. Morning had come. Prehistory had ended.

APPENDICE A.

CATALOGO DELLE OPERE CORALI DI GYÖRGY LIGETI (1941-1955)

Il presente catalogo prende in esame la produzione corale a cappella di György Ligeti composta tra il 1941 e il 1955, delineando un quadro quanto più completo dell'attività del compositore in questo ambito durante gli anni della formazione e della prima maturità. Sono escluse le opere che prevedono l'impiego di strumenti, ensemble misti o orchestra, in modo da circoscrivere il campo d'indagine al solo repertorio corale privo di accompagnamento. A differenza dei cataloghi precedentemente pubblicati, il presente lavoro include non soltanto i brani completi, ma anche quelli incompiuti e i frammenti, ritenuti fondamentali per comprendere l'evoluzione stilistica e il progressivo affinarsi del linguaggio compositivo ligetiano.

La base documentaria del catalogo è costituita dall'archivio Ligeti conservato presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea, che rappresenta il principale punto di riferimento per lo studio critico dell'opera del compositore. In tale sede sono stati consultati sia i microfilm contenenti le belle copie delle partiture, sia i quaderni di studio, nei quali sono state individuate numerose bozze e annotazioni preparatorie relative alle composizioni corali. L'analisi di questi materiali ha consentito di ricostruire processi di elaborazione, varianti testuali e stratificazioni successive, fornendo un contributo decisivo alla definizione del corpus.

Nella redazione delle varie voci si è fatto inoltre costante riferimento a diversi repertori e fonti secondarie di rilievo. Tra questi, il catalogo di Ove Nordwall⁴⁰⁴ occupa una posizione di particolare importanza, in quanto pubblicato nei primi anni Settanta con la collaborazione diretta del compositore. La relativa prossimità cronologica rispetto al periodo della produzione giovanile conferisce a tale documento un valore testimoniale non trascurabile, poiché vi compaiono anche partiture oggi perdute, ma ricordate Ligeti stesso.

⁴⁰⁴ OVE NORDWALL, *György Ligeti. Eine Monographie*, Schott, Mainz 1971, pp. 188-219.

Un ulteriore punto di riferimento è costituito dal lavoro di Friedemann Sallis,⁴⁰⁵ che nella sua monografia offre un elenco ampiamente documentato delle opere, corredato di informazioni precise relative a datazioni, fonti, edizioni, prime esecuzioni e bibliografia di riferimento. Questi dati sono stati sottoposti a un processo di verifica e integrazione attraverso il confronto con altri studi fondamentali, in particolare la tesi dottorale di Márton Kerékfy e i testi di Simon Gallot e di Ingrid Pustijanac, che hanno permesso di affinare ulteriormente l'apparato cronologico e filologico del catalogo.⁴⁰⁶

L'insieme di tali contributi, integrato dall'esame diretto delle fonti primarie, ha consentito di proporre una visione complessiva della produzione corale giovanile di Ligeti, restituendone non solo la consistenza documentaria, ma anche le dinamiche di formazione, i modelli di riferimento e le linee di sviluppo.

⁴⁰⁵ FRIEDEMANN SALLIS, *An Introduction to the Early Works of György Ligeti*, Studio-Schewe, Köln 1996, pp. 262-291.

⁴⁰⁶ MÁRTON KERÉKFY, *A Kelet-Európai Népzene Hatása Ligeti György Zenéjére*, Tesi di Dottorato, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest 2014, pp. 27-32 e 164-180; SIMON GALLOT, *György Ligeti et la musique populaire*, Symétrie, Lyon 2010, pp. 233-251; INGRID PUSTIJANAC, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2010, pp. 271-279.

TITOLO	ORGANICO	TESTO	EDITORE	DATA	PRIMA ESECUZIONE NOTA	BELLA COPIA	SCHIZZI E ABBOZZI	NOTE
1941								
<i>Choral</i>	Coro misto a 4 voci	Dániel Berzsenyi	Schott, Mainz, (in preparazione)	26 ottobre	SWR Vokalensemble, dir. Yuval Weinberg, CD 2023	MF 049 27		Denominato <i>Hymnus</i> nel catalogo di Nordwall. Al termine della bella copia compaiono 2 battute di <i>Wandrer's Nachtlid</i>
<i>Wandrer's Nachtlid</i>	Coro misto a 4 voci	Goethe	manoscritto	1941-1942			MF 049 27 Al termine di <i>Choral</i> MF 065 247 Notenbuch 1	
1942								
<i>Chorlied nach Goethe</i>	Coro misto a 4 voci		Schott, Mainz, (in preparazione)	2 gennaio	SWR Vokalensemble, dir. Yuval Weinberg, CD 2023	MF 049 28	MF 065 247 Notenbuch 1 MF 065 259 Skizzenheft 3	Rifacimenti: Goethe Lied (voce e pianoforte, 1943) e Arietta (Violino o violoncello e pianoforte, 1943)
<i>Kádár Kata székely népballada (Ballata székely di Kádár Kata)</i>	Coro misto a 4 voci	tradizionale	manoscritto	marzo?			MF 065 262 Skizzenheft 6	
<i>A Varró Lányok (Le giovani sarte)</i>	Coro femminile a 4 voci	János Arany	Schott, Mainz, (in preparazione)	dicembre	SWR Vokalensemble, dir. Yuval Weinberg, CD 2023	MF 063 219		
<i>Orbán</i>	Coro femminile a 4 voci	Sándor Petőfi	Schott, Mainz, (in preparazione)		SWR Vokalensemble, dir. Yuval Weinberg, CD 2023	MF 060 173	MF 065 264 Skizzenheft 8	
1943								
<i>Ecce quomodo moritur justus</i>	Coro misto a 4 voci	sacro	frammento				MF 065 266 Skizzenheft 10	
<i>Temetés a tengeren (Funerale in mare)</i>	Coro misto a 4 voci	Endre Ady	Schott, Mainz, (in preparazione)	agosto	SWR Vokalensemble, dir. Yuval Weinberg, CD 2023	MF 063 213	MF 065 266 Skizzenheft 10	
<i>Ave Maria</i>	Coro misto a 4 voci	sacro	frammento				MF 065 266	

TITOLO	ORGANICO	TESTO	EDITORE	DATA	PRIMA ESECUZIONE NOTA	BELLA COPIA	SCHIZZI E ABBOZZI	NOTE
	voci						Skizzenheft 10	
Híres betyár vagyok (Sono un famoso bandito)	Canone a 3 voci pari	popolare	frammento				MF 065 266 Skizzenheft 10	
1945								
Burját-Mongol aratódal (Canto di raccolta buriato-mongolo)	Coro misto a 4 voci	popolare	Schott, Mainz, (in preparazione)	gennaio	Febbraio 1948, Cluj, Ruházati munkasak szakszervezeti kórusa, diretto da Béla Szántó	MF 048 24		
Dereng már a hajnal (L'alba si è già alzata)	Coro misto a 4 voci		Józsá Béla Athenaeum, Cluj, 1945) Cserépfalvi E., Budapest, 1946 The Workers' Music Association, London, 1947, con il titolo <i>Early comes the summer</i> C. G. Szaktanács, Cluj, 1948 Schott, Mainz, (in preparazione)	febbraio	12 dicembre 1946, Budapest, <i>Vándor és Intagyaki kórus</i> , diretto da Endre Székely.	MF 049 37		
Három József Attila- kórus (Tre cori su testo di Attila József)	Coro misto a 2 e 4 voci	Attila József	manoscritto	febbraio- maggio			MF 064 232a	Composto (parzialmente) soltanto il n. 1 <i>Végül</i>
Ady-kórus (Coro su testo di Endre Ady: Az utca éneke)	Due cori misti a 4 voci	Endre Ady	perduto	maggio				
Ajánlás (Dedica)	Duo senza parole per soprano e baritono o coro		manoscritto	24 maggio		MF 065, 252 Notenbuch 6		Dedica musicale che introduce il Notenbuch 6 dedicato alla fidanzata

TITOLO	ORGANICO	TESTO	EDITORE	DATA	PRIMA ESECUZIONE NOTA	BELLA COPIA	SCHIZZI E ABBOZZI	NOTE
	misto a cappella							Brigitte Löw (<i>Bici füzete</i>)
Betlehemi királyok (<i>I magi di Betlemme</i>)	Coro di voci bianche a 2 voci	József Attila	Schott, Mainz 1999	14-15 giugno 1945		MF 048 21	MF 065 249 Notenbuch 3 MF 065 252 Notenbuch 6	Corrisponde al n. 4 di <i>Bicinia Biciae</i>
Ringató	Coro a 2 voci miste o 2 voci e basta	József Attila	frammento	Giugno-settembre			MF 065 249 Notenbuch 3	canone
Bicinia Biciae (<i>Bicinia per Bici</i>)	Sette duetti per soprano e baritono o coro misto			27 giugno-17 ottobre			MF 065, 252 Notenbuch 6	Dedicato alla fidanzata Brigitte Löw
Erdélyi népdalok: (<i>Canti popolari transilvani</i>)	Per 2 voci o coro a 2 parti	popolare	manoscritto	ottobre			MF 065 249 Notenbuch 3	Il primo brano, <i>Rab vagy</i> (<i>Sei prigioniero</i>) viene ripreso in <i>Bicinia Biciae n.7</i>
Kis Jésus	Coro femminile a 3 voci		frammento	20 dicembre			MF 065 248 Notenbuch 2	
Idegen földön (<i>Per una terra straniera</i>)	Coro femminile a 3 voci	Bálint Balassa (n.1), popolare (nn. 2-4)	Schott, Mainz, 1988	25 novembre-20 gennaio	17 maggio 1971, Stoccolma, Eric Ericsons Kammarkör diretto da Eric Ericson	MF 055 105	MF 065 248 Notenbuch 2 MF 065, 252 Notenbuch 6	
1946								
Két Balassa Bálint-kórus (<i>Due cori su testo di Bálint Balassa</i>)	Coro misto a 5 voci	Bálint Balassa	Schott, Mainz, (in preparazione)	25 gennaio-9 febbraio		MF 056 116	MF 065, 252 Notenbuch 6	
Húsvét (Pasqua)	Due cori di voci bianche a 3 voci	popolare	Schott, Mainz, 2003	aprile		MF 055 104	MF 065 249 Notenbuch 3 MF 065, 252 Notenbuch 6	

TITOLO	ORGANICO	TESTO	EDITORE	DATA	PRIMA ESECUZIONE NOTA	BELLA COPIA	SCHIZZI E ABBOZZI	NOTE
<i>Assumpta est Maria</i>	coro a 3 voci (SAT)	sacro	manoscritto	fine anno accademico		MF 048 9	MF 065 265 Skizzenheft 9	
<i>Justorum animae</i>	coro a 3 voci (SAT)	sacro	manoscritto	fine anno accademico			MF 065 265 Skizzenheft 9 MF 066 275 Skizzenheft 19	Brano non presente nei cataloghi consultati
<i>Magos Kősziklának (Dall'alto della roccia)</i>	Coro misto a 3 voci	popolare	Schott, Mainz, 2003	31 ottobre		MF 058 150	MF 065, 253 Notenbuch 7	
<i>Magány (Solitudine)</i>	Coro misto a 3 voci	Sándor Weöres	Schott, Mainz, 1988	10 novembre		MF 058 149	MF 065, 253 Notenbuch 7	
<i>Bujdosó (Errante)</i>	Coro misto a 3 voci	popolare	C.G. Szaktanács, Cluj, 1948 Schott, Mainz, 1999	20 dicembre		MF 048 23	MF 065, 253 Notenbuch 7	
1947								
<i>Ha folyóvíz volnék (Se fossi l'acqua del ruscello)</i>	canone a 4 voci	popolare	In <i>165 kánon</i> , Zeneműkiadó, Budapest, 1954 Schott, Mainz, 1999	3 maggio		MF 055 90	MF 065 249 Notenbuch 3 MF 065 251 Notenbuch 5 MF 065 252 Notenbuch 6	
1948								
<i>Nagy idők (Grandi epoche)</i>	Coro misto a 4 voci	Sándor Petőfi	Zeneműnyomda, Budapest 1951 Zenemű- kiadó, Budapest, 1952 Schott, Mainz, (in preparazione)	15 marzo	SWR Vokalensemble, dir. Yuval Weinberg, CD 2023	MF 060 165		
<i>Tavaszi (Primavera)</i>	Coro misto a 4	poeta anonimo	perduto	giugno				

TITOLO	ORGANICO	TESTO	EDITORE	DATA	PRIMA ESECUZIONE NOTA	BELLA COPIA	SCHIZZI E ABBOZZI	NOTE
	voci	del 17 secolo						
Zúgva árad (Torrente selvaggio)	Coro maschile a 4 voci	László Benjámín	perduto	settembre				Arrangiato per ensemble di fiati da István Sárközy e György Kurtág (Archivio Kurtág, Paul Sacher Stiftung Basel)
1949								
Napsugár	Coro misto	Sándor Weöres	frammento					«Madrigal»
Hajnal (Alba)	Coro misto a 3-5 voci	Sándor Weöres	Schott, Mainz, (in preparazione)	13 dicembre-marzo	SWR Vokalensemble, dir. Yuval Weinberg, CD 2023	MF 055 92	MF 065, 254 Notenbuch 8 MF 066 280 Skizzenheft 24	
1950								
Kállai kettős (Doppia danza di Kállo)	Coro misto a 4 voci	popolare	Schott, Mainz, 1999	3 ottobre-1 novembre	Dicembre 1950, Budapest	MF 055 110	MF 066 287 Skizzenheft 31	
[Brano senza titolo]	3 voci femminili		frammento				MF 066 287 Skizzenheft 31	
Tél (Inverno)	Coro misto a 4 e 5 voci	Sándor Weöres	Schott, Mainz, (in preparazione)	9 novembre		MF 063 212	MF 066 287 Skizzenheft 31	
Lakodalmas (Danza nuziale)	Coro misto a 4 voci	popolare	<i>Kórusvezetők kézikönyve I</i> , Zeneműkiadó, Budapest 1953 Schott, Mainz, 1999	19-21 dicembre	30 maggio 1951, Radio Kossuth: Ensemble Centrale del Coro delle Riserve del Lavoro, diretto da. Árpád Darázs	MF 058 144	MF 066 287 Skizzenheft 31	
1951								
Az asszony és a katona (La donna e il soldato)	Coro misto a 4 voci	popolare	Zeneműkiadó, Budapest 1956 Schott, Mainz, (in preparazione)		1954 Coro Folk Ensemble dello Stato	MF 064 232		
1952								

TITOLO	ORGANICO	TESTO	EDITORE	DATA	PRIMA ESECUZIONE NOTA	BELLA COPIA	SCHIZZI E ABBOZZI	NOTE
<i>Haj, Ifjúság (Hey, Gioventù)</i>	Coro misto a 4 voci	popolare	M.T. Központi, Budapest 1952 Schott, Mainz 1999	8-11 aprile	Ottobre 1952, Budapest, (Giornate musicali della gioventù) Ensemble Centrale del Coro delle Riserve del Lavoro, diretto da. Árpád Darázs	MF 055 91		
<i>Hortobágy</i>	Coro misto a 4 voci	popolare	Zeneműkiadó, Budapest 1953 Schott, Mainz, 1999	giugno	25 ottobre. 1953, Budapest, (Settimana della musica ungherese) Coro SZOT, diretto da Zoltán Simon	MF 055 102		
<i>Pletykázó asszonyok (Donne che spettegolano)</i>	Canone a quattro voci	Sándor Weöres	In <i>165 kánon</i> , Zeneműkiadó, Budapest, 1954 Schott, Mainz, 1999			MF 061 181a	MF 065 251 Notenbuch 5	
<i>Tizenkettődik (Dodicesimo) 1953</i>	Canone	Bálint Balassa	frammento				MF 065 251 Notenbuch 5	
<i>Pápainé (Vedova Pápai)</i>	Coro misto a 4 voci	popolare	Schott, Mainz, 1988	19 luglio	3 luglio 1970, Stoccolma, Eric Ericsons Kammarkör diretto da Eric Ericson	MF 061 175 MF 061 176		
<i>Inaktelki nóták (Canti di Inaktelke)</i>	Coro misto a 2 voci		<i>Kétszólamú - kíséret nélküli - kórusgyűjtemény</i> , Zeneműkiadó, Budapest 1954. Schott, Mainz,			MF 055 106	MF 065 251 Notenbuch 5	Cfr. <i>Hat Inaktelki Népdal</i> , per tre voci femminili e orchestra, 1953

TITOLO	ORGANICO	TESTO	EDITORE	DATA	PRIMA ESECUZIONE NOTA	BELLA COPIA	SCHIZZI E ABBOZZI	NOTE
			1999					
1955								
<i>Éjszaka, Reggel (Sera, Mattino)</i>	Coro misto a 8 voci	Sándor Weöres	Schott, Mainz, 1973		3 luglio 1970, Stoccolma, Eric Ericsons Kammarkör diretto da Eric Ericson	MF 049 47		
<i>Mátraszentimrei dalok (Canti di Mátraszentimre)</i>	Coro femminile o infantile a 3 voci	popolare	Schott, Mainz 1984		9 giugno 1984, Saarbrücken, Kammerchor Hausen, diretto da Robert Pappert	MF 059 152		

APPENDICE B

(EN)CHANTING LIGETI. UN'INDAGINE QUALITATIVA SUL PROCESSO DI APPRENDIMENTO DELLA MUSICA DEL NOVECENTO DA PARTE DI UN CORO AMATORIALE

Questa sezione in appendice presenta gli esiti di una ricerca nell'ambito della Music Performance Research, sull'esecuzione di alcune pagine corali giovanili di György Ligeti, ed è stata condotta grazie alla collaborazione del Coro Polifonico "Vincenzo Gianferrari" di Trento.

Lo studio ha indagato, attraverso un approccio multistrategico di natura qualitativa, il processo collettivo di apprendimento della musica ligetiana, con l'obiettivo di rivelare aspetti finora inesplorati della performance attraverso lo sguardo soggettivo degli interpreti. I brani eseguiti fanno parte del repertorio corale composto da Ligeti nel periodo che intercorre fra l'inizio dei suoi studi presso il Conservatorio di Budapest e l'anno in cui fuggì clandestinamente dall'Ungheria a causa delle limitazioni imposte dal regime comunista. Queste pagine corali vengono tuttavia scarsamente considerate dalla ricerca musicologica e raramente proposte in concerto; pertanto, la presente indagine intende approfondire le motivazioni di questo mancato interesse, e promuovere la conoscenza e l'esecuzione di tali partiture, anche da parte di formazioni non professionali.

B.1 Descrivere la ricerca

La realtà del coro amatoriale all'interno della Music Performance Research è stata oggetto di numerosi e approfonditi studi; questi, tuttavia, hanno indagato in prevalenza aspetti legati ad ambiti psicologici e sociologici dell'attività corale (dunque per la maggior parte pubblicati in riviste e volumi di ambito non strettamente musicologico) e sono stati raramente condotti da ricercatori con competenze musicali specifiche. Queste ricerche, sviluppate soprattutto nel contesto anglo-americano, hanno preso in esame tematiche quali il ruolo del direttore,⁴⁰⁷ la formazione dell'identità musicale,⁴⁰⁸ nonché i benefici del canto corale in relazione all'apprendimento della musica⁴⁰⁹ e al benessere individuale.⁴¹⁰ Anche numerosi studiosi russi si sono dedicati a questo ambito di ricerca e hanno esplorato, fra l'altro, gli aspetti manageriali del coro amatoriale,⁴¹¹ la sua funzione socio-culturale,⁴¹² e il ruolo nell'educazione spirituale e culturale del canto in tali formazioni.⁴¹³

Questo interesse nei confronti della coralità non professionale non sembra trovare eguale riscontro all'interno della discussione musicologica italiana, nonostante l'amatorialità rappresenti una parte indubbiamente maggioritaria delle esperienze corali nella nostra nazione. Ad eccezione di alcuni isolati contributi,⁴¹⁴ la ricerca ha riservato una maggiore attenzione alla pratica dei cori scolastici⁴¹⁵ e alla valorizzazione del canto di tradizione

⁴⁰⁷ MICHAEL BONSHOR, *Conductor feedback and the amateur singer: The role of criticism and praise in building choral confidence*, «Research Studies in Music Education», XXXIX, 2, 2017, pp. 139-160.

⁴⁰⁸ HERMIONE RUCK KEENE, *Swooping in to save the day?: Investigating the effects on musical identity of a choral collaboration between amateur and professional singers*, «Visions of Research in Music Education», XXVI, 4, 2015 <<https://digitalcommons.lib.uconn.edu/vrme/vol26/iss1/4>> [Ultimo accesso: 24/05/2025].

⁴⁰⁹ ANNIE A. MOK, *"I can follow": Self-directed informal learning strategies adopted by choristers in an adult amateur choir*, «Music education research», XXII, 4, 2020, pp. 421-431.

⁴¹⁰ ALEXANDRA LINNEMANN – ANNA SCHNERSCH – URS M. NATER, *Testing the beneficial effects of singing in a choir on mood and stress in a longitudinal study: The role of social contacts*, «Musicae Scientiae», XXI, 2, 2017, pp. 195-212.

⁴¹¹ VLADIMIR FEDOROVICH ČABANNYJ, *Metodologija upravlenija ljubitel'skim horovym kolektivom*, «Vestnik Sankt-Peterburgskogo Gosudarstvennogo Universiteta Kul'tury i Iskusstva», XI, 2, 2012, pp. 160-169.

⁴¹² IL'JA SERGEEVIČ KOŽEVNIKOV, *Vospitanie sovremennoho "Čeloveka truda" sredstvami horovogo ispolnitel'stva: Iz opyta raboty s horom ūnošej Politehničeskogo kolledža*, «Vestnik Magnitogorskoy konservatorii: Naučnyj, metodičeskij i informacionnyj žurnal», II, 2018, pp. 57-62.

