UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE

DOTTORATO INTERNAZIONALE DI STUDI AUDIO-VISIVI – INDIRIZZO: MUSICA CICLO XXIV

TESI DI DOTTORATO DI RICERCA

Parole, immagini, rifrazioni nella musica di György Kurtág. Analisi di tre opere su testo letterario

GABRIELE CASTAGNI

PROF. ANGELO ORCALLI

ANNO ACCADEMICO
2012 / 2013

INTRODUZIONE

Il presente studio attraversa l'opera di György Kurtág lungo la direttrice delle composizioni su testo letterario; opera una selezione nell'arco di un trentennio e, attraverso l'analisi degli aspetti testuali e musicali, così come delle relazioni fra di essi, fissa le tappe di un percorso stilistico verso il dominio della essenzialità. Nei *Sayings of Péter Bornemisza* op. 7 (1963 – 68), il testo verbale è una pletora di immagini e il loro correlato – alla voce come al pianoforte – è una musica ai limiti del *medium*: porta traccia di una insoddisfazione diffusa per gli strumenti tradizionali e – pur senza abbandonarli (o contenerli, a favore del mezzo elettronico) – inventa attraverso di loro timbri inusitati e nuovi. I *Songs of Despair and Sorrow* op. 18 (1980 – 95) affidano il messaggio dei versi al soggetto collettivo di un coro. La loro musica ha movenze più composte e in molti aspetti conserva l'impronta della tradizione: il profilo quasi modale di alcune successioni; la sintassi per frasi; i materiali e le armonie più trasparenti, ormai distanti dalla tecnica seriale. Gli *Hölderlin-Gesänge* op. 35 (1993 – 97) conseguono infine una parsimonia assoluta: portano alla luce contenuti e immagini originarie per il solo tramite di una voce di baritono; innestano la musica nell'istante esatto della pronunicia, come ad uno stadio primordiale della poesia.
L'analisi ha l'obiettivo di mostrare come la composizione diventi, in modo sempre più diretto istantaneo sorgivo, una "lettura" del testo poetico. La creazione di figure musicali, l'arco strutturale del singolo pezzo, la disposizione di eventi molto caratterizzati: ogni apporto dell'autore Kurtág concorre a esplicitare una interpretazione, spesso molto soggettiva e talora divergente, del messaggio verbale.

Certo, questa operazione non sarà immediata, ma sempre dovrà articolarsi in relazione ai due sistemi espressivi, che in amalgama fra loro creano un nuovo oggetto estetico. L'opera d'arte musicale ha uno statuto pienamente autonomo, che però non si riverbera nei suoi costituenti: la catena verbale e l'enunciato musicale non possono essere descritti dalla medesima configurazione semantica[1]. Il tentativo di istituire una corrispondenza biunivoca tra il segno del discorso comunicativo e l'unità dell'enunciato musicale è destinato a fallire come una operazione illusoria. Ogniqualvolta infatti cerchiamo una corrispondenza tra l'immagine verbale e gli oggetti sonori, dobbiamo essere consapevoli di operare un trasferimento dispersivo da un codice a un altro[2]. Il

---

[1] E. BENVENISTE, *Sémiologie de la langue*, in «Semiotica», 1, 1, 1969, Mouton, The Hague, p. 9: "L'homme ne dispose pas de plusieurs systèmes distincts pour le même rapport de signification".

[2] A partire dal secondo Novecento, il lavoro sul testo poetico o più latamente verbale da parte del compositore somiglia spesso a quanto descrive Boulez: "Je choisis le poème pour l'instaurer source d'irrigation de ma musique et créer de ce fait un amalgame tel que le poème se trouve centre et absence du corps sonore" (P. BOULEZ, *Son et verbe*, in *Relevés d'apprenti*, Seuil, 1966: 58).

messaggio del testo letterario, per quanto polisemico, è originariamente racchiuso in un sistema di senso non replicabile in modo aspecifico. La composizione musicale, a sua volta, corrisponde solo in via analogica al contenuto del testo: vive infatti di leggi proprie, che hanno natura prevalentemente gestuale[3].
Voglia vedersi come un costrutto architettonico che si dispiega nel tempo ovvero come un flusso ininterrotto di eventi sonori[4], l'opera del compositore non si rivela a chi la interpreti mediante categorie eteronome: quasi a ricercarvi ciò che non è musica, ma vale per altre discipline; deve esser accostata, piuttosto, con gli strumenti tradizionali dell'analisi: al fine di illuminare i principi che governano la successione degli enunciati e la struttura dell'insieme[5]. Allo stesso modo il testo, per quanto debba intendersi come precursore della musica, funziona secondo dispositivi specifici di produzione del senso; richiede perciò di essere esplorato nelle sue corrispondenze di significato.

Due fasi distinte, allora, nell'analisi di testo e musica: per scelta di metodo, legata a riserve sul primato della semiologia, ma anche per la poetica di Kurtág, che in generale tende a conservare il testo letterario nella sua integrità[6]. Nella sua opera infatti, non si verifica alcuno sfaldamento dei livelli, per cui il discorso comunicativo del testo è sempre riconoscibile nel suo aspetto concettuale, che in molti casi sottende uno sviluppo drammatico. Prose e versi consolidano una linearità temporale, che il compositore non spezza e non polverizza. Misure consuete alla musica contemporanea nel trattamento della parola sono quasi aliene alla poetica di questo autore. Esplosione del segno linguistico (inteso nella doppia articolazione di Saussure) e conseguente esodo del significato; distruzione fonica del testo, che conduce a una pluralità di elementi sconnessi e polivalenti; rimozione dello scarto fra i due dispositivi in gioco, talché musica e testo non siano più strutture definite e compresenti, ma realtà confuse in un flusso omogeneo di energia cinetica; estrazione dell'impulso gestuale insito nella parola, per riposizionarlo in un amalgama sonoro: invano cercheremmo queste modalità creative nell'opera di Kurtág. Il testo letterario, infatti, conserva in essa una condizione originaria e non di rado si configura come un evento-criterio.
In altri termini, nelle opere che andremo a osservare, l'assimilazione del testo alla musica è una conquista di secondo grado (e a ogni modo compiuta con strategie discrete, che rispettano l'articolazione del pensiero verbale). Di conseguenza, gli obiettivi dell'analisi sono correlati alle

---

[3] I. STOÏANOVA, *Geste – Texte – Musique*, Union général d'éditions, 1978: 19 – "L'étude de la productivité musicale doit trouver les modalités pour *sortir vers ce qui produit* l'énoncé musical (…) sans se laisser emprisoner d'avance dans l'enclose langagier et sans appliquer des modèles étranger à la nature kinésique de l'énonciation musicale".

[4] Stoïanova (*ibi*: 35 – 40) mette a confronto le teorie di G KONUS (*Résolution métro-tectonique du problème de la forme musicale*, in *Stat'i, materialy, vospominanija*, Mosca, 1965: 92) e B. ASSAFIEV (*La forme musicale comme processus*, 1ª parte, Mosca, 1930: 4); da una parte afferma che "(…) la stasis structurante a beaocoup plus d'importance dans la musique traditionelle que dans la pratique contemporaine" (p. 61, nota 2), dall'altra riconosce alla seconda una maggiore rispondenza – in assoluto, non solo in relazione alla musica contemporanea – agli statuti dell'arte musicale.

[5] *Ibi*: 31 → A. WEBERN, *Der Weg zur neuen Musik*, Universal Edition, 1960: 17.

[6] La frammentazione in unità sillabiche è in Kurtág adoperata quando è il testo in prima istanza a realizzarla: come nel caso di *Samuel Beckett – What is the Word*, op. 30b (cfr. G. MATHON, *Quelques mots de Beckett dans la langue de Kurtág*, in *Ligatures. La pensée musicale de György Kurtág*, a cura di P. Maréchaux e G. Tosser, Presses universitaires de Rennes, 2009: 67 – 78).

due compenenti dell'opera: 1) a livello della composizione, esplicare le relazioni fra le idee musicali; 2) a livello del rapporto: testo – musica, individuare i legami di generazione e/o strutturazione che corrono dall'uno all'altra[7]. Poiché inoltre il sistema del testo verbale, con il suo corredo di immagini e pensieri, si sviluppa contestualmente alla musica, è legittimo domandarsi come ne condizioni lo svolgimento: come lasci la sua impronta nella sintassi degli eventi musicali.

Ebbene, a tale proposito è ragionevole chiarire fin d'ora che questa operazione non ha un fondamento oggettivo, in cui riconoscere una prova determinante. Infatti, per quanto accorta e approfondita sia l'analisi del testo precursore, così come quella dell'enunciato musicale, descrivere il legame fra di essi è sempre un'operazione in qualche misura arbitraria, che porta un carico di responsabilità personale: nei modi propri, per dirla in altre parole, di un atto ermeneutico.
Entro queste coordinate, è certo possibile rintracciare una evoluzione degli equilibri fra testo e musica. Senza perciò disconoscere che lungo la parabola creativa di un artista sono ammessi ricorsi, talché non è possibile articolare periodi con tagli netti[8], le tre opere in oggetto segnano l'avvicinamento della musica alla parola poetica nell'esatto istante del suo risuonare.
I sermoni di Bornemisza offrivano a Kurtág un reperorio di fantasmagorie il cui versante concettuale, benché sostenuto dai pilastri di una tradizione retorica, è meno ricco di quello immaginativo. Questo anzi predomina, lungo un discorso verbale così ridondante da trasformarsi in gesto assoluto: qualcosa di simile alla scrittura figurativa di cui parla Freud, in ordine alla parola primordiale (*Urworte*)[9]. È un testo che serba una traccia evidente dei meccanismi dell'inconscio, sicché vi si riconoscono le condensazioni e i trapassi improvvisi del lavoro onirico, la sospensione di una linearità logica, la polisemia e le contraddizioni del senso (*Gegensinn*). Nel caso specifico il linguaggio verbale non è, in prima istanza, espressione di un pensiero; è anzi una più immediata emanazione dell'attività psichica. Le due componenti della parola collassano l'una sull'altra: il significato recede e lascia spazio alla realtà fonica della parola. Il discorso comunicativo è così più facilmente assimilabile al flusso musicale, dove la gestualità si dispiega come evento predominante.
In questa fase quanto mai dopo, Kurtág sembra accogliere le aspirazioni della poesia – da Mallarmé[10] in avanti – a farsi un tutt'uno, in ordine al superamento di uno statuto concettuale, con la musica. In seguito – lo vedremo al cospetto delle due opere successive – l'interesse del compositore volge a testi in cui più esatta è la corrispondenza: immagine – parola, così come più sorvegliato è lo sviluppo del pensiero. Il cambio di prospettiva corrisponde al distacco da uno stile

---

[7] I. STOÏANOVA, op. cit.: 30 – 31.

[8] A proposito di Stravinsky e del carattere in apparenza ripetitivo delle sue opere raccolte nel periodo "neoclassico", lo stesso Kurtág afferma: "Il fut un temps où l'on avait trop tendance à penser que Stravinski avait donné le jour à une certaine néoclassicisme et qu'il écrivait des œvres en chaîne dans ce style. Avec le recul, nous voyons cela tout autrement. Le passage du temps a prouvé que ces compositions ne sont «toutes les mêmes» que pour l'auditeur superficiel: elles ont acquis entretemps leur personnalité" (B. A. VARGA, *Trois questions à György Kurtág*, in G. KURTÁG, *Entretiens, textes, dessins*, Genève, Éditions Contrechamps, 2009: 21 – 31 [29]).

[9] I. STOÏANOVA, op. cit.: 18, 20 – 21 → S. FREUD, *Über den Gegensinn der Urworte* (1910), in *Gesammelte Werke* VIII: 214 (trad. it.: *Significato opposto delle parole prmordiali*, in *Opere* VI, Torino, Bollati Boringhieri, 2007).

[10] *Ibi*: 21 → S. MALLARMÉ, *Variations sur un sujet*, in *Crise de vers – Œvrescomplètes*, Gallimard, Paris, 1945: 336 (sull'emancipazione del significante, che si distacca da un sostrato di concetti e abilita corrispondenze multiple).

drammatico e avvia una esplorazione sempre calibrata e sottile di uno spazio elegiaco: dapprima collettivo, articolato nelle costanti dello spirito russo; poi – nel caso di Hölderlin – individuale, tra i riverberi di una sacra solitudine.

Lo studio si articola essenzialmente in tre capitoli, corrispondenti alle tre composizioni che si intendono analizzare. Essi sono preceduti da una premessa, allo scopo di descrivere quale fu per Kurtág il cammino preliminare: in quale modo addivenne alla definizione di uno stile e con quale strumentario espressivo accostò il primo, per molti versi formidabile, testo letterario.

INDICE

- INTRODUZIONE [1 – 4]
- PREMESSA *Verso la composizione su testo letterario* [5 – 11]

- CAPITOLO I ***Detti di Péter Bornemisza*, op. 7**

  [12 – 24]

  Vállomas [25 – 31]

  Bűn [32 – 47]

  Halál [48 – 67]

  Tavasz [68 – 86]

- CAPITOLO II ***Songs of Despair and Sorrow*, op. 18**

  [87 – 116]

- CAPITOLO III ***Hölderlin-Gesänge*, op. 35**

  [117 – 156]

- BIBLIOGRAFIA [157 – 160]

PREMESSA

VERSO LA COMPOSIZIONE SU TESTO LETTERARIO

Fra le prime attestazioni in Occidente della presenza di György Kurtág nella vita musicale ungherese, è un breve studio di Janos Kárpáty apparso sulla rivista *Tempo* nella primavera del 1969. Che tale studio, fin dal titolo esplicitamente dedicato ai "giovani" compositori, investa anche le prime opere del nostro autore, è a un primo sguardo un poco sorprendente. A quell'epoca, infatti, Kurtág aveva già compiuto 43 anni: volendo applicare criteri strettamente anagrafici oppure confrontando le carriere dei colleghi a lui quasi coetanei (Ligeti, Nono, Boulez, Stockhausen, per citare soltanto i più famosi), altri avrebbe forse preferito escludere questo musicista dal gruppo dell'ultima generazione. La scelta di Kárpáty è però contraddittoria solo in apparenza, perché alla fine degli anni Sessanta, Kurtág aveva realmente licenziato solo un piccolo numero di opere: per carattere tuttavia e per valore artistico, queste certo non potevano sfuggire al pubblico più consapevole.

D'altra parte, solo nella tarda estate dell'anno anteriore furono compiuti – e poco dopo eseguiti per la prima volta a Darmstadt, dove non incontrarono il favore del pubblico – gli *Sprüche des Péter Bornemisza, Op. 7*: una estesa e impegnativa cantata per soprano e pianoforte, costata a Kurtág quasi sei anni di intenso lavoro. A distanza di tanti anni, possiamo riconoscere che, per ampiezza formale e impegno creativo, quest'opera occupa una sede legittima nel canone del secondo Novecento e rappresenta a tutt'oggi un *unicum* nel catalogo dell'autore: i *Kafka-Fragmente*, Op. 24 (1985 – 87), ricca e ancor più estesa raccolta di Lieder per soprano e violino, infatti non sviluppano – come *Die Sprüche* – un'arcata unitaria di narrazione; accostano invece brevi frammenti. Inoltre, attraverso questa sua singolare cantata, Kurtág raggiungeva in effetti e in misura piena uno stile, che sarebbe rimasto essenzialmente tale anche negli anni successivi.

Segno di svolta fu il confronto con il testo poetico: operazione che Kurtág compì improntando – quasi come in un calco e con modalità decisamente personali – il proprio universo sonoro alle immagini e al contenuto emotivo delle parole. Da qui, una costruzione della sintassi musicale, un uso della voce e degli strumenti in larga parte nuovi. Senza rifiutare l'esempio dei maestri – Webern, per primo, ma non solo – e anzi assimilandone tecniche e materiali, ciò nondimeno il compositore trovò la via per sbrigliare letteralmente la sua immaginazione. Negli *Sprüche*, come sempre sarà in seguito, i materiali sono investiti da rigorosi principi ordinatori; allo stesso tempo però, tendono a disporsi, come già accadeva nei casi più sperimentali dei primi numeri d'opera, in forme imprevedibili.

A partire da questa sua cantata, la cifra stilistica di Kurtág si articolerà stabilmente in due aspetti principali: una parsimonia dei mezzi sempre più intransigente, fino alla predilezione per gli oggetti

elementari[1]; un uso innovativo degli strumenti tradizionali. La combinazione dei timbri e la ricerca inesausta sulle sonorità – spesso subordinata, come si diceva, alla proiezione in musica di immagini verbali – facevano di Kurtág un compositore capace di cavar cose nuove da "vecchi arnesi". Perciò, anche a una breve disamina, più non sorprende che il musicologo ungherese annoverasse, tra i "giovani" compositori della sua patria, questo eccentrico e schivo signore di mezza età. Quanto alla incongruità anagrafica, era in larga parte dovuta all'anomala lunghezza del suo periodo di apprendistato. Con grande fatica, infatti, e profonda, talora paralizzante consapevolezza, Kurtág trovò la propria strada alla creazione musicale.

Nato il 19 febbraio 1926 a Lugoj, città romena acquisita dall'Ungheria alla fine del primo conflitto mondiale, György Kurtág si trasferì nel 1946 con la famiglia a Budapest. Qui prese a studiare all'Accademia di Musica: Composizione, prima con Sándor Veress e poi – nel 1949, questo allievo di Kodály e Bartók espatriò a Berna per dissenso politico – con Ferenc Farkas. Ottenne il Diploma nel 1955 e concluse in tal modo una stagione di studi che fu, almeno in apparenza, serena e produttiva. Ricco è infatti il suo catalogo di quegli anni: una "Cantata coreana", numerosi canti liturgici e cori, dei quali uno su una poesia di Attila József. Si tratta di opere composte in ossequio alla tradizione e declinate in uno stile modale e triadico: amichevolmente accolte, perciò, dal sistema di controllo culturale del regime sovietico. D'altra parte, Kurtág ancora volentieri conteneva possibili tendenze centrifughe e si allineava spontaneamente alle direttive ufficiali; al pari di Ligeti, di soli tre anni più anziano di lui, per il momento non si oppose al messaggio sul "ruolo collettivo dell'arte" e parve non coglierne la implicita avversione alle istanze soggettive. A proposito di questo periodo, con un candore disarmante ma non senza ironia, Kurtág ricorda di aver progettato persino una cantata in onore di Mátyás Rákosi, segretario del partito comunista ungherese[2]. È tuttavia possibile che a tali forme di consenso non sia corrisposta una impegnata e consapevole riflessione politica. Anzi, i metodi del regime stalinista nella sua fase più repressiva probabilmente non destavano indignazione nel più austero, schivo e autarchico tra i compositori ungheresi.
Le cose, ad ogni modo, cambiarono in fretta per Kurtág: nell'autunno del 1956, una insurrezione popolare depose il governo Rákosi e inaugurò una fase più distesa. Questo evento offrì al nostro autore l'opportunità di un soggiorno a Parigi, che cambiò definitivamente le sue prospettive artistiche. Per un anno (1957 – 58), visse così nella capitale francese, dove poté frequentare le lezioni di Darius Milhaud e Olivier Messiaen e incontrare – per la prima volta in modo soddisfacente, ché a Budapest quell'autore quasi non circolava – l'opera di Anton Webern: allora ne

---

[1] Non inganni il carattere in apperenza pletorico della scrittura strumentale. Come vedremo a suo luogo, negli *Sprüche* Kurtág adopera una tecnica dodecafonica ridotta alle procedure più semplici (l'intervallo elementare del semitono vi trova un'applicazione estensiva): dove i modelli di elaborazione hanno breve corso (il totale cromatico, una volta raggiunto, segna spesso un'articolazione della sintassi e un cambio di scrittura) e le figure dispiegano il valore pittorico di gesti spontanei. In questa singolare cantata, la complessità è un effetto dell'accumulazione di eventi, non procede dai paradigmi della concezione.

[2] S. WALSH, *György Kurtág: an outline study (I)*, in «Tempo», n° 140 (mar. 1982), pp. 11 – 21: 12. Lo studio in fondo, nelle sue due parti, costituisce una presentazione dell'uomo e della sua opera alla cultura occidentale; rappresenta ancor oggi forse un vestibolo inaggirabile nella conoscenza di questo grande compositore.

studiò intensamente le partiture, che in larga parte ricopiò di suo pugno. Non meno decisivo, inoltre, ed efficace nella stessa direzione fu per Kurtág l'incontro con la psicologa Marianne Stein. Mostrandole infatti il solo lavoro che riuscì a completare a Parigi, un lungo pezzo per pianoforte, ricevette da lei un consiglio che si rivelò prezioso: circoscrivere i materiali, porre limiti più severi al proprio pensiero creativo, applicarsi alla soluzione dei problemi più semplici (esplorare, ad esempio, i modi possibili in cui due note si legano tra loro).

Il nuovo metodo non tardò a mostrare i suoi frutti. Tornato in patria, Kurtág cominciò a lavorare a un ***Quartetto*** per archi, che completò nell'anno successivo (1959) e – con l'intenzione evidente di segnare per suo tramite l'inizio di un nuovo corso – classificò come *Opus* 1. Alla sua prima esecuzione, tenuta a Budapest nel 1961, quest'opera fece una grande impressione per il modo in cui assimilava i modelli occidentali. In realtà, per quanto sia in esso significativa l'influenza di Webern, il *Quartetto* op. 1 mostra anche ascendenze bartókiane e, con sicura evidenza, tratti individuali.
Vediamo in sintesi di che si tratta. Alcune opere di Webern stanno beninteso sullo sfondo: i *Fünf Sätze für Streichquartett* op. 5, *Sechs Bagatellen* op. 9, i *Fünf Stücke für Orchester* op. 10; è però complicato trovare corrispondenze precise. Del maestro viennese, Kurtág ammirava senz'altro la concisione e l'economia dei mezzi, l'abbandono di ogni superfluità e il rigore dei procedimenti; ciò nonostante, all'atto pratico del comporre, seguì nel suo *Quartetto* un indirizzo autonomo, che rispetto al modello è non meno essenziale ma senz'altro più libero. L'uso della serie, ad esempio, è in quest'opera pervasivo: la successione delle dodici note termina spesso in coincidenza di articolazioni di frase o di più macroscopici snodi formali; non è però in se stessa un modello vincolante e inalterabile: piuttosto, è trattata come un campo possibile (totale o parziale, a seconda dei casi), soggetto a continue trasformazioni e combinazioni.
Così, il *Quartetto* comincia con una citazione da Webern – le prime quattro note dell'op. 28 – che non trova un complemento seriale ed è usata semplicemente in funzione allusiva. In modo simile, nel terzo e quinto movimento Kurtág adopera successioni del totale cromatico, senza però estenderle ad arcate complessive[3]; le spezza, piuttosto, e corrompe e mescola, come per l'urgenza di necessità più forti, che si direbbero drammatiche. Proprio questo tipo di necessità determina i

---

[3] R. BECKLES WILLSON, *György Kurtág*, in «www.oxfordmusiconline.com», pp. 2 – 7: *2. 1857–72*. In realtà, il riferimento al *Quartetto* op. 28 non è la sola via, per ricondurre a Webern la prima, significativa opera del catalogo di Kurtág. Si veda senz'altro P. HOFFMANN, *„Die Kakerlake sucht den Weg zum Licht". Zum Streichquartett op. 1 von György Kurtág*, in «Die Musikforschung», xliv (1991), pp. 32 – 48: 34 – 43, dove un'analisi mirabile accosta il tema del 1° mov. – bb. 1 – 4, cui è affidato materiale motivico essenziale a diffusi sviluppi successivi – a un'opera weberniana anteriore al periodo seriale: il *Lied* op. 3 n. 1. Qui, l'accordo primo e sesto del pf offrono altrettanti modelli: due 3ᵉ magg. a distanza di semitono, sovrapposte con intervallo di 5ª (si_1 – mib_2 – sib_2 – re_3, da cui nel *Quartetto*, per uno scambio delle 3ᵉ, sib_2 – re_3 – si_3 – re#$_4$); due 4ᵉ ecc. a distanza di semitono, spaziate ancora di una 5ª (si*b* – mi_1 – si_1 – fa_2, da cui nel *Quartetto* i due tetracordi: fa – sol – la – si, mi – fa# – sol# – la# [scritti come classi d'altezza, senza riguardo alla posizione assoluta]). Questa derivazione costituisce un materiale originario, i cui elementi – 3ª magg., semitono, 4ª ecc. e 5ª (spesso usata in funzione di asse all'interno di aggregati simmetrici) – attraversano una storia evolutiva connotata da coerenza estrema: in modo pervasivo nei mov.ᵗⁱ I e VI; altrove (ad es. nel mov. V, bb. 19 – 20, 31 – 36), in tratti significativi dell'arcata formale.

caratteri formali più evidenti: l'avvio, ad esempio, di processi di accumulazione, che spesso si addensano nell'uso dell'*ostinato*.

Ancora in Webern e forse in Bartók, è in tal caso l'antecedente. Tanto è vero che, analizzando questo *Quartetto*, Stephen Walsh riconosce due rimandi weberniani in altrettanti passi di *ostinato*; accosta al II mov., con le sue rapide oscillazioni cromatiche affidate alla viola, l'op. 10 n. 3 (dove però le simili oscillazioni di arpa e celesta misurano un intervallo minore) e al V mov., che prende forma dalla stratificazione di figure ripetute, l'op. 5 n. 3 nella sezione iniziale[4]. Sebbene appropriati, questi confronti non riducono alcune importanti divergenze, soprattutto in ordine al timbro e ai modi d'attacco. Inoltre, l'estensione dei processi – *ostinato*, ritorni di figure e armonie – nel *Quartetto* op. 1 è, rispetto a Webern, generalmente molto più ampia.

L'influenza di Bartók agisce su aspetti più macroscopici, a partire dall'ordine dei movimenti: nel numero di sei, infatti, configurano le simmetrie della "forma ad arco", tipica del predecessore nei suoi *Quartetti* n. 4 e 5. Quanto alla sintassi, Kurtág disgrega le figure in cellule minime e autoreferenziali; inoltre abbatte su di esse violenti impulsi ritmici, che facilmente oscurano le connessioni motiviche tra le une e le altre. Troviamo in Bartók le premesse di un simile repretorio gestuale: la tessitura disgiunta, nel 1° mov. del *Quartetto* n. 4; la dislocazione dei punti culminanti, nel *Quartetto* n. 3. Anche la tendenza a caratterizzare le singole unità sintattiche con differenti tecniche strumentali e modi d'attacco è un prestito di Bartók, che Kurtág tende tuttavia a sfruttare con maggiore cautela. Se infatti era tipico del modello frantumare l'omogeneità timbrica delle cellule attraverso gesti ritmici perentori, nel *Quartetto* op. 1 Kurtág bandisce forme enfatiche di discontinuità. Un esempio per tutti: nel 3° mov. attacca un canone all'unisono molto stretto, che

---

[4] Agli stessi mov.ti II e V è dedicato il seguente studio: P. HALÁSZ, *On Kurtág's Dodecaphony*, in «Studia musicologica Academiae scientiarum Hungaricae», T. 43, fasc. 3/4 (2002), pp. 235 – 252. Qui l'analisi è capillare e rivela, in misura forse definitiva, quale applicazione specifica trovi in Kurtág la tecnica dodecafonica. In ordine al mov. II (bb. 20 – 38, **sempre più agiato al fine ma senza accel. o cresc.**), l'autore osserva le articolazioni del t. c. al disotto della superficie. Benché infatti, la collezione dei dodici suoni sembri costituita in forma elementare e anodina, proprio come una successione cromatica omogenea, i campi parziali – sempre differenziati nel timbro e nell'articolazione – accolgono a momenti alcune discontinuità, che consentono di gettare uno sguardo sui processi profondi. A questo livello, prevale un meccanismo che parte da una nota (o bicordo) assiale e aggiunge classi d'altezza avanzando nelle due direzioni con passi di semitono («*funnel-like structure*»).

Quanto al mov. V, esso ha una trama seriale rigorosa, tessuta nella vicenda consueta di trasposizioni e permutazioni. Nella dimensione lineare, la serie è formata da pochi intervalli (prevalenza di ½ t, 4ª e 3ª magg.: nient'altro); compone invece strutture verticali che portano in evidenza l'intervallo di 4ª ecc. Inoltre le forme della serie si succedono in modo da rendere graduali le transizioni: nel segmento iniziale infatti, ognuna di esse condivide classi d'altezza con l'ultimo parziale della forma precedente. Le suddivisioni sono in prevalenza asimmetriche, talché a esse corrispondono campi diversi – oltre che per timbro e articolazione – anche per numero di note. Questi sono a loro volta affidati agli strumenti con ricca varietà di figure. L'uso di due campi simmetrici di 6 e 6 note è, piuttosto, strategico: investe la settima forma della serie – sono nove, in tutto – e segna l'inizio di una sezione maggiore e conclusiva, dove scompare l'ostinato e le figure hanno movenze più capricciose. Con il suo primo parziale, Kurtág costrusice una frase ricorrente («sempre: „quasi refrain"»), che attraversa tutta questa parte fino alla fine. Inoltre la serie comprende due intervalli di 3ª magg. a distanza di semitono (forma primaria, classi d'altezza nº 7 – 10: la# – fa# – fa – la) e ripropone così un campo elementare originario, di cui alla nota 3.

coniuga una tecnica prediletta da Bartók – cfr. *Quartetto* n. 4 e 5 – alla "micropolifonia" di Ligeti, ma evita un sovraccarico di tensione; anzi, dopo sole cinque battute, lascia che il processo di accumulazione all'improvviso decada: e prosegua in un episodio – *Lento* – di tutt'altro carattere.
Il *Quartetto* op. 1 mostra infine un altro singolare aspetto nella tendenza a strutturarsi in brevi episodi, "personaggi" – per dirla con Messiaen – nettamente caratterizzati e autosufficienti. È possibile che anche in questo sia traccia del lavoro con la sig.ra Stein, fatto sta che Kurtág mostra qui un interesse affatto secondario per le continuità su vasta scala[5]: predilige, piuttosto, il lavoro sui materiali, il gioco combinatorio delle altezze. Le possibili aggregazioni che configurano i parziali e il colore delle armonie stanno proprio al centro dei suoi pensieri, in particolare la dialettica di formazioni cromatiche e diatoniche. Così, all'ascolto del 1° mov., costruito in gran parte sulla loro alternanza, abbiamo l'impressione di un respiro, come – fisicamente – di accordi che si aprono e chiudono. L'unità motivica è poi garantita dalla frequente costituzione uni-intervallare degli accordi, che possono includere o meno tutti e dodici i suoni della scala cromatica.
Esattamente come in Bartók, anche in Kurtág la composizione con i dodici suoni è declinata attraverso schemi non preordinati. Anzi, all'uso di una serialità codificata e prescrittiva, nei movimenti mediani del *Quartetto*, dobbiamo riconoscere un valore puramente episodico. Invece, nella maggior parte dei casi, la configurazione dei parziali è generalmente anteriore alla configurazione della serie, che pertanto può completarsi per vie molteplici e attraverso combinazioni non rigorose. Prioritario è invece il lavoro sulle unità musicali, che Kurtág costruisce in base a schemi: *cluster*, sistemi assiali, canoni, scale complesse ecc. Queste unità sono intese innanzitutto come oggetti e solo secondariamente sono immesse nel flusso dei processi formali.
Di conseguenza, Kurtág adotta ogni cautela nel preservare l'omogeneità originaria di un'idea musicale, mostrando una tendenza progressiva a non alterarla attraverso meccanismi di sviluppo. Non è dunque un caso che, a partire dagli anni Sessanta, l'estensione dei suoi pezzi si raccorci sempre più, fino ai limiti severi di una sola idea. Questo vale soprattutto per le composizioni strumentali, dove manca il sostegno e la determinazione di uno sviluppo narrativo.

La misura aforistica diventa una costante nelle opere successive. Se il *Quartetto*, composto di sei movimenti, svolgeva il suo discorso nel tempo di quattordici minuti, il ***Quintetto per strumenti a fiato***, op. 2 (1959), benché abbia forma più articolata, giunge a conclusione nella metà del tempo. Ancor più brucianti, nella loro brevità, sono gli ***Acht Klavierstücke***, op. 3, completati nel maggio del 1960. Questi meritano una piccola riflessione, perché evidenziano chiaramente a quale stadio fosse giunto Kurtág nella sua ricerca di essenzialità. Sono infatti costellazioni di gesti primordiali e involuti, che solo di rado esprimono una pulsione lineare, un'autentica inclinazione al divenire. Spesso il pezzo ha fine quando giunge a compimento la collezione delle dodici note. Il processo che porta alla conclusione può essere inoltre di una semplicità sorprendente, invero rudimentale: nei primi cinque numeri, colmata in diversi modi la distanza tra *do* e *do*, il gioco è fatto.

---

[5] Fa eccezione, a tale riguardo, il V mov. Esso disegna – almeno in ordine ai materiali (forme della serie) – uno sviluppo omogeneo, che è sorretto da una procedura meticolosa (cfr. nota 4).

Quel che più conta, tuttavia, è la caratterizzazione sicura di ogni singolo pezzo. Il quinto, ad esempio, vola via come un baluginare di timbri e costringe l'esecutore a salti rapidissimi: gesti discontinui che enunciano dapprima una serie completa – esposta contemporaneamente in forma retrograda dalla mano sinistra – e poi la frammentano in campi, dislocati nei timbri e ancora febbrilmente sconnessi. Già si rivela, in queste miniature, una immaginario potenzialmente inesauribile di figure strumentali, che ritroveremo circa quindici anni dopo nelle raccolte di *Lieder* su testi di Pilinszky e Tandori. La ricerca sui colori della testiera, inoltre, lascia prevedere gli esiti del ciclo *Trousova*.
Sulla stessa linea si collocano gli ***Eight Duos***, op. 4 (1961), per violino e cimbalom. Anche se può eseguire bicordi e sovrapporre sonorità più ricche per mezzo di risonanze, questo strumento autoctono è monodico. Perciò, in combinazione con il violino, offre possibilità armoniche più limitate del solo pianoforte. In tal senso, questi *Duo* segnano un passo ulteriore verso la riduzione dei mezzi. Sono inoltre la prima attestazione dell'interesse di Kurtág per il timbro del cimbalom, che emette una vibrazione metallica, flebile e nasale. Lo ritroveremo nel ciclo di *Lieder* op. 8, *Memory of a Winter Sunset*, e in alcuni numeri dei *Trousova – Lieder*, op. 17.

Seguirono due anni di incertezze, durante i quali Kurtág scrisse musiche di cui non autorizzò la pubblicazione: ***Jelek*** ("Segni"), per viola e un ciclo per chitarra dal titolo enigmatico: ***Cinque merrycate***. Da una lettera dell'editore, Walsh apprende che queste ultime composizioni non esistono più e tuttavia attesta il loro recupero in due *suite* portate a termine soltanto nel 1973 e intitolate ***Splinters***: la prima per cimbalom e la seconda per pianoforte, alle quali assegnò rispettivamente il numero d'opera 6 *c* e 6 *d.*
A questo punto, dobbiamo spendere alcune parole sul singolare metodo con il quale Kurtág attribuisce i numeri d'opera. Infatti, contrariamente alla consuetudine ottocentesca di ordinare in un catalogo le composizioni portate a termine: compito affidato spesso peraltro all'editore, il nostro musicista appone ai suoi lavori un numero già al tempo della loro prima concezione, senza spaventarsi nell'eventualità di un mancato compimento. Si chiarisce in tal modo il piccolo paradosso di *Splinters*: come possa esistere, cioè, un'op. 6 *c* in assenza di un'op. 6 *b* e – caso ancor più sorprendente, al confronto con *Jelek* – un'op. 6 senza un'op. 5.
Tornando però al merito di queste composizioni, notiamo che gli *Splinters* per pianoforte sono propriamente una variazione di quelli per cimbalom. In sostanza, Kurtág ne arricchisce la scrittura monodica proiettando la linea originaria su una seconda voce, che arricchisce l'armonia e segue talvolta un rigoroso disegno omoritmico. Il risultato è singolare e illuminante. Anche in opere successive, vi sono infatti luoghi in cui la scrittura per pianoforte appare poco idiomatica e ed evoca piuttosto un progetto anteriore differente: destinato forse proprio al cimbalom. Questa accade senz'altro, qua e là, nella cantata per soprano e pianoforte dalla quale è partito il nostro discorso. In quest'opera poderosa, tuttavia, le possibilità della voce e dello strumento sono esplorate in tutta la loro gamma e non di rado forzate fino ai limiti naturali: quasi Kurtág volesse lasciarsi alle spalle la recente crisi creativa, sfidando se stesso ai confini del proprio dominio espressivo.

Die Sprüche des Péter Bornemisza**,** Op. 7 furono cominciati nel gennaio del 1963 e portati a termine solo nel 1968; imposero all'autore un vero e proprio scialo di energie creative e, una volta compiuti, segnarono – come si diceva – un punto di non ritorno: non tanto e non solo per la coesione narrativa dell'insieme (numerosi lavori, in seguito, saranno ancora compiuti mediante l'assemblaggio di frammenti), ma soprattutto per il confronto con la voce e il testo poetico. Proprio quest'ultimo sottese un dramma e un progetto allegorico coerente allo sviluppo della musica e forzò il compositore ad integrare in una superiore unità i gesti arditi e sconnessi a cui era aduso. Da allora in avanti, il rapporto con la poesia diventò un elemento essenziale nella musica di Kurtág e la parola fu per lui sorgente di immagini sonore.

La scelta dei testi fu probabilmente veicolata dalla coeva riscoperta della letteratura ungherese rinascimentale, che proprio allora conobbe le prime edizioni critiche. Sembra lecita pertanto l'ipotesi che Kurtág, attingendo a queste fonti abbia voluto testimoniare – sia pure in seconda istanza e in forma indiretta – un mutato atteggiamento nei confronti del regime sovietico. È ben certo, ad ogni buon conto, che l'argomento degli *Sprüche* non potesse incontrare l'approvazione dei vertici democratici: giacché sviluppava un conflitto interiore di esplicita natura religiosa. Péter Bornemisza fu infatti pastore luterano e poeta, la cui ricca produzione di scritti – in larga parte sermoni – è raccolta in cinque poderosi volumi. Grazie a una estesa lettura di questi scritti nella nuova edizione critica, il nostro compositore poté selezionare i testi per la sua cantata. Mise così a punto ventiquattro poesie di varia lunghezza, che disegnano una vicenda spirituale unitaria. Quattro sezioni scandiscono altrettanti "movimenti" – lo stesso Kurtág attribuì a quest'opera il sottotitolo di "Concerto" – e descrivono un percorso ascensionale, dalla caduta alla redenzione. In tal senso, il loro titolo è eloquente: *Confessione*, *Peccato*, *Morte*, *Primavera.*

Mosso dalla volontà di scrivere i suoi sermoni, l'autore si ritrova improvvisamente vittima di demoni, che lo tormentano con ogni genere di molestie. È Dio stesso – egli ne ha certezza – ad averli inviati: affinché veda chiaramente le proprie brutture e conosca la miseria della condizione umana. Nasce così un testo ricco di immagini barocche ed eccessive, dove la caratterizzazione del peccato indugia volentieri nel registro dell'orrido e i toni raggiungono spesso i toni di una violenta, feroce invettiva.

Kurtág fu senz'altro affascinato da questo corredo di immagini, dalle quali volentieri si lasciò condurre oltre la misura reticente del proprio stile abituale. Questo non è tutto, però. Se infatti confrontiamo gli *Sprüche* con le successive raccolte di *Lieder*, non possiamo limitare alle immagini il punto di contatto tra musica e testo. *Memory of a Winter Sunset*, op. 8, *S. K. Remembrance Noise*, op. 12, così come i canti su poesie di Pilinszky, op. 11 e *The Messages of the late R. V. Troussova*, op. 17: tutti questi cicli assumono senza diaframmi non solo le immagini ma anche il contenuto del testo; sono inoltre legati agli *Sprüche* da una profonda analogia: al pari della cantata, infatti, si avvitano sul tema della solitudine e dell'abbandono, facendo correre una equivalenza tra queste condizioni e il degrado, la deriva esistenziale. È dunque possibile che, a livello dei temi, il compositore abbia trovato già nei testi di Bornemisza le emergenze decisive ai futuri sviluppi della sua poetica: come sarà, del resto, per i loro riverberi musicali.

CAPITOLO I

DETTI DI PÉTER BORNEMISZA, OP. 7

1 POSIZIONAMENTO DELL'OPERA

I *Bornemisza Péter Mondásai*, op. 7, composti da György Kurtág tra il 1963 e il 1968, costituiscono a tutt'oggi uno dei sui lavori più ponderosi. Sappiamo per certo che furono scritti "à la place d'un opéra"[1], fatto sorprendente per chi un poco conosca la produzione di questo musicista, in prevalenza legata alla misura aforistica. È ben vero tuttavia che avrebbe voluto musicare la *Magyar Elektra* dello stesso Péter Bornemisza, dopo aver assistito nel 1958 ad una sua rappresentazione al Teatro nazionale di Budapest. Il progetto fu abbandonato, ma l'interesse per l'autore proseguì, generando – attraverso un lungo travaglio creativo – questa lunga cantata[2] per soprano e pianoforte.
Fino al secondo dopoguerra, Bornemisza era noto in Ungheria soltanto agli specialistici; in seguito, grazie all'edizione delle sue opere, poté essere conosciuto da un più vasto pubblico. Ciò nonostante, con la sola eccezione della tragedia[3], i suoi scritti rimasero piuttosto lontani dai gusti dei lettori

---

[1] Adrienne Csengery, prima interprete dei *Trousova Messages*, op. 17 e amica del compositore, testimonia di aver raccolto da lui stesso questa affermazione (cfr. I. BALÁZS, *Portait d'un compositeur vu par une cantatrice*, in «Contrechamps» n. 12 – 13, Geneve, 1995: 190). Gli abbozzi di un'opera su *Magyar Elektra* sono inoltre conservati a Basilea, nella Collezione Kurtág della Fondazione Paul Sacher (cfr. R. BECKLES WILLSON, *György Kurtág: "The Sayings of Péter Bornemisza", Op. 7*, Burlington, Ashgate, 2004: 59, nota 1).

[2] Per caratteri e ampiezza formale (ventiquattro numeri distesi su quattro parti, di cui numerosi hanno la forza rappresentativa di scene drammatiche), i *Bornemisza Péter Mondásai* afferiscono al genere della cantata; nondimeno presentano alcune anomalie che non consentono di accostarli indiscriminatamente al repertorio storico: prima fra tutte lo strumento moderno del pianoforte – al quale inoltre il compositore domanda di trascendere se stesso in molte situazioni e nei modi più innovativi e originali – nel ruolo esclusivo di complemento alla parte vocale.
Ricordiamo inoltre che lo stesso Kurtág ha aggiunto il sottotitolo di "Concerto per soprano e pianoforte"; e ci domandiamo in che modo egli abbia inteso, con questa definizione, guidare alla sua opera la nostra intelligenza. Dobbiamo diffidare senz'altro dell'accezione romantica di concerto: quantunque siano innumerevoli e spaventose le difficoltà che i due esecutori devono affrontare, sarebbe un torto alla poetica del compositore – anche nella fase sperimentale a cui quest'opera appartiene – interpretarle quali occasioni per uno sfoggio di virtuosismo. Come vedremo, la tensione della scrittura fino ai limiti fisici dello strumento è correlato fedele alle immagini del testo.
Conviene piuttosto orietarsi all'accezione barocca del termine, che include anche opere vocali per un esiguo numero di esecutori: come per i *Kleine geistliche Konzerte* di Schütz, uno o due cantanti (mai più di quattro) e basso continuo. Cfr. M. MCLAY, *Kurtág "Bornemisza" Concerto*, in «Musical Times», n. 129 (1988), pp. 580 – 583: 580.

[3] *Magyar Elektra* ha nella tragedia sofoclea una premessa indispensabile, ma non è una fedele traduzione del testo greco; anzi, per molti aspetti, può qualificarsi come un'opera autonoma. Bornemisza si prende infatti ampie libertà rispetto al modello. Se da un lato ne conserva lo sviluppo narrativo, dall'altro aggiunge nuove connotazioni ai

moderni. Egli era infatti un pastore protestante, che visse non senza affanni nell'Ungheria del XVI secolo; dopo aver ricevuto a Vienna una buona formazione umanistica, seguì la vita religiosa. Tra le sue opere, prevalgono di gran lunga le *Postillae*, giunte a noi in cinque volumi la cui stampa fu curata dallo stesso autore. Sono propriamente sermoni, che il pastore teneva per consuetudine dopo la lettura dell'evangelo (*post illa [verba]*: dopo le parole del testo sacro). Nei primi due volumi, effettivamente, Bornemisza si limita al commento dei brani scritturali previsti dalla liturgia; nei successivi, invece, ama interpolare digressioni, dove spesso racconta esperienze soggettive. Proprio in questi passi la sua prosa presenta una particolare vivacità, che le guadagna, nella nascente letteratura in lingua ungherese, un posto di tutto rispetto.
Al tempo in cui Kurtág mise mano alla sua cantata, circolavano tre libri moderni su o di Bornemisza: una monografia di Tibor Schulek (1939), arricchita da un vasto apparato di testi originali; gli *Scritti scelti* curati da Nemeskürty (1955); le *Tentazioni diaboliche* curate da Sándor Eckhart. Dai primi due il compositore ricavò le prose da musicare (la raccolta di Nemeskürty era estesa, in effetti: includeva anche *Magyar Elektra* e offriva dell'autore un ritratto a tutto tondo. Stralciava però numerosi passi dei sermoni senza rispettare il contesto originario: per questo, Kurtág avvertì la necessità di integrarli e poté trarre i passi complementari dalla monografia di Schulek); dal terzo estrapolò un proemio, che accostò in esergo – come vedremo – a una poesia di Attila József.
Volgendo alle *Postillae* la sua scelta, parve che Kurtág posizionasse il proprio lavoro su un terreno marginale. In realtà, quando la cantata fu compiuta, si chiarì il suo disegno poetico. I sermoni di Bornemisza, sottratti all'oblio insieme ad altre eredità di un Rinascimento ungherese, presentano al lettore moderno un repertorio vasto di immagini forti, rilevate e inusuali. Nell'officina del compositore, esse innescarono la formazione di figure musicali molto caratterizzate, il cui valore assoluto – evidente già dal primo ascolto – si accompagna a una forte tensione rappresentativa.

La definizione di *Concerto*, prediletta da Kurtág, non soltanto colloca quest'opera singolare sullo sfondo dell'estetica barocca; ne evidenzia pure l'articolazione in quattro parti, che per carattere e struttura richiamano l'impianto delle forme strumentali. Coerentemente, anche il testo è ripartito in quattro unità. Ciascuna di queste espone un preciso contenuto emotivo, che di per sé compete alla dimensione storica e soggettiva di Bornemisza ma è al contempo subordinato al progetto creativo si Kurtág. Dobbiamo infatti essere abbastanza cauti da non dimenticare che l'intervento del compositore sulle *Postillae* è di per sé un intervento creativo. Egli infatti stralciò drasticamente dai

---

personaggi. Fa di Egisto un personaggio di rilievo, per rispecchiare in lui l'avidità dei feudatari ungheresi. Per accrescere la tensione drammatica, giunge a "stirare" un processo fino al parossismo: così Elettra, avvinghiata alle proprie speranze, abbisogna di un tempo lunghissimo – distribuito sull'arco di tre scene – per cogliere la notizia delle presunta morte di Oreste (cfr. R. BECKLES WILLSON, cit.: 62 – 63). Alla rappresentazione del'58, Kurtág fu molto colpito dall'efficacia drammatica di queste innovazioni: dobbiamo probabilmente a tale sensazione il suo proposito di trasformare in un'opera la *pièce* di Bornemisza (U. DIBELIUS, *Komponisten-Portait. György Kurtág entwickelt im Gespräch mit Urlich Dibelius*, in IDEM (ed.), *Ligeti und Kurtág in Salzburg*. Programmbuch der Salzburger Festspiele, Salzburg / Zürich, Residenz Verlag, 1993: 93).

sermoni di Bornemisza e ricompose i prelievi in modo da ottenere un testo che, nel suo valore drammatico, si presenta come un'entità autonoma.

1.1 Breve enunciazione di metodo

La prima unità reca il titolo di *Confessione*, apposto da Nemeskürty col probabile intento di evocare Sant'Agostino, un autore al quale Bornemisza spesso si richiamò[4]. Quale significato questo titolo potesse serbare per Kurtág, ci è in parte rivelato dai versi di Attila József posti in esergo all'intera opera come un *Motto*: «*... nem halhatok meg, nem szabad, / mig meg nem / találtam a tisztaságot*» ["… je ne puis mourir, je n'en ai pas le droit, aussi longtemps que je n'aurai pas trouvé la pureté"] (*Beteg vagyok*... ["Je suis malade"[5]], 1925). Fra il *motto* e il testo musicato – nel primo movimento innanzitutto, ma anche in quelli successivi – corre un legame essenziale.
Ora, in ordine al messaggio, possiamo seguire questo legame sia per contestualizzare sia per attualizzare. Il secondo obiettivo comporta un procedimento articolato e laborioso: richiede un'analisi della biografia e delle opere del compositore negli anni della sua prima maturità artistica; analisi che sarà svolta, a suo tempo e senz'altro, al fine più ampio e sostanziale di conoscere uno specifico strumentario stilistico. Negli anni di questa cantata infatti, Kurtág pare compreso nella definizione di uno stile capace e diversificato, multiforme, in grado di attingere aree liminali del dominio rappresentativo: il tutto, entro una estetica dell'epressione non molto distante dalla pittura di parole. Cercheremo di mettere a fuoco lo stile del primo periodo nei termini di una necessità, perché le prose di Bornemisza hanno probabilmente lanciato una sfida alla immaginazione del musicista. In prima istanza allora, proprio per cogliere questa loro funzione necessitante, sembra opportuno impiegare le nostre energie nel comprendere il valore espressivo del testo in sé.

---

[4] R. Beckles Willson, op. cit.: 66.

[5] G. Kroó, *Les "Dits de Péter Bornemisza" de György Kurtág. Concerto pour soprano e piano*, in «Contrechamps» n. 12 – 13, cit.: 211 – 252: 212. In questo saggio, György Kroó offre una traduzione francese autorevole dei versi di József riportati nel *Motto* e di tutte le prose di Bornemisza affidare al canto. Per una comprensione letterale dell'originale, ci si può affidare alla sua versione oppure, indifferentemente, a quella inglese di Rachel Beckles Willson (in Id., op. cit., pp. 174). È giunta a quest'ultima, inoltre, l'approvazione dello stesso Kurtág: che, per una esecuzione a Edimburgo del 1998, acconsentì ad una sua lettura introduttiva (*Ibidem*, nota 1: 171).
In ordine al testo però, mette conto ricordare che esistono, anteriori a tutte, due traduzioni ufficiali. Infatti la partitura presenta, al pentagramma del soprano, due versioni interlineari del testo di Bornemisza: in Tedesco, a cura di G. Engl, e in Inglese, a cura di L. T. András [cfr. G. Kurtág, *Die Sprüche des Péter Bornemisza*, Wien, Universal Edition (UE 14 493)]. Al tempo della pubblicazione, queste versioni erano intese a offrire testi sostitutivi plausibili, qualora l'interprete trovasse ostico l'originale ungherese. In realtà, nessuna delle esecuzioni attestate ha mai optato per una sostituzione; nondimeno i testi interlineari rappresentano un compromesso piuttosto raffinato tra la prosodia della linea vocale, improntata all'Ungherese, e le necessità di una traduzione letterale. Le deroghe a quest'ultima – in ordine a contenuto e sintassi – risalgono probabilmente alla consulenza del compositore, che in taluni luoghi ha ceduto al fascino di un'immagine più viva o di un timbro verbale più caratterizzato.

Contestualizzare è infatti operazione più immediata, che permette di conseguire una prima – ma plausibile e obiettiva – conoscenza di questa cantata straordinariamente complessa. È di accesso relativamente facile confrontare il significato del testo con la realtà storica in cui vide la luce; in tal modo se ne può cogliere il significato primario e descrivere come il messaggio verbale e le immagini poetiche fungano da stimolo all'invenzione musicale. Vero è che, attraverso l'epigrafe, lo stesso compositore indica una via per accostare i prelievi da Bornemisza alla realtà attuale: accostando alle *Postillae* i versi del maggior poeta ungherese del Novecento, Kurtág ci autorizza ad evidenziare le analogie tra i relativi contesti storici. Ciò nondimeno la interpretazione testuale delle parole musicate è prioritaria; senza di essa non potremmo giustificare l'aspetto forse più sorprendente di quest'opera, vale a dire la misura pletorica e immaginosa delle figure che attraversano la partitura.
Pertanto, ci proponiamo di articolare questa indagine in tre fasi: 1) analisi del testo verbale, con particolare riguardo al suo sviluppo narrativo / concettuale; 2) studio di alcune strategie messe in atto dal compositore per conferire al tutto una struttura salda e armonica; 3) descrizione di alcune figure musicali fortemente connotate in relazione ad altrettante immagini poetiche.

2 Lo sviluppo del testo

Il testo musicato nei quattro movimenti, dobbiamo affrontarlo giocoforza alla distanza di una traduzione: il diaframma di una lingua inaccessibile ci costringe ad accoglierlo limitatamente ai suoi valori fonici; è così ridotto a parte di un oggetto estetico, il cui risultato complessivo può descriversi in presa diretta solo in relazione alla musica. Suono e significato della parola sono inesorabilmente sconnessi, destinati a ricomporsi in un secondo momento e per successive approssimazioni. Il lavoro sul significato e sulle immagini del testo – dobbiamo rassegnarci – non è più immanente alla sua esecuzione, ma differito in uno spazio lontano di corrispondenze concettuali. Possiamo occuparci del contenuto, sì, ma da stranieri: prima cerchiamo di capire che sta scritto sotto alle note, poi consideriamo in che modo la successione dei fonemi si sviluppa in canto, infine cerchiamo di riconoscere la relazione tra parole e figure musicali che da esse procedono.
Beninteso, nell'accostare un'unità estetica di testo e musica, in un primo tempo queste operazioni sono distinte anche per chi condivida l'idioma; però sono successivamente ricomposte, così da consentire una fruizione piena dell'opera. Per chi invece non conosce la lingua del testo, esse rimangono irreparabilemnte separate. Se dunque tale è la nostra condizione, se dobbiamo cioè allontanare il messaggio verbale dalla sua originaria connotazione fonica, sembra ragionevole scegliere una traduzione letterale. In tal senso, György Kroó (1995) e Rachel Beckles Willson (2004) offrono supporti di pari valore: la scelta cade sul lavoro della seconda, perché è più recente e gode dell'approvazione formale di Kurtág[6].

---

[6] Cfr. nota n. 5. L'originale ungherese, per una misura già praticata dagli stessi Kroó e Willson, è omesso *tout court* tranne che negli esempi musicali. Poiché infatti può assumersi soltanto nel suo aspetto fonico, sembra pleonastico riportarlo in un contesto differente dalla partitura. Questa, unitamente alla sola interpretazione affidata al disco (Erika Sziklay e Loránt Szűcs sotto la supervisione del compositore, in *Works by György Kurtág*, CD Hungaroton 31290,

I. CONFESSION

As I came to begin the fourth part, God pressed me with secret, devilish temptation; (*about which I have told only very few, and even to them, not every part.*)[7] Bearing down on me, they urged me to write about the manifold temptations of the devil, but such terrible thoughts came to me that I feared to write, and crying, pleaded with God to entrust that kind of writing to another.

But the more I endeavoured to suppress them, the more they steadily grew and swelled, mounting up on me, the many temptations. There was nothing I could do about them, and utterly against my will and with great shame, I had to publish my writings for all the world to see. Whoever had eyes would thus recognize his own odiousness as would a basilisk as it gazed into a mirror. (*But many blocked their ears and eyes, like vipers.*)

Dunque, il testo di *Confessione* è uno stralcio continuativo e relativamente compiuto dal quinto libro dei sermoni, stampati con il titolo di *Foliopostilla* nel 1579. A quel tempo, Péter Bornemisza viveva da clandestino in una Ungheria fortemente instabile e sconvolta dalla guerra civile. Fuggiva da una prigionia viennese in cui era stato recluso l'anno anteriore, per aver attaccato, nel quarto libro dei sermoni, i feudatari e il vescovo Miklós Telegdi. Da quando infatti, nel 1576, Rodolfo II d'Absburgo fu eletto a capo del Sacro Romano Impero, la persecuzione dei protestanti si inasprì, tanto da rendere intollerabili gli usuali argomenti del predicatore, che prediligeva invettive contro l'avidità dei baroni e questioni della teologia luterana. Inoltre, nell'Ungheria di quegli anni, Bornemisza dovette affrontare non solo l'instabilità politica, ma anche una devastante pestilenza. A causa di questa epidemia, perse alcuni figli, tra cui il prediletto, e la moglie; sicché piombò in uno stato di grave prostrazione, di cui non dobbiamo dimenticarci se vogliamo comprendere il testo dei *Sayings*. Sarebbe infatti grave trascuratezza ascrivere alla categoria del grottesco le visioni allucinate e le scene di persecuzione, che l'autore ci offre. Anzi, proprio lungo questa linea autobiografica deve collocarsi il prelievo di *Confessione*; riporta infatti un testo in cui l'autore descrive lo stato di abbandono in cui venne a trovarsi dopo questi fatti, vale a dire al tempo in cui scrisse lo stessa opera che gli costò la prigionia: il quarto libro dei sermoni e la sua autonoma appendice, che reca il titolo di *Ördögi kisirtetek* [Tentazioni diaboliche (1578)].

L'ostilità delle classi dirigenti e i lutti familiari accrebbero nel nostro autore il presentimento di una fine imminente, di una rovina inarrestabile. Nessuna meraviglia, perciò, se visioni di incubo occupano il suo orizzonte. Innumerevoli presenze diaboliche si agitano contro di lui, nello spazio concreto non meno che negli anfratti della sua mente: da una parte l'avidità dei baroni, facilmente disposti a strumentalizzare le posizioni religiose pur di rendere più stabile il proprio potere; dall'altra la minaccia possibile di una prossima morte, che innesca il timore della perdizione.

Questa è dunque la cornice in cui dobbiamo inscrivere i tormenti diabolici descritti in *Confessione*, soprattutto se desideriamo ridimensionare il forte effetto straniante che, a un primo esame, queste

---

1995), costituisce inoltre il solo luogo virtuale in cui l'aspetto fonico del testo ungherese può realizzarsi per noi stranieri.

[7] Le parole tra parentesi tonde sono state soppresse da Kurtág e non compaiono in partitura. Cfr. *Ligatures. La pensée musicale de György Kurtág*, sous la direction de P. Maréchaux et Grégoire Tosser, Presse universitaires de Rennes, 2009, p. 302.

pagine possono facilmente produrre. Era consuetudine nel mondo protestante, allo scopo di rendere più efficace l'azione persuasiva, che i pastori accostassero racconti personali al commento delle Scritture. Il primo testo che Kurtág sottopone alla nostra attenzione riproduce proprio uno di questi racconti. Il predicatore ricorda di essere stato assediato da spiriti ostili, inviati da Dio stesso: con ogni forma di tentazioni, lo tormentarono e lo blandirono; e pretesero infine che mettesse per iscritto questa sua esperienza, affinché a tutti fossero palesi le brutture e l'innata malizia dell'uomo.

II. SIN

1. Sin, like a thick fog, or a dark cloud, or a hard stone wall, obscure God from our sight.
2. The mind is a free creature. Neither with chains nor with rope can it be bound, but all the time, day and night, in our dreams when we sleep, it wanders.
3. The devil, now and every hour, stirs and turns to deafen, blind and lame you absolutely, sealing you off from all that is good and salutary.
4. Idleness is the pillow of the devil.
5. *Sinfonia*
6. Loathsome dung and turd is not too smelley while untouched; as soon as it is stirred, however, the smell emerges from within. Likewise, most men are silent while undisturbed by temptation. But if the devil's incitements lure… up they start.
7. *Sinfonia*
8. Just like loaches in a bath, or maggots in a carcass, which squirm when they are moved, so too, a thousand loathsome things writhe within us.
9. (piano solo)
10. The Word is like the strong, sharp hoes with which John weeded audacious, evil, hard-souled hearts, so that man might recognize his own inner, ingrained corruption.

Se il primo movimento si compone di un unico e ampio arco formale, il secondo è segmentato in una catena di dieci brevi, talora aforistici pezzi. Calibratissima è la successione degli stralci, non più collegati sul piano testuale ma perfettamente coerenti nello sviluppo dei concetti e del ritmo prosodico. Anzi, i testi sono così caratterizzati in ordine al tempo della pronuncia, da collocarsi quasi necessariamente nella posizione loro assegnata lungo questa seconda parte.
Il titolo di questa sezione è *Peccato*, che in ordine al contenuto si presenta come conseguenza delle tentazioni diaboliche. Il protagonista, che ha dovuto giocoforza soccombere ai malefici assalti, ora si ritrova vittima delle proprie turpitudini e con parola definitiva le irride, consegnandole a una pubblica condanna. La condizione di abbruttimento del peccatore è descritta mediante un uso esteso e intenso della similitudine. L'animo umano si rivela per immagini vive, aspre, salienti, che attingono alla tradizione popolare e contaminano un genere proprio della tradizione colta. Siamo del resto in un'epoca in cui la lingua nativa, sospinta anche dalle priorità della Riforma protestante, abbandona una funzione esclusivamente strumentale e si affranca dalla subalternità al Latino;

giunge così a occupare il dominio della letteratura, rinnovandolo con un repertorio di figure icastiche[8].

Queste figure, originariamente concepite per scuotere le coscienze, attenuano nel volgere dei secoli il loro significato morale e, quando Kurtág le raccoglie, esplicano ormai una funzione esclusivamente poetica. Finiscono in tal modo per appartenere a un immaginario astratto, dove il processo analogico privilegia il secondo termine di paragone. Basti l'esempio di II, 8: qui le brutture nascoste nell'animo umano sono assimilate ai vermi che consumano dall'interno la carcassa di un animale. Nella ricezione di un lettore moderno, è questa immagine a conquistare la scena, distanziando di molto l'ammonimento originario. Ed è proprio in relazione a simili figure assolute che il compositore può misurare la forza drammatica della propria invenzione, trovando il loro corrispettivo musicale di volta in volta più appropriato. La musica, poi, può assumere sia il singolo oggetto evocato dal testo – i vermi che si contorcono, nell'esempio citato, diventano disegni oscillanti e involuti (cfr. p. 27, secondo sistema) – sia, come vedremo, processi evolutivi di lunga gittata.