⁴¹³ AZAT ISKANDAROVICH ABZALOV, *Samodejatel'noe horovoe penie kak sredstvo duhovno-kul'turnogo prosvešeniâ*, in *Horovoje iskusstvo v XXI vjekje: tjendjentsii i pjerspektivy*, a cura di Ajdar Zagirovich Jarullin, Gosudarstvennaâ Konservatoriâ, 2011, pp. 35-39.

⁴¹⁴ Fra cui segnalò STEFANO CATUCCI, *L'esperienza del coro fra etica e tecnica*, in *Insieme. Canto, relazione e musica in gruppo*, a cura di Giorgio Guiot, Trento, Erickson, 2021, pp. 106-113; GABRIELLA REPREGOSIO, *Esperienze di coralità: Una ricerca quali-quantitativa*, «Musica & Terapia», XXXVII, 2018, pp. 35-53.

⁴¹⁵ *Far di canto a scuola: un grido di battaglia*, a cura di Lara Corbacchini, in «Musica Domani», XLIII, 168-169, 2013, pp. 50-61; MARIA GRAZIA BELLIA, *Coroscenico: Apprendimento Cooperativo Del Canto Corale*, in *Il coroscenico. Modelli e proposte operative per un'attività corale nella scuola primaria*, Roma, Edikit, 2019; MARIA PETRELLI, *In Coro: un progetto di musica a scuola*, in *"Questo è il tempo del mio lieto aprile": saggi in onore di Marcello de Angelis*, a cura di Maurizio Gagliardi, Firenze, LoGisma, 2013, pp. 189-195.

orale.⁴¹⁶ Non mancano le occasioni di confronto a carattere regionale promosse dalle varie Federazioni Corali Italiane, così come da Feniarco;⁴¹⁷ pare tuttavia che tali riflessioni non ottengano il giusto spazio in un dibattito musicologico più ampio.

Il presente contributo intende invece porre in primo piano il carattere non professionale di una formazione corale nel suo processo di studio e concertazione di musica cosiddetta ‘d’arte’; si propone di descrivere, dal punto di vista soggettivo dei partecipanti, l’esperienza di conoscenza della musica di Ligeti, le difficoltà presentate dalle partiture e le strategie di intervento proposte dal maestro. Per questo progetto ho scelto di utilizzare un approccio qualitativo, che si propone di generare nuove rappresentazioni tramite una prospettiva emica, che mira alla comprensione dell’esperienza musicale così come viene vissuta e percepita dalle persone all’interno del gruppo, tramite i suoi strumenti e i suoi significati.⁴¹⁸

La ricerca, che ha coinvolto per alcuni mesi il Coro Polifonico “Vincenzo Gianferrari”, è stata resa possibile grazie alla disponibilità, del direttore e dei componenti, di prendere parte al progetto e di impegnarsi attivamente nello studio di un repertorio mai affrontato in precedenza. La ricerca si è svolta in un clima estremamente collaborativo, grazie anche alla mia familiarità con la formazione in quanto io stessa ne faccio parte dal 2017.

Questa prospettiva interna, in cui lo studioso è coinvolto nell’esperienza oggetto di indagine allo stesso modo degli altri componenti del gruppo, è stata raramente utilizzata nella ricerca sulla musica corale⁴¹⁹ e in questo contesto ha offerto dei notevoli vantaggi. Poiché non sono stata percepita come un’estranea rispetto al gruppo, i coristi e il direttore hanno accolto la mia posizione con naturalezza: non si sono sentiti sotto giudizio e dunque non hanno alterato i loro comportamenti. Ho potuto disporre di un punto di vista privilegiato, in cui la conoscenza

⁴¹⁶ Fra i moltissimi contributi editi si segnalano i volumi curati da Roberto Leydi, *Guida alla musica popolare in Italia*, vol. 1: *Forme e strutture* e vol. 2: *Repertori*, Lucca, LIM, 1996-2001; *Il terzo suono: dialoghi al crocevia delle tradizioni orali*, voll. 1 e 2, a cura di Guido Raschieri, Trento, Università di Trento, 2021-2023. Oltre a questi testi introduttivi, si vedano i diversi numeri della collana Geos (editore Nota, Udine) che approfondiscono numerose pratiche corali locali della penisola, e la serie AEM dell’editore Squilibri (Roma) in cui si valorizzano gli Archivi di Etnomusicologia dell’Accademia Nazionale Santa Cecilia.

⁴¹⁷ Si vedano ad esempio *La coralità trentina nel nuovo millennio. Contributi per il 60° di fondazione della Federazione Cori del Trentino*, a cura di Marina Giovannini, Trento, Saturnia, 2023; *Atti del Convegno “Il canto popolare nelle Venezie. Coralità ed esperienza comunitarie”*, Fondazione Cini, Isola di S. Giorgio Maggiore, Venezia, 7 giugno 2003, «Notiziario bibliografico a cura della Giunta Regionale del Veneto», XLIII, 2003, pp. 5-53.

⁴¹⁸ A questo proposito segnalo TOBIASZ KUBISIOWSKI, *Emic-etic analysis as a research method for theory of music*, «Notes Muzyczny», II, 16, 2021, pp. 165-182.

⁴¹⁹ Le sole ricerche da me individuate sono state elaborate da Sigrún Lilja Einarsdóttir, la quale tuttavia si è inserita nel coro amatoriale oggetto di studio soltanto nei mesi in cui è stata condotta l’indagine. Vedi SÍGRÚN LILJA EINARSDÓTTIR, *Constructing “my Bach”*: *Relevance of historical constructions of Bach for members in an English amateur ‘art music’/composer-oriented Bach choir*, «International review of the aesthetics and sociology of music», XLVI, 1, 2015, pp. 95-116; ID, *Leaders, followers and collective group support in learning ‘art music’ in an amateur composer-oriented Bach Choir*, «British Journal of Music Education», XXXI, 3, 2014, pp. 281-296.

della storia e delle dinamiche del coro hanno favorito la comprensione di numerosi aspetti durante il periodo di osservazione; ho inoltre sperimentato un confronto diretto con le difficoltà intrinseche delle partiture e con le strategie proposte dal direttore per affrontarle. I miei studi di conservatorio in Direzione di Coro e la mia esperienza come musicista mi hanno infine fornito gli strumenti necessari per osservare, analizzare e valutare in profondità il percorso svolto dai partecipanti.

Il processo è stato dunque caratterizzato da un forte elemento di soggettività e di intuizione. Nella consapevolezza che la piena obiettività non possa essere ottenuta nemmeno tramite prospettive etiche (dunque esterne al campo di indagine), durante le varie fasi dello studio ho cercato di essere sempre consapevole della mia particolare ‘lente di ricerca’ e dei potenziali rischi che questo comportava. Riconoscendo la mia visione personale, mi sono dedicata a renderla evidente e a controllarla per assicurare un approccio più obiettivo.⁴²⁰ A questo scopo ho fatto ricorso a una duplice metodologia di osservazione: una osservazione partecipante attiva, realizzata durante le prove con il metodo carta matita, e una osservazione ‘in differita’ effettuata grazie alle registrazioni audio di tutte le sessioni di esercitazione, per mezzo delle quali ho potuto trarre considerazioni a distanza di alcuni giorni e da una prospettiva più distaccata.

Lo studio ha fatto inoltre ricorso a un breve questionario, che ho utilizzato per acquisire dati contestuali relativi ai singoli coristi finalizzati a una chiara comprensione del contesto di studio, e all’intervista qualitativa semistrutturata. Ho infatti condotto quattro focus group interview (uno per ogni sezione del coro) e un’intervista individuale rivolta al direttore.

La rilevazione di altri punti di vista, rispetto al mio, ha implicato una incessante interazione tra prospettive e sguardi eterogenei: ho pertanto adottato un approccio che intende mettere in comunicazione le mie rappresentazioni con l’esperienza di altri. In considerazione di ciò, la soggettività (del ricercatore e dei vari partecipanti) emerge in questo studio come una sorta di ‘rumore di fondo’ che, come afferma Louise Godwin nel suo studio sulle pratiche musicali di una comunità scozzese, «sounds as a reminder of my philosophical stance proclaiming that, as individuals, we are all entitled to be ‘the author of our own world’».⁴²¹

⁴²⁰ Per comprendere concretamente la prospettiva della mia posizione come ricercatrice, è opportuno in questo contesto entrare nello specifico delle mie competenze musicali, che si sono sviluppate sia in contesto universitario (Laurea in Musicologia e in Beni Culturali) sia all’interno del Conservatorio (Diploma in Direzione di Coro e in Didattica della Musica).

⁴²¹ «suona come un promemoria della mia posizione filosofica che proclama che, come individui, abbiamo tutti il diritto di essere *gli autori del nostro mondo*» in LOUISE GODWIN, *A leap of trust: qualitative research in a musical community of practice*, «Victorian Journal of Music Education», I, 2014, p. 40.

Il direttore e i coristi hanno espresso il loro consenso tramite la firma di un modulo in cui è stato autorizzato, ai soli fini della ricerca, l'utilizzo delle audioregistrazioni delle prove, dei risultati delle interviste e di un breve questionario volto a descrivere sinteticamente la composizione del coro. È stato inoltre dichiarato che le informazioni verranno trattate esclusivamente dal ricercatore e da soggetti autorizzati nell'ambito della realizzazione del progetto, e solamente per consentire lo svolgimento dello studio. Il materiale sarà custodito in maniera sicura e nessuno, oltre al ricercatore, vi avrà accesso. I dati saranno diffusi solo in forma rigorosamente anonima e/o aggregata e comunque secondo modalità che non renderanno identificabili i coristi. Essi hanno inoltre il diritto di ritirare il loro consenso in qualsiasi momento e verranno informati dei risultati dello studio prima della pubblicazione.

Nelle indagini sulla Music Performance Research in ambito corale, la registrazione delle prove è stata spesso effettuata attraverso l'uso di videocamere;⁴²² nella presente ricerca ho invece preferito utilizzare soltanto un dispositivo audio per causare il minimo disagio nei coristi, i quali potrebbero provare imbarazzo davanti a una ripresa e dunque alterare i propri comportamenti.⁴²³

La mia osservazione partecipante ha preso in esame tre tematiche strettamente interrelate:

- il processo di acquisizione delle parti
- lo sviluppo di aspetti interpretativi
- l'interazione fra il maestro e il coro

e a tale scopo ho appuntato numerose note (durante le prove e in seguito ascoltando la registrazione) riguardo ai seguenti aspetti, in relazione al maestro:

- gestione della prova
- riscaldamento
- tecniche di insegnamento delle parti
- strategie di intervento rispetto all'insorgere di problematiche
- interazione con il coro
- interpretazione del testo
- interpretazione della musica

e in relazione al coro:

⁴²² Ad esempio in IVO DE LOO, PIETER KAMMINGA, "What a wonderful world!": *human relatedness, social space and accountability through action in a top-level amateur choir*, «Accounting, Auditing & Accountability Journal», II, 2021, pp. 271-299; JANET R. BARRETT, *The researcher as instrument: learning to conduct qualitative research through analyzing and interpreting a choral rehearsal*, «Music Education Research», IX, 3, 2007, pp. 417-433.

⁴²³ La registrazione delle immagini è stata inoltre ritenuta di scarso interesse nell'ambito della presente indagine, poiché non sono stati presi in esame dati specifici che avrebbero reso necessaria l'osservazione video (come la gestualità del maestro o la postura dei coristi).

- livello di attenzione
- interazione fra i coristi
- utilizzo degli spazi
- problematiche emerse rispetto alla partitura
- interazione con il maestro
- reazione del coro rispetto alle indicazioni del maestro

B.2 Descrivere i protagonisti

Il coro “Vincenzo Gianferrari” di Trento è una formazione non professionale mista, formata attualmente da 19 elementi. È nato nel 1968 per volontà di Andrea Mascagni, allora direttore del Conservatorio di Trento, che ne affidò la direzione a Iris Niccolini alla quale seguirono dal 1982 Glauco Osti, dal 1995 al 2019 Ilaria Pasqualini, e successivamente Michele Weiss. Dal 2021 il Coro è diretto da Ivo De Ros.

Il coro nella sua storia si è esibito in prestigiosi festival in Italia e all'estero (Incontro Internazionale Polifonico “Città di Fano”, Festival di Musica Sacra del Trentino-Alto Adige, Rassegna Internazionale “Cori sull’Aventino”, Gliwice Choral Meetings) e ha partecipato a concorsi nazionali ed internazionali (Concorso Polifonico Internazionale “Città di Stresa”, Concorso Nazionale Corale “Trofei Città di Vittorio Veneto”, Internationaler Chorwettbewerb “Spittal an der Drau”, Festival International de Chorales de Jodoigne) conseguendo numerosi riconoscimenti.

A causa dell'emergenza sanitaria legata al Covid-19, la formazione ha visto una drastica diminuzione dei suoi componenti ma, grazie alla direzione dell'attuale maestro, si è ricostruita attraverso una nuova fisionomia, con una presenza più marcata di giovani, studenti di conservatorio e universitari.

Negli ultimi anni il coro ha affrontato un repertorio estremamente vario, dalla polifonia antica ai grandi autori romantici, dai canti di montagna alla musica contemporanea. L'ultimo progetto di rilievo, terminato appena prima dello studio delle partiture di Ligeti, ha visto il coro impegnato nell'esecuzione del Requiem di W.A. Mozart, che ha interpretato con il coro “Anzolim de la Tor” di Riva del Garda e l'orchestra giovanile del Trentino “Euthaleia”, con la conduzione di Sebastiano de Salvo, all'interno del Festival di Musica Sacra del Trentino-Alto Adige e presso il Teatro Bibiena di Mantova.

La composizione del coro è assai eterogenea, sia per quanto riguarda l'età e la formazione scolastica, sia dal punto di vista dell'esperienza corale e della conoscenza musicale. Questo aspetto si è rivelato di notevole utilità all'interno della mia attività di ricerca, poiché ho potuto disporre di una ampia e preziosa collezione di prospettive e di valutazioni da parte dei coristi.

Sinteticamente, i risultati del questionario distribuito ai coristi evidenziano all'interno del coro:

- una presenza femminile lievemente maggiore (57,89%) rispetto agli uomini;
- una nutrita partecipazione di giovani (il 36,84% ha meno di 30 anni, la stessa percentuale ha fra i 30 e 50 anni, mentre il 26,32% ha più di 50 anni);
- un'anzianità di appartenenza al coro molto varia, che vede la presenza di molti coristi da meno di un anno (21,05%), mentre soltanto il 36,84% di loro canta da più di 5 anni;
- un livello di istruzione decisamente alto (tutti i coristi hanno terminato gli studi superiori, il 63,15% è in possesso di una laurea e il 10,52% di un dottorato di ricerca);
- diverse competenze musicali, poiché il 31,57% dei coristi ha ottenuto o sta conseguendo un diploma di conservatorio, il 57,89% ha seguito una formazione musicale non accademica (scuole di musica, lezioni private o autodidatta); il restante 10,54% ha affermato di non avere alcuna formazione musicale;
- un elevato grado di alfabetizzazione musicale, dato che il 63,15% sa leggere la musica «bene» o «abbastanza bene», mentre i restanti hanno dichiarato di conoscere la grammatica musicale «poco» o «per niente».

L'attuale direttore del coro Ivo De Ros è nato a Trento nel 1998 e studia fagotto presso il Conservatorio "C. Monteverdi" di Bolzano nella classe di Claudio Alberti. Ha partecipato a masterclass con grandi maestri come Carlo Colombo, Patrick De Ritis e Philipp Tutzer, e ha suonato in prestigiose compagini (fra cui l'Orchestra Haydn di Trento e Bolzano, l'Orchestra delle Alpi, l'Orchestra del Teatro dell'Opera di Tunisi, la Gustav Mahler Orchestra Toblach, l'Orchestra Euthaleia, l'Orchestra Regionale Filarmonica Veneta) sotto la direzione di maestri quali Juraj Valčuha, Jeffrey Tate, Arvo Volmer e Marco Comin. Nonostante non abbia seguito una regolare formazione accademica nell'ambito della direzione di coro, De Ros ha sviluppato le proprie competenze grazie alla collaborazione come cantante in diverse formazioni, come l'ensemble "UT insieme vocale-consonante" diretto da Lorenzo Donati, e attraverso varie attività formative promosse dalla Federazione Cori del Trentino. Grazie a uno spiccato e versatile talento musicale, ha costruito la propria identità come direttore all'interno

del coro “V. Gianferrari” stesso, proponendo progetti inediti e approcci innovativi con crescente maturità e coinvolgendo numerosi giovani nella formazione canora.

B.3 Intraprendere la ricerca

La prima complessa operazione di questo progetto ha riguardato la selezione dei brani di Ligeti da proporre al coro. A questo scopo ho sottoposto al direttore le sedici partiture edite fino a quel momento da Schott Music, composte fra il 1945 e il 1955. Dopo aver sinteticamente illustrato a De Ros il contesto musicale e socio-politico in cui furono concepite queste pagine musicali, ne ho proposto l’ascolto nelle esecuzioni del SWR Vokalensemble diretto da Yuval Weinberg⁴²⁴ e del London Sinfonietta Voices diretto da Terry Edwards.⁴²⁵ Il direttore ha operato una attenta selezione in base al numero di voci (non superiore a quattro), alla complessità della scrittura e alla coerenza con il repertorio abitualmente eseguito dal coro. Sono quindi state escluse le composizioni più sperimentali preferendo invece le seguenti elaborazioni di canti popolari ungheresi:

- *Magos kösziklának*, elaborazione di un canto popolare ungherese per 3 voci miste, 1946

- *Lakodalmas*, elaborazione di un canto popolare ungherese per 4 voci miste, 1950
- *Inaktelki nóták*, elaborazioni di canti popolari transilvani per 2 voci miste, 1952

Le partiture selezionate presentano il testo solamente in lingua originale, diversamente da altre pagine corali di Ligeti per cui l’editore Schott ha predisposto le traduzioni in inglese e in tedesco.⁴²⁶ Grazie alla consulenza di un madrelingua, ho potuto fornire ai coristi indicazioni precise riguardo alla pronuncia corretta del testo ungherese, che ho riportato in partitura sotto al testo originale.

Lo studio delle partiture ha occupato il coro per circa tre mesi, effettuando due prove alla settimana. La fase di lettura delle parti è stata svolta a sezioni separate, mentre dopo circa un mese il direttore ha concertato i brani con la formazione al completo.

⁴²⁴ GYÖRGY LIGETI, *Complete works for a cappella Choir*, SWR Vokalensemble, diretto da Yuval Weinberg (CD, Naxos, SWR19128CD, 2023).

⁴²⁵ GYÖRGY LIGETI, *A Cappella Vocal Works*, London Sinfonietta Voices, diretto da Terry Edwards (CD, Sony Classical, SK 62305, 1997).

⁴²⁶ Ad esempio *Magány* (3 voci miste, 1946), *Haj, ifjúság!* (4 voci miste, 1952), *Pápainé* (4 voci miste, 1953).

Queste composizioni non presentano particolari difficoltà ma, come verrà approfondito in seguito, hanno posto al coro alcune problematiche tecnico-interpretative di notevole interesse ai fini di questa ricerca.

Sin dalle prime prove i coristi hanno trovato la lettura dell'ungherese assai faticosa e hanno manifestato un notevole calo di motivazione. Al termine di un lungo confronto con il maestro, è stato deciso di proporre al coro una versione tradotta del testo, che ho curato personalmente. Per questo complesso lavoro di adattamento, ho utilizzato la traduzione inglese dei testi originali fornita nelle note di copertina del cd *György Ligeti: A Cappella Vocal Works*⁴²⁷ realizzata da Nagy Baus e Anna M. Szalai. Si tratta della seconda incisione del progetto *György Ligeti Edition*, prodotto e distribuito da Sony Classical sotto la diretta supervisione di Ligeti stesso: questa versione inglese dei testi è stata dunque certamente letta (e implicitamente approvata) dal compositore.

Poiché la traduzione proposta nel libretto dell'incisione è stata riportata puramente a scopo informativo (e dunque non adattata al testo musicale), ho dovuto effettuare un accurato e scrupoloso lavoro di adeguamento della versione di Baus e Szalai alla partitura. In primo luogo ho affrontato il delicato compromesso fra la fedeltà della traduzione e la prosodia musicale: ho prestato notevole attenzione alle modalità in cui il testo si sovrappone nelle varie voci, e le parole o i fonemi più rilevanti (soprattutto nel caso in cui vengano ripetuti più volte o in punti in cui questi risultino particolarmente esposti). È stata curata la semplicità di pronuncia dell'inglese, soprattutto nei brani veloci, lasciando in lingua originale le espressioni senza significato (esclamazioni o semplici sillabe di accompagnamento come «Shei», «Naj», «Hej»).⁴²⁸ Tutte le traduzioni sono poi state perfezionate dal maestro grazie a un approfondito controllo eseguito su ogni parte. Grazie a questa nuova versione, il coro ha fin da subito appreso con più facilità le parti e ha dimostrato generalmente un maggiore interesse allo studio di queste composizioni.

Quando tutti i componenti hanno potuto conoscere sommariamente la musica e il testo delle composizioni di Ligeti, ho proposto al coro un breve momento di approfondimento in cui ho potuto fornire una sintetica contestualizzazione storico-musicale dei brani eseguiti. Mi sono soffermata in particolare su alcuni aspetti, che potessero dare al coro un contributo alla qualità interpretativa: sono stati quindi illustrati i complessi eventi storici che hanno caratterizzato la nazione ungherese durante la prima metà del XX secolo, sottolineando la difficile ricerca di un'identità culturale da parte del giovane Ligeti in un territorio di confine come la


⁴²⁷ LIGETI, *A Cappella Vocal Works* cit., note di copertina, pp. 26-63.

⁴²⁸ Rispettivamente in *Inaktelki nóták I* (b. 1) *Inaktelki nóták II* (b. 27-34 e 39-53) e *Lakodalmás* (b. 9).