III. DEATH

1. *Sinfonia*

2. Death, like a trap for birds, catches and envelops you too.

3. Man is but a flower.

4. For every man, his death is a terrible and horrible thing. For initially it besetd him with pain, disease, spiritual and bodily tribulations, with much grief and sorrow, strife and dread. Finally, frightful and agonizing pain breaks out in the muscles and tendons as it tears the spirit from the body. The body decays, becomes putrid, and disintegrates into dust and ashes.

5. Man is but a flower.

6. There is no one so ignorant who does not know that at some time he will have to die. But still, as the time draws near, man wanders sadly, howling, wailing… What are you crying for, wretched one? Why are you screeching? Everyone has this debt; you too will go there, where the others are going: to this you were born.

7. Just as only through a firmly locked and bolted door could we enter a beautiful fragrant, flowering, fruitful garden, or a freshly decorated mansion, so it is into eternal life throug death, through the iron gate we go, through the iron gate…

8. We bury the sons of Lord with respect; we do not lay their bodies unclothed in the coffin, but wrap them decently in a shroud of linen, and with reverence we accompany them to the grave; humbly, and lovingly, we lower them into the womb of the earth.

9. Like meadow flowers, like shadows, like bubbles, like a dream are we.

Se nell'arcata complessiva del *Concerto* il secondo movimento, con i suoi guizzi mercuriali, occupava il posto dello *scherzo*, questa terza sezione costituisce a buon diritto un *adagio*. Il tono si fa mesto e meditativo e la prosa, componendosi alla sobrietà di una *meditatio mortis*, riacquista gradualmente il carattere severo della predicazione.

---

[8] G. KROÓ, op. cit.: 213 -214.

Al principio, la morte è presentata come un'azione violenta alla quale l'uomo soggiace senza scampo. Le allegorie non lasciano dubbi: una rete che intrappola gli uccelli (III, 2); l'avanzata di malanni di ogni genere, che tra minacce e terrori preannunciano la straziante separazione dell'anima dal corpo (III, 4). Tuttavia, consegnato ormai quest'ultimo alla dissoluzione, la ridda dei mali lascia spazio a un più pietoso corteo. Lo stile sentenzioso, ancora prevalente in III, 6 (stolto protestare al cospetto della morte, che è un evento ineluttabile al quale tutti gli uomini sono destinati), diventa consolatorio e infine compassionevole. Se fino a questo punto la morte doveva intendersi come il troncamento di una esperienza ingloriosa, spesa in balia di forze superiori, ora sorprendentemente è presentata come il doloroso passaggio a una condizione di beatitudine (III, 7). Per un analogo capovolgimento di prospettiva, l'uomo che ha concluso l'esistenza terrena è ricostituito nella sua dignità. Nella scena della sepoltura (III, 8), le parole, mirabilmente sostenute dalla musica nel loro sviluppo catartico, approdano per scarti impercettibili ma irreversibilmente a un tono elegiaco.
Il pezzo conclusivo (III, 9) riprende e un poco sviluppa un aforisma sulla fragilità della condizione umana. Incorniciava III, 4, il più dirompente di questa sezione, quasi a stemperarne la portata: «*virág az ember*» [nient'altro che un fiore l'uomo]; enunciava così una metafora sconsolata, in cui tuttavia era prevalente l'aspetto della tenerezza. Ora, come un suggello, quell'immagine si espande – «*Mint az mezei virágok, mint az árnéykok, mint az buborék, mint az álom, cskak oliak vagyunk…*» [Come fiori del prato, come ombre, come bolle di schiuma[9], come sogni noi siamo] – e, sebbene radicalizzi il nichilismo della sua prospettiva, è ormai attenuata fino a trasfigurarsi. È come se, a questa altezza della riflessione, nessuna invettiva sull'uomo fosse più consentita.

SPRING

1. Faith is no dream, but a living creature which cleaves to God; and is mighty, and as light of the world, illuminates others. The hearts gains such trust, that sinners believe in their own redemption.
2. When we see the sun, moon, stars and heaven, let us believe that they are all smiling for us. It is for you, for you, for you that they smile!
3. [S]inners believe in their own redemption, and are freely pardoned by the grace of God.
4. At springtime we see the trees budding and bursting forth, lawns, grasses, flowers bigin to revive; we rejoice in the knowledge that summer will soon be here, following the long, freezing, frosty, snowy, wet wintertime; and we lovely long warming bedecking, green-decking, life-creating, nourishing summer weather is coming, in which everything renews itself and revives; many creatures, game, birds, cattle, hens, geese, calves, lambs, many lovely flowers and vines grow, and the famished chilled poor are warmed and given life anew.

L'ultima sezione rinsalda le certezze conquistate in III, 7 e III, 8, dove l'esperienza della morte era inscritta all'orizzonte ultraterreno e suggeriva pietosi gesti di solidarietà. Qui l'autore cede il ruolo

[9] La traduzione della Beckles Willson (*György Kurtág: "The Sayings…"*, cit.: 173), oltre a rispettare l'ungherese *buborék*, dalla forte resa onomatopeica, trova riscontro nel tedesco *Wellenschaum*, presente nello stesso luogo della partitura (p. 55). Invece, il termine inglese della versione interlineare – *gossamer*: filo di ragnatela –, conserva la connotazione di fragilità ed è perfetto in ordine alla prosodia, ma evoca tutt'altra immagine.

di protagonista e scioglie il proprio destino nel ciclo delle stagioni. Il cammino compiuto segna il distacco dalla individualità: la prima sezione conservava all'esperienza soggettiva, per quanto esemplare, una impietosa concretezza; la seconda assimilava nella disfatta morale la condizione di ogni uomo; la terza presentava la morte prima come tracollo, poi come catarsi, infine come pacificato incontro di tutti gli uomini. Quest'ultima sezione allarga ancora la prospettiva. È composta di quattro pezzi, l'ultimo dei quali – danzante, gioioso, sottilmente increspato dalle movenze di una danza popolare – giustifica il titolo di *Primavera*: chiude un arco e con i precedenti in successione afferma la fiducia nel perdono, la contemplazione estatica dell'universo, la rigenerazione di ogni forma vivente.
Prima di quest'ultimo atto, una *sinfonia* più estesa delle precedenti costituisce, secondo il titolo, la "*Summa* dei Detti di P. B.". Qui il compositore affida al pianoforte una eloquente rassegna di alcuni luoghi anteriori, in prevalenza mutuati dalla terza sezione; attraverso le corrispondenti figure musicali, riprendendo volentieri gli stessi corredi armonici, fissa ancora l'attenzione sul passaggio: peccato – morte. In tal modo, per un'ultima volta è presentato l'argomento della disperazione, prima che sia travolto dalla danza di un eterno ritorno.

3 TECNICHE DELLA SCRITTURA MUSICALE E CARATTERI STILISTICI

Possiamo cominciare con… un trucco. Una prosa infatti, nella ordinata successione dei brani, casualmente descrive una realtà che fa proprio al caso nostro. Il suo *incipit* così suona: *The mind is a free creature* [II, 2]. Nel contesto originario, si colloca probabilmente in una zona di confine tra teologia morale protestante e psicologia. Infatti, da una parte evoca il dogma del libero arbitrio, che riporta il valore etico delle azioni alla responsabilità del singolo individuo; dall'altra presenta la psiche umana come una realtà indomabile, al pari di un animale selvaggio. Ebbene, proprio nella seconda accezione possiamo noi cogliere questa frase, curvandola a una utile analogia. Anche il pensiero creativo di Kurtág, in questa particolare stagione e forse ancor più nelle successive, rivendica le proprie libertà. Fuor di metafora, ricordiamo che i *Sayings* furono concepiti quando il compositore ancora si trovava sotto la suggestione della tecnica seriale. Tuttavia, qui come nel *Quartetto*, op. 1 (1959), il modello weberniano è seguito senza alcun formalismo, evitando ogni astratto rigore.
Soffermiamoci pure su qualunque pagina della partitura: possiamo scommettere che vi troveremo tracce evidenti di strutture dodecafoniche. Ma le serie non sono generalmente esaustive; piuttosto si declinano in parziali più o meno numerosi, che affidano il completamento del totale cromatico al seguito del loro sviluppo. Infatti, a dispetto delle coeve conquiste dell'avanguardia, in questa musica persiste una dialettica tra unità lineari, che ancora – non importa quanto siano brevi – possiamo chiamare frasi. D'altra parte, la sintassi del testo verbale conserva per Kurtág la forza di un decreto: il canto, nel suo profilo, la rispetta sempre e immancabilmente. Così, se l'uso sistematico della serie fonda l'impianto formale e dona all'edificio unità e coerenza, il disegno melodico veste con meticolosa precisione il corpo delle parole: in ordine sia nelle movenze prosodiche sia al messaggio e al contenuto emotivo.

Che il canto sia tracciato a partire dal testo è per Kurtág un'esigenza così forte, da relegare in subordine ogni volontà del materiale. Sulle permutazioni di una serie, sugli sviluppi di una figura, predomina l'intenzione espressiva. Questo primato ci permette di cogliere abbastanza agevolmente la compresenza di due livelli. Il primo è quello profondo, della struttura: su di esso si compiono le vicende del materiale, si allacciano le relazioni macroscopiche; il secondo è quello immediato, della percezione: su di esso prendono forma le illustrazioni musicali delle immagini poetiche.

3.1 ALCUNI ESEMPI DI RELAZIONI STRUTTURALI

Il primo movimento dei *Sayings*, unico caso in tutta l'opera, è composto da un solo brano ampiamente articolato (I: *Confessione*). Il testo è articolato in quattro periodi sintattici[10], ai quali corrispondono altrettante sezioni scandite da interludi strumentali. La parte del canto, sebbene sottolinei puntualmente gli snodi e i vertici dell'espressione verbale, si dispone secondo geometrie seriali piuttosto rigorose. La serie è composta da dieci distinte classi d'altezze e, a partire dal principio lungo tutta la prima parte, avvicenda le sue seguenti forme: originale, inversa, retrograda, retrograda dell'inversa trasposta (5↓), inversa trasposta (3↓). Queste numerose permutazioni conducono alla sezione mediana, in cui le frasi vocali diventano più brevi e la parte pianistica è attraversata da figure concitatissime. Il ritorno dei ribattuti e la loro stratificazione canonica riproduce ed elabora la situazione iniziale (un poco simile a una fascia, in realtà) e innesca la ripresa di una forma tripartita. Qui dunque – sebbene il canto non torni sui passi della prima sezione, ma continui a evolvere secondo lo sviluppo concettuale del testo – la parte pianistica costruisce piuttosto fedelmente un complemento simmetrico e addirittura procede alla rigorosa inversione di un lungo segmento (precisamente, le pp. 13 [sistema 3] – 14 sono l'inversione di p. 6).

Nel terzo movimento, si presenta un caso assai meno esteso ma di chiarezza adamantina. Una poesia breve come un sospiro (... *virág az ember*) è musicata nel modo più essenziale e riproposta con una simmetrica disposizione di voce e strumento: in tal modo, essa può incorniciare un brano (III, 4) di impatto sconvolgente, che inscena – è proprio il caso di dirlo – i tormenti della morte. Questa poesia, dicevamo, si distende nell'arco di sole undici note, articolate in tre frasi come segue: 5 + 3 + 3. Al suo ritorno, le singole frasi – trasposte e/o permutate – passano dalla voce al pianoforte e viceversa, con l'effetto di rappresentare un vertiginoso cambio di prospettiva. Infatti, poiché la seconda volta quasi tutte le note sono affidate al pianoforte, è stato possibile dislocarle su un registro amplissimo. Di conseguenza, pare che il messaggio del testo echeggi in uno spazio sterminato.

III, 9 riprende l'aforistica poesia e la espande in una serie di similitudini. Nel testo si configura pertanto una rifrazioni di immagini, che la musica riproduce mediante la rigorosa forma di un

---

[10] Rachel Beckles Willson – op. cit.: 72 -75 – definisce "stanze" questi periodi. È una scelta lessicale forse un poco arbitraria, al pari della disposizione tipografica delle prose tradotte: sono suddivise in versi, laddove il testo originale presenta uno sviluppo continuo (*ibi*: 171 – 174).

canone. Ogni frase del canto è infatti rispecchiata nella parte pianistica, che imita con trasposizioni e consueti artifici contrappuntistici.
Difficile, in questa mirabile miniatura, separare i due livelli: la struttura e la significazione poetica si intrecciano in modo inestricabile.[11]

3.1.1 SIGNIFICATO DELLE RELAZIONI STRUTTURALI

Il complesso di quest'opera è ponderoso: ha uno sviluppo temporale paragonabile soltanto ai *Kafka-Fragmente*, op. 24 (1985 – 1987); nella sua articolazione nondimeno, costituisce una struttura più elaborata, perché dispone i singoli numeri lungo un arco narrativo. Il testo assemblato da Kurtág costituisce un modello a cui la parte musicale deve severamente attenersi, senza possibilità di permutare le parti. In altri termini, nei *Bornemisza Péter Mondásai*, vige un principio drammatico che innesca una forte tensione tra un "prima" e un "poi" e che impone al compositore un controllo sia sulle transizioni minute sia sulle proporzioni di vasta scala.
L'analisi degli abbozzi aiuta a comprendere quale statuto abbia, in questa fase, il pensiero formale di Kurtág[12]. Eloquente e molto rappresentativa è la riflessione su un breve passo, di cui rende conto il *Quaderno III degli abbozzi*, *Folio* 1, pp. 12 – 15. A proposito dell'aforisma «*Virág az ember*», il compositore decise di cambiarlo di sede (da III, 1 a III, 3) e di trasporlo $^1/_2$ t ↑: in questo modo avrebbe ripreso con il suo attacco il *sol#*, che insieme al *re* – nota complementare nel "sistema assiale" di Bartók[13] – chiude con grande energia ed enfasi drammatica III, 2; in questo stesso modo inoltre, il primo impulso (*sol# – mi*) del numero successivo avrebbe riprodotto per moto inverso il concitato attacco di III, 2: *mi – sol#*.
Così alla sua prima comparsa, l'aforisma porta in evidenza un intervallo di terza maggiore, che con le stesse classi d'altezza individua una figura di centrale importanza nello sviluppo del'opera: la

---

[11] G. KROÓ, op. cit.: 219 – 221.

[12] R. BECKLES WILLSON, *The fruitful Tension between Inspiration and Design in György Kurtág's* "The Sayings of Péter Bornemisza op. 7" (*1963 – 1968)*, in «Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung», n. 11, pp. 36 – 41.

[13] S. HOHMAIER, *Mutual Roots of Musical Thinking: György Kurtág, Péter Eötvös and Their Relations to Ernő Lendvai's Theories*, in «Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae», T. 43, Fasc. 3 / 4 (2002), pp. 223 – 234: 226 – 228. Apprendiamo da questo saggio che, mentre scriveva i *Sayings*, Kurtág rifletteva intensamente sul magistero di Bartók. Nel *Quaderno di abbozzi* per l'op. 7 (pp. 18, 37 – 38), si trovano analisi di stralci della *Sonata per violino solo* (Fuga) e del secondo *Concerto per violino* (primo mov., miss. 6 – 14). Queste analisi evidenziano un interesse specifico per formazioni lineari in cui l'intervallo di terza delimita uno spazio da riempire, sul modello della "figura del peccato" (*Bornemisza*, II, 1); fanno pure affiorare relazioni armoniche di matrice tonale, in cui all'intervallo di terza è associata una funzione portante.
Quanto al sistema "assiale", è una definizione che si deve a Ernő Lendvai (cfr. ID., *Béla Bartók. An Analysis of his Music*, London, 1971): anche al suo insegnamento Kurtág si riferisce nelle stesse pagine, evidenziando con una certa soddisfazione una propria autonoma conquista ("Most ezt élményből, nem Lendvaiból tudom" [Ora lo so per esperienza, non da Lendvai]).

rappresentazione musicale del peccato, in II, 1. Questo e analoghi casi creano una rete di relazioni strutturali e semantiche, dove il parametro delle altezze gioca un ruolo primario. Col passare degli anni, l'attenzione di Kurtág ai rapporti tonali – proprio nel senso di polarità assolute che tornano in passi strategici – si attenuerà a favore di altre variabili: ad es., il contenuto intervallare delle figure ovvero il profilo della loro evoluzione. A quest'ordine di valori il compositore legherà la funzione coesiva del tutto, riuscendo così a spostare il principio ordinante a un livello più profondo della relazione testo – musica. Non si tratterà più, a quel punto, di evidenziare in forma surrettizia (impiego ricorsivo delle stesse polarità) le analogie fra luoghi lontani del testo: ma di infondere la stessa sostanza a passi disparati, qualora l'interpretazione delle parole e il discorso musicale spingano il compositore a operare in tal senso.
Nei citati *Kafka-Fragmente*, Kurtág giungerà al segno di affidare ad altri il compito di fissare la successione dei singoli numeri[14]; non per sprezzatura tuttavia: ma perché la caratterizzazione delle figure musicali avrà conseguito una tale esattezza, da innervare il testo in misura costante e rendere così secondario l'intervento sulla struttura complessiva. A questo punto infatti, la coesione del tutto potrà conseguirsi a priori grazie alla omogeneità del materiale e alla intensità semantica delle figure.

3.2 ALCUNI ESEMPI DI ILLUSTRAZIONI MUSICALI

I casi in cui la musica intercetta il messaggio verbale e ne riproduce l'essenza sono così numerosi, da trasformarne la rassegna in un lavoro assai ambizioso. Esso non è tuttavia pedante, perché la fantasia del compositore nella invenzione delle figure musicali al servizio del testo è davvero multiforme e inesauribile. Molto spesso egli compone le sue immagini sonore in relazione a fattori elementari: veri e propri archetipi della rappresentazione, che conferiscono alle sue trovate una straordinaria efficacia comunicativa.
Talvolta le immagini musicali attraversano una storia, secondo il decorso drammatico del testo. Già dal loro primo comparire, in virtù di una forte connotazione, acquistano il significato – anche strutturale – di temi. Sono in tal caso ben diversi dalla serie che abbiamo descritto nel primo movimento. Quella, infatti, è sottoposta a trasformazioni mulinanti, che allontanano definitivamente la possibilità di coglierne una forma originaria; questi, invece, sono affermati in modo esplicito e, al loro ritorno, conservano sempre un profilo riconoscibile.
Prendiamo l'esempio della melodia enunciata dalla voce in II, 1: è letteralmente intagliata nel registro circoscritto dagli interventi pianistici; disegna una struttura "a spirale", che scava in profondità lo spazio di una terza maggiore e rappresenta la prigione spirituale del peccato. Ebbene, è molto significativo che questa melodia ritorni in III, 2 e in III, 8: vale a dire all'arrivo inarrestabile della morte e alla scena della sepoltura. Nel primo caso, denota la rappresentazione della morte

[14] L'amico e consulente András Wilheim ha ordinato per Kurtág la teoria dei frammenti. Cfr. "Komponisten-Portrait György Kurtág, entwickelt im Gespräch mit Urlich Dibelius", in *Ligeti und Kurtág in Salzburg*, Programmbuch Salzburger Festspiele, edited by Urlich Dibelius, Salzburg / Zürich, 1993, p. 94.

stessa come una conseguenza del peccato[15]; nel secondo caso, offre un argomento alla pietosa commiserazione del rito funebre.

3.2. 1 SIGNIFICATO DELLE ILLUSTRAZIONI MUSICALI

Kurtág rappresenta le immagini del testo in misura tutt'altro che episodica; plasma piuttosto figure musicali molto rilevate, che lasciano nitide impronte ai passi più evocativi della descrizione. Queste figure, al loro volta, prendono forma attraverso processi generativi molto rigorosi, che esprimono in numerose occasioni un potente ruolo strutturale[16]. Al principio di ogni processo sta un motivo: cellula elementare che – investita da continue trasformazioni nel ritmo, nella estensione del registro, nell'assetto intervallare – assembla una figura e in essa si dissolve. In questo esattamente risiede il carattere specifico del motivo in Kurtág, quantomeno nel contesto della fase descritta: non come in Bartók, dove sempre è difesa la sua funzione di elemento-guida. Nella trama musicale dei *Sayings*, l'aggregazione di una figura è un evento catastrofico, posizionato in corrispondenza di un confine: segna una netta articolazione drammatica e formale.

Le figure musicali, in genere immediatamente riconoscibili, sono per ciò stesso parti integranti di una estetica della espressione. Se la cellula originaria stabilizza la figura, allora le conferisce pure una forma interna – melodica, ritmica, accordale – in cui risiede il suo valore espressivo. Se lo sviluppo di una sequenza drammatica è costituito da un flusso ininterrotto di figure, capita allora che nella sua sintassi ricordi un processo naturale. Se l'evoluzione di un motivo aggrega un materiale armonico, questo amplifica lo spettro di altezze ed estende il proprio ambito intervallare fino a un punto di collasso.

In ogni caso, il processo generativo segna con figura il proprio confine e costituisce in essa una realtà sezionante. Molte volte in questo stile, un processo si esaurisce quando è completato il totale cromatico e, contestualmente, la figura interviene come un gesto perentorio e intensamente espressivo.

---

[15] R. BECKLES WILLSON, *György Kurtág: "The Sayings…"*, cit.: 77 – 91.

[16] B. BARAZZONI, *Kurtág's Music: The Spectacle of Nature, the Breath of History – from op. 7 – to 27*, in «Studia Musicologica…», cit., pp. 253 – 267: 253 – 261. L'autrice, pur escludendo nella musica di Kurtág relazioni strutturali che riproducono modelli biologici (ad es., l'armonia assiale e la sezione aurea: presenti in Bartók, egli stesso consapevole [cfr. R. HOWAT, *Bartók, Lendvai and the principles of proportional analysis*, in «Music Analysis», 1893, pp. 69 - 95), afferma siano presenti in essa strategie evolutive che ricordano processi naturali. È forse possibile lasciare in sospeso un giudizio su tale posizione, senza detrimento a questo studio; limitandoci a considerare che sovente, quando la forma musicale evolve in modo sorvegliato e attento allo sviluppo drammatico, è facile evocare un'armonia naturale delle proporzioni.

2 *VÁLLOMAS*

Consideriamo, con l'ausilio di uno schema (TABELLA 1), la struttura complessiva e il materiale armonico del primo movimento. Si tratta di una composizione concepita secondo il criterio della dodecafonia.

TABELLA 1: struttura di *Vállomas* (vicende della serie al canto e articolazione delle sezioni)

N° SEZIONE	UNITÀ TESTUALE	CLASSI D'ALTEZZA	FORMA DELLA SERIE
1			
2	**Mi** - dőn az negyedik részhez kezdet - **tem** volna, **tá** - maszta reám **ls** - ten **tit** - kon való **ör** - dögi **kí** - sir - **te** - **te** - **ket**;	si la# fa# sol la*b* do do# la re[1] mi*b*	inversa [incompleta (mi fa)]
3			
4	**a** - zok rajtam lé - vén, kényszerítte - **tem** írnom, **kény** - szeríttetem **ír** - nom **az ör** - dögnek sokféle **kí** - **sír** - **te** - **ti** - **ről**. **De**	si do mi re# re si*b* la do# sol# sol fa# fa	originale
5			
6	[**De**] **oly i** - **szo** - **nyúk ju** - **tá** - **nák e** - **szem** - **ben**, **hogy** fél	fa mi mi*b* re la do# do la*b* sol fa# si*b* si	retrograda inversa
7	**– ve** ír**– nám** és **sír– ván** kér**– ném az ls** - **tent**,	do do# re re# sol# mi fa la si*b* si sol fa#	retrograda [trasposta su **fa#**]
8	**bíz** - **ná más** - **ra az fé** - **le** í - **rá** - **so– kat**. **De** ho -	sol# la do# do si sol fa# la# fa mi mi*b* re	originale [trasposta su **sol#]**
9			
10	[**De** ho -] **va** in - **kább** i - **gye** - kez - **tem** le**–** nyom**–** nom, **–any** - nyi - **val** in-**kább** nőt**–** tön **nőtt**– és	do# do si si*b* fa la sol# mi mi*b* re fa# sol	retrograda inversa [trasposta sul **sol**]
11	**ö** - **reg** - be - **dett** raj**–** tam**–** az**–** sok**– –kí –sír** - **tet—**.	sol# la si*b* si mi do do# fa fa# sol mi*b* re	retrograda [trasposta su **re**]
12			
13	**Kik** mi - **att** nem lőn mit **ten—— nem**, ha - nem a - kara - **tom el** - len is nagy**–** pi - ron - kod - va **ki** kel - le - ték ez vi - **lág** lát - tá - ra bo - csá - ta - nom, **hogy az** - **ból**,	la# si do do# fa# re mi*b* sol la*b* la fa mi	retrograda [trasposta su **mi**]
14	**ki** - **nek sze** - **me vol** - **na**,	fa mi mi*b* re la do#	retrograda inversa [parziale (1/2: 12 – 7)]
15	**úgy néz** - **né un** - **dok** - **sá** - **gát**,	fa fa# sol sol# do# la si*b*	retrograda [parziale (12 – 5)]
16	**mint– egy– ba– zi– –lisz** - **kusz** –az tü - kör - **be**.	do la la*b* si*b* sol fa# re mi*b* mi si	originale [trasp. a **sol** e parz.le (11, 7, 6, 9, 1 – 5, 10)]
17			

[1] In partitura [G. KURTÁG, *Die Sprüche des Péter Bornemisza*, Vienna, Universal Edition, 1973 (UE14493): p. 6, primo sistema, penultimo sedicesimo] troviamo in questa sede un *si*, ma si tratta probabilmente di un errore. Seguiamo infatti la

La tabella mostra quale tipo di pensiero ordinante Kurtág ha applicato in questa prima parte. Le proposizioni del testo sono acquisite come unità formali, a ciascuna delle quali corrisponde al canto una esposizione della serie. Al principio e per due volte, quando il canto finisce di enunciare una serie, il pianoforte avvia un intervento solistico e sviluppa in figure paradossali le immagini evocate dal testo. In genere, il canto conclude le proprie unità formali al termine esatto di una serie; succede tuttavia che posi la sua linea sulla penultima nota: in questi casi – fra le sezioni n° 3 e 5, 7 e 9 – l'ultima segna l'attacco della frase successiva. A partire dalla sezione n° 5, la linea vocale si sviluppa attraverso due o più serie collegate fra loro, finché – dopo la sezione n° 11, che con un episodio strumentale conduce alla ripresa della prima parte – il canto avanza ininterrottamente per una sintassi articolata, collegando proposizioni le une alle altre. Nell'ampio arco formale che abbraccia le sezioni n° 12 – 15, accade che la serie sia adoperata nella sua interezza solo la prima volta (forma retrograda su *mi*); per il resto, è ridotta a parziali e subisce alla fine una drastica permutazione: prevale il disegno complessivo e compone la parte conclusiva con un criterio di simmetria.

Nella seconda colonna della tabella, è riportato il testo di *Vállomas*. Le sillabe e i trattini che tracciano la serie sono colorati di rosso; di nero invece, quelli che corrispondono a note già udite. Il trattini rappresentano il trascinamento delle sillabe: si legano alle note in un rapporto di 1:1. Le parole scritte di seguito, così come i segmenti sillabici sono eseguiti su note ribattute. Questo tipo di intonazione prevale nelle prime due sezioni del canto (n° 1 e 3) e manifesta l'inquietudine suggerita dalla indicazione di movimento: *Molto concitato*; è inoltre sostenuta da una emissione sottovoce (***pp*** *suttogva* [sussurrato], poi [sezione n° 3, attacco] ***p***) che tradisce, in relazione agli eventi narrati, una postura emotiva di passività e indigenza. Al principio i ribattuti, con il loro passo indifferente e automatico[2], sembrano quasi riprodurre un flusso di coscienza; ben presto tuttavia la linea si spezza in salti vertiginosi: a livello emotivo, sfugge in apparenza a ogni controllo e si scompone nel più completo isterismo[3].

I campi colorati rappresentano gli interludi strumentali. In partitura, essi sono estesi in modo proporzionale e approssimato al numero di righe nella tabella. Il primo interludio (sez. 2) è il più esteso, perché costituisce una risposta congruente al primo periodo del canto; svolge inoltre, come vedremo, una funzione strategica nella esposizione della serie. Ad esso corrisponde, in termini di lunghezza temporale, l'ultimo (sez. 11): quello cioè che segna la transizione alla ripresa. Di poco più contenuto – ma ugualmente efficace nell'articolare la forma in grande – è invece l'interludio (sez. 9) che conduce alla

---

serie successiva del canto [*ibi*: pp. 7 – 8 (cfr. ES. 1)]: se – in modo da ottenere la serie presente – ne operiamo l'invesione, si ottiene inequivocabilmente un *re*. Inoltre, la sola incisione disponibile [*Works by György Kurtág*, Budapest, Hungaroton Studio, 1975 – 76: HCD 31290, 1995], i cui esecutori Erika Sziklay e Loránt Szűcs hanno lavorato a lungo e intensamente con lo stesso Kurtág [cfr. R. BECKLES WILLSON, op. cit, pp. 148 – 159], presenta qui l'effettivo riscontro di un re_2.

[2] Un ribattuto simile, caratterizzato da un ritmo ugualmente instabile e da un timbro diafano, troviamo nel *Quartetto per archi* op. 1 (1959; Editio Musica Budapest, 1964 – Z. 40 128): II mov., Violino II, bb. 15 – 17 («sul tasto – ***mp***, *quasi „Morse"*»).

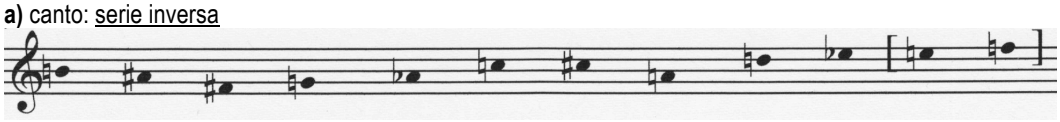
[3] R. BECKLES WILLSON, op. cit, pp. 71 – 72. L'esordio dei *Sayings* è invero sorprendente in ordine al loro genere; infatti, più che comporsi a fermezza e controllo, come si conviene a un ciclo di sermoni, è segnato dalla più completa debolezza e instabilità. La scelta stessa di affidare la narrazione a una voce femminile rivela l'intenzione di consegnare il protagonista – figura anomala di pastore, eccessivamente compromessa nella umana fragilità – alla mercé delle proprie emozioni.

seconda parte (sez. 10 e 11), in cui il canto raffigura l'assedio insostenibile delle tentazioni. I restanti tre episodi pianistici hanno la misura breve di una frase musicale; non servono tanto ad articolare la forma, ma costituiscono la cornice al movimento (sez. 1 e 17) oppure svolgono la funzione connettiva tra due sezioni collegate in ordine alla serie (sez. 5).

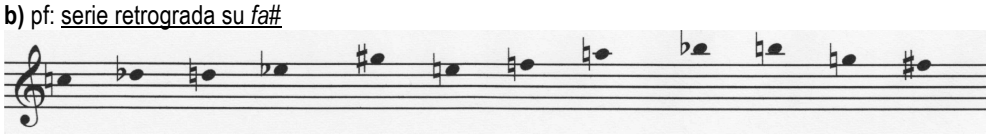
Esaminiamo ora in sintesi com'è adoperata la serie nella linea del canto. La terza colonna della tabella mostra quali classi d'altezza siano allineate a costituirla nelle diverse sezioni. Si tratta però di un contenuto minutamente analitico, che può risultare fuorviante e richiede d'essere integrato con un confronto. Prendiamo dunque in considerazione la serie laddove, nella prima parte del movimento (sezioni 1 – 3), si presenta in rilievo: iniziale enunciazione al canto, parte superiore dell'interludio pianistico, seconda proposizione vocale [rispettivamente Es. 1 a), Es. 2 a) ed Es. 3].

Es. 1: sezione 1 (p. 5)

a) canto: serie inversa

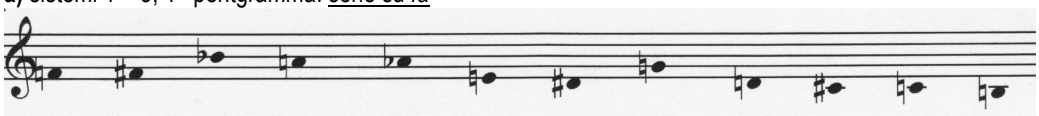


b) pf: serie retrograda su *fa#*

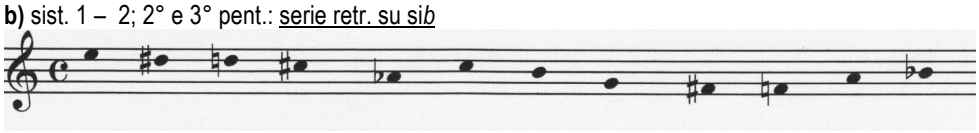


Es. 2: sezione 2 (p. 6, pf)

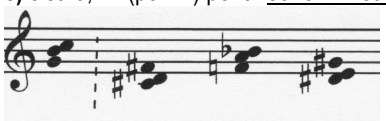
a) sistemi 1 – 3; 1° pentgramma: serie su *fa*



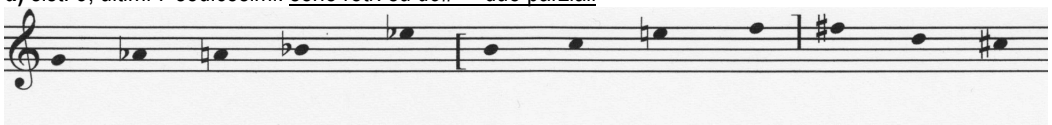
b) sist. 1 – 2; 2° e 3° pent.: serie retr. su si*b*



c) sist. 3; 2° (poi 1°) pent.: serie inv. su *do* – prime tre note trasposte

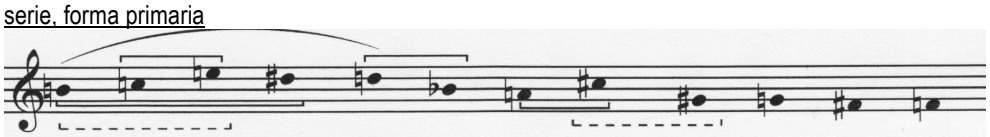


d) sist. 3; ultimi 7 sedicesimi: serie retr. su *do#* – due parziali



Es. 3 sezione 3 – canto (pp. 7 – 8)

serie, forma primaria



La prima enunciazione è incompleta, presenta infatti una sequenza di sole dieci note: sembra così opportuno non accoglierla come il disvelamento della serie originaria. Per quanto si scelga in modo arbitrario (ma in fondo è indifferente, perché ciò che conta è la relazione – non la gerarchia – tra le diverse permutazioni), la realtà fattuale offre un valido argomento. Al principio, la serie affiora nella sua completezza e con evidenza solo al secondo passaggio; si presenta nella stessa forma al pianoforte e al canto in successione diretta, con la sola differenza delle altezze assolute. Se dunque non proprio inevitabile, è senz'altro legittimo ricondurre a essa il disegno primario: il cui profilo allora, racchiuso in una settima maggiore, s'inarca dapprima e poi flette complessivamente verso il grave, con la sola increspatura intermedia – invero assai elegante – di una terza maggiore[4].

Per la sua struttura intervallare, questa serie di Kurtág presenta una forte ascendenza weberniana. La prossimità al modello si deve soprattutto alla valenza fondativa della terza maggiore[5], che svolge una funzione portante insieme al semitono e – con la quarta, che costituisce una cornice parziale e segna un passo articolativo – completa un corredo essenziale di intervalli (cfr. Es. 3). Il tutto si inscive in una settima maggiore: l'intervallo che, nel cifrario stilistico della Seconda Scuola di Vienna, segna – scambievolmente alla nona minore – l'estensione di numerose formazioni accordali. Il tritono, invece, agisce qui indirettamente: nel senso che non è mai interposto a due note successive della serie, ma misura la distanza fra la prima e l'ultima; recupera in tal modo una funzione ordinante che nei modelli – Bartók e Webern in particolare – spesso agisce anche al livello più immediato degli impulsi lineari.

---

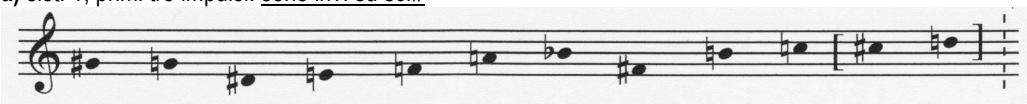
[4] Il disegno presentato all'Es. 3 costituisce beninteso un archetipo. Nella realtà della partitura infatti, la serie ha un profilo costantemente desultorio e nervoso, che ben corrisponde ai tormenti dell'anima, prostrata nell'impari lotta contro le tentazioni.

[5] Per due terzi della sua lunghezza, la serie sottopone due tetracordi a distanza di un tono. Al loro interno, i tetracordi sono costituiti da una terza maggiore e dalla sua trasposizione una settima maggiore sopra. Nella linea del canto, questo assetto – probabilmente archetipico anch'esso – è presentato con evidenza alla sez. 3 (p. 7), di cui il modello esposto nel relativo esempio costituisce una riduzione all'ottava. Il passo in esame immette le altezze assolute nella successione: si_1 – do_1 – mi_1 – $re\#_2$ | re_1 – $si\flat_2$ – la_1 – $do\#_1$. Il si*b* e il do# sono dislocati rispettivamente di due e una ottava, tanto da disconnettere la linea del canto; di conseguenza, il secondo tetracordo sostituisce in entrambe le sedi la terza maggiore con il suo rivolto. Il primo resta invece inalterato e avvicenda due settime maggiori per moto reciprocamente inverso e simmetrico rispetto alla quinta mi_1 – si_1. Passando dalla linearità temporale alla diastemazia, sovrapponiamo le note dal grave all'acuto: si profila il campo do_1 – mi_1 – si_1 – $re\#_2$, in cui la terza maggiore risalta nel suo ruolo fondativo. Ebbene, proprio questo campo ci consente di accostare la presente serie – più precisamente il parziale esaminato – all'armonia che, nel *Quartetto per archi* op. 1 dello stesso Kurtág, attraversa e costituisce il I e VI movimento (cfr. P. HOFFAMANN, *„Die Kakerlake sucht den Weg zum Licht". Zum Streichquartett op.1 von György Kurtág*, in «Die Musikforschung», xliv (1991), pp. 32 – 48: 34 – 39). Tale armonia riprende a sua volta una configurazione intervallare piuttosto comune in Webern, ad esempio nel *Lied* op. 3 n. 1 (miss. 1 – 2) oppure (cfr. R. BECKLES WILLSON, op. cit, pp. 72 – 73) nello *Streichtrio* op. 20. Qui la serie corrisponde alla presente di *Vállomas* nei suoi due primi tetracordi. Naturalmente, bisogna distinguere e limitare il discorso ai valori strutturali profondi. È infatti patente la diversità nella concezione poetica: nel *Quartetto* op. 1 predomina una misura concisa, in cui risaltano gli aspetti minuti (simmetria intorno a un asse di quinta, corrispondenza fra sintassi lineare e strutture verticali); nei *Sayings* risalta invece la forma in grande, perché l'effetto pittorico ha un peso gigantesco: confina le cellule e la serie nel dominio di un fondamento implicito.

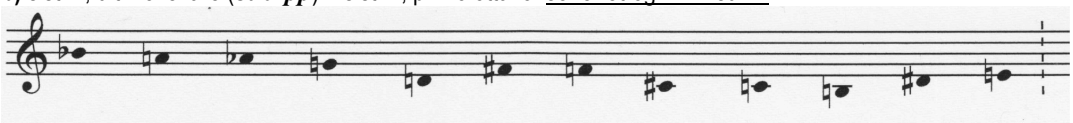
Non solo la parte del canto è tessuta con la serie e le sue permutazioni, ma pure la parte strumentale. Questo aspetto può essere osservato anche negli esempi già esposti, dai quali risulta che – sia nella funzione di accompagnamento sia negli interventi solistici – la scrittura del pianoforte non si limita a sfruttare i parziali come cellule e motivi, ma adopera la serie estensivamente e in misura integrale (cfr. Es. 1 b), Es. 2). Sia pure senza mire esaustive, è inoltre possibile e probabilmente opportuno analizzare ancora un poco la parte pianistica, almeno fino all'attacco della sez. 4. L'obiettivo è quello di mostrare come, benché la scrittura sia estremamente complessa e sovrabbondante, il rigore costruttivo persista senza cedimenti. L'Es. 4 a) – f) mostra in quali sue forme, la serie scorra alla sez. 3.

Es. 4: sezione 3 – pf (p. 7)

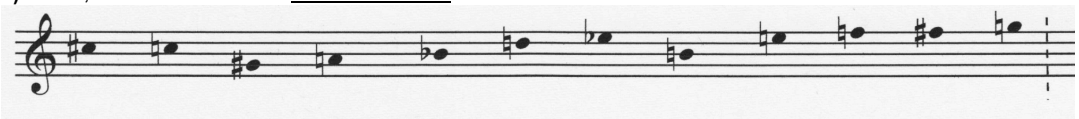
a) sist. 1; primi tre impulsi: serie inv. su *sol#*



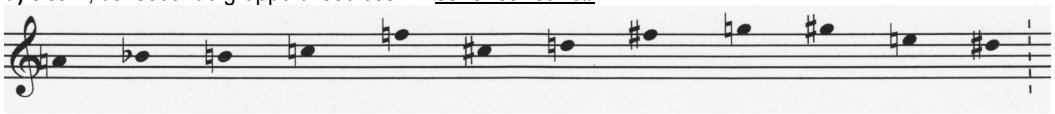
b) sist. 1; ultimo levare (***sub. pp***) – sist. 2; primo ottavo: serie retrogr. inv. su *mi*



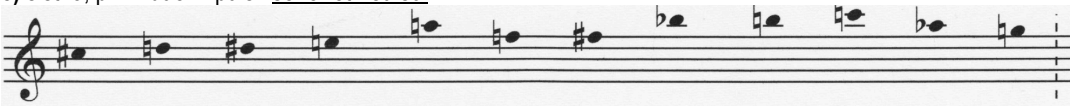
c) sist. 2; dal secondo ottavo: serie inv. su *do#*



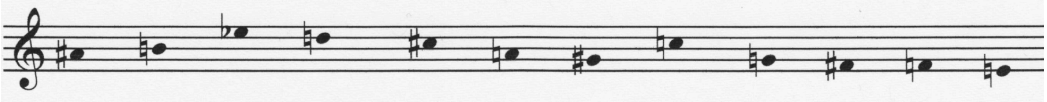
d) sist. 2; dal secondo gruppo di sedicesimi: serie retr. su *re#*



e) sist. 3; primi due impulsi: serie retr. su *sol*



f) sist. 3; terzo impulso (***pp* cresc. molto agitato**): serie su *la#*

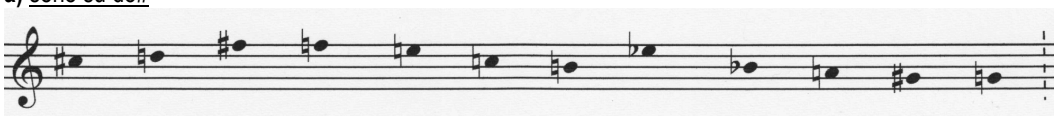


Le figure strumentali esplodono tra i registri più distanti e gli impulsi si spezzano, trovando a fatica il varco di un respiro conseguente. Di un'arcata, insomma: come a metà della sezione, tra il primo e il secondo sistema, dove si svolge un disegno ascensionale; oppure alla fine della stessa, dove bicordi alternati rimbalzano nervosamente dagli estremi al centro della tastiera e infine contrastano, con un gesto protervo (la mano destra s'aggrappa al $fa\#_2$) l'affondo irreparabile. Tutto questo serba una fortissima connotazione rapsodica; eppure, al livello profondo dei campi armonici, la sezione è costituita dalla serie e dalle sue permutazioni, con pochissime deroghe.

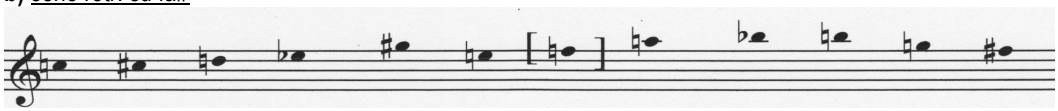
Anche il breve raccordo alla sezione seguente, connotato da gesti vieppiù percussivi e materici, non si sottrae al severo principio ordinante del pensiero seriale [cfr. Es. 5 a), b)]. Vi è una certa ridondanza, in questo passo, e un mescolarsi di note dentro alla stessa serie; il criterio delle dodici note tuttavia persiste.

Es. 5: sezione 4 – pf solo (p. 7 – 8: penultimo ottavo – primo battere della nuova frase vocale)

a) serie su do#



b) serie retr. su fa#



Gli esempi mostrati fin qui intendono rappresentare un sistema diffuso per tutto il primo movimento; tuttavia le minuzie della composizione seriale trovano in esso un rilievo secondario. Il primo piano è occupato infatti dalle vicende della forma in grande, che con figure sbalzate anima il discorso della parte pianistica. Il canto e la parte strumentale riflettono aspetti differenti del contenuto testuale: al primo ne giunge il portato emotivo, sicché lo sviluppo della parte vocale è frastagliato e vertiginosamente desultorio, come per esprimere uno stato interiore di angoscia e instabilità; alla seconda afferiscono invece tutte le immagini del testo e trovano, nello spazio polivalente dei timbri pianistici, una rappresentazione puntuale.

Osserviamo brevemente tre luoghi della partitura, in cui la proiezione del testo nelle figure pianistiche è particolarmente nitida. Arcata centrale (sezioni 10 – 12): la voce, nel suo inesausto recitativo[6], narra l'assedio delle tentazioni: «*But the more I endeavoured to suppress them, the more they steadily grew and swelled, mounting up on me, the many temptations*»; contestualmente al pianoforte (p. 9, sist. 4 – p. 11, sist. 4). Il loro accrescersi – in termini di consistenza e impatto – trova questo correlato strumentale: dapprima bicordi semitonali, polverizzati sui due pentagrammi in ribattuti fittissimi e incongruenti (insinuanti e percussive, le tentazioni cercano di violare la fortezza del'anima); poi, sotto a formazioni più late della mano destra, gli stessi bicordi in acciaccature multiple e trilli (l'epandersi incipiente e irresistibile delle assalitrici); infine la contrazione agogica al **Tempo I**, che accoglie salti di biscrome legate a due a due su vaste campate timbriche (le scorribande delle tentazioni investono ormai tutto lo spazio dell'anima)[7].

---

[6] G. KROO, *Les "Dits de Péter Bornemisza" de György Kurtág. Concerto pour soprano et piano*, in AA. VV., *György Kurtág: entretiens, textes, écrits sur son oeuvre*, a cura di P. ALBÉRA, in «Contrechamps», n.12 - 13 (1990), pp. 211 – 252: 226. In ordine a questo movimento la serie, nel divenire delle permutazioni, articola evidenti scarti espressivi: come ad es. nel passaggio all'arcata centrale; è però impossibile riconoscere una sua forma originaria, per quanto ci si volga indietro a cercare un paradigma di tutte le permutazioni. Ogni manifestazione della serie, infatti, non è mai composta nell'evidenza di un tema.

[7] Nel secondo movimento di ... *quasi una fantasia* ... Op. 27 No. 1 (1987 – 88), incontriamo una simile figura di salti ampi e rapidi, tesi tra le sole due note estreme: trascorre dalle pecussioni (bongo e marimba) ai legni (flauto e oboe) agli archi. Occupa lo sfondo di una musica instabile e oscura, che porta in primo piano figure contrastanti, nel quadro di una forma sorvegliata in cui tutto si tiene. Nel presentare il pezzo, Kurtág crea un'immagine incisiva e fa in modo che la figura si stagli tra le altre; rinvia così senz'altro a questo luogo anteriore di *Vállomas*: "Wichtig war für mich jedoch die Form des zweiten, noch leisen Satzes, den ich mir nicht nur zugleich bedrohlich und klagend vorgestellt habe (*Presto minaccioso e lamentoso*), sonder auch sehr Schumann-nah »Wie ein Traumeswirren«: Es entwickelt sich da etwas, als geprägtes Emblem bleiben dazu immer die raschen Teufelssprünge im Schlagzeug präsent, dann mischt sich ein Lamento ein, aber das Minaccioso geht

La sez. 12 è un raccordo strumentale, al cui estremo è disposta la ripresa. Nel suo segmento iniziale (sez. 13: p. 11, sist. 4 – p. 12, sist.1), si ripresentano i ribattuti della parte introduttiva: non più al canto questa volta, solo allo strumento; ma moltiplicati in un canone fitto di cinque voci, che molto in fretta invade la gamma estesa di cinque 8^{ve} e mezza (LA_1 – $re\#_4$). L'effetto, per quanto fuggevole, rinvia a una "fascia" di timbri orchestrali e trova nel testo la sua ragione pittorica. «*There was nothing that I could do about them, and utterly against my will and with great shame, I had to publish my writings for all the world to see*»: la stratificazione dei ribattuti si appropria di uno spazio timbrico e intrappola la voce ben oltre la sua estensione; ben rappresenta, in sé, la mancanza di vie d'uscita che assedia il protagonista: costretto da una pulsione spirituale, egli contrasterà il pudore e descriverà al mondo le brutture in cui la sua anima è caduta a causa delle tentazioni.

Le sezioni 15 – 17 sono, in ordine alla parte pianistica, una fedele rilettura della sez. 3 in senso retrogrado. Con rigore ineccepibile, da p. 13, sist. 4 alla quasi fine (p. 14, sist. 3, nono 16mo), sono attraversate a ritroso tutte le classi d'altezza e gli aggregati presenti nell'interludio strumentale, dal quintultimo 16mo al primo bicordo mi_1 – fa_1. Vi trovano luogo dislocazioni d'ottava e il rivolto di un aggregato accordale, ma nessuna nota della sezione anteriore è omessa. In modo coerente, la parte vocale si sovrappone con una strategia di sintesi: rappresenta, come per un disegno di simmetria la sez. 1; infatti – per quanto sia pleonastica nel ricorso a note già udite e più caotica nelle permutazioni – la sez. 16 utilizza, come il modello, un parziale di dieci note.
Anche in questo caso, non abbiamo a che fare con un artificio astratto della tecnica dodecafonica, bensì piuttosto con la proiezione raffinata del contenuto testuale. La rilettura "a specchio" accoglie infatti e realizza l'immagine di queste parole: «[*Whoever had eyes would thus*] *recognize his own odiousness as would a basilisk as it gazed into a mirror*».

---

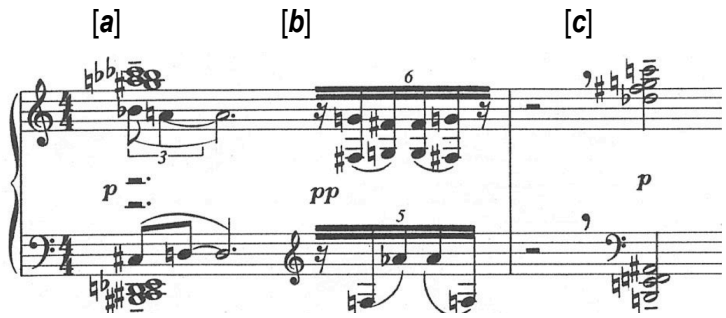
gleichzeitig über zu den Streichen, während die Bläser die Teufels-Embleme aufgreifen; dann kommt eine Art Walzer wie aus einem Brahms-Konzert im Klavier, parallel zu ihm wird aber das Lamentoso fortgeführt und nun im Blech das Minaccioso. Also, es findet wirklich eine ständige Verdichtung statt, und dashalb ist dieser Satz eins der wenigen Stücke, die ich zu Recht komponierte Musik nennen darf". [Importante era per me la forma del secondo movimento, ancora sommesso, che avevo immaginato non solo al contempo minaccioso e dolente (*Presto minaccioso e lamentoso*), ma anche assai vicino a Schumann «Wie ein Traumeswirren»: si svolge allora un poco, rimangono sempre impressi come un emblema i rapidi salti del diavolo presenti alle percussioni; poi si mischia il *lamento*, ma contemporaneamente il *minaccioso* sale agli archi, mentre i fiati riprendono l'emblema del diavolo; poi giunge una specie di walzer, come al pianoforte in un concerto di Brahms, e in parallelo ad esso è portato avanti il *lamentoso* e ora agli ottoni il *minaccioso*. Quindi, ha luogo veramente una continua contrazione, e perciò questo movimento è uno dei pochi pezzi, che a buon diritto posso chiamare musica composta.] Cfr. U. DIBELIUS (ed.), *Ligeti und Kurtág in Salzburg*. Programmbuch der Salzburger Festpiele, Salzburg, Residenz Verlag, 1993: 76.

3 *BŰN*

[II, 1] La seconda parte dei *Sayings* si apre con un *Lied* mirabile per ricchezza di connotazione. Il significato del testo si rispecchia nella musica con una tale dovizia di immagini, ognuna delle quali tanto riccamente composta, da congestionare letteralmente lo spazio timbrico con le figure musicali. La dignità estetica è inoltre elevata da una stretta coerenza dei materiali in gioco. Nella immaginazione del compositore, una sola proposizione del testo basta a levare schermi impenetrabili e insormontabili barriere, che impediscono la visione di Dio; descrive gli effetti del peccato sull'anima: «*Sin, like a thik fog, or a dark cloud, or a hard stone wall, obscure God from our sight*». Densa nebbia e nube oscura trovano nella introduzione pianistica (bb. 1 – 4) un correlato di straordinaria forza evocativa: tre oggetti musicali ripetuti nello stesso ordine e configurati come frase "aperta", protesa all'attacco della parte vocale. Il primo oggetto è un grumo di semitoni raccolti nell'intervallo di 3ª min., le cui note interne sono raddoppiate all'8ª e composte in un motivo dolente; il secondo è una variante diminuita di questo stesso motivo, dove l'oscillazione semitonale è trasferita all'estremità di bicordi (9ª min. – 7ª magg.) e le note esterne sono distanziate di una 10ª min.; il terzo è un accordo in levare, che in virtù di un'intervallistica mutevole curva in direzioni diverse la sintassi delle frasi [cfr. ES. 1 (a, b, c)].

Es. 1

bb. 1 – 2, pf: successione dei tre oggetti sonori



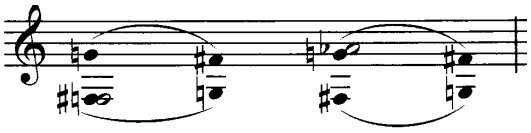
La disposizione serrata delle altezze e, nel secondo oggetto, l'incastro irrazionale dei ritmi (6 : 5) traducono il valore iconico della opacità. Osserviamo inoltre la configurazione delle note relativa a ciascun oggetto [ES. 1bis]: nel primo e nel secondo, la simmetria persistente catalizza una forza inerziale[1], che rende lo spazio timbrico ancor più greve e caliginoso.

[1] R. BECKLES WILLSON, op. cit., pp. 83 – 85. Il testo si riferisce qui alla funzione statica di aggregati simmetrici, in relazione agli accordi di II, 6: bb. 12 – 23. Nel passo in questione, il canto spezza a tal punto la proposizione verbale da vanificarne la finalità comunicativa. Ciò accade per coerenjza al messaggio: l'uomo è in completa balia di forze esterne (bene – Dio / male – demonio) e incapace di una qualsiasi azione autonoma. Ogni umana iniziativa che possa discendere dal libero arbitrio è ridotta alla completa inanità, laddove – secondo l'autrice – gli accordi simmetrici sfuggono a un modello evolutivo preordinato e illustrano l'inerzia significata dal testo. In questo passo, il valore statico dei campi simmetrici risalta per evidenza e opportunità poetica; esso tuttavia persiste in molti altri luoghi, come quello in esame.

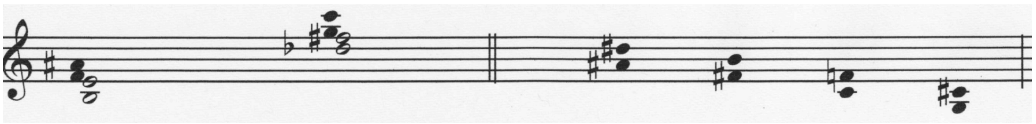
Es. 1bis

bb. 1, 3 (e 5): configurazione oggetto ***a***

bb. 1, 3 (e 5): configurazione oggetto ***b***



b. 2: configurazione oggetto ***c*** b. 4]

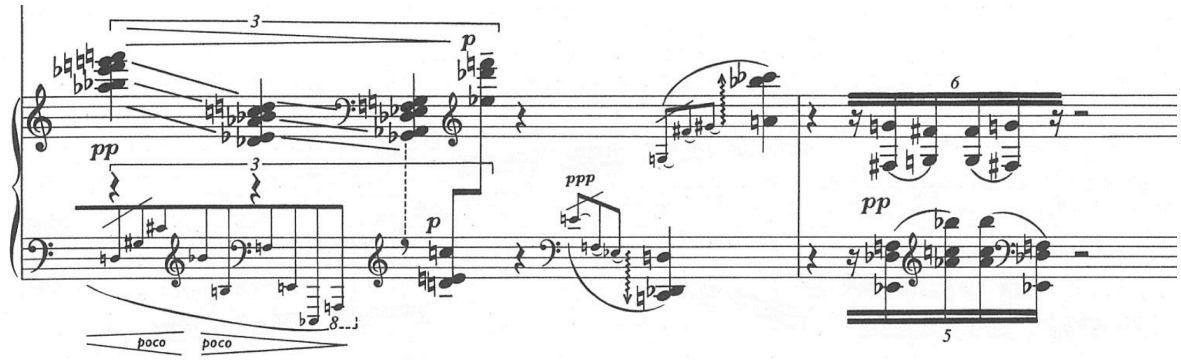


Quanto all'accordo in levare, la sua interna mutevolezza consente sottili scarti armonici: ad es., nella prima semifrase, la successione delle figure completa il totale cromatico (i primi due oggetti, di otto e quattro note rispettivamente, si intersecano soltanto sul sol# / la*b* e lasciano così fuori una sola nota: *mi*; questa è introdotta nel successivo accordo in levare – m. s.); nella seconda invece, il t. c. è eluso per una mutazione dello stesso accordo (non più simmetrico, questa volta esclude la nota mancante: la affida piuttosto all'attacco imminente della parte vocale)[2].

La parte pianistica prosegue adoperando gli stessi materiali della introduzione. In accordo al testo, essi evolvono nella direzione di una ancor maggiore opacità [Es. 2]: alle bb. 7 e 9, la m. d. trascina il primo oggetto timbrico in un *glissando* discendente, mentre la m. s. disegna un'ampia linea arcuata con una serie completa.

Es. 2

bb. 7 – 8, pf: evoluzione degli oggetti sonori



Seguono – entrambi elaborati e in ordine inverso – l'accordo in levare e il motivo oscillante. Nella distribuzione delle altezze vige ancora, per tutti questi oggetti, il principio della simmetria [Es. 2bis];

---

[2] Estensivamente e in modo pressoché sistematico, la tecnica dodecafonica è impiegata così: il completamento del t. c. segna il passaggio a una nuova zona di scrittura.

aggiunge un carattere statico alla rappresentazione della torbida atmosfera, già così ricca per lo scialo di trovate strumentali.

Es. 2bis

b. 7: evoluzione oggetto **a** – simmetrie [m. d.] [m. s. (segmenti)]

b.7: evoluzione oggetto **c** – simmetrie

b.8: evoluzione oggetto b – simmetrie

Di più: non solo nella formazione dei campi l'ordine simmetrico gioca il suo ruolo, ma anche nell'articolazione degli impulsi; in due luoghi infatti, l'arco della frase culmina con l'innesco di un moto retrogrado (b. 9 – m. d. – e b. 11). «[*C*]*loud*» e «*obscure*» recita il testo rispettivamente; e qui, in effetti, il correlato sonoro della opacità consegue un grado estremo di sviluppo: per addensamento (b. 9, *glissando* ascendente di *cluster* alla m. s.) e nebulizzazione (b. 11, volate di trentaduesimi e *trilli*). Laddove l'impatto sonoro sembra, nella sua immediatezza, vorticoso e pulviscolare, tanto più il pensiero costruttivo si rivela intransigente [Es. 3].

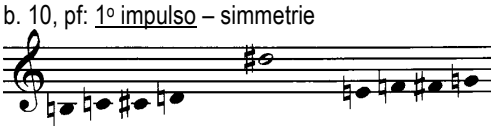
Es. 3 [b. 11 – pf: campi congruenti]

La vicenda di questi oggetti occupa la più parte del *Lied*: cinque dei sette sistemi; e disegna una forma tripartita, in cui episodio centrale e ripresa sono tanto brevi quanto evidenti. Benché fugace

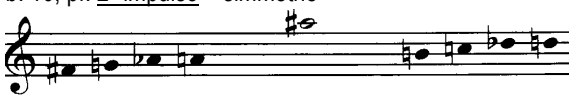
(b. 10 con levare: **sub. vivo**), la sezione "B" costituisce una zona di scrittura a sé; corrisponde infatti, nel gioco di similitudini del testo, a un'immagine più definita e distinta: «*or a hard stone wall*», che anima gesti percussivi in entrambe le parti. Riservando a suo luogo la descrizione della linea vocale, osserviamo gli accordi pianistici: tre impulsi, due dei quali omogenei (formati cioè dalla trasposizione dello stesso accordo) e derivati da campi parziali simmetrici[3] [Es. 4]. Agisce in tal modo lo stesso principio ordinante attraverso la vicenda formale complessiva.