Transilvania. Dopo aver delineato i principali eventi biografici che hanno caratterizzato gli anni che vanno dal 1941 al 1956, ho approfondito la condizione emotiva del compositore; mi sono soffermata sulla sua sofferenza provata durante gli anni della guerra, sulla nostalgia della terra natia che lo ha tormentato dopo la sua fuga a Budapest e sul grave senso di oppressione causato dalle durissime restrizioni introdotte dal regime comunista, instauratosi in Ungheria a partire dal 1948. Ho in seguito proposto la traduzione in italiano dei tre brani studiati dal coro, ponendo in rilievo il collegamento fra le atroci esperienze vissute dal giovane compositore e il contenuto dei testi, spesso intrisi di malinconia e solitudine. È stato infine proposto un sintetico approfondimento delle partiture, in cui sono stati messi in luce aspetti analitici e stilistici, tra cui l'influenza da parte degli insegnanti di Ligeti, i modelli di riferimento (Bartók e Kodály in primis) e le regole compositive imposte dal realismo socialista.⁴²⁹

B.4 Osservare i protagonisti

Come è già stato anticipato, il coro non ha riscontrato particolari difficoltà nella lettura dei brani tuttavia, durante lo studio, sono emerse alcune problematiche inaspettatamente insidiose. Molte di queste hanno riguardato il tempo e il ritmo. Le composizioni presentano infatti numerosi cambi di tempo che tendono a disorientare il coro e spesso a farlo rallentare. In *Inaktelki nóták III*, ad esempio, il metro è sottoposto ad una continua alternanza fra 3/4 e 4/4; tale instabilità viene accentuata dall'indicazione agogica, specificata dal compositore, *parlando, rubato*.⁴³⁰

Ricorrono inoltre alcuni ritmi inusuali (in particolare la figura  che compare frequentemente in *Inaktelki nóták I e III*) i quali necessitano di grande accuratezza; il coro, a causa della poca dimestichezza con tali configurazioni ritmiche, tende a conferirvi degli accenti errati.

I brani caratterizzati da un tempo veloce (*Inaktelki nóták II e Lakodalmás*) presentano ritmi articolati: questi, se eseguiti con scarsa sicurezza e controllo, portano il coro ad accelerare e

⁴²⁹ Per approfondimenti riguardo al repertorio corale giovanile di Ligeti si veda MÁRTON KERÉKFY, *Folkloristic Inspirations in the Music of György Ligeti: Problems of Identification and Interpretation*, in *Paths of Musicology in Central Europe*, a cura di Marcus Zagorski e Vladimír Zvara, Bratislava, Vydavateľstvo Univerzity Komenského v Bratislave, 2016, pp. 243-265; MARINA ROSSI, *Longing, Obsession, and Play. Ligeti's Early Compositions for Women's Choir*, «Journal of Russian Society for Theory of Music» XLIV, 4, 2023, pp. 28-38.

⁴³⁰ Quest'ultima non si limita a suggerire una modalità esecutiva, bensì designa un preciso stile della musica popolare ungherese che si ritrova soprattutto nei canti più arcaici e, più specificamente, nei lamenti. Cfr. ANNA DALOS, *Parlando Rubato. György Kurtág and Hungarian Folk Music*, «Studia Musicologica» LX, 1-4, 2020, pp. 115-127.

non consentono una pronuncia chiara del testo inglese. In *Lakodalmas*, oltre a ciò, il piede su cui è basata la melodia popolare è l'anapesto (♩♩♩) ma i coristi hanno manifestato una netta tendenza a dare un accento più forte sulla nota più lunga, alterando in questo modo l'intero assetto ritmico del brano.

Sono poi emerse alcune problematiche relative al fraseggio. Il coro ha trovato generalmente delle difficoltà, soprattutto nei tempi più lenti, nel gestire le frasi lunghe, le quali tendono a perdere direzionalità, intesa come quel complesso di elementi interpretativi (articolazione, dinamica, agogica e colore del suono) che conferiscono intenzionalità e compiutezza alla melodia. Allo stesso modo, l'incipit della melodia popolare di *Magos kösziklának* presenta dei ribattuti che il coro tende ad eseguire in modo troppo staccato, bloccando inevitabilmente il senso musicale della frase.

Per affrontare le problematiche legate al tempo, al ritmo, alla pronuncia e all'articolazione delle frasi, il direttore ha proposto costantemente la lettura delle parti tramite l'esercizio del parlato ritmico. Sospendendo temporaneamente l'intonazione delle note, i coristi hanno potuto focalizzare l'attenzione sulla precisione ritmica e, grazie all'uso occasionale del metronomo, sulla stabilità del tempo. Tramite questa modalità, il maestro ha richiesto una maggior cura nell'articolazione delle consonanti, per migliorare aspetti del fraseggio e per curare più in dettaglio l'inizio e la fine delle frasi: ad esempio marcando il fonema /sh/ di «Shej» nella prima battuta di *Inaktelki nóták I* da dove emerge più morbidamente la vocale. Ancora nello stesso brano, la pronuncia più articolata della lettera /r/ di «here» (nel testo in traduzione inglese) sull'ultima semiminima alla misura 9 permette di sostenere la frase sino alla conclusione della stessa.

L'attenzione per il fraseggio e per la direzionalità del suono si è rivelata proficua per risolvere altre problematiche: in *Magos kösziklának*, ad esempio, i soprani tendevano a schiacciare il Fa₄ di b. 6, che risultava calante e stridulo, poiché la nota acuta veniva appoggiata con troppa intensità. Alle coriste è stato suggerito di non concepire la melodia come una sequenza di singole note separate, ma di concentrarsi sulla linea continua disegnata dalla frase; devono inoltre evitare l'appoggio sul Fa₄ bensì focalizzarsi sulla nota successiva in battere. Il parlato ha rimosso momentaneamente il timore della nota acuta e le coriste hanno sperimentato con più tranquillità il fraseggio adeguato; nel momento in cui hanno cantato nuovamente la melodia, questa è risultata più levigata e intonata.

Per migliorare l'assetto ritmico di *Lakodalmas* è stato utile insistere, ancora tramite il parlato, sull'appoggio della prima nota; il ribattuto proposto dal tema non deve risultare

staccato ma portato, con un appoggio deciso ma leggero, poiché il brano prevede un tempo metronomico piuttosto veloce.

Grazie al parlato ritmico, impiegato frequentemente fino alle ultime prove prima del concerto, il coro ha ottenuto una maggiore sicurezza dal punto di vista ritmico, un fraseggio appropriato e una sicura memorizzazione del testo, anche da parte dei coristi che hanno meno familiarità con la lingua inglese.

La tendenza a mantenere eccessivamente lo sguardo sulla partitura ha spesso ostacolato l'ascolto reciproco, non soltanto all'interno della propria sezione, ma anche fra le varie voci. Questo si è rivelato fin da subito un aspetto da curare: il raffinato e asciutto contrappunto di *Magos kősziklának* necessita di una attenzione completa nei confronti delle altre parti, in particolare nei riguardi dei contralti che propongono l'elegante melodia popolare. Gli stretti e rapidi incastri di *Lakodalmas* esigono simultaneità e comunicazione attiva fra le quattro parti. *Inaktelki nóták*, anche se composto a due sole parti, presenta dei passaggi complessi: gli incisivi ostinati ritmico-melodici, i movimenti in ottave parallele e i frequenti momenti imitativi non possono essere eseguiti correttamente in assenza di una costante consapevolezza dell'interazione fra le due voci.

Al fine di facilitare l'ascolto e la comunicazione fra le sezioni, durante le prove sono state sperimentate diverse configurazioni del coro nello spazio. Ai partecipanti è stato chiesto frequentemente di variare la consueta disposizione delle voci, ad esempio allontanandosi dai propri compagni di sezione, e di cantare prestando attenzione alle altre parti, talvolta muovendosi liberamente nello spazio della sala. Ciò si è rivelato molto utile non solo per favorire l'ascolto, ma anche per sperimentare individualmente la propria conoscenza della musica, in assenza dell'appoggio dato dai compagni che eseguono la stessa linea melodica. Il gruppo è stato allineato inoltre su due schiere contrapposte, in modo che la sezione femminile e quella maschile si trovassero di fronte, a distanza di circa un metro. Il direttore ha quindi chiesto di cantare cercando un contatto visivo con i propri compagni, liberando l'espressività del viso e i movimenti del corpo.⁴³¹ I coristi hanno poi ruotato su sé stessi e si sono avvicinati; tramite il contatto 'schiena contro schiena', sono stati invitati ad ascoltare il suono dell'altro attraverso il corpo, e a cantare immaginando che la propria voce uscisse dalla nuca. La modalità 'a schiere' ha favorito un confronto visivo e corporeo, affinando l'ascolto reciproco

⁴³¹ Per una approfondita analisi sul rapporto fra interpretazione e movimento del corpo nello spazio si vedano i seguenti contributi: ERIC CLARKE, *Understanding the psychology of performance*, in *Musical Performance. A Guide to Understanding*, a cura di John Rink, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 59-72; PATRICK SHOVE – BRUNO REPP, *Musical motion and performance: theoretical and empirical perspectives*, in *The practice of performance studies in musical interpretation*, a cura di John Rink, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 55-83.

e potenziando l'affiatamento fra i componenti del coro. I brani sono stati inoltre provati in contesti alternativi, come sulle scale di accesso alla sala del coro, o a luci spente.

Fondamentale è stata, in questo senso, l'acquisizione sicura delle parti nonché la memorizzazione del testo, che ha permesso al coro di 'staccare gli occhi' dalla partitura e rivolgere il proprio sguardo, con rinnovata attenzione, al maestro e agli altri componenti della formazione. Il direttore ha chiesto in più occasioni ai coristi di chiudere la teca con le partiture e di cantare a memoria, per osservare con più cura sia il suo gesto sia gli altri componenti del gruppo, specificando che l'ascolto reciproco e l'attenzione verso il gesto del maestro sono più importanti di eventuali errori o imprecisioni.

È stato infine necessario curare alcuni aspetti relativi al colore del suono: il timbro è infatti complessivamente molto chiaro nelle sezioni femminili (anche per via della giovane età di molte componenti) e risulta poco amalgamato con le voci maschili, che hanno un suono decisamente più scuro e massiccio. È stato dunque necessario riequilibrare la massa sonora e l'omogeneità del colore, attraverso una continua richiesta alle donne di scurire il suono, e agli uomini di alleggerirlo, per mezzo di esercizi mirati proposti dal direttore durante la fase di riscaldamento delle voci.

Questo momento iniziale della prova, durante i mesi di studio delle composizioni di Ligeti, si è rivelato particolarmente proficuo per migliorare altri aspetti legati al colore e al fraseggio. Grazie anche alla collaborazione di un corista con specifiche competenze in questo ambito, sono state sperimentate varie strategie per curare la direzione del suono e la rotondità delle vocali. Fra queste, si è rivelato molto efficace il ricorso alle ance per fagotto, che il direttore ha distribuito a tutti i coristi chiedendo loro di trovare un suono continuo, immaginando di cantare le prime battute di ogni brano. Tramite la calibratura della pressione dell'aria, essi hanno sperimentato una diversa consapevolezza dell'emissione del fiato, con un inaspettato senso di rilassamento della gola; quando il coro ha iniziato a cantare dopo aver tolto l'ancia, ha ottenuto un suono più pieno e ricco di armonici. La stabilità del fiato, necessaria per ottenere un suono fermo con l'ancia, ha inoltre contribuito a trovare una migliore direzionalità del suono, notevolmente efficace per gestire fraseggio e legato.

Durante la fase di lettura delle parti, sono stati proposti alcuni vocalizzi basati su frammenti tematici delle composizioni in studio, per familiarizzare con i profili melodici e l'ambito modale dei canti popolari ungheresi. In un momento successivo il coro si è soffermato sui passaggi più delicati e problematici di ogni brano: il salto d'ottava iniziale di *Magos kősziklának*, il ritmo della prima battuta di *Inaktelki nóták I*, il piede anapesto di *Lakodalmas*. La ripetizione di questi passaggi dal grave all'acuto, salendo di un semitono alla volta come di

prassi durante il riscaldamento vocale, ha permesso al coro di interiorizzarne la corretta esecuzione.

L'utilizzo di sinestesie, di metafore e di espressioni talvolta colorite da parte del direttore ha favorito (in particolar modo per i coristi che hanno meno dimestichezza con il lessico musicale) il miglioramento nella qualità dell'emissione vocale: il suono in *Lakodalmas* deve essere 'croccante', mentre in *Magos kösziklának* questo deve diventare 'rotondo', 'denso' e 'buio'. Le struggenti melodie popolari vanno cantate con un suono 'spalmato', come con l'arco di un violoncello: le note della melodia non devono essere eseguite come tanti vagoni separati, ma il corista deve immaginare un lungo e unico treno.

Alcune settimane prima del concerto il coro di voci bianche "Vogliam cantare" diretto da Maria Cortelletti ha organizzato una serata in cui, in modo piuttosto informale, i suoi ragazzi potessero provare in pubblico i loro brani prima di un importante concorso. È stato invitato a esibirsi anche il coro "V. Gianferrari", che ha colto quest'occasione per eseguire i brani di Ligeti prima del concerto ufficiale.

Durante la prova successiva, il maestro ha proposto al coro l'ascolto attento della registrazione di ogni brano, scrivendo alla lavagna non solo le proprie osservazioni, ma anche le opinioni dei coristi: queste hanno riguardato in particolare il colore del suono, l'equilibrio delle voci e la precisione ritmica. La registrazione ha facilitato tale analisi, poiché non è facile attivare un ascolto critico durante l'esecuzione dei brani.

Il concerto finale del progetto, con il titolo *(En)Chanting Ligeti* si è svolto nella Badia di S. Lorenzo a Trento in una serata interamente dedicata al compositore ungherese, con la partecipazione del Coro da Camera Trentino diretto dal M° Giancarlo Comar, che ha proposto una selezione di opere per coro femminile, e dell'organista Simone Vebber il quale ha interpretato i due *Etüden für Orgel* e ha eseguito alcune improvvisazioni su temi popolari ungheresi.

B.5 Intervistare i protagonisti

Nelle settimane successive al concerto, ho condotto una serie di interviste ai coristi e al direttore. Queste si sono rivelate notevolmente utili, sia per raccogliere ulteriori informazioni sul processo di apprendimento delle parti, sia per bilanciare le osservazioni da me registrate durante le prove.

Nella Music Performance Research, le indagini sulla coralità amatoriale hanno frequentemente impiegato interviste con i coristi.⁴³² Tuttavia ho potuto notare che raramente essi sono interrogati su aspetti che riguardano le prove e la performance; più spesso le domande che vengono poste riguardano altri ambiti come il benessere e la socialità.⁴³³ Nella presente ricerca ho invece voluto dare loro voce in quanto protagonisti dell'esecuzione musicale e, grazie alla ricchezza composta da differenti competenze ed esperienze, ho potuto raccogliere considerazioni di massimo interesse ai fini della mia indagine.

Ho scelto di organizzare quattro focus group, suddividendo i coristi in base alla sezione in cui cantano, poiché ho percepito che essi avrebbero potuto sentirsi a disagio affrontando un'intervista individuale. Ho cercato di garantire a ogni partecipante l'opportunità di esprimere le proprie opinioni, all'interno del piccolo gruppo in cui hanno condiviso le medesime esperienze: ciò è stato utile anche per comprendere le dinamiche intersoggettive, che caratterizzano normalmente ogni sezione del coro.

Ho fatto ricorso all'intervista semi-strutturata per ricavare dati comparabili da tutte le sessioni, garantendo al contempo la flessibilità necessaria per consentire ai partecipanti di orientare la discussione e di introdurre tematiche che non erano state inizialmente previste. Attraverso la costruzione di un processo collaborativo – in cui il mio ruolo ha avuto le caratteristiche di un facilitatore della discussione, piuttosto che di interrogatore –⁴³⁴ ogni intervistato ha assunto il ruolo di «expert on the subject [esperto in materia]»⁴³⁵ concedendo a ognuno «the maximum opportunity to tell his or her story [la massima libertà di raccontare la propria storia]».⁴³⁶

Le sessioni hanno avuto la durata di circa un'ora e hanno riguardato le seguenti tematiche:

- aspettative rispetto al compositore e ai brani
- traduzione in inglese del testo
- difficoltà emerse durante lo studio delle parti e in fase di concertazione/strategie di intervento
- opinioni sulla presentazione storico-musicale da me proposta
- esperienza relativa al concerto

⁴³² BARRETT, *The researcher as instrument* cit.

⁴³³ SIGRUN LILJA EINARSDOTTIR – HELGA R. GUDMUNDSDOTTIR, *The role of choral singing in the lives of amateur choral singers in Iceland*, «Music Education Research», XVIII, 1, 2015, pp. 1-18.

⁴³⁴ AARON WILLIAMON, JANE GINSBORG, ROSIE PERKINS, GEORGE WADDELL, *Performing Music Research. Methods in music education, psychology, and performance science*, Oxford, Oxford University Press, 2021.

⁴³⁵ MICHAEL BONSHOR, *Sharing knowledge and power in adult amateur choral communities: The impact of communal learning on the experience of musical participation*, «International Journal of Community Music», IX, 3, 2016, p. 294.

⁴³⁶ *Ibidem*.

I quattro focus group e l'intervista con il direttore hanno offerto una notevole quantità di dati di grande interesse. Tuttavia, per motivi di spazio, potrò esporre soltanto alcuni aspetti emersi durante le interviste, selezionando gli esiti di rilievo per gli obiettivi che mi sono posta in questa indagine: ho dunque inserito alcune citazioni dai colloqui con i coristi e con il maestro, che meglio esemplificano le problematiche affrontate.

Un primo aspetto su cui intendo porre l'attenzione è l'atteggiamento positivo e generoso con cui tutti i coristi hanno affrontato le interviste, durante le quali non ho infatti percepito difficoltà né disagio nel condividere la propria esperienza, bensì un notevole desiderio di esprimere le proprie considerazioni e di portare testimonianze utili per la mia ricerca. Come è già stato messo in rilievo, la mia familiarità con i membri della formazione ha certamente agevolato la comunicazione durante i colloqui, confermato anche dalle stesse parole dei coristi:

«Mi sono sentita a mio agio durante l'intervista, è stato come chiacchierare normalmente dopo una prova». ⁴³⁷

«È stato bello fare questa intervista, dovremmo farla più spesso!».

Dopo aver ringraziato i coristi e chiesto loro l'autorizzazione alla registrazione dell'intervista, ho posto un primo argomento di discussione che ha riguardato le loro aspettative iniziali rispetto al progetto con musiche di Ligeti. Chi non conosceva questo compositore (circa un terzo del gruppo) ha manifestato un atteggiamento neutrale, ammettendo di aver confidato nelle valutazioni del direttore rispetto alla scelta del repertorio.

Alcuni coristi che conoscevano questo compositore si sono dichiarati entusiasti all'idea di affrontare tale repertorio, mentre altri hanno affermato di essersi sentiti «intimoriti», «preoccupati» e persino «restii», perché temevano che avremmo studiato partiture complesse e molto sperimentali, simili ai capolavori ligetiani per coro più noti come *Lux Aeterna*:

«Mi affascinava l'idea di affrontare qualcosa di particolare. Ligeti lo conosco, mi incuriosiva e mi affascinava allo stesso tempo. Poi sentendo i pezzi mi sono sentito un po' spiazzato perché me lo aspettavo diverso. All'inizio è stato un po' complicato, poi più li affrontavo e più li sentivo... più vicini di quanto mi aspettassi».

⁴³⁷ Da questo punto in avanti tutte le citazioni tratte dalle interviste ai coristi e al maestro (condotte il 7, 9, 16, 23 e 27 maggio 2024) sono indicate tramite virgolette caporali.

«Io canto da tanti anni ma non ho mai studiato musica. Ogni brano per me è un'incognita. Avevo ascoltato qualcosa di Ligeti e ho pensato: questo è molto difficile!».

«All'inizio credevo che avremmo studiato delle partiture astruse 'post anni Sessanta' per cui ho pensato: sarà una tragedia infinita!».

Nel momento in cui il coro ha iniziato a leggere le parti e ha compreso che lo stile dei brani proposti era piuttosto semplice e più orecchiabile rispetto ai propri timori, l'atteggiamento è risultato generalmente più propositivo:

«Quando poi abbiamo letto le partiture e ho scoperto che non era 'quel' Ligeti, ma era un Ligeti pre-modernista... tutto sommato non è stato così complicato».

Tuttavia, a causa della complessità del testo ungherese, molti si sono sentiti in difficoltà nell'affrontare le partiture proposte:

«L'impatto è stato faticosissimo: non mi entravano né la sonorità, l'armonia, né la lingua. Ad un certo punto a una prova sono arrivata con la certezza di consegnare le partiture e dire al maestro: "Ci vediamo al prossimo progetto". E invece quella sera lì è stato comunicato che invece che in ungherese, avremmo cantato in inglese, e ho pensato: "Allora ci provo!"».

«Non riesco a capire dove iniziavano e dove finivano le parole, non riesco a trovare il significato letterale, e anche musicale, della frase».

«Non è facile riuscire a concentrarsi sulla melodia se devi pensare tanto a quello che devi pronunciare».

Il direttore ha espresso un punto di vista consapevole e onesto riguardo alle aspettative e all'impatto, proprio e del coro, con le partiture di Ligeti:

«Io mi condanno perché avevo un pregiudizio gigante, perché non pensavo di poter fare questo progetto, pensavo fosse troppo difficile [...] Forse ho influenzato il coro, perché ho trasmesso loro delle energie non del tutto positive. Ancora prima di iniziare ho detto al coro: "Faremo un progetto complesso". In modo inconscio, io *in primis* ho influenzato le aspettative del coro fin da subito. Ero molto timoroso, ma ammetto di aver voluto mascherare il mio timore con l'entusiasmo. Poi ho ascoltato i brani ed è cambiato tutto. Questo progetto mi ha fatto aprire gli occhi: io per primo ho fatto un percorso, prima pensando alla mia reazione e poi a quella del coro. Ho speso molte energie per questo progetto perché ho visto il coro poco motivato. Questa cosa però in fondo mi ha stimolato [...] Il problema è che ascoltiamo troppo poco questa musica, A volte bisogna uscire dalla zona di comfort e scoprire qualcosa di nuovo».