Es. 4

b. 10, pf: 1º impulso – simmetrie



b. 10, pf: 2º impulso – simmetrie

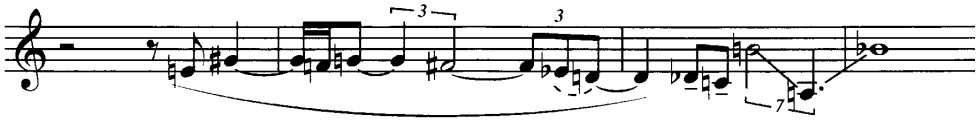


Il frammento testuale di questo primo numero si conclude sulla parola «*Istent*» [*God* (*from our sight*)]. Essa designa una realtà che è trasparenza e luce, antitesi irriducibile alla torbida condizione finora descritta. A queste parole corrisponde una ultima zona di scrittura più distesa (bb. 13 – 14), che ha caratteri propri e funziona come una coda. Al pf, ancora: due campi di 5ᵉ complementari ed equivalenti; sopra di essi, accordi al solito simmetrici e infine, estinto il riverbero di tutti, un diafano epilogo: l'insieme diatonico delle note "bianche", dislocate ampiamente a bicordi di 9ª e 7ª.

Ritorniamo infine al disegno del canto. Attacca con una frase lunga, a cui dobbiamo riconoscere – in sé e in relazione ai suoi futuri sviluppi – la dignità di un tema. Ha un profilo insinuante e involuto, che bene ritrae lo smarrimento dell'anima ghermita dalle tentazioni [Es. 5].

Es. 5

bb. 4 – 6, canto: tema alle parole «*A bűn mint egy sűrű köd*» [*Sin, like a thik fog*]



La linea si svolge per una tessitura grave, tracciando dapprima i limiti di un'angusta cornice – la 3ª magg. mi_1 – $sol\#_1$ – e scavandola poi all'interno col rovello di tutti i suoi semitoni. Colmato questo spazio timbrico, dopo avere indugiato alquanto sul $fa\#_1$, la serie – ché d'una serie si tratta

---

[3] Molto spesso in questa fase, Kurtág adopera così la tecnica dei dodici suoni: accosta parziali non discontinui (vale a dire completi di tutti i semitoni) e li configura in aggregati simmetrici. Non è forse appropriato parlare di serie, giacché le successioni sono tendenzialmente anodine; prevalgono i segmenti cromatici e gli intervalli più frequenti sono il semitono stesso (anche dislocato in 7ª magg. e 9ª min.) e le terze. L'ordine simmetrico (applicato invero con una certa ossessività, ma sempre subordinato – come vedremo – a un chiaro pensiero sintattico) ha ascendenze bartókiane. Si veda, a riguardo, S. HOHMAIER, *Mutual roots of musical thinking: György Kurtág, Péter Eötvös and their relation to Ernő Lendvai's theories*, in «Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae», T. 43, Fasc. 3/4 (2002), pp. 223 – 234: 226 – 229.

propriamente – ne fluisce all'esterno per un lento corso cromatico. La frase però non si estingue verso il grave: non precipita; s'inarca infine con ampie oscillazioni, addensate tuttavia internamente – secondo le parole: «*thik fog*» – da vertiginosi *glissando*. Anche l'impianto ritmico è mirabile. All'attacco giambico, subito ripetuto per diminuzione, fa seguito un gioco calibrato di terzine: che per qualche istante si consolida e infine si perde nella indeterminatezza di un gruppo irregolare.
Il disegno del tema, involuto e concentrico, costituisce un modello per i due successivi periodi vocali: vale a dire fino alla coda, che è – in ordine agli intervalli – una zona franca. Dapprima (bb. 8 – 9: «*avagy sötét felhő*») i semitoni, anziché stiparsi dentro un intervallo – cornice, seguono uno sviluppo centrifugo (dissimulato nondimeno dalle ampie trasposizioni); poi di nuovo (bb. 9 – 12: «*avagy kemény kőfal; elfogjaszemünk elől*») l'attacco fissa il limite di una 3ª magg., che le successive altezze non abbandonano prima di averne colmato lo spazio interno. Ora in verità la successione presenta una deroga, che lascia però intatta l'immanenza della norma: si*b* – fa#$_1$ – la$_2$ – sol#$_1$ – **fa$_1$** – **mi$_2$** – sol$_1$ – si$_2$ – mi*b*$_1$ – ~~si*b*~~$_1$ – re$_2$ – do#$_3$ – ~~la~~$_1$ – do$_1$. Notiamo innanzitutto che le altezze sono variamente dislocate, tanto da stravolgere il modello di Es. 5. Se tuttavia osserviamo le altezze assolute, risalta il moto centripeto della prima parte, con la sola eccezione del segmento evidenziato in neretto. Quanto all'arcata complessiva, questo terzo periodo è costituito da una serie completa: dove le note barrate coctituiscono le due sole ripetizioni; è inoltre significativo che il periodo si concluda con l'ultima nota della serie stessa.
Nella coda, come descritto, prevalgono diafane quinte: sia al pf che al canto. Tale intervallo incide in tal misura, da non lasciar traccia del disegno seguito fin qui; esso probabilmente vale a rappresentare come antitesi un'atmosfera trasparente, in corrispondenza della parola «*Istent*». Le "nebbie" del peccato hanno compeltamente avvolto l'anima dell'uomo, sicché la visione di Dio – evocata per un fuggevole respiro – ne è affatto preclusa.

[II, 2] «*The mind is a free creature*»: la sentenziosa energia della prima proposizione evoca gesti indomiti, che la voce illustra minuziosamente e lo strumento avvolge in una sostanza mercuriale, sempre mutevole. Al solito, Kurtág "vede" con sicurezza l'oggetto che le parole racchiudono e ne imprime l'immagine al disegno del canto[4]. Operiamo dunque alcuni prelievi, che ci permettano di camprendere a quale grado di definitezza giunga qui la pittura di parole.

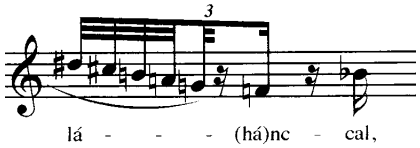
---

[4] P. SZENDY, *Musique et texte dans l'œvre de György Kurtág*, in in AA. VV., *György Kurtág: entretiens, textes, écrits sur son oeuvre*, cit., pp. 266 – 284: 272 – 273. Il saggio accosta questa prima opera vocale e più generalmente la poetica di Kurtág alla semiologia dell'umanesimo rinascimentale: per cui tra segno e significato v'è una prossimità ontologica e non solo, come in seguito sosterrà De Saussure, un legame arbitrario – convenzionale. Nel sistema di pensiero in cui, a ben vedere, il testo di Bornemisza si inscrive, l'affinità di parola e argomento è un dato di realtà; talché necessariamente il potere evocativo del primo termine rinvia al secondo nella forma di un'immagine.
È ciò che accade in questo *Lied* e in altri numerosissimi luoghi: il cifrario della partitura presenta all'occhio figure, che il compositore per primo "ha veduto" attraverso il suono della parola. Proprio queste figure, di rimando, suggeriscono all'esecutore gesti espressivi: allo stesso modo in cui, forse (cfr. G. KROÓ, *Les "Dits de Péter Bornemisza"*, cit.: 233), certe forme di *Augenmusik* praticate nel XV sec. dai maestri fiamminghi – e nel successivo da Lasso e dai madrigalisti – legavano per convenzioni retoriche gli aspetti figurativi della notazione al contenuto del testo. Niente allora poteva affiorare al livello dell'espressione, che già non fosse significato nella pagina notata.

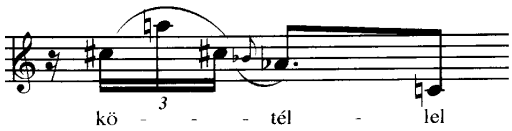
Il carattere sfuggente della psiche umana, che nessuno afferra in alcun modo – e catena (*lantz*) né corda (*kötel*) valgono a intrappolare –, è rappresentato da figure specifiche per ciascun inefficace mezzo [cfr. Es. 6 a), b)].

Es. 6 [II, 2: linea del canto]

a) [b. 12: «(...) *neither with* ***chains***»]

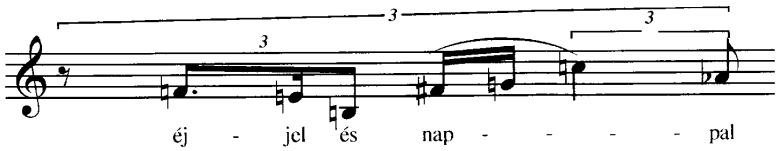


b) [b. 13: «*nor with* ***rope***»]



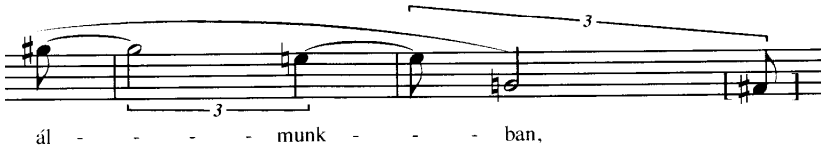
Pure in questo caso, osserviamo che non solo il testo vale a determinare le figure, in relazione a una forte loro connotazione pittorica, ma anche la mera successione di note. Queste figure infatti giocano sulle due collezioni esatonali e le adoperano con evidenti disegni simmetrici. Soltanto l'acciaccatura di b. 13 (sib_1) incrina lo schema: apre lo spazio a un si_1 che non arriverà; per il resto e al solito, il pensiero ordinante del compositore non recede neppure ai più minuti dettagli.
Coerentemente, il giorno e la notte («*eyel és nappal*») sono illustrati con disegno analogo di figure simmetriche e complementari: come i due archi di un ciclo a cui il tempo sembra ridursi [Es. 6 c)].

c) [b. 17: «(...) *day and night*»]

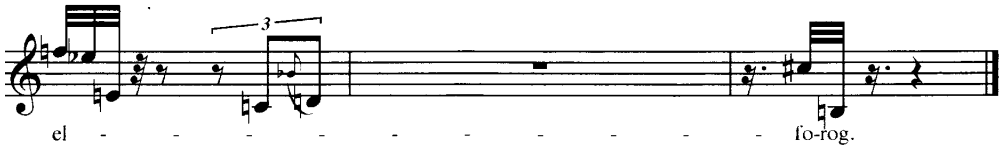


Il sogno che ospita i sogni («*álmunkban*»), come condizione d'inerzia, e il movimento erratico della mente («*elforog*») trovano a loro volta un riscontro pittorico: il primo in una lenta curva, che procombe con due soli movimenti per lo spazio esteso di un'8va ecc. [*sol*# $_2$ – *sol*$_1$: Es. 6 d)]; il secondo nella successione di tre impulsi fulminei, disgiunti da silenzi in cui il pf. imita in inversione il loro profilo.

d) [bb. 21 – 22: «*in our dreams when we sleep,*»



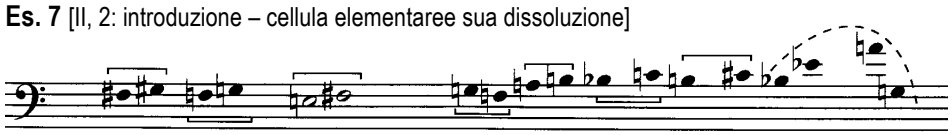
e) [bb. 23 – 25: «*it wanders.*»]



La contemplazione del dettaglio lungo questa galleria ricchissima di immagini è un cammino senz'altro affascinante, che implica tuttavia il rischio di appiattire la comprensione dell'opera su un piano superficiale; non rende conto inoltre dei processi formali di più ampio respiro. Perciò, in ordine almeno a questa seconda sezione, pare opportuno avanzare più speditamente: i principi poetici restano infatti immutati e governano con le stesse modalità il rapporto fra il testo e l'invenzione musicale, per quanto fantasiosa e sorprendente essa risulti a ogni passo. Una funzione coesiva del tutto esplicano invece i processi generativi e le relazioni tra i materiali, sia all'interno dei singoli numeri sia nella loro successione.

Alla base di questo secondo *Lied* sta per esempio una cellula elementare, che compone l'introduzione pianistica in forma di bicordi alternati. Essa opera come un oggetto timbrico uniforme (aggregato di 2ª magg.), che solo si disgrega in prossimità del canto: allora (b. 7) gli impulsi accolgono più ampi intervalli[5] [ES. 7] e lasciano lo spazio a un caleidoscopio di figure guizzanti.

Es. 7 [II, 2: introduzione – cellula elementaree sua dissoluzione]



Tale cellula inoltre costituisce – l'ordine stesso delle sue trasposizioni lo rivela – il segmento minimo di una scala esatonale; allude cioè a quel campo uniforme di altezze che larga parte avrà nella formazione delle figure seguenti. Posto che già, nell'ES. 6 a) e b), abbiamo incontrato materiali di questo tipo, osserviamo con quale lungimiranza Kurtág ne abbia predisposto l'utilizzo.

Alle bb. 16 – 18 («*but all the time, day and night*»), il pf esegue volate che portano la cellula introduttiva a un grado definitivo di sviluppo [ES. 8]. Queste figure individuano uno spazio timbrico e, con l'intersezione dei campi esatonali, vi immettono tutti i semitoni. Se consideriamo il secondo impulso un'antitesi transitoria (in esso infatti la linea spezzata disgrega la stessa cellula introduttiva, per comporne due segmenti diatonici complementari), possiamo interpretare gli altri come un utilizzo dei toni interi in combinazioni diverse.

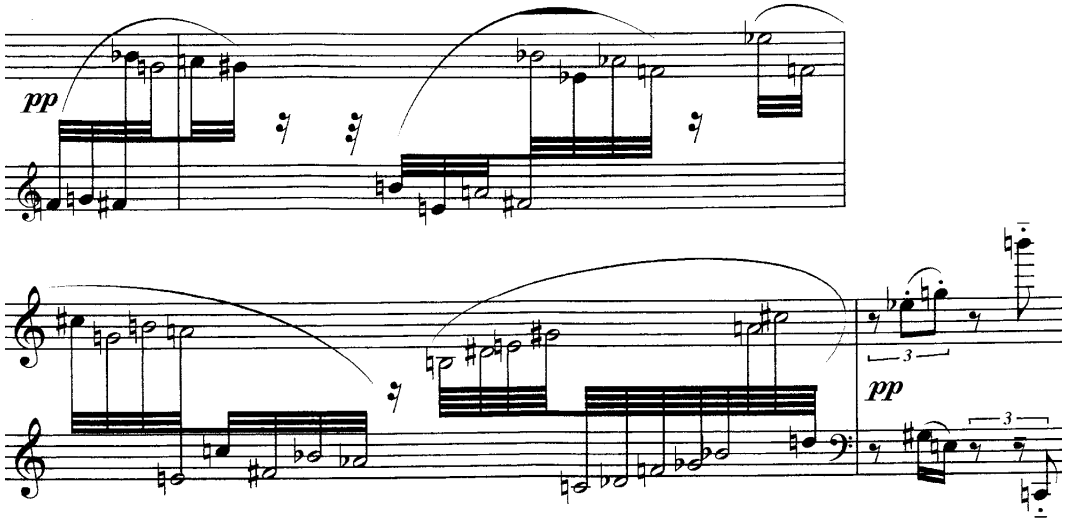
Al di là di una minuta analisi (basterà porre in evidenza l'estensione del tono alla 3ª magg.), è sufficiente notare l'arcata complessiva del procedimento. È ben vero infatti che l'intersezione dei campi esatonali porta spontaneamente a un rapido esaurimento del t. c., ma in questo caso l'esito è differito con cautela: dapprima Kurtág limita lo spazio timbrico; poi, dal terzo impulso, lascia incompleto il secondo campo. Così rimane fuori un *re*, che soltanto in ultima sede è recuperato.

---

[5] R. BECKLES WILLSON, *The Fruitful Tension between Inspiration and Design in Kurtág's* The Sayings of Péter Bornemisza *op.7*, in «Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung», xi (1998), pp. 36 – 41: 37 – 38. Benché ad uno stadio antico delle sue ricerche, in questo articolo l'autrice descrive quanto la coesione formale e l'articolazione delle parti siano state per Kurtág un assillo di prim'ordine; e porta – esempio fra gli altri – proprio questa battuta di raccordo al canto. Fogli sciolti di annotazioni e abbozzi recano riflessioni e tracce di redazioni successive. Per loro tramite, possiamo evincere che nella scrittura di quest'opera il compositore ha seguito due criteri prevalenti: che il testo si rispecchiasse nella musica; che l'arco formale del tutto si fondasse su giunture salde e derivazioni plausibili.

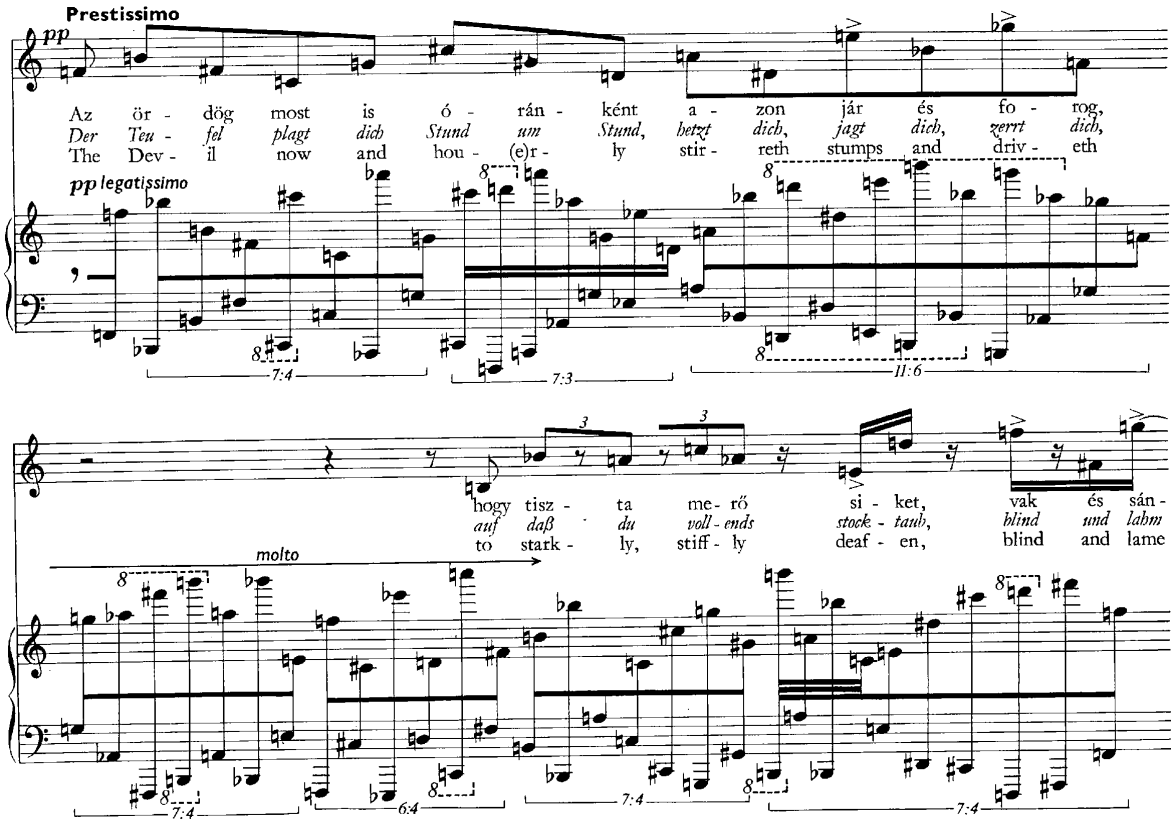
L'evento, come nei *Sayings* spesso accade e in modo sistematico, segna un netto cambio di scrittura. L'Es. 8 riproduce questo scarto chiaramente; evidenzia inoltre le addizioni al t. c. (grafia nera) e le note ripetute (grafia bianca).

Es. 8 [pf, bb. 16 – 18: sviluppo di campi complementari dalla cellula base]



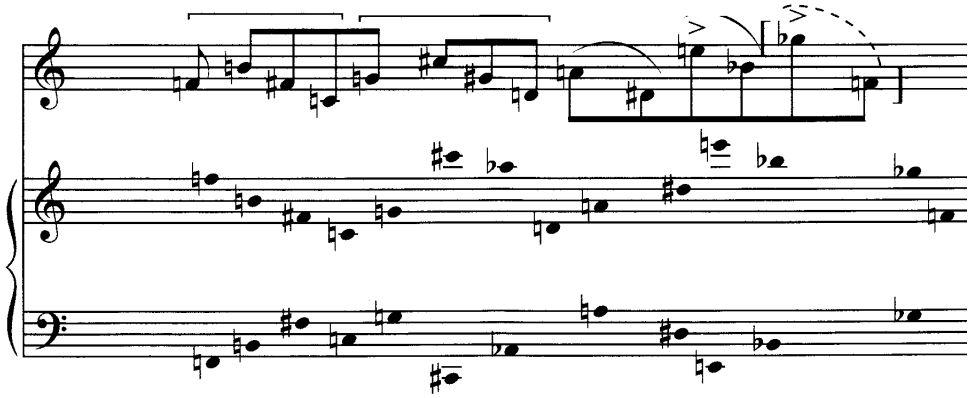
[II, 3] Il terzo numero è attravesato da un'agitazione sinistra, che trascina i due esecutori al limite delle umane possibilità: la parte del canto richiede salti vertiginosi in un tempo rapidissimo, mentre quella del pf ne proietta le linee su una fascia pulviscolare e di mutevole spessore. Le due mani avanzano a specchio, sicché fra di esse lo spazio timbrico si estende e contrae per salti convulsi su estensioni smisurate [Es. 9].

Es. 9 [pf: linea frastagliata e suo raddoppio speculare]



La scrittura pianistica, tanto dispersa nelle regioni timbriche e tanto inconsueta, è in realtà una rifrazione moltiplicativa della linea vocale: ne accoglie tutte le classi d'altezza nella successione originaria, intercalando ad esse note estranee. In tal modo, si costituiscono gruppi più numerosi e ritmicamente irregolari, che addensano una nube sonora come in partitura. L'Es. 9bis estrae alla parte pianistica le note del canto e ne riproduce approssimativamente la collocazione ritmica. Affiora così una struttura portante, che rivela forse la genesi del *Lied* e il processo derivazionale che lo governa.

Es. 9bis [derivazione voce – pf; modello delle dodici note]



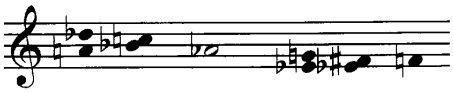
Una serie di dodici note – a cui, per ragioni sillabiche, due sono aggiunte in forma di appendice – impronta la prima frase del canto. Ne traspare una sintassi modulare, che imprime a una teoria di quarte la forma di una doppia progressione. Un ordine rigoroso stringe in un arco compiuto la concitazione del pezzo: la forma grande ricorda il classico A – B – A, dove però la ripresa corrisponde a una fuggevole coda strumentale; il declamato vocale si articola in tre frasi, dove una struttura seriale persiste con poche deroghe. Alla teoria di quarte, nelle due frasi seguenti subentra una permutazione di incisi, compresi dapprima in una 3ª magg. e poi in una 3ª min.
Anche la parte pianistica, quando sottrae al canto le sue inesauste acrobazie, lascia affiorare la serie dei dodici suoni: così nel raccordo strumentale, all'inizio del secondo sistema [cfr. Es. 9]. Con tale efficacia pervasiva, il pensiero ordinante lega in unità questo pezzo in apparenza caotico. All'occhio ricorda infatti la deflagrazione di minuscoli frammenti, ma all'ascolto – coerentemente al testo – riproduce con movenze meccaniche le macchinazioni del diavolo intorno alle sue vittime[6]: «*The devil, now and every hour, stirs and tunrs to deafen, blind and lame you absolutely* (...)».

[II, 4 – 9] I primi tre numeri di questa seconda parte indagano per altrettante metafore l'affondo del soggetto dentro di sé. Ottenebrata da un pensiero peccaminoso e privata della visione di Dio (II, 1), la mente umana si lascia cogliere da un'euforia selvaggia: paga di se stessa e della propria libertà, dapprima s'illude di potersi muovere a piacimento (II, 2); poi però, all'improvviso, il demonio

[6] G. KROÓ, op. cit., pp. 234 – 235. Lo stesso autore, fedelmente a una visione che accosta volentieri a Beethoven e Liszt il pensiero macroformale di Kurtág in questa fase (e, di conseguenza, legge questa seconda parte come uno "scherzo" e la successiva come un "adagio": cfr. *ibi*, p. 217), pone in evidenza la struttura tripartita di questo *Lied*.

l'assale con operosità frenetica (II, 3): azzerata ogni sua percezione, precluso l'accesso a ogni forma di salvezza, l'anima è colta da un invincibile torpore (II, 4).
Se prima, benché scapricciando, l'umana psiche ha potuto dar prova di una energia intenzionale, ora si consegna indifesa all'azione di forze esterne. Lo stato inerziale è la condizione di partenza: frustrata nel proprio dinamismo, l'anima diventa accidiosa e si ripiega su se stessa. A partire da questo istante, il diavolo potrà prenderne possesso e sfigurarla con le sue vessazioni.
I numeri qui raccolti formano insieme una progressione in tal senso; rappresentano l'agitazione crescente dell'anima che precipita nel peccato[7]. **II, 4** si volge nel giro brevissimo di undici sillabe – note, alle quali corrisponde una porposizione di tenore proverbiale: «*Idleness is the pillow of the devil*». Al sonno dell'anima è propizio il demonio; ne ha necessità, infatti: squassa e travolge la vita dell'uomo a partire da uno stato d'incoscienza. Il torpore discende nell'anima e si manifesta – al canto – con il gesto plateale di uno sbadiglio: l'esteso *glissando* reb_2 – do$_1$. Seguono altri due impulsi, che compongono la parte vocale in un disegno simmetrico: due campi cromatici di 3^a magg. a distanza di t., congiunti dalla nota intermedia in funzione di asse. [Es. 10]. Nel pf, con ritmo vieppiù dissimile, la voce fedelmente si rispecchia all'intervallo assoluto di 3^a magg.

Es. 10 [linea del canto: campi paradigmatici]



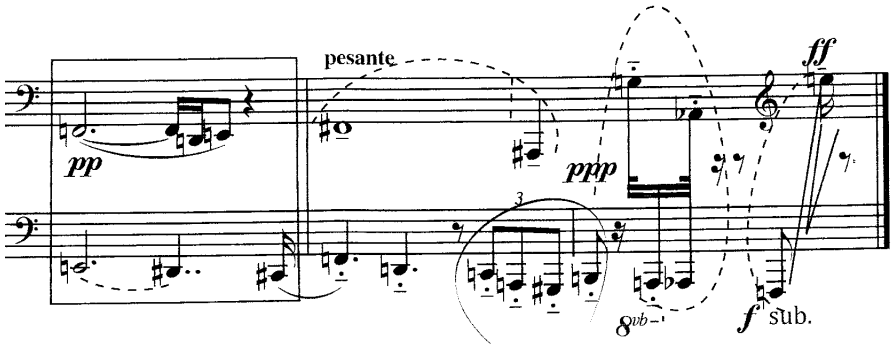
L'ultima nota del canto (si*b* / [*ko*-]*sa*) cade sul primo battere del numero successivo (**II, 5**). Questo è un interludio strumentale, in cui sono recuperate figure significative da II, 1: il motivo dolente (cfr. Es. 1, a) e l'espansione dell'oggetto timbrico cui appartiene (cfr. Es. 2: *gliss.*); esse conservano il portato iconico della prima loro applicazione: nebbia densa e nube oscura, qui correlate all'oscuramento dell'anima. Il respiro è largo, come indifferente; ad un tratto nondimeno, si contrae in repentine scosse nervose (b. 4 [– 5]): stimolato forse dal diavolo, che incattivito comincia a scorrazzare per l'anima caduta nel sonno[8]. Il breve interludio agglutina le sue evanescenze nell'ultima riga, dove una scrittura contrappuntistica prende all'improvviso il sopravvento [Es. 11].

---

[7] R. BECKLES WILLSON, *György Kurtág: "The Sayings…"*, cit., pp. 82 – 87. L'idea di un dinamismo sempre più marcato, impresso da un'azione esterna come descritto, è definita in queste pagine con la felice espressione «*wave of activity*». Proprio grazie a quest'arcata cinetica è lecito considerare i numeri 4 – 9 come unità formale compatta.

[8] Dato l'argomento delle parole, sembra più appropriata questa interpretazione di R. BECKLES WILLSON (*ibi*, p. 83); e al confronto quella di G. KROÓ, per quanto affascinante (op. cit., p. 235: «(…) *deux brefs passages de notes ultra-rapides, pareilles à des tressaillements nerveux. Nous trouvons-nous là devant un portrait du démon ou devant l'évocation de nos névroses modernes?*») risulta un poco troppo digressiva.

Es. 11 [II, 5, bb. 9 – 10 (contrappunto sul motivo di Es. 5)]

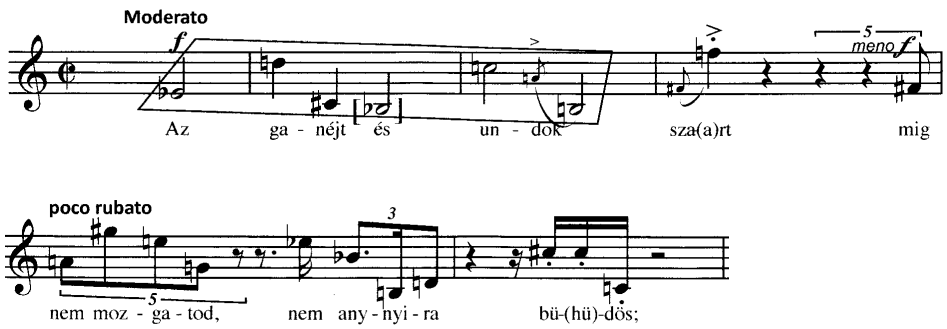


Le due parti svolgono il tema del canto di cui all'Es. 5 [«*A bűn mint egy sűrű köd* (*Sin, like a thik fog*)]». Il suo primo motivo – cornice di 3ª magg. e semitoni inclusi – compare in tre differenti trasposizioni, di cui l'ultima si prolunga nel tema completo; crea così un ponte che collega l'interludio al numero successivo. Nell'Es. 11, linee di forma diversa delimitano i campi delle trasposizioni. La serie del tema è enunciata fra i due numeri nel modo seguente (tra parentesi quadre il primo parziale, compreso nell'esempio dalla linea tratteggiata; fuori dalle parentesi il secondo, affidato in II, 6 alla voce sola): [Fa# – La#$_1$ – sol – La^1 – La*b* – Fa$_1$ – mi$_2$] – mi*b*$_1$ – re$_2$ – do#$_1$ – ~~si*b*~~[9] – do$_2$ – si.

Il testo di **II, 6** reca una similitudine invero ardita, che accosta due domini fra loro tanto distanti da far sobbalzare chi legge / ascolta («*Loathsome dung and turd is not too smelly while untouched; as soon as it is stirred, however, the smell emerges from within. Likewise, most men are silent while undisturbed by temptation. But if the Devil's incitements lure... up they start*»): la voce avanza attraverso di essa con passo sillabico, scandito e sentenzioso. Il primo periodo è enunciato con la sintassi consueta di proposta e risposta, mentre il profilo delle frasi, da spezzato che era, diventa progressivamente più morbido. Al pf nitidamente, come su uno schermo, tutte le immagini del testo sono proiettate: dagli scatti nervosi e inorriditi, che scompongono quella massa rivoltante (bb. 8 –

---

[9] Il si*b* è barrato perché non appartiene a questa serie. All'attacco di II, 6 infatti, la parte del canto svolge una frase autonoma, che nel suo primo segmento completa – con la deroga descritta – il tema dell'interludio. Nel passo corrispondente (bb. 1 – 5 con levare, riportate qui sotto), possiamo osservare che detta frase è costituita a sua volta da una serie continua, la cui ultima nota è il *sol*$_1$ di b. 4 (penultimo 8vo di quintina). L'intersezione con la serie del tema è compresa nella cornice; il si*b* barrato nel testo è compreso tra parentesi quadre:



10), al coacervo materico, che sprigiona un lezzo insostenibile (bb. 10 – 11: *clusters*). Così, lungo questa avventura di un'anima, sono rappresentati in musica gli effetti devastanti delle istigazioni diaboliche. Le figure musicali si succedono secondo lo sviluppo del testo, dal cui messaggio ricavano la pregnanza scenica che le contraddistingue. La loro successione, però, non è mera conseguenza di un riflesso di immagini: porta piuttosto una giustificazione anche in ordine al tessuto musicale. Anche qui infatti, gli scarti da una zona di scrittura a un'altra sono puntualmente determinati, oltre che dalle parole, dal completarsi del t. c.

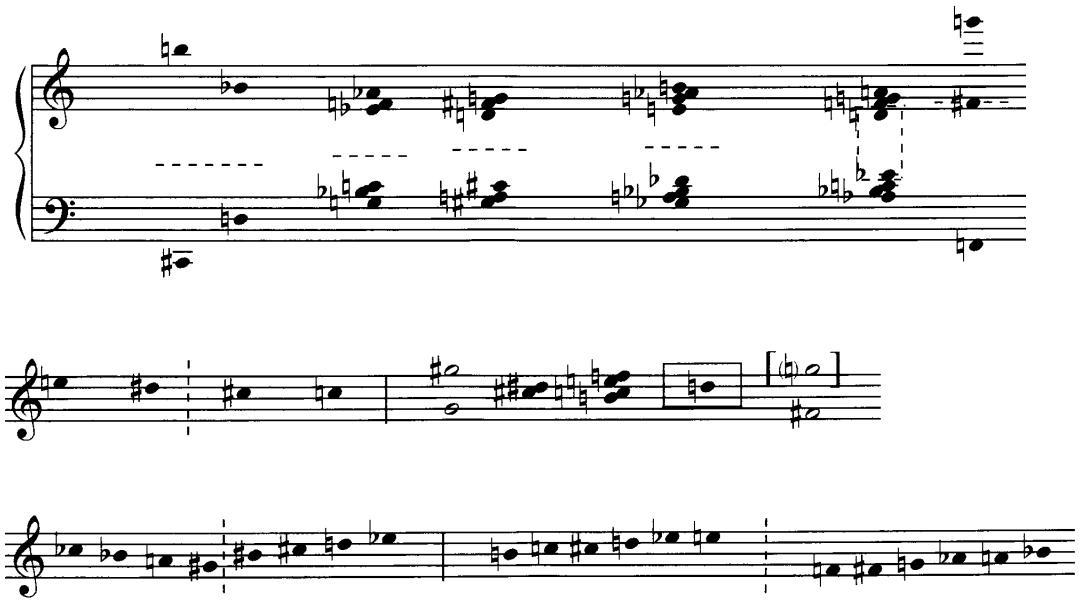
Il secondo periodo accoglie l'altro termine della similitudine: uomini placidi e posati, finché la tentazione non li agita; poi all'improvviso sconvolti da contrazioni grottesche: insospettabili caricature di se stessi. La misura repentina di tale scarto è in fondo la chiave di volta nella sequenza II, 4 – II, 9, che innesca una progressione cinetica sempre più intensa. Se tra questi numeri agli esecutori non è consentita alcuna soluzione di continuità, è per una ragione drammaturgica che trova nello scarto descritto l'impulso più energico. «(...) *de ha reárohan az ördög izgatása, felindul*» (*But if the Devil's incitements lure… up they start*): questa proposizione, sia cantata sia – alla fine del n. 7: un altro interludio – ripresa fra parentesi, crea un moto impetuoso, che nella sua agitazione irrefrenabile scuote ogni figura musicale: fino ad infrangersi nel catostrofico accordo di II, 9 (***ffff***, per giunta in contrattempo). L'effetto complessivo ha la forza trascinante delle grandi arcate drammatiche e, sì, sembra vicariare in pienezza una scena d'opera[10]; è inoltre mirabilmente preparato da quanto accade in II, 6 / bb. 12 – 23, in corrispondenza delle parole «*Így sok ember, mikor nem kísirtgettetik, sokszor csendes*» (*Likewise, most men…*).
Già in questa sua prima opera vocale Kurtág dà prova, nei confronti del testo, di un uso esegetico della musica. Per come realizza infatti, tra canto e pf, le parole citate, sembra voler annientare la portata del libero arbitrio. Ne discende una interpretazione dell'etica protestante – complici le parole di Bornemisza – in cui nessuno spazio decisionale resta all'uomo: egli è piuttosto alla merce'

---

[10] I. BALÁZS, *Portrait d'un compositeur vu par une cantatrice: entretien avec Adrienne Csengery*, pp. 184 – 194, in *György Kurtág: entretiens, textes, écrits sur son oeuvre*, a cura di P. ALBÈRA, in «Contrechamps», n.12 - 13 (1990) pp. 175 – 291: 190 – 191. Il grande soprano ungherese – che ha preparato con il compositore le prime esecuzioni di lavori significativi, quali tra gli altri i *Poslania pokoïnoï R. V. Trusovoï* op. 17 e i *Kafka-Fragmente* op. 24 – afferma che «les *Dits de Péter Bornemisza* ont été écrits à la place d'un opéra». Di Bornemisza, Kurtág conobbe al principio la tragedia *Elektra* (1557) e intese metterla in musica; poi, accostate le «Tentazioni diaboliche» (*Ördögi Kísértetek*, 1579), ne fu a tal punto sconvolto («Ces textes eurent un effet si terrassant sur lui…») da cominciare a comporre su di esse. Così abbandonò il progetto di un'opera, ma né allora né in seguito poté compensare il desiderio di scriverne una.
Nei *Sayings* nondimeno, si possono riscontrare alcune persistenze del genere rappresentativo: sublimate piuttosto lungo un processo di interiorizzazione, per cui si veda L. FENEYROU, *Le Maigre et le Mort : à propos des "Dits de Péter Bornemisza" op. 7*, in *Ligatures. La pensée musicale de György Kurtág*, a cura di P. Maréchaux e G. Tosser, Presses Universitaires de Rennes, 2009, pp. 35 – 49: 44 – 45. L'autore qui sostiene che, nel caso specifico, i prelievi dall'opera siano i seguenti: dimensione drammatica, situazioni strumentali ormai interiorizzate, scena immaginaria ("nostalgica") di uno sguardo a ritroso, atti rappresentativi immessi nel discorso musicale, nonché un senso del tragico. Per quest'ultimo egli intende – rinviando a G. LUKÁCS, *L'Âme et les formes*, Paris, Gallimard, 1974 - «sagesse des limites que le héros prescrit à la Valeur à laquelle il a indissolublement lié sa vie».

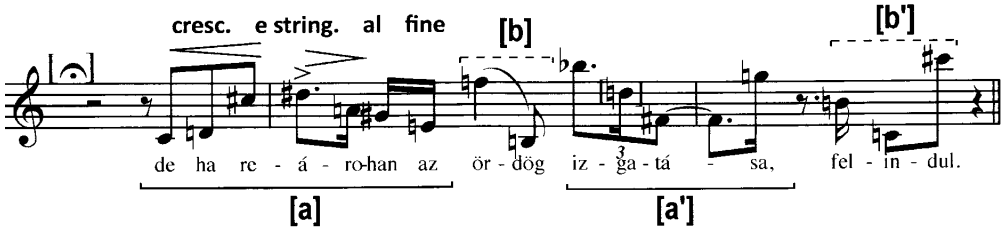
di forze esterne, Dio e il demonio, che lo traggono in salvo o ne fanno scempio[11]. Il correlato in musica è degno di attenzione: al canto sillabe sconnesse (separate da pause, cioè; ma non esplose nello spazio timbrico: si colgono bene infatti, alle bb. 17 – 23, le due arcate discendenti), erratiche; al pf accordi di struttura simmetrica, già completamente costituiti e perciò statici [Es. 12].

Es. 12 [II, 6, bb. 12 – 22 (accordi simmetrici – non evolutivi – alla parte del pf)]



Abbattuta ogni resistenza, il demonio s'insinua nell'anima e nel breve volgere d'un respiro diventa suo bizzoso signore. L'immagine di tale repentina e incontrastata conquista è bene impressa nella linea vocale [II, 6 / bb. 24 – 26: Es. 13]: il cui sviluppo – un motivo arcuato [**a**] e la sua invesione [**a'**], contratta e trasposta all'insù; un inciso [**b**] che li collega e li segue, esteso nella forma inversa [**b'**] fin oltre due 8^{ve} – ben rappresenta l'appropriarsi di un'anima in tutto lo spazio della sua realtà.

Es. 13 [bb. 24 – 26, canto (immagine della conquista di un'anima inerme)]



Un rapido esame di questo periodo consente di gettare una luce ancor più nitida sulla tecnica dodecafonica seguita da Kurtág. La successione: **a** – **b** – **a'** traccia una serie completa a cui una sola nota – il *re*$_2$ posto nell'esempio tra parentesi – è estranea. La proposizione ipotetica: «(...) *de ha*

[11] R. BECKLES WILLSON, op. cit., p. 85. Se dall'esterno giunge all'anima ogni azione in grado di formarne l'identità, che mai resta – si domanda l'autrice – all'uomo? La presente pagina, d'altra parte, offre dell'umanità un ritratto inane: impari al compito di tracciare un destino; persino incapace di articolare un messaggio compiuto: la declamazione del canto, gravemente inceppata, ne dà impietosa conferma.

reárohan az ördög izgatása» è formata da tredici sillabe; ha tuttavia un significato di instabilità [(...) *if the Devil's incitements lure...*], che al compositore dev'essere parsa incompatibile con l'introduzione di un gesto asserivo quale il ribattuto. Qui e altrove, il messaggio del testo è tutelato da un criterio di priorità; le direttrici interne alla tecnica dodecafonica sono perciò tenute a piegarsi e ad accogliere alcune deroghe.

Alla parte del pf, il presente messaggio riverbera in una scrittura molteplice e dinamica. Vi si possono riconoscere quattro oggetti sonori, legati in realtà a due a due in una prospettiva di addensamento: trillo → tremolo / 2e magg. alternate[12] → *cluster*. Tutto il pezzo successivo, al quale di fatto quest'ultimo periodo di II, 6 appartiene, è composto degli stessi oggetti a cui solo si aggiunge il *glissando*.

II, 7 è l'interludio strumentale in cui le convulsioni dell'anima sono impietosamente raffigurate. A una prima occhiata sembra il pezzo più rapsodico di questa seconda parte, ma non bisogna lasciarsi ingannare dalle apparenze. Disegna in relatà una "forma ad arco", dove le parti stanno in corrispondenza simmetrica. Grazie agli oggetti sonori che le denotano, le diverse sezioni possono essere così descritte: trilli concatenati – *gliss. / cluster* ribattuti [pausa] – ribattuti → trilli / *gliss.* / accordi ribattuti – *gliss.* / accordi (e *cluster*) ribattuti [pausa] – trilli concatenati. Ognuna delle sezioni enunciate – ormai è quasi superfluo precisarlo – ha termine quando il t. c. giunge a compimento. Il pezzo conclude riprendendo l'ultimo periodo di II, 6: ne elabora le figure e riproduce – fra parentesi sotto la parte pianistica – il testo corrispondente. Si disegna così una più ampia e complessiva simmetria, che offre inoltre un sostegno strutturale all'incipiente flusso cinetico (**cresc. e string. al fine** – **Molto agitato** [II, 7] – **calmo, poco a poco stringendo** – **Più agitato** [II, 8]).

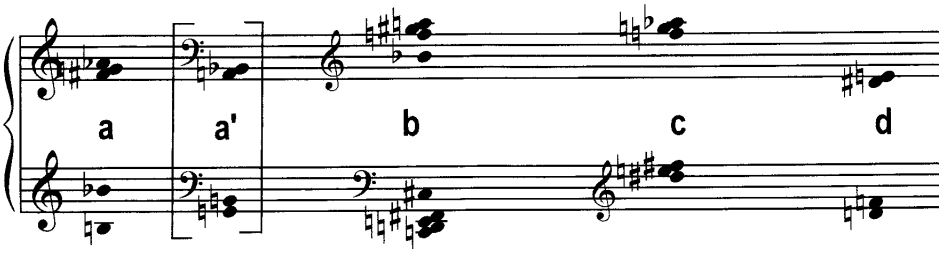
Dalle convulsioni al degrado bestiale: **II, 8** segna la stadio più avanzato della rovinosa progressione. Qui l'abbruttimento dell'anima arriva al punto di sconnettere il linguaggio. Le parole rimangono lungamente incompiute, perché si arrestano a sillabe dal timbro gutturale, ferino. Intrappolate in una specie di *cluster* vocale (tre note contigue da alternarsi vorticosamente: b. 10), sono poi trascinate in due lunghi *glissando* (bb. 12 – 14). Contestualmente il pf sparge i suoi grumi dissonanti, esito a loro volta di accordi al principio ribattuti (bb. 1 – 6): disgregati infine sotto il loro stesso peso. Anche qui – dove l'assalto di una forza esterna diventa percussivo e la voce esplode le sue sillabe per gli spazi più estesi: letteralmente stirate sono le curve del primo periodo [«*Mint az sok csík a kádban, avagy az nyűrvek a dögben*» (*Just like loaches in a bath, or maggots in a carcass…*)] – Kurtág non rinuncia a sorvegliare il processo. Quattro tipologie di accordi massicci – note stipate le une addosso alle altre – si avvicendano prima in forma di chiasmo, poi più liberamente [ES. 14]: viscidi e disgustosi come i molluschi nel cesto[13].

---

[12] A uno dei due estremi, queste 2e alternate sono sempre arricchite da almeno una nota in più. Il risultato è un piccolo *cluster*, che avvicina la figura all'oggetto timbrico di ES. 1, a. Anche la sua estensione complessiva, che spesso raggiunge la 9^{a} magg., rinvia allo stesso modello.

[13] Con la sola eccezione dell'oggetto **b**, l'esecuzione di questi accordi comporta che le due mani si comprendano l'una nell'altra o in parte si sovrappongano. R. BECKLES WILLSON (op. cit., pp. 85 – 86) interpreta il fatto come una sottile metafora musicale. Tale compenetrazione di esterno e interno sarebbe il correlato di una condizione dell'anima, ormai

Es. 14 [II, 8 – pf: bb. 1 – 6 (formazioni accordali ricorrenti per una omogenea zona di scrittura)]



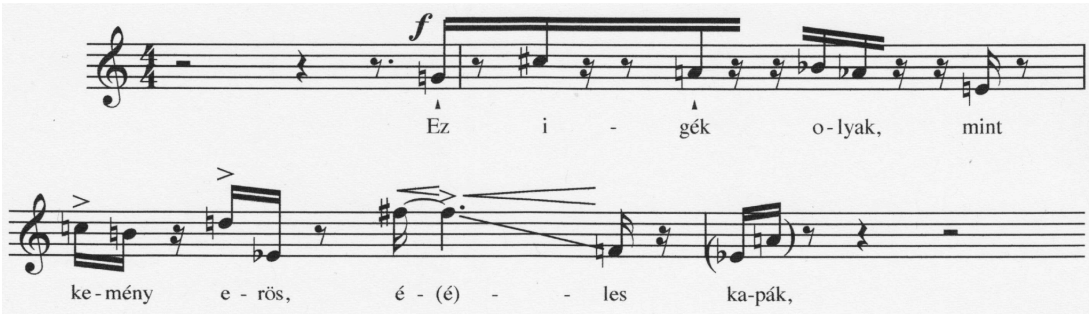
Quanto ai vermi (... *or maggots in a carcass, which squirm when they are moved*), il loro modo di attorcersi – e così traslare posizione – non avrebbe potuto dipingersi meglio (bb. 7 – 8, pf e voce): contratto, esteso, volubilmente arcuato. Nel repertorio di Bornemisza non è immagine, benché sorprendente e concreta, a cui l'arte musicale di Kurág sia inadeguata.

L'interludio **II, 9** è nell'attacco una barriera, su cui si infrange la violenza fin qui accumulata. Gli accordi ***ffff*** hanno in II, 1 la propria matrice: riprendono l'oggetto timbrico che include il motivo dolente (cfr. ES. 1, a). Questo poi, lungo un arco distensivo, s'intreccia al tema di ES. 5 e porta con passi esitanti a una nuova condizione emozionale: più misurata, infine; lucida e meditativa.

Questo è il clima in cui ha corso l'ultimo pezzo della sezione, **II, 10**. Il testo svolge un ammonimento a partire da una similitudine concreta: parole come zappe forti e affilate; e trova in musica il correlato di note pecussive distanziate da pause. Così al pf e al canto, che si imitano lungo la prima parte in un quasi-canone a tre voci. All'attacco, il criterio dei dodici suoni vige in entrambe le parti. Il canto espone una serie completa[14]; il pf invece sferra i suoi colpi lungo due parziali, di otto e dieci note, di cui il secondo è compiuto in corrispondenza di un locale cambio di scrittura. Il principio della simmetria è anche qui presente, sicché – per un'ultima volta, data la sua misura pervasiva in tutta l'opera – sarà mostrato nell'ES. 15 (b, c).

Es. 15 [uso della serie in II, 10]

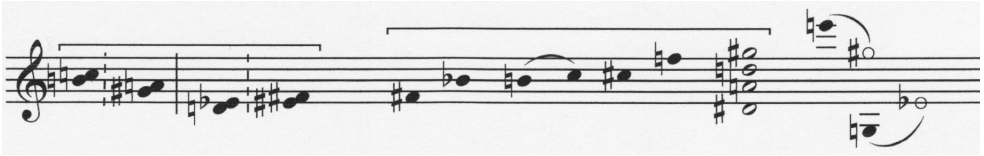
a) [canto, bb. 1 – 4: sintassi di proposta e risposta modellata su una serie completa]



completamente abitata dal demonio. Ciò che dentro vi accade, inoltre, acquista un'evidenza fuori di essa: nell'aspetto e nel contegno dell'uomo.

[14] Questa serie di dodici note, esposta all'ES. 15, a, è suddivisa in due parziali di sei. Il secondo di essi è a sua volta articolato in tre impulsi separati da pause, che espandono un intervallo discendente: rendono così l'intensificazione degli attributi «*kemény, erös, elés*» («dure, resistenti, affilate») riferiti a «*kapák*» (zappe). Cfr. G. KROÓ, op. cit., p. 238.

b) [pf, bb. 1 – 2: campo di 8/12] **c)** [pf, bb. 2 – 4: campo di 10/12 → 12/12]



A livello profondo, la struttura seriale si sgretola progressivamente; in superficie, storie distinte alle due parti: il pf continua con lo staccato di note e accordi, il canto rende progressivamente più distese e liriche le proprie frasi. Questa evoluzione ha un corrispettivo nel testo: «(...) *with which John weeded audacious, evil, hard-souled hearts, so that man might recognize his own inner, ingrained corruption*». Le parole di Giovanni (Battista: primo riferimento nell'opera a un personaggio della Scrittura) vincono la durezza dei cuori, agendo come zappe su un terreno arido: ne estirpano la malvagità radicata nel profondo e li rendono fertili alla predicazione. Il risultato è un acquisto di consapevolezza. L'uomo vede la corruzione della propria anima e si volge a pietà. È tale lo scarto psicologico sotteso a questo passo, che Kurtág ha voluto connotarlo di un carattere proprio (bb. 9 – 11). Il tempo rallenta e nella parte pianistica, che ha lasciato provvisoriamente le semicrome staccate, l'armonia cede ai campi esatonali; la frase del canto s'inerpica e s'aggrappa lungamente a un sol_2, dal quale discende il motivo di Es. 5 ($sol_2 – fa_2 – fa\#_2 – sol\#_1 – sol_1 – mi_2$): l'anima che vede se stessa prende coscienza del peccato che ha accolto.

La ripresa del tempo iniziale porta all'ultima parola del testo: «*gonoszságokat*» (malvagità, corruzione), la cui pronuncia è enfatica e grottesca insieme. Il culmine melodico, un acutissimo do_3, è abbandonato con volute rapide e ampie, che portano la frase a collassare su un sol_1 breve e accentato. Intorno alla voce – come segno persistente dei cuori «arroganti, duri e malvagi» («*gonob és kemeny lelkü*») – il pf riprende a tagliare il silenzio con i colpi appuntiti.

4 *HALÁL*

La terza parte corrisponde al movimento disteso e meditativo del *Concerto*: all'*Adagio* insomma, dove le valenze espressive della musica acquistano, anche nella parte strumentale, un rilievo ancora sconosciuto. Erano prevalsi infatti nei due primi movimenti gli aspetti descrittivi, talché il portato drammatico del testo investiva le figure pianistiche, fino a renderle immagini inattese. Qui invece il contenuto emotivo delle parole non solo affiora alla parte del canto, ma diffonde al pianoforte e si rispecchia nella trama delle sue figure. Ciò non accade tuttavia in modo discreto, tale per cui un nuovo tipo di relazione tra testo e musica si riveli all'improvviso più netto: non più rifratto nelle diverse immagini di canto e pianoforte; anzi si manifesta gradualmente, per una transizione di respiro adeguato. Ciò che accade oltre la voce e intorno a essa abbandona così un poco il dominio contestuale e giunge a posizionarsi negli spazi dell'interiorità.
Tale passaggio si manifesta come l'azione di un evento fattuale sulla sfera soggettiva. *Halál* («Morte»: titolo e argomento delle presenti meditazioni musicali) non è qui descritta come una realtà accidentale: che accada all'improvviso, per quanto ineluttabile; ma come la progressiva conquista di una forza oscura, che afferra ogni uomo in un istante e poi, per gradi e tra i tormenti, lo annienta e dissolve. La morte è destino immanente e presenza assidua, inalienabile[1]; ma è anche pensiero che ritorna e ogni volta conduce a una riflessione più profonda: che dalle angosce del singolo trascorre alla misera condizione di tutti. A questa ricchezza di contenuti, che certo si allontana dalla pletora delle situazioni drammatiche sin qui affrontate e si concentra, ora è rivolta l'invenzione musicale. Sul versante pianistico, essa non abbandona del tutto una valenza descrittiva: anzi, come vedremo, in alcuni numeri la conferma con un radicalismo che sfiora l'utopia; piuttosto le affianca una modalità espressiva simile a quella della voce, tale per cui le due parti diventano a tratti omogenee e abitano insieme lo stesso spazio timbrico[2].

[III, 1] Il primo numero è affidato al solo pf, a mo' di introduzione; presenta il nuovo argomento con plastico vigore e descrive la morte come divenire, come forza che si anima progressivamente.

---

[1] R. BECKLES WILLSON, *György Kurtág: «The Sayings of Péter Bornemisza», Op. 7*, cit.: 92, dove l'autrice opera un accostamento prezioso citando un intarsio ligneo di Hans Holbein il Giovane: *Bilder des Todes* (1524 – 25). In quest'opera, nelle scene abitate da figure di viventi sempre compare almeno uno scheletro: a significare l'intreccio inestricabile della morte alla vita, il suo star qui fra noi alacremente. Anche l'interpretazione di Kurtág, in alcuni luoghi di questa terza parte, rappresenta la morte con un dinamismo indefesso: al pari di un destino meccanico che s'impadronisce delle membra e le contrae in una danza grottesca.

[2] La condivisione di cellule e figure autorizza probabilmente un confronto con l'universo del *Lied*. In questa terza parte effettivamente, la convergenza di canto e pf a livello di scrittura è in taluni passi tanto avanzata, da ricordare una tradizione che fa capo – più che a Wolf, già nominato in ordine alla potenza evocatrice della parola, che Kurtág sa attualizzare in pari grado – al pensiero motivico di Brahms. Non possiamo certo ignorare l'affermazione autorevole secondo cui le opere vocali di Kurtág non possano iscriversi in questo genere [«*Une chose est sûre à mes yeux : Kurtág n'écrit pas de Lieder. Nous ne possédons pas encore d'expression pour désigner plus précisément le nouveau genre qu'il a créé, et qui se forme dans son atelier* (…)»: I. BALÁZS, *Portrait d'un compositeur vu par une cantatrice*, cit.: 190]; tuttavia, poiché negli *Sprüche* la musica aderisce al testo con munizia sottile, il modello dell'opera pare insufficiente: stando almeno ai precedenti storici, il genere del *Lied* – nella sua fenomenologia molteplice, che non esclude affatto lo stile drammatico – costituisce un termine di confronto più appropriato.

Nell'affresco precedente abbiamo assistito all'azione rovinosa del peccato. L'anima inerme ha ceduto alle tentazioni e ne è stata travolta, fino al degrado più turpe e alla catastrofe. Ora la morte, che di tale rovina è l'effetto (morte dell'anima, nelle vicende della seconda parte: dannazione), è descritta in prevalenza come un processo organico. Questo segna uno scarto di prospettiva, che offre all'invenzione del compositore aree nuove da esplorare.

Al principio, morte è l'impatto greve e improvviso con una forza di sopraffazione: irrompe nella forma di un *cluster* denso, che ha la dinamica di una caduta allo sprofondo (due 3e magg. addensate con i semitoni; sono consecutive: si – mi*b* / mi – la*b*, ma la superiore è rivoltata e gettata in basso di tre 8^{ve}). L'intensità s'attenua e il conglomerato rimpicciolisce: dalle due fasce descritte al piccolo grumo si – do$_1$ – do#$_1$. Il secondo impulso elabora questo stesso oggetto, con la dislocazione del semitono interno: SOL#$_1$ – sol – la; se ne distaccano, pulviscolari, acciaccature in uscita: prima si$_1$, DO$_1$ isolati (resta fuori dal t. c. un si*b*, accortamente sottratto alla teoria dei semitoni e differito in chiusura di frase), poi la rapida discesa – come un dissesto – lungo gli estremi MI – SI*b*$_1$.

In tal modo gli oggetti accordali liberano scariche di energia, che pare determinata e consapevole. Le acciaccature hanno profili lineari, immessi nel disegno complessivo di un'arcata ascendente: si vede bene lungo il secondo sistema, che svolge di fatto una transizione. Qui tre incisi, dove l'oggetto accordale – ancora persistente, ma impoverito di fatto e sottile (un bicordo di 7ma magg.) – non riesce più a trattenere i gesti guizzanti. Essi lo disgregano: con forza corrosiva, sostenuta peraltro da una contrazione del battito (**poco a poco più andante**), riescono infine a farlo esplodere. Una danza allora (**agitato, giusto**: sistemi terzo e quarto), lievemente scomposta, insieme caparbia e caotica, invade lo spazio timbrico con formazioni late; ha breve corso, ma nel ritmo fissa nettamente l'alternanza di due e tre sedicesimi[3]. Si arresta all'improvviso nel silenzio; poi riprende con tre lacerti, che ripresentano il tema "del peccato" (cfr. *Bűn*, Es. 5: «*Sin, like a thik fog*») allineando come segue le sue note: 1-2, 6-7, 3-5[4].

[III, 2] Con le prime tre note di questo stesso tema, mi$_1$ – sol#$_1$ – sol$_1$, attacca la parte del canto al numero successivo [Es. 1]. Il testo paragona la morte a una rete per uccelli, che afferra e avviluppa le sue prede. Ogni inciso della linea vocale disegna, per un'arcata ascendente, un profilo involuto e centripeto, i cui estremi distendono la 3^{a} magg. d'attacco fino a una 9^{a} magg. / min.; raggiunto il

---

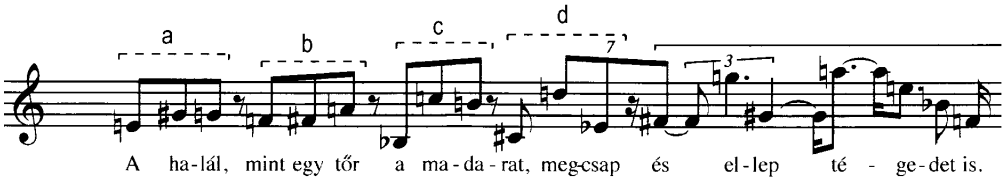
[3] R. Beckles Willson, *Bulgarian rhythm and its disembodiment in «The Sayings of Péter Bornemisza», op. 7*, in «Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae», cit., pp. 269 – 280: 272 - 275. La oscillazione sistematica e apparentemente imprevedibile tra il due e il tre fu definita da Bartók "ritmo bulgaro". Non importa, in fondo, che per gli etnomusicologi si tratti di una improprietà: dal momento che i compositori sucessivi hanno preso per buona questa definizione e riprodotto il modello bartókiano nelle loro opere. Così Ligeti, ad esempio (*Musica ricercata* [1951 – 53], VIII: «Vivace. Energico» [2 + 3 + 2]), e Kurtág stesso. In quest'opera, egli usa successioni alterne di movimenti semplici e composti in *Vállomas*, in *Halál*, 1 (passo esaminato qui, non citato però dall'autrice) e 4 e in *Tavasz*, 4. Per la velocità di esecuzione richiesta e gli ampi sbalzi timbrici, detto ritmo quasi non si avverte all'ascolto; nondimeno è puntualmente associato da Kurtág, secondo le suggestioni del testo, all'immagine del corpo.

[4] Le note 3 e 4 occupano la parte superiore in bicordi di 6^{a}. Ciò dipende dal fatto che l'intervallo del loro rivolto, la 3ª svolge in questo pezzo (ma non solo: numerosi gli esempi anteriori e, come vedremo anche nella presente parte, successivi) la funzione di cellula. Le numerose armonie "grigie", in cui si accatastano tutti i semitoni, sono spesso il risultato dell'intersezione dei campi di 3^{a} magg. (o di 2^{a} magg., che è compresa in essa).

culmine su un la_2, il canto precipita in un crollo di 4e, che il pf anticipa, riprende e prolunga fino alle profondità irreparabili (la_2, mi_2, $si\flat_1$, fa_1, si, fa#, do, SOL, DO#, $SOL\#_1$, RE_1)[5].

Es. 1

Linea del canto: parziali, serie, complemento di frase



Il canto svolge una serie, cui si connette – trasposizione del suo ultimo parziale e successivo sviluppo – un complemento omogeneo di frase. Dati gli esiti musicali, l'immagine della rete, che s'abbatte sugli uccelli e ne trattiene il volo, pare abbia agito come una suggestione per Kurtág. In questo pezzo infatti, il pensiero seriale è applicato senza deroghe e rappresenta forse uno spazio costrittivo, dal quale non si può sfuggire. La serie è articolata in quattro parziali di tre note ciascuno, che transitano dal canto al pf nel pieno rispetto della loro integrità. La TABELLA 1 ne illustra l'utilizzo alla parte strumentale.

Tabella 1

(III,2: pf – uso della serie e suoi parziali in corrispondenza del canto)

1° RIGO					1 – 4	5 – 12	FA#, sol_3	$sol\#_1$	b			c		a	la_2, mi_2	sib_1, fa_1
SISTEMA	b	a	d	c						d	c				a / b	
2° RIGO					b	a	d	c	a			d	b			

Mentre il ritmo si contrae e diventa sempre più incalzante / convulso (proprio come in una caccia implacabile), la serie attraversa indefessamente le figure. La successione dei parziali usa in prevalenza – tre volte su quattro – questo modello: b – a – d – c. Predomina una tessitura di tipo armonico; però alla seconda enunciazione del modello, due parti si sovrappongono con ritmi divesi:

---

[5] R. BECKLES WILLSON, *The fruitful tension between inspiration and design in György Kurtág's "The sayings of Péter Bornemisza" op. 7 (1963 – 68)*, cit.:. 39 – 42. Il lavoro preparatorio (Quaderno d'appunti n. 3, Folio 1, pp. 12 – 15), relativo ai giorni 10 – 12 giugno 1966 (cfr. *ibi*, nota 10), mostra come in questa fase Kurtág fosse preoccupato di conferire all'opera un disegno tonale complessivo. A questo scopo egli agì sui raccordi fra i numeri e in particolare – tra III, 2 e III, 3 – volle immettere un intervallo di 4ª ecc.: re – sol#. Coerentemente, innalzò di ½ t la prima versione di *Virág az ember*; decise inoltre di rimuoverla da una sede introduttiva e collocarla nella posizione attuale: da III, 1 a III, 3, come vestibolo alla scena formidabile, in cui la morte lotta con il corpo e strappa l'anima alle membra. Al principio infatti (ciò risulta in tutte le versioni anteriori alla bella copia), l'attacco di *Virág az ember* era sol_2 – $mi\flat_2$: la trasposizione definitiva, di conseguenza, fa di esso un'inversione della 3^a magg. mi – sol#, che delimita il primo impulso nel "tema del peccato". Al quale tutto – III, 2, III, 3 ed altri passi notevoli di questa terza parte – si riconduce, abilitando senz'altro l'esegeta a descrivere tra *Bűn* (peccato) e *Halál* (morte) un collegamento non solo a livello concettuale, dove già palesemente agisce nel testo, ma anche musicale.

Tutto ciò è di estremo interesse; serba tuttavia un significato – non dobbiamo dimenticarlo – come confronto di emergenze locali. L'azione ordinante del compositore agisce in modo reticolare e a un livello più profondo, dalla genesi dei materiali al governo dei processi.

e la superiore espone la serie completa, senza la usuale e peraltro pervasiva articoalzione in parziali. Tutte le note estranee sono anch'esse prelievi della frase vocale; attingono alla sua parte seconda, successiva alla serie (cfr. ES. 1, note comprese sotto la linea continua).
Esula da questo schema rigoroso soltanto l'arcata conclusiva, che si tuffa verso il grave attraverso la sottoposizione di 4e. Essa forse rappresenta la conquista soverchiante della morte; quanto segue da vicino, infatti, si distanzia da ogni cosa udita fin qui: come accadesse in un'altra dimensione. Il quadro di una sfida estrema, quella di ogni uomo con la propria morte, è incorniciato da due brevi meditazioni – vertiginose per lirismo, disarmanti per semplicità – sulla condizione umana. Poiché queste sono strettamente affini e omogenee, la loro analisi è differita di un solo passo: allo scopo di poterle conoscere insieme. Esaminiamo ora la scena della morte, che pone agli esecutori le richieste più esigenti.

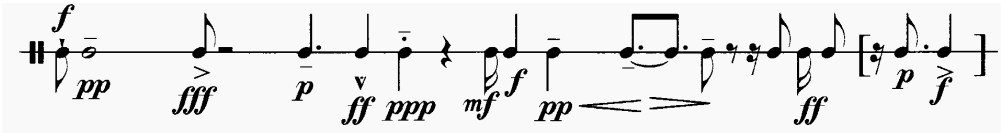
[III, 4] La morte è qui raffigurata non tanto come un fatto istantaneo, quanto come un'avventura rovinosa, che trascina il soggetto in un combattimento inadeguato alle sue forze. La voce del predicatore invita a considerare che la dissoluzione è per ciascuno un evento progressivo, segnato da ogni sorta di tribolazioni nel corpo e nello spirito. Benché l'esito corrisponda all'immagine statica di un corpo consegnato allo sfacelo, ciò che precede porta i segni di un dinamismo incessante: come una disperata lotta (ἀγὼν) per contenere, inermi, un assalto inoppugnabile.
Anche in questa occasione le parole di Bornemisza sprigionano una forte energia drammatica, che Kurtág registra puntualmente con le proprie invenzioni musicali e – in accordo alla lunghezza del testo, tra i più diffusi dell'opera – proietta su una struttura riccamente articolata. Talché, osservando lo sviluppo di questa composizione con riguardo alle figure pianistiche, è possibile individuare quattro zone di scrittura prevalenti [pf, **α – δ / α' – δ'**]. Ognuna di esse affiora come un preciso correlato di un passo testuale e poi, lungo il pezzo, ricorre una seconda volta in forma variata. Perciò l'arco trova nel complesso una coesione: riverbera nelle sue sezioni le immagini verbali, ma realizza in modo indipendente un ordine architettonico. Quanto alla parte del canto, essa reca più fedelmente l'impronta del testo: non è composta di figure ricorrenti, ma svolge in un flusso unitario il suo sviluppo drammatico.
Nel complesso, ci troviamo in presenza di un contrappunto di forme: la parte del pf è articolata in sezioni; quella del canto invece scorre in continuità, evolve il suo profilo in accordo all'intensità dell'azione. Osserviamo dunque in misura analitica la parte strumentale, nel modo in cui riflette le immagini del testo e le sviluppa.
[pf, **α**]: *Az ember nek halála igen iszonyú ésröttenetes dolog* [«For every man his death is a terrible and horrible thing»] → prende corpo una figura a strati, compatta: un edificio imponente, come una gabbia interiore. L'aggregazione è governata da un procedimento a canone, tale per cui ogni voce ribatte la stessa altezza con un ritmo estremamente irregolare e in una successione fissa di intensità e modi d'attacco[6] [ES. 2].

---

[6] R. BECKLES WILLSON, *Bulgarian rhythm and its disembodiment in «The Sayings of Péter Bornemisza», op. 7*, cit.: 279. L'estensione di un ordine seriale a parametri diversi dall'altezza rinvia senz'altro al modello che Kurtág – stando all'autrice – volle tenere presente nel comporre questo passo: *Threnody to the victims of Hiroshima* di Krzysztof Penderecki, dove lo stile puntillistico e la scrittura a fasce trovano applicazione integrale. Non pare tuttavia

Es. 2

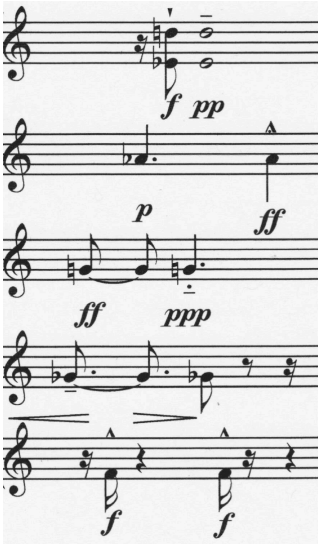
Schema delle voci canoniche: ritmo, intensità e modi d'attacco



Nove voci riproducono, sovrapponendosi, questo schema ritmico; lo accorciano progressivamente, secondo la misura imposta dalla proposizione vocale. Il modello di un serialismo integrale è infatti subordinato a un intento rappresentativo – rendere lo stato di costrizione e tormento che la morte reca all'uomo – e non costituisce un esercizio di stile. Non appena il testo suggerisce un'altra immagine, Kurtág affida al pf una figura differente, governata da un diverso principio ordinante. Perciò il testo, in seno a una concezione drammatica complessiva, impone limiti netti allo sviluppo delle singole sezioni formali; nondimeno, il presente canone ha una durata bastevole a costituire una fascia continua lungo le classi d'altezza: do – la*b*. Una sia pur breve sezione offre un'idea definita del processo e della sua natura paradossale [Es. 3, a]. Questo "canone impossibile" edifica una figura di cui troviamo l'evoluzione [Es. 2, b] alle parole [pf, **α'**]: *lelki és testi töredelmet* («(...) spiritual and bodily tribulations»). Qui la fascia si crea non più come effetto di un canone, bensì per oscillazioni cromatiche di bicordi semitonali successivi; quanto al ritmo, esso abbandona l'aternanza di semplice e composto (*cliché* "bulgaro") e diviene perfettamente complemetare.

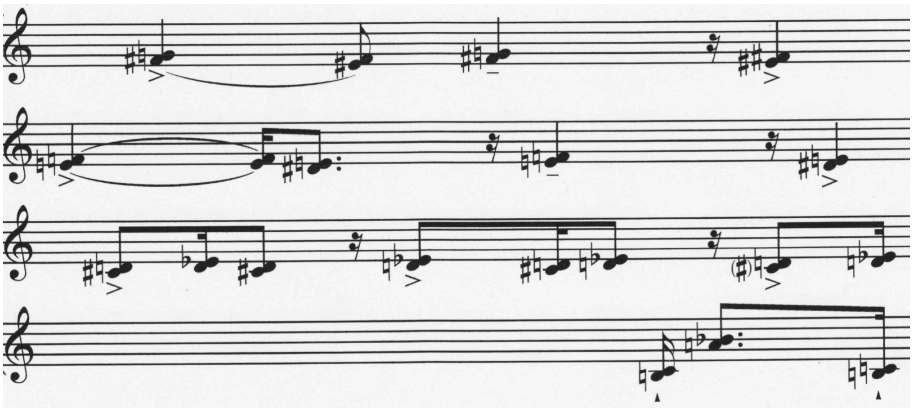
Es. 3, a

Fascia costruita dal canone



Es. 3, b

Evoluzione della fascia: dal canone alle oscillazioni di bicordi



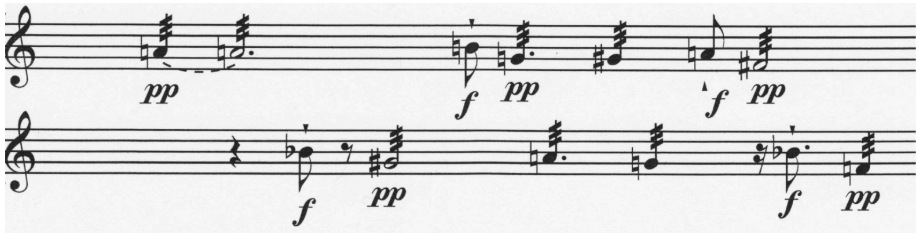
[pf, **β**]: *Mert először sok betegségt* («For initially it besets him with pain (...)») → immediatamente oltre il confine segnato dal canone con le sue classi d'altezza (do – la*b*), la figura successiva fissa un asse di simmetria al proprio sviluppo.

---

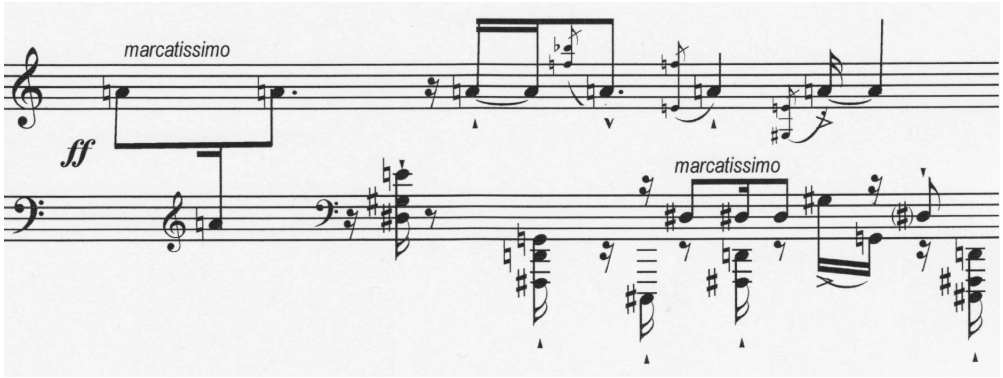
condivisibile l'interpretazione secondo cui l'omaggio possa significare, grazie ai materiali e ai caratteri stilistici, «una perdita del corpo nella musica» simile a quella presentata dal testo in senso organico-biologico. A un'analisi accurata infatti, questa lettura perde un punto d'appoggio fondamentale. Nella sua interpretazione dei *Sayings*, l'autrice mette in relazione l'uso del ritmo bulgaro alle immagini che riguardano il corpo e le sue affezioni; nondimeno, proprio nel passo in cui la voce descrive il distacco dell'anima, l'articolazione ritmica della parte strumentale (cfr. Es. 4, b: dobbiamo sottindere un ottavo al principio, sicché va tutto a posto come in un metro di ¾) non presenta quelle oscillazioni di tre e due che ne denotano il *cliché* lungo la storia della ricezione.

A partire dal la_1, la fascia si allarga nelle due direzioni di un ½ t alla volta: finché il processo, al solito apparentemente semplice, si esaurisce in corrispondenza della coppia $re\#_2$ (dislocato all'8va superiore, senza riguardo alla estensione simmetrica) – fa_2[7]. Risalta nell'intera figura la dialettica di intensità e articoalzione: ***f*** staccatissimo – ***pp*** ribattuto (da eseguirsi tanto stretto da sembrare un termolato d'arco), così come la forza attrattiva della nota assiale la_1 [ES. 4, a]. La stessa polarità ritorna come contrassegno nella elaborazione di questa figura, in corrispondenza del passo testuale [pf, **β'**]: *minden tagoknak és inaknak* [«(…) pain breaks out in mucles and tendons»]. Qui, il ribattuto / tremolato si trasforma nella percussione insistita di un ritmo sghembo (*marcatissimo*), dove il re# – nota più distante lungo il circolo delle 5e – si sottopone al la_1 e forma così un doppio pedale. A loro volta, le note incidentali (staccatissimo) diventano accordi massicci e affilati, cui dal principio è consentito occupare tutto lo spazio timbrico [ES. 4, b]: è l'ultimo assalto della morte, che sferra i suoi colpi più violenti prima di separare l'anima dal corpo.

Es. 4, a
Fascia più sottile e simmetrica rispetto a *la*$_1$ (sezione iniziale)



Es. 4, b
Doppio ped. *la*$_1$ – *re#*; proiezioni accordali delle note incidentali



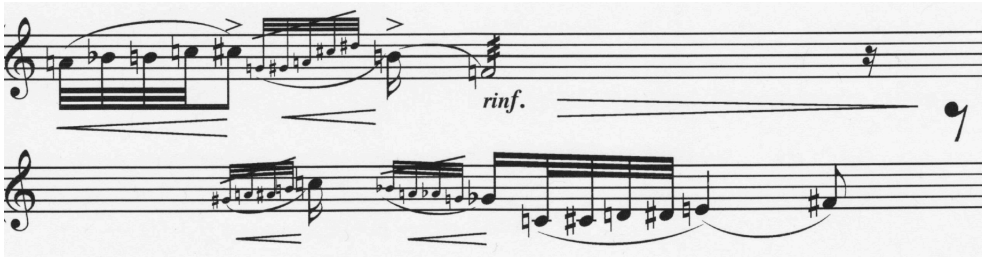
[pf, γ]: *fájdalmat* [«(…) desease (…)»] → l'energia concentrata e pulsante del ribattuto stretto – quasi tremolato d'archi, dicevamo – scioglie i vincoli di un'azione verticale e pungente, sfugge con gesti aerei: volate di biscrome e appoggiature multiple che distendono in orizzontale la grana

---

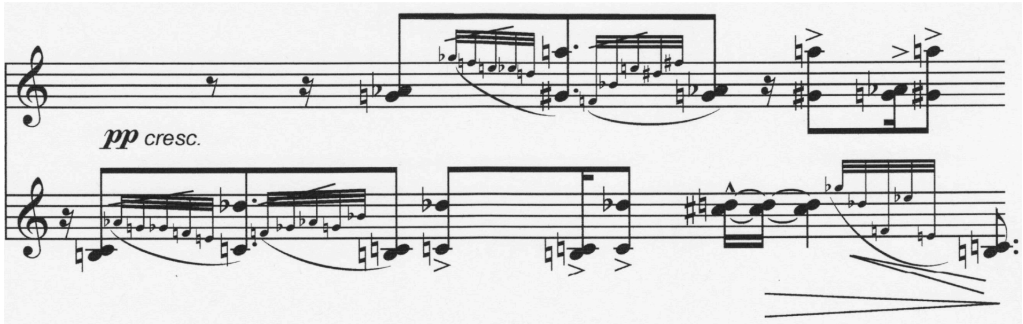
[7] La distribuzione di gesti analoghi al grave e all'acuto secondo un disegno simmetrico a partire da una nota assiale corrisponde a un uso elementare del t. c., cui spesso Kurtág ricorre per distribuire i dodici suoni nella misura di una frase. Inoltre, per estendere la frase stessa oltre i suoi limiti immediati ed esercitare un controllo sul processo (contenere cioè il meccanismo, aprendo una lacuna nel suo portato), egli priva un determinato istante della sua propria nota: al fine di farla comparire più tardi, come una conclusione discrezionale del processo-frase.
Qui, tale destino tocca al do_2, che è sottratto alla presente figura e differito a quella successiva: dove il ribattuto / tremolato esula dal proprio campo gravitazionale e si trasforma in volate di trentaduesimi.

cromatica della fascia precedente [ES. 5, a]. I due termini del procedimento derivazionale sono molto affini; disegnano un arco omogeneo della storia che qui si racconta: l'impresa crudele della morte ai danni dell'uomo, che in modo progressivo estende ogni sorta di oltraggi, dapprima come un focolaio puntiforme e poi come un morbo che attraversa, pervade e distrugge ogni fibra → [**γ'**]: *fájdalmával elszakítja* [«(…) it tears the spirit from the body»]: ES. 5, b. A queste due fasi corrispondono le figure degli ESS. 4, a e 5, a. Inoltre, la relazione che corre tra di esse ritorna, con maggiore intensità drammatica, tra le figure degli ESS. 4, b e 5, b: al tempo cioè dell'assalto finale, quando le volate di biscrome e gli accordi taglienti coesistono nella stessa figura, come evoluzioni di un comune archetipo (ribattuto / tremolato + note incidenti) attrverso un tessuto omogeneo. A questa altezza infine, le masse accordali incorporano e dislocano le classi d'altezza del doppio pedale (la e re#), lanciando entrambe verso l'acuto[8].

Es. 5, a
Dal ribattuto stretto (tremolato) alle volate di biscrome



Es. 5, b
Evoluzione delle appoggiature multiple entro la trama accordale

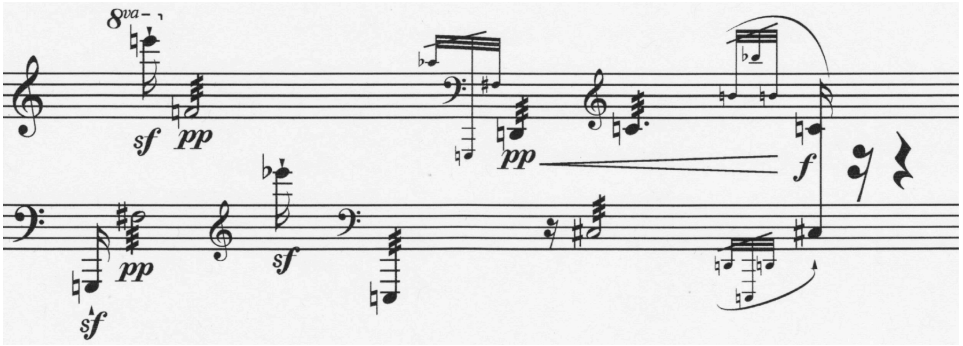


[pf, **δ**]: *sok bút, bánatot, háborút és röttegést* [«with much grief and sorrow, strife and dread»] → nella quarta zona di scrittura, l'archetipo dialettico: ***f*** staccatissimo – ***pp*** ribattuto conosce uno sviluppo differente da quelli fin qui descritti; fissa uno stadio evolutivo intermedio, che possiamo così definire: il ribattuto / tremolato catalizza ancora gesti divergenti (acciaccature triple dal profilo spezzato); le note incidenti esplodono per lo spazio timbrico [ES. 6, a]. L'oggetto sonoro del ribatutto possiede infatti un'inerzia centripeta, che prima di spezzarsi oppone molte resistenze. È forse questa una metafora musicale dell'ultima lotta (l'agonia, appunto), in cui l'anima s'aggrappa alle membra e ancora non cede alle affezioni insinuanti e percussive della morte. Infatti, in corrispondenza del passo testuale [pf, **δ'**]: *nagy rémülésekkel és iszonyúságokkal* [«(…) frightful

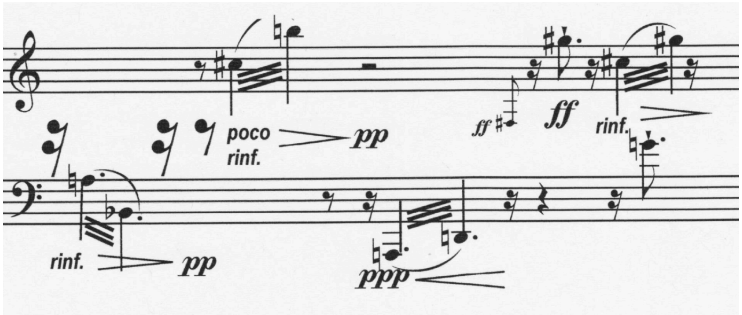
[8] In realtà, l'ES. 5, b mostra soltanto il destino della prima nota-pedale: essa diventa la_2 tra gli accordi eseguiti nel ritmo sghembo. Tuttavia, quanto segue in partitura reca la proiezione della seconda: prima $re\#_3$ e poi (ultimo accordo) $mi\flat_4$, lungo una intensificazione dinamica che arriva fino al ***fff***.

and agonizing pain (…)»], prende forma nelle figure pianistiche un evento che invita a una duplice, complementare interpretazione: da una parte i gesti divergenti smagliano la compattezza del ribattuto; dall'altra quest'ultimo, trasformandosi in tremolato fra due diverse altezze, ingloba e contiene la forza centrifuga delle acciaccature multiple [ES. 6, b][9].

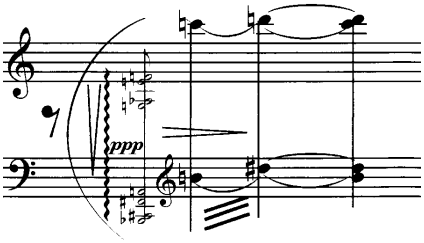
Es. 6, a – Dislocazione delle note incidenti; acciaccature spezzate



Es. 6, b – Acciaccature inglobate nel tremolato



[9] Lungo il cammino che porta dal ribattuto stretto al tremolato, Kurtág sfrutta un'analogia. Le acciaccature in entrata assorbite da una polarità lunga e pulsante (cfr. ES. 6, a) richiamano una figura di III, 1: il bicordo di 7ma magg., su cui si posa una ricca formazione accordale, eseguita anch'essa rapidamente come un'acciaccatura. La transizione dall'uno all'altro oggetto sonoro tiene conto dell'inerzia del ribattuto. Questo tipo di articolazione infatti, prima di recedere a un bicordo fisso, placcato, agita un *cluster* di 3a magg. nel modo seguente:



Il tremolato di altezze distinte è poi ripreso nel passo di cui all'ES. 6, b. La presente figura costituisce perciò, in assoluto, un precedente per futuri sviluppi; contestualmente invece, essa avvicina l'oggetto timbrico di III, 1. Perché lo assimili del tutto, manca una sola fase: raggiunta la quale, il tremolato si rapprende nel bicordo fisso, cui fa seguito – come nel modello anteriore – o l'acciaccatura multipla in uscita o un altro bicordo. A questo punto (di fatto, nella parte centrale dello sviluppo), si svolge una rilettura meticolosa di III, 1 secondo le sezioni: **poco a poco più andante** – **agitato, giusto**, fino alla pausa grande di ¼ (p. 32 della partitura, sistemi 2 – 4); vale a dire tutta la sezione della danza in "ritmo bulgaro", introduzione compresa.

Nel presente numero, questa rilettura si estende esattamente da p. 37 – sist. 3 a p. 38 – sist. 1 (formazione verticale n° 9: DO_1 – do$\#_3$), in relazione alle parole: *az embere hozván, végre az lelket az testől* [«all leaving creatures; lastly the body and soul (…)» (traduzione interlineare, in partitura)]. In ordine alle note, la conformità al modello è ineccepibile; quanto al ritmo invece, l'oscillazione di due e tre è abbandonata. Questo impone infatti la linea vocale.

Fuori dal novero di queste sezioni sta una breve coda (p. 40, **calmo, ma scorrevole**). Qui il pf recupera decisamente la figura del ribattuto stretto, in una sonorità sempre soffusa, che si avvicina alle soglie del silenzio. Campate ampie, nella teoria dei suoni. La fascia è ora stirata all'inverosimile e articolata in due frasi più un epilogo: in seconda sede una discesa cromatica (fa# - la), dove ogni passo misura – fino al *re* – una 9ª min. Ne risulta un'arcata che attraversa quasi tutto lo spazio timbrico disponibile e bene rispecchia il dissolvimento del corpo: *az testet döggé, büdössé, porrá és hamuvá teszi* [«The body decays, becomes putrid, and disintegrates into dush and ashes»].

Alcune parole ancora sulla <u>linea del canto</u>, che segue come dicevamo uno sviluppo continuo. Nelle sue prime due sezioni, essa muove come intrappolata entro due pentacordi cromatici [$\boldsymbol{\pi_1}$ e $\boldsymbol{\pi_2}$]: rispettivamente, do#$_2$ – do$_2$ – si$_1$ – la#$_1$ / si*b*$_1$ – la$_1$ e la*b*$_1$ – sol$_1$ – fa#$_1$ – fa$_1$ – mi$_1$. Alla fine della seconda sezione, la voce esegue in sequenza re$_1$ – mi*b*$_1$: le note che mancano al t. c., nonché l'asse tra i due pentacordi (o campi di 3ª magg.) una volta disgiunti. Questo evento scioglie le altezze da una polarità fissa e abilita le trasposizioni: di qui in avanti allora, la linea acquista improvvisamente un profilo spezzato e molto inquieto, come richiede l'azione che il testo ritrae. Intese come classi d'altezza – al pari di tutte le altre – le due note dell'asse ritornano nella sezione seguente, al punto apicale: re$_2$ (p. 37, sist. 1) – re#$_2$ (sist. 2).
Altre due ampie sezioni compongono la linea del canto. Nella prima di esse, è compiuto il passaggio definitivo alla intersezione dei pentacordi. Il ritorno di $\boldsymbol{\pi_1}$ (p. 37, sist. 3: levare escluso) corrisponde all'ultima volta in cui uno dei due campi di 3ª magg. è usato in forma omogenea; dopodiché, i campi si confondono lungo campate timbriche sempre più estese e drammatiche. Nell'ultima sezione soprattutto, i salti di registro e la faticosa conquista del culmine (si$_2$) torcono la voce in un declamato pieno di terrore: è questo il correlato psichico dell'aggressione mortale.
In sede conclusiva – strappata infine l'anima dal corpo – due brevi frasi: la prima, frazionata in tre impulsi (cinque, tre, due note), intreccia ed esaurisce i pentacordi senza ripetere suoni; la seconda, indivisa e sussurrata (*Spechgesang*), annette a $\boldsymbol{\pi_1}$ le due note dell'asse. Rimane fuori soltanto il *la*, nota più grave di questo tetracordo nonché polarità di struttura in ordine al pezzo: si tuffa con un gesto definitivo nel registro grave del pf.

[III, 3 / 5] Precedono e seguono la scena della morte due numeri brevissimi: undici note ciascuno; essi avvolgono i confini del dramma nel quasi-silenzio di una meditazione poetica. Commisurata allo sfondo universale e immenso di un divenire cosmico, la condizione umana si mostra in tutta la sua fragilità: *Virág az ember* [«Man is but a flower»].
Il testo rimane ivariato, poiché i due numeri sono di fatto la effusione di uno stesso pensiero. La musica vi si adegua e costruisce, ai margini opposti dell'abisso, un ponte ideale di continuità. Il pf è qui uno strumento monodico: intreccia alla voce un dialogo interiore, accogliendone le suggestioni nel proprio alveo immenso. Le undici note funzionano come una serie, la cui linearità è spezzata affinché possa crearsi un contrappunto. Tre unità sintattiche – di cinque, tre e tre note – distribuite

su un periodo unitario[10], in modo che l'ultima si sovrapponga alla precedente. Il pf sottrae alla voce il suo ultimo inciso, che restituirà soltanto dopo la catastrofe: sul margine opposto, quando la stessa meditazione tornerà *ex post*, con un cambio di prospettiva[11]. La prima volta infatti, il pf serve a creare uno sfondo, uno spazio di risonanza: sparge tre sole note per un'arcata grande, dal grave all'acuto[12]; la seconda volta i ruoli si invertono: lo strumento conquista il primo piano e il canto esegue l'ultimo inciso. Poiché inoltre la sua minima lunghezza è inadeguata a quella del testo, la voce emette le due ultime sillabe senza un'altezza definita.
Stiamo in fondo osservando due versioni dello stesso pezzo, la seconda delle quali traspone le unità sintattiche una 4ª sotto. Nella veste pianistica inoltre, ogni frase è dilatata nei suoi intervalli mediante l'interposizione sistematica di un'8ª. Infine, alle stesse unità sintattiche sono applicate permutazioni di matrice seriale: il rivolto degli intervalli e la forma retrograda. Tutt'altro che fine a se stessi però, tali artifici sostengono un respiro grande della forma; per cui, in sintesi, i due numeri sono correlati nella dialettica di proposta e risposta.

[III, 6] Questo numero porta i caratteri evidenti del sermone a cui si volge, nei modi austeri di un declamato. La linea del canto è asciutta ed essenziale, avanza con passo ieratico e ha un respiro solenne[13]. Si tratta di connotazioni singolari nel contesto intero del ciclo, che discendono per via prioritaria dalla natura del testo. Nel caso presente infatti, le parole sono parche di immagini e piuttosto, con l'asprezza consueta dei proverbi, intrecciano sentenze.
Immediate le conseguenze alla parte pianistica: essa non è più ricettacolo di figure, emanazioni mutevoli del contenuto verbale; si fa sostegno discreto e monocromo, che alterna e combina percussioni lievi e lunghe risonanze accodali: gesti rapidi le prime, quasi-figure che subito dileguano.

---

[10] G. KROÓ, *Les "Dits de Péter Bornemisza"*, cit., pp. 224 – 226. La trama intervallare del periodo è segnata dalla predominanza della 3ª magg.; è inoltre ordinata secondo una successione simmetrica, in cui l'intervallo prevalente è accompagnato da altri due soli: 9ª min. e 2ª magg. (rispettivamente due e una occorrenze).

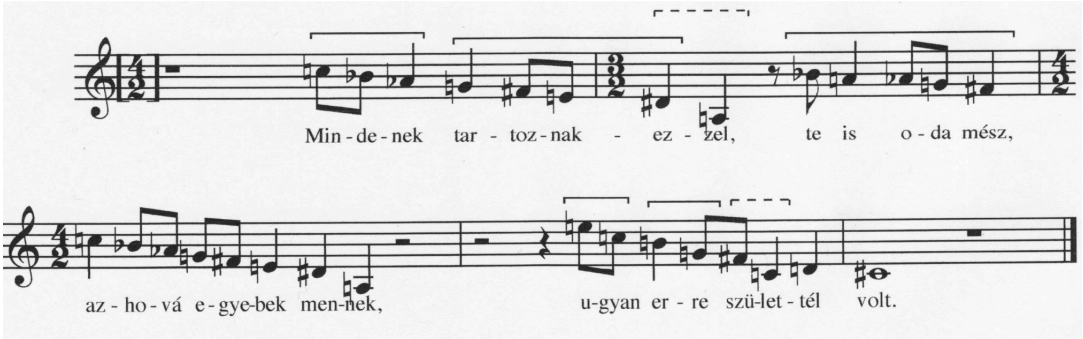
[11] *Ibidem*, p. 226: «La première image musicale compare la vie humaine à d'odorantes fleurs perchées sur des tiges fragiles et se courbant avec grâce dans le vent, tandis che la seconde confronte un être humain infiniment petit et vulnérable à l'angoissante amplitude d'espaces infinis et effrayants». Sulla scorta di ciò, l'autore definisce il rapporto tra i due numeri come una "variazione di carattere in musica".

[12] Queste tre note disegnano una frase paradossale, che lega in proporzione inversa la componente gestuale e quella fonica. Se l'esecutore intende legarle, come suggerisce la linea tratteggiata che le congiunge, deve eseguire $FA\#_1$ – sol_1 – si_4 con un enfatico incrocio delle braccia. L'intensità sommessa (***ppp***) e il timbro sempre più esile sono così compensate da un gesto che possiamo definire attoriale. Un simile rapporto con lo strumento è reso consueto in *Játékok*; pertiene del resto alla poetica di Kurtág: al suo pensiero creativo intorno alla genesi del suono.
Per uno schema corporeo funzionale all'esecuzione di questo autore, R. BECKLES WILLSON fissa la necessità di riposizionare l'attacco di un gesto – i. e. la genesi di un suono / figura – entro la persona fisica dell'esecutore; e ricorda le parole di Kurtág durante una lezione pianistica. Poiché l'autrice aveva mancato una nota all'arrivo di un ampio salto, egli l'ammonì: «[Y]ou can not miss the note, your finger IS the F sharp before it starts its journey» (op. cit., p. 278).

[13] G. KROÓ, op. cit., pp. 241 – 242: congiuntamente a una complessiva semplicità nell'eloquio, l'autore riconosce in questo pezzo «une structure (…) des lignes rappellant celle des chants populaires». Quanto allo stile che ne consegue, il distacco da una forma individuale di espressione comporta «quelque chose d'archaïque, d'ancestralement collectif, de rituel».

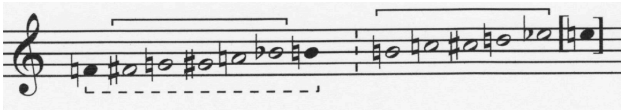
Le parole compongono un'argomentazione in quattro passaggi: 1) ogni uomo ha coscienza di dover morire; 2) nondimeno, con l'approssimarsi della propria morte, si abbruttisce in ogni sorta di terrori; 3) non vale a nulla tutto ciò: è cosa sciocca e inutile (riflessione articolata in forma di impietosa apostrofe e di domanda retorica); 4) destino di ognuno è la morte, come un debito che siamo nati a pagare. La linea del canto corrisponde a questi passaggi con altrettanti periodi, dei quali il più lungo e articolato è il secondo. C'è una ragione per questo: le espressioni contorte del moribondo lusingano il talento attoriale del predicatore, che si abbandona per qualche istante all'effetto di un'emissione senza corpo; in corrispondenza delle parole: (...) *csavarog, búsong ordít, jajgat* [«man wanders sadly, howling, wailing»], Kurtág prescrive una recitazione intonata (*Sprechgesang*) che non è più canto. Per il resto, prevale uno stile assai prossimo al recitativo, restio alle inflessioni liriche; soltanto l'ultimo periodo, costituito di quattro frasi discendenti, accoglie una espressività più mite ed effusiva: quasi a rappresentare il destino di morte come una dolce sconfitta, in cui il sollievo prevale sul dolore [Es. 7].

Es. 7
Linea del canto: ultimo periodo



Un breve sguardo alle cellule motiviche apre una prospettiva sull'armonia. Anche in questo numero, la 3ª magg. ha un valore costitutivo, che si manifesta in ambedue le parti ma soprattutto in quella del canto. Il passo riportato in esempio reca in evidenza sia questo intervallo sia la 4ª ecc., che è a esso omogenea. L'una e l'altra segnano dal principio il limite dei campi, il cui utilizzo ha sempre una funzione sintattica ed espressiva. Il passaggio a un campo complementare, infatti, corrisponde a uno scarto significativo dello sviluppo lineare. Dentro al primo periodo si nascondono due pentacordi cromatici, le cui relazioni fissano un modello evolutivo [Es. 8].

Es. 8
Primo periodo: pentacordi, estensione, intersezione



Il pentacordo più grave si estende in forma simmetrica per mezzo di un semitono, così da formare un eptacordo cromatico di 4ª ecc. Il recitativo esplora ed esaurisce questo campo lungo un'arcata ascendente; dopodiché si flette all'improvviso e raggiunge in successione le due note che delimitano la 3ª interna [(sol#$_1$, si$_1$,) sol$_1$, **la#**, **fa#$_1$**: (*ki ne*) *tud-**ná, hogy***]. Questo passo ha il valore

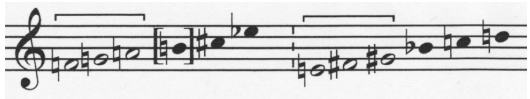
di un compendio, oltre il quale sono consentiti sviluppi più avanzati. Subito infatti il materiale attinge al pentacordo più acuto e la linea diventa più frastagliata e inquieta. Il periodo si conclude esattamente sulla nota che, fuori dal sistema descritto, completa il t. c. (mi_1).

Le classi d'altezza del secondo periodo sono, nella sua prima parte, comprese nell'insieme si*b* – fa#, vale a dire fra gli estremi rivoltati della prima 3ª magg. (cfr. ES. 8); nella parte in *Sprechgesang* invece, le note raggiungono ed esauriscono il campo complementare.

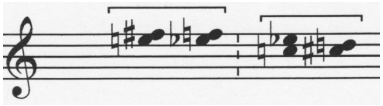
Il terzo periodo, che corrisponde all'invettiva (*Mit sírsz, nyavalyás? mit rikoltsz?* [«What are you crying for, wretched one? Why are you screeching?»]), è composto su un campo di intersezione, che corrisponde nondimeno a una 4ª ecc.: do – fa#.

L'armonia del pf è omogenea a quella del canto e tuttavia più mutevole. Da una parte estende la 3ª magg. sull'intera collezione esatonale, dall'altra intreccia trasposizioni dello stesso campo: in modo da configurare l'ambiente timbrico consueto, vale a dire opaco [ES. 9, a]. Una volta ottenuta una successione continua di semitoni, le componenti originarie si annullano in essa; sicché è possibile estrarne formazioni che rinviano ai gruppi esatonali ovvero a matrici diverse [ES. 9, b].

Es. 9, a
pf, bb. 1 – 2: campi di terze sovrapposti e loro estensioni latenti



Es. 9, b
pf, b. 4: suddivisione di un campo cromatico in componenti diverse



In realtà, l'ordine latente delle due scale esatonali è palese solo in corrispondenza dei primi due impulsi. Subito dopo, l'intreccio dei semitoni abilita intervalli misti, come 3ª min. e 7ª magg. Il procedimento si mostra con chiarezza a b. 4, dove la combinazione di due toni interi crea il campo cromatico di 3ª min., dal quale sono subito estratti l'intervallo di cornice e il semitono.

Formazioni miste abitano coerentemente tutta la parte pianistica, nelle due dimensioni del suo sviluppo: orizzontale e verticale.

[**III, 7**] Tra la scena della morte e quella della sepoltura incontriamo un quadro idilliaco riccamente connotato, al punto da risaltare fra tutti: non solo in questa terza parte, ma nel complesso dell'opera. A livello stilistico, non è forse improprio un accostamento con il genere barocco detto *pastorale*[14]; bisogna tuttavia non cedere al rischio di isolarlo dal resto e non travisare gli aspetti di continuità drammatica nella narrazione complessiva. Lungo questo numero infatti, incardinato a una similitudine, si compie un passaggio essenziale a livello emotivo: da tinte oscure e toni severi, disperate certezze, a più miti destini e risolutivi. Come in giardini odorosi, fioriti e fertili oppure in

[14] Rientrano sotto questo genere due tipi di composizione strumentale: un pezzo in metro binario composto – 6/8 o 12/8 – che imita, nelle armonie statiche e nella tessitura, la cornamusa del pastore; una musica di scena caratteristica dell'*opéra-ballet* nei secc. XVII e XVIII [cfr. voce *Pastoral* in «The Grove dictionary of music on line» (2001)]. Nel caso presente, il termine di paragone è il primo. Rispetto al modello tuttavia, in questo numero lo schema metrico diverge: alterna indicazioni di tempo irregolari e mutevoli: 10/8 – 9/8 – 11/8 – 9/8 – 10/8…; però l'imitazione della cornamusa si rispecchia nel pedale fisso, costituito da una completa collezione esatonale, disteso lungamente in continuità per la prima sezione (bb. 1 – 8).

“palazzi riccamente ornati, dalle pareti rivestite di tappezzerie”, si entra per “pesanti porte difese da numerosi catenacci e serrature”[15], così il passaggio alla vita eterna si compie “attraverso la morte [e] i cancelli di ferro” (*az hálal által, mintegy vaskapu által* [«through death, through the iron gate (...)»].

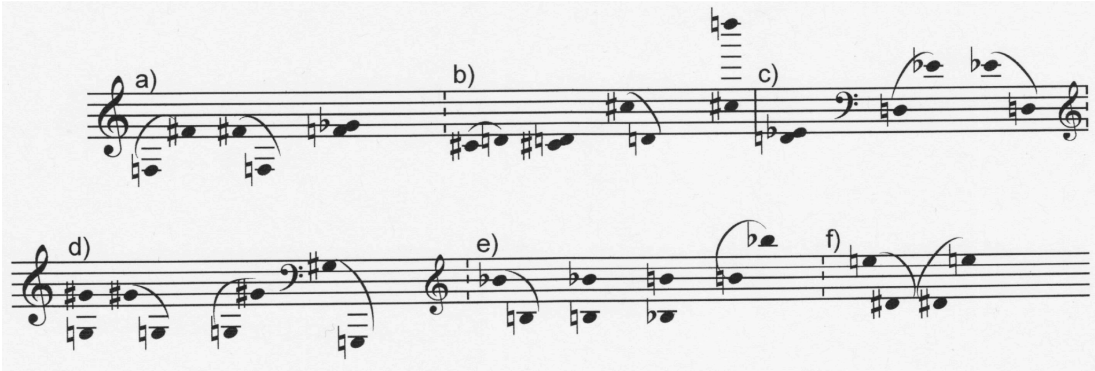
In sintesi, il testo rappresenta un viaggio verso una meta desiderabile. Il punto di partenza è volutamente taciuto, perché non ha rilievo nella narrazione; ciò che conta è il luogo d’arrivo, percepito da chi legge come una dimora: una realtà stabile, in cui la precarietà, l’imprevisto e il mutamento non sono più possibili. Se qualcosa vi accade, è un evento ambientale: infinitamente mutevole ma non più evolutivo, immune dalla rovina. Lungo la catena delle immagini verbali il primo termine di paragone si sdoppia, in tal modo da presentare due ambienti diversi: i giardini e i palazzi; il secondo termine è invece la vita eterna: un luogo ontologico, ormai privo di una connotazione spaziale.

Così, ai due estremi della similitudine, si collocano realtà da descrivere, che sono per la musica cornici di un dinamismo sospeso ovvero, tutt’al più, apparente. La fase del passaggio invece, che corrisponde narrativamente alle massicce porte affacciate sui giardini / palazzi, è luogo di un divenire decisivo, il cui significato trascende i limiti di questo pezzo e articola una chiave di volta per l’intera arcata del ciclo. L’approdo alla vita eterna è l’abbandono di ogni travaglio, la conquista di una condizione inattaccabile: coerentemente, oltre il passo correlato, la musica bandisce ogni sorta di immagine conflittuale e si fa strumento di una rappresentazione pacificata.

Una breve disamina delle zone di scrittura alla parte strumentale mostra la funzione strategica del presente numero. La prima di esse sostiene la voce mentre descrive i giardini: al basso un campo esatonale completo, addizione di due triadi eccedenti incrociate (SOL*b* – SI*b* – re / LA*b* – do – mi, tutto un’8va sotto), che genera l’effetto di un lungo pedale; alla m. d. rapide figure cangianti ed eteree, forse immagini di un fiotto incessante, sempre diverso e uguale: rifrazioni di luci e colori, soffi olezzanti. Uno sguardo più acuto rivela al loro interno *iuncturae*: coppie fisse di note – all’intervallo di ½ t o 7^{a} magg. o 9^{a} min. – che tornano più volte, nelle forme indicate, in tutta la sezione [ES. 10]. Inoltre per lungo tratto (bb. 1 – 6), tre sole note (sol, fa, do#) sono trasposte, mentre tutte le altre restano polarizzate. L’uno e l’altro dispositivo creano un effetto di sospensione e fissità, di un movimento illusorio ed essenzialmente statico.

Es. 10

pf, bb. 1 – 8: *iuncturae* ricorrenti negli arabeschi della m. d.



G. KROÓ, op. cit., p. 242: “(…) «beaux palais richement ornés, aux murs tendus de tapisseries» (*iratos és karpitas fris Palotaba*)”; “(…) «lourdes portes défendues par maintes verrous serrures» (*erös, zauaros, és kolczos ajtok*)”.

Un aspetto timbrico è infine rilevante: ogni risonanza è in questa sezione generata, come armonico superiore, dalle note tenute alla m. s.; l'esecuzione deve infatti realizzarsi rigorosamente "*senza ped.*".

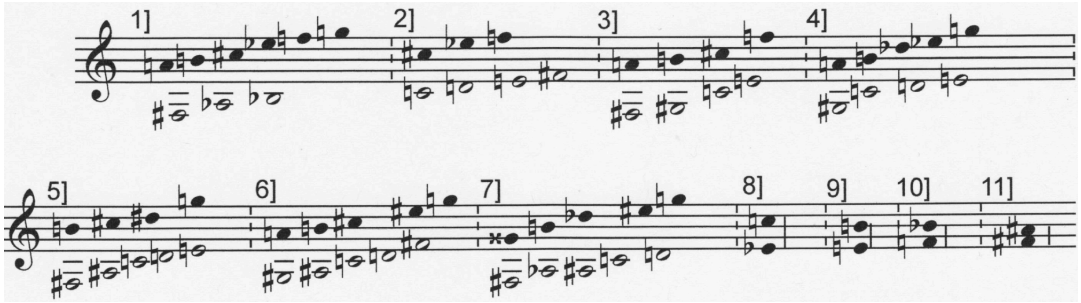
La zona successiva è quella in cui la voce descrive il palazzo. Da subito lo scarto di scrittura è evidente. Vengono meno le note gravi di "bordone"; al loro posto un formazione più rada e discreta, il bicordo di 7ª magg. DO – SI. Per due volte si ode una figura collocata centralmente, in questa parte (III, 1; III, 4), al campo semantico della morte: il suono introdotto da una ricca acciaccatura accordale, cui può far seguito un rapido gesto in uscita (cfr. NOTA 9). Questa citazione ha un valore narrativo, perché insiste sull'analogia: morte – passaggio (porte / cancelli).

L'armonia diventa più trasparente; porta allo scoperto i campi esatonali (dei quali il secondo, nella sezione anteriore, restava latente alla m. d.). È breve cosa, in realtà, questa zona di scrittura. Ben presto l'uso dei campi esatonali è ridotto a prelievi (b. 11: bicordi), mentre in fretta si compie il ritorno all'armonia "mista" dei semitoni. Ecco allora, nuovamente, formazioni legate alle *iuncturae* di ES. 10 [a), c), d), e): sempre simultanee], che conducono alla sezione terza e centrale. Qui, dove la voce descrive il passaggio per le "pesanti porte", si gioca la transizione decisiva. Undici formazioni armoniche, al principio materiche e grevi e poi via via più sparute, avanzano verso il centro della tastiera: quasi le porte diventassero sempre più anguste e difficoltose; si chiudessero inoltre – per così dire – alle spalle dell'anima: come suggeriscono gli arpeggi accordali, che stringono a specchio verso i pollici. Certo, la mefora della morte persiste.

L'ES. 11 legge gli accordi come intrecci molteplici dei due insiemi esatonali. Benché questi campi abbiano trovato un'applicazione evidente nelle sezioni anteriori, la misura è in tal caso strumentale: serve semplicemente a mostrare la costituzione variabile delle armonie e lo spessore decrescente dell'area timbrica; riduce altresì le note a classi d'altezza, senza rappresentare il profilo convergente degli estremi accordali: rispettivamente, alle due mani, LA_1 ↗ sol# e lab_1 ↘ la.

Es. 11

pf, bb. 12 – 14: zona di scrittura n. 3 (attraverso le "pesanti porte") – sviluppo dell'armonia accordale



Le formazioni n. 8 e seguenti sono intercalate da pause, in tal modo che la stretta delle porte sembra cedere progressivamente; allo stesso tempo ritornano – legate o meno agli accordi – le acciaccature multiple dell'inizio, sicché questa parte suona al suo arrivo come una ripresa[16]. Seguono due zone di scrittura, in cui sono rappresentate nell'ordine la vita eterna e i "cancelli di ferro". Nella prima

[16] Il canto conclude la sua frase in coincidenza della formazione n. 6. Pertanto, al di là di essa, si crea nuovamente l'assetto timbrico della introduzione pianistica. Questo dispositivo accresce nell'ascoltatore la percezione di una ripresa.

(bb. 15 – 18), dominano al pf inaspettate armonie di 5ª; nella seconda, ritornano gli arabeschi della lunga sezione d'attacco: più distesi nel ritmo e, questa volta, in campo aperto. Per una contrazione improvvisa, le stesse figure si addensano nell'oggetto di acciaccatura multipla e suono tenuto; ecco allora, di nuovo, la figura archetipica legata alla morte: a questo punto riconduce l'attenzione verso la terra di una sepoltura. La stessa figura inoltre, come sostegno e coda all'ultima frase del canto[17], costituisce per addizioni successive il t. c. e riecheggia – sulle note re_1 – $do\#_2$ – il congedo della parte vocale.

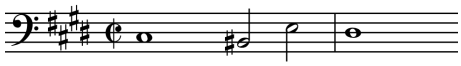
Gli <u>sviluppi del canto</u> sono distesi per un registro contenuto e avanzano con un passo disteso, tendenzialmente ondeggiante; solo in corrisposndenza delle parole: *azonképpen az örök életre is az halál által* [«So it is into eternal life through death, through the iron gate (…)»] / bb. 16 – 18, la linea abbandona le volute e per tre volte disegna una frase discendente, sempre più estesa nel registro fino agli estremi $sol\#_2$ – si. L'intervallo di 3ª magg. ne costituisce la parte in misura pervasiva ed è spesso associata al ½ t: questo fa sì che anche la sintassi del canto, come quella del pf nella prima sezione, comprenda motivi ricorrenti e alcuni suoni polarizzati: nel quadro generale, già descritto, di una certa ipnotica fissità. L'aspetto più rilevato e sorprendente, nondimeno, è la successione di incisi e frasi secondo lo schema antico – anche in questo caso "barocco" – della progressione. Ad es., il periodo che descrive il passaggio delle "pesanti porte" (bb. 12 – 13) è per lungo tratto improntato a una progressione discendente: $la\flat_1$ – si – sol_1 – $si\flat_1$ (– $fa\#_1$) / $fa\#_1$ – la – fa_1 – $sol\#_1$ – mi_1.

[III, 8] Al tempo in cui la morte, sopraggiunta, ha compiuto la sua opera, i toni dell'accusa si spengono e la memoria delle brutture umane lascia spazio a pietosi gesti. Siamo alla scena della sepoltura, che unisce l'emotività di un compianto e le movenze di un corteo funebre. In termini formali ci troviamo in pesenza di un maestoso costrutto contrappuntistico, che per rigore di sviluppo e coerenza del materiale motivico è ben lecito definire una fuga[18].

---

[17] G. KROÓ, op. cit., p. 243. In questo pezzo, l'epilogo del canto si compie mediante la ripetizione dell'ultima frase: l'autore osserva che si tratta di un dispositivo estremamente raro in Kurtág. La ripetizione è tuttavia limitata al testo; la forma della frase musicale è infatti ben differente e la seconda volta attraversa, lungo un arco quasi simmetrico, l'intero campo esatonale del "bordone" (ne resta esclusa soltanto la settima nota: $do\#_2$).

[18] Sia G. KROÓ (*ibidem*) sia R. BECKLES WILLSON (*György Kurtág: «The Sayings of Péter Bornemisza», Op. 7*, cit.: 100 – 101) fissano un antecedente in *Das Wohltemperierte Klavier*, Teil I, *Fuga IV*:



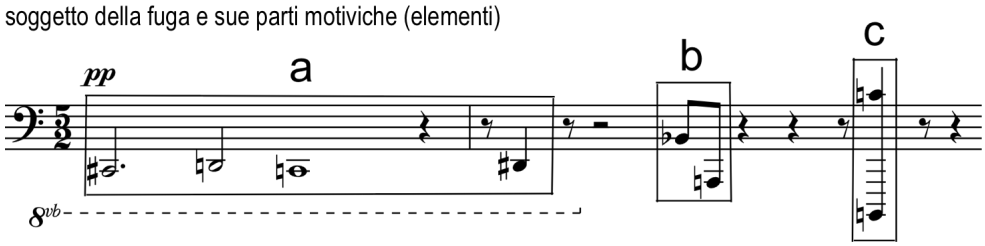
L'espressività sofferta costituisce senz'altro un fattore di somiglianza; commisurando tuttavia il soggetto di Bach al coevo sistema armonico, la portata espressiva della quarta diminuita serba un'intensità forse ineguagliabile. Ad ogni buon conto, il profilo di tale soggetto ritorna in questa composizione di Kurtág numerose volte: come una permutazione del motivo a) (cfr. ES. 12); inoltre, poiché quest'ultimo opera una contrazione intervallare del modello in un tetracordo cromatico, il risultato è ogni volta una trasposizione del tema "B – A – C – H". È senz'altro legittimo interpretare il presente numero come un omaggio in tal senso, non bisogna però trascurare il ruolo immanente di altri modelli: senz'altro – come ricorda BECKLES WILLSON (*ibidem*) – Schönberg (*Pierrot lunaire*, «Nacht»), Webern (gesti

Il testo prescrive come si convenga condurre i fedeli alla sepoltura: quali onori umilmente debbano loro tributarsi e con quali affetti partecipare al rito. La musica, all'intorno, prende forma nel passo sereno e dolente di una processione; occupa gradualmente i registri come metafora di una collettività sempre più folta e unanime. Lo schema evolutivo della fuga rispecchia una simile immagine di aggregazione. L'arcata complessiva del contrappunto attraversa i timbri a partire dalle profondità più oscure; sembra lenire, per un cammino ascensionale, l'angoscia di un destino soggettivo nella condivisione. In questo caso, la conquista progressiva del registro acuto conserva intatto il valore archetipico di una catarsi: quasi un distacco dalla greve sostanza e un tuffo celeste, il riverbero immateriale dei suoni nell'aria[19].

L'esposizione della fuga si dipana lenta nelle profondità e sovrappone agli intervalli più angusti un soggetto chiaramente articolato in tre unità motiviche [ES. 12]: la prima assembla un tetracordo cromatico, mentre le due successive presentano altrettante formazioni semitonali in posizione lata.

Es. 12

soggetto della fuga e sue parti motiviche (elementi)



Le entrate sono molto ravvicinate, come in uno stretto; generano in tal modo ancora una volta, nel loro sovrapporsi, l'effetto di una fascia. La parte pianistica è in prevalenza notata su quattro pentagrammi (per un tratto nondimeno, Kurtág ha ritenuto necessario impegnarne addirittura sei), al modo del contrappunto vocale oppure di una scrittura d'insieme[20]. L'aspetto della partitura serba

---

puntiformi articolati da silenzi e complementari alle diverse voci: come nella forma medievale dell'*hoquetus*), Ligeti (tecnica della micropolifonia).

[19] G. KROÓ (*ibidem*) paragona l'esposizione della fuga e il successivo divertimento, vale a dire l'introduzione strumentale nel suo ampio arco ascendente, allo "slegarsi a poco a poco [di] una straordinaria suoneria di campane dal groviglio contrappuntistico" ed evoca per l'intero pezzo un suggestivo correlato letterario: «On croirait, comme à la première page de *L'Elu* de Thoams Mann, entendre toutes les cloches de Rome sonner en même temps, remplir l'espace sonore tout entier et accompagner la partie vocale en tenant lieu d'intermèdes instrumentaux». L'archetipo sonoro dei rintocchi è del resto incluso nel soggetto di questa fuga: motivo c), ma anche motivo b) e loro combinazione (cfr. ES. 12).

[20] In un'intervista concessa a R. BECKLES WILLSON (op. cit.: 158 – 159), Lóránt Szűcs – il pianista che insieme alla cantante Erika Sziklay preparò, sotto la guida di Kurtág, la prima esecuzione (Darmstadt, 5 settembre 1968) e la sola incisione ancor oggi esistente (Budapest, 1965 [*Halál*], 1968 [*Tavasz*], 1975 – 76 [*Vallomás*, *Bűn*]: cd Hungaroton Classic 31290) degli *Sprüche* – racconta un episodio sulla recezione dell'opera. Al tempo della registrazione, un compositore assunto dalla Universal Edition ascoltò questa fuga e la definì musica per ensemble; addusse infatti la ragione che un contrappunto così serrato nel registro grave al pianoforte non funzioni.

Szűcs e Sziklay realizzarono al tempo un'impresa straordinaria per almeno due ragioni: la difficoltà intrinseca e spesso estrema della partitura (nello stile affatto nuova, del resto, per il tempo in Ungheria); la misura esigente e forse utopistica delle richieste di Kurtág. È probabile che nelle parole del pianista sia traccia di un rammarico, per non aver incontrato le attese altissime del compositore, cui si accompagni la velata ricerca di una giustificazione. D'altra parte, è

così una straordinaria trasparenza e registra in modo efficace la storia individuale dei motivi e il disegno del loro intreccio. La chiarezza del processo derivativo è in questo numero tale da consentire una rappresentazione sinottica della struttura e dei nessi motivici [TABELLA 2]; inoltre il materiale è così omogeneo da determinare – caso unico in tutta l'opera – una relazione complementare delle parti pianistiche e della voce (niente di meno, d'altra parte, ci possiamo attendere in una fuga).

Tabella 2 (III,8: quadro sinottico delle sezioni formali / uso dei materiali della fuga)

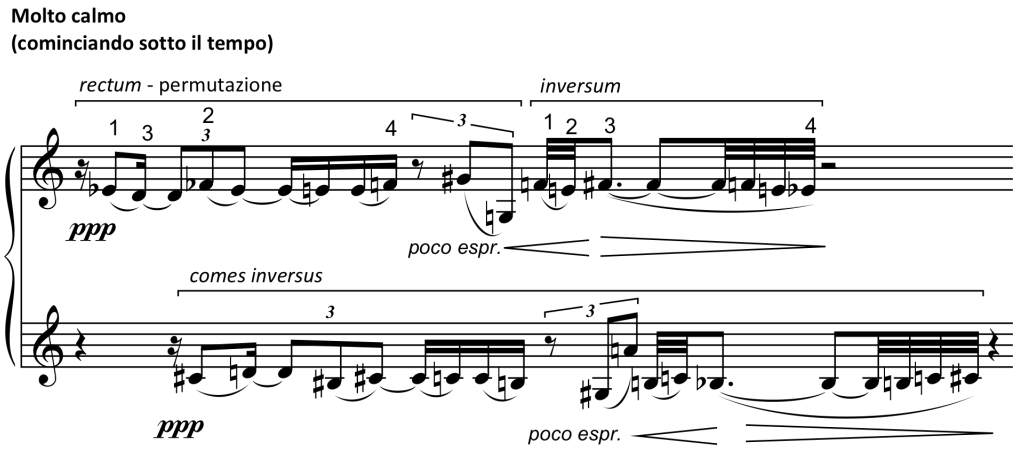
bb. / mov.ti	PF	VOCE	
	contenuto motivico	testo	contenuto motivico
1 – 6 / 4°	INTRODUZIONE: esposizione (in forma di stretto) + divertimento 1 [motivi b) e c)] → "rintocchi" / rapida conquista dello spazio timbrico		
6 / 5° – 9 / 4°	breve sezione tematica: sogg. [motivo a)] retrogrado e permutazione del sogg. + contrappunto dei motivi b) e c) → "rintocchi"	*Tisztességgel ígytemetyük az mi atyánkfiát:* [«We bury the sons of our Lord with respect;»]	permutazione del sogg. inverso (risposta) [motivo a) su la#: 4 1 3 2] – risposta [motivo a) su lab]
9 / 5° – 10	div. 2 [motivo b), in prevalenza punteggiato da pause; motivo c), anche in forma accordale] → "rintocchi" estesi nel timbro e, alle singole voci, diradati nel ritmo		
11 (con levare) – 13	div. 3 / transizione [motivo c) in forma accordale , motivi b) + c)] → funzione di accompagnamento al canto	*ha tisztességes koporsóba beteszszük, az testet mezitelen el nem vetjük, hanem* [«we do not lay their bodies unclothed in the coffin, but »]	permutazione del sogg. [motivo a) su si: 1 3 2 4, 4 3 1 2; motivo a) su mi: 3 1 4 2]
14 – 15	sezione tematica: canone inverso a due voci, dove dux e comes sono elaborazioni del sogg. di fuga [motivo a)]	*betakarván ingébe, lepedőjébe,* [«wrap them decently in a shroud of linen,»]	permutazione del sogg. inverso (risp.) [motivo a) su mi: 2 4 1 3; motivo a) su sol#: 2 4 1 3] – permutazione del sogg. [motivo a) su si: 1 3 4 2]
16 – 17	riesposizione (stretto): motivo a), al principio in contrappunto con motivo b), poi solo	*tisztességel elkísérjük az sí hoz, és* [«and with reverence we accompany them to the grave;»]	materiale non motivico: prevalnza di intervalli di 4ª (5ª) e ½ t

pur vero che questa pagina dell'opera, insieme a numerose altre, presenta all'esecutore ostacoli quasi insormontabili. La scelta del pianoforte, qui e altrove, sembra in Kurtág una misura insieme provvisoria e di sicurezza: quasi avesse affidato le idee più innovative e visionarie al riscontro di uno strumento immediatamente accessibile; benché vi sia nel caso presente, a onor del vero, una forte proprietà idiomatica nella scelta di un timbro "grigio" (per tre volte alla voce e una al pf, la partitura prescrive: *senza colore*).