La traduzione del testo in inglese ha decisamente migliorato la disposizione d'animo dei coristi, non solo in merito alla pronuncia, ma anche rispetto alla possibilità di comprendere i testi e quindi di poter interpretare con più immedesimazione i brani.

«L'inglese ha certamente aiutato l'interpretazione, perché eravamo coscienti di quello che dicevamo: capendo le parole si poteva entrare di più nel pezzo. Ma se lo avessimo fatto in ungherese mi sarebbe piaciuto farlo anche così: mi ispirava farlo nella lingua originale».

Il miglioramento è stato evidente, anche agli occhi del maestro:

«La traduzione è stata utile, bisogna rendere 'appetibile' questa musica perché il coro la apprezzi. Ho visto il cambiamento sui loro volti, soprattutto da parte di chi ha meno competenze musicali».

Per molti coristi il fatto di non aver cantato i brani in lingua originale è stato motivo di un certo rammarico:

«Cantare nella lingua originale... imprimerebbe anche proprio nel suono, credo, un'autenticità diversa.»

Alcuni componenti hanno dichiarato di aver avuto a lungo delle riserve rispetto ai brani proposti, ritenendoli non adeguati alle proprie aspettative e al proprio gusto musicale. Un partecipante ha dichiarato che ciò può essere avvenuto poiché è stata sottovalutata la difficoltà delle composizioni di Ligeti: queste possono apparire di semplice esecuzione (nessun corista ha infatti indicato un punto particolarmente complesso nella musica quando è stata rivolta loro questa domanda) ma necessitano di una cura particolare rispetto ad elementi quali il colore, il ritmo e il fraseggio. Un altro intervistato ha affermato che queste pagine musicali hanno richiesto più tempo per essere comprese a fondo perché inconsuete, rispetto al repertorio che normalmente il coro affronta. Molti hanno dichiarato di aver avuto bisogno di un più lungo processo di assimilazione e di aver interiorizzato i brani soltanto poche settimane prima del concerto:

«Avendo sottovalutato la complessità dei brani fin dall'inizio, siamo arrivati tardi a capire veramente il senso musicale di questi pezzi».

«È stato difficile imparare i brani perché erano nuovi per tutti: di solito c'è qualcuno nel coro che ha già cantato o almeno sentito i pezzi e allora ci si appoggia un po' su di loro. Invece questi pezzi di Ligeti non li conosceva nessuno per cui eravamo tutti un po' spiazzati».

«Per lungo tempo ho brancolato nel buio. Non capivo il ‘mood’ dei brani. Durante le ultime prove, invece, siamo entrati tutti in quella musica [...] ci eravamo impossessati in quel tipo di ritmo e di armonie e siamo riusciti a farle nostre».

Secondo l’opinione di un altro partecipante, il coro ha avuto bisogno di più tempo del necessario prima di sentirsi sicuro perché è mancata la costanza dei coristi alle prove. Il maestro ha dovuto quindi ribadire gli stessi concetti e provare i medesimi aspetti parecchie volte prima di ottenere i risultati desiderati. Durante l’intervista mi sono permessa di confermare questa rilevazione, osservando sui miei appunti presi durante le esercitazioni le frequenti ripetizioni da parte del direttore degli stessi concetti. In questo contesto, più di un corista ha sottolineato la scarsa attenzione che, talvolta, i membri del coro rivolgono alle indicazioni del maestro:

«Il maestro doveva ripetere le stesse cose a ogni prova, un po’ perché ci sono spesso assenti, un po’ perché non siamo sempre attenti».

«È vero che alla sera siamo tutti stanchi, ma se ci concentrassimo un po’ di più avremmo dei risultati migliori, e più in fretta».

La gran parte dei coristi ha affermato che uno degli elementi più complessi da mettere in atto è stato l’ascolto fra le varie sezioni. Molti hanno trovato utile il ricorso a diverse posizioni nello spazio:

«Ho cominciato ad ascoltare gli altri quando ci siamo messi uno di fronte all’altro e ci siamo ‘passati il suono’».

Questo approccio ha causato in alcuni coristi un senso di disorientamento, in particolare quando non avevano ancora acquisito pienamente familiarità con le loro parti:

«Non riuscivo, soprattutto all’inizio, a concentrarmi sul canto e insieme sull’ascolto. È stato molto difficile».

Molti membri del coro hanno ammesso che spesso si sentono troppo legati alla partitura, anche quando il maestro chiede una maggiore attenzione al proprio gesto e alle altre sezioni:

«Finché il coro si concentrava sulla parte, secondo me, non riuscivamo a interpretare veramente questa musica».

Anche il maestro si è espresso in modo decisamente critico su questo aspetto:

«Le prime battute di *Inaktelki nóták I* venivano bene: c'era suono, corpo e intenzione. Poi il coro smetteva di concentrarsi sul suono per guardare la parte. E si perdeva tutto. Dovevamo ascoltarci di più [...] se pensi a te stesso non puoi fare un bel suono con gli altri».

Tra le strategie più utili fra quelle proposte dal maestro, i coristi hanno individuato l'utilizzo di espedienti extramusicali, come la richiesta di utilizzare il corpo o il ricorso, come già sottolineato, a espressioni sinestetiche e metaforiche durante il canto. Questo aspetto è stato valutato come particolarmente proficuo da parte di chi non ha dimestichezza con la scrittura musicale e non sempre sa come riportare in partitura i suggerimenti del direttore:

«Quando muovevo le braccia mi sembrava di cantare meglio».
«Ho scritto sulla partitura 'no paperella' come ci diceva sempre il maestro, per ricordarmi di scurire il suono».

Tutti i membri del coro hanno trovato molto efficace la presentazione storico-musicale dei brani che ho proposto durante le prime settimane di studio.

«La presentazione dei brani è stata utile, per interpretare meglio il testo e le melodie».
«Dopo aver capito la sofferenza di Ligeti, ho cantato i brani in modo diverso».

Un'osservazione di grande interesse è stata proposta da una corista, che ha affermato di sentirsi talvolta insicura a causa della sua incapacità di leggere la musica; in questo caso, invece, ha avuto delle indicazioni che le hanno permesso di sentirsi allo stesso livello degli altri e dunque maggiormente a proprio agio nell'affrontare lo studio e nel comprendere l'interpretazione:

«Io, che non conosco bene la musica, mi sono sentita più a mio agio dopo aver conosciuto meglio il compositore, perché partivamo tutti dallo stesso punto».

Ciò è stato confermato anche dal direttore:

«È una musica che va spiegata: è necessario capire l'origine e il contesto di questa musica per poterla interpretare bene».

Molti membri del coro hanno valutato come particolarmente proficuo il primo concerto, in cui hanno potuto sperimentare l'esecuzione dei brani in un contesto piuttosto informale e alleggerire la tensione che solitamente si prova durante la prima performance:

«È stato utile il primo concerto che abbiamo fatto, perché poi mi sentivo meno agitato».

Grazie alle osservazioni emerse durante l'ascolto molti coristi si sono resi conto, ad esempio, della scarsa attenzione nei riguardi delle dinamiche proposte dal maestro e di una certa disomogeneità fra la sezione maschile e quella femminile:

«Ascoltando la registrazione mi sono sentito un po' messo alle strette. È stato un reality check!».
«Il maestro continuava a darci delle indicazioni ma noi spesso non facevamo quello che ci diceva.
E al primo concerto non ci siamo concentrati; ascoltando la registrazione me ne sono accorto».

Il maestro ha sottolineato:

«Come direttore il primo concerto è stato un momento bello, più che utile. Ci siamo messi in gioco, anche se non sapevamo ancora bene le parti».

Il concerto finale è stato un momento emozionante per tutti. Il direttore ha sottolineato la propria soddisfazione, non tanto rispetto alla qualità dell'esecuzione, ma piuttosto dal punto di vista globale dell'esperienza:

«Il coro, anche se poteva fare meglio, ha trasmesso molto al pubblico. Ho visto persone con le lacrime agli occhi Partendo da aspettative e competenze diverse, tutti alla fine hanno apprezzato [...] Con il coro amatoriale devi fare un lavoro diverso, perché ha bisogno di più tempo per capire a fondo i brani. Il lavoro è lungo ma è anche necessario [...] Alla fine della fiera abbiamo vinto. È stato un percorso molto complesso. Abbiamo iniziato con poco entusiasmo, ma alla fine è andata molto bene. Questo percorso ha unito molto il gruppo: ci siamo rafforzati umanamente e musicalmente, e abbiamo fatto un percorso da 'non capire' la musica di Ligeti a dire: che bella musica».

B.6 Conclusioni: valutare e valorizzare

Le riflessioni conclusive emerse da questa esperienza riguardano numerosi aspetti. In primo luogo, la ricerca ha evidenziato come i brani di Ligeti presi in esame non presentino particolari difficoltà, attestando sia la possibilità di eseguire tali brani con un ensemble non professionale, sia la maestria di Ligeti nella scrittura corale sin dai suoi primi anni di formazione.

Tuttavia, il timore reverenziale nei riguardi del grande compositore ha generato fin da subito un atteggiamento apprensivo e talvolta diffidente da parte del coro; questo, sommandosi alla difficoltà della lingua ungherese e alla poca familiarità con ritmi e ambiti modali caratteristici della musica popolare magiara, inizialmente non ha facilitato la motivazione nell'apprendimento dei brani. L'esperienza del coro "V. Gianferrari" testimonia come questa musica sia stata infine assai apprezzata sia dai componenti della compagine corale sia dal pubblico presente ai concerti, nonostante le preoccupazioni iniziali e grazie a un lavoro accurato da parte del direttore.

Durante la fase di studio è emerso come il lavoro di concertazione con una formazione non professionale necessiti di un intervento su più fronti. Spesso, infatti, non è sufficiente che il maestro esprima le proprie richieste al coro attraverso indicazioni verbali, soprattutto se queste utilizzano un lessico troppo tecnico; il gruppo corale, che è formato da persone con diversi gradi di competenza, motivazione ed esperienza, ritiene più efficaci le strategie più concrete, quali la sperimentazione del suono tramite il corpo, l'esplorazione della voce nello spazio, l'utilizzo di metafore ed espressioni figurate. Il riscaldamento vocale, inoltre, si è dimostrato un momento cruciale, che risulta più efficace se di volta in volta viene orientato verso il raggiungimento di obiettivi specifici e non si limita alla ripetizione della medesima sequenza di esercizi in ogni prova.

L'osservazione e le interviste hanno evidenziato la necessità da parte dei coristi di staccare lo sguardo dalla partitura, per poter prestare maggiore attenzione al gesto del maestro e all'ascolto reciproco. Questo aspetto, pur essendo noto a ogni direttore, è di massimo rilievo poiché il coro non è mai del tutto consapevole dei miglioramenti che avvengono quando riesce a liberarsi dalla continua lettura della parte, la quale spesso rappresenta più un'inutile abitudine che una reale necessità.

Altri elementi si sono rivelati proficui nella prospettiva di una maggior motivazione e consapevolezza nell'esecuzione da parte del coro. La possibilità di eseguire i brani all'interno di una serata informale, prima del concerto vero e proprio, ha offerto al coro una preziosa

occasione per sperimentare il proprio livello di acquisizione della musica. L'ascolto collettivo della registrazione di ogni singolo brano, durante la prova seguente, ha offerto dei notevoli benefici, poiché ha permesso ai coristi di percepire la propria esecuzione da una prospettiva più distaccata e di elaborare valutazioni riguardo alla qualità dell'interpretazione. I componenti del coro sono raramente invitati a esprimere un parere sulla propria performance; questo momento di riflessione si è rivelato un impulso significativo al miglioramento, poiché le osservazioni non sono state formulate dall'alto, ma condivise e approvate da tutti i membri presenti.

Un'ultima riflessione riguarda l'importanza del dialogo tra il mondo della ricerca musicologica e quello della pratica esecutiva. L'approfondimento sul compositore e sul repertorio che è stato proposto al coro all'inizio del progetto ha fornito a tutti, al di là delle diverse competenze musicali, degli strumenti comuni per affrontare con maggiore coinvolgimento e intenzionalità l'interpretazione dei brani. L'esito positivo di questa seppur breve esperienza (confermato dalle affermazioni dei coristi raccolte durante le interviste) testimonia l'utilità di un dialogo più vivace fra studiosi ed esecutori, che di frequente si riduce a un mero buon proposito e non si integra concretamente nella quotidianità della pratica corale.

Infine, come già evidenziato, manca ancora nel dibattito musicologico italiano un confronto con la realtà dei cori amatoriali, talvolta considerati come esperienze marginali e di scarso interesse scientifico. Il presente contributo si è proposto di rivelare il valore di un'indagine approfondita, rispetto a progetti specifici come quelli riguardanti la musica del Novecento, che possa far emergere le pratiche musicali, spesso implicite o inesprese, di queste particolari comunità e valorizzare l'esperienza dei loro protagonisti.

APPENDICE C1

ESEGUIRE LA MUSICA CORALE DI LIGETI NEL 100° ANNIVERSARIO DELLA MORTE: TESTIMONIANZE DA PARTE DI DIRETTORI DI ENSEMBLE PROFESSIONALI E SEMIPROFESSIONALI

Intervista con Yuval Weinberg, direttore di SWR Vokalensemble Stuttgart

Yuval Weinberg (Tel Aviv, 1990) è un direttore di coro israeliano attivo a livello internazionale. La sua formazione musicale si è svolta in Israele, dove ha studiato pianoforte e ha partecipato al Coro di Voci Bianche e Giovanile “Li-Ron”. Ha in seguito approfondito la direzione di coro con Jörg-Peter Weigle all'Università della Musica Hanns Eisler di Berlino e con Grete Pedersen all'Accademia Norvegese di Musica di Oslo. Successivamente, ha intrapreso la formazione in direzione d'orchestra e canto presso la Buchmann-Mehta Academy of Music all'Università di Tel Aviv.

La sua carriera si è sviluppata in Europa con l'assunzione di diverse posizioni di prestigio. Tra queste, ha ricoperto il ruolo di Direttore Artistico dell'Hortus vocalis a Berlino (2014-2018) e di direttore del NOVA Chamber Choir di Oslo (2015-2018). Nello stesso periodo, ha lavorato con il Coro Giovanile Nazionale Norvegese, è stato Direttore Ospite Principale del Norske Solistkor e ha diretto l'EuroChoir fino al 2023. Weinberg ha ricevuto numerosi riconoscimenti in concorsi internazionali: nel 2017, ha vinto il Primo Premio e il Premio Speciale per la migliore direzione all'International Chamber Choir Competition di Marktoberdorf con il NOVA Chamber Choir, il primo premio all'International Choir Conducting Competition di Breslavia nel 2014 e il premio speciale della giuria al Concorso Internazionale per la Direzione Corale di San Pietroburgo nel 2013. Tra il 2015 e il 2016, è stato sostenuto dalla Fondazione Gary Bertini come vincitore del Premio per Giovani Talenti per direttori di coro israeliani. Parallelamente alla direzione, svolge attività di formazione, tenendo corsi di direzione e workshop in festival internazionali come Europa Cantat e Les

Choralies, mantenendo un impegno costante nella promozione dei giovani cantanti. Recentemente è stato nominato prossimo Direttore Artistico del Norwegian Soloists' Choir.

Weinberg ha debuttato con il SWR Vokalensemble Stuttgart nel 2018 e ha assunto ufficialmente la carica all'inizio della stagione 2020/2021. L'ensemble vocale rappresenta una delle realtà corali professionali più significative della Germania e del panorama europeo, con una storia che affonda le radici nel secondo dopoguerra. Fondato nel 1946 con il nome di Kammerchor von Radio Stuttgart, l'ensemble nacque come coro radiofonico all'interno della neonata emittente Süddeutscher Rundfunk, in una città ancora segnata dalle devastazioni della guerra. Nel corso dei decenni il coro ha attraversato diverse fasi di sviluppo, assumendo denominazioni differenti e consolidando progressivamente la propria identità artistica. La fusione del Süddeutscher Rundfunk con il Südwestfunk nel 1998 portò alla creazione dello SWR, momento in cui il coro assunse il nome attuale di SWR Vokalensemble Stuttgart.

La storia artistica del coro è stata segnata dall'apporto di direttori di rilievo, tra i quali Marinus Voorberg, Klaus Martin Ziegler e Rupert Huber e Marcus Creed. Il SWR Vokalensemble possiede un organico flessibile in grado di affrontare un ampio ventaglio di repertorio, sviluppando una particolare vocazione per la musica contemporanea: ha infatti commissionato e presentato in prima esecuzione oltre duecentocinquanta opere di autori viventi, consolidandosi come punto di riferimento per la nuova musica vocale. Parallelamente, l'ensemble affronta con continuità il repertorio classico, romantico e barocco. Le registrazioni discografiche del coro hanno documentato un repertorio vasto e impegnativo, includendo autori come György Kurtág, Luigi Nono, Heitor Villa-Lobos, Elliott Carter, Charles Ives, Wolfgang Rihm e Kaija Saariaho. Queste incisioni hanno ricevuto riconoscimenti internazionali, tra cui premi come l'Echo Klassik, il Preis der deutschen Schallplattenkritik, il Diapason d'Or e il Grand Prix du Disque, confermando il ruolo del SWRVokalensemble come una delle formazioni più innovative del panorama musicale europeo.

Il coro si esibisce regolarmente in Germania e all'estero, partecipando a festival di musica contemporanea, concerti con orchestre e tournée internazionali, e collabora spesso con compositori viventi, contribuendo così in maniera attiva allo sviluppo della musica vocale contemporanea. Accanto all'attività concertistica e discografica, il SWR Vokalensemble promuove la formazione musicale attraverso programmi per giovani cantanti e studenti di composizione, come la SWR Vokalensembl Akademie, in collaborazione con la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart, offrendo esperienze pratiche e borse di studio.

Per celebrare il centenario della nascita di György Ligeti nel 2023, il SWR Vokalensemble Stuttgart ha intrapreso una significativa tournée europea incentrata sul repertorio corale a cappella del compositore ungherese. Questa serie di concerti è stata promossa in concomitanza con la pubblicazione del doppio CD da parte dell'ensemble, contenente l'integrale delle opere corali a cappella di Ligeti, che include non solo le composizioni pubblicate (principalmente da Schott Music) ma anche un cospicuo numero di pagine inedite, i cui manoscritti sono conservati presso l'archivio di Basilea. L'incisione ha ottenuto consensi unanimi da parte della critica e ampi riconoscimenti internazionali, fra cui il Diapason d'Or nella categoria dedicata alla musica corale; ha ricevuto inoltre nomination agli International Classical Music Awards 2024 e agli Opus Klassik Awards 2024 come Choral Recording of the Year. Il programma della tournée, che ha proposto musiche di Ligeti e di altri autori contemporanei (come Márton Illés e Martin Smolka), ha toccato diverse importanti sedi e festival europei: Teatro alla Scala, Milano (nell'ambito del 32° Festival Milano Musica), Mozart-Saal (Liederhalle,), Musikfest Stuttgart, Ludwigsburger Schlossfestspiele, Accademia "Ferenc Liszt" (Budapest), Prager Frühling e Festival Manifeste (Parigi).

L'intervista si è svolta il 31 maggio 2023 a Milano, prima dell'esibizione del coro presso il Teatro alla Scala.



TEATRO ALLA SCALA
Fondazione di diritto privato

Rappresentazione N. 173 **MERCOLEDÌ 31 MAGGIO 2023 - ORE 20** Riservato

32° Festival Milano Musica
 Percorsi di musica d'oggi 2023
AZIONI FUGGITIVE

SWR VOKALENSEMBLE
 Direttore
YUVAL WEINBERG

GYÖRGY LIGETI
Temetés a tengeren
 Prima esecuzione in Italia
Hortobágy
 "Pletykázo asszonyok" da *Két kánon*
Pápai né
Éjszaka
Reggel

MÁRTON ILLÉS
Chorrajzok per 24 voci
 Prima esecuzione in Italia

GYÖRGY LIGETI
Lux Aeterna per 16 voci
Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin
 Per coro misto a cappella

MARTIN SMOLKA
Sicut nix. Tre canti per coro
 Prima esecuzione in Italia

PREZZI
 Platea: € 40,00 - Palchi: € 40,00 - € 20,00 - Gallerie: € 10,00

Biglietteria di Milano Musica presso la Biglietteria del Teatro alla Scala, da lunedì a sabato dalle ore 12 alle ore 19; il giorno del concerto fino alle ore 20.
 A termine di legge è vietato durante lo spettacolo effettuare anche parzialmente riprese filmate o registrazioni e scattare fotografie in sala o nei corridoi.
 Il Teatro apre 45 minuti prima dell'inizio dello spettacolo.
 Info: +39 02 861147 biglietteria@milanomusica.org www.milanomusica.org

Stampato e distribuito da: PIRELLA GÖTTSCHE LOWE

Fig. 17. Locandina del concerto tenutosi presso il Teatro alla Scala, Festival Milano Musica, 31 maggio 2023

MR: *Over the past three years with the SWR Vokalensemble, you have worked extensively with contemporary music.*

YW: With the choir we perform quite a lot of 20th and 21st-century music, but also Romantic and occasionally early repertoire. When we approach contemporary music, it's often the most avant-garde kind, the craziest things, really.

Interestingly, two of the older singers in the choir actually worked with Ligeti himself. He collaborated with the ensemble for *Lux Aeterna* and the *Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin*. So, it's a pleasure to work with people who had a direct connection with the composer. Sometimes they share stories about what he said regarding the pieces. For example, the *Drei Phantasien* have three movements. The first and the third are quite dramatic, full of abrupt changes in tempo and dynamics, and with a very wide vocal range, extremely high and low. The second movement, by contrast, is less extreme: it maintains the same tempo and meter throughout, so it feels longer and doesn't build toward a clear climax. When Ligeti came to work with the choir in the 1980s, some singers asked if he might consider changing the order of the movements, placing the second one last. They actually tried that in concert, and Ligeti was quite open to the idea. He said: «Everything is possible; we can just try.» They also told me he was a surprisingly funny man, something you wouldn't necessarily guess from his music, and that he loved being the center of attention.