18 – 21 / 5°	sezione tematica: CANONE inverso a quattro voci (fascia sul registro acuto / contrappunto all'unisono) su elaborazione di a) [poi insieme a c) e b)]; breve div. 4 sul motivo c) → "rintocchi" per tutta l'estensione strumentale	*alázatosan, alázatosan szeretettel betakarjuk az földnek gyomrába.* [«humbly, and lovingly, we lower them into the womb of earth.»]	comes per aumentazione su fa – dux su do – risp. [motivo a) su sol] – permutazione del sogg. [motivo a) su re: 1 3 4 2] → la frase dell'epilogo distende progressivamente gli intervalli
21 / 6° – 24	CODA: singole note esplose fra registri distanti → riduzione dell'organico a una sola voce [motivi a) – b) – a)]		

Il quadro presenta in misura essenziale ma esaustiva la storia narrata da questa fuga. Due prelievi possono mostrare, come alla lente di ingrandimento, quale rigore governi il legame di alcune sezioni – anche quelle più caratterizzate – con il materiale motivico del soggetto. Analizziamo innanzitutto il canone inverso delle bb. 14 – 15, che trasforma in un'immagine musicale il pietoso gesto di avvolgere il corpo nel sudario [ES. 13].

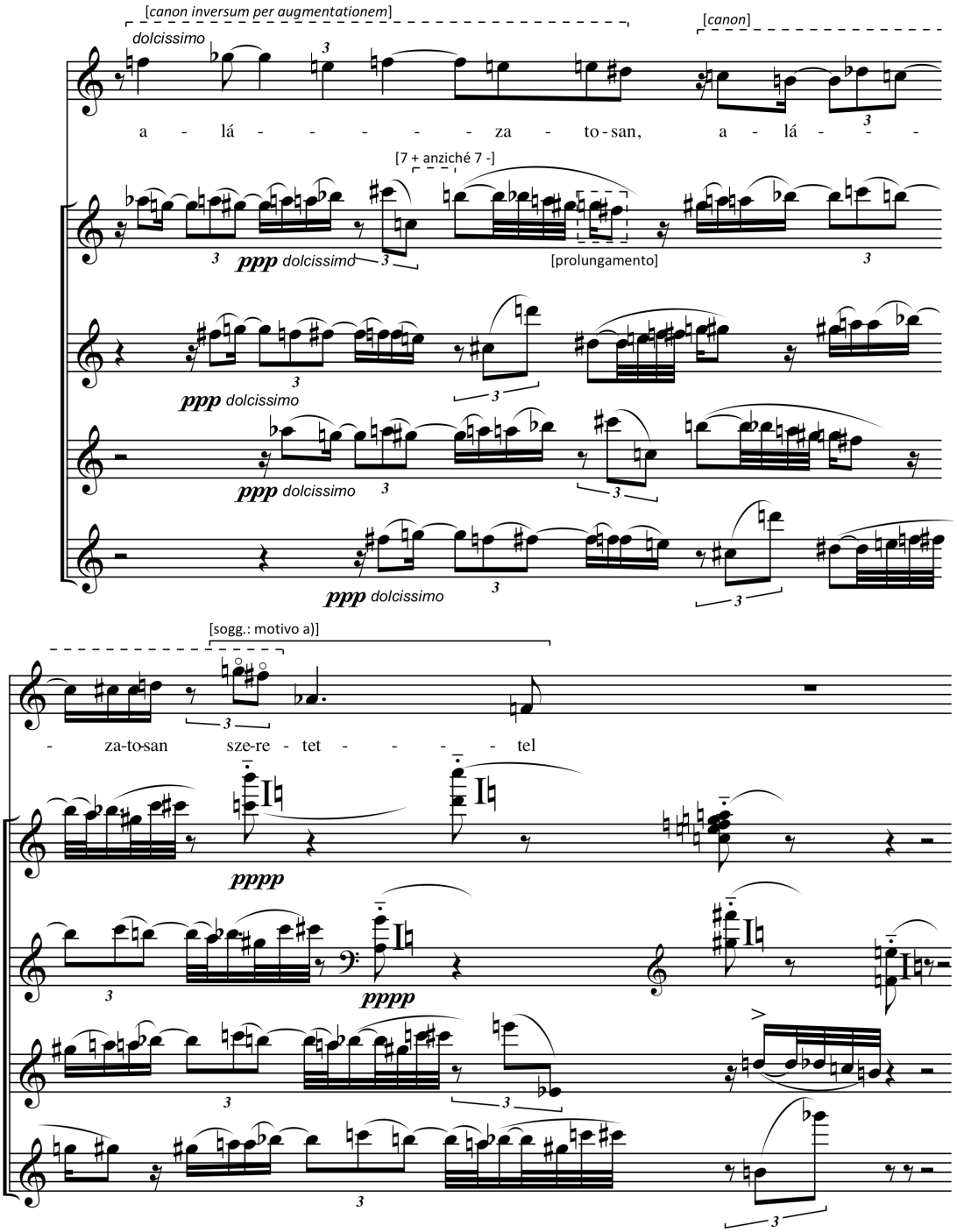
Es. 13
derivazione del canone (b. 14) dal sogg. della fuga



L'aspetto più evidente che distingue il canone dalla fuga è senz'altro il ritmo diminuito: questo fa sì che le parti del canone abbiano un profilo assai più mutevole e avvolgente al confronto del soggetto. Il motivo a) è tuttavia presente: le quattro note che lo compongono sono disperse ovvero allontanate nel modo descritto. Quanto al motivo b) (intervallo melodico di 9ª min.), esso è impiegato in funzione articolatoria: per segnare un passaggio tra le due varianti di a), lungo il cammino di una progressiva diminuzione. Il *comes* riproduce il disegno del *dux* in forma inversa; e un poco le due parti si dilungano con fioriture sempre più minute e flessuose di trentaduesimi.
I rintocchi del motivo b) formano la transizione alla ripresa, sovrapponendosi a essa per breve tratto e poi dileguando. Resta allora il motivo a), nel suo ritmo originario e/o diminuito d'un solo valore: a comporre in uno stretto la sezione più austera, dove il canto – sciolto per due frasi dalla rete imitativa – rappresenta l'ultima tappa della processione funebre. Alla scena dell'interramento un fatto inaudito accade, che ha un valore insieme simmetrico e antitetico alla esposizione: come

questa era tenebrosa così quella è abitata da una musica immateriale, che sublima nella sostanza eterea del registro ogni flebile gesto[21]. Prende forma tra i suoni acuti un doppio canone inverso, le cui entrate sono tutte comprese nell'intevallo minimo di un tono . L'effetto è quasi di una sola linea sempre meno definita, i cui contorni perdono nettezza e acquistano spessore. Tornano le fioriture sottili del primo canone; e fanno spazio ai rintocchi del motivo c): ora addensati nella forma di *cluster*, ma in fretta più sottili o radi, fino a lasciar spazio alle singole altezze dell'epilogo [ES. 14].

Es. 14
canone secondo: intreccio omogeneo di tutte le parti



[21] R. MONELLE, *The sense of music*, Princeton University Press, Princeton, 2000: 77 e segg. Il correlato in musica del lamento, nella tradizione occidentale, prende la forma simbolica delle coppie discendenti di semitoni: come qui nella permutazione del *comes*.

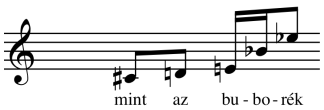
La voce manifesta qui chiaramente la relazione motivica con il materiale della fuga, di fatto parteciapando al canone come la parte più grave. Sembra paradossale questa misura, eppure realizza perfettamente una inversione dei poli gravitazionali in senso religioso ed emotivo: l'occultazione del corpo nel grembo della terra corrisponde a un isolamento definitivo, cui il rito compassionevole – questo sembra significare la musica – in fondo non si rassegna. La comunità dei fedeli volge infatti la propria attenzione al viaggio dell'anima per una verticalità opposta, si stringe intorno a essa in una dimensione liturgica: che più nulla condivide con la corporeità.

[III, 9] L'ultimo pezzo abita lo stesso dominio poetico dei numeri 3 e 5, agli estremi della scena della morte: dove una metafora lega la precarietà dell'uomo alla effimera bellezza di un fiore. Anche qui, all'epilogo della parabola terrena di una vita, simili immagini di fragilità descrivono la condizione umana; e allo stesso modo la musica disegna tratti essenziali, risonanze di un pensiero spontaneo – anteriore, negli effetti, a ogni artificio ed elaborazione colta: sorgivo – per una dimensione cosmica.
In realtà e al solito, il controllo formale è severo; come nei pezzi correlati, le tecniche seriali della permutazione, benché dissimulate mirabilmente, governano lo sviluppo delle unità sintatiche. Se *Virág az ember* scioglie una sola linea, spezzata e parzialmente sovrapposta tra voce e pf, per tutta l'estensione del loro regno timbrico, questo numero usa lo strumento come spazio di un riverbero in presenza. Il canto suddivide il testo in quattro unità sintattico-musicali (rispetto al modello più increspate e mutevoli, poiché composte di valori più brevi), che trovano al pf un'eco puntuale nella forma originaria ovvero permutata[22]. Lo strumento diventa così l'esteso spazio sonoro di una proiezione, che effonde un pensiero poetico ben oltre i limiti individuali della sua genesi.
L'accostamento diretto della metafora, che è quasi identificazione, trova qui la forma logica più articolata e analitica della similitudine: *Mint az mezei virágok, mint az árnyékok, mint az buborék, mint az álom, csak olyak vagyunk...* [«Like meadow flowers, like shadows, like bubbles, like a dream are we»[23]]. Al suo ultimo atto, la storia di un uomo posiziona le proprie coordinate in trasparenza nell'insieme delle realtà fenomeniche più evenescenti e fragili. Non v'è più spazio per la misura ineterminata di relazioni allusive: tutto è in chiaro, dileguata ogni ombra.

---

[22] La prima frase, veramente, è costituita da due impulsi, l'uno trasposizione parziale dell'altro: la sol#$_1$ sol$_2$ **mi*b*$_2$ mi$_1$ ~~fa~~$_2$ ~~re*b*~~$_2$ do$_1$** / la$_1$ si*b* ~~si~~$_1$ ~~fa#~~$_1$ fa (evidenziato il segmento trasposto, barrate le note il cui rapporto intervallare è mutato). Seguono tre impulsi-frasi di cinque note ognuno: do#$_1$ re$_1$ mi$_1$ si*b*$_1$ mi*b*$_2$; do$_2$ si sol#$_2$ mi$_2$ sol$_1$; fa#$_1$ fa$_2$ mi*b*$_2$ mi$_1$ re$_1$.
La parte del pf riflette gli impulsi descritti con questa sequenza di strategie contrappuntistiche: retrogrado; originale; inverso trasposto; originale (scambio delle prime due note); originale; retrogrado (sintesi accordale).

[23] La traduzione letterale di Beckles Willson ripara in questo luogo una licenza, che la versione inglese interlineare pratica per ragioni prosodiche. In partitura infatti, il terzo termine dell'anafora (*mint az buborék*) è reso con «or a gossamer»: avvicina così l'originale ungherese nel ritmo sdrucciolo e nell'assonanza, ma se ne allontana nel significato. D'altra parte, il consenso di Kurtág a una simile misura ha potuto trovare fondamento nelle movenze della musica. Qui infatti la linea del canto accoglie nel suo profilo la sostanza eterea delle parole e, in fondo, ne vicaria il significato al di là dell'aspetto concettuale:



5 *TAVASZ*

[IV, 1] La prima unità testuale del quarto movimento è di fatto un inno alla fede in Dio, il cui messaggio si sviluppa a questo modo: la fede non è un'illusione, non dissolve al pari dei sogni; ma è una creatura vivente, che si volge a Dio e con forza – come luce del mondo[1] – illumina ogni cosa; infonde ai cuori una gioiosa certezza e al peccatore promette la grazia della misericordia.
Del contenuto testuale e della sua forma in musica, consideriamo rispettivamente un aspetto notevole: la metafora fede – creatura e la nitida articolazione per frasi. L'ardito trapasso analogico: *hit* (fede) – *eleven állat* (vivente creatura) invita a considerare in quali altri paragoni il testo degli *Sprüche* abbia già implicato il secondo termine[2]. Ebbene, ciò accadeva con un maggior grado di connotazione, trattandosi ogni volta di una forma vivente specifica: un basilisco vede allo specchio la sua immagine e somiglia all'anima dell'uomo, quando prende coscienza dei propri peccati (*Vallomás*); una creatura selvaggia ricorda la mente umana, proterva divagante indomita nei suoi pensieri (*Bűn*, 2); anguille in una vasca e vermi in una carogna rappresentano le innumerevoli cose ripugnanti che si agitano nella psiche umana (*Bűn*, 8); infine un uccello caduto in trappola è immagine dell'uomo in potere della morte (*Halál*, 2). In ogni caso anteriore dunque, una realtà immaginaria o concreta del mondo creato è correlata a un fattore della rovina umana in funzione d'esempio. Nel caso presente invece, cambia lo scenario completamente: la rovina è compiuta, ma non è definitiva; intrecciata al destino dell'uomo come un'opportunità di salvezza, la fede agisce sul versante dell'anima in presenza e in contrasto alle forze distruttive. In relazione a essa, il paragone con la creatura non ha funzione pedagogica: non serve a semplificare la comprensione di realtà profonde e invisibili, misteriose; allontana l'argomento dalle diponibilità del singolo e le conferisce una pienezza ontologica. La fede non è postura virtuosa dell'anima: è una realtà spirituale anch'essa, che per un ordine divino orienta al suo creatore l'attenzione dell'uomo e ne sostiene la speranza.

Tale inedita visione è espressa nel testo con accenti sentenziosi, cui perfettamente si addice l'eloquio solitario della voce[3]. Ai tre periodi dello sviluppo concettuale corrispondono altrettante sezioni della melodia, articolate in modo cospicuo da corone grandi. La prima sezione accoglie una

---

[1] Il testo ungherese allinea in questo luogo figure etimolgiche, grazie al duplice significato della parola *világ*, che vale insieme "luce" e "mondo": ***világ világ****osságával másnak is* ***világ****ít* [«With the light of the world… illuminates»]. Cfr. R. BECKLES WILLSON, *György Kurtág: "The Sayings of Péter Bornemisza", Op. 7*, cit.: 110.

[2] *Ibi*, p. 105.

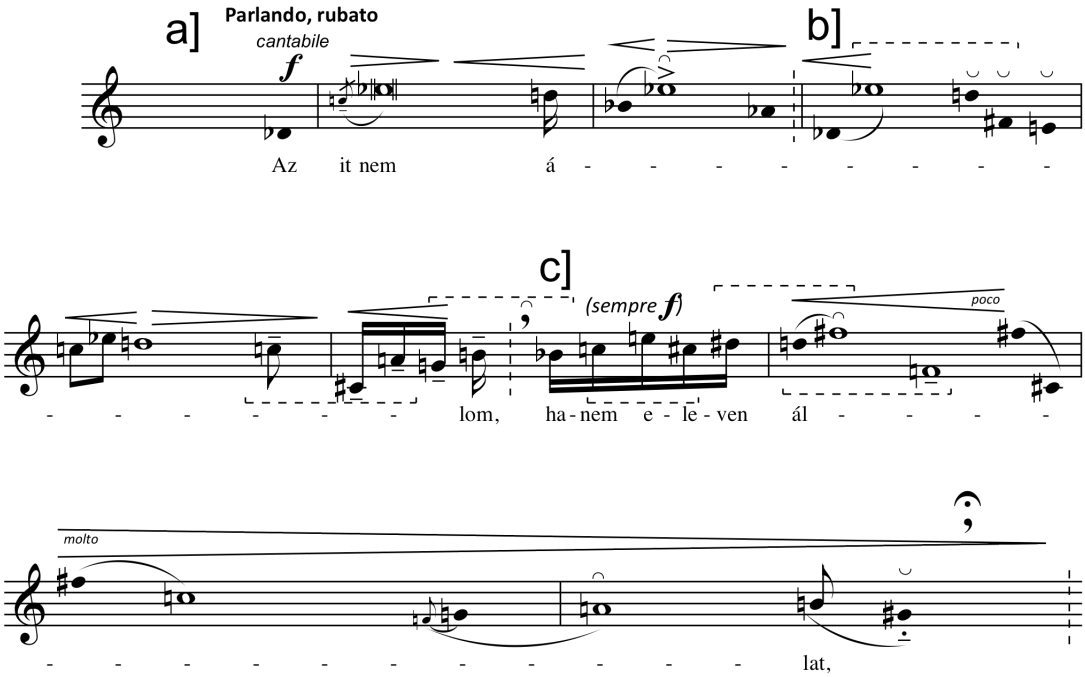
[3] Per tutto questo pezzo il pf tace e si limita ad accogliere, tra le corde lasciate libere di vibrare, le risonanze del canto. Il compositore ha previsto nondimeno una versione *alio modo*, riportata in appendice alla partitura: dove lo strumento sostiene la voce con lunghe fasce accordali, che spesso procedono come il prolungamento di attacchi percussivi. In questo caso, Kurtág prescrive di ribattere lo stesso accordo – del tutto o parzialmente – in modo che la seconda volta non produca suono ma liberi soltanto le corde corrispondenti. Prende così forma un respiro del timbro, scandito dalla successione ***sf*** – ***pp***.
Soltanto in due luoghi e assai discretamente, verso la fine, al pf si svolgono formazioni lineari. Quanto all'armonia, è in larga parte giocata sui campi esatonali e ha la funzione di sostenere la voce come un sfondo disomogeneo. La tecnica ricorda molto da vicino Bartók, nelle sue armonizzazioni di canti popolari dal caratere espressivo.

sintassi che, nella ripetizione variata delle frasi, ricorda le movenze della musica popolare ungherese[4]; la seconda (*risoluto, ma teneramente*) disegna con misurata tensione il tratto ascendente dell'arco espressivo, mentre le parole dicono l'unione elevata della fede a Dio e la sua effusione di luce; la terza (**a tempo**) comincia dal culmine melodico e decisamente si flette: indugia dapprima tra i suoni gravi[5] e infine, con un gesto arioso, ancora si inarca all'acuto, dolcemente digrada e conclude nel registro d'attacco.

Di queste unità formali, osserviamo la prima (ES. 1): essa ci permette di conoscere in quale modo ed entro quali coordinate il pensiero di Kurtág abbia trovato, nella stagione degli *Sprüche*, una forma personale di espressione monodica. Sopra ogni altro aspetto, risalta la sintassi lineare delle tre proposizioni, contrassegnate nell'esempio dalle lettere a] – c].

Es. 1

Ricorsi modificati della stessa frase in IV, 1



[4] Il pensiero ordinante che si realizza attraverso la ripetizione di unità sintattiche, modificate in punti strategici in funzione articolatoria (così da ottenere una dialettica di antecedente e conseguente, proposta e risposta), è comune alla musica popolare ungherese per come la conosciamo, ad esempio, attraverso la ricezione di Bartók. Valga un'opera per tutte: i *15 Ungarische Bauernlieder*, Sz. 71. Il presente numero, in particolare nella sua prima sezione, è molto vicino a un simile modello formale. Per questo è legittimo l'accostamento a Bartók praticato da G. KROÓ (*Les "Dits de Péter Bornemisza" de György Kurtág*, cit.: 246); tuttavia l'esempio anteriore che egli cita, il terzo movimento – *Melodia* – della *Sonata* per violino solo (1944), è molto lontano sul piano formale ed espressivo. Il musicologo ungherese intende beninteso trarre un confronto in ordine al valore estetico, affermando che nessuna musica monodica abbia eguagliato da allora un tale vertice. Quanto alla creazione di Kurtág, i suoi caratteri specifici possono in breve descriversi come segue: maggiore lunghezza degli impulsi e delle frasi; trama intervallare stirata fino a estensioni straordinarie; utilizzo sistematico, ma molto sapiente e dissimulato, di una cellula motivica.

[5] Questo segmento della terza sezione corrisponde alla parola *bűnös* («sinners») e ripropone in forma trasposta il tema di II, 1 (cfr. § BŰN, ES. 5: note 1 – 7 [qui una 3ª min. sotto]): vale a dire un disegno involuto, che muove a un centro dall'esterno per gradi simmetrici e poi avanza oltre l'intorno all'ingiù, come per un crollo interiore. Nello spazio di questo inno alla luce, il compositore ha riservato così una regione – di poco ma significativo momento – alla sua antitesi.

Il costrutto anaforico, caratteristico della musica popolare, lascia qui la sua impronta nella conservazione dell'*incipit*. Ognuna delle tre proposizioni infatti attacca con l'impulso: re$b_{1\ o\ 2}$ – (do$_2$ –) mib_2 – re$_2$ (dove la *iunctura* mib_2 – re$_2$ forma una costante di forte evidenza acustica)[6] e prosegue con uno sviluppo autonomo, lungo un disegno di progressiva estensione. La frase b], nella sua prima parte, è quasi un calco della precedente; esita inoltre sulla successione: do$_2$ – mib_2 – re$_2$, ripresa dopo un brevissimo gesto divagante; si conclude però con la decisa apertura dei sedicesimi, eversivi anche in ordine alle polarità. La frase c] segue invece dal principio una direzione autonoma; avvia la graduale estensione all'acuto: infrange il limite superiore e s'aggrappa tenacemente al fa#$_2$; ne discende infine per vie nuove (più libera era sempre tuttavia la risposta, anche nelle due frasi anteriori), ma conclude – al pari di a] – sul sol# (la$b$)$_1$: conferisce in tal modo una certa circolare compiutezza alla prima sezione.
Si vede bene allora in che modo Kurtág abbia qui risolto il rapporto con la melica popolare autoctona: egli conserva il respiro anaforico delle frasi, ma ne curva lo sviluppo in senso evolutivo; se da una parte ne accoglie le premesse, dall'altra se ne discosta nei modi sottili della musica colta, fino ad applicare in modo intensivo la tecnica dei motivi.
Un breve sguardo all'armonia chiarisce ancor più il concetto. Lungo la prima sezione, i rapporti fra le altezze sono di ordine largamente diatonico: frequenti, ad esempio, gli intervalli di 5^a; questo si rivela però immediatamente, a un livello esterno del discorso musicale, mentre l'essenza armonica di ciò che accade nasconde sviluppi di altro ordine. L'ES. 1 rivela, fra parentesi tratteggiate, una cellula intervallare che costituisce in misura quasi esclusiva le sezioni seguenti: 3ª magg. + ½ t interno. Per la natura dei suoi costituenti, questa cellula può facilmente trasferirsi nella trama intervallare quasi-diatonica che abbiamo descritto; ma è mirabile la gradualità con la quale Kurtág riesce ad affrancarla lungo la stessa prima sezione e poi a immetterla entro un disegno ascendente di ampio respiro, che ingloba non di rado intervalli "giganti".
Certo, siamo ancora distanti dalla monodia degli *Hölderlin – Gesänge* op. 35: pronuncia musicale intensa di un testo poetico, recitazione sublimata e interpretazione immanente del messaggio. Nondimeno, il modo in cui è qui governato il distanziamento da un'armonia diatonica – tenue traccia di una matrice popolare – addita forse la strada per un esito fra i più caratteristici di questo compositore: lungo una trama di motivi cellulari, persiste una sintassi di frasi.

[IV, 2] Così come il primo numero era, in relazione ai contenuti, decisamente introspettivo: uno sguardo nell'anima, che riconosce in essa – sia pure contestualmente a formidabili forze distruttive – la presenza della fede come entità creata; così il secondo reca un messaggio contemplativo, che trova nella realtà esterna un sostegno e una conferma della fede. Risulta una visione provvidenziale, dove gli astri – nella effusione di luce – sembrano garantire consapevolmente la speranza custodita dalla fede. Tale, a questa altezza dell'opera, il messaggio di Bornemisza: svolge la metafora della

---

[6] La ripresa del primo impulso nella sua forma che diremo elementare, vale a dire senza la nota di fioritura do$_2$, è praticata anche in corrispondenza della proposizione c]. In questo caso però, le prime due note sono comprese entrambe nella seconda ottava e segnate con la grafia omologa: do#$_2$ – re#$_2$; inoltre è loro apposta una protesi entro l'anacrusi in forma di quintina (*sempre f*), che comprende anche il do$_2$.

luce nella forma di un correlato oggettivo e attribuisce alle realtà celesti un'attenzione benevolente al destino degli uomini.

In termini musicali, lo sfavillio delle stelle si riflette nel timbro del pf come su uno schermo; ed effettivamente questo pezzo si rivela, sul versante strumentale, un autentico studio sul timbro: riesce infatti come uno dei più caratterizzati di tutto il ciclo. Il gioco si posiziona quasi esclusivamente nel registro acuto, dove numerosi oggetti sonori di spessore accordale costituiscono impulsi in genere brevi intercalati da pause. La misura instabile di tali impulsi e il metro cangiante imprimono alla vicenda dei bagliori un passo discontinuo; le sezioni nondimeno hanno lunghezza sufficiente a trasmettere il senso di una fissità uniforme. Assistiamo qui, in fondo, alla rappresentazione di un cielo stellato: se una qualche forma di mutamento in esso ha luogo, questa pertiene allo sguardo che contempla e vi rintraccia talvolta figure articolate; disegna così immagini, che segnano discontinuità ed evocano, nella loro successione, minime storie.

È come se, per mezzo dei loro riverberi, i bagliori si congiungessero via via per formare figure più distese. Peraltro, una tendenza ad aggregarsi è latente tra i gesti pulviscolari sia al pf che alla voce. La parte del canto inoltre, dopo l'introduzione strumentale, non si muove mai al disopra di quella pianistica: tutt'al più ne è avvolta oppure, in maggior misura, ne è sovrastata; sempre nondimeno è con essa solidale nella dialettica di frammentazione e continuità: come occhi – per conservare la metafora della luce – spalancati sotto la volta celeste, le cui iridi riflettono il suo mutevole pulsare. Anzi, conviene a chi analizzi seguire la linea del canto, per districarsi nel folto di una scrittura iper-connotata. Valori in prevalenza brevissimi costellano infatti la parte del pf: cui danno corpo, per giunta, numerose formazioni accordali[7]; sicché lo sviluppo sottile della voce è come una didascalia, che illustra l'impianto formale del tutto.

Tre sezioni, disposte in ordine simmetrico, realizzano la struttura tradizionale: A (bb. 1 – 14: introduzione + primo periodo [*Valamidőn az napot, holdat, csillagot és az* ***eget látjuk***; / «When we see the sun, moon stars and heaven»]) – B (bb. 15 – 19: secondo periodo [*hygygyük, hogy mindazok mosol ganak minekünk.* / «let us believe that they are all smiling for us.»]) – A' (bb. 20 – 29: breve interludio + terzo periodo [*Neked, neked, neked, neked, neked...* ***Neked mosolganak*** *ezek!* / «It is for you, for you, for you that they smile!»]) – CODA (bb. 30 – 36). Il passaggio fra le sezioni A e B è scandito con efficacia da due accordi nel registro grave (b. 15), che spezzano la tessitura acuta e con straordinaria evidenza realizzano una discontinuità timbrica. Quanto ai periodi vocali, i due esterni occupano sezioni chiaramente omologhe e riflettono la complessiva tendenza degli impulsi ad aggregarsi. In corrispondenza delle parole evidenziate in neretto, la voce stessa e anche la parte strumentale disegnano arcate continue. All'ascolto, il loro sopraggiungere realizza un evento il cui

---

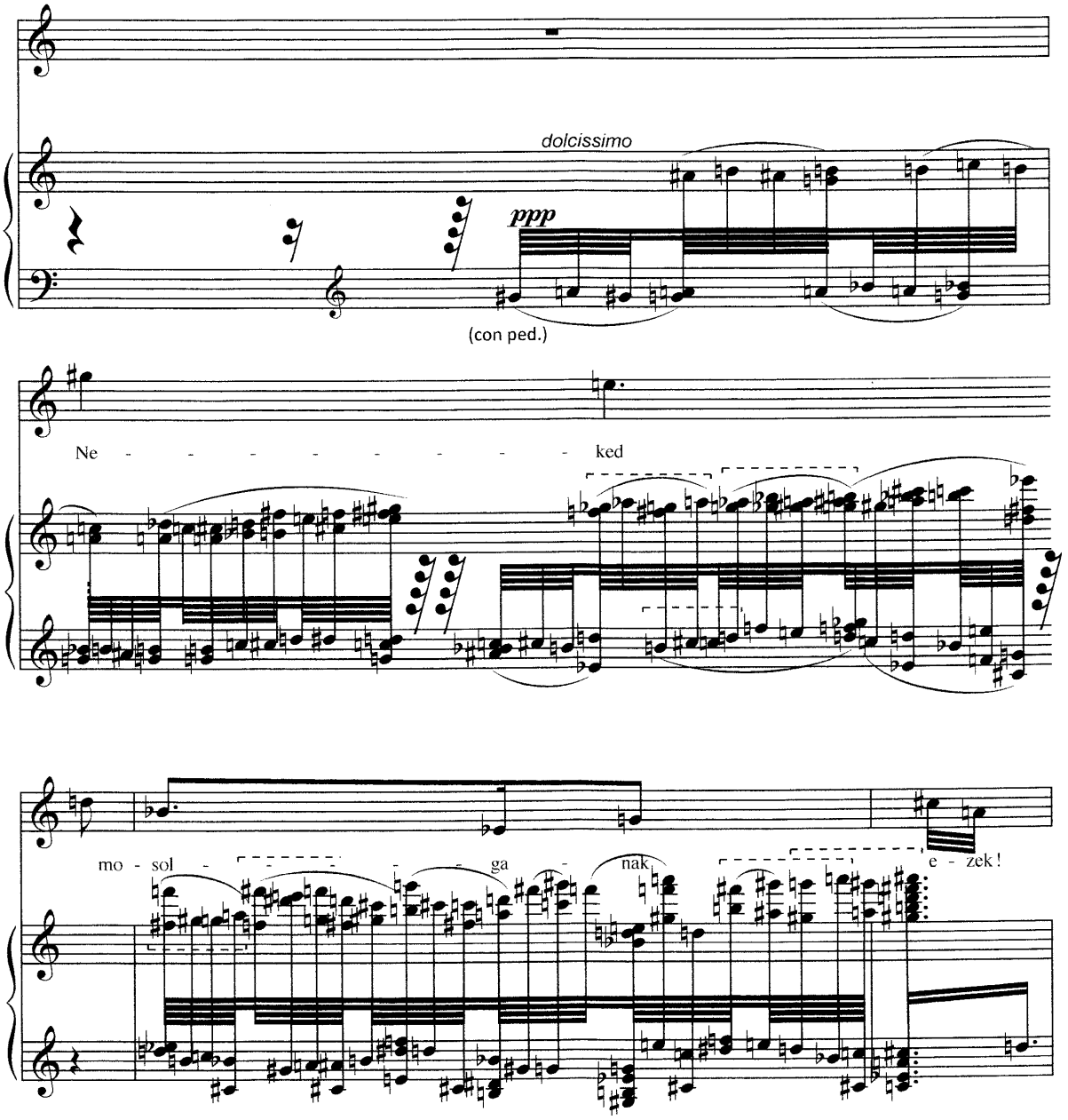
[7] Una scrittura strumentale tanto fitta, in ordine al ritmo al timbro, insieme alla tessitura prevalentemente acuta, rappresenta un caso inconsueto all'interno del ciclo e in assoluto nell'opera di Kurtág: avvicina il presente pezzo allo stile pianistico di Messiaen, rinviando perciò – almeno in via ipotetica – al soggiorno parigino e alle relative esperienze di apprendistato. La matrice di una simile scrittura risale a Chopin (*Étude* op. 10, n. 7 e op. 25, n. 6) e attraversa nel tempo, in area francese, le creazioni di Debussy e Ravel: dove tuttavia simili trovate strumentali corrispondono abitualmente a suggestioni pittoriche legate all'acqua e fanno largo uso del ribattuto. Non così in Messiaen e in questo singolare pezzo di Kurtág: dove persiste soltanto la tecnica dei bicordi alternati, che peraltro lo sviluppo del linguaggio armonico ha adeguatamente ristretto e infoltito. Il passo mostrato all'ES. 2 offre una chiara misura degli esiti di tale processo.

significato strutturale non può essere travisato: fissa un punto d'arrivo alle figure brevi e disperse che lo hanno preceduto, imprime loro una finalità *ex post*.

L'ES. 2 riporta la frase di sviluppo continuo relativa alla sezione A'. A partire da un culmine melodico, il canto reca discendendo una chiara effusività lirica; mentre la parte pianistica gli tesse intorno fasce lunghe di bagliori diffusi. A questa altezza, il soggetto espressivo compie a ritroso il passaggio interno – esterno. Come da IV, 1 al presente numero lo sguardo transitava dall'anima alla volta celeste, così adesso ritorna all'anima: nella persona di un "tu", questa volta; che altri vorrebbe reale, benché finora celata[8].

Es. 2

bb. 25 – 28: frase "lunga" del canto (conteplazione → meditazione / effusione lirica)



[8] Secondo R. BECKLES WILLSON (op. cit.: 114), l'apostrofe rivela la presenza di un compagno di viaggio e abilita a un'attribuzione di ruoli sul modello della *Commedia* di Dante. La studiosa cita *Par*., X, 52 – 66: nel Cielo 4º, Beatrice invita Dante a volgere una preghiera riconoscente a Dio, che per grazia gli ha consentito di contemplare il Sole, immagine sensibile della sua divinità; così il protagonista, assorto nella contemplazione, si dimentica della sua guida.

I gruppi che nell' Es. 2 sono raccolti entro i segni tratteggiati espongono una cellula motivica degna di attenzione. Essa è infatti presente con una certa continuità nell'arco intero del pezzo (b. 11 e, in forma inversa, b. 14: sempre al pf; e qui, in misura più estensiva) e disegna ogni volta un certo ondeggiamento instabile, come un accenno di traslazione: quasi il contorno sfuocato di una luce pulsante; è composta di due passi di tono intrecciati, che addensano tutti i semitoni di una 3ª min.
Quanto all'armonia, è proprio questo il parametro che costruisce – oltre il livello concettuale del testo – una sostanziale affinità con il numero precedente. La cellula motivica composta da 3ª magg. + ½ t interno – affrancato in IV, 1 dalla trama diatonica della prima sezione – assume qui una funzione strutturante che pervade l'intero tessuto armonico. A tratti può accadere che le collezioni esatonali (sempre un esito possibile, quando si lavora con le 3ᵉ magg.), conquistino il primo piano: come alla fine di prima e seconda sezione; per il resto tuttavia, non vi è quasi costrutto armonico o figura da cui detto motivo rifugga.

[IV, 3] A questa altezza dell'opera, l'esercizio contemplativo della speranza è giunto a risultati stabili, che disperdono – almeno sul versante originario del testo: la edificazione spirituale – i dubbi e la tetraggine, le inesorabili accuse degli atti trascorsi; pure Kurtág ha voluto recuperare, proprio alla vigilia del congedo, temi e figure, oggetti sonori significativi: riabilita per loro tramite situazioni drammatiche di tutt'altro segno, che levano – sul limitare di un gioioso epilogo – ombre difficili a disperdersi. *Summaia a B. P. mondasianac*: posto fra parentesi (al riparo da toni solenni e un poco didascalico, dimesso), il solo titolo del ciclo orienta l'ascolto; permette di comprendere la vicenda numerosa di un lungo interludio strumentale. «Ricapitolazione dei detti di P. B.»: chi ha seguito fin qui l'arco drammatico dell'opera legge in queste parole qualcosa di più di una suggestione; forse vi intravede un monito, perché distingua ogni presente impronta dei passi compiuti e serbi una memoria essenziale del cammino.
È un numero formalmente complesso, dove i valori musicali si legano fra loro in un'ampia architettura e recuperano in parte una trama già narrata. Il pezzo adempie così una duplice funzione: introduce l'atto conclusivo, coi gesti misurati e tesi di un raccordo strutturale; riallaccia i nodi profondi della storia interiore, nel deliberato auspicio che continuino a stringere anche nell'ombra di

---

Il confronto corre lungo il concetto di cambio di prospettiva, che qui è inverso rispetto all'esempio: come nel luogo dantesco lo sguardo contemplativo volge dall'interlocutore al cielo, così nel caso presente gli astri, all'improvviso, arridono a un "tu" inaspettato.
La lettura è certo un poco ardita, ma affascinante; inoltre rinforza l'interpretazione del passo citato in Es. 2, così come è descritta nel testo. Ecco un prelievo dagli stessi versi (*Par*. X, 64 – 65), che felicemente si accosta all'effetto dell'azione strumentale, come di cintura luminosa all'io ("tu") contemplante:

Io vidi più fulgor vivi e vincenti
far di noi centro e di sé far corona (…).

Doveroso è infine ricordare che il riferimento non è peregrino. Kurtág stesso, infatti, ha dichiarato in un'intervista che la *Commedia* è stata per lui importante fonte di ispirazione mentre componeva i *Sayings*. Gli stessi abbozzi conservati alla Fondazione "Paul Sacher" di Basilea attestano, in relazione al numero successivo (*Tavasz*, 3), un riferimento agli eventi di *Purg*. XXVII – XXXIIII: il congedo di Virgilio, i rimproveri di Beatrice e la purificazione di Dante (*ibi*: 111, nota 19).

un ultimo atto gioioso. Le coordinate del dramma sono qui insufficienti e il discorso musicale nasconde riflessioni oscure e radicate sull'animo umano. In altri temini, il compositore pare infine posizionarsi in autonomia rispetto al contenuto del testo e interpretarlo; e comunica tale scelta nei modi allusivi che la musica, linguaggio sottile e metaconcettuale, gli offre[9]. Ogni episodio del presente numero, infatti, evoca una situazione pregnante del dramma trascorso e ne ricava il proprio significato; lascia così affiorare, in relazione agli altri, una nuova storia presente e non più labile, che continua ad agire in profondità. Per questo è opportuno seguire senza lacune la teoria delle citazioni e un poco descrivere le modalità – invero mirabili, adeguate alla tradizione più alta[10] – dei loro sviluppi.

Questo singolare numero, in larga parte strumentale, si articola in sei episodi di carattere ed estensione diversi. La prima parte (**Lento**) evoca, fin dal suo attacco, il clima opaco e dolente del secondo movimento; elabora in una invenzione a due il tema di II, 1 (cfr. BŰN, ES. 5): alla parte superiore è svolto interamente; a quella inferiore invece, è sottoposto a una frammentazione motivica. Segue (**Presto**) una variazione di III, 2 (cfr. HALÁL, TABELLA 1 ed ES. 1): il pezzo che fra tutti applicava nel modo più rigoroso e meccanico i principi della serie. I quattro suoi parziali ritornano qui in altrettanti impulsi, rilevati da una dinamica percussiva su uno sfondo soffuso. Fioriture volanti, infatti, e immateriali scorrono in contrappunto: sempre alle soglie del silenzio e dislocate nei registri, includono trasposizioni dei parziali stessi. Anche la conclusiva, enfatica sottoposizione di quarte ritorna qui (**Prestissimo**), per capovolgersi e risalendo condurre all'episodio successivo. Vedremo a breve, un poco più nel dettaglio, di che si tratta; ora però conviene osservare il portato concettuale di quanto è accaduto.

Si sono susseguiti i materiali tematici di due numeri il cui testo tratta rispettivamente del peccato e della morte, descrivendo il primo come un ostacolo (nebbia fitta, nube oscura, muro di pietra) alla contemplazione di Dio e la seconda come una stretta insolubile (trappola per uccelli). In tal modo, comincia a prender forma una struttura semantica: situazioni originariamente distanti diventano prossime; spezzano così l'arco drammatico, ma rinforzano i nessi logici del discorso. Qui dunque, il peccato e la morte sono disposti in evidente relazione causale.

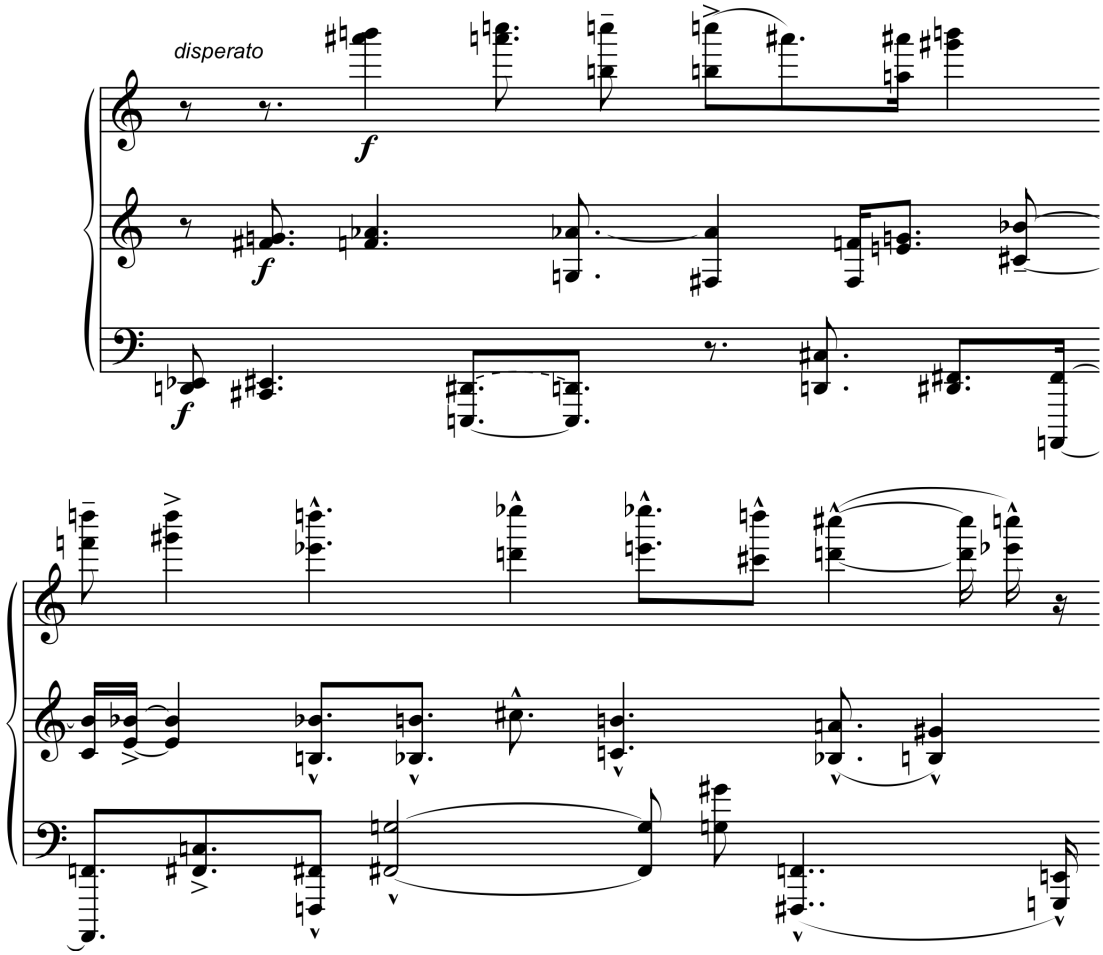
---

[9] Il passaggio dalla rappresentazione alla interpretazione del testo è decisivo nella poetica di questo autore; si compie qui probabilmente per la prima volta e larghi sviluppi avrà nelle creazioni posteriori: tanto più intensi e radicali, quanto più austera diverrà la limitazione dei mezzi espressivi. Kurtág non rinuncia mai, neppure in seguito, a registrare con la sua musica le suggestioni figurative e drammatiche delle parole; è tuttavia in ordine ai loro contenuti che perfeziona i mezzi espressivi. Il caso degli *Hölderlin-Gesänge* op. 35 costituisce a tale riguardo un esito dei più avanzati.

[10] «(…) n'oublions pas de souligner une dernier fois l'importance et l'actualité que revêt aux yeux de l'auteur la forme beethovenienne et, plus généralement, la dramaturgie thématique et motivique de la musique classique, surtout des variations beethoveniennes, qui ont été legueés à Kurtág en droite ligne par Liszt et Bartók» (G. KROÓ, op. cit.: 250). Uno studio approfondito delle forme classiche e della variazione motivica pone senz'altro le premesse di questo lungo interludio, che si compone di prelievi tematici elaborati e connessi, fino a formare un organismo coeso. Essi conservano la connotazione del contesto originario: questa reca a ciascuno un preciso significato in ordine al racconto; d'altra parte, proprio nella loro assimilazione – nella sorvegliata riduzione degli aspetti divergenti – il compositore crea un nuovo contesto e modella una inedita forma musicale. Il lavoro che porta porgressivamente in evidenza le affinità motiviche di temi diversi evoca le pratiche della tradizione occidentale, in particolare dell'ultimo Beethoven.

Segue una rappresentazione del catastrofico effetto, composta a partire da un passo di III, 4: la scena in cui la morte è raffigurata nel suo accadere, come un evento che si abbatte e infierisce sull'uomo. Vi è in essa una zona di scrittura in cui la fascia iniziale, di spessore crescente per gli apporti del canone, è bloccata nella oscillazione di bicordi cromatici (cfr. HALÁL, ES. 3, b). Ebbene, troviamo qui un'analoga configurazione di materiali, la cui tessitura nondimeno è ancor più tesa. Questo episodio recupera inoltre la forma del canone e distanzia le parti quanto più consente il timbro pianistico (ES. 3).

Es. 3
Motivo di bicordi cromatici oscillanti: canone alla terza



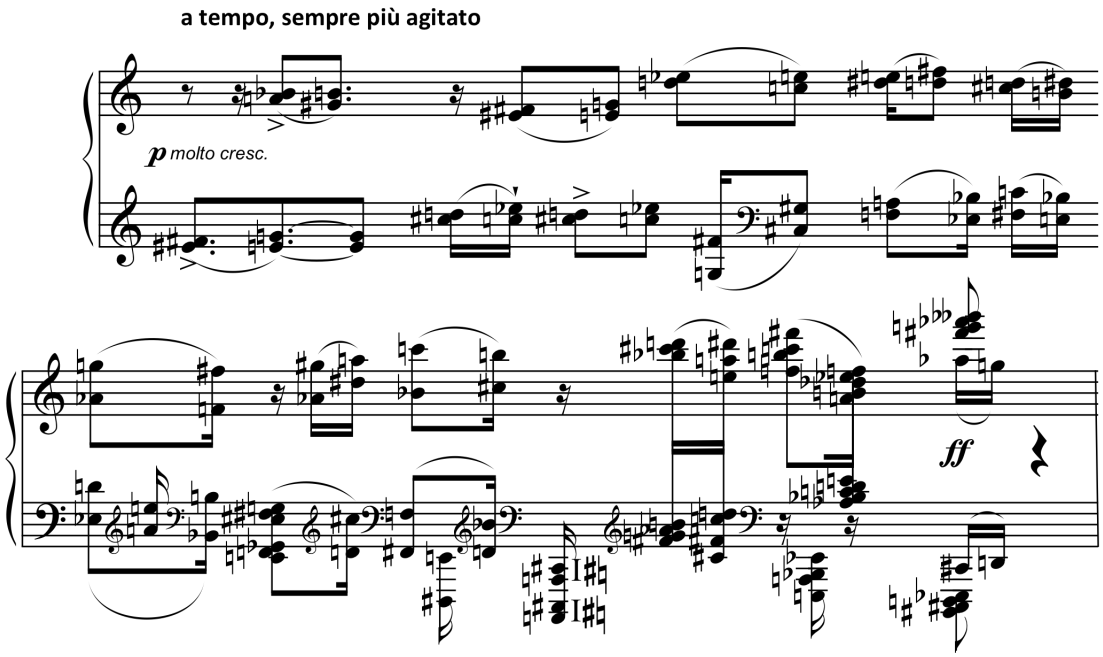
Il gioco delle sensibili conferisce risalto, insieme all'intervallo originario di ½ t, a quello conseguente di 3ª min. Le ruvide frizioni di bicordi dissonanti, il ritmo serrato ma irregolare e la campitura estesa dei registri concorrono a formare un *topos* espressivo, che Kurtág collega – in questa occasione per la prima volta, ma stabilmente a partire da qui – alla riflessione dolorosa (e straziata, anche) sulla morte[11]. Il terzo episodio evolve dallo stesso motivo, ne accresce la tensione

[11] Le stesse figure pianistiche, insieme alla indicazione espressiva straordinariamente intensa (*disperato*) ritroviamo in due composizioni di molto successive, dedicate entrambe all'amico pittore Endre Bálint: *Előhang egy Bálint-kiállításhoz* ("Preludio a una esposizione di Bálint": *Játékok* V, 1981) e *Székelymángorló 1792 – In memoriam Bálint Endre* ("Mangano del distretto di Székely": *Három régi felirat* [Tre iscrizioni antiche], Op. 25 n. 2, 1986). La partitura di quest'ultima, che l'autore ha inteso come una commemorazione funebre, riporta tutte le date del processo creativo e

espressiva per mezzo di due espedienti: spessore accordale delle formazioni; ritmo complementare più serrato (ES. 4). L'esito di tale processo è il rilievo di una figura dolente – caduta di ½ t – che appartiene al corredo motivico del secondo movimento (cfr. BŰN, ES. 1, a – b).

Es 4

Sviluppo del bicordo cromatico in formazioni accordali → figura dolente (II,1 e II, 9)



A questo punto Kurtág può collegare una citazione letterale di II, 9 (a partire dal terzo impulso, il tutto trasposto di una 5[a]). Nasce così un episodio, il quarto, che svolge una evidente funzione connettiva: estende la caduta semitonale in una scala diatonica, disegnando un cammino inesorabile di cedimento e flessione. Nessuna meraviglia, allora, che l'episodio successivo recuperi il materiale tematico di III, 8. Torniamo così alla scena della sepoltura: alle figure di un'altra sezione canonica, che celebra le cure al corpo del defunto come atto estremo di fraternità umana (cfr. HALÁL, ES. 13). Il soggetto del canone, salvo piccole permutazioni di cellule e fioriture, ripropone il modello: anche le cornici intervallari degli impulsi rimangono fisse; il criterio imitativo segue invece il moto retto e, oltre il tema del canone, avanza liberamente. Prende forma così un raccordo ascendente, che include figure leggere e lascia risuonare in anticipo, per due volte, il motivo del prossimo attacco vocale (ES. 5). Questo lungo interludio è infatti, propriamente, una introduzione; prepara il ritorno del canto, cui sono affidate le parole di una redenzione possibile. Il testo è disteso lungo due frasi, di cui la prima è sostenuta da una evidente variazione di III, 7, il numero della scena pastorale, dove il tema del passaggio alla vita eterna è declinato nella forma di una duplice similitudine. Affiorano, nella trama delle parti strumentali, gli arabeschi delle acciaccature multiple; lungo un divenire continuo, senza interruzioni e scarti, una figura si leva dall'altra: sommo magistero della elaborazione motivica. Il passo che stiamo osservando, in effetti, ripropone modalità connettive

---

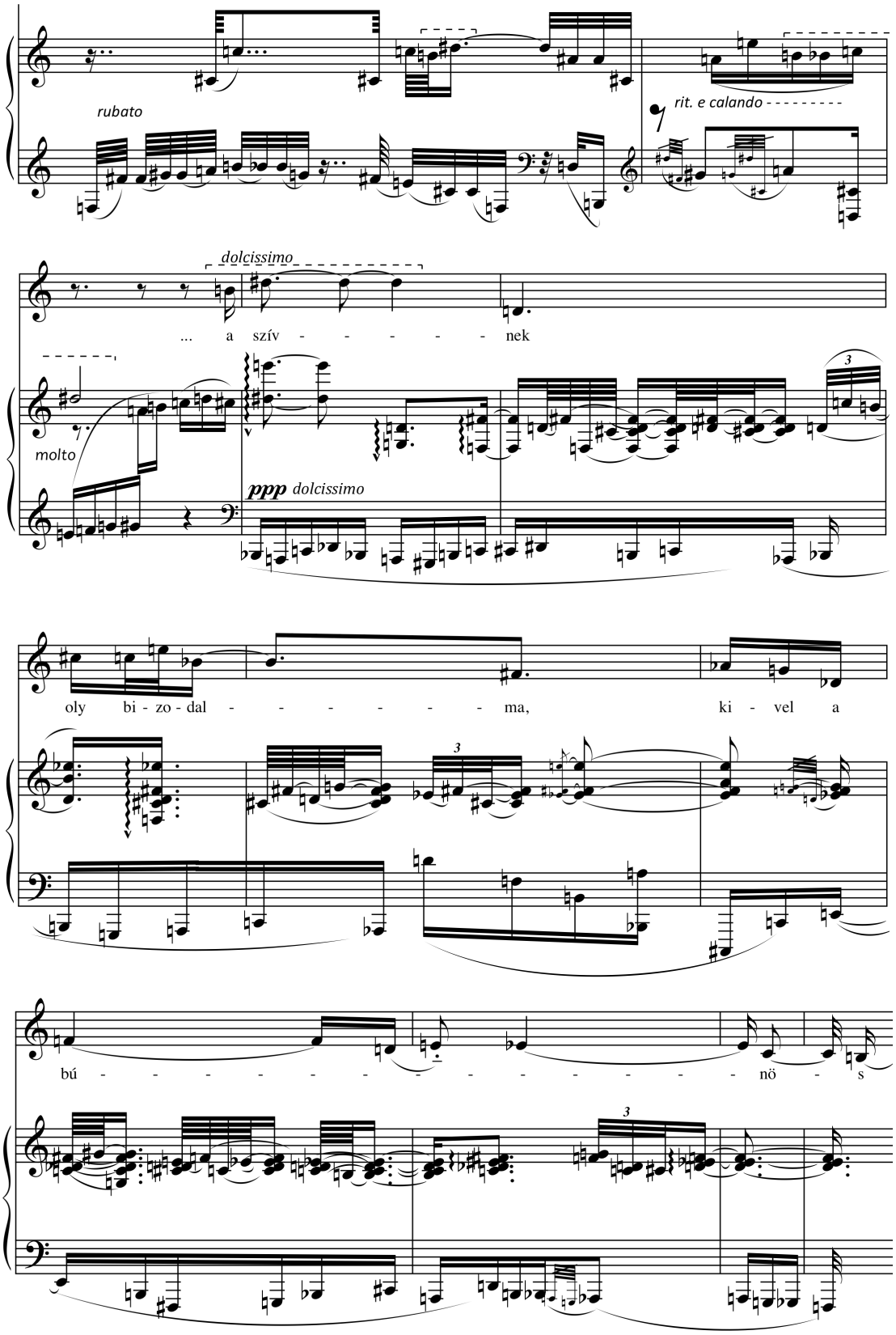
colloca il lavoro preparatorio (*Előmunkálatok*) nei seguenti anni: 1967 / 1968 / 1971 / 1974 / 1982 / 1984. Ciò significa che la matrice del *topos* espressivo risale al periodo in cui Kurtág attendeva alla composizione degli *Sprüche*.

Inoltre, come vedremo *ad loc.*, nell'universo poetico di questo compositore simili figure musicali si legano anche alla costante riflessione sulla figura di Hölderlin.

legate a uno stile più antico rispetto a quest'opera; riabilita pienamente una sintassi per frasi a partire da cellule minute, come potrebbe essere a esempio in Brahms. Numerosi i suoi *Lieder* dove le figure del canto riecheggiano al pf, in un continuo gioco di alterni rimandi.

Es. 5

Raccordo e prima frase del canto: anticipazioni motiviche del pf e nuova zona di scrittura



La nuova zona di scrittura, che corrisponde al quinto episodio, reca i caratteri distintivi della scena pastorale, così come è stata descritta a proposito di III, 7. Le figure veloci, che collegano mumerose polarità fisse e si prolungano in accordalità tenute, corrispondano a eventi ambientali di una realtà immutabile: è in se stessa infatti un punto d'arrivo, luogo di un divenire apparente, come lo stormire di fronde a una brezza leggera. Benché nella pletora di note possa sfuggire, la corrispondenza con III, 7 è puntuale e meticolosa. Tutta la parte pianistica che sostiene la prima frase vocale svolge alla m. d. una rilettura continua e ridondante delle due battute introduttive; alla m. s. invece, sostituisce l'originario pedale di toni interi con una distesa di semicrome, che disegnano al principio figure involute e poi scorrono su vaste campiture. Fra di esse risalta l'intervallo motivico di 3ª magg., che spesso include il ½ t.
La seconda frase del canto e la relativa parte strumentale sono qui omesse. Valga nondimeno notare che segnano entrambe un deciso scarto timbrico verso le regioni acute. Al pf soprattutto, le figure diventano immateriali e volanti e accolgono in misura estesa l'intervallo di 5ª: lo stesso che segna, alla m. d., l'attacco del presente episodio e ora ricorda, in questi riflessi eterei, il materiale armonico di III, 7, là dove il testo descrive la conquista della vita eterna.
Il sesto episodio è fra tutti il più breve: tre sole battute. Dopo un punto coronato, che assorbe i riverberi di un ultimo arpeggio ascendente, nell'eclissi del canto, tra le parole della voce: «*... és elnyeri ingyen kegyelemből!*», il pf recupera per intero – questa volta senza elaborazione alcuna – l'emblema della fragilità umana: III, 3. La misura gratuita del perdono divino, espressa nel testo, ha come corrispettivo l'inadeguatezza dell'uomo. Dopo l'evocazione della morte, prima lotta disperata e poi evento compiuto, il quinto episodio ha riaffermato la fede in una vita trascendente; ora l'episodio conclusivo ricorda che il riscatto, il varco fra i cancelli della morte stessa, è praticabile per un'azione esterna di grazia. Nessuna conquista più: l'uomo resta legato a una condizione di debolezza e precarietà; è incline al peccato e, di conseguenza, destinato al tracollo; accoglie infine la salvezza come un dono smisurato ai propri meriti. Nella mirabile vicenda di questi episodi musicali si cela probabilmente una riflessione disincantata, che la poesia trasfigura e dissimula: *Virág az ember*. Se qualche tenera illusione poteva persistere agli estremi della lotta mortale (III, 3 e III, 5), ora è svanita del tutto; lascia spazio all'amara consapevolezza di qual poca cosa sia, per se stesso, l'uomo.

[IV, 4] La metafora del fiore, ripresa nell'ultimo episodio del numero precedente, bene introduce quest'atto conclusivo, in cui si celebra l'eterno ritorno della vita nel ciclo delle stagioni. Per la relativa lunghezza del testo e la complessità dello sviluppo formale, questo pezzo risponde in un simmetrico equilibrio a *Vállomas*; ne riproduce inoltre alcuni aspetti strutturali, di ordine ritmico e armonico. Si tratta in realtà di due fattori originariamente associati, che qui ritornano in una sinergia analoga: la combinazione mutevole di *tactus* semplici e composti; il disegno divergente di una linea a partire da un asse di simmetria[12].

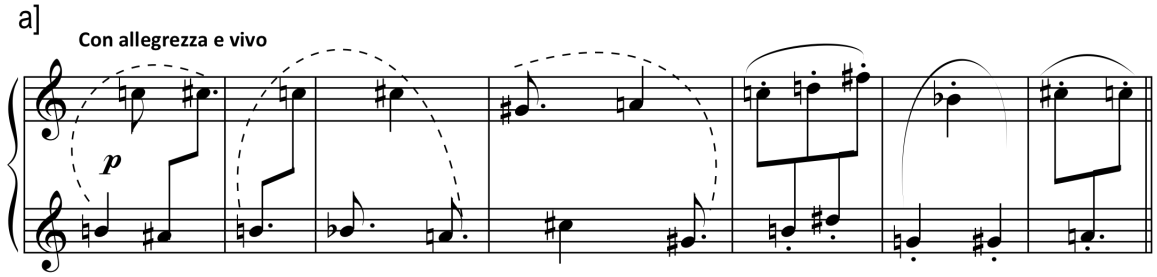
---

[12] La folta messe di carte preparatorie comprende numerosi abbozzi per *Tavasz*, 4, così come un'annotazione dove Kurtág dichiara di voler ricapitolare il ritmo del primo movimento, che egli stesso definisce "bulgaro", nel pezzo conclusivo (cfr. R. BECKLES WILLSON, *Bungarian rhythm and his disembodiment in "The sayings of Péter Bornemisza"*, op. 7, cit.: 269 – 272, in particolare nota 3).

L'introduzione strumentale (ES. 6) mostra chiaramente entrambi gli aspetti. Nel suo schema ritmico, lascia intuire un vitalismo lieve e arcano: avvia una danza i cui passi sono tanto imprevedibili da sembrare improvvisati. È assai disagevole tentare un'astrazione: cavarne qualcosa di culturalmente trasmissibile; poiché sembra composta in un idioma di natura, i cui paradigmi forse risiedono a uno stadio biologico e sovraordinato, anteriore a qualsivoglia linguaggio culturale. C'è qualcosa di sorgivo, in questa danza: le prime movenze alla luce del giorno, già tutte formate eppure lievemente scomposte.

Es. 6

Introduzione del pf: ritmo oscillante ed estensione "a ventaglio" degli intervalli



Il ritmo rinvia senz'altro ad antecedenti bartókiani[13], ma porta un carattere troppo singolare per essere classificato nella tipolagia "bulgaro". L'oscillazione di due e tre investe infatti la croma, che non corrisponde in questo caso – per quanto il movimento sia tranquillo – all'unità metrica; di

---

Quanto allo schema intervallare, è il risultato di una riflessione che il compositore andava compiendo proprio negli anni del ciclo su Bornemisza. Come attestano ancora i quaderni di analisi, egli è coinvolto nella esplorazione di meccanismi legati a minime cellule melodiche; osserva le loro possibilità combinatorie dentro uno spazio intervallare ristretto, spesso una terza. Tale pensiero motivico risale al magistero di Bartók, del quale Kurtág ci ha lasciato negli abbozzi alcune analisi: *Sonata* per vl solo (*Fuga*), secondo *Concerto* per vl (I mov., bb. 6 – 14), dove rispettivamente lo schema lineare e la struttura armonica conferiscono all'intervallo di 3ª magg. una funzione portante. Nel primo caso inoltre, gli intervalli interni – che spesso non eccedono il tono – sono registrati nella loro successione (cfr. S. HOHMAIER, *Mutual roots of musical thinking: György Kurtág, Péter Eötvös, and their relation to Ernő Lendvai's theories*, cit.: 226 – 228). Probabilmente, proprio attraverso lo studio di queste cellule motiviche Kurtág ha sviluppato l'archetipo di una evoluzione simmetrica: convergente, come nel "tema del peccato" (cfr. BŰN, ES. 5: dalla 3ª magg. al suono assiale), oppure divergente, come in questo caso e in *Vállomas*.