MR: *He was known to be quite meticulous about performances of his works. How do you relate to the recording by Terry Edwards with the London Sinfonietta Voices for Sony, that was supervised by Ligeti himself?*⁴³⁸

YW: I listened just once to the Terry Edwards' recording, just to get an idea, but then I stopped. His interpretation is very specific. And I know how quickly British ensembles usually work, they often record after just a couple of rehearsals. They're extraordinary sight-readers, but there isn't much time to go into detail. We, on the other hand, had more freedom as a radio choir, so we could rehearse longer. Our recordings were made over two years, not in a single session.

And times have changed, and choral singing has evolved too. There are different standards today, for instance, regarding the use of vibrato. I think that in Ligeti's later choral works,

⁴³⁸ *György Ligeti Edition, A Cappella Vocal Works (vol. 2)*, London Sinfonietta Voices, dir. Terry Edwards (CD, Sony, SK 62305, 1997).

such as *Lux Aeterna* or the *Drei Phantasien*, clarity is key. The clearer you sing, the more effective the result. It might be less loud, but it's more transparent, more plastic, you could say. This applies also to the earlier works, which often use unison writing, something quite special. I find unison the most difficult texture to produce: even the smallest change in phrasing or breathing alters the result.

MR: Had you read anything about Ligeti's choral repertoire before starting to study these works?

YW: No, because I found very little written on the subject, mostly statements by the composer himself. It would be important to provide choirs with materials that allow them to explore these compositions in greater depth.

MR: The earlier works are often in Hungarian, a non-Indo-European language that is generally unfamiliar to most singers. How did you approach learning and rehearsing the pronunciation, and what strategies or tools did you find most effective in making the phonetic aspects accessible to the choir?

YW: We have a Hungarian tenor in the choir, so we pay close attention to the natural rhythm of the language, especially in the simpler pieces. We experiment with rhythms and different syllabic stresses. The metric pulse isn't always regular; it often shifts just before or after the beat. When Hungarian choirs perform this repertoire, they never keep it strictly measured, it's much freer. I worked for this with several Hungarian conductors: I asked them to recite the texts naturally, and I transcribed the rhythms as they spoke, noting every triplet and dotted rhythm exactly. Then I rehearsed with the choir based on that transcription, gradually making it more organic.

Ligeti, writing in the 1940s and 50s, couldn't have imagined how non-Hungarian choirs would interpret this music! He came from a tradition influenced by Bartók, where choirs sang with rubato and a declamatory sense of rhythm. So I think that trying to follow the Hungarian prosody brings us closer to the authentic spirit of the works.

I have to say, at first, the Hungarian language was quite frustrating for the choir. Sometimes I felt like a fitness coach, we repeated things endlessly, faster and faster, before we could even start making music. It was purely mechanical work to master the text. We're perfectionists about diction: every vowel has to match exactly, the same *ä*, the same *ö*. It takes time. But once they got comfortable, they really started to enjoy it.

MR: Which pieces did the choir love the most?

YW: The *Drei Phantasien* are among the pieces the choir loves the most, largely because they have been a part of the ensemble's tradition for years. Although the specific lineup changes from time to time, the work remains a consolidated point of reference, and I myself have conducted it often in the past. The repertoire the choir performs is extremely varied, but the *Drei Phantasien* represent the musical language most familiar to the ensemble. This is also due to the beauty and immediacy of the texts, which, once understood, make the performance feel more natural.

These are pieces that demand intense concentration rather than long rehearsal periods: they either work perfectly, or they don't work at all. Sometimes, the distribution of voices in the lower registers changes daily, depending on the singers' condition. A bass who can sing a low B natural one day might have to replace it with an F-sharp the next. Therefore, it's a repertoire that also requires considerable flexibility.

During concerts, the choir often tackles demanding programs. For instance, tonight at La Scala, we have to perform a new piece by Márton Illés, which includes many strenuous noise effects, followed by *Lux Aeterna*. Even with a break in between, the transition is tiring, but it represents an interesting challenge. *Lux Aeterna* is nonetheless very much loved by the singers, as are the early works. However, some pieces, like *Reggel*, are more physically exhausting and less exciting, especially for the sopranos and tenors who are required to sustain long *fortissimi*.

MR: And how does the audience react?

YW: We only started recently, but after three concerts this week, the response has been very positive. It depends on the context, of course. We played at a free jazz festival, for example, where the audience was surprisingly open to contemporary music, very receptive, not judgmental. They especially loved the wilder pieces, but also *Lux Aeterna*. The end of *Hortobágy* always moves people, it's powerful, almost visceral. And *Haj, Ifjúság!* often makes them laugh, because of its playful, almost theatrical gestures.

MR: For us it's funny, but at the time it was quite provocative towards the authorities, who actually reacted strongly after the first performance of this piece! There is another piece with

comic traits, which is one of the two canons.⁴³⁹ I've noticed that in your recording you used male voices in one of them...

YW: I think that the canon *Pletykázó Asszonyok* was originally intended for upper voices, children's or female voices. But I decided to assign one canon to the men, partly to break the cliché that only women 'chat'... But there are other reasons: the piece is sung by four soloists, and one is our Hungarian tenor. At the beginning of the canon, even though Ligeti had not planned it, he recites the text without music, in a very free manner, helping convey character and contrast between the two 'speakers' in the canon.⁴⁴⁰ There were also organizational reasons: the women were already very busy with other pieces for female choir, and since there are no Ligeti choral pieces for male choir, the alternation allowed us to optimize the work. The other canon is sung by women, it creates a kind of balance.

MR: If I'm not mistaken, your recording includes a work for female choir and piano, correct?

YW: Yes, we included *Négy lakodalmi tánc* for female choir and piano, because the intent was to create a complete edition of the choral works, which includes those with accompaniment.

MR: But the Nonsense Madrigals, which are for male voices, were not included.

YW: In my opinion, they belong to a different context. Ligeti wrote them for the King's Singers, so they aren't really a traditional choir piece. Including them in a different collection seems more consistent with their nature.

MR: What was the most difficult aspect in performing Hungarian pieces?

YW: Definitely the text. Especially in the early works like *Hortobágy* or *Haj, Ifjúság!*. Precision is crucial, and so is capturing the folkloristic character. For example, in *Haj, Ifjúság!* there are three songs: the first is about a farmer in his barn, with rain pouring outside and the animals gathering for warmth. It's quite tragic (the little bull is crying, his mother too)

⁴³⁹ *Ha folyóvíz volnék e Pletykázó Asszonyok*

⁴⁴⁰ Per un dettagliato video che documenta le fasi di apprendimento del brano in ungherese da parte dei coristi, vedi <https://fb.watch/CDCNWD4hcv/> (ultimo accesso 09/10/2025)

but the atmosphere isn't melodramatic or sentimental. The second song portrays a strong woman who claims she doesn't need anyone. She takes her hat, fries her bacon, very humorous and simple, but also with a moral, almost feminist in spirit. The third song, again about rain, has a completely different character. The challenge lies in finding the right colour for each, because they are entirely distinct.

MR: Hungarian music has a truly unique sound and character in the European context. How did you work with your singers about it?

YW: It's not easy. They tend to start singing with full, resonant voices, so I constantly remind them to reduce resonance, sing more from the front of the mouth, and aim for a more folkloristic tone. Less depth, less vibrato, more attention to text and articulation. Hungarian isn't the easiest language to sing; it tends to close the sound. But we do our best. Hungarian popular music feels very different from other Eastern European traditions, the language itself shapes the music. I once listened to a recording of a Hungarian poet reading *Temetés* or *Tengerem* on YouTube, and the rhythm of his speech was almost identical to Ligeti's musical setting. The text itself has its own melodic structure.

MR: And what about the easier aspects of Ligeti's choral works?

YW: Some textures just work naturally. In *Éjszaka*, for example, the contrast between black and white keys creates harmonies that are very effective and easy to tune. *Lux Aeterna* is also easier than it looks, once you understand the structure. If you teach it methodically, you can rehearse it in about an hour. Repetition doesn't help much; precision and comprehension do. The earlier pieces are catchy, the melodies stick easily, even though the text is difficult. The ranges are generally well written, bringing out the best colors of each section. There's one exception: *Choral* which we recorded in a single day. The tenors start on a high A, pianissimo, it's extremely difficult. But overall, Ligeti wrote with great sensitivity to vocal color, alternating density and transparency by doubling or separating the voices. The result is always vibrant.

MR: It's interesting because Choral is among the very first choral pieces Ligeti wrote, yet the writing already seems very developed. Regarding Lux Aeterna, how did you approach rehearsals?

YW: We rehearsed the canonic lines separately and without text at first. I wanted the singers to understand the harmonic structure before adding vowels and consonants. We sang everything on a single vowel, usually *u*, to get a pure sound and hear the overtones. Then we added the text and, later, worked on rhythmic precision, quintuplets alone, triplets alone, and only then both together.

MR: Was it difficult to combine the different rhythmic layers?

YW: That's exactly the challenge. No one can be perfectly precise all the time, and that's fine, it's not the point. What matters is that each group keeps its own rhythmic world.

MR: So it's as if every section were in different worlds, each with their own rhythm.

YW: Exactly. The important thing is that there's nothing shared, you shouldn't feel the beat or the pulse. This fragmentation of the beat makes the sound more abstract. Each group has its own rhythmic unit, and they don't suddenly switch from quintuplets to triplets, for instance. Once they enter that specific rhythmic flow, it becomes quite natural. Sometimes we perform it with soloists, sixteen of them, and other times with the full ensemble. Today we'll do it with everyone. And the singers usually perform in pairs, which helps them stay synchronized even in complex rhythms like quintuplets.

MR: And how do you approach these interpretive aspects with the choir?

YW: Yes, that's important. The SWR Vokalensemble has a very pure sound, that's their identity. But interpretation isn't something that can be imposed. I adapt my approach to the group in front of me: the size of the choir, the kind of voices, their temperament.

Some conductors insist on a single idea regardless of the ensemble. I prefer to let the singers offer something of their own first, and then shape the interpretation together. It's not about me dictating every detail, it's a collaboration. But sometimes it works, sometimes it doesn't. Especially in the fast passages: if the singers lose concentration for even a moment, they fall out of the pattern. But I always ask them to remain joyful, even in the most difficult sections. Let's see how joyful they'll be today!

MR: Do you have any final reflections on performing Ligeti's works today?

YW: For us, it was a real discovery to perform these pieces. At first, many of these scores were unfamiliar to me, I had to study them alone a lot before rehearsing. But now the music has entered my body. At the same time I'm glad we're now reaching the end of the Ligeti season, it was a wonderful experience, but it's also good to move on.



TEATRO ALLA SCALA
MERCOLEDÌ 31 MAGGIO

ORE 20
SWR Vokalensemble
Yuval Weinberg direttore

Concerto trasmesso
in diretta radiofonica
da Rai Radio3

György Ligeti (1923-2006)
Temetés a tengeren (1943, 3')
Prima esecuzione in Italia
Hortobágy (1952, 6')
Pletykázó asszonyok (da *Két kánon*) (1952, 2')
Pápai né (1953, 4')
Éjszaka (1955, 4')
Reggel (1955, 2')

Márton Illés (1975)
Chorrajzok (2022, 15') per 24 voci
da poesie di Árpád Tóth (1915/1916) per 24 voci (2022/2023)
Sötét szín izzik / Splendore l'oscurità
Láz, dühök, kínok / Febbre, rabbia, angoscia
Buja szagok örvényével forog / In un turbine di odori voluttuosi
Prima esecuzione in Italia

György Ligeti (1923-2006)
Lux Aeterna (1966, 8') per 16 voci
Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin (1982, 12') per coro misto a cappella

Martin Smolka (1978)
Sicut nix. Tre canti per coro (2019-20, 20')
I. *Murmuring Morning / II. Feathery Flakes / III. Wings of Wind*
Prima esecuzione in Italia

in collaborazione con
Teatro alla Scala
SWR Südwestrundfunk

sponsor istituzionale
INTESA **SANBIOLO**

135

Fig. 18. Programma di Sala del concerto tenutosi presso il Teatro alla Scala, Festival Milano Musica, 31 maggio 2023

APPENDICE C2

ESEGUIRE LA MUSICA CORALE DI LIGETI NEL 100° ANNIVERSARIO DELLA MORTE: TESTIMONIANZE DA PARTE DI DIRETTORI DI ENSEMBLE PROFESSIONALI E SEMIPROFESSIONALI

Intervista con Eric Banks, direttore di “The Esoterics”

Eric Banks è un compositore, direttore d’orchestra, cantante, linguista ed etnomusicologo statunitense, noto per il suo impegno nella musica corale contemporanea a cappella. Nato nel 1969 a Roscoe, nello stato di New York, ha conseguito il Bachelor of Arts in composizione presso la Yale University nel 1990, dove ha studiato direzione d’orchestra con Alasdair Neale, direzione corale con Marguerite Brooks e composizione con Fenno Heath. Successivamente, si è trasferito a Seattle per proseguire gli studi presso l’Università di Washington, dove ha completato il Master of Music (1992) e il Dottorato in Choral Studies (1996). La sua tesi di dottorato ha riguardato l’analisi della musica corale del compositore messicano Carlos Chávez

Nel 1992, mentre era ancora studente, Banks ha fondato a Seattle il coro a cappella “The Esoterics” e nel 2004 “Ædonis”, un ensemble vocale maschile dedicato all’esecuzione di musica corale di compositori e poeti gay e lesbiche. Come compositore, ha scritto numerose opere per coro a cappella, tra cui “Twelve Qur’anic Visions” e “The Seven Creations”, che combinano melodie tradizionali provenienti da ricerche sul campo in Indonesia e India con testi sacri islamici e zoroastriani

Banks ha ricevuto numerosi riconoscimenti per la sua attività musicale, tra cui borse di studio dalla Fulbright Commission e dalla Lois Roth Foundation per approfondire la cultura corale contemporanea svedese, e vari premi e sovvenzioni da organizzazioni come l’Artist Trust, la Washington State Arts Commission e il National Endowment for the Arts. Ha

insegnato teoria musicale, composizione e canto al Cornish College of the Arts di Seattle dal 2004 al 2012.

“The Esoterics” è una formazione corale riconosciuta a livello locale e internazionale per l’interpretazione di repertori contemporanei per voci a cappella e di testi poetici, filosofici e spirituali provenienti da diverse tradizioni culturali. Il nome del gruppo indica una comunità ristretta e la conoscenza condivisa tra i suoi membri. Dal 1993 ha realizzato oltre cinquecento concerti, commissionato e presentato più di duecentocinquanta nuove opere in numerose lingue, distinguendosi per l’esecuzione di brani corali tra i più complessi del Novecento. Ha pubblicato ventuno CD, partecipato a numerosissimi concorsi e festival internazionali in Irlanda, Spagna, Finlandia e Portogallo; dal 2006 promuove il concorso annuale di composizione *Polyphonos*, che assegna commissioni a compositori emergenti e affermati. Vincitore di cinque premi ASCAP/Chorus America per la programmazione contemporanea, il gruppo riceve sostegno da istituzioni statunitensi e fondazioni artistiche, ed è membro di organizzazioni corali nazionali e internazionali.

Nel maggio 2023, in occasione del centenario della nascita di György Ligeti, “The Esoterics”, ha presentato un progetto speciale intitolato *Ligeti Centennial*. Questo concerto ha avuto luogo il 20 maggio 2023 presso la Plymouth Congregational Church di Seattle e il 21 maggio 2023 alla Christ Episcopal Church di Tacoma. L'evento ha celebrato la vasta produzione corale del compositore ungherese, eseguendo tutte le sue composizioni edite per coro misto a cappella.

L’intervista ha avuto luogo su piattaforma digitale il 2 luglio 2024.

L I G E T I

györgy ligeti centennial

P R O G R A M

Please turn off all noise-making devices, and refrain from talking during the performance.

*This program includes all of the compositions for mixed chorus by György Ligeti (1923-2006)
With intermission, the running time of this concert is about 100 minutes.*

Éjszaka (*Night*, 1955)

Bujdosó (*The fugitive*, 1946)

Pápainé (*Widow Pápai*, 1953)

Nonsense madrigals (1988-93)

- I. Two dreams and a little bat
- II. Cuckoo in the pear-tree
- III. The alphabet
- IV. Flying Robert
- V. The lobster quadrille
- VI. A long, sad tale

Kállai kettős (*A double-dance from Kálló*, 1952)

- I. Felülről fúj az őszi szél (*Up above the autumn winds blow*)
- II. Eb fél, kutya fél (*The dogs are afraid, the hounds are afraid*)

Lakodalmás (*A wedding dance*, 1950)

Két kánon (*Two canons*, 1947 & 1952)

- I. Ha folyóvíz volnék (*If I were a river*)
- II. Pletykázó asszonyok (*Gossiping women*)

Magány (*Solitude*, 1946)

Lux aeterna (*Eternal light*, 1966)

INTERMISSION

Magos kősziklának (*On the highest cliffs*, 1946)

Drei phantasien (*Three fantasies*, 1982)

- I. Hälfte des Lebens (*The middle of life*)
- II. Wenn aus der Ferne (*If from a distance*)
- III. Abendphantasie (*Evening fantasy*)

Hortobágy (*Songs from Hortobágy*, 1951)

Magyar etüdök (*Hungarian etudes*, 1983)

- I. Spiegelkanon (*Mirror canon*)
- II. Árnyak sora (*A row of shadows*)
- III. Vásár (*At the market*)

Haj, ifjúság! (*Ah, youth!*, 1951)

Inaktelki nóták (*Songs from Inaktelke*, 1953)

Reggel (*Morning*, 1955)

THE ESOTERICS

Eric Banks *Founding director*

Aaron Moore
Allison Fortenberry
Avery Wong
Bayta Maring
Betsy Baeskens
Brittini Liyanage
Casey Elkins
Christi Corey
Christine Dove
Curtis Man
Daniel Powers
Danya Clevenger
Dave Doody
David Akers
Erin Bathurst
Erin Harlan
Gillian Dockins
Jeremy Evans
Jim Peterson
Joe Scott
Jonathan Haynes
Jonathan You
Julia Jay
Kathy Arpin
Kelly Baker
Lillian Ashworth
Livia Lennington
Logan Cox
Luke Hartley
Maria Drury
Marjorie Gómez
Matt Bonner
Michael Saunders
Mitchell Baier
Nathan Wasner
Nora Allen
Patricia Lahtinen
Patrick Clark
Sam Beckert
Sarah Haynes
Sarah Lewontin
Sari Breznau
Shawna Avinger
Tristain Holmes

Special thanks to:

Tim Fosket | *Supertitlist*
Daniel Powers | *Audio Producer*
Mitchell Baier | *Facilities Coordinator*
Matthew Bonner | *Volunteer Coordinator*

Fig. 19. Programma di Sala dei concerti presso la Plymouth Congregational Church di Seattle la Christ Episcopal Church di Tacoma, 20-21 maggio 2023

MR: “*The Esoterics*” has a long tradition of performing centennial concerts, right?

EB: Yes, exactly. Over the years, we’ve organized quite a few of them. For example, in the same year as the Ligeti project we celebrated the centennial of the American composer Ned Rorem. Usually, when I prepare a centennial program, I dedicate it entirely to one composer. We’ve done that for many others in the past, Milton Babbitt, for instance.

I’ve always loved Ligeti’s music. “*The Esoterics*” has performed his pieces several times in the past, and I find his compositional voice fascinating. I had wanted to do a Ligeti centennial for a long time, and we finally presented it during the weekend of his hundredth birthday. I admire his music and his life story, and I wanted to share both with our audience.

When you perform an entire program dedicated to a single composer, you can really trace the evolution of their style and ideas. I prefer to present everything, not just the most famous works, because even the less-known or less-refined pieces reveal something essential about the composer. Sometimes you discover moments of beauty or originality in unexpected places.

MR: *What inspired you to create this project on Ligeti, and how did you organize the choir for it?*

EB: Ligeti has always been a composer who fascinated me deeply. We’ve also sung other Hungarian composers, and some of the singers in the group and I are familiar with the Hungarian language. For this project, I had forty-eight singers, whom I divided into three ensembles of sixteen. One ensemble performed the most difficult works, for example the *Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin* (1982)⁴⁴¹ that Ligeti wrote for Eric Ericson and his Swedish Radio Choir. I was actually one of his last students. I spent a Fulbright Fellowship year in Stockholm in 1997-98, where I sang under Ericson with his chamber choir. So I had the privilege of meeting many of the singers who had performed Ligeti’s choral music when it was first written.

Another ensemble focused on the early folk-song arrangements; and the third performed the pieces, those written after Ligeti left Hungary. All three groups then came together to perform *Éjszaka* at the opening of the concert, *Lux Aeterna* at the center, and *Reggel* to close.

MR: *So all three ensembles performed together in Lux Aeterna?*

⁴⁴¹ Swedish Radio Choir diretto da Eric Ericson, Stoccolma, 23 settembre 1983.

EB: Yes, exactly. “The Esoterics” had already performed *Lux Aeterna*, *Éjszaka*, and *Reggel*, in previous seasons, so some singers were already familiar with those works. Many years ago, I think it was 1996, before I went to Sweden, we performed *Lux Aeterna* with a modern dance troupe. There were sixteen of us singers, sitting at the edge of the stage, while eight dancers performed behind us. We sang the entire piece in the dark, without a conductor.

To make that possible, I took the score and had everyone memorize their part, it’s all canons, of course. Then we placed a clock at the back of the hall, ticking the seconds away. Each singer memorized exactly which second they had to change syllables or pitches, according to the clock. So instead of following a conductor, they were following time itself.

It turned out to be a very interesting experiment, the singers were completely independent, and in some ways the result was even more precise, because no one was relying on someone else’s cue. Everything was coordinated visually by the clock. It was a really exciting experience. I was one of the sixteen singers myself. Even though we couldn’t see the dancers behind us, we knew exactly when our syllables would fall together, almost like dominoes, according to time.

For the centennial concert, I mixed the easier pieces with the more difficult ones throughout the program so that every singer could have moments of rest and balance. Altogether, it was about ninety minutes of music, a full concert, maybe a bit long. Between pieces, I spoke briefly about the works and the texts, since almost nothing was in English. I provided translations of both the Latin and Hungarian texts in the program notes. The only pieces in English were those Ligeti wrote for The King’s Singers.

MR: How did your singers react when you proposed a concert entirely devoted to Ligeti?

EB: Well, my choir is used to performing new music. But to be honest, most contemporary choral works are much easier than Ligeti’s. Think of Eric Whitacre, his pieces are beautiful but technically far simpler than, say, the *Drei Phantasien* or the *Magyar etüdök* cycle. Ligeti’s music spans a wide range of difficulty: some works are tonal and modal, others are extremely complex rhythmically and harmonically.

For the centennial, the singers’ experiences varied depending on which ensemble they were in. Those performing the folk songs found them quite accessible, sometimes the challenge was only the fast Hungarian text, while others struggled with the dense chromaticism and intricate rhythms.

“The Esoterics” is a volunteer choir, not a professional one, so I had to assign each singer music suited to their skill level. Some members are exceptional readers and disciplined musicians who can manage very complex scores, while others do better with simpler repertoire. My goal was for everyone to be challenged but never overwhelmed.

MR: The reactions depended on which pieces they were singing...

EB: Exactly. Each ensemble experienced it differently. But my singers love a challenge, they’re not lazy, they’re always eager to learn new things and explore unfamiliar repertoire. Of course, the more demanding pieces were also harder to rehearse. That’s why I carefully chose the singers according to their skills: those who were strong readers and worked independently could handle the more difficult scores, while those less experienced or slower at sight-reading sang the lighter works.

MR: So did you balance the workload according to each singer’s ability?

EB: Yes, exactly. It was important to me that everyone had something appropriate to their level. Remember, “The Esoterics” is a volunteer choir, not a professional one. So I had to make sure that the distribution of pieces reflected both the singers’ technical capacities and the nature of the music itself.

MR: I didn’t actually realize “The Esoterics” is a volunteer choir.

EB: Many people assume it’s professional because of the level of performance, but no, it’s entirely volunteer. Still, we rehearse intensively, four or five times a week leading up to concerts, and the singers work very hard.

MR: Were there any particular favourites among the pieces, for you or for the singers?

EB: I really love *Reggel*. It’s such a joyful piece, and after all the intense, demanding music earlier in the concert, it felt like the perfect way to end, with the image of sunrise and the crowing rooster. I also love the second *Phantasie* and the final movement of *Magyar etüdök*, the one set in the market, with all the voices in different meters. It’s chaotic but vivid, like walking through a busy marketplace.

MR: It's a very difficult piece to sing.

EB: It looks terrifying on paper, but it's not as impossible as it seems. Each section rehearsed separately, internalizing its own rhythms and meters, so during performance they could focus independently. Ligeti clearly anticipated a certain aleatoric texture, and it all comes together beautifully in the end. My singers are a little crazy, they love complex, eccentric music like this!

I also loved *The Alphabet*. It has a wonderful sense of humor and uses jazz harmonies in such a clever, ironic way. And some of the early folk songs are very beautiful, though some are surprisingly dark or strange. I had to explain their cultural background to the audience, since the texts can be quite provocative, especially given the censorship in Hungary at the time. Ligeti was clearly engaging with that political tension through his choice of material.

MR: Yes, he seemed to use provocation as a form of resistance.

EB: Exactly.

MR: And how did the audience respond to the program?

EB: They loved it. My audience enjoys adventurous, unconventional music and appreciates when we take risks. They want something new, something that challenges them. For Ligeti we received a standing ovation at the end, it was a very special evening. Many of them are artists, music educators, or teachers. They're highly educated people, though not necessarily trained in music. What they seek in our concerts is something esoteric, an experience that's unusual, not the typical choral program built around Bach, Mozart, or Brahms. I often compare music to massage: there's the kind of massage that's relaxing, and there's the therapeutic one, like a sports massage, which can be intense but healing. The Esoterics' concerts are closer to that second kind. Our aim isn't simply to provide comfort, but to invite listeners to hear differently, to transform their listening habits. For me, that's what music should do, it should change you, the way a therapeutic massage changes your body.

MR: Earlier you mentioned that some of the singers found the Hungarian difficult. Could you tell me more about that?

EB: Actually, we had already performed other Hungarian pieces in the past, works by composers like Kodály and Ferenc Farkas, for example, so a number of singers were already familiar with the language. We even organized a Lajos Bárdos centennial concert back in 1999. Of course, Hungarian can be tricky because of its marks and sounds that don't exist in English, but for many of our members it wasn't entirely new. Some singers already knew the rules, for instance, that the letter *s* is pronounced *sh*, and they could help those who were less experienced. I think that's one of the strengths of a choir: learning from each other. It's similar to what happens in Italy when a choir sings in French and those who know the language assist the others. In our ensemble, this kind of internal teaching happens quite naturally, depending on the repertoire. In the U.S., you'll always find people who speak Spanish, French, German, or Russian, and their knowledge becomes an asset when working on multilingual programs.

MR: Do you use any other special rehearsal techniques for Ligeti's music?

EB: I often have the choir *speak* the text before singing it. I think it's a waste of time to rehearse on "la-la-la" or "doo-doo-doo." They can practice the pitches and rhythms at home, what I need to monitor closely in rehearsal is how the text feels in their mouths. So we always work with the text.

Sometimes we'll repeat a passage three or four times, gradually increasing the tempo, almost like an *accelerando* exercise. Or I'll take two pages, rehearse that section five times, each one a little faster. The singers know what's expected, they know that each week, things need to come together at a quicker pace.

We learned all this music in about seven weeks.

MR: Really? That's quite fast!

EB: Yes, though they rehearse twice a week, six hours in total. So it's an intense schedule. But in a ninety-minute concert, each singer only performs around thirty minutes of music, since the rest is divided among different ensembles or solo groups. Thirty minutes of folk songs isn't that much, but thirty minutes of modern music can feel like a lot!

MR: What aspects did the choir have to work on the most during this project?

EB: For the singers performing the folk songs, the main challenge was the fast Hungarian, the tempo and articulation were extreme. For those working on the non-tonal works, the difficulty lay in pitch precision and individuality. Many of Ligeti's pieces involve entrances separated by a semitone or whole tone, often in canon. That's complex, because you're singing dissonances and must maintain clarity while listening to others.

The *Drei Phantasien* and *Magyar etüdök* were especially demanding, because each singer performed one per part, essentially soloistically, yet they still had to sound like a choral ensemble. Singing individually while keeping a choral blend is paradoxical and requires real discipline.

MR: Do you recall particular passages that were difficult to rehearse?

EB: Yes, the third movement of the *Phantasien* was particularly hard, and the first movement of *Magyar etüdök* too, because of its mirror canons and double meter. It's very fast and technically intricate, but we managed.

MR: And among the simpler pieces, the Hungarian ones, were there still challenges?

EB: Yes, even in the easier works, the fast Hungarian remained a challenge. Some of the folk songs move at great speed, and in a small ensemble, breathing and phrasing become critical, since there might be only two or three singers per part.

MR: And what about Lux Aeterna? Did you use any specific technique to teach the canons?

EB: Yes. First, I would have everyone sing the canon together. Then I'd split them apart, making each group sing their part independently. One of the main exercises was to sing the canon as a unified melody, memorize it, and then perform it without looking at the score, each singer starting at their own time, against the others, to get used to individual entrances. After that, we'd return to the written notation.

You have to teach individuation differently, first chorally, as a single line, almost like chant; then individually, without looking at the rhythm, and finally you reintroduce the rhythm.

MR: Did you use a tuning fork for the singers?

EB: I use a tuning fork myself to give the pitches, but the singers don't use it. They rely on muscle memory. If someone goes off pitch during rehearsal, I just sing their part at them, and they correct immediately. During performance, that rarely happens.

MR: The concert took place more than a year ago. Do you recall any particular challenges?

EB: Oh yes, just before the concert, I got very sick. Two weeks before the performances, I developed a kidney stone and had to undergo surgery the Tuesday before the first concert. It was awful timing! The last rehearsals were incredibly painful for me physically. But the singers were amazing. They knew they had to be fully prepared, able to perform even if I couldn't conduct. In a way, that made them stronger and more independent. Looking back, it was quite an experience, thirty years of conducting, and I had never been that sick before!

But I'm really glad we did this concert. I had been looking forward to it for a long time.

I've been organizing centennial or anniversary concerts since 1999, one or two each year, and Ligeti's was one I'd been waiting for. The *Phantasien* and the other major works we performed are pieces I've always wanted to do.

I absolutely loved the concert, even though I was recovering from surgery at the time, it was quite funny, actually. But I adore Ligeti's music, and I know I'll return to it again. It's always different, always rewarding. Ligeti's voice is so distinctive, most composers after him are nothing like him. His music is deeply individual and profoundly special.

BIBLIOGRAFIA

Scritti di Ligeti

Il presente elenco raccoglie i testi pubblicati nel corso degli anni in diverse riviste e in più lingue, confluiti in larga parte nei due volumi a cura di Monika Lichtenfeld, *Gesammelte Schriften* (voll. I e II), Schott, Mainz 2007. Qualora la fonte non coincida con tale edizione, vengono forniti i relativi riferimenti bibliografici. L'elenco non ha carattere esaustivo, ma comprende esclusivamente i testi impiegati per la redazione della presente ricerca. I contributi originariamente in lingua ungherese sono stati consultati nella loro traduzione inglese a cura di Friedemann Sallis, in *An Introduction to the Early Works of György Ligeti*, Studio-Schewe, Köln 1996.

A klasszikus harmóniarend, Összhangzattani példák a barokk és a bécsi klasszikus zeneirodalomból. I. Hármás- és négyeshangzatok (II. Alteráció és figuráció.) Zeneműkiadó Vállalat, Budapest 1956.

Apropos Musik und Politik, in *Gesammelte Schriften (Vol.I)*, pp. 232-236.

Atmosphères, in ID., *Gesammelte Schriften*, vol. II, Schott, Mainz 2007, pp. 179-183.

Bagatellen, in ID., *Gesammelte Schriften*, vol. II, Schott, Mainz 2007, pp. 65-72.

Between Science, Music and Politics, Lettura commemorativa in occasione del Prix Kyoto, Kyoto Prizes & Inamori Grants, Kyoto 2001, pp. 231-268.

Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin, in *Gesammelte Schriften (Vol. II)*, pp. 285-286.

Ein rumänisches Ensemble aus dem Komitat Arad, in *Gesammelte Schriften (Vol.I)*, pp. 69-76, ed. orig. *Egy aradmegyei román együttes*, in *Kodály Emlékkönyv*, a cura di Dénes Bartha e Bence Szabolcsi, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1953, pp. 399-404.

- Einige Aspekte meiner Musik*, in *Gesammelte Schriften (Vol.II)*, pp. 136-138.
- Éjszaka-Reggel*, in *Gesammelte Schriften, (Vol. II)*, pp. 164-165.
- Études for piano – Premier livre*, in *Gesammelte Schriften (Vol.II)*, pp. 290-293.
- Frühe Chorwerke*, in *Gesammelte Schriften (Vol.II)*, pp. 143-145.
- Frühe Klavierstücke*, in *Gesammelte Schriften (Vol.II)*, pp. 141-142.
- Frühwerke aus Ungarn*, in *Gesammelte Schriften (Vol.II)*, pp. 142-143.
- Gát József: Kottaolvasás*, «Zenei szemle», 5 (1948), p. 257, trad. ingl. in Sallis, *An introduction to the early works of György Ligeti*, p. 234.
- Gedanken zum musikalischen Theater. Über Articulation, Aventures, und Nouvelles Aventures*, in *Gesammelte Schriften (Vol.II)*, pp. 78-85.
- György Ligeti Edition, A Cappella Vocal Works (vol. II)*, London Sinfonietta Voices, dir. Terry Edwards (CD, Sony, SK 62305, 1997), nota introduttiva.
- György Ligeti Edition, Vocal works (vol. IV)*, The King's Singers, Philharmonia Orchestra, dir. Esa-Pekka Salonen (CD, Sony, SK 62311, 1996), nota introduttiva.
- Kedves tanárom, Farkas Ferenc születésnapjára*, «Muzsika», XXVIII/12 (1995), pp. 6-7.
- Klasszikus Összhangzattan. Segédkönyv*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest 1954.
- Kleinere Stücke für Streichinstrumente*, in *Gesammelte Schriften (Vol.II)*, pp. 150-151.
- Kótaismeretések*, «Zene-pedagógia», II/3 (1948), p. 43, trad. ingl. in Sallis, *An introduction to the early works of György Ligeti*, p. 227.
- Kották*, «Zenei szemle», 6 (1948), p. 337, trad. ingl. in Sallis, *An introduction to the early works of György Ligeti*, pp. 235-236.
- Laudatio auf György Kurtág*, in ID., *Gesammelte Schriften (Vol.I)*, Schott, Mainz 2007, pp. 483-487.
- Mátraszentimrei Dalok*, in ID., *Gesammelte Schriften (Vol.I)*, p. 164.
- Mein Judentum*, in *Gesammelte Schriften (Vol.II)*, pp. 20-32.
- Meine Stellung als Komponist heute*, in *Gesammelte Schriften (Vol.II)*, pp. 114-115.
- Musik auf neue Art gedacht. Sechzehn Jahre «Das neue Werk»*, in *Gesammelte Schriften (Vol. I)*, pp. 201-216.

- Musik und Technik. Eigene Erfahrungen und subjektive Betrachtungen*, in *Gesammelte Schriften (Vol.I)*, pp. 237-261.
- Musikalische Erinnerungen aus Kindheit und Jugend*, in ID., *Gesammelte Schriften*, vol. II, Schott, Mainz 2007, pp. 11-19.
- Neue Musik in Ungarn*, *Gesammelte Schriften (Vol.I)*, pp. 51-55.
- Neues aus Budapest*, in *Gesammelte Schriften (Vol.I)*, pp. 56-60.
- Nonsense Madrigals*, in *Gesammelte Schriften (Vol.II)*, pp. 301-302.
- Pápainé*, in *Gesammelte Schriften (Vol.II)*, p. 155-156
- Paradigmenwechsel der achtziger Jahre*, in *Gesammelte Schriften (Vol.I)*, pp. 116-118.
- Régi magyar társas táncok*, in *Gesammelte Schriften (Vol.II)*, p. 149.
- Rhapsodische, unausgewogene Gedanken über Musik, besonders über meine eigenen Kompositionen*, in *Gesammelte Schriften (Vol.II)*, pp. 123-135.
- Sechs Bagatellen für Bläserquintett*, in *Gesammelte Schriften (Vol.II)*, pp. 158-160.
- Sonate für Viola solo*, in *Gesammelte Schriften (Vol.II)*, pp. 307-312.
- Sonate für Violoncello solo*, in *Gesammelte Schriften (Vol.II)*, pp. 147-149.
- Über Lux Aeterna*, in *Gesammelte Schriften (Vol. II)*, pp. 236-243.
- Über mein Concert Românesc und andere Frühwerke aus Ungarn*, in *Gesammelte Schriften (Vol.II)*, pp. 151-153.
- Über meine Entwicklung als Komponist*, in *Gesammelte Schriften (Vol.II)*, pp. 119-121.
- Über Musica Ricercata*, in *Gesammelte Schriften (Vol.II)*, pp. 154-155.
- Ungarische Lieder*, in *Gesammelte Schriften (Vol.II)*, p. 146-147.
- Volksmusikforschung in Rumänien*, in *Gesammelte Schriften (Vol.I)*, pp. 61-68.
- Zu meinen Streichquartetten*, in *Gesammelte Schriften (Vol.II)*, pp. 160-162.
- Zwischen Wissenschaft, Musik und Politik*, in *Gesammelte Schriften (Vol.II)*, pp. 33-50.

Interviste

- ALBERA, Philippe, *Entretien avec György Ligeti*, in Id., *Musiques en création: Textes et entretiens*, Contrechamps, Genève 2017, pp. 57-61.
- BEYER, Anders, "An Art Without Ideology". Conversation with György Ligeti, in Id., *The Voice of Music. Conversations with composers of our time*, Ashgate Publishing, London 2000 <<https://www.fib.no/en/articles/an-art-without-ideology/>> [Ultimo accesso: 20/10/2021]
- BOULIANE, Denys, *Stilisierte Emotion: György Ligeti im Gespräch mit Denys Bouliane*, «MusikTexte» 28/29 (1989), pp. 52-62.
- BRÎNDUȘ, Nicolae, *Interviu cu György Ligeti*, «Muzica», 1 (1980), pp. 40-41.
- GALLOT, Simon, *György Ligeti, Francis Bayer: Entretiens (Extraits)*, «Hungarian Studies», XXXI/2 (2017), p. 181.
- GERVASONI, Pierre, *Interview with György Ligeti*, «Le Monde», 27/09/1997.
- GOTTWALD, Clytus, *Entretien avec György Ligeti*, «Inharmoniques», 2 (1987), pp. 219-221.
- Ligeti in Conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel and Himself*, Eulenburg, London 1983.
- LOBANOVA, Marina, *Ich will eine schmutzige Musik, eine irisierende Musik...: György Ligeti über die Krise der modernen Musik, musikalische Allusionen und kulturellen Extremismus*, «Neue Zeitschrift für Musik», CVXIV/3 (2003), pp. 12-17.
- OEHLISCHLÄGEL, Reinhard, "Ja, ich war ein utopischer Sozialist": *György Ligeti im Gespräch mit Reinhard Oehlschlägel*, «MusikTexte» 28/29 (1989), pp. 85-102.
- ROELCKE, Eckhard, *Lei sogna a colori?*, Alet, Padova 2004 (ediz. orig. *Träumen Sie in Farbe? György Ligeti in Gespräch mit Eckhard Roelcke*, Paul Zsolnay Verlag, Wien 2003).
- STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz, *Music in the technological era*, trad. ingl. della conversazione di Ligeti con Hans Heinz Stuckenschmidt tenutasi al Centro Congressi di Berlino Ovest, il 25 febbraio 1963, in *György Ligeti's Cultural Identities*, a cura di Amy Bauer e Márton Kerékfy, Routledge, London-New York 2017, pp. 21-38.
- SZIGETI, István, *A Budapest Conversation with György Ligeti*, «New Hungarian Quarterly» 25 (1984), pp. 205-210.
- TAKEMITSU, Toru, *György Ligeti in conversation with Toru Takemitsu*, Ligeti Letter, Ligeti Collection Paul Sacher Foundation, 1 (1991), p. 8.

TUSA, John, *The John Tusa Interviews for BBC: György Ligeti*, BBC, 4 marzo 2001. <http://www.bbc.co.uk/programmes/p00nb1n3ligeti_transcript.shtml> [Ultimo accesso 14 agosto 2025]

VARGA, Bálint András, *Ligeti Interview, 1993*, in Id., *From Boulanger to Stockhausen: Interviews and a Memoir*, University of Rochester Press, Rochester 2013, pp. 26-57.

VON SAALFELD, Lerke, «*Ich glaube nicht an große Ideen, Lehrgebäude, Dogmen...*»: *Im Gespräch mit György Ligeti*, «Neue Zeitschrift für Musik», CLIV/1 (1993), pp. 32-36.

WILSON, Peter Niklas, *Vom Nutzen der Wurzellosigkeit: Notizen nach einem Gespräch mit György Ligeti*, «Neue Zeitschrift für Musik», CLIX/5 (1998), pp. 42-45.

Bibliografia secondaria

ABZALOV, Azat Iskandarovič, *Samodeâtel'noe horovoe penie kak sredstvo duhovno-kul'turnogo prosvešeniâ*, in *Horovoje iskusstvo v XXI vjekje: tjendjentsii i pjersppektivy*, a cura di Ajdar Zagirovich Jarullin, Gosudarstvennaâ Konservatoriâ, 2011, pp. 35-39.

ADDABBO, Francesco, *Magyarság a zenében. Appunti per un'etnofonia del popolo ungherese*, «Rivista di Studi Ungheresi», 13 (2014), p. 148-179.

ÁG, Tibor, *Lement. A vacsoracsillag Bartók Béla 1910-es nagymegyeri gyűjtése*, Csemadok Művelődési Intézete, Dunaszerdahely 2008.

ALEXANDER, Jeffrey C., *Toward a Theory of Cultural Trauma*, in *Cultural Trauma and Collective Identity*, a cura di Jeffrey C. Alexander - Ron Eyerman - Bernard Giesen - Neil J. Smelser - Piotr Sztompka, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - London 2004, pp. 1-30.

ALMÁSI, István, *Transylvanian Folk Music in Zoltán Kodály's Compositions*, «Studia Musicologica», LIX/1-2 (2018), pp. 55-60.

ANGYAL, Miklós, *Eskütétel és istenítélet: Gondolatok a kriminalisztika mécsese mellől Arany János születésének 200. évfordulója kapcsán*, «Pro Publico Bono. Magyar Közigazgatás», 2 (2017), pp. 210-219.

ARAGONA, Livio, *Le composizioni 'tradizionali' per coro a cappella di György Ligeti*, «La Cartellina», XXXI/174 (2007), pp. 35-41 e XXXII/176 (2008), pp. 27-32.

BAALBAKI, Ioana, *From Ethnomusicologist to Composer. Sándor Veress and the Moldavian Collection*, «Artes. Journal of Musicology», 22/1 (2020), pp. 245-261.

BÁLINT, András Varga, *Zenészekkel - zenéről: Beszélgetések világhírű muzsikusokkal*, MRT Minerva, Budapest 1972.