La letteratura specifica denomina le due configurazioni a partire dalle immagini che evocano, rispettivamente "funnel-structure" (Hohmaier) e "fun idea" (Beckles Willson). È perciò in relazione a esse, che in queste pagine – in particolare nella TABELLA di sintesi – si parla di "sviluppo a ventaglio".

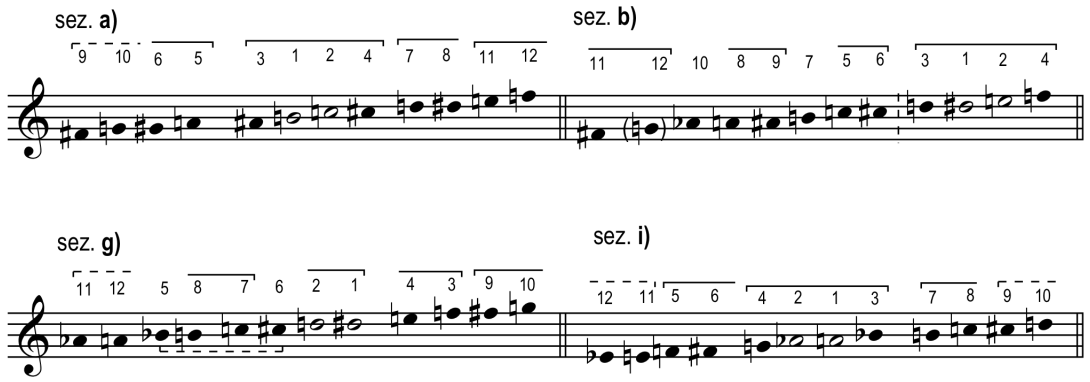
[13] R. BECKLES WILLSON (op. cit.: 271) individua due modelli nel *Mikrokosmos*: vol. IV, n. 113 (*Bulgarian Rhythm*) e vol. VI, n. 149 (*Six Dances in Bulgarian Rhythm*, 2). Troviamo in entrambi una introduzione, che nella tessitura somiglia all'unisono alternato del passo di Kurtág. È bene tuttavia non troppo avventurarsi nella ricerca delle analogie: gli esempi di Bartók infatti usano questo schema come l'anticipazione di un accompagnamento, a cui ben presto si sovrapporrà una melodia; nel caso presente invece, il disegno racchiude in sé tutt'altra ricchezza e dignità estetica: nelle sue stesse implicazioni gestuali mostra una espressività che non richiede un complemento. Di grande rilievo è inoltre il fatto che in questo pezzo – caso assai raro su tutto il ciclo – il pf e il canto facciano uso di materiali largamente omogenei. Infine, come vedremo, lo schema dell'unisono alternato è usato da Kurtág come punto di partenza: elabora da esso una grande varietà di figure secondo un criterio di progressiva accumulazione.

conseguenza è avvertita come una irregolarità presente ma indefinita, che sfugge a uno schema riconoscibile.

Lo sviluppo intervallare conserva traccia, anche nell'esempio riportato, di una originaria concezione simmetrica e divergente, dove gli scarti sono introdotti per evitare l'esecuzione pedissequa di un modello ripetitivo. Lo schema di sviluppo "a ventaglio" ritorna quattro volte nell'arco di questa composizione, ciascuna delle quali colma il t. c. in un modo diverso. Vediamo nell' ES. 7 di che si tratta (le lettere servono a collocare i materiali corrispondenti nelle sezioni del pezzo, a loro volta esposte nella successiva TABELLA).

Es. 7

Sviluppo "a ventaglio": modelli di estensione al t. c. (tratteggiati gli indicatori in corrispondenza delle deviazioni all'ordine)

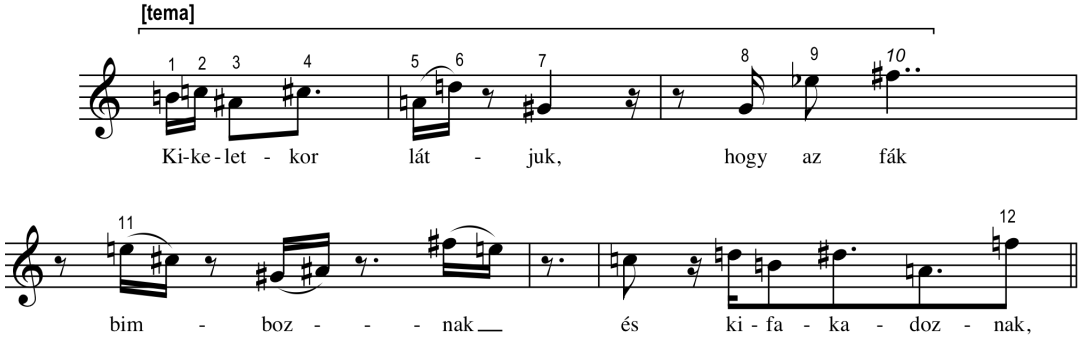


Le note bianche rappresentano l'asse che di volta in volta muove il procedimento. Poiché è lecita ogni sorta di ripetizione, mediante le nuove classi d'altezza si forma una serie – non sempre completa – che non è percepita direttamente, ma scorre in filigrana. Si vede bene che, oltre l'asse originario, il criterio additivo usa a coppie le note restanti della gamma cromatica. L'ordine delle entrate è sempre soggetto ad almeno una deroga, sicché lo schema si mostra parzialmente imprevedibile. Può accadere che la deroga sia normalizzata, come nella sez. **b)**, e si ripeta uguale fino all'ultima nota; diversamente si innesca un disordine che non permette di "aggiustare" del tutto il parziale rimanente. Nella sez. **a)** per esempio, la serie scorre liscia fino al n. 8; integra poi in ordine inverso la successiva coppia di note: una sorta di sprezzatura, che il tema nel suo modellarsi ha portato. La sez. **g)** è la più caotica; presenta un modello di sviluppo, in cui l'ordine uniforme è disatteso per due volte: una coppia di note è dispersa e l'altra invertita. Infine, la sez. **i)** svolge la serie in modo più regolare: opera solo uno scambio delle ultime due coppie.

Dicevamo del tema. È lecito e forse opportuno definire in tal modo una unità lineare che occupa due passi notevoli di questo lungo pezzo: l'attacco e la coda. Il tema è compreso nella introduzione strumentale e ritorna – inatteso e in tutt'altro, oscuro contesto – nell'epilogo, anch'esso affidato al pf; è inoltre mutuato dal canto alla sua prima entrata. Il periodo vocale che lo completa (ES. 8) presenta caratteri ritmici propri, tra i quali spicca la frammentazione di brevi impulsi, intercalati da pause. È una conseguenza probabilmente della sintassi verbale: il testo infatti – per elencare numerose forme viventi che si ridestano al ritorno della primavera, nonché descrivere i rigori

dell'inverno e l'alma mitezza della bella stagione – espone serie di sostantivi e attributi, che improntano le frasi vocali alla segmentazione descritta.

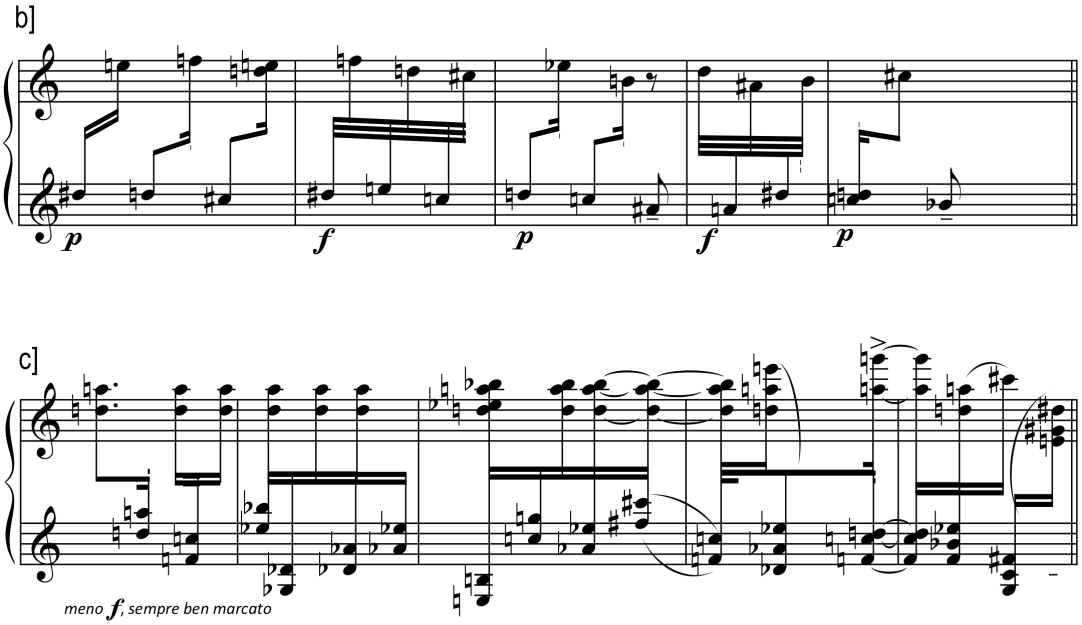
Es. 8
Primo periodo vocale: frammentazione degli impulsi e uso finalistico del t. c.

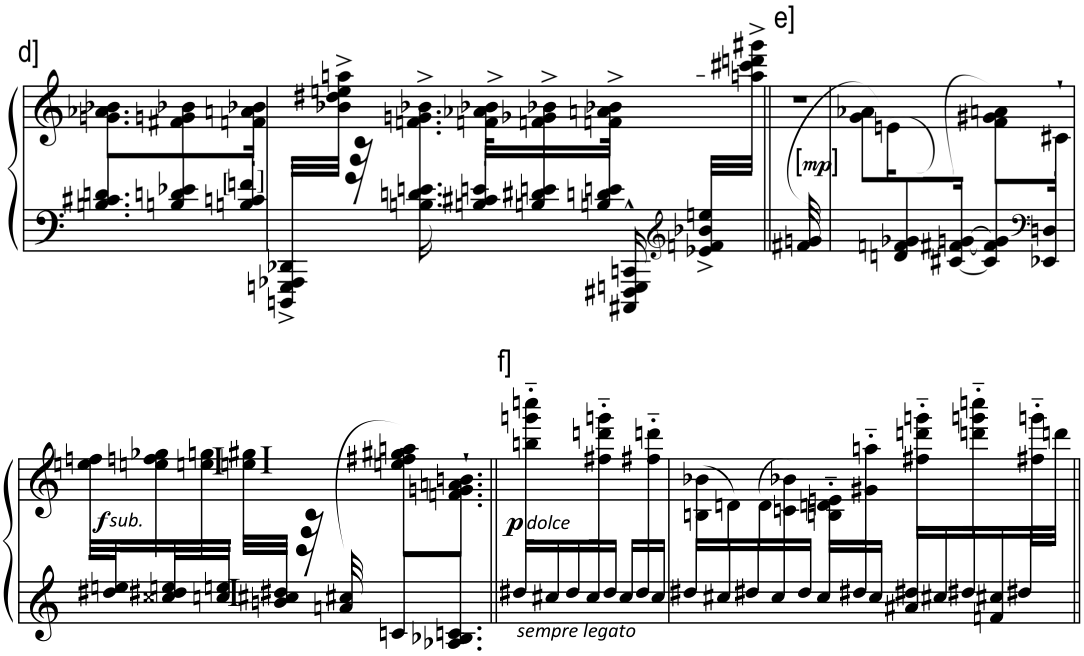


I numeri sulle note indicano gli apporti al t. c. La loro disposizione pare governata da un criterio duplice: nessuna ripetizione fino alla prima deroga [cfr. Es. 7, sez. **a)**], qui rappresentata con il numero in corsivo; dilazione della dodicesima nota fino alla chiusura del periodo. Questo uso finalistico del totale cromatico, modulato in senso articolatorio nelle varie sezioni, ricorda un dispositivo largamente presente in *Vállomas*, di cui questo pezzo è il ponderato simmetrico.

I riverberi di questo schema intervallare attraversano la struttura, disegnando figure pianistiche riconoscibili ma sempre diverse. Kurtág dà qui prova di un'arte compiuta nell'esercizio della variazione; dato infatti uno schema motivico in sé elementare, lo elabora fino a esiti molto lontani: applica al materiale di partenza progressive addizioni di accordi, ora assecondando la forza attrattiva dell'asse centrale, ora la trazione divergente degli apporti simmetrici. L' Es. 9 mostra le fasi successive di questo lavoro, di cui la prima – contrassegnata dalla lettera a] – è compresa nell' Es. 6.

Es. 9
Sviluppi dello schema intervallare "a ventaglio" in figure individuate





Analizziamo brevemente i caratteri salienti di ogni figura, con particolare attenzione agli esiti inaspettati della elaborazione motivica:

- FIGURA b] → improvvise contrazioni del ritmo, evidenziate da scarti dinamici di egual segno; involuzione dello schema intervallare rispetto al modello originario (FIGURA a]): nella introduzione pianistica infatti, l'impulso digressivo riusciva a prevalere sulla forza centripeta dell'asse di ½ t; qui invece le note di contorno sono inesorabilmente legate a esso;
- FIGURA c] → la coppia assiale collassa in un singolo oggetto sonoro: il bicordo di 5^a re_2 – la_2; l'oscillazione originaria è sostituita dal ribattuto, che spesso è simultaneo agli apporti divergenti: divenuti anch'essi, salvo minime eccezioni, bicordi di 5^a;
- FIGURA d] → è radicalizzata la dialettica: centro – contorno; accordi materici oppongono a una fascia centrale balzi repentini alle estremità; ritorna lo schema delle contrazioni ritmiche, non più evidenziata dallo scarto: ***p*** / ***f***;
- FIGURA e] → l'oscillazione originaria di ½ t è recuperata e nascosta dentro alle formazioni accrodali: genera slittamenti cromatici di parti di esse; gli oggetti sonori si addensano in *cluster* e ritorna lo scarto di intensità;
- FIGURA f] → l'alternanza della coppia assiale è estesa su un intervallo di t e diviene ininterrotta; simultaneamente gli accordi, da e verso il registro acuto, si avvicendano con timbro percussivo e schema ritmico: pieno / vuoto.

A una così ricca gamma di variazioni, di cui l' ES. 9 e la presente sintetica descrizione rendono solo un'immagine di massima, corrisponde un'arcata strutturale di grande impegno. Non è qui possibile affrontarne un'analisi esaustiva; tuttavia, nello spazio offerto da un discorso sul ciclo completo, è senz'altro lecito e conveniente osservare un quadro sinottico della forma complessiva. La seguente TABELLA svolge così un resoconto di quanto accade lungo il pezzo intero, ai tre livelli di testo, periodi del canto e parte pianistica.

TABELLA

Quadro sinottico di *Tavasz*, 4: successione degli eventi formali della musica in relazione al testo

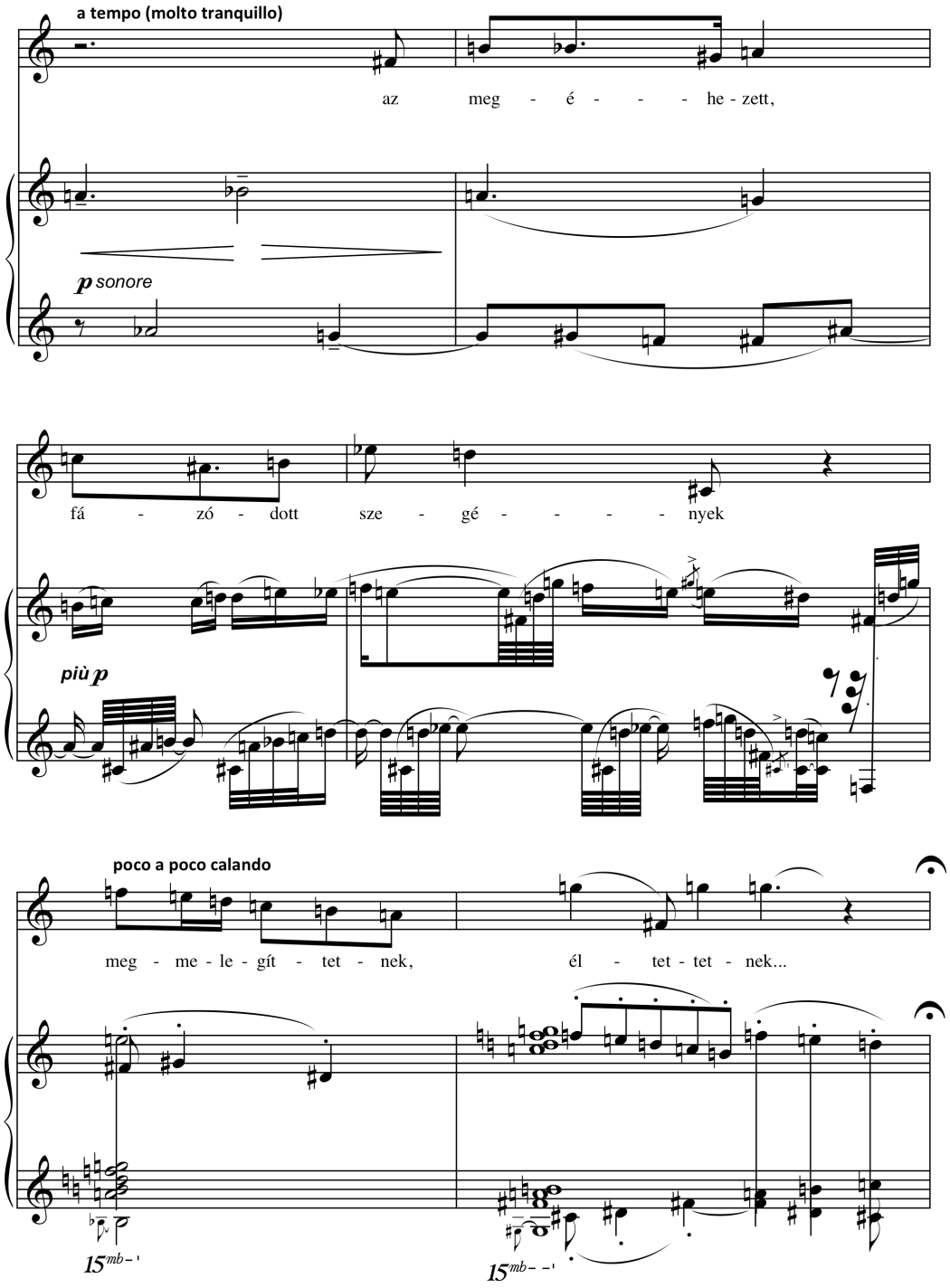
BB. / IND. di MOV.TO		TESTO	VOCE		PF	
			contenuto motivico	profilo di frase	materiali	figure
a) 1 – 14	**Con allegrezza e vivo**	*Kikeletkor látjuk, hogy az fák bimbóznak és kifakadoznak,* [«At springtime we see the trees budding bursting forth,»]	Sviluppo "a ventaglio" (struttura γ) dal nucleo si$_1$ – do$_2$ (tema); uso finalistico del t. c.	Somma di impulsi brevi, che avanzano dal centro agli estremi: sol$_1$ – fa#$_2$	Svil. "a ventaglio" (cfr. voce) diverg. / conv.; in coda, formazioni di 4^e e cell. α.	Disegni lievi e danzanti, in un ritmo liberamente alterno di due e tre 16^{mi}.
b) 15 – 24		*pázsitok, füvek, virágok újulni kezdenek,* [«lawns, grasses flowers begin to revive;»]	Prevalenza del motivo composto da 3^a magg. + ½ t interno (cellula α).	Impulsi più distesi; intervalli disposti lungo una direttrice di espansione e contrazione.	Estrazione di una serie dalla str. γ; uso armonico della 4^a (poi 5^a) e 3^a.	Ancora singole note alterne (reg. contenuto e rit. contratto) → imp. arcuati.
c) 25 – 33		*örülünk, tudván, hogy majd nyár fog lenni* [«we rejoice in the knowledge that summer will soon be here,»]	Materiale diatonico preso dal circolo delle 5^e (parziale continuo di 9/12: sol*b* – re).	Due frasi discendenti fra gli estremi mi*b*$_2$ – fa$_1$; rispettivi profili in rapporto: continuo / discontinuo.	Bicordi e più ricche formazioni di 5^a.	Quasi-isoritmia di form. ribatt. e alterne: fissa / dispersa (sol*b* – sol$_3$).
d) 34 – 40		*az nagy fagyos, deres, havas, vizes, háborgó téli idő után* [«following the long, freezing, frosty, snowy, wet wintertime;»]	Cellula α agli estremi del periodo; numero relativamente alto di ½ t discendenti.	*Incipit* lirico; segmento mediano composto di impulsi brevi; lunga e arcuata frase conclusiva.	Più densi aggregati tratti dal circolo delle 4e; da b. 37, incidenza della cell. α.	Arco di intensa contr. ritmica; form. ribatt. e alterne: pedale; salti più estesi (RE$_1$ – sol#$_3$).
e) 41 – 53	**tranquillo, poco a poco incalzando e più animato → molto animato**	*és eljő az nagy szép, melegítő, mgékesítő, zödelítő, teremtő és éltető nyári idő,* [«and the lovely long warming bedecking, green-decking, life-creating, nourishing summer weather is coming,»]	Agli estremi del periodo, cellula α e motivo di 3^a magg. + ½ esterno (cellula β); nella diatesa sezione mediana, materiale afferente a un circolo completo di 4e.	Impulsi lunghi e curvati soprattutto all'ingiù, allineati lungo un periodo di profilo ascendente. Estremi molto distanziati: si*b* – sol#$_2$.	Cell. α; form. materiche di 4^a e ½ t.	Contrapp. a 2, che sale dal basso in ritmo disteso; accordalità omoritmica, a tratti scavata da rapidi impulsi e polifonie.
f) 54 – 58	**Tempo I → ancora più vivo → molto tranquillo, quasi in tempo**	*kiben mindenek megújulnak, megelevenednek : sok állatok, vedak, madarak,* [«in which everithing renews itself and revives (:) many creatures, game, birds,»]	Gruppi esatonali e, nelle sezioni esterne del periodo, relazioni cromatiche.	Esteso arco ascendente (do#$_1$ – do$_3$), costruito divaricando i passi dello sviluppo a "ventaglio".	Cell. α; *cluster* di ½ t compresi nella cornice di 3ª magg. ovvero più stretta.	Figure lievi e danzanti → mutevole vicenda di oggetti: form. alterne; omoritmia asc. di *cluster* / accordi.

g) 59 – 65		*barmok, tyúkok, lúdak, borjúk, bárányok,* [«cattle, hens, geese, calves, lambs,»]	½ t esploso nell'intervallo di 9ª min. usato in funzione motivica e in misura pervasiva (soprattutto al PF); tessuto motivico eterogeneo: segmenti diatonici (rilievo all'intervallo di t, nella prima sezione), cell. α e β, arco dicontinuo (5/12) del circolo delle 5ᵉ.	Impulsi brevi – congiunti nel ritmo, ma disposti lungo linee spezzate di recitativo; infine limitate a due sole note contigue – fanno corona a una "lunga" struttura mediana, che ha la forma di proposta e risposta (bb. 65 – 67 / 68: disc. / ascen.). Un ampio *gliss.* d'attacco (forse pittura sonora per *barmok*: «bestiame») fissa la proiezione del ½ t come schema intervallare, poi intensivamente riprodotto al PF.	Struttura γ, dalla cui evoluzione oscillante acquista rilievo l'intervallo di t; formazione di 4ᵉ nell'accordo di chiusura.	*Gliss.* d'attacco ascendente / discendente (riflesso alla voce); intreccio: ribatt. / form. alterne – anacrusi a salire; impulsi frammentati.
h) 65 – 72	**molto tranquillo, quasi a tempo**	*sok szép kerti, mezei, szőllői vetemé nyek növekednek, és újonnan, ismét* [«many lovely flowers and vines grow,»]			Cell. α, evidente però soprattutto nelle sezioni esterne del periodo; per il resto, mescolata ad altri eterogenei accordi.	Oscillazioni fisse e oblique (solo una delle due parti rimane alla stessa altezza), fasciate da addizioni armoniche.
i) 73 – 78	**a tempo (molto tranquillo) → poco a poco calando**	*az megéhezett, fázódott szegények megmelegíttetnek, éltettetnek…* [«and the famished chilled poor are warmed and given life anew.»]	Cell. α e β; relazioni di ½ t; segmento diatonico discen. "significativo" (cfr. II, 9 – b. 4).	Strutt. γ usata in senso convergente: modello replicato a costituire un arco nobilmente teso, che poi flette e subito collassa (fa#$_1$ ↗ mi*b*$_2$ – re$_2$ / do#$_1$); risposta di profilo inverso e complementare (giù / subito su: fa$_2$ ↘ la$_1$ / sol$_2$ – fa#$_1$ – sol$_2$).	Struttura γ dispiegata in modo da ottenere intervalli diversi: ampi nella regione timbrica di sfondo e stretti in quella del canto.	Invenzione a 2 in rapida contrazione ritmica; arco ascendente la$_1$ – sol$_2$ teso con gradualità; eco del segmento vocale "significativo".
j) 79 – 91	**molto tranquillo**				Lacerti della struttura γ + cellula β.	Figure oscillanti alla m. s.: registro grave → graviss.; alla m. d., frasi di accordi vieppiù frammentarie e infine il tema [cfr. VOCE, sez. a)], sbriciolato anch'esso.

I colori diversi in corrispondenza delle macrosezioni rendono evidente un'articolazione tripartita, al cui epilogo è posizionata una coda. Quest'ultima, malgrado una relativa brevità, è in se stessa un episodio così eloquente a livello espressivo, che merita un piccolo discorso dedicato: orienta infatti l'interpretazione del testo grazie all'apporto di fattori musicali, la cui eloquenza sorprende e lascia un poco attonito l'ascoltatore. Come questo accada, diremo; ora tuttavia dobbiamo soffermarci

alcuni istanti sulla parte formale che conduce alla coda, vale a dire sulla sez. **i)** della precedente TABELLA (ES. 10).

Es. 10
Sez. **i)**: ultimo periodo del canto – sospensione prima della coda



Ritroviamo qui un caso di transizione fluente, simile a quello già descritto in *Tavasz*, 3 (cfr. ES. 5: raccordo alla entrata del canto). Attraverso una improvvisa colorazione delle figure ritmiche, il pianoforte ascende al registro desiderato e qui, indugiando un poco, prepara il culmine vocale. A questo punto, il canto – del tutto inaspettatamente – esegue una discesa diatonica. Ebbene, tale discesa – cui fa seguito il culmine *sol*$_2$, lasciato con un'ampia oscillazione (che ne conferma il gesto declinante) e ripreso per concludere – è troppo caraterizzata per potersi travisare. Ha infatti un

contenuto intervallare diverso da ogni motivo precedente, sicché si staglia nel contesto e interroga l'ascoltatore; reca cioè una individualità troppo marcata, perché non se ne ricerchi un modello tra le figure tematiche già udite. E in effetti, un modello si trova in *Bűn*, 9 (b. 4): dentro un interludio strumentale, dove domina il motivo dolente che ha appartenuto all'area tematico-concettuale del peccato. In quel passo, come qui ora, la stessa scala funge da transizione timbrica: conduce decisamente verso il grave e rappresenta una catabasi. Difficile non vedere un'azione analoga nel presente passo, che porta alla coda (**molto tranquillo**).

E la coda ritrae davvero, in modo inconsulto, un mondo infero. Anche l'unità lineare che abbiamo definito tema (cfr. ES. 8) ritorna qui completamente deprivata della originaria connotazione gioiosa. Siamo ripiombati giù, certo non al solo scopo di concludere un brano dalla tessitura in prevalenza acuta. Come *Tavasz* 3, intrecciando i temi dei movimenti anteriori, lasciava trasparire un'immagine pietosa della condizione umana: alla merce' di forze naturali, psicologiche e divine; così ora la danza primaverile si conclude in una zona oscura: dove la metafora della redenzione sembra svanire nell'ombra.

CAPITOLO II

SONGS OF DESPAIR AND SORROW, OP. 18

1 CONTESTO

I *Songs of despair and sorrow* [*Песни уныния и печали*] op. 18 (1980 – 1994) di György Kurtág, sei cori a voci miste con strumenti, sono innanzitutto testimonianza della fascinazione che la cultura russa ha esercitato su questo compositore[1]. Allineano lungo l'asse cronologico testi di poeti tra i maggiori della moderna tradizione e affrontano, in ordine ai contenuti, alcuni concetti essenziali dello spirito russo, condivisi ugualmente dal pensiero popolare e letterario. ANIMA, DESTINO, NOSTALGIA sono il correlato lessicale di questi concetti[2] e definiscono un campo semantico piuttosto ampio, a cui afferiscono altre parole affini: desiderio, sconforto, tristezza, dolore.
Il titolo della composizione rivela la volontà di esplorare quest'area di pensiero, i cui termini furono definiti già nell'XI secolo e recano l'impronta della dottrina cristiana ortodossa[3]. Non è nuova, per Kurtág, questa operazione: e non sorprende. A partire infatti dal 1976, egli ha scritto musica su poesie di Rimma Dalos – cittadina di Ungheria, ma autrice russa – in cui predomina il ritratto delle anime abbattute: *Omaggio a Luigi Nono* op. 16 (1979), *Messages of the Late R. V. Troussova*, op. 17 (1976 – 80), *Scenes from a Novel* op. 19 (1979 – 82), *Requiem for the Beloved* op. 26 (1982 – 87). La loro genesi si intreccia a quella dei *Songs of Despair and Sorrow*, al punto che possiamo ricondurli alla medesima sorgente di ispirazione. D'altra parte, troviamo a conferma, nelle opere citate, alcune tracce eloquenti di questo legame. Nei cicli di Rimma Dalos, tre epigrafi rappresentano autori compresi nei *Songs*: Lermontov (*Omaggio a L. N.*, n. 1; *Scenes from a Novel*), Block e Akhmatova (*Messages of the Late…*, n. 2 e 5); inoltre talune indicazioni espressive delle

---

[1] Sebbene la lingua russa non fosse considerata con benevolenza da tutti gli ungheresi, per i quali fu a lungo una materia di studio obbligata, l'interesse di Kurtág nei suoi confronti fu dal principio incondizionato. Si usa citare una sua definizione, secondo cui il Russo sarebbe una lingua "sacra"; ma bisogna cercare di non fraintendere. È infatti possibile che egli ne abbia voluto evidenziare il carattere in qualche modo "segreto" ed esoterico, strettamente legato – nell'universo poetico del musicista – al suo suono affascinante. Cfr. S. WALSH, *György Kurtág: An Outline Study (II)*, Tempo, n. 142 (1982): 14.

[2] A. WIERZBICKA, *Semantics, culture and cognition: Universal human concepts in culture-specific configurations*, Oxford University Press, 1992: 171, 395.

[3] La dottrina ortodossa annovera disperazione e dolore (abbattimento) tra i Sette peccati mortali. All'origine di questa tradizione, sta il pensiero di Giovanni Cassiano (360 – 435): il monaco che trasferì in Oriente le regole del monachesimo occidentale. Egli sosteneva che la grazia della fede fosse condizionata a una scelta personale; per questo fu condannato nel 429. La sua descrizione degli ostacoli sulla via della perfezione includeva l'abbattimento e il tedio. Cfr. J. GALIEVA, *Poetic Motifs and their Transformations in Kurtág's* Songs of Despair and Sorrow *op. 18*, in *Gestes, fragments, timbres: la musique de György Kurtág*, a cura di M. GRABÓCZ, J. OLIVE, L'Harmattan, Paris, 2008: 197 – 220, nota 2.

partiture ne anticipano il titolo e la drastica connotazione: *nello sconforto*, *sospirando*, *piangendo*, *nella disperazione*, *al colmo del dolore*, *gemito scoraggiato*, *disperato lamento*[4]. La temperie emotiva che ne discende è senz'altro provante; ciò nondimeno, a giudicare dagli esiti, ha offerto al compositore un ricco repertorio di spunti. A questo, anzi, è forse opportuno accostare una altrimenti curiosa espressione di entusiasmo: in una nota dedicatoria alla sua insegnante di Russo, Kurtág definì infatti "meravigliosamente amari" i testi scelti per i *Songs*[5].

2 COESIONE FORMALE E LEGAMI CONCETTUALI

Non v'è dubbio peraltro che le sei poesie musicate rappresentino, ognuna da una prospettiva differente, un piccolo universo di "disperazione e dolore". Il risultato complessivo è senz'altro un ciclo, anche se – per la misura piuttosto estesa dei singoli testi – sulle relazioni tematiche prevalgono, almeno a una prima indagine, le divergenze. Queste risaltano, in ordine al contenuto, su ogni aspetto comune; malgrado ciò, il compositore mette in gioco tutta la propria sensibilità per rinsaldare l'integrità del ciclo e assecondare il flusso di immagini tra le diverse poesie.

L'equilibrio tra dispersione e coerenza è un problema ricorrente nelle opere vocali di Kurtág, risolto in ogni singolo caso con strategie specifiche: aggregare immagini omogenee in ampie sezioni dell'opera (*The Sayings of Péter Bornemisza* op. 7, *Messages of the Late R. V. Troussova*), giustapporre stati psicologici variabili (*Attila József Fragment* op. 20); giocare sul contrasto e l'affinità di elementi, per confondere ovvero affermare i confini tra le diverse sezioni (*Kafka-*

---

[4] Le indicazioni espressive dei *Songs* hanno un carattere parimenti enfatico e registrano l'avventura interiore di un soggetto inerme, in completa balia delle proprie forze emotive. Segue, a riprova, un elenco che si intende completo. Esso allinea soltanto le indicazioni che, a giudizio di chi scrive, portano gli esecutori a interpretare l'animo del poeta con intensità adeguata; esclude perciò quelle che invitano a evidenziare elementi ambientali del testo ovvero hanno per argomento aspetti tecnici. Tra parentesi, la pagina corrispondente della partitura.

I [Lermontov]: *comminciando* (sic) *quasi grazioso, poco a poco più e più disperato* [12]; *molto errecto* (sic), *isterico*; *ironico* [13]; ***Wild*** [14]; *dolce essagerato* (sic) [15]; *disperato* [18]; *ancora più disperato*; *come un gemito* [19]; **II** [Blok]: *espr. doloroso*; *[quasi indifferente]* [33]; **IV** [Mandelstam]: *quasi latrato*; *quasi nitrito* [49]; *[äusserst erregt* (estremamente eccitato)*]* [51]; *quasi soghiottando* (sic) *[schluchzend]* [52]; *poco stentato, ma impaziente*; *(Kreischend)* [Strillando] [55]; *con abbandono* [61]; *con espansione* / *taumelnd* [barcollando] [62]; *implorando* [65]; **V** [Achmatova]: *piangendo-lamentoso [Klagend-weinend]* [70]; *[quasi nitrito]* [73, 74]; *[lugubre di Gesualdo]* (!) [76].

È evidente che Kurtág ha inteso eccedere la misura convenzionale: trovando espressioni inconsuete, che richiedono ai cantori di sostituirsi al personaggio-poeta senza condizioni. Questo processo di identificazione giunge fino a distorsioni palesemente teatrali, benché trattenute dai vincoli della complessa scrittura d'insieme. In ordine alle distorsioni ferine, pare inevitabile l'accostamento a taluni passi di *Bűn*, secondo movimento dei *Bornemisza Péter Mondásai*, op. 7. Lì però, simili posture espressive intaccavano la stessa scrittura vocale (nel n. 8, a proverbiale esempio); qui, dove le linee diventano giocoforza meno frastagliate e mutevoli, sono dissimulate in un riverbero interiore. Tramite queste singolari didascalie, Kurtág sembra voler creare una intensa complicità con gli esecutori, affinché il contenuto emotivo del testo poetico risuoni nella loro stessa voce. Di conseguenza e necessariamente, nella fruizione dell'opera, il nesso implicito ascoltatore – spettatore è spezzato, a tutto vantaggio della prima funzione.

[5] J. GALIEVA, op. cit.: 198.

Fragmente)[6]. Nel caso specifico dei *Songs of Despair and Sorrow*, l'obiettivo dell'equilibrio formale è particolarmente arduo. Infatti, a differenza dei cicli da Kafka, Rimma Dalos, Attila József, Hölderlin e Lichtenberg[7]: tutti composti su aforismi o frammenti aperti, i testi dei sei cori sono unità compiute, dotate ognuna di un proprio sviluppo tematico. La misura delle poesie, nitida e discreta nei suoi confini strutturali e semantici, è più ampia che in ogni altra opera vocale di Kurtág; inoltre, i singoli testi presentano caratteri individuali in ordine allo stile e al metro. Nessuna meraviglia, dunque, che il compositore abbia dedicato circa quindici anni alla integrazione del ciclo: approntando un elaborato sistema di legami unificanti, in relazione alla base testuale dell'opera. Si tratta perciò di indagare come a Kurtág sia riuscito di costituire in un ciclo unitario liriche apparentemente irrelate.

Rileviamo innanzitutto che i legami testuali si manifestano nella ripetizione di alcune parole. I termini coinvolti sono ventitré[8], distribuiti in tal modo da non lasciare esclusa alcuna poesia. Inoltre, il loro significato si posiziona a un livello molto ampio, categoriale: vita e morte, tempo ed eternità, ripetizione e cambiamento. Tuttavia, a dispetto di questo valore generico, nella trasposizione musicale dei testi Kurtág sceglie di non conferire alle parole ricorrenti un rilievo individuale. Sarebbe in effetti una strategia debole affidare l'unità dell'insieme alla ridondanza di singoli oggetti lessicali; perciò, ai fini del metodo, non serve concentrarsi su parole isolate ed è più conveniente mettere a fuoco unità testuali il cui messaggio trova nella parola specifica una sintesi plausibile. Tale metodo è rivolto alla teoria letteraria dei motivi[9]: vale a dire, idee pervasive, che si manifestano come componenti rilevate del testo poetico. Poiché inoltre gli stessi motivi non

---

[6] S. BLUM, *Kurtág's articulations of Kafka's rhythms* (Kafka-Fragmente, op. 24), in «Studia Musicologica», cit.: 346.

[7] *Einige Sätze aus den Sudelbüchern Georg Christoph Lichtenbergs* [«Alcune frasi dal libro di scarabocchi di G. C. L.»], op. 37 (1996) e op. 37a (1999), per soprano e contrabbasso. Numerosi e ricchi stralci della partitura manoscritta accompagnano l'accurato saggio: G. TOSSER, *Humor et fragmentation: le "Witz" musical des "Quelques phrases tirées des cahiers de brouillon de Georg Christoph Lichternberg" op. 37 et 37a*, in *Ligatures. La pensée musicale de György Kurtág*, cit.: 129 – 158.

[8] Le ricorrenze lessicali possono essere osservate in un rapido elenco, che si ricava dal saggio indispensabile di J. GALIEVA, (op. cit.: 201). Se ne presenta qui una riduzione, che segue l'ordine delle poesie e mostra le connessioni a partire da ciascuna di esse.

I [Lermontov]: вечно [*forever*] → века [*century* (Blok)]; проходят [*pass*] → пролетело / разлетаются [*flied away* / *fly out* (Esenin / Mandelstam)]; любить [*to love*] → любимый [*beloved* (Achmatova)]; жизнь [*life*] → Живи [*live* (Blok)].

II [Blok]: Умрёшь [*die*] → мертвьй [*dead* (Mandelstam)]; фонарь [*lantern*] → лун-(а) / фонарь [*moon* / *lantern* (Esenin / Tsvetaeva)]; Ночь [*night*] → Вечером [*evening* (Esenin)]; повторится [*will repeat*] → неповторимо [*non-repeatable* (Esenin)]; улица [*street*] → переулков, улиц [*alleys*, *street* (Mandelstam)].

IV [Mandelstam]: крича [*bawling*] → рыдала [*sobbed* (Achmatova)].

La rete di ricorrenze lessicali – è evidente – attraversa tutti i testi. Ma non tutti offrono alle connessioni termini in egual numero: senz'altro in ragione della diversa lunghezza, ma anche per il progressivo diradarsi delle immagini concrete. Nelle poesie di Achmatova e Tsvetaeva infatti, predominano stile allusivo e repertorio simbolico. Questo, ad ogni buon conto, il numero delle parole correlate in ogni testo: Blok → 9, Lermontov → 5, Esenin → 4, Mandelstam → 4, Achmatova → 2, Tsvetaeva → 1.

[9] *Ibi*: 202.

corrispondono sempre alle stesse parole, è innanzitutto necessario esaminare la struttura semantica delle poesie. In seconda istanza e a partire da qui, sarà possibile – almeno in misura esplorativa – ricostruire la rete di connessioni musicali tessuta dal compositore nel suo lavoro sul testo originario.

3 STRUTTURA DEI TESTI E REALIZZAZIONE MUSICALE

Esaminiamo dunque nell'ordine le sei poesie. Lo sviluppo concettuale porterà in evidenza la distribuzione di motivi comuni; permetterà inoltre di mettere a fuoco la musica: sia nella realizzazione dei singoli testi sia – in misura non esaustiva, ma a un livello più profondo – nei legami dei movimenti tra loro.

3. 1 MIKHAIL LERMONTOV (1814 – 1841) И скучно, и грустно, и некому руку подать [*So weary, so wretched*[10] (1840)].

Opprimente condizione di INFELICITÀ

abbattimento, solitudine [*... no one to stretch out my hand to*]

Assurdità dei DESIERI DEL CUORE [*What sense is there yearning forever in vain?*]

tensioni disperate

vicenda inutile degli anni migliori

Folgorazione dell'AMORE

via d'uscita illusoria e subito sbarrata

non possibile un amore eterno

indegna una fuggevole avventura

LABILITÀ della storia di un uomo

nessuna traccia sul fondo del cuore

Il passato svanisce.

[*No joy and no torment – just catchpenny trifles*]

---

[10] Le traduzioni inglesi, a opera di A. Phillips, si trovano in appendice alla partitura (cfr. nota seguente). Anche Galieva, nel suo studio indispensabile, fa su di esse esclusivo affidamento. Ricordiamo qui inoltre che, nella stessa appendice, le poesie sono volte in Tedesco da Kurtág in persona.

PASSIONI come dolci malattie

↓

trascorrono; sono cancellate dall'esercizio della ragione [*Dissolved by the cold words of reason*]

VITA / SGUARDO attento a ciò che le sta intorno

↓

prospettiva disincantata e arida [*... empty and futile, a fatuous joke*]

Il pensiero segue le modalità di un monologo interiore fluente e spontaneo. Le idee si succedono in una corrente incessante di severe disillusioni, che tuttavia configura uno schema ben definito: al principio si afferma una condizione di infelicità e abbandono e poi la si mette in dubbio, al solo scopo di riaffermarla attraverso cocenti smentite. L'affermazione del primo distico si rispecchia in quella dell'ultimo: abbattimento / vacuità della vita; i distici interni, invece, portano gesti enfatici: sfoghi emotivi, domande corrosive e inappellabili. Nozioni, immagini potenzialmente liberatorie sgorgano dal mondo interiore del poeta; le azioni oppressive del tempo e della ragione tuttavia le sbriciolano.

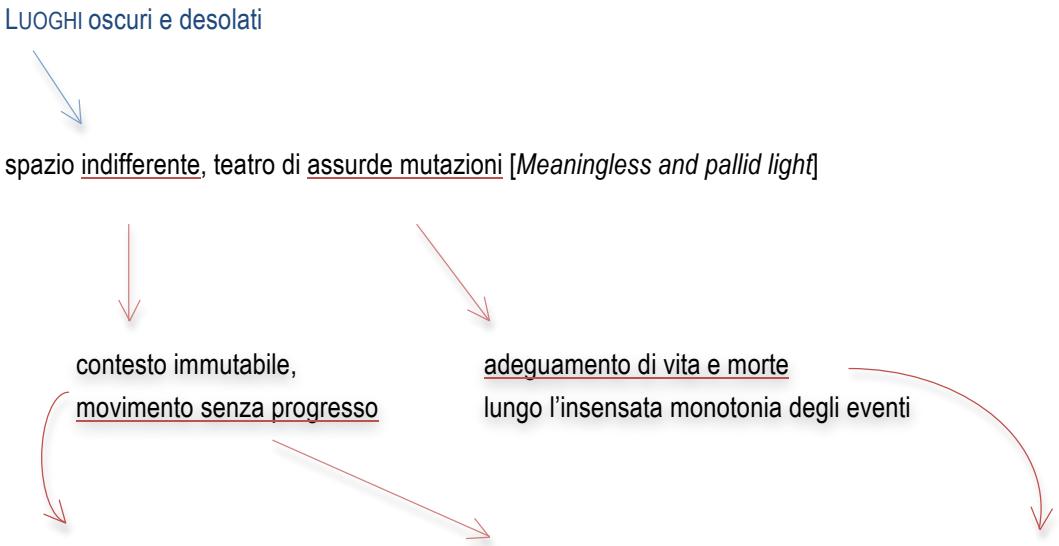
Questa dialettica del sovvenire, che all'improvviso spalanca e immediatamente chiude prospettive di salvezza, cela una interna polifonia, assimilata nella musica da spessori e tessiture sempre mutevoli. Da una parte il compositore evidenzia – per mezzo di fattori dinamici e timbrici – la spinta negativa del testo, portando allo scoperto alcune parole che esprimono la futilità dei sentimenti: *in vano* (bb. 18 – 20), *ma chi?* (bb. 26 – 31), *indegna* (bb. 32 – 33[11]) ecc; dall'altra fonde i motivi elegiaci del lamento in una sola immagine, la cui espressione dolente scioglie un contrasto decisivo: la stagione fugace degli affetti, che si vorrebbe assoluta ed eterna, è travolta nella rovina del tempo, dissolta nell'esercizio della ragione. È un'immagine affidata al materiale tematico dell'esordio (motivi giambici modellati sulla prosodia: tre note ciascuno, un salto ascendente e una discesa per grado congiunto) e presentato di nuovo, lungo il pezzo, in continue trasformazioni. Questo tema è spesso trattato in imitazione, secondo lo stile della polifonia popolare russa. I passi imitativi però – come nella polifonia rinascimentale: forse un altro modello decisivo nella concezione di questi cori – sono elaborati secondo le opportunità che le parti offrono di volta in volta, allo scopo prioritario di creare un flusso costante del ritmo. Il che equivale a dire, cambiando prospettiva, che in molti luoghi lo stile imitato suona come il cedimento di un edificio omoritmico: accresce lo spessore delle linee e rende ancor più densa l'armonia, ma non arresta l'avanzare delle frasi. Anzi, su queste la metrica dei versi esercita una forza implacabile: tanto che il modulo di lunga – breve / breve è replicato innumerevoli volte nel corso del pezzo e ne rinsalda la diffusa struttura.

---

[11] G. KURTÁG, *Songs of Despair and Sorrow* op. 18, Editio Musica Budapest, Z. 14 077.

Accade qui con evidenza che l'esercizio del canto si faccia austera esecuzione della parola poetica. A un primo livello, la prosodia è impressa nelle frasi musicali; si riverbera inoltre – ecco una strategia sottile e mirabile, un livello ulteriore – nei timbri del coro, secondo un criterio di assimilazione. Vale a dire che innanzitutto – in questa composizione, ma pure e in larga misura nelle altre del ciclo – l'apporto dei diversi cantori proietta una sola linea nel senso della porfondità. Rimane cioè prescrittivo il principio della monodia, nonché del raddoppio per armonici vicini: se infatti si osserva l'accordalità dentro i singoli cori, ebbene prevalgono gli intervalli di quinta e terza come in un contesto modale. Tali oggetti sonori di base sono però allontanati dalla superficie d'ascolto mediante accorte e onnipresenti sovrapposizioni, per cui accordalità omologhe si sdoppiano a intervalli semitonali.
A questa altezza probabilmente, è possibile leggere sotto una nuova luce l'indicazione iniziale: **Con moto, ben tenuto, in stile popolare**. Per quanto infatti l'armonia dell'insieme sia opaca e adeguatamente caliginosa, le singole parti hanno spesso un profilo diatonico-modale; inoltre poiché l'impronta metrica, per il suo carattere ostinato, squarcia la compattezza del tessuto armonico, affiora all'ascolto in modo persistente[12].

3. 2 ALEXANDR BLOK (1880 – 1921), Ночь, улица, фонарь, аптека [*Night, an empty street, a lamp, a drug-store* (1912)].



[12] Nelle sezioni intermedie tuttavia, il metro descritto si interrompe e abbandona i motivi lineari: bb. 23 – 26 → Любить... / *To love…* (l'impulso giambico di attacco si inceppa sul piede lungo e disegna un'imitazione di motivi dispersi); bb. 29 – 33 (**sub. meno mosso**) → На время любить нестоит труда / *A fleeting affair is not worth it* (frasi di breve respiro scorrono alle voci appaiate di parti contigue e tessono un contrappunto stretto. Prevale l'intervallo di 3ª min.); bb. 37 – 44 (**Sostenuto**) → В себя ли загляиешь? – там прошлого нет и следа: И радость, и муки, м все там ничтожно / *Look deep in your heart; no trace you will find of the past, No joy and no torment – just catchpenny trifles* (dapprima figure un poco disperse affollano, esitanti e sommesse, il registro grave; poi – **poco a poco più scorrevole** – un ritmo uniforme di terzine leva un arco deciso, che sottende un processo di accumulazione e conduce a un intenso culmine espressivo); bb. 46 – 50 → Что страсте? / *And passions?* (intervalli e sbalzi dinamici vertiginosi – **Wild (quasi più mosso)** – scolpiscono una figura nervosa e folle: tornerà nella coda, un poco mitigata da un portamento).

[*Live out another quarter-century –*
All stays the same. There's no way out.]

[*You die. And start once more the treadmill,*
Repeating, endless, all that's past]

lo stesso SPAZIO URBANO dell'attacco,
esteso per sineddoche a una natura normalizzata

[*Night, icy ripples on the canal,*
Drug-store, empty, the lamp.]

Lo sguardo introspettivo lascia ora spazio all'orizzonte esterno, che si dischiude su un ambiente urbano malinconico e frammentato. Gli elementi del quadro sono isolati e privi di senso: esprimono la miseria insopportabile di una esistenza in cui labili sono i confini tra vita e morte. Sul piano formale, domina la figura eloquente della simmetria. Come si rispecchiano i due distici estremi, così fanno quelli mediani. I primi annoverano gli elementi dello spazio urbano: riflessi infine nelle increspature del canale, portano un senso illusorio di profondità; i secondi, equiparando vita e morte lungo la monotonia insensata degli eventi, intrappolano il tempo nello schema della ripetizione. Il tempo è così destituito di una funzione articolatoria, misura soltanto una successione uniforme e insensata.

La lettura musicale è rivolta al principio della ripetizione, che investe parole e frasi – così come la intera stanza di esordio – e realizza una risposta letterale all'idea-chiave del testo: *Repeating, endless, all that's past*. Kurtág disegna cerchi intorno a un asse di simmetria, la coppia antinomica: *Live out* / *You die* [Живи / Умрёшь]. Sono termini originariamente dislocati in due stanze distinte (v. 3 e 5), che però nel coro trovano una disposizione contigua. Similmente, oggetti verbali distanti sono combinati assieme (la parola *notte* [Ночь], ripetuta 68 volte, coerentemente legandosi a *Meaningless and pallid light* [Бессмысленный и тусклый свет] e a *Live out another quarter-century* [Живи ещё хоть четверть века]; il termine *Live out*, presentata in contrappunto con *All stays the same* [Все будет так] e *There's no way out* [Исхода нет]), in modo da evidenziare l'antinomia apparente che domina tutta la poesia, il nesso: immobile / movimento senza mutamento.
È un coro tutto giocato al limitare del silenzio, dove prendono vita minimi e quasi amorfi eventi sonori: oggetti elementari, la cui inerzia subito prevale e annulla ogni impulso dinamico. Acquistano rilievo, un poco, e subito si confondono nella superficie; lungo tutta la prima sezione (bb. 1 – 16, intessute del solo primo verso: Ночь. Улица. Фонарь. Аптека / *Night, an empty street, a lamp, a drug-store*), moltiplicano la loro presenza nei due cori, alle parti divise: increspano una fascia, che molto lentamente accresce il suo spessore[13].

[13] La fascia si estende in modo quasi simmetrico, a partire dalla 3ª *si* – re_1 fino alla 9ª *fa* – sol_1. I due cori sono suddivisi ognuno in dieci parti, che tutte si accalcano dentro e intorno al campo originario. Questo comporta che le voci

L'ambiente sonoro descritto, per quanto si trasformi in ordine alla densità e si estenda nel registro, rimane saldamente legato a una descrizione apatica degli elementi spaziali. Lo sguardo indugia casualmente su tre realtà urbane, che il poeta presenta nel primo distico e – in forma di un riflesso raggelato – ripropone nell'ultimo. In termini musicali, questi elementi iconici sono in seguito disegnati in altro modo. Dalla fascia della prima sezione, Kurtág preleva l'oggetto: levare – battere lungo; e costruisce per suo tramite imponenti edifici accordali, che in altro modo – più implacabilmente obiettivo – raffigurano l'immagine della fissità.
Formazioni dal timbro *freddo* (così è prescritta, in più luoghi, l'emissione ai cantori) escono, per crolli di ½ t, da intervalli vuoti (bb. 17 – 23); sembrano pareti grige, su cui si legga l'invito amaro del verso successivo: *Live out another quarter-century*, recitato – quasi in un'antifona *recto tono* – dai tenori. Poiché volge la riflessione alla categoria del tempo, questo invito è il motore di un'ampia unità formale intermedia, dove il carattere cinetico – tale almeno in apparenza, quantunque un poco meccanico e, perciò, sospetto – segna un forte scarto rispetto all'intorno. Alle bb. 47 – 60, la *iunctura* breve – lunga è replicata in un contrappunto di due ritmi, di cui ancora diremo: compongono infatti l'archetipo di un'azione ottusa, inutile, perpetua. Alle sue fondamenta, il disegno lapidario dei bassi ne afferma la natura illusoria: quarte consecutive e isocrone scandiscono ripetutamente le parole: *All stays the same.*

3. 3 SERGEI ESENIN (1895 – 1925), Вечером синим [*Blue evening* (1925)]

* Nella poetica di Esenin, il colore blu e simbolo di purezza e sacralità (cfr. J. GALIEVA, op. cit.: 208).

---

femminili, soprani compresi, rimangano confinate in un registro grave: dove la loro emissione è sottile e come disincarnata. Le parti maschili invece, per quanto tenute a una intensità minima, hanno in quel registro un timbro corposo e affilato, che taglia la superficie e acquista immediata evidenza all'ascolto. Così da una parte, le quasi-figure dei bassi al limite acuto della loro estensione: sempre appoggiate a una nota lunga; alla parte opposta, curvate però alla stessa regione timbrica, le figure pulviscolari dei soprani: eludono la forza attrattiva della superficie e si confondono come un brulichio indistinto.

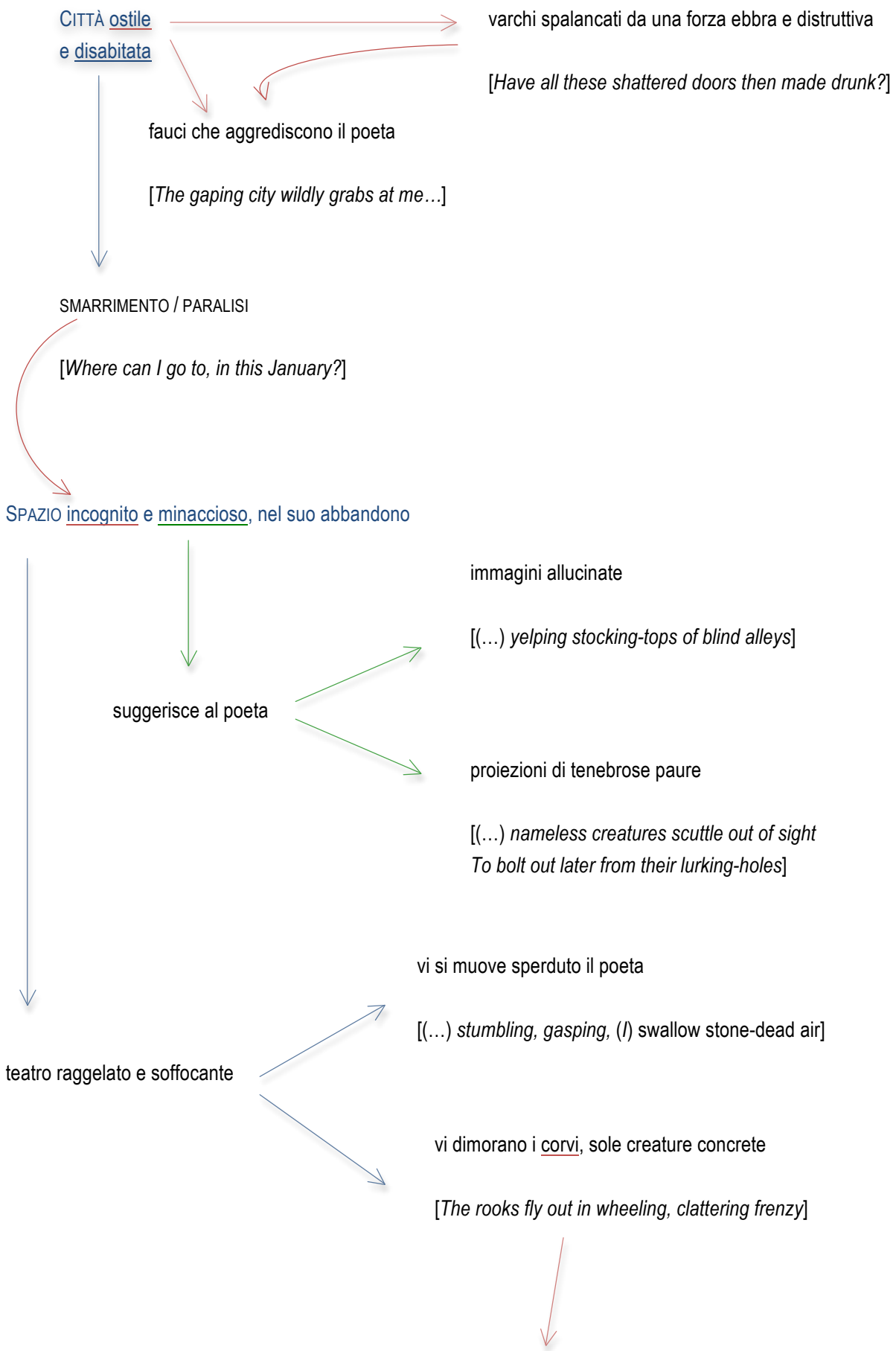
La poesia contrappone due età della vita: un passato incorrotto, idilliaco, armonioso e un presente in cui dominano gelo, decadenza, corruzione. In genere, simili contrasti immanenti al testo sono trasferiti da Kurtág nel dominio musicale; in questo caso però, prevale la volontà di accostare le due immagini in una condizione di equilibrio.

Il compositore opera una cesura tra le due sezioni – relative alla gioventù svanita e al presente in dissoluzione – e la dilata con una parte testuale aggiunta (*юнuny nuny*: un *nonsense* modellato sulle forme tipiche del canto popolare russo, dove porta spesso connotazioni magiche e segna il passaggio da una situazione momentanea alla eternità oggettivata del mito). Ciò nondimeno, l'episodio musicale d'attacco, che rispecchia la condizione giovanile (un tema quasi tonale, di metro binario e rigida sintassi, che ricorda le movenze un poco legnose di una danza contadina), persiste nelle sezioni successive; finisce così per acquistare un carattere sfumato e un poco sinistro: entra infatti in sinergia con un altro tema, che è legato all'impatto del tempo.
È questo il pezzo in cui il carattere popolare è ricercato nel modo più evidente. Più di un aspetto assimila il presente numero al coro su testo di Lermontov: il suo primo evento tematico, a esempio, è improntato al metro dattilico della poesia; ma il costrutto dell'insieme è ancor più trasparente, poiché tutto discende dalla proiezione di una singola linea. Le armonie sono ancora ottenute dalla sovrapposizione di terze. Si distingue però una tipologia accordale che sdoppia in senso cromatico una o due componenti della triade. Il passo omoritmico, inoltre, più non indugia nei giochi di imitazioni; avanza sicuro, piuttosto, e presago di nulla: il contrattempo del secondo insieme vocale non lo intralcia affatto, anzi lo consolida[14].
Tuttavia, il cammino di questa canzone popolare si infrange contro la barriera improvvisa dei due versi mediani: *Inconfinable, irrecoverable, All is over... far away... past...* [Неудержнмо, неповторимо, Всё пролетло... дапече... мнмо...]. Il primo evento tematico dilata il ritmo a tal segno che pare arrestarsi, mentre le voci acute gridano incisi dolenti (bb. 13 – 16). Poi il respiro si scioglie: alle parti maschili, l'aggravamento del ritmo lascia trasparire lo schema metrico originario. Riprende la canzone popolare, esitante dapprima (bb. 18 – 21: **quasi Tempo primo**) e poi tanto sicura e fluente, nel suo sviluppo di frasi, da indulgere financo allo schema della progressione (bb. 23 – 30: **quasi a tempo**). Quanto è accaduto però, lungo l'asse del pensiero e degli eventi musicali, ha intaccato l'originaria fiducia; di conseguenza, né la ripresa della canzone popolare né lo schema circolare dei versi – *Blue happiness! Moonlit nights!* [Синее счастье! Лунные ночи!] – pongono rimedio alla rovina del tempo.

---

[14] Il contrattempo ostinato è eseguito anche dalla seconda coppia di *Baian*: uno strumento popolare simile alla fisarmonica; la sua voce è un poco flebile e lamentosa, conserva nel timbro pesanti tracce della emissione a mezzo di ance. Qui, come in tutti i numeri della presente opera a eccezione dell'ultimo, l'insieme di strumenti è sempre usato per raddoppiare le parti del coro. Anche questo aspetto è una marcata derivazione della musica popolare.

3. 4 Osip Mandelstam (1891 – 1938), Куда мне деться этом январе? [*Where can I go, in this January?*]



odiosi al poeta, che irosamente li assale

Si palesa all'improvviso la SPASMODICA RICERCA DI UNA PRESENZA FRATERNA attraverso l'esercizio della poesia.

[*Imploring, I bawl after them* (…):
– *Reader! Counselor! Doctor!*
– *Say me one word upon this jagged stair!*]

La poesia di Mandelstam segna *ex abrupto* un cambio di prospettiva. Se infatti i testi precedenti sono generati da un intelletto contemplativo, il presente – come di consueto in questo autore[15] – registra un'esperienza creativa nel suo stesso svolgersi. La città è spazio inospitale e raggelato; benché sia completamente accessibile, non offre alcuna libertà e diventa piuttosto arena di una lotta insensata: dove il poeta si muove incespicando, tra arresti e scatti improvvisi; cerca disperatamente figure umane che possano accoglierlo, ma si smarrisce nel vuoto di strade contorte. Trascorrono – filtrate da un codice arduo, che compone remote analogie – grida ferine e immagini di morte [«*Ai vicoli ciechi, punte di calze forate che guaiscono* / *E strade contorte, con cataste di legna che si corrompe*»]: misurano la scena in cui persone schive – figure degradate, che si occultano sinistre nei loro nascondigli – hanno per soli compagni corvi dal volo frenetico. Queste realtà ambientali sono le coordinate di un'assenza, che il protagonista-autore patisce in modo scomposto. Le sue reazioni infatti sono grida irose e slanci aggressivi, che celano però – manifesto nell'ultima strofa – il bisogno implorante di un conforto umano. È infine estremamente significativo che la presenza di cui il poeta è in cerca sia innanzitutto definita *Читателя* [«Reader»] e – in subordine, di conseguenza – *Советчика* [«Counselor»] e *Врача* [«Doctor»]. Il sollievo e la cura dell'angoscia giungeranno al poeta da colui che leggerà le sue parole: generazione sofferta di un'esperienza dolorosa. In tal senso, tutto il complesso di immagini, presenze e azioni che il testo comprende, può interpretarsi come un repertorio simbolico: cui questo autore abitualmente attinge, per significare il travaglio creativo. E investe in tal modo la poesia di un valore salvifico; a una realtà nemica, che ordisce implacabilmente un complotto di morte, egli oppone le armi faticose e indefesse della propria arte.

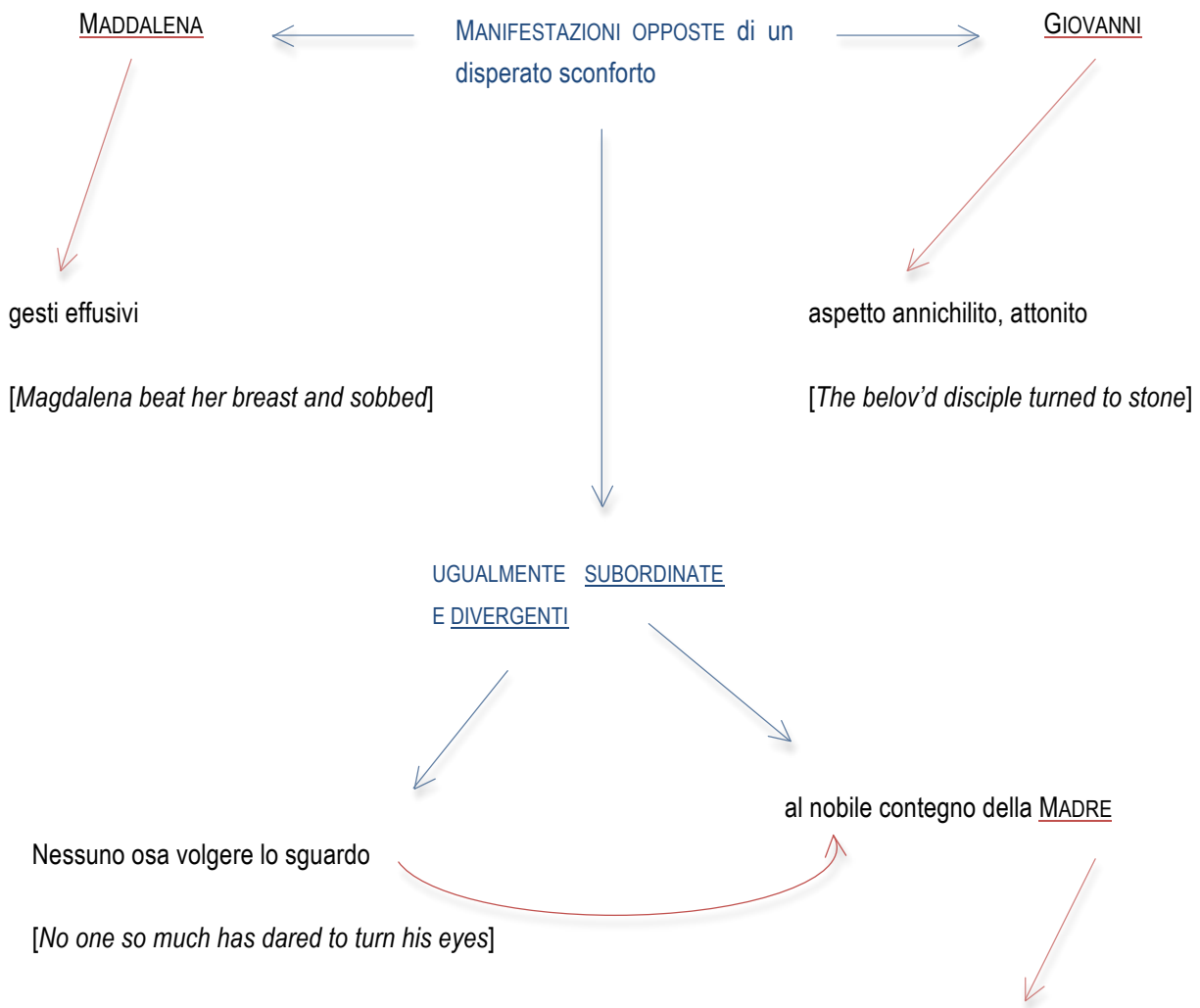
L'agonismo insito nel testo detta al compositore una espressività tesa e angosciata, che distingue fra tutti il quarto movimento. Un impatto fonico di grande potenza, corroborato dagli ottoni che raddoppiano le voci, innesca un passo affrettato e convulso. Ritmi complementari si avvicendano con densità crescente: immagine di un cammino vorticoso e pieno di contrarietà; si consolidano poi – al termine della prima incalzante sezione – in una perfetta omoritmia: questa fraziona in impulsi coincidenti, autentiche percussioni, le parole che descrivono uno slancio rissoso.

---

[15] Caratteristica spiccata di Mandelstam è la sua abitudine alla composizione orale, camminando negli spazi esterni. Questi erano inoltre per lui conferma di una alienazione, dovuta sia all'esilio sia alle sue misera esistenza. Il testo scelto da Kurtág accoglie intense immagini di tali aspetti stilistici e biografici: le grida irose e disarticolate echeggiano la lotta interiore del poeta, mentre la città gelida e ostile è correlato della sua profonda solitudine. Cfr. J. GALIEVA, op. cit.: 210.

Anche le due successive unità formali presentano un simile sviluppo dinamico: a un processo di accumulazione fanno seguire una parte assertiva, in cui tutte le voci avanzano con passo uguale. Lungo una fase di intensificazione, acquista un rilievo straordinario una figura arcuata di sedicesimi (b. 47 →); attraversa i registri in un disegno imitativo e rappresenta il volo circolare dei corvi.
Nelle due ultime sezioni (la prima, che è quarta nell'arco formale, funziona come una ripresa: bb. 51 – 63), il ritmo complementare non accresce la propria densità né giunge, di conseguenza, al collasso; rimane piuttosto sotto controllo, entro uno schema di incastri sorvegliati. Degno di nota, a riguardo, è quanto Kurtág costruisce nella sezione conclusiva (bb. 64 – 86): canone stretto su un breve inciso in metro composto (attaco giambico di 3ª ascendente; due suoni all'ingiù, nel ritmo costante di breve e lunga), ripetuto come un ostinato. Lo sviluppo lineare delle parti superiori, così come la sua proiezione alle altre voci, ha un evidente carattere modale, che lascia irrompere – del tutto inaspettatamente e con forte effetto straniante – la espressività di una nenia. Poiché questo dispositivo realizza l'ultima strofa della poesia, colloca il *topos* della implorazione nell'area stilistica del canto popolare. In tal modo il compositore espande il significato dei versi, laddove il poeta leva un appello commosso alla condivisione.

3. 5 ANNA AKHMATOVA (1889 – 1966), Магдалина билась и рыдала [*Magdalena beat her breast and sobbed*]



benché partecipe, rimane in silenzio

[(...) *there where stood the mother, silent*]

segno di una distinzione spirituale

La svolta essenziale operata dalla poesia di Mandelstam, vale a dire il pasaggio dalla categoria del tempo a quella dello spazio nella organizzazione dei contenuti, persiste anche nel testo di Akhmatova. Qui però lo spazio non è un teatro di azioni, bensì lo scenario di posizioni statiche e correlate. Le tre figure coinvolte mostrano reazioni diverse al cospetto del Crocifisso, accortamente taciuto nei versi ed evocato soltanto in modo indiretto. La vittima innocente infatti, così come lo spettacolo insostenibile della sua morte, è riflessa nel comportamento dei presenti: Maddalena, il discepolo prediletto e la Madre. Solo quest'ultima è diretta partecipe dell'evento: su di lei si abbatte la violenza di un lutto umanamente incomprensibile; sublima però lo strazio in una dignità silenziosa. I primi invece sono soltanto spettatori: per quanto ne siano travolti, l'evento a cui assistono rimane per loro come oltre un diaframma; tanto è vero che non osano volgere lo sguardo alla Madre, del cui dolore intuiscono l'impatto ma non sono in grado di portare il peso. Mostrano così la loro più fragile condizione: occupano un piano diverso rispetto alla vittima, sono testimoni del suo sacrificio ma non lo condividono.
Tutto questo l'autrice esprime con una mirabile parsimonia di mezzi, come richiede l'orientamento stilistico di *Реквием* [«Requiem»], il ciclo a cui la presente poesia appartiene. In quest'opera infatti, che segna l'esito più impegnato nella sua scrittura di opposizione, Akhmatova ricerca le "povere parole" della gente comune; per loro tramite, riesce a trovare un'espressione di straordinaria forza patetica e tesse una rete di complesse corrispondenze simboliche[16].

Il *côté* emotivo dei tre ritratti è il punto di partenza per la creazione musicale. Kurtág assegna ai personaggi unità formali distinte e nettamente definite, dedicando a Maddalena uno spazio prevalente. Il primo verso infatti occupa l'ampiezza di due unità formali: un totale di 27 misure (così scomposte: 1 – 13 e 18 – 31) sulle 45 complessive; il secondo invece copre una estensione assai più limitata: si svolge in un breve passo imitativo, dal timbro improvvisamente esile, e poi nell'arcata fuggevole (*flüchtig – in fretta*) di un parlato / recitativo (bb. 15 – 17 e 32 – 34); gli ultimi

[16] *Ibi*: 211 – 212. Le immagini del *grido* e del *pianto*, che raffigurano Maddalena, sono in Akhmatova il correlato simbolico di una discesa inarrestabile nella follia: segno, quest'ultima, di un rifiuto categorico dell'ordine costituito e di una protesta estrema contro l'ingiustizia. Tali immagini, spesso attingono al repertorio della tradizione popolare, segno a sua volta di una volontà di comunione con la gente ordinaria. Quanto alla *pietra*, cui è paragonato l'aspetto del discepolo, è – nello stesso dominio semantico – un segno di morte ovvero della memoria: una oggettivazione del suo peso salvifico. Il *silenzio* infine, che connota l'aspetto della Madre, rappresenta da una parte un disperato adeguamento alla realtà e dall'altra un eroico trionfo spirituale. [Cfr. M. BASKER, *Dislocation and relocation in Akhmatova's "*Requiem*"*, in *The speech of unknown eyes. Akhmatova's readers on her poetry*, Astra Press, 1990, vol. 1: 5 – 26.]

due versi infine, con una proporzione severa rispetto al precedente, attraversano le 12 misure conclusive[17].

Il ritratto in musica di Maddalena si compone, nei due episodi corrispondenti, di due motivi principali: una pesante figura accordale (bicordi di 5ª che si intersecano all'intervallo di ½ t) e il più lieve correlato di un gemito (coppie di brevi note successive, discendenti alla parte superiore). La prima figura sviluppa nel ritmo la prosodia di *Маг-да-**ли**-на*, affidando ai due cori cinque attacchi consecutivi su questo nome. La durata delle due sillabe atone iniziali è soggetta a una progressiva contrazione: prende così il sopravvento, anche grazie alla forte opacità armonica, il senso di una stretta angosciosa. Quanto al secondo motivo, pervade la continuazione del primo episodio e costituisce in prevalenza quello corrispondente; qui nondimeno, è diminuito nel ritmo e prolungato, così da generare due figure: la coppia di due note successive, ora così rapide da ricordare, più che un gemito, una percussione (... *beat her breast*...); un segmento discendente di massimo cinque note a piccoli intervalli: per tradizione retorica, una chiara immagine del pianto. L'una e l'altra figura, composte in adeguate unità sintattiche, formano un contrappunto e sostengono in tal modo un arco tensivo: al termine del quale, come di consueto nel pezzo precedente, le voci si incontrano in una chiusa omoritmica.

Il personaggio di Giovanni è raffigurato al principio da un quasi-canone ai contralti, il cui soggetto accenna uno sviluppo ascendente e subito desiste. Un conato espressivo, un gesto che rovina nella paralisi: pietrificato, secondo le parole. Gli impulsi successivi, nel primo e nel secondo episodio, sono ancor più rinunciatari e contratti, sempre collocati in un dominio prosciugato del timbro. Infine la Madre – o meglio tutti gli altri, che a lei non osano guardare – è contraddistinta da accordalità ricche, similmente al primo episodio di Maddalena. Ora però, queste ampie fasce – tessute dapprima con l'intreccio delle 5ᵉ e poi delle 3ᵉ – scorrono in una intensità soffusa, curvata al silenzio, e sono increspate da impulsi più posati.

3. 6 MARINA TSVETAEVA (1892 – 1941), Пора [*It's time*... (1941)]

Пора снимать янтарь,	Take off the necklace* now,
Пора менять словарь,	Its time to change the words, **
Пора гасить фонарь	Time to turn out the light
Наддверный...	Above the door...

* amber
** dictionary

---

[17] Per una più semplice comprensione dello schema formale, data la misura contenuta del testo poetico, conviene senz'altro riportarlo integralmente. Si compone in tal modo un quadro sinottico delle corrispondenze: versi – misure.

Магдалина билась и рыдала.	*Magdalena beat her breast and sobbed.*	→ bb. 1 – 13 / 18 - 31
Ученик любимый каменел.	*The belov'd disciple turned to stone.*	→ bb. 15 – 17 / 32 - 34
А туда где молча мать стояла,	*But there where stood the Mother, silent,*	
Так никто взглянуть и не посмел.	*No one so much as dared to turn his eyes.*	→ bb. 34 – 45

È la poesia più laconica del ciclo, composta di una sola frase ripetuta senza variazioni. I primi tre versi portano altrettante proposizioni, ciascuna delle quali racchiude un oggetto che, nell'universo poetico dell'autrice, ne rappresenta simbolicamente la persona e la vocazione poetica: la collana di ambra, le parole, la luce. La ripetizione della frase *È tempo* [Пора] evoca una nuova interpretazione di questo motivo centrale, che sostiene una decisione etica. Come il tempo è in questi versi diluito, ignorato, soppresso, così il fallimento dell'esistenza quotidiana è trasfigurato in una vittoria sulle circostanze. Il tema del rifugio nella morte è in Tsvetaeva un'affermazione di libertà individuale e integrità artistica: un congedo dalla vita, segnata dal conflitto tra realtà autentica e realtà apparente, nel rifiuto incondizionato della seconda[18].

La realizzazione musicale di questa poesia porta i segni di una severa essenzialità. Kurtág riduce le parti del coro ad altezze tenute e spezza le parole tra le diverse voci; inoltre interrompe la declamazione con pause, affidando quest'ultime agli echi strumentali e in prevalenza alle percussioni. L'effetto è quello di una musica che recede fino al dominio del non-essere.
L'apparato orchestrale è, dato il contesto, straordinariamente vario. Benché il raddoppio delle voci sia praticato anche qui, prevale un uso dialogante di coro e strumenti: nel senso del riverbero di timbri e della prevalenza alterna nelle sezioni.
Grande è la distanza stilistica dagli altri numeri del ciclo, anche dal coro su testo di Blok. Nel caso presente infatti, il parametro timbrico non è soltanto prioritario ma di fatto esclusivo. Il ritmo ha labili scansioni e ogni elemento lineare è bandito: sicché non rimane traccia alcuna del canto popolare, neppure a livello di archetipo. L'interesse è qui rivolto alle risonanze degli oggetti armonici, in particolare la 7ª magg. e le 4e: sono coinvolti in un gioco di ottavazioni quasi assente nei numeri anteriori e in generale piuttosto inconsueto per Kurtág.
Aggiunto al ciclo in uno stadio avanzato del processo creativo (1991 – 93), il movimento conclude su una nota di tragica rassegnazione: porta a un esito definitivo la riflessione sul tempo avviata nel primo brano e intreccia i seguenti motivi: isolamento, inutilità della vita, ruolo della poesia.

4 IMPRONTA DEI MOTIVI POETICI

L'esame dei testi – trasformati, ogni volta che è parso possibile, in reti di concetti – ha evidenziato la comunanza dei motivi poetici: solitudine / alienazione / emarginazione; riflessione sul tempo (lineare / circolare / interrotto, comunque inteso come forza distruttiva); fuggevolezza del passato; assurdità dell'esperienza umana; caustica disillusione; ricerca / bisogno insopprimibile di una via di fuga. Per quanto le poesie rechino ognuna marcati caratteri individuali, talché si distinguono in ordine ai temi, allo stile e all'universo poetico degli autori; pure si legano a un livello ulteriore. L'azione dei motivi, come si è visto (cfr. § 2 e nota 8), si dispiega in forma autonoma rispetto alla rete dei termini lessicali: accade perciò che gli autori coinvolti affrontino riflessioni analoghe in piena autonomia e con un reperorio distinto di parole. Anzi, si verifica un fatto sorprendente: proprio in virtù della netta distinzione reciproca, risaltano con maggiore evidenza le analogie

[18] J. GALIEVA, op. cit.: 214.

concettuali[19]. Un quadro sinottico [TABELLA 1] permette di visualizzare le intersezioni dei motivi attraverso le sei poesie e porta in evidenza il sistema di interconnessioni profonde.

TABELLA 1 – Intersezione dei motivi poetici

	SOLITUDINE / ALIENAZIONE [esistenza marginale]	VITA come ESPERIENZA PRIVA di SENSO	AMARO DISINCANTO	AZIONE DISTRUTTIVA / DINAMICA CIRCOLARE del TEMPO [fuggevolezza / inconsistenza delle realtà umane]	SPAZIO come REPERTORIO di OGGETTI SENZA SIGNIFICATO [dimensione ostile]	SUPERAMENTO dell'ANGOSCIA / REDENZIONE (attraverso l'esercizio dell'arte)
Lermontov	*abbattimento, solitudine*	*vicenda inutile degli anni migliori*	*Folgorazione dell'AMORE → via d'uscita illusoria e subito sbarrata*	*LABILITÀ della storia di un uomo → Il passato svanisce.*		
Blok		*adeguamento di vita e morte lungo l'insensata monotonia degli eventi*		*movimento senza progresso*	*spazio indifferente, teatro di assurde mutazioni / contesto immutabile*	
Esenin			*altrove di un passato in cui regnavano GIOVENTÙ e BELLEZZA → PERDITA IRREVOCABILE*	*La vita s'invola, dilegua, si spegne.*		
Mandelstam	*CITTÀ ostile e disabitata*				*SMARRIMENTO / PARALISI → SPAZIO incognito e minaccioso, nel suo abbandono → teatro raggelato e soffocante*	*SPASMODICA RICERCA DI UNA PRESENZA FRATERNA (attraverso la POESIA)*

[19] Un aureo principio è stato così mirabilmente formulato da Yuri Lotman: «(…) similarity is discovered in different things, while differences are unveiled in similar items» [cfr. Ю. Лотман. Структура художественного текта. Providence, Brown University Press, 1971: 102; trad it. a cura di Bazzarelli, Klein, Schiaffino: Y. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972 (1990)]. Per la presente traduzione, cfr. J. GALIEVA, op. cit.: 215.

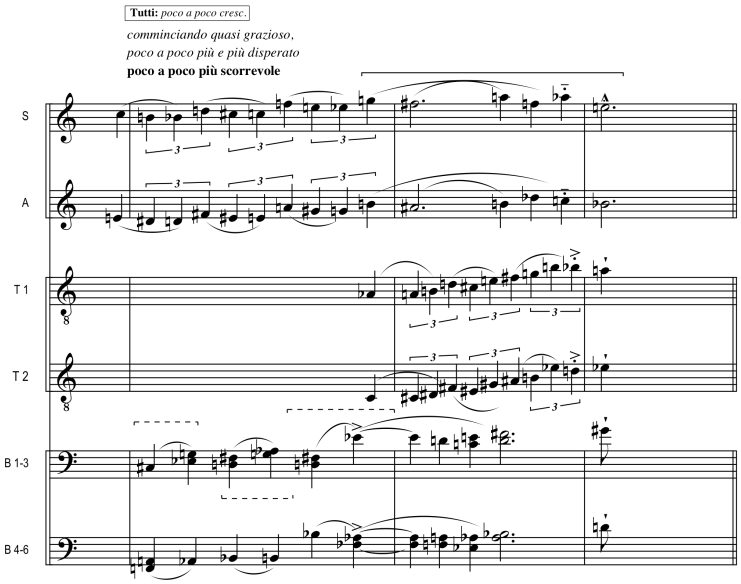
Akhmatova	*Nessuno osa volgere lo sguardo [alla] MADRE.*		*disperato sconforto → gesti effusivi / aspetto annichilito, attonito (/ pietrificato)*			
Tsvetaeva		*fallimento della esistenza quotidiana*		*tempo (…) diluito, ignorato, soppresso*		*rifugio nella MORTE (…) [come] AFFERMAZIONE di LIBERTÀ INDIVIDUALE e INTEGRITÀ ARTISTICA*

Resta da vedere se e come queste interconnessioni agiscano tra i diversi movimenti in funzione strutturale. Segue allora una piccola campionatura, in cui si intende mostrare come Kurtág abbia elaborato corrispondenze musicali a partire dai motivi poetici. Pare infatti che a questo livello debbano essere ricercati gli effetti dell'azione creativa in ordine alla coesione dell'opera.

4. 1. 1 Sotto numerosi aspetti, la musica dei primi due movimenti è molto dissimile; eppure si può riscontrare in essa almeno una significativa somiglianza. Al I mov., bb. 42 – 44 [(*Look deep in your heart; no trace you will find of the past.) No joy and no torment – just catchpenny trifles.*], troviamo due figure sovrapposte: al grave, movimenti d'accordi in ritmo binario; all'acuto, terzine di seste parallele, che per mezzo di motivi cromatici configurano una progressione ascendente [ES. 1, a].

Es. 1, a

LERMONTOV, bb. 42 – 44: *И радость, и муки, и всё там ничтож-[но]* («No joy and no torment – just cathpenny trifles»)



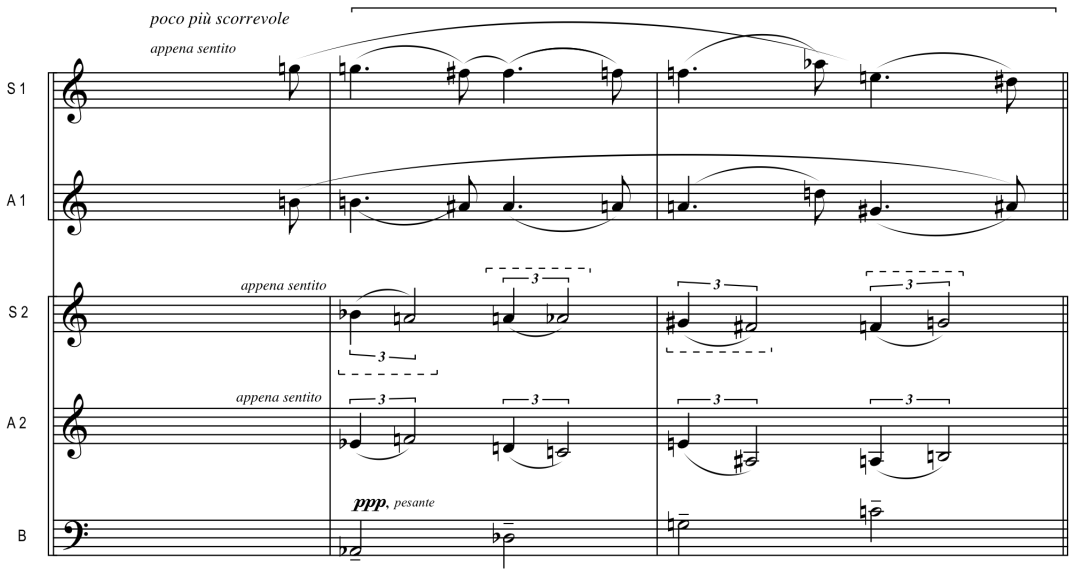
Al termine della progressione, una semifrase di risposta presenta una melodia più connotata: quasi un tema, che declina una volta ancora la cellula intervallare di base: 3ª + ½ t.

Ebbene, la medesima sovrapposizione di figure e il medesimo soggetto tematico compaiono, con il solo scambio delle articolazioni ritmiche, al II

mov., bb. 49 – 50 [*Live out another quarter-century / All stays the same*: ES. 1, b]. La presenza di materiale omogeneo nei due passi citati nasconde una interpretazione convergente dei relativi testi: è come se il compositore intendesse assimilare la labilità del passato e la dinamica circolare del tempo. Inoltre, l'INCASTRO DEI RITMI SEMPLICE E COMPOSTO (3:2) nei due passi citati è immagine di un meccanismo faticoso, che macina a vuoto.

Es. 1, b

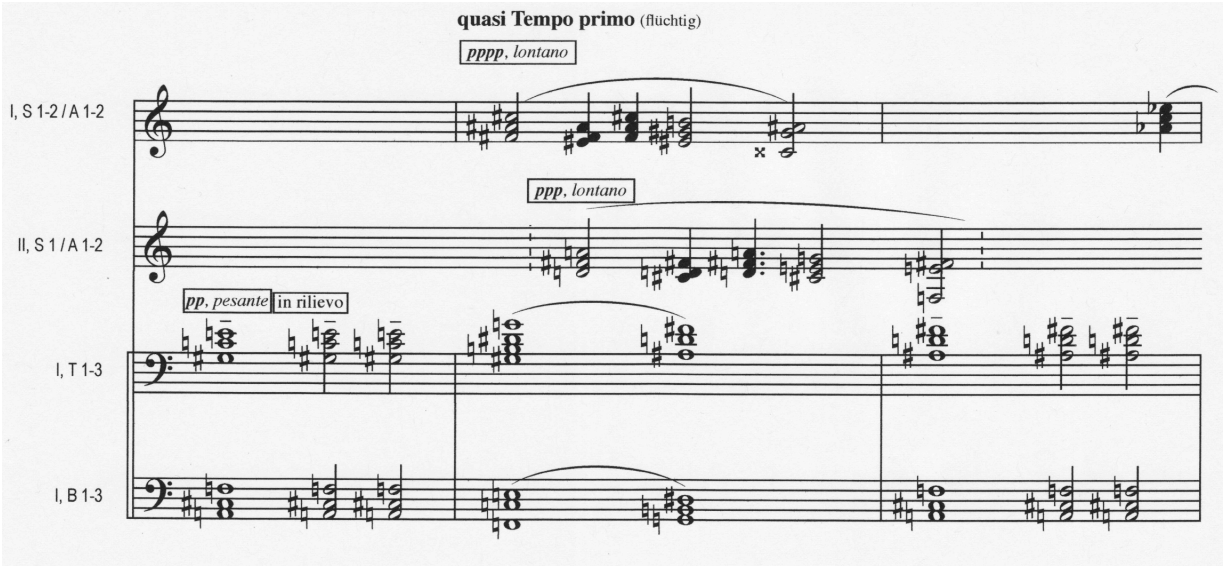
BLOK, bb. 49 – 50: *Живи ещё хоть четверть века / всё бу дет так.* («Live out another quarter-century» / All stays the same.)



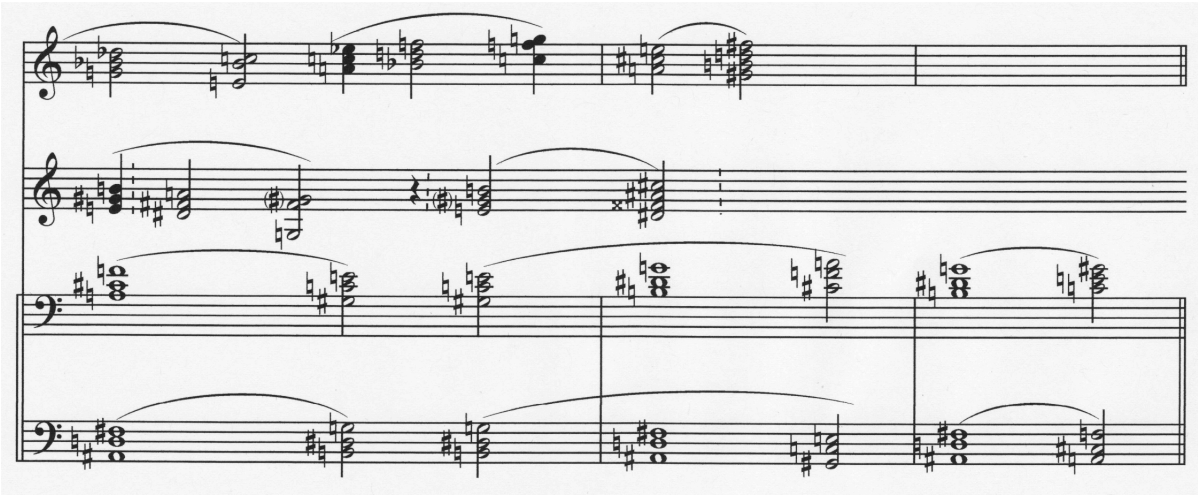
4. 1. 2 Come detto, il III mov. dedica uno spazio prevalente al primo distico della poesia. Quando però (bb. 17 – 22) passa a rappresentare l'azione impietosa del tempo [*Unconfinable, All is over… Far away… Past…*], lascia persistere il tema della danza contadina sopra la fissità implacabile di nuovi accordi [ES. 2*a*].

Es. 2, a

ESENIN, bb. 17 – 22: *Неудержимо, Всё пролетело далече мимо* («Unconfinable, All is over… Far away… Past…»)

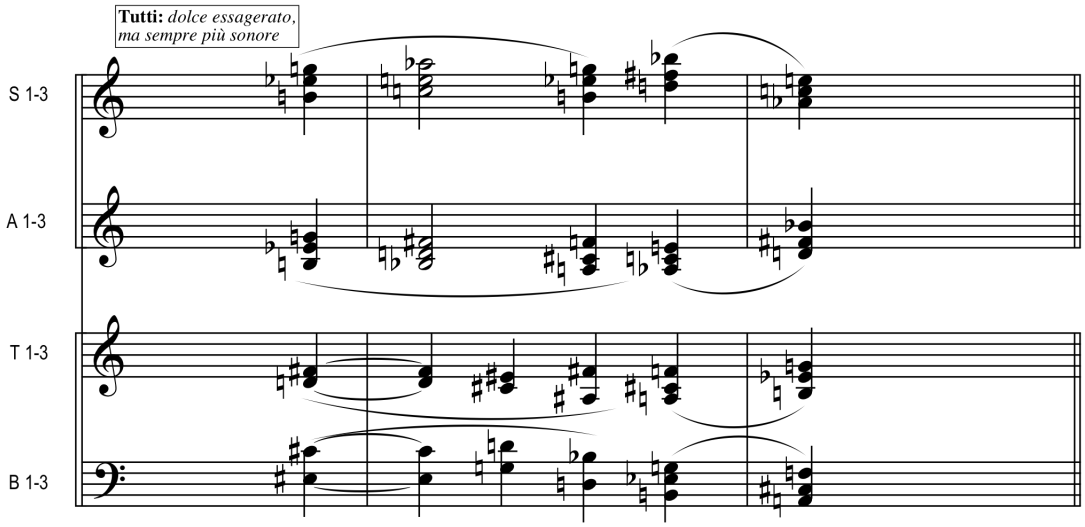


(*continua*)



Dopo aver notato che le loro armonie riservano uno spazio quasi esclusivo alle TRIADI ECCEDENTI, andiamo alla ricerca di una possibile matrice. La troveremo nel I mov.: non senza sorpresa, in realtà, giacché l'armonia di questo pezzo include quasi sempre il semitono. Tuttavia alle bb. 52 – 54, in corrispondenza delle parole: (…) *their sweet sickness dies*, le sezioni acute del coro distendono una breve ma sensibile teoria di analoghi accordi eccedenti [ES. 2*b*].

Es. 2*b*
LERMONTOV, bb. 52 – 54*: их сладкий недуг* («… their sweet sickness dies»)



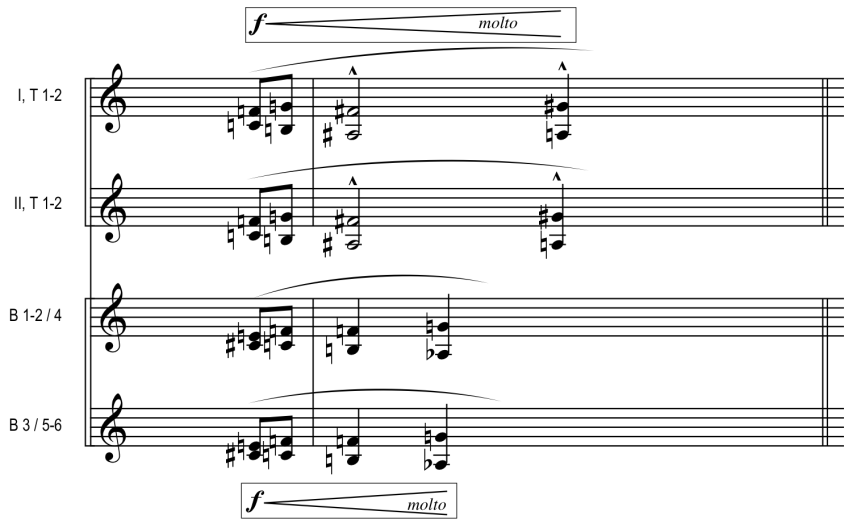
Anche in questo caso dunque, è la convergenza dei concetti – giovinezza che s'invola / passioni che svaniscono – a determinare l'uso di materiali omogenei. È appena il caso di rilevare, inoltre, come le triadi eccedenti condensino intervalli di 3ª magg., che sono un oggetto musicale eufonico. Essi trovano largo impiego nelle armonizzazioni spontanee della musica popolare. Non soprende, allora, che Kurtág li estenda a questi cori, sempre beninteso intrecciando le sezioni al modo dell'ES. 2: vale a dire cercando le relazioni di ½ t.

È allora opportuno definire la presente strategia intervallare al di là delle costanti stilistiche. In questi passi infatti, le triadi eccedenti accompagnano un testo che parla di una condizione non più

replicabile: l'età giovanile e gli entusiasmi del cuore; attraverso la loro connotazione espressiva, tali armonie immettono le immagini verbali in una dimensione distante: sono semplici e, nei limiti delle singole sezioni corali, diafane; per ciò stesso recano un aspetto inautentico, che le aliena dal contesto teso e opaco, sì da produrre un effetto straniante. In tal modo, Kurtág ha scelto di trasmettere il dolore della perdita portando in primo piano ciò che è stato perduto.

4. 1. 3 Il carattere prosciugato del VI mov. si impone anche grazie a un'armonia incardinata sull'INTERVALLO DI 7ª MAGG., dapprima spoglio e poi arricchito da armonie sempre più dense. Anche di questa cifra musicale possiamo trovare un antecedente nel I mov., dove per lungo tratto le armonie sono delimitate da intervalli meno estesi. Alle bb. 35 – 36, nondimeno incontriamo – nelle sezioni di tenori e bassi – una repentina divaricazione intervallare, che si arresta su bicordi di 7ª magg. [ES. 3].

Es. 3
LERMONTOV, bb. 35 – 36: *невозможно* («[…] true love cannot be eternal»)



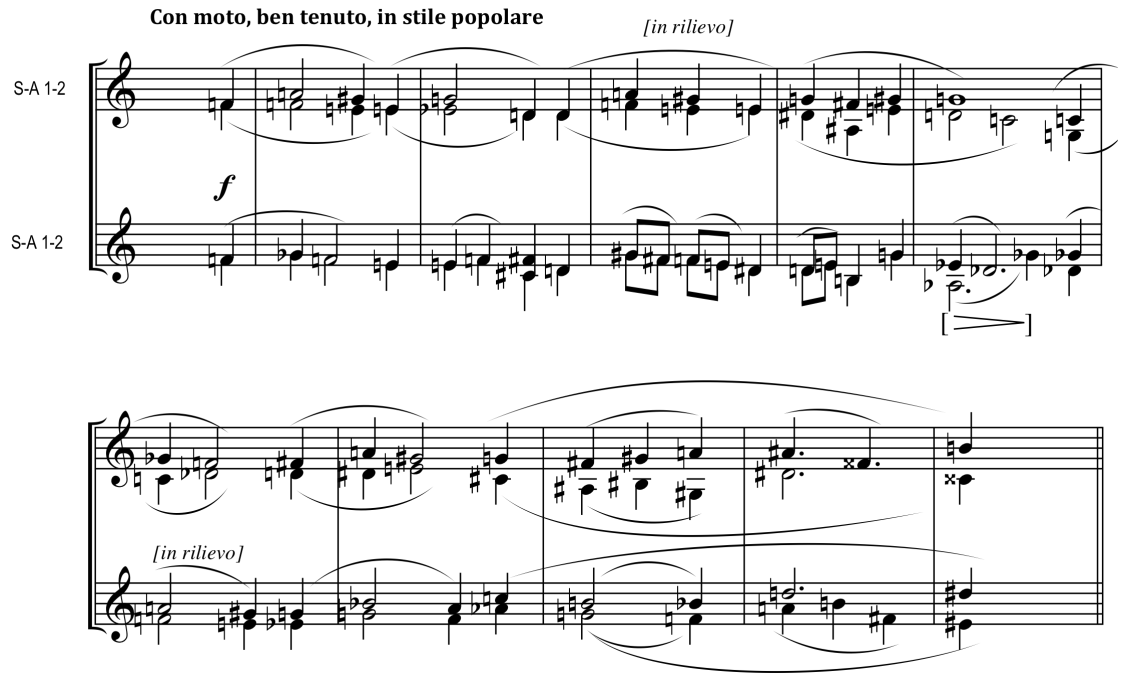
Anche in questo caso, le affinità armoniche sottendono i legami testuali. Il modello corrisponde infatti alle parole: «[(…) *true love*] *cannot be eternal*», coerente anticipazione dell'ultima poesia, dove prevale l'idea di una interruzione del tempo. A un primo ascolto, il passo di ES. 3 rischia di scorrere senza rilievo; è infatti conivolto in una elisione sintattica: mentre la frase a cui esso appartiene va concludendosi, le parti femminili ne cominciano un'altra sulle stesse parole [*А вечно любить невозможно* («*While true love*...»)]. Accade nondimeno che il processo intervallare descritto – repentina divaricazione alla 7ª magg. – si compia in coincidenza con l'esatta metà del testo. Occupa allora una posizione notevole, che all'analisi della partitura non può passare inosservata: è così legittimo definire il correlato concettuale come una matrice dell'oggetto sonoro.

4. 2 L'IMPRONTA DEL CANTO POPOLARE è in quest'opera una realtà ineludibile, fin dal primo attacco. È allora senz'altro opportuno cercare di comprendere, almeno in misura parziale, quale forma di

osmosi l'invenzione musicale attivi con il messaggio delle parole, laddove nello stile riprende i caratteri più marcati (e facilmente esportabili) dei cori improvvisati. L'obiettivo rimane quello di riconoscere, al disotto delle occorrenze descritte, una rete connettiva che segua la trama dei motivi poetici. Consideriamo, a tal fine, il coro su testo di Lermontov: al di là della esplicita indicazione di movimento, nel primo periodo musicale [Es. 4, a] sono la morfologia e la sintassi del canto a fissare lo stile. Per la rigorosa corrispondenza di sillaba e nota, le parole governano la successione dei metri: l'accento tonico cade all'inizio di ogni misura e, nella prima semifrase, allunga il valore delle note; inoltre il primo verso determina, concludendo, la distensione del ritmo e un minimo trascinamento delle sillabe al canto (b. 5). Quanto al profilo melodico, la ripetizione di brevi unità sintattiche risalta con forza; nondimeno ricava, dalle oscillazioni del metro e dalle varianti intervallari (praticate con discrezione ed eleganza, ma pervasive), una mirabile ricchezza.

Es 4

LERMONTOV, bb. 1 – 10: *И скучно, и грустно, и некому руку подать / В минуту душевной невзгоды...* [зх!]
(«So weary, so wretched, and no one to stretch out my hand to, / In times when the soul is despondent...»)



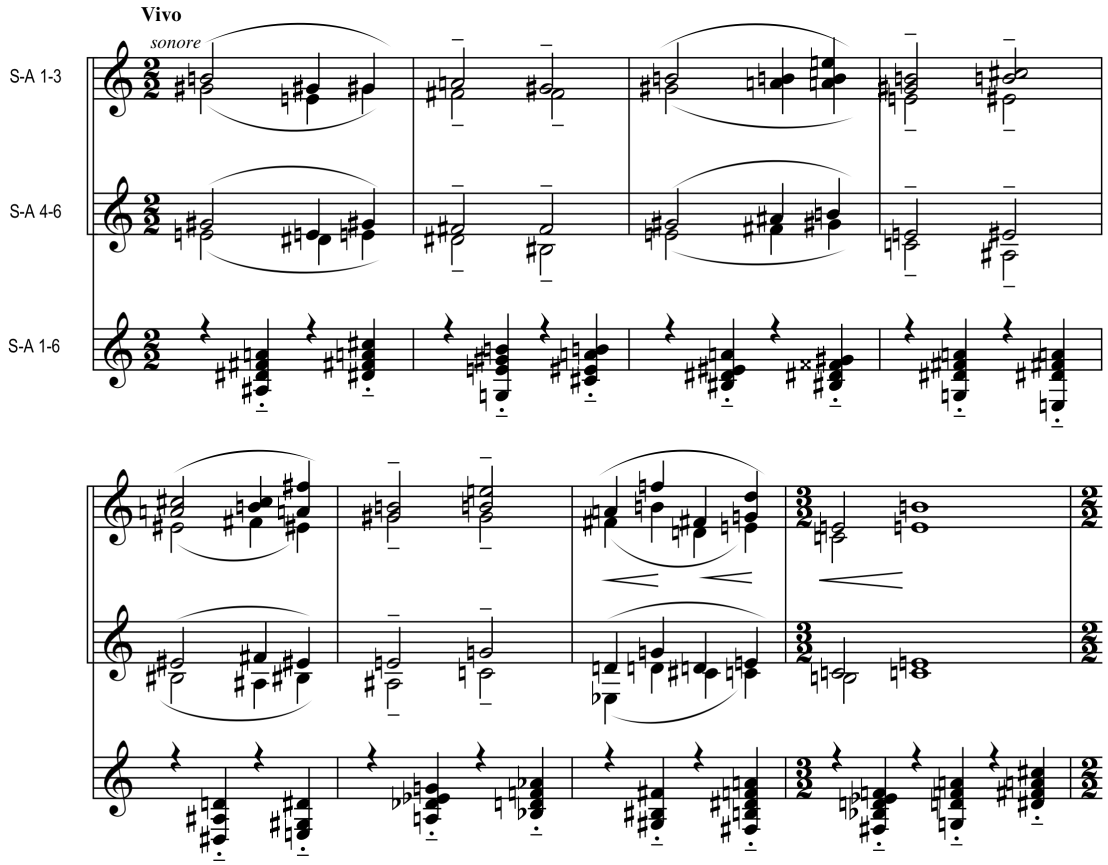
La nitida impronta del metro poetico conferisce alla melodia un carattere oggettivo e una qual certa protervia cinetica. Da quest'ultima anzi, pare discendere una forma espressiva di quasi indifferenza per il contenuto verbale, cui deve legarsi una riflessione più ampia: di portata stilistica. Se nella intonazione popolare si nasconde la ricezione collettiva del testo, Kurtág – dobbiamo riconoscere – ne riproduce lo stile con una specie di automatismo sillabico e fissa in tal modo la misura espressiva descritta. Tuttavia, uno sguardo più attento alle inflessioni melodiche e alla trama dei contrappunti allontana il sospetto di indifferenza: suggerisce piuttosto un carattere di sobrietà, che trova riscontro nel rifiuto categorico dell'enfasi. Il testo dà sfogo a un esplicito lamento, che ritrae una condizione di abbandono e sconforto; la musica, intessuta di gesti sottili, lo accoglie senza la presunzione di

poterlo connotare oltre. Così a esempio, il ½ t abita stabilmente le due dimensioni: armonica – come decadimento e recupero di un unisono – e melodica. Anzi, la relazione cromatica discendente è un aspetto lineare insistito, che dissemina una inflessione dolente. Tuttavia, il passo scorrevole e la energica determinazione ritmica trattengono questo fattore dal conferire al tutto un eccessivo *pathos*: sicché il carattere espressivo conserva una misura ambigua, insieme incurante e partecipe. Lo stile popolare, allora, trova in quest'opera uno statuto molteplice. Il compositore può ricorrervi in situazioni in apparenza estranee e curvarle, grazie a tale intrinseca polisemia, le une verso le altre. In questi casi, l'aspetto oggettivo e distaccato della melica popolare si rivela come una suerficie illusoria, che lascia trasparire – nei modi discreti e partecipi di una espressione collettiva[20] – i contenuti più urgenti.

Per definire meglio il concetto, è senz'altro opportuno mettere a confronto l'attacco del primo con quello del terzo coro, su testo di Esenin [ES. 4, b]: qui il testo rappresenta, al principio senza discontinuità emotive, una condizione di felicità e leggerezza.

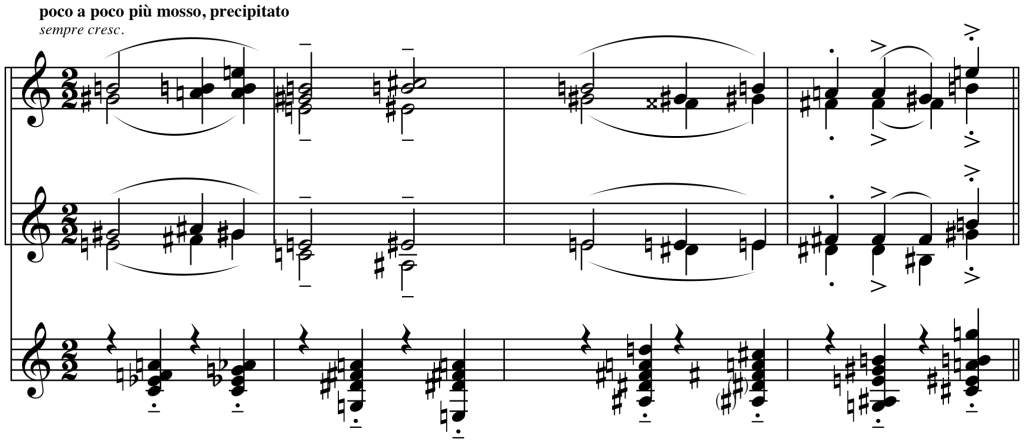
Es. 4, b

ESENIN, bb. 1 – 12: *Вечером синим, вечером лунным* / *Был я когдато красивым и юным.* [*Юлилу лилу, люлилу лилилули!*] («Blue evening, moonlight evening / Once on a time I was youthful and fair.»)



[20] Nella lettura dei *Songs of Despair and Sorrow* op. 18, è inevitabile lasciarsi guidare dalla costante traccia dello stile popolare. Questa è certo l'esito deliberato di una interpretazione personale dei testi russi, ma pure si lega probabilmente anche a una severa consapevolezza che accompagna il compositore: per la quale, la scelta del coro vincola a una forma collettiva di espressività.

(*continua*)



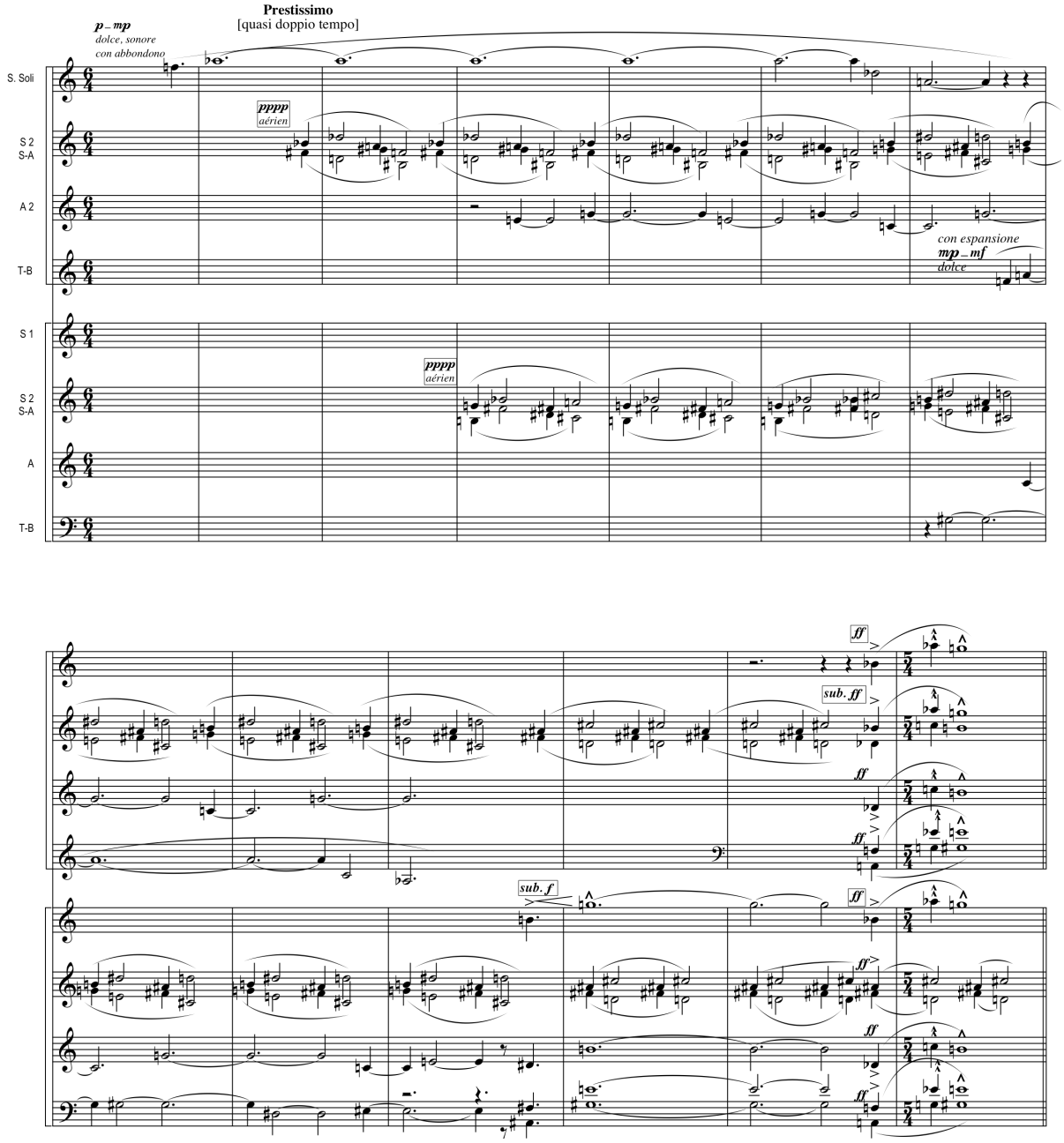
Di tutta l'opera, è questa la sola sezione in cui il parametro lineare conserva imperturbati i tratti della modalità. La melodia dei primi due versi preleva le proprie altezze da un campo diatonico, in cui possiamo registrare una sola oscillazione: fa#$_2$ – fa$_2$; genera inoltre una proiezione verticale rigorosamente omoritmica, dove le armonie sono spesso quadriadi. Le frizioni semitonali infine, benché onnipresenti fra le parti del primo coro, non bastano a oscurare una costante struttura di 3e. Un breve discorso a sé meritano invece le formazioni armoniche dell'altro coro, raddoppiato dalla seconda coppia di *baian* (al rigo inferiore di Es. 4, b): hanno anch'esse un impianto di 3e, ma sono composte in tal modo da intersecare gli accordi dell'altro insieme con tagli fittamente cromatici. Ne risulta una eterofonia molto marcata, al punto che gli impulsi in contrattempo diventano innanzitutto un oggetto ritmico; per l'alternanza di pause e la discontinuità armonica, rispetto alle frasi tenute del canto, recedono alla funzione di gesti percussivi.
Nella sua forma integrale, questa prima sezione del coro su testo di Esenin si posiziona nell'area di una espressività ingenua: evidenzia così, nella polisemia intrinseca allo stile popolare di Kurtág, l'estremo di una oggettività immediata, non riflessa.

All'estremo opposto, troviamo invece un episodio analogo nel coro su testo di Mandelstam, bb. 64 – 75 (86): *Читателя! советчика! Врача!* (*На лестнице колюче!*) [«Reader! Counselor! Doctor! (Say me one word upon this jagged stair!)»: Es. 4, c]. Lo stile popolare vi irrompe e sbaraglia ogni possibile attesa; genera così un forte effetto straniante, che acuisce l'ambiguità conflittuale tra dinamismo gioioso e lamento. La stessa sede conclusiva, per il portato concettuale di tutta la poesia, diffida l'ascoltatore dall'attribuire a questo episodio una funzione espressiva assoluta, forzandolo piuttosto a contestualizzare.
Il testo di Mandelstam sprigiona una energia drammatica superiore a ogni altro dell'opera. Le immagini spiccate e potenti, che si avvicendano in successione serrata, sono proiezione di una storia interiore, dove il poeta lotta con le oscure proiezioni della sua solitudine. In risposta, la musica di Kurtág si articola in quadri discreti e nettamente caratterizzati, accumula figure mercuriali, affilate, sfuggenti anche negli spazi austeri del coro. Sicché, all'altezza di questo esempio, il conflitto tra il poeta e i suoi fantasmi è ormai giunto a un grado così angoscioso di tensione, da escludere scarti espressivi: i versi poetici precipitano in tal modo alle invocazioni dell'ultima stanza, da farle esplodere come grida disperate. Ebbene, è proprio in questo punto che Kurtág dà prova di

un'autentica illuminazione: anziché strigere la presa di una lotta soffocante, spezza all'improvviso il meccanismo e lascia sgorgare un canto che più inatteso non potrebbe essere. L'elemento popolare, infatti, vi trova spazio nella sua definizione più immediata, come un insieme di diatonismo e sintassi ripetitiva.

Es. 4, c

MANDELSTAM, bb. 64 – 75: *Читателя! советчика! Врача!*
[«Reader! Counselor! Doctor! (Read what I've written! Help me! Heal my wounds!)»]



Ogni inciso insiste per quattro volte sulla medesima parola e – dopo essere mutato, ma senza alterare il profilo – replica il meccanismo altre due volte. Un costrutto imitativo innesca un canone serrato, talché si conserva lo slancio cinetico delle strofe anteriori; nondimeno l'espressività semplice del canto è irriducibile: connota le invocazioni di una ingenuità tanto tragica quanto

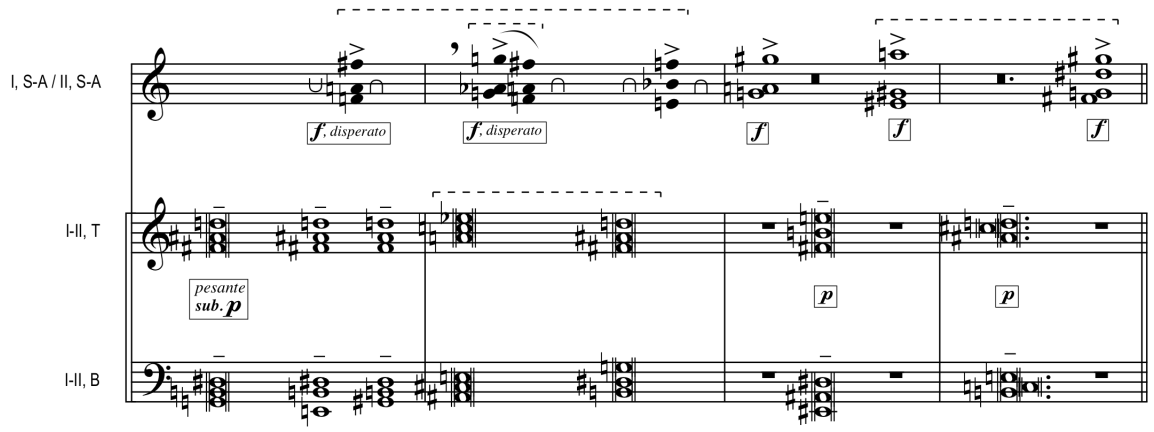
impossibile. Il ritorno dello stile popolare consolida, in questo luogo, un grado insospettabile di intensità emotiva: grazie ancora una volta alla sua intrinseca polisemia. Il testo, per lo sviluppo delle sue immagini, svuota dall'interno il grido dell'ultima stanza; mentre il canto immette un fattore espressivo alieno, qualcosa che potremmo definire come un archetipo dell'arte poetica: la più ingenua effusione in cerca di ascolto.

4. 3 Tra i fattori di continuità, che rinsaldano la rete dei motivi poetici, può individuarsi anche un GESTO ESPRESSIVO CHE DISEGNA IL LAMENTO. Nella trama dei testi, la relativa figura musicale si lega al tema della privazione irreparabile: al suo cospetto, gli animi coinvolti rivelano di sé aspetti estremi e generano risoluzioni definitive.

A una sua prima occorrenza, questo motivo si manifesta nel coro su testo di Esenin [ES. 5, a]. Le bb. 13 – 16 segnano lo scarto dall'episodio iniziale, dove la giovinezza felice, per quanto remota, è rappresentata quasi senza ombre. Irrompe la riflessione sulla irreversibilità del tempo: le voci gravi levano un muro scabro di accordi, come il confine impietoso di un sogno; mentre le parti femminili fendono lo spazio sonoro con i impulsi affilati (***f***, *disperato*): formazioni che sempre comprendono il ½ t e talora sono *cluster* esplosi. Il passo cromatico discendente – continuo, sospeso, interrotto – attraversa sia l'una che l'altra compagine; conserva un grado minimo di articolazione, come si conviene a un gesto espressivo elementare.

Es. 5, a

ESENIN, bb. 13 – 16: *Неудержимо, неповторимо* [*Нет!*] («Unconfinable, irrecoverable»)



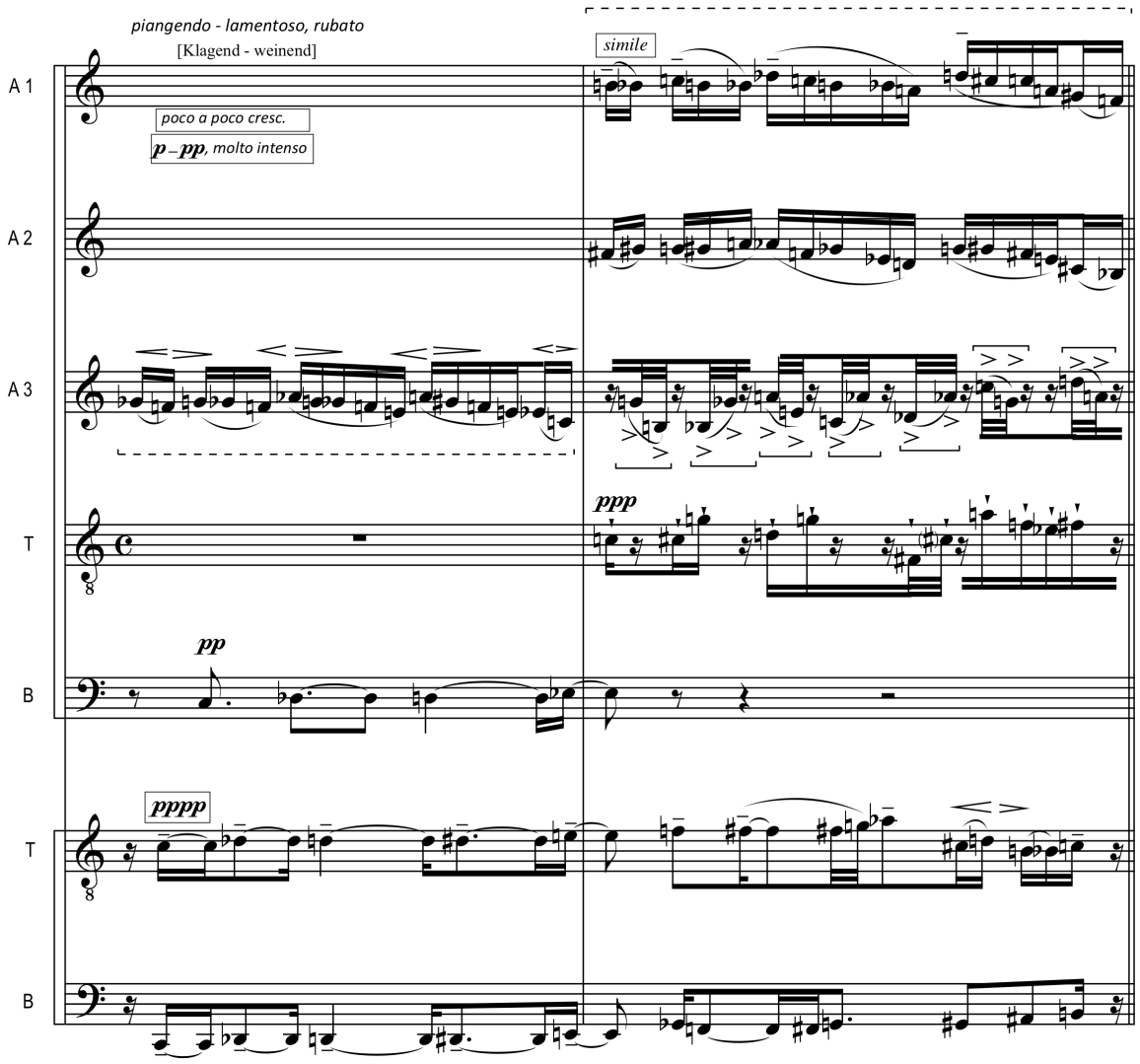
In un contesto analogo, lo stesso motivo del lamento ritorna nel coro n. 5, al secondo ritratto musicale di Maddalena [ES. 5, b]: *Magdalena beat her breast and sobbed* (bb. 18 – 19 [31]). Qui le parti abbandonano lo stile sillabico e trascinano il ½ t lungo segmenti di scala discendente. Prende così forma un disegno flebile, che rappresenta il contenuto del testo nel modo più scopertamente figurativo. Coppie isolate di biscrome in ritmo tetico si intrecciano alla linea descritta: pure qui e in modo addirittura un po' didascalico, Kurtág ha voluto assecondare le immagini verbali fino al pianto scomposto dei singhiozzi. In sintesi, laddove il testo rappresenta la donna che assiste alla

crocifissione e mostra in forma effusiva il proprio dolore, la musica edifica una struttura entro lo schema di un contrappunto osservato[21].