BALOG, André, *Those Unheard Are Sweeter...? Hungarian Music and Musicians in the 20th Century: An Incomplete History*, in *Music's Intellectual History*, a cura di Zdravko

- Blazekovic - Barbara Dobbs Mackenzie, *Répertoire International de Littérature Musicale*, New York 2009, pp. 315-324.
- BALSAMO, Maurizio, *Il negativo del trauma*, «Frontiere della psicoanalisi», 1 (2020), pp. 11-26.
- BARANYINÉ KÓCZY, Judit, *Nature, Metaphor, Culture: Cultural Conceptualizations in Hungarian Folksongs*, Springer, Singapore 2018.
- BARÁT, Mária (a cura di), *Kórusvezetők kézikönyve I*, Zeneműkiadó, Budapest 1953.
- BARRETT, Janet R., *The Researcher as Instrument: Learning to Conduct Qualitative Research through Analyzing and Interpreting a Choral Rehearsal*, «Music Education Research», IX/3 (2007), pp. 417-433.
- BARTHA, Dénes (a cura di), *Zenei Lexikon*, Zeneműkiadó, Budapest 1965.
- BARTÓK, Béla, KODÁLY, Zoltán, *Erdélyi magyarság: Népdalok*, Rózsavölgyi és Társa, Budapest 1921.
- BARTÓK, Béla, *A magyar népdal*, Rózsavölgyi és Társa, Budapest 1921.
- BARTÓK, Béla, *Bartók-Rend. Hungarian Folk Songs. Complete Collection*. Second revised digital edition, Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, <http://systems.zti.hu/br/hu/browse/19/3231> [ultimo accesso 22 dicembre 2025].
- BARTÓK, Béla, *Cigányzene? Magyar zene? (Magyar népdalok a német zeneműpiacon)*, «Ethnographie», XLII/2 (1931), pp. 49-62.
- *Harvard Lectures*, in ID., *Béla Bartók Essays*, a cura di Benjamin Suchoff, St. Martin's Press, New York 1976, pp. 383-384.
- *Hungarian Peasant Music*, «The Musical Quarterly», XIX (1933), pp. 267-287.
- *Musica popolare ungherese*, in ID., *Scritti sulla musica popolare*, a cura di Diego Carpitella, pref. di Zoltán Kodály, Einaudi, Torino 1955.
- *Muzica populară românească*, «Muzică și Poezie», I/5 (1936), pp. 18-22.
- *Rumanian Folk Music: Instrumental Music*, vol. I, a cura di Benjamin Suchoff, Martinus Nijhoff, Den Haag 1967.
- *Rumanian Folk Music: Maramureș County*, vol. V, a cura di Benjamin Suchoff, Martinus Nijhoff, Den Haag 1975.
- *Székely balladák*, «Ethnographia», XIX/1 (1908), pp. 43-52; XIX/2 (1908), pp. 105-115.
- BAUER, Amy, *Canon as an Agent of Revelation in the Music of Ligeti*, in *Contemporary Music and Spirituality*, a cura di Sander van Maas - Robert Sholl, Ashgate, Farnham 2016, pp. 111-126.

- *Ligeti's Laments: Nostalgia, Exoticism, and the Absolute*, Ashgate - Routledge, Farnham 2016.
- *Singing Wolves and Dreaming Apples: The Cosmopolitan Imagination in Ligeti's Weöres Songs*, «Ars Lyrica», 21 (2012), pp. 1-39.
- BECK, Ulrich, *The Cosmopolitan Vision*, Polity, Cambridge 2006.
- BECKLES WILLSON, Rachel, *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War*, Cambridge University Press, Cambridge 2007.
- *Memory, Dictatorship, and Trauma: Ligeti at the Hungarian Musicians' Union 1949-1953*, in *Music and Dictatorship in Europe and Latin America*, a cura di Roberto Illiano - Massimiliano Sala, Brepols, Turnhout 2009, pp. 471-486.
- BEFFA, Karol, *György Ligeti*, Fayard, Paris 2016.
- BELLIA, Maria Grazia, *Coroscenico: Apprendimento cooperativo del canto corale*, in *Il coroscenico. Modelli e proposte operative per un'attività corale nella scuola primaria*, Roma, Edikit, 2019.
- BELPOLITI, Marco, *Sull'uso del termine «trauma» in "Se questo è un uomo" di Primo Levi*, «Frontiere della psicoanalisi», 1 (2020), pp. 197-204.
- BERGANDE, Martin, *...halb experimentell, halb volkstümlich...: György Ligetis Magyar Etűdök (Ungarische Etűden) nach Gedichten von Sándor Weöres für 8-16 stimmigen gemischten Chor a cappella (1983)*, Pfau-Verlag, Saarbrücken 1994.
- BERLÁSZ, Melinda, *"Tanítványom, barátom - Ligeti György": Veress Sándor és Ligeti György megűjűlű kapcsolata Ligeti emigrációjűnak első éveiben (1956-1958)*, in *Pontosan, szépen: Almási István 80. születésnapjűra*, a cura di Erzsébet Salat-Zakariás, Mega, Cluj Napoca 2011, pp. 63-80.
- BERNARD, Jonathan, *Inaudible Structures, Audible Music: Ligeti's Problem and His Solution*, «Music Analysis», Cambridge, VI/3 (1987), pp. 207-236.
- *Ligeti's Restoration of Interval and Its Significance for His Later Works Music*, «Theory Spectrum», XXI/1 (1999), pp. 1-31.
- *Rules and Regulation: Lessons from Ligeti's Compositional Sketches*, in *György Ligeti: Of Foreign Lands and Strange Sounds*, pp. 159-167.
- *Voice Leading as a Spatial Function in the Music of Ligeti*, «Music Analysis», XIII/2-3 (1994), pp. 227-253.
- BEYER, Anders, *An Art Without Ideology. Conversation with György Ligeti*, in GYÖRGY LIGETI, *The Voice of Music. Conversations with Composers of Our Time*, Ashgate Publishing, London 2000.

- *The Voice of Music: Conversations with Composers of Our Time*, Ashgate Publishing, London 2000.
- BODNÁR, Lajos - ECSEDI, István (a cura di), *Hortobágyi pásztor- és betyár-nóták dallamokkal*, Méliusz, Debrecen 1927.
- BONSHOR, Michael, *Conductor feedback and the amateur singer: The role of criticism and praise in building choral confidence*, «Research Studies in Music Education», XXXIX/2 (2017), pp. 139-160.
- *Sharing knowledge and power in adult amateur choral communities: The impact of communal learning on the experience of musical participation*, «International Journal of Community Music», IX/3 (2016), p. 294.
- BORIO, Gianmario, *L'eredità bartókiana nel Secondo Quartetto di Ligeti: sul concetto di tradizione nella musica contemporanea*, «Studi Musicali», 13 (1984), pp. 289-307.
- BORN, Georgina, *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, University of California Press, Berkeley 1995.
- BORSAI, Ilona - DOBSZAY, László (a cura di), *A magyar dal*, Zeneműkiadó, Budapest 1984.
- BORSAI, Ilona - KOVÁCS, Ágnes (a cura di), *Cinege, cinege kismadár... Gyermekdalok és játékok*, Zeneműkiadó, Budapest 1975.
- BORSAI, Ilona (a cura di), *Magyar népi gyermekjátékok és mondókák*, Zeneműkiadó, Budapest 1980.
- BORSAI, Ilona (a cura di), *Summásdalok*, in *A parasztdaltól a munkásdalig*, Akadémiai Kiadó, Budapest 1968.
- BOTTIROLI, Giovanni, *Marcel Proust: tempo traumatico e tempo agonista*, «Frontiere della psicoanalisi», 1 (2020), pp. 183-195.
- BREUER, János, *Il cinema di Zoltán Kodály*, «Mondo del cinema», XXV/9 (1982), pp. 16-19.
- *Kodály-kalauz*, Zeneműkiadó, Budapest 1982.
- *Some Senior Composers*, «Tempo», 88 (1969), pp. 33-38.
- BRÎNDUȘ, Nicolae, *Interviu cu György Ligeti*, «Muzica», 1 (1980), pp. 40-41.
- BRISON, Susan, *Aftermath: Violence and the Remaking of a Self*, Princeton University Press, Princeton 2002.
- BURDE, Wolfgang, *György Ligeti. Eine Monographie*, Schott, Zürich 1993.

- BURMEISTER, Joachim, *Musica poetica: definitionibus et divisionibus breviter delineata*, Excudebat Stephanus Myliander, Rostochii 1606.
- CARUTH, Cathy, *Trauma Exploration in Memory*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1995.
- *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1996.
- CATUCCI, Stefano, *L'esperienza del coro fra etica e tecnica*, in *Insieme. Canto, relazione e musica in gruppo*, a cura di Giorgio Guiot, Trento, Erickson, 2021, pp. 106-113.
- CHEAH, Pheng - ROBBINS, Bruce (a cura di), *Cosmopolitics: Thinking and Feeling Beyond the Nation*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1998.
- CHENG, Susan L., *Order and Disorder in Life and Music as Reflected in Gyorgy Ligeti's Piano Étude No. 1*, Doctor of Musical Arts in Piano Performance, The Hartt School, Hartford 2019.
- CIZMIC, Maria, *Performing Pain: Music and Trauma in Eastern Europe*, Oxford University Press, Oxford 2012.
- CLARKE, Eric, *Understanding the Psychology of Performance*, in *Musical Performance. A Guide to Understanding*, a cura di John Rink, Cambridge University Press, Cambridge 2006, pp. 59-72.
- CLENDINNING, Jane Piper, *The Pattern-Meccanico Compositions of György Ligeti*, «Perspectives of New Music», XXXI/1 (1993), pp. 192-234.
- CURWEN, John, *The Teacher's Manual of the Tonic Sol-fa Method*, Novello, Ewer and Co., London 1860.
- CZIGÁNY, Gyula (a cura di), *Contemporary Hungarian Composers*, Editio Musica, Budapest 1970.
- CZIGÁNY, Lóránt, *A Fusion of Marxism and Freudianism: The Poetry of Attila József*, in ID., *A History of Hungarian Literature: From the Earliest Times to the Mid-1970s*, Clarendon Press, Oxford 1984.
- DALOS, Anna, *Bartók, Lendvai und die Lage der ungarischen Komposition um 1955*, «Studia Musicologica», XLVII/3-4 (2006), pp. 427-439.
- *Ligeti and the Beginnings of Bartók Analysis in Hungary*, in *György Ligeti's Cultural Identities*, a cura di Amy Bauer - Márton Kerékfy, Routledge, London-New York 2017, pp. 135-150.
- *Miért éppen Jeppesen? Kodály és az ellenpont-tankönyvek*, «Magyar Zene», XXXVIII/1 (2000), pp. 5-26.

- *Parlando Rubato. György Kurtág and Hungarian Folk Music*, «Studia Musicologica», LX/1-4 (2020), pp. 115-127.
- *Ungarn lernt Ligeti kennen: Persönliche Begegnungen und kompositorische Rezeption*, «Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae», LVII/1-2 (2016), pp. 239-250.
- *Veress Sándor elfeledett ifjúsága*, «Magyar Zene», LIX/2 (2021), pp. 183-204.
- DE LOO, Ivo - KAMMINGA, Pieter, “*What a wonderful world!*”: *Human Relatedness, Social Space and Accountability through Action in a Top-Level Amateur Choir*, «Accounting, Auditing & Accountability Journal», II (2021), pp. 271-299.
- DIBELIUS, Ulrich, *Reflexion und Reaktion Über den Komponisten György Ligeti*, «Melos», XXXVII/3 (1970), pp. 89-96.
- EDWARDS, Peter, *Bartók, Ligeti and the Innovative Middle Road*, in *György Ligeti's Cultural Identities*, pp. 149-162.
- EDWARDS, Peter, *Ligeti's Le Grand Macabre: Postmodernism, Musico-Dramatic Form and the Grotesque*, Routledge, London 2016.
- ELEKES, Tibor - GYENIZSE, Péter, *The Historical Szekely Land and Its Present-Day Spatial Division*, «Regional Statistics Issue», 14/2 (2024), pp. 401-409.
- ENGELBRECHT, Christiane, MARX, Wolfgang , SWEERS, Britta, *Lontano - 'Aus weiter Ferne': Zur Musiksprache und Assoziationsvielfalt György Ligetis*, Von Bockel, Hamburg 1997.
- ENGLBRECHT, Bernd, *Die späte Chormusik von György Ligeti: Analytische Betrachtungen im Hinblick auf Personalstil und Traditionsverhältnis*, Peter Lang, Bern 1998.
- ERLAINE, Dónal Mac, “*The Highest Dynamic Level Attainable Unvoiced*”: *György Ligeti, Language, and the Theatre of the Absurd*, «Journal of the Society for Musicology in Ireland», 15 (2020), pp. 45-63.
- FAHLSTRÖM, Susanna, *Form and Philosophy in Sándor Weöres' Poetry*, Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala 1999.
- FEHÉR, Anikó, *A kállai kettős*, in *A magyar néptánc évtizedei*, a cura di Anikó Fehér, Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet, Budapest 2024, pp. 39-47.
- FLOROS, Costantin, *György Ligeti. Jenseits von Avantgarde und Postmoderne*, Lafite, Wien 1996.
- FODOR, Attila, *The Confluence of Science and Artistic Inspiration in György Ligeti's Musical Thinking*, «Studia Universitatis Babeş-Bolyai», LIX/2 (2014), pp. 45-51.
- FOSLER-LUSSIÉ, Danielle, *Music Divided: Bartók's Legacy in Cold War Culture*, University of California Press, Berkeley 2007.

- FREUD, Sigmund, *Mosè*, Opere di Sigmund Freud 11, Bollati Boringhieri, Torino 2003.
- FUNK, Vera, *Einen Anfang finden: György Ligeti's Skizzen und Entwürfe zu den Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin für 16-stimmigen gemischten Chor a cappella*, «Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie», XIV/2 (2017), pp. 263-283.
- GALLOT, Simon - LIGETI, György, *György Ligeti - Francis Bayer: Entretien (Extraits)*, «Hungarian Studies», XXXI/2 (2017), pp. 183-190.
- GALLOT, Simon, *György Ligeti et la musique populaire*, Symétrie, Lyon 2010.
- GÁT, József, *A zongorajáték technikája*, Zeneműkiadó, Budapest 1954.
- GERLICH, Thomas, *Im Konflikt mit der Avantgarde. Zu Sándor Veress' Vortrag "New Trends in European Music since World War II"*, «Musik-Konzepte», 192/193 (2021), pp. 45-58.
- GODWIN, Louise, *A leap of trust: qualitative research in a musical community of practice*, «Victorian Journal of Music Education», I (2014), pp. 38-45.
- GOETHE, Johann Wolfgang, *Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand*, Cotta, Stuttgart-Tübingen 1828.
- GÖNYEY, Sándor (a cura di), *111 táncdal*, Magyar Kórus-Zeneműkiadó, Budapest 1949.
- GOSTA, Predrag - HABERLEN, John B., *The Hungarian School of Choral Composers, 1950-2000*, «The Choral Journal», XLI/1 (2000), pp. 29-35.
- GRIFFITHS, Paul, *György Ligeti*, Robson Books, London 1983.
- György Ligeti*, a cura di Enzo Restagno, EDT, Torino 1985.
- György Ligeti's Cultural Identities*, a cura di Amy Bauer e Márton Kerékfy, Routledge, London-New York 2017.
- György Ligeti: Of Foreign Lands and Strange Sounds*, a cura di Louise Duchesneau e Wolfgang Marx, Boydell Press, Woodbridge 2011.
- GYÖRGYINÉ KONCZ, Judit, *The Curricular Regulation of Music Teaching in Hungary from the 18th Century to Date*, «Practice and Theory in Systems of Education», III/3-4 (2008), pp. 41-52.
- HENKLE, Theodore, *Auer and Flesch: The Men and Their Methods*, «Journal of the Violin Society of America», VI/1 (1980), pp. 80-101.
- HINDEMITH, Paul, *Unterweisung im Tonsatz*, Schott, Mainz 1937.
- HOHMAIER, Simone, *"Veress war ein Vorbild, aber kein guter Lehrer". Zur Frage einer kompositorischen Veress-Rezeption bei Kurtág und Ligeti*, in *Sándor Veress. Komponist -*

- Lehrer - Forscher*, a cura di Anselm Gerhard - Doris Lanz, Bärenreiter, Kassel 2008, pp. 142-158.
- IDDON, Martin, *Bartók's Relics: Nostalgia in György Ligeti's Second String Quartet*, in *The String Quartets of Béla Bartók*, a cura di Dániel Péter Biro - Harald Krebs, Oxford University Press, Oxford 2014, pp. 243-260.
- JÁRDÁNYI, Gergely, *Ricordo di mio padre Pál Járdányi*, in *Danubio. Una civiltà musicale. Vol. 3: Slovacchia, Ungheria*, a cura di Alba Incontrera, Carlo Dezanini, Teatro Comunale di Monfalcone 1993, pp. 293-305.
- JEPPESEN, Knud, *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1925.
- *Kontrapunkt. Vokalpolyfoni*, Wilhelm Hansen, Copenhagen-Leipzig 1930.
- KADAR, Marlene, *The Tragic Motif in the Ballad of Kata Kádár*, «Hungarian Studies Review», IX/1 (1982), pp. 19-38.
- KALLÓS, Zoltán - SZABÓ TÖRPÉNYI, Attila, *Balladák Könyve: Élő Erdélyi és Moldvai Magyar Népballadák*, Magyar Helikon - Europa Athenaeum, Baltimore-Budapest 1974.
- KERÉKFY, Márton, *'Functional Music' and Cantata for the Festival of Youth: New Data on Ligeti's Works from His Budapest Years*, in *"I Don't Belong Anywhere": György Ligeti at 100*, a cura di Wolfgang Marx, Brepols, Turnhout 2022, pp. 135-160.
- *"Zero Point". The Beginnings of György Ligeti's Western Career*, «Studia Musicologica», LX/1-4 (2019), pp. 103-114.
- *A 'New Music from Nothing': György Ligeti's Musica Ricercata*, «Studia Musicologica», XLIX/3-4 (2008), pp. 219-236.
- *A Bartók-kórusok kritikai kiadásának margójára: Új adatok a Székely népdalok keletkezéstörténetéhez*, «Magyar Zene: Zenetudományi Folyóirat», LVII/2 (2019), pp. 199-212.
- *A Folkloric Collage Jettisoned: The Original Version of the First Movement of György Ligeti's Violin Concerto*, «Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung», 26 (2013), pp. 39-45.
- *A Kelet-Európai Népzene Hatása Ligeti György Zenéjére*, Tesi di Dottorato, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest 2014.
- *Folkloristic Inspirations in the Music of György Ligeti: Problems of Identification and Interpretation*, «Musicologica Istropolitana», 12 (1996), pp. 243-265.
- *Ligeti György 1949-50-es népzenei tanulmányútja*, in *Zenetudományi Dolgozatok 2011*, a cura di Gábor Kiss, MTA BTK Zenetudományi Intézet, Budapest 2011, pp. 323-346.
- *Ligeti György a Zeneakadémián (1945-1956)*, in *Járdányi Pál és kora: Tanulmányok a 20. századi magyar zene történetéből (1920-1966)*, a cura di Anna Dalos - Viktória Ozsvárh, Rózsavölgyi és Társa, Budapest 2020, pp. 321-336.

- *Verwendung, Verleugnung, Wiederentdeckung: Ligeti und ethnische Musiken*, «Studia Musicologica», LVII/1-2 (2016), pp. 35-47.
- KNOP, Frederik, *György Ligeti's Hungarian Rock und Passacaglia ungherese (1978): Zur kompositorischen Bedeutung zweier "Pasticcios" für Cembalo solo*, in *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, vol. 26, Peter Lang, Frankfurt 2009, pp. 179-188.
- *Making it Home? The Natural Sciences as a Site of Belonging in György Ligeti's Music*, in *György Ligeti's Cultural Identities*, pp. 92-100.
- KODÁLY, Zoltán - ERDELY, Stephen, *Pentatonicism in Hungarian Folk Music*, «Ethnomusicology», XIV/2 (1970), pp. 228-242.
- *A magyar népzene*, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest 1943.
- *Iskolai énekgyűjtemény I*, Országos Közoktatási Tanács, Budapest 1943.
- *Visszatekintés II: Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*, a cura di Ferenc Bónis, Zeneműkiadó, Budapest 1964.
- KOVÁCS, Mária, *Disenfranchised by Law - The 'Numerus Clausus' in Hungary 1920-1945*, «SIMON. Shoah: Intervention. Methods. Documentation», I/2 (2014), pp. 136-143.
- KOVÁCS, Sándor, *A 'Bartók-Rend' történetéhez*, «Magyar Zene: Zenetudományi Folyóirat», 22 (1982), pp. 72-85.
- KOZEVNIKOV, Il'ja Sergeevič, *Vospitanie sovremennogo "Čeloveka truda" sredstvami horovogo ispolnitel'stva: Iz opyta raboty s horom únošej Politehničeskogo kolledža*, «Vestnik Magnitogorskoj konservatorii: Naučnyj, metodičeskij i informacionnyj žurnal», II (2018), pp. 57-62.
- KRIZA, János, *Vadrózsák: Székely népköltési gyűjtemény*, Irás Tudók Bibliotheca, Budapest 1943.
- KUSZ, Veronika, *Járdányi Pál*, Magyar Zeneszerzők, Budapest 2015.
- KUTSCHKE, Beate, *Musicology and the Force of Political Fiction: The Debate on Politically Engaged Music at the Beginning of the 1970s*, in *Music's Intellectual History*, pp. 583-592.
- LAKI, Peter, *Ein Dauphin im Exil. Anmerkungen zum Lebenslauf von Sándor Veress*, «Musik-Konzepte», 192/193 (2021), pp. 51-64.
- LARA CORBACCHINI (a cura di), *Far di canto a scuola: un grido di battaglia*, «Musica Domani», XLIII, 168-169 (2013), pp. 50-61.
- LÁSZLÓ, Ferenc, *A 'burját-Ligeti aratódal'*, «Muzsika», LI/3 (2008), <https://epa.oszk.hu/00800/00835/00123/2690.html> (ultimo accesso 20/12/2025).

- LÁSZLÓ, Ferenc, *Ein frühes Ligeti-Autograph: Burját aratódal (1945)*, «Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung», 21 (2008), pp. 25-31.
- LENDVAI, Ernő, *Béla Bartók: An Analysis of His Music*, Kahn & Averill, London 1971.
- LESLE, Lutz, “*In meiner Musik gibt es keine Weltanschauung*”. Gespräch mit György Ligeti, «Das Orchester», 36 (1988), pp. 885-890.
- LETHEN, Helmut, *Verhaltenslehren der Kälte - Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Suhrkamp, Frankfurt 1994.
- LEVY, Benjamin R., *Rules as Strict as Palestrina's: The Regulation of Pitch and Rhythm in Ligeti's Requiem and Lux Aeterna*, «Twentieth-Century Music», X/2 (2013), pp. 203-230.
- LEVY, Daniel - SZNAIDER, Natan, *Memory Unbound: The Holocaust and the Formation of Cosmopolitan Memory*, «European Journal of Social Theory», V/1 (2002), pp. 87-106.
- LEVY, Daniel, *The Holocaust and Memory in a Global Age*, Temple University Press, Philadelphia 2006.
- LEVY, Daniel, *The Politics of Commemoration: The Holocaust, Memory and Trauma*, in *Handbook of Contemporary European Social Theory*, a cura di Gerard Delanty, Routledge, London 2006, pp. 289-297.
- LICHTENFELD, Monika, “*Und alles Schöne hatt' er behalten*”: Fragmente zu Ligetis Ästhetik, in *György Ligeti: Personalstil - Avantgardismus - Popularität*, a cura di Otto Kolleritsch, Universal Edition, Wien 1987, pp. 122-133.
- LINNEMANN, Alexandra - SCHNERSCH, Anna - NATER, Urs M., *Testing the Beneficial Effects of Singing in a Choir on Mood and Stress in a Longitudinal Study: The Role of Social Contacts*, «Musicae Scientiae», XXI/2 (2017), pp. 195-212.
- MAC ERLAINE, Dónal, *The Highest Dynamic Level Attainable Unvoiced': György Ligeti, Language, and the Theatre of the Absurd*, «Journal of the Society for Musicology in Ireland», 15 (2020), pp. 45-66.
- MALINA, János, *Nyitott szellem egy zárt országban: 100 éve született Gát József*, «Muzsika», 57/1 (2014), pp. 16-18.
- MANDELROT, Benoît, *Nel mondo dei frattali*, Di Renzo, Roma 2001.
- MÁNDI-FAZEKAS, Ildikó - FAZEKAS, Tiborc, *Magicians of Sound: Seeking Ligeti's Inspiration in the Poetry of Sándor Weöres*, in *György Ligeti: Of Foreign Lands and Strange Sounds*, a cura di Louise Duchesneau e Wolfgang Marx, Boydell Press, Woodbridge 2011, pp. 53-70.
- MÁRTON, Ádám, *Inflation in Hungary After the Second World War*, «Hungarian Statistical Review», XC/15 (2012), pp. 3-22.

- MARX, Wolfgang, "Make Room for the Grand Macabre!": The Concept of Death in György Ligeti's Oeuvre, in *György Ligeti: Of Foreign Lands and Strange Sounds*, a cura di Louise Duchesneau e Wolfgang Marx, Boydell Press, Woodbridge 2011, pp. 71-84.
- "Requiem sempiternam"? Death and the Musical Requiem in the Twentieth Century, «Mortality», XVII/2 (2012), pp. 119-129.
- *Ligeti's musical style as expression of cultural trauma*, in *György Ligeti's Cultural Identities*, a cura di Amy Bauer e Márton Kerékfy, Routledge, London-New York 2017, pp. 74-91.
- MEDIĆ, Ivana, *Reviewed Work: Performing Pain: Music and Trauma in Eastern Europe by Maria Cizmic*, «Music and Letters», XCIV/1 (2013), pp. 193-196.
- MIHÁLY SZEGEDY-MASZÁK, *The Introduction of Communist Censorship in Hungary: 1945-49*, in *History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*, vol. III, *The Making and Remaking of Literary Institutions*, a cura di Marcel Cornis-Pope e John Neubauer, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 2007, pp. 114-125.
- MILLER, Alice, *Reviewed Work: Performing Pain: Music and Trauma in Eastern Europe by Maria Cizmic*, «Notes», LIX/3 (2013), pp. 527-529.
- MITU, Andreea, *Ideological Aspects of Romanian Composition. Case Study: June 27, 1952 Meeting of the Romanian Creative Unions*, «Musicology Today», XII/4 (2021), pp. 261-269.
- MOLNÁR, Antal, *Gyakorlókönyv példatár az összhangzattan tanításához*, Rozsnyai, Budapest 1923.
- NEAL, Arthur G., *National Trauma and Collective Memory. Extraordinary Events in the American Experience*, Routledge, New York 1998.
- NEMETH PAPO, Gizella, PAPO, Adriano, *La Rivoluzione del 1956*, in *Ungheria. Dalle cospirazioni giacobine alla crisi del terzo millennio*, Luglio Editore, Trieste 2013, pp. 101-122.
- NEMETH PAPO, Gizella, PAPO, Adriano, *Ungheria - Dalle cospirazioni giacobine alla crisi del terzo millennio*, Luglio Editore, Trieste 2013.
- NÉMETH, István G., *Constant Sources of Experience and Tension. Bartók's Influence on Transylvanian Composers*, «Studia Musicologica», XLVIII/1-2 (2007), pp. 171-182.
- NÉMETH, Zsombor, *Master and his 'illegitimate pupil': Zoltán Kodály and Ferenc Farkas*, «Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica», LXVIII/1 (2023), pp. 137-173.
- NORDWALL, Owe, *György Ligeti. Eine Monographie*, Schott, Mainz 1971.

- ÓCSAI, Éva, “Szavakból paloták épülnek”. *Weöres Sándor színhátékainak intertextuális kapcsolatai*, Ph.D. diss., Szegedi Tudományegyetem, Szeged 2009. <http://doktori.bibl.u-szeged.hu/977> [Ultimo accesso 23 novembre 2025].
- OLASZ, Lajos, *International Aspects of Hungary Entering the War in June 1941*, «Közép-európai közlemények», 10 (2017), pp. 9-31.
- OLSVAI, Imre, s.v. *Ilona Borsai*, in *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03632> [Ultimo accesso 10/10/2025].
- PACIONI, Marco, «*Tutto il rimanente de' cittadini*». *La peste e l'ordine del discorso nel Decameron*, «Frontiere della psicoanalisi», 1 (2020), pp. 161-182.
- PAKSA, Katalin, *Stage and Folk Tradition in the Cultural History of the Kállai kettős*, «Studia Musicologica», LV/3-4 (2014), pp. 296-298.
- PÁVAI, István, *Hungarian Folk Dance Music of Transylvania*, MMA Kiadó, Budapest 2020.
- PEITGEN, Heinz-Otto, *Continuum, chaos and metronomes - A fractal friendship*, in György Ligeti, in *Of Foreign Lands and Strange Sounds*, pp. 87-106.
- PÉTERI, Lóránt, “*Több mint zord korszak*”: *Farkas Ferenc, Ligeti György és az 1940-es évek*, «Magyar Zene», LVIII/4 (2020), pp. 430-446.
- PÉTERI, Lóránt, “*An Era More than Bleak*”. *György Ligeti and Ferenc Farkas in the 1940s*, «Studia Musicologica», LXIV/3-4 (2023), pp. 145-162.
- PÉTERI, Lóránt, *The “Question of Nationalism” and the Hungarian Musicology during the State Socialist Period*, in *Nationality vs Universality: Musical Historiographies in Central and Eastern Europe*, a cura di Sławomira Kominek, Cambridge Scholars, Newcastle-upon-Tyne 2015, pp. 125-144.
- PETHŐ, Csilla, “*Style Hongrois*”. *Hungarian Elements in the Works of Haydn, Beethoven, Weber and Schubert*, «Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae», 1/3 (2000), pp. 199-284.
- PETRELLI, Maria, *In Coro: un progetto di musica a scuola*, in “*Questo è il tempo del mio lieto aprile*”: *saggi in onore di Marcello de Angelis*, a cura di Maurizio Gagliardi, Firenze, LoGisma, 2013, pp. 189-195.
- PINTÉR, Csilla Mária, *The Music of Words in Béla Bartók's Twenty-Seven Choruses*, «Studia Musicologica», LIII/1-3 (2012), pp. 141-152.
- POPPER, Karl Raimund, *Of Clouds and Clocks: An Approach to the Problem of Rationality and the Freedom of Man*, Washington University, Washington 1966.
- POPPER, Karl Raimund, *Società aperta, universo aperto*, Borla, Roma 1984, ed. orig. *Offene Gesellschaft, offenes Universum: Franz Kreuzer im Gespräch mit Karl R. Popper*, Deuticke Verlag, Wien 1982.

- PUSTIJANAC, Ingrid, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario*, LIM, Lucca 2013.
- PUSTIJANAC, Ingrid, *La polifonia rivisitata: lo studio degli schizzi alla luce degli studi sul processo creativo in Ligeti, Lachenmann e Grisey*, «Philomusica On-Line», XV/2 (2016), pp. 155-186.
- RADINOVIĆ, Sanja, *Bartók, a szerb és horvát zenei folklór kutatója*, «Híd», II/12 (2006), p. 81.
- RADNAI, Miklós, *Összhangzattani jegyzetek: a hangzatépítésről, a diktált hangzatfűzésről, a hangzati hallás fejlesztéséről és a dallamok összhangosításáról*, Rozsnyai, Budapest 1924.
- REINHARDT, Jelena Ulrike, *Paura, contagio, sopravvivenza. Rileggendo Canetti*, «Frontiere della psicoanalisi», 1 (2020), pp. 85-100.
- REPREGOSIO, Gabriella, *Esperienze di coralità: Una ricerca quali-quantitativa*, «Musica & Terapia», XXXVII (2018), pp. 35-53.
- RÉTI, Zsófia, *Past Traumas and Future Generations: Cultural Memory Transmission in Hungarian Sites of Memory*, «The Hungarian Historical Review», VI/2 (2017), pp. 377-403.
- RIEGLER-DINU, Emil, *Das rumänische Volkslied*, De Gruyter, Berlin 1940.
- RIMOLDI, Paolo, *Lux Aeterna di György Ligeti nell'esperienza compositiva contemporanea*, «La Cartellina», 159/4 (2007), pp. 41-44.
- ROSSI, Marina, *Longing, Obsession, and Play. Ligeti's Early Compositions for Women's Choir*, «Journal of Russian Society for Theory of Music», XLIV/4 (2023), pp. 28-38.
- RUCK KEENE, Hermione, *Swooping in to save the day?: Investigating the effects on musical identity of a choral collaboration between amateur and professional singers*, «Visions of Research in Music Education», XXVI/4, 2015. Disponibile su <https://digitalcommons.lib.uconn.edu/vrme/vol26/iss1/4> (ultimo accesso 24/05/2025).
- RUSPANTI, Roberto, *Endre Ady coscienza inquieta d'Ungheria*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1994.
- SALLIS, Friedemann, *'We play with the music and the music plays with us': Sándor Veress and his Student György Ligeti*, in *György Ligeti: Of Foreign Lands and Strange Sounds*, a cura di Louise Duchesneau e Wolfgang Marx, Boydell Press, Woodbridge 2011, pp. 3-16.
- SALLIS, Friedemann, *1950 - un tournant décisif pour György Ligeti?*, «Contrechamps», 12/13 (1990), pp. 14-27.
- *An Introduction to the Early Works of György Ligeti*, Studio-Schewe, Köln 1996.
- *Observations sur le développement technique et stylistique de György Ligeti au début des années 1950*, «Canadian University Music Review», XVI/2 (1996), pp. 44-71.

- SÁROSI, Bálint, *La musica zigana ungherese*, in *Danubio: una civiltà musicale*, vol. 3, a cura di Carlo De Incontrera e Alba Zanini, Comune di Monfalcone 1993, pp. 231-247, ediz. orig. *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Bourdilliat, Paris 1859.
- SCHEDING, Florian, *Where is the Holocaust in All This? György Ligeti and the Dialectics of Life and Work*, in *Dislocated Memories: Jews, Music, and Postwar German Culture*, a cura di Tina Frühauf e Lily E. Hirsch, Oxford University Press, New York 2014, pp. 205-221.
- SCHREIBER, Ewa, *The structure of thought. On the writings of György Ligeti*, «Trio», VIII/1-2 (2019), pp. 18-43.
- SCHULTZ, Wolfgang-Andreas, *Avantgarde, Trauma, Spiritualität*, Schott, Mainz 2014.
- SCHULTZ, Wolfgang-Andreas, *Craft and Aesthetics: The Teacher György Ligeti*, in *György Ligeti: Of Foreign Lands and Strange Sounds*, pp. 215-222.
- SEARBY, Mike, *Ligeti's 'Third Way': 'Non-Atonal' Elements in the Horn Trio*, «Tempo», 216 (2001), pp. 17-22.
- SEMINARA, Graziella, *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, Accademia University Press, Torino 2017, pp. 155-191.
- SEMPRÚN, Jorge - WIESEL, Elie, *Tacere è impossibile. Dialogo sull'Olocausto*, Guanda, Parma 1996, ediz. orig. *Schweigen ist unmöglich*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1997.
- SIGRÚN LILJA EINARSDÓTTIR - HELGA R. GUDMUNDSDÓTTIR, *The role of choral singing in the lives of amateur choral singers in Iceland*, «Music Education Research», XVIII, 1, 2015, pp. 1-18.
- SIGRÚN LILJA EINARSDÓTTIR, *Constructing "my Bach": Relevance of historical constructions of Bach for members in an English amateur 'art music'/composer-oriented Bach choir*, «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», XLVI, 1, 2015, pp. 95-116.
- SIGRÚN LILJA EINARSDÓTTIR, *Leaders, followers and collective group support in learning 'art music' in an amateur composer-oriented Bach Choir*, «British Journal of Music Education», XXXI, 3, 2014, pp. 281-296.
- SIKLÓS, Albert, *A harmonizálás kézikönyve*, Rozsnyai Károly Könyv és Zeneműkiadó, Budapest 1923.
- SIKLÓS, Albert, *Hangszereléstan. Elméleti és gyakorlati alapon*, 2 voll., Károly könyv- és zenemű-kiadása, Budapest 1910.
- SIMON, István, *Írószobám. Simon István beszélgetése Weöres Sándorral*, in *Egyedül mindenkivel. Weöres Sándor beszélgetései, nyilatkozatai, vallomásai*, a cura di Mátyás Domokos, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1993.

- SITSKY, Larry, *Review: Performing Pain: Music and Trauma in Eastern Europe. By Maria Cizmic*, «Slavic Review», LXXII/1 (2013), pp. 137-138.
- STEINITZ, Richard, *György Ligeti: Music of the Imagination*, Northeastern University Press, Boston 2003.
- STEINITZ, Richard, *Music, Maths & Chaos*, «The Musical Times», CXXXVII/1837 (1996), pp. 14-20.
- STEINITZ, Richard, *The Dynamics of Disorder*, «The Musical Times», CXXXVII/1839 (1996), pp. 7-14.
- STEINITZ, Richard, *Weeping and Wailing*, «The Musical Times», CXXXVII/1842 (1996), pp. 17-22.
- STOLL, Béla (a cura di), *Szerelmi és lakodalmi versek*, Akadémiai Kiadó, Budapest 1961.
- STÜRZBECHER, Ursula, *Werkstattgespräche mit Komponisten*, Gerig, Köln 1968.
- SZALAY, Olga, *Kodály, a népzene kutató és tudományos műhelye*, Akadémiai Kiadó, Budapest 2004.
- SZÁNTÓ, Piroska (a cura di), *Föld, kenyér, szabadság dalokban*, Szikra Könyvkiadó, Budapest 1945.
- SZBORNİK, burjat-molgolszkij peszen, a cura di Buda Baskujev, Ogiz-Muzgiz, Moscow 1935.
- Székely népdalok*, a cura di Szidónia-Kata Mirk, Hargita Kiadóhivatal, Csík 2013.
- SZŰCS, Sándor, *A puszta utolsó krónikása*, in *Szűcs Sándor írásai. Nádi betyárok*, a cura di Imre Dankó, Finta Múzeumért Alapítvány, Túrkeve 2003.
- SZVETELSZKY, Zsuzsa, *A pletyka pszichológiája*, Ph.D. diss., Pécsi Tudományegyetem, Pécs 2010.
- TARAKANOV, Boris Igorevich - FEDOROV, Anton Vyacheslavovich, *Professional and Amateur Choral Performance in the Soviet Union (1922-1991)*, «International Choral Bulletin», 4 (2013), pp. 12-16.
- ȚIPLEA TEMEȘ, Bianca, *Haunting soundscapes of Transylvania: Ligeti's research stay at the Folklore Institute in Bucharest*, «Studia Universitatis Babeș-Bolyai Musica», LXIII/2 (2018), pp. 311-326.
- ȚIPLEA TEMEȘ, Bianca, *Haunting Soundscapes of Transylvania: Ligeti's Research Stay at the Folklore Institute in Bucharest*, «Studia Universitatis Babeș-Bolyai Musica», LXIII/2 (2018), pp. 311-326.

- ȚIPLEA TEMEȘ, Bianca, *Ligeti and Romanian folk music. An insight from the Paul Sacher Foundation*, in *György Ligeti's Cultural Identities*, a cura di Amy Bauer e Márton Kerékfy, Routledge, London-New York 2017, pp. 181-203.
- ȚIPLEA TEMEȘ, Bianca, *Ligeti's Romanian Concerto: From Wax Cylinders to Symphony Orchestra*, «Studia UBB Musica», LVIII/1 (2013), pp. 51-72.
- ȚIPLEA-TEMEȘ, Bianca, *Ligeti's String Quartet no. 1: stylistic incongruence?*, «Studia Universitatis Babes-Bolyai Musica», 2 (2008), pp. 187-203.
- TOBIASZ KUBISIOWSKI, *Emic-etic analysis as a research method for theory of music*, «Notes Muzyczny», II, 16, 2021, pp. 165-182.
- TOOP, Richard, *György Ligeti*, Phaidon Press, London 1999.
- TÓTH, Lilla, *A pásztordalok hagyományozódása és változásai a balmazújvárosi Németi családban*, «Néprajzi Látóhatár», 23 (2020), pp. 24-57.
- TÜSKÉS, Tibor, *Weöres Sándor színháza (A holdbeli csónakos)*, «Kortárs», 8 (2003), pp. 95-105.
- UVIETTA, Marco, *Drei Phantasien su testo di Hölderlin di György Ligeti: dalle micropolifonie al recupero dello spazio armonico*, «La Cartellina», XXX/166 (2006), pp. 43-50.
- VARGA, Bálint András, *Zenészekkel-zenéről: Beszélgetések világhírű muzsikusokkal*, MRT Minerva, Budapest 1972.
- VARGYAS, Lajos - ISTVÁNOVITS, Márton, *Magyar népköltészet*, Akadémiai Kiadó, Budapest 1988.
- VARGYAS, Lajos, *A Magyar Népzene VIII, Népdaltípusok 3*, Akadémiai Balassi, Budapest 1992.
- VÁRHEGYI, *Ifjúsági Zenei Napok. Hozzászólása a Dolgozó Ifjúság Szövetsége Központi Vezetősége részéről*, «Új Zenei Szemle», 3/11, 1952, p. 8
- VISKI, János, *Four young composers*, «New Music Review», I/6-7 (1950), p. 42.
- VLADIMIR FEDOROVICH ČABANNYJ, *Metodologija upravljenia ljubitel'skim horovym kolektivom*, «Vestnik Sankt-Peterburgskogo Gosudarstvennogo Universiteta Kul'tury i Iskusstv», XI, 2, 2012, pp. 160-169.
- Voce "Benjamin László", in *A magyar irodalom története*, vol. VI, Akadémiai Kiadó, Budapest 1966, <https://mek.oszk.hu/02200/02228/html/06/332.html> (ultimo accesso 10 ottobre 2025).
- WEBER, Max, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, Charles Scribner's Sons, New York 1958.

WEISSMANN, John S., *Guide to Contemporary Hungarian Composers: 'continued' (I) The Early Decades of the Twentieth Century*, «Tempo», 45 (1957), pp. 27-31.

— *Kodály's Later Orchestral Music*, «Tempo», 17 (1950), pp. 16-23.

WEÖRES, Sándor, *Egybegyűjtött írások 1*, Magvető Könyvkiadó, Budapest 1975.

WILLIAMON, Aaron - GINSBORG, Jane - PERKINS, Rosie - WADDELL, George, *Performing Music Research. Methods in Music Education, Psychology, and Performance Science*, Oxford University Press, Oxford 2021.

ZIMMERMANN, Heidi, *Reflections on Ligeti's Jewish identity. Unknown documents from his Cluj years*, in *György Ligeti's Cultural Identities*, pp. 103-119.

ZSOMBOR NEMETH, *A Rákóczi nótájától a Régi magyar táncokig. Farkas Ferenc régizene-recepciójának korai szakaszáról*, versione rivista e ampliata della relazione *Choreae Hungaricae Lupi: Farkas Ferenc Régi magyar táncai*, presentata al Convegno *Évfordulók nyomában 2015*, organizzata dall'Istituto di Musicologia dell'MTA Bartók il 10 giugno 2015. Disponibile su <https://www.parlando.hu/2015/2015-5/NemethZsombor-FarkasFerenc.pdf> (ultimo accesso 10/10/2025).

ZZAUER, Yvette, *György Ligeti und Sándor Weöres. Aspekte einer musikalisch-literarischen Beziehung*, Diplomarbeit, Universität Wien, 2012.