L'effetto espressivo è a dir poco opprimente: la funzione retorica dei crolli semitonali è infatti estesa a tal punto e pervasiva, da rendere ancor più insostenibile – nel nuovo contesto, rispetto all'episodio di ES. 5, a – l'immagine che la poesia rappresenta: ancor qui di nuovo, una disfatta senza via di uscita.

Es. 5, b

AKHMATOVA, bb. 18 – 19: *Магдалина билась* (*и рыдала*) [«Magdalena beat her breast (and sobbed)»]



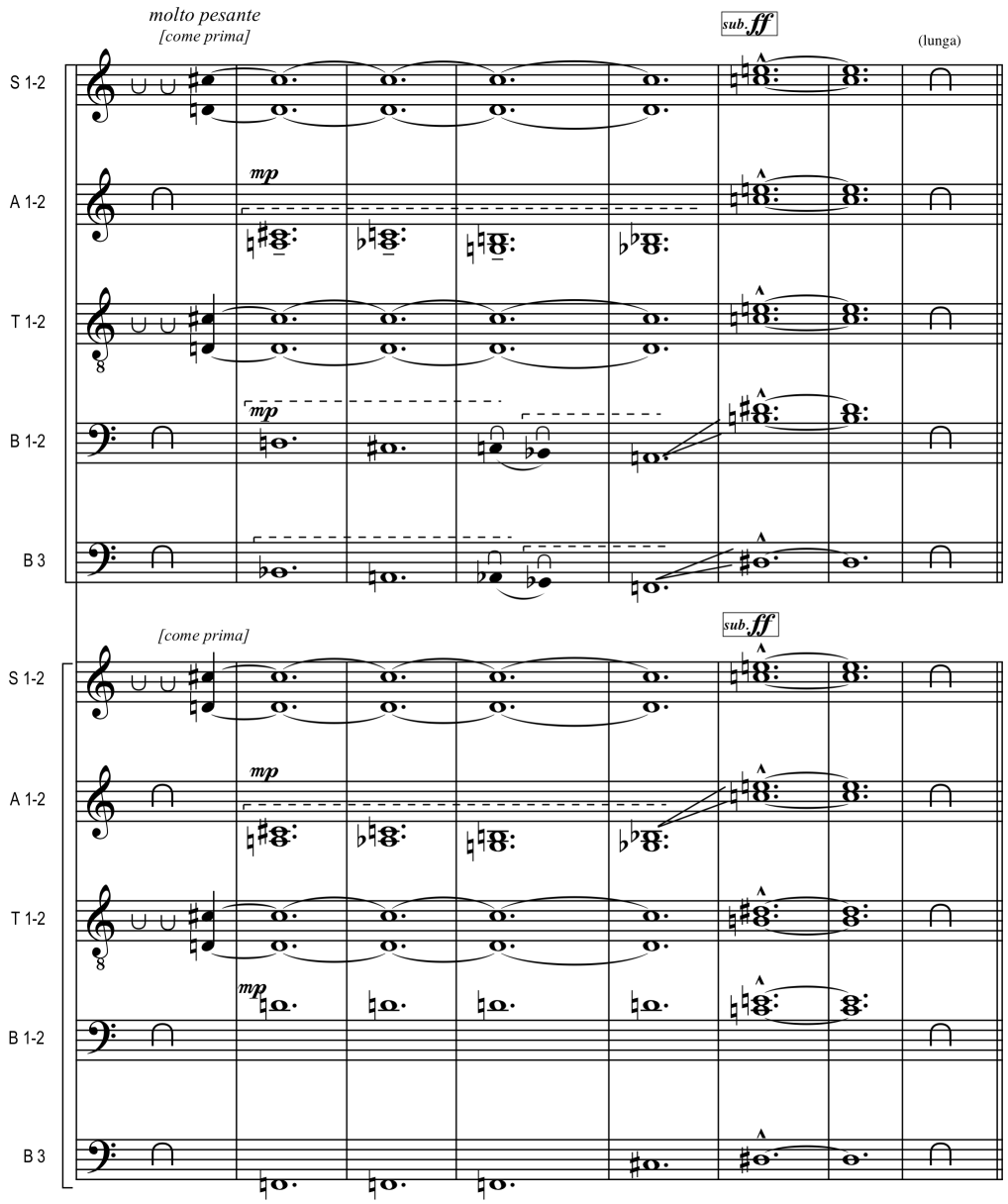
Anche l'ultimo coro, benché prenda forma in un sistema di funzioni espressive lontano e raggelato, in apparenza alieno alla rete dei motivi poetici, nondimeno accoglie la figura musicale del lamento.

[21] Il disegno "dolente" è qui composto di quattro impulsi consecutivi di due, tre, cinque e sei ½ crome, al cui interno il crollo semitonale è l'elemento più numeroso. Nel suo complesso, tale disegno melodico è utilizzato come il soggetto di un canone, che compare in forma retta e inversa per la intera sezione (bb. 18 – 31): anche quando cioè, in pratica dopo b. 20, il meccanismo del canone lascia spazio a forme più elementari e libere di imitazione.

Anzi, grazie a essa, stringe con i movimenti anteriori relazioni concettuali: stigmatizza di nuovo, infatti, uno stadio esistenziale bloccato, la paralisi indotta da un evento catastrofico [ES. 5, c].

Es. 5, c

TSVETAEVA, bb. 21 – 28: *Пора гасить фонарь* («Time tu turn out the light»)



Il motivo del lamento rispecchia qui una immagine di morte, presentata nel testo come l'esito deliberato di una lucida riflessione. In ordine alla stessa figura di crolli semitonali, il confronto con i cori su poesie di Esenin e Akhmatova muove a riscontrare un'analogia di fondo: al di là dei modi in cui l'autore dei versi rappresenta l'irreparabile (tramonto della giovinezza, sacrificio di un'innocente, misura definitiva e ineludibile), l'evento in cui si manifesta crea nella musica una simile configurazione lineare. Questa, secondo il sistema di corrispondenze descritte, è ogni volta investita della stessa funzione: significare, sia pure nei modi spesso ieratici dell'insieme corale, un grado estremo e insostenibile di dolore.

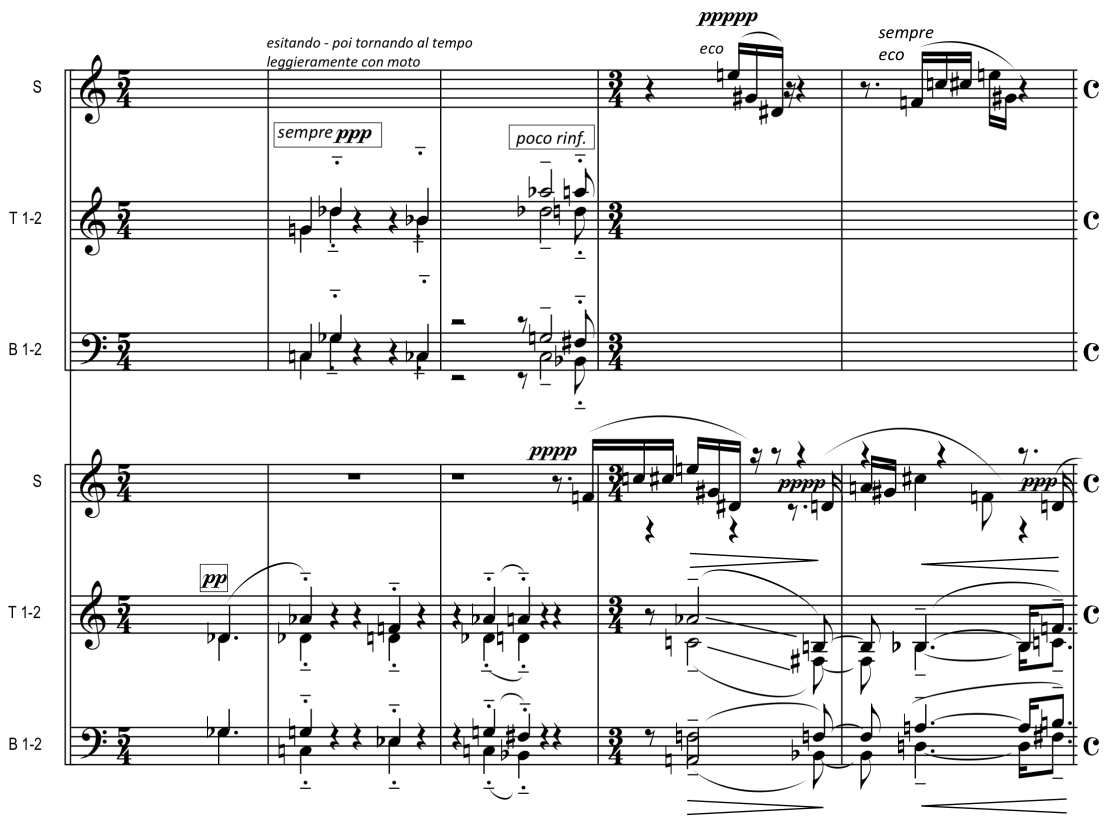
4. 4 Al termine di questa rassegna – tutto sommato breve e lacunosa – sulle funzioni connettive della musica, osserviamo non più una figura ma un processo: vale a dire un effetto di contrazione e addensamento, che Kurtág mette in atto per rappresentare la dinamica involutiva di una psiche in preda all'angoscia. Due, almeno, sono le occasioni in cui il compositore riscontra la necessità di realizzare una simile strategia: la terza strofa di Mandelstam e l'attaco di Akhmatova[22].

Nel primo caso [ES. 6, a] il testo, per la sua carica evocativa, porta sulla scena esseri animati, i soli in verità che escano dall'ombra e possano riconoscersi: corvi in un volo convulso. Certo l'immagine è di tale rilievo, da lasciare nella musica l'impronta di sé. Figure di profilo arcuato, volanti e misteriose, attraversano le sezioni del coro, dapprima soffuse e poi sempre più concrete, vicine e affollate.

Es. 6, a

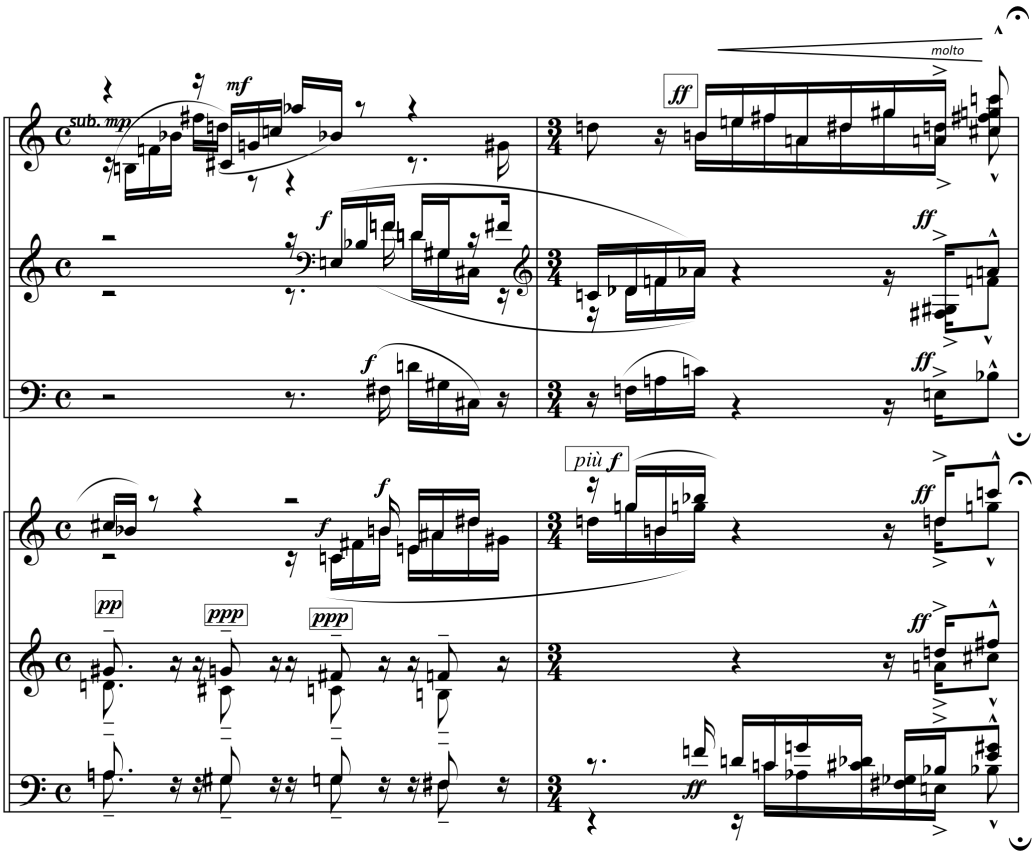
MANDELSTAM, bb. 45 – 50: *И, спотыкаясь мёртвый воздух ем, / И разлетаются грачи в горячке.*

(«[...] stumbling, gasping, swallow stone-dead air; / The rooks fly out in wheeling, clattering frenzy.»)



[22] Stando alle argomentazioni svolte, sintetizzate nella TABELLA 1, tra le poesie di Mandelstam e Akhmatova non agiscono comunanze di motivi poetici. L'apporto di quest'ultima analisi, in effetti, non contraddice tale assunto; tende piuttosto a dimostrare come elementi musicali puri – principi strutturali e costrutti profondi – possano individuarsi in composizioni nettamente distinte. D'altra parte, il processo di accumulazione che troviamo nei due numeri successivi, tra loro tanto divesi, ha matrici concettuali e immaginative completamente estranee; ciò non toglie che, a livello emotivo, possa rappresentare condizioni analoghe: legate entrambe alla percezione angosciosa di una realtà intollerabile. Ed è proprio questa percezione, che la musica nei due casi attualizza: calibrando la densità degli eventi lungo un disegno formale di progressiva intensità.

(*continua*)



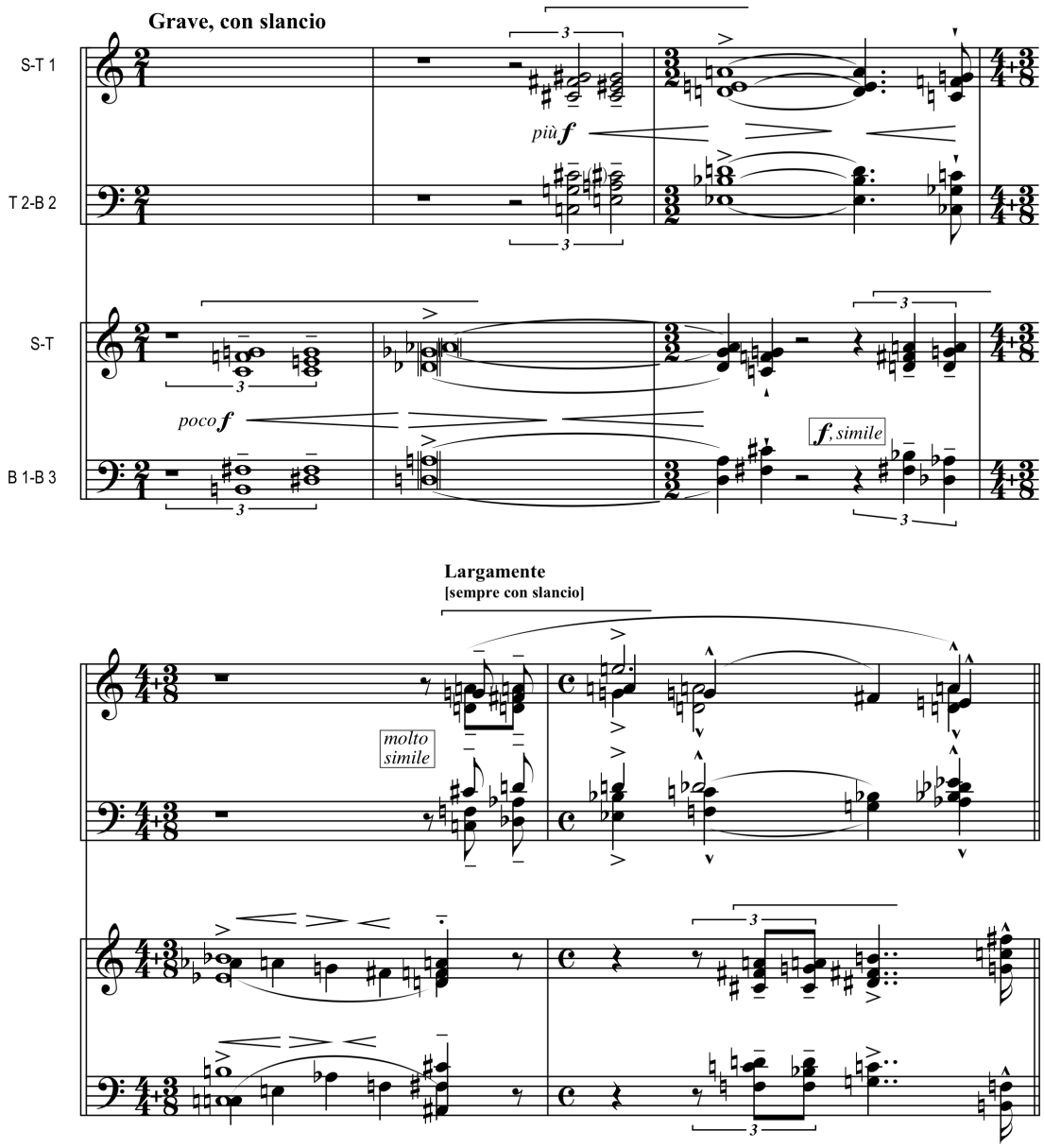
Il valore pittorico di queste figure è tuttavia secondario; per quanto si conservi stagliato per tutta la sua rapida vicenda, è il loro contesto drammatico a catalizzare l'ascolto. Tutta la unità formale è infatti costruita come un PROCESSO DI ACCUMULAZIONE, che trova un correlato sul versante soggettivo delle parole: laddove, cioè, i versi descrivono l'assalto che il poeta muove inutilmente ai corvi. È un gesto inconsulto e collerico, che manifesta all'istante un senso di angoscia insostenibile. L'esistenza è uno recinto chiuso e ostile, una trappola; dal suo interno – segno categorico di una sconfitta – sono praticabili soltanto misure di reazione, come a esempio scacciare le più moleste presenze: non è consentito un progetto, una infrazione dei limiti.
Estrema conseguenza è un senso greve di oppressione, soffocante (significativo che l'immagine dei corvi segua immediatamente il verso: *... stumbling, gasping,* [I] *swallow stone-dead air*: un'aria pietrificata congestiona il respiro): riflesso in musica nel moltiplicarsi della figura descritta. Con la più minuta frazione ritmica, essa occupa il flusso del tempo; invade l'estensione dei timbri con imitazioni serrate.

Nel coro su testo di Akhmatova, lo stesso meccanismo di intensificazione ritmica governa la presentazione di Maddalena. Per cinque volte è pronunciato il suo nome, il cui schema prosodico impone un attacco in levare, secondo lo schema dattilico: breve – breve – lunga. Ebbene, lungo questa sequenza, la durata delle due sillabe brevi è progressivamente contratta [ES. 6, b], talché pare di assistere a una metamorfosi del personaggio: sempre più scosso e rattrappito nel pianto.

In un modo più semplice e schematico, ma ugualmente efficace come nel numero anteriore, le immagini verbali si riflettono nella musica; in questa poi si dissolvono, per comporsi al livello più profondo di una esperienza emotiva.

Es. 6, b

AKHMATOVA, bb. 1 – 5: *Магдалина* («Magdalena [beat her breast and sobbed]»)



La poesia di Mandelstam intreccia scene drammatiche, che suggeriscono al compositore immagini vive e mutevoli; questa invece, nella misura opposta di una estrema essenzialità, rappresenta un quadro da cui l'azione – poiché ogni cosa è già successa – è bandita. Qui allora, il processo di accumulazione della musica acquista una evidenza più immediata. L'assetto statico della scena porta a ridurre drasticamente i valori rappresentativi: non a caso, è improprio parlare di figure musicali; richiede piuttosto di trasferire gli eventi sonori nel dominio di archetipi affettivi, anteriori alle immagini e ai concetti.

CAPITOLO III

HÖLDERLIN-GESÄNGE, OP. 35

Levare l'attenzione agli *Hölderlin-Gesänge* op. 35 (1993 – 1997) richiede di accettare il confronto con un'opera *in fieri*, i cui confini non è ancora possibile tracciare con certezza. Esiste una versione ufficiale, consegnata al disco e licenziata dal compositore stesso[1], che comprende sei numeri: gli stessi pubblicati in un *facsimile* del manoscritto da Editio Musica Budapest; sappiamo per certo tuttavia che Kurtág ha scritto più numerosi canti su poesie di Hölderlin, nonché versioni diverse di alcuni tra i sei[2]. D'altra parte è ben noto che la dimensione del divenire è essenziale all'universo creativo di questo musicista, che accresce e possibilmente compie le sue opere grazie ad addizioni pazienti, spesso realizzate nell'arco di anni.
Il punto è un altro, però. Il carattere ancora plastico della raccolta in esame non interessa qui in ordine allo statuto dell'opera; si vuole piuttosto assumere come un corollario, per illuminare il rapporto tra Kurtág e la poesia di Hölderlin. I testi musicati formano un insieme tuttora incompiuto, perché affiorano da una riflessione creativa che persiste da decenni e non è ancora esaurita. Basta gettare un'occhiata alla cronologia, per rendersene conto.
Una distinzione, per cominciare: altro è evocare Hölderlin (alla maniera di Nono, ad esempio: che nel suo quartetto *Fragmente – Stille, An Diotima* ha disseminato i versi del poeta, affinché agiscano da suggestioni per gli esecutori o per chi segue la partitura), altro è far nascere alla musica le sue poesie. Perché questo potesse avvenire, pare siano state necessarie a Kurtág azioni successive di un cauto avvicinamento, rimandi più o meno cifrati all'autore diletto. Diverse le soluzioni praticate: il prelievo lungo la storia della ricezione, che è quasi una delega ovvero – temendo forse ancora il confronto diretto – un ritratto a due mani; l'epigrafe o addirittura, per via più sintetica e allusiva, l'imprestito di un titolo; il riferimento globale alla figura del poeta.

1 FASI DEL CONFRONTO: COMPOSITORE – POETA / PRIME RISPOSTE DI UN DIALOGO

1. 1 Più concretamente, con ordine. La prima composizione in cui il riferimento si palesa è il terzo dei ***Vier Lieder auf Gedichte von János Pilinszky* op. 11**[3], per baritono e gruppo strumentale da camera (1973 – 1975), il cui titolo è proprio *Hölderlin*. Per quanto breve (dura appena mezzo minuto), questo *Lied* definisce con esattezza la posizione di Kurtág. Il compositore accoglie senza riserve la lettura di Plinszky e, a partire da essa, costruisce un motivo musicale molto connotato. Il testo che la espone – tre versi in tutto, sul modello di un *haïku* giapponese [ESEMPIO 1] – presenta un poeta esausto della vita, che si consegna senza rimpianti alla prossima morte. Due temi ricorrenti

---

[1] G. KURTÁG, *Signs, Games and Messages: Friedrich Hölderlin, Samuel Beckett*, ECM 1730, München, 2003.

[2] A. WHITTALL, *Plotting the path, prologing the moment: Kurtág's Settings of German*, in «Contemporary Music Review», 20: 2 – 3, pp. 89 – 107: 100, 102. La collezione degli *Hölderlin-Gesänge* annovera complessivamente tredici numeri, dodici su testi dell'autore eponimo e uno su testo di Celan. Oltre alle due versioni di *An...*, analizzate nel testo, è accertata l'esistenza di cinque differenti versioni di *Gestalt und Geist*, il solo a cui sia associato un accompagnamento strumentale.

[3] G. KURTÁG, *Vier Lieder auf gedichte von János Pilinszky, op. 11*, Wien / Budapest, Universal Edition / Editio Musica, 1989 (UE 16841), pp. 7 – 9.

nelle poesie dell'ultimo periodo sono qui stravolti, curvati all'assurdo: le stagioni tanto spesso eplorate, infranta la monotonia dei giorni, accolgono fenomeni climatici incoerenti; al posto delle rondini (*Schwalben*), libere e gioiose intorno alla torre di Tubinga, un generico *Vogel* crudelmente intrappolato. Con tutto ciò, il poeta si identifica ma non si riconosce; e si congeda dalla vita con intima gioia.

ESEMPIO 1

J. PINSZKY, *Hölderlin*

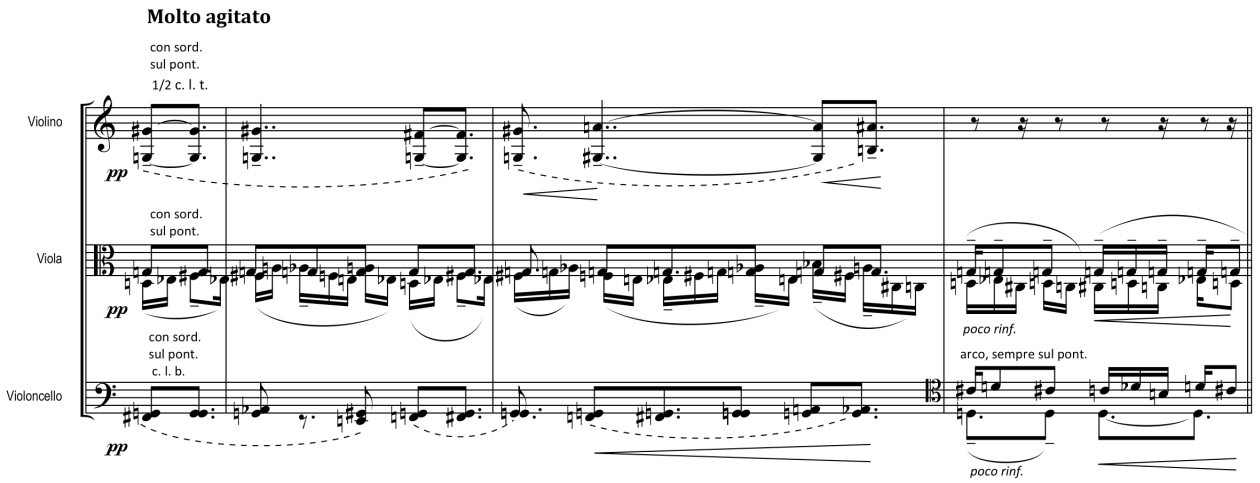
December hője nyarak jégverése,
drótvégre csomózott madár,
mi nem voltam én ? Boldogan halok.

Dezemberglut, sommerlicher Hagelschlag,	[Calura di dicembre, grandinata estiva,
ans Drahtende geknoteter Vogel,	uccello annodato a un filo di ferro,
*was war ich (denn) nicht ? Glücklich sterbe ich.**	che dunque non sono stato? Io muoio felice.]

Poco importa se la lettura di Pilinszky diverge dalle interpretazioni condivise, poiché fissa in primo luogo una singolare postazione ermeneutica: lega la figura di Hölderlin a uno stato esistenziale di sofferenza e rinuncia. Con esso delimita inoltre un dominio emotivo, dove il compositore può disporre i suoi oggetti sonori con effetto sorprendente. Kurtág individua un'intonazione grazie soprattutto una tessitura densa, affastellata; costruisce per suo tramite un motivo, che userà di nuovo in altre occasioni e sempre in riferimeno a Hölderlin [FIGURA 1].

FIGURA 1

Vier Lieder auf gediche von János Piliszky: n. 3, *Hölderlin* – introduzione strumentale (bb. 1 – 3)



* La versione tedesca è di Pilinszky. Tutte le traduzioni dal Tedesco del presente capitolo sono di chi scrive e devono intendersi in senso puramente funzionale.

Predomina l'intervallo angusto di seconda minore – e il suo rivolto e la sua trasposizione alla nona – in senso armonico e melodico: pervade le parti strumentali di un trio d'archi. Quanto alla voce, scorre per i tre versi con una faticosa protervia: sorvegliata però da un lucido disegno, che stira un cammino ascensionale e lo spezza – lo annulla – per improvvisa caduta. Fa eco a quest'ultima, non più contorto, un ultimo impulso discendente, affidato a un'emissione senza risonanza (*Sprechgesang*).

Il tutto governa la geometria del testo. Al primo verso il canto rimane intrappolato nell'intervallo di terza maggiore; poi – dal secondo verso: quando anche gli strumenti abbandonano l'ossessivo pedale di *sol* – gli sfugge; ma séguita per passi non più ampi di un tono fino al punto mediano della poesia: l'attacco della parola *csomózott*, a metà del verso intermedio. Da qui intervalli più estesi incidono la linea vocale, che diventa segmentata e nervosa e trascina un crescendo: fino alla caduta (*mi nem voltam én ?* – ultimo verso), un precipizio di quasi due ottave. Segue una chiusa di quattro battute, due impulsi. Non più grumi di suono, agli archi: timbri diafani, dislocati lacerti di un canto.

Risalta, già in questa prima meditazione su Hölderlin, il meticoloso controllo della forma. Il contenuto del testo e il suo sviluppo emotivo sono rispecchiati nella musica e custoditi fino alle più remote rifrazioni. L'arco del pensiero, immanente alla successione delle parole, è oggettivato nell'organismo del *Lied*, al punto che la struttura del testo determina e controlla l'articolazione della musica. Si tratta beninteso di aspetti connaturati all'arte di Kurtág e al suo modo di esplorare la parola poetica, ma è opportuno ricordarli laddove acquistano maggiore evidenza: in ordine cioè a un cammino di progressiva spoliazione. Negli *Hölderlin-Gesänge* la prossimità sorgiva di parola e canto si fa tanto pregnante da non lasciar spazio, salvo poche eccezioni, all'apporto degli strumenti.

1. 2 Lungo il percorso di avvicinamento alla parola del poeta, sono due i modi in cui questo oggetto sonoro – possiamo chiamarlo "motivo di Hölderlin" – si manifesta: ha il valore di un elemento stilistico esclusivo, che abita solitario tutto il pezzo, oppure svolge una funzione dialettica e si confronta a oggetti di profilo differente[4]. In ordine al primo caso, osserviamo che sin dal principio la meditazione su Hölderlin offre a Kurtág l'opportunità di sviluppi corollari. Coeva e forse antecedente ai *Pilinszky-Lieder* è la composizione di un breve pezzo per pianoforte a quattro mani: ***Tanulmány a "Hölderlin"-hez (pozicióggyakorlat)*** [Studio su "Hölderlin" (esercizio per la posizione)], raccolto nel IV volume di *Játékok* (1975 – 1979) [FIGURA 2].

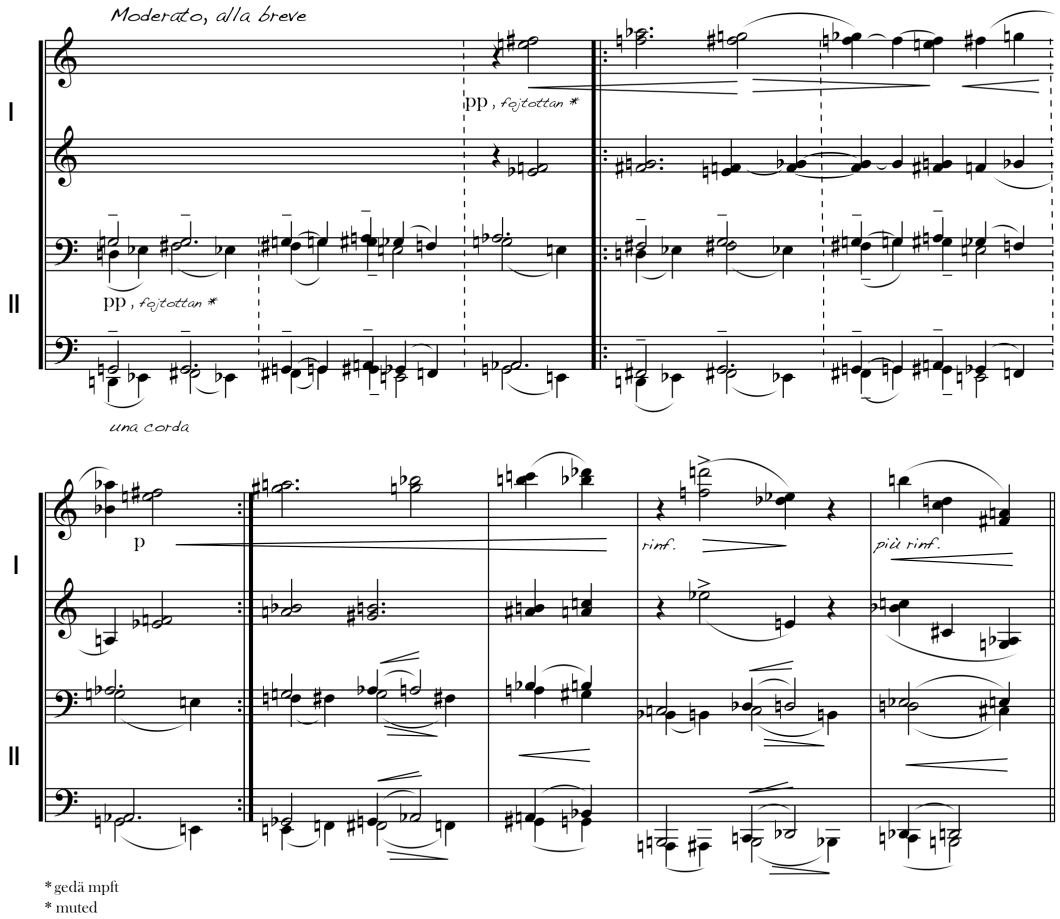
Ritroviamo qui le armonie affilate di seconda minore e lo scavo dei semitoni dentro intervalli ristretti. L'organico, inoltre, consente di sfruttare il gioco dei raddoppi e di slittare dall'ottava a un intervallo dissonante: così alla parte del secondo esecutore, dove dalla b. 5 la mano sinistra diverge e avvia un moto parallelo per none minori. Le linee s'ingrossano e lo spazio armonico diventa più opaco. Il senso di costrizione e il rovello connaturati a questo motivo s'insinuano forse a una interiorità più profonda, complici l'indicazione di movimento – *Moderato, alla breve*: ben diversa rispetto al *Lied*, ove l'avvitarsi sghembo della viola deve eseguirsi nella fretta di un *Molto agitato* – e il colore dominante, schiacciato su un *pianissimo* che nessuna increspatura vale ad abbandonare.

---

[4] Z. FARKAS, *The path of a Hölderlin topos: wandering ideas in Kurtág's compositions*, in «Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae», T. 43, Fasc. 3/4 (2002): 289- 310 (294 – 298).

FIGURA 1

Játékok, vol. IV: *Tanulmány a „Hölderlin" - hez (pozíciógyakorlat)* [Study to Hölderlin (position exercize)], bb. 1 – (10)



A distanza di anni, nel 1988, Kurtág è tornato su questo "Studio", approntandone una nuova versione per lo stesso organico[5]. Si tratta in realtà di un intervento che non smentisce la predilezione del compositore per le forme brevi; rappresenta nondimeno un'estensione del modello, in cui predomina l'antica sintassi per frasi, trasposizioni, risposte. Ne risulta un pezzo più riccamente articolato, in cui l'arco formale è condotto con maggiore gradualità: guida al punto culminante e se ne allontana in un tempo sufficientemente disteso a esplorare quasi per intero l'estensione timbrica del pianoforte. Tuttavia, al di là di questi aspetti strutturali, che giustificano senz'ombra di dubbio la nuova versione, ciò che qui conta è il persistere del "motivo di Hölderlin" in funzione di nucleo poetico.

---

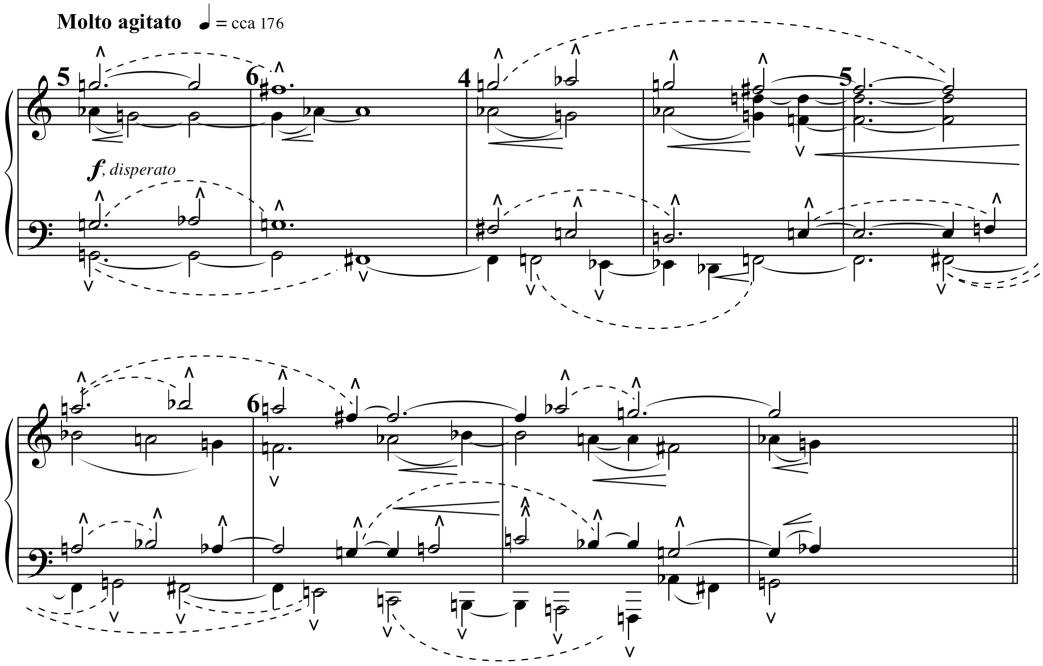
[5] *Vázlat Pilinszky „Hölderlin"-jéhez [Pozíciógyakorlat]*: primo di una serie che riprende il "motivo di Hölderlin" – e ora integrato a KURTÁG, *Játékok VIII*, Budapest, E. M., 2010 [Z. 14 591]: 8 – 9 – questo pezzo illumina la consuetudine di esplorare a più riprese, anche a distanza di anni, gli stessi oggetti musicali. Kurtág stesso riconosce: «Ce qui est certain, c'est que dans beaucoup de choses, d'une manière ou d'une autre, je reprends avec trop de régularité des chemins que je connais effectivement depuis longtemps. Pour moi, c'est quelque chose d'extremêment important (...). [...] On revient donc de temps en temps sur quelque chose d'identique pour en explorer les possibilités cachées» [A. V. BÁLINT, *Trois questions à György Kurtág*, in G. KURTÁG, *Entretiens, textes, dessins*, Genève, Éditions Contrechamps, 2009: 21 – 31 (30).]

1. 3 Vi sono poi opere, più numerose, in cui detto motivo è una componente formale tra le altre. Così sempre, nel corso degli anni ’80: quando la riflessione su Hölderlin persiste, ma affiora in superficie in modo prevalentemente allusivo. Dapprima e per quasi tutto il decennio, la figura del poeta è rappresentata per via indiretta, ad es. da un’epigrafe oppure da segnali impliciti, inclusi nel cifrario della musica. È questo il caso di ***Előhang egy Bálint-kiállításhoz*** [Vorklänge zu einer Bálint-Ausstellung[6] (1981 – 1982)] per pianoforte, raccolto nel V vol. di *Játékok*.

Il pittore ungherese Endre Bálint è un artista caro a Kurtág, che ha voluto fossero rirpodotte sue opere in copertina ai voll. V – VIII di *Játékok.* Al principio del vol. II figura inoltre una prima composizione a lui dedicata, che è stata scritta alla fine degli anni ’70 e porta il titolo di *Hommage à Bálint Endre*. Questa presenta tuttavia un marcato carattere ludico: è tutta giocata su gesualità non convenzionali come *gissandi* e attacchi col palmo, improvvisazioni a partire da grafismi non codificati[7]; mentre il pezzo di cui ci stiamo occupando irrompe in un dominio espressivo antitetico, intrecciato al rovello su Hölderlin [FIGURA 3].

Figura 2

Játékok, vol. V: *Előhang egy Bálint-kiállításhoz* [Preface to a Bálint exhibition], bb. 1 - 9



[6] La traduzione inglese del titolo, così come è espressa nella edizione ufficiale del pezzo (KURTÁG, *Játékok V*, Budapest, Editio Musica, 1997 [Z. 14 002]: 16 – 17) si allontana forse eccessivamente dall’originale ungherese. Infatti, “Preface to a Bálint exhibition” non tiene conto del sostantivo *hang* [«voce, «suono»], che invece conserva il tedesco “Vorklänge” [«Introduzione sonora» → «Preludio»]. Cfr. G. TOSSER, *La fleur, la mort, le souvenir: les “Trois inscriptions anciennes” op. 25*, in *Ligatures. La pensée musicale de György Kurtág*, cit.: 193 – 215 (203, nota 19).

[7] G. KURTÁG, *Játékok II* (*in memoriam Kardos Magda*), Budapest, E. M., 1979 [Z. 8378]: 1. Per guidare l’esecutore alla interpretazione di segni lontani dal codice musicale, una nota prescrive: «Improvise in various manners of performance in proportion to the density of the drawing».

f, disperato, recita alla prima misura l'indicazione espressiva. L'armonia è pervasa, come di consueto, dalle formazioni semitonali; dal *Lied* su Pilinszky inoltre, a questo pezzo discende una funzione cardinale della nota *sol*: anche qui più volte raddoppiata, genera al pianoforte un effetto timbrico molto connotato. Prevale la scrittura a quattro parti (si addensa talora in accordi o dirada, ma per brevi segmenti), dove le singole voci avanzano con passo involuto, di impronta cromatica. Il movimento è veloce: *Molto agitato* (♩ = *cca 176*) come nel *Lied*, però non più continuo in ordine alla dinamica. Questo pezzo è infatti caratterizzato da sbalzi improvvisi e drastici (***sub. ff*** , ad es, - *ancora più* ***f*** - ***sub***. ***pp*** *minaccioso*).

A misura 28, circa a tre quarti della lunghezza complessiva, il "motivo di Hölderlin" è completamente abbandonato per due misure (dopo ritorna, veramente, ma è raggelato in bicordi o nervosamente disperso nel soffio di una scala cromatica: c'è e non c'è): al suo posto – assoluto straniamento – nel ***tempo di "alla danza tedesca"*** una citazione dal Quartetto op. 130 di Beethoven (prima misura del IV mov.), canto proiettato su un'armonia anch'essa straniante. Il valore di un gesto così inaspettato si lega probabilmente a circostanze biografiche, di cui notizia hanno forse soltanto le persone vicine ai due artisti.

1. 4 Simile caso, in cui il "motivo di Hölderlin" è trasferito in altro contesto, è la seconda delle ***Tre iscrizioni antiche*** **(*Három régi felirat*) op. 25**, per voce di soprano e pianoforte. L'ultima fase della loro composizione si protrasse dal dicembre 1986 – l'anno in cui scomparve Endre Bálint, a cui questo brano è dedicato – e il febbraio 1987; le fasi anteriori tuttavia risalivano, come Kurtág scrive alla fine della versione a stampa, al lontano 1967: al tempo cioè in cui il compositore attendeva a un'altra opera su testi antichi, i *Bornemisza Péter Mondásai* op. 7. Inoltre, anche i testi di questi tre canti si succedono con un criterio cronologico; realizzano così un disegno simile a quello dei *Songs of despair and sorrow* op. 18.

Un profondo intreccio poetico lega la seconda delle *Tre iscrizioni antiche* op. 25 con i *Pilinszky-Lieder*[8]: infatti, dapprima Kurtág avviò e rapidamente condusse al terzo numero la loro trascrizione per voce e pf (licenziata nella sua completezza come op.11a); poi senza soluzione di continuità rimise mano ad essa, finalmente convinto del testo. Quello giusto era evidentemente custodito al museo etnografico di Budapest[9], inciso su una calandra nel dialetto di Székely e datato 1792[10]. Si tratta di una ballata, che nel breve giro di sette versi racconta la storia tragica di un tradimento (compiuto forse per costrizione, in ottemperanza alla *ius primae noctis*), cui fecero seguito il delitto d'onore e l'incarcerazione[11]. La livida memoria dell'oltraggio e della vendetta affiora alla musica

---

[8] G. TOSSER, op. cit.: 201 – 202.

[9] *Ibi*, 194 (cfr. anche nota 5).

[10] È forse ormai il caso di ricordare che sia una calandra, detta anche mangano: è una macchila utensile costituita da rulli; si impiega nella lavorazione dei tessuti, per stirarli ovvero imprimere su di essi una particolare increspatura.

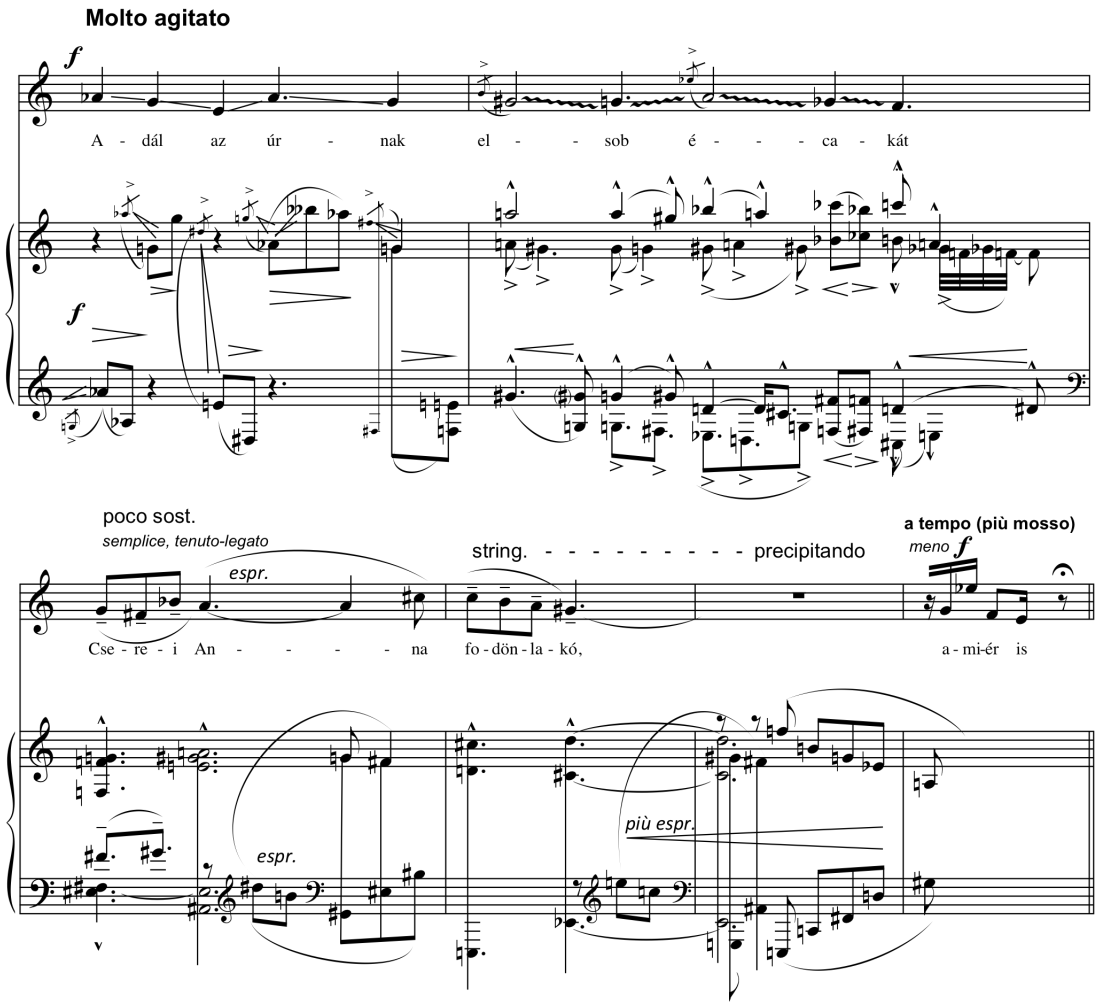
[11] Riportiamo qui il testo e la sua traduzione francese a cura di Péter Szendy, apparsa in occasione del FESTIVAL D'AUTOMNE, Parigi, 1990 (p. 26): *Adál az urnák elsőb écakát* / *Cserei Anna fődönlakó,* / *amiér is én More Gábor* / *bárándézma helyt kupán verdesem őt* / *Kaszonszéken ülök nehéz kalodában* / *pestis vigye a Görgényi hadnagyot* / *nyomoromban faragdosok robotot*. [Tu as donné au maître la tout première nuit, / Toi, Anna Cserei, simple mortelle. /

dapprima nel canto; e passa da questo al pianoforte, ove si addensa – con rapidità sorprendente ma organica – nelle ormai note figure hölderliniane del tormento.

Ancora *Molto agitato*. Un canto fisso, senza vibrare, alla prima battuta: anodina storia; che il pianoforte riverbera in ottave, raggrinzite da fuggevoli – ma accentate – dissonanze. E subito il riverbero si raggela: le ottave imperfette (sfuocate al solito di un semitono: 7me maggiori e 9^{ne} minori) incidono simultaneamente la superficie delle parole; voci da subito autonome, che brancicano rattrappite in intervalli angusti e si aggrappano convulse le une alle altre. È lo stesso motivo di *Hölderlin* e di *Előhang egy Bálint-kiállításhoz*, che riceve qui una connotazione collerica grazie una breve figura di biscrome – un fremito, nulla più; ossessivo però nei suoi ritorni – che oscilla per semitoni. Dapprima il motivo recede in secondo piano: la polifonia si arresta in accordi, poi scavati da arpeggi più distesi (mis. 3, ove *espr.* figura al canto e al pf, in corrispondenza del nome dell'amata) ma ben presto, a loro volta, interrotti [FIGURA 4].

FIGURA 3

Három régi felirat [*Three old inscriptions*], Op. 25: 2. *Székelymángorló* [*Transylvanian székely mangle*] *1792* – bb. 1 - 6



Pour cela, moi Gábor Móre, / au lieu de la dîme lui ai versé / Des coups sur le crâne. / Me voici à Kászonszék un boulet au pied / Que la peste emporte le lieutenant Görgenyi! / Dans ma misère je sculpte ce rouleau.]

Le figure di accompagnamento esplodono in eventi locali, quasi ombre fedeli di immagini che la voce evoca *parlando*; salti accordali, *glissando*, gesti percussivi: dispersi al principio, si accumulano in fretta; in breve riportano in primo piano il motivo dominante (mis. 10: *Des coups sur le crâne.*), che a partire da qui invade la scena.
Il testo, nella sua sintesi asciutta, si completa entro mis. 18; poi, per venti battute (ancora l'indicazione che è quasi una cifra: ***f***, *disperato*) , il pianoforte letteralmente dilaga. È una coda strumentale di intensità parossistica, dove il "motivo di Hölderlin" indugia con intensità crescente: come l'ossessione di un pensiero che non lascia tregua.

1. 5 Nel caso in cui la figura del poeta sia rappresentata da un'epigrafe, può ragionevolmente darsi che i temi si rinnovino. La esplorazione di Hölderlin, probabilmente inesausta come si diceva, esce allo scoperto e occupa un dominio espressivo che il compositore non aveva ancora associato ai suoi versi. Si eclissa allora – almeno momentaneamente, come vedremo – il motivo musicale fin qui descritto e si palesano inedite forme di osmosi tra i versi del poeta e la musica di Kurtág. Parliamo qui di un'opera per pianoforte e gruppi strumentali ***... quasi una fantasia...*** **op. 27 No. 1** (1987 – 1988). Il IV e ultimo movimento, *Aria – Adagio molto*, reca in esergo un frammento dell'ultima strofa di *Andenken* [Ricordo, *Souvenir*] (1803)[12] [ESEMPIO 2].

ESEMPIO 2
F. HÖLDERLIN, da *Andenken* (1803), vv. 56 – 59

... Es nehmet aber	[... Prende per sé
Und gibt Gedächtnis die See,	il mare e restituisce la memoria,
Und die Lieb auch heftet fleißig die Augen,	e assiduo l'amore fissa gli occhi,
Was bleibet aber...	ma ciò che resta...]

Questa poesia fu da Hölderlin composta in occasione di una partenza. Dovette interrompere all'improvviso un piacevole soggiono nei pressi di Bordeaux, perché ricevette la notizia della malattia di Susette Gondard, la «Diotima» dei suoi versi. Gli ameni paesaggi del luogo, irrimediabilmente perduti agli occhi, sono recuperati dall'arte: è ciò che apprendiamo nell'ultimo verso, che Kurtág ha tuttavia inteso interrompere. Conviene soffermarsi su questo particolare. Nella sua completezza sintattica, il frammento colcluderebbe così: «*Was bleibet aber, stiften die Dichter*». Obliterando il secondo emistichio, il compositore sospende il messaggio e invita a una riflessione. Pare infatti poco plausibile che in tal modo Kurtág abbia voluto aprire una lacuna indeterminata del senso; molto più probabilmente ha inteso evocare le parole taciute nella mente dell'esecutore, affinché egli possa associarle alla musica che segue. «... ma ciò che resta, [lo] creano i poeti»: con

[12] F. HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe.* Vol. 8: *Gesänge*, Frankfurt am Main, 2000: 804 – 805, il cui approdo musicale ha invece gli estremi seguenti: G. KURTÁG, *... quasi una fantasia...* (*for piano and groups of instruments*), Op. 27 No. 1, Budapest, E. M., 1989 [Z. 13 742]: 25.

una elegante umiltà, ha ritratto nel dominio delle cose implicite l'accostamento poeta – compositore (... Schumann? La matrice romantica, data la citazione di Hölderlin, è un ipotesi lecita).
Rimane il fatto che, nella sua interezza, il frammento in epigrafe racchiude temi centrali nell'universo emotivo di Kurtág (sorprendente nella sua opera la frequenza di composizioni *In memoriam* ...): fugacità della vita / incombenza della morte, consolazione del ricordo[13]. Nei termini specifici della creazione musicale, questi temi si raccolgono nell'area espressiva di una pensosa dolcezza. Un canto modale, di colore frigio, è svolto tra il pianoforte e gli altri strumenti (gli archi, in prevalenza, e la celesta). Quattro frasi melodiche, appoggiate su uno sfondo timbrico terso e discreto, che acquista risalto negli episodi di raccordo tra di esse. A partire dalla terza frase, il passo antifonale si contrae e innesca un quasi-canone: il cui breve sviluppo è impreziosito da una sfasatura sottile del ritmo.

1. 6 Alla fine di questo decennio, Kurtág accorciò le distanze e prelevò dal poeta un testo per una sua composizione vocale. Si tratta di ***Hölderlin: «An...»* op. 29 / 1** (1989), dedicata a Dietrich E. Sattler. È costui uno studioso di Hölderlin, curatore degli *Sämliche Werke. Frankfurter Ausgabe*, ancora a quel tempo in corso di pubblicazione. Kurtág lo incontrò per la prima volta a Brema nel 1987, in occasione dell'*Atelier Neue Musik* a lui dedicato. A partire da allora si strinse tra i due un'amicizia, in seguito rinnovata da numerosi scambi, che è una prova ulteriore di quanto fosse profondo e costante l'interesse del musicista per questo poeta. In collaborazione con Sattler anzi, a cui chiese di approntarne il libretto, progettò un'opera su Hölderlin, che avrebbe dovuto intitolarsi *Das halbrunde Zimmer* (La stanza a semicerchio). Lo spazio in cui visse il poeta, volontariamente internato nella torre di Tubinga, sarebbe dovuto figurare come la scena di un'azione da rappresentarsi in musica[14]. Alla fine purtroppo – al pari dell'opera *Magyar Elektra*, che Kurtág abbozzò prima di completare i *Boremisza Péter Mondásai* op. 7 – non se ne fece nulla: almeno fino al presente.
Per tornare al *Lied* in questione, almeno originariamente esso doveva appartenere a un ciclo. In effetti, Kurtág progettò la realizzazione musicale di un'altra poesia di Hölderlin: *Im Walde*, a cui

---

[13] La stessa costellazione di temi poetici è essenziale ai *Songs of despair and sorrow* op. 18. Quanto invece alla consuetudine di legare le dediche a figure non più viventi, essa è disseminata in tutta l'opera di Kurtág ma in particolare in *Játékok*. In ciò probabilmente si manifesta una connessione importante del suo pensiero creativo ad aspetti umani variamente intesi. D'altra parte, il laboratorio del nostro compositore – una delle sue cifre più significative – è uno spazio trasparente, in cui le opere rivelano in piena luce il proprio statuto di ipertesti. Vale a dire che, in molti casi, le composizioni di Kurtág integrano palesemente le premesse del lavoro poietico: fra le quali, le immagini mentali di opere, autori e caratteri stilistici. Cfr. P. EÖTVÖS, *Über György Kurtág*, in *György Kurtág und Friedrich Hölderlin. Poiesis der Moderne*, Programmheft der 5. Kultur- und Musik- Festtage des Goetheanums, Dornach, 1998: 70: «(...) la musique de Kurtág entretient une relation incroyablement riche et animée avec les vivants comme avec les défunts.» (T. BLEEK, *Quelques réflexions sur l'intertextualité dans la musique de György Kurtág*, cit.: 19, 36 [nota 1]).
Il tema dell'abbandono e della perdita, come nell'Op. 18 ricordano i testi di Mandelstam e Tsvetaeva, è complementare a quello della poesia (atto creativo, arte): intesa come appello e testimonianza, ricerca di dialogo e costruzione di memoria.
[14] H. LÜCK, op. cit.: 227.

assegnò – ancor prima che vedesse la luce, secondo la sua consuetudine[15] – una posizione nel proprio ideale catalogo, op. 29 / 2; alla fine però, *Hölderlin: «An...»* rimase una composizione isolata per voce di tenore e pianoforte[16]. Merita ad ogni buon conto di essere presa in considerazione, perché presenta alcuni caratteri ricorrenti nella poetica di Kurtág: primo fra tutti la sintassi frammentaria della linea vocale.

Il testo di Hölderlin[17] [ESEMPIO 3] offre già di per sé la suggestione di una struttura esplosa. Appartiene a progetti incompiuti che datano al 1799: scene dipinte di parole, dove lo spazio grafico che tra esse intercorre ha l'eloquenza stessa del silenzio e pare voler accogliere l'ineffabile. La poesia che il compositore ha scelto ritrae un tempo in cui «Diotima» non è più; il poeta immagina che la donna abiti ormai un Eliso in cui le presenze significtive della vita terrena vivono al cospetto degli dei (definiti però in modo inquietante *Todesgötter*, dei della morte) e al fianco degli eroi. Il dono dell'immortalità tuttavia, che la poesia potrebbe elargire (*Singen möcht ich von dir*), non raggiunge l'amata: il canto si inceppa nelle lacrime e il suo volto è sottratto alla vista del poeta.

ESEMPIO 3
F. HÖLDERLIN, da «Abbozzi e frammenti», 1799

Elysium	[Elisio
Dort find ich ja	là io trovo
Zu euch ihr Todesgötter	accanto a voi, dei della morte,
Dort Diotima Heroen.	là Diotima Eroi.
Singen möcht ich von dir	Io vorrei cantare di te(,)
Aber nur Tränen.	ma soltanto lacrime.
Und in der Nacht in der ich wandle	E nella notte in cui vado errando
	per me si estingue il tuo
erlöscht mir dein	chiaro occhio.
Klare Auge !	
	spirito celeste.]
himmlischer Geist.	

[15] Per la catalogazione delle proprie opere, Kurtág applica un metodo assai personale: contrariamente alla consuetudine ottocentesca di numerare le composizioni portate a termine (compito spesso affidato all'editore), egli contrassegna con un numero le proprie composizioni già allo stadio di abbozzi, senza spaventarsi nell'eventualità di un mancato compimento. Si comprende in tal modo, a esempio, come possa esistere un'Op. 6 *c* (*Splinters*) in assenza di un'Op. 6 *b* e – caso ancor più sorprendente – un'Op. 6 senza un'Op. 5 (sconosciuta e anteriore all'inedito *Jelek* [«Segni»], per viola: 1962 – 63).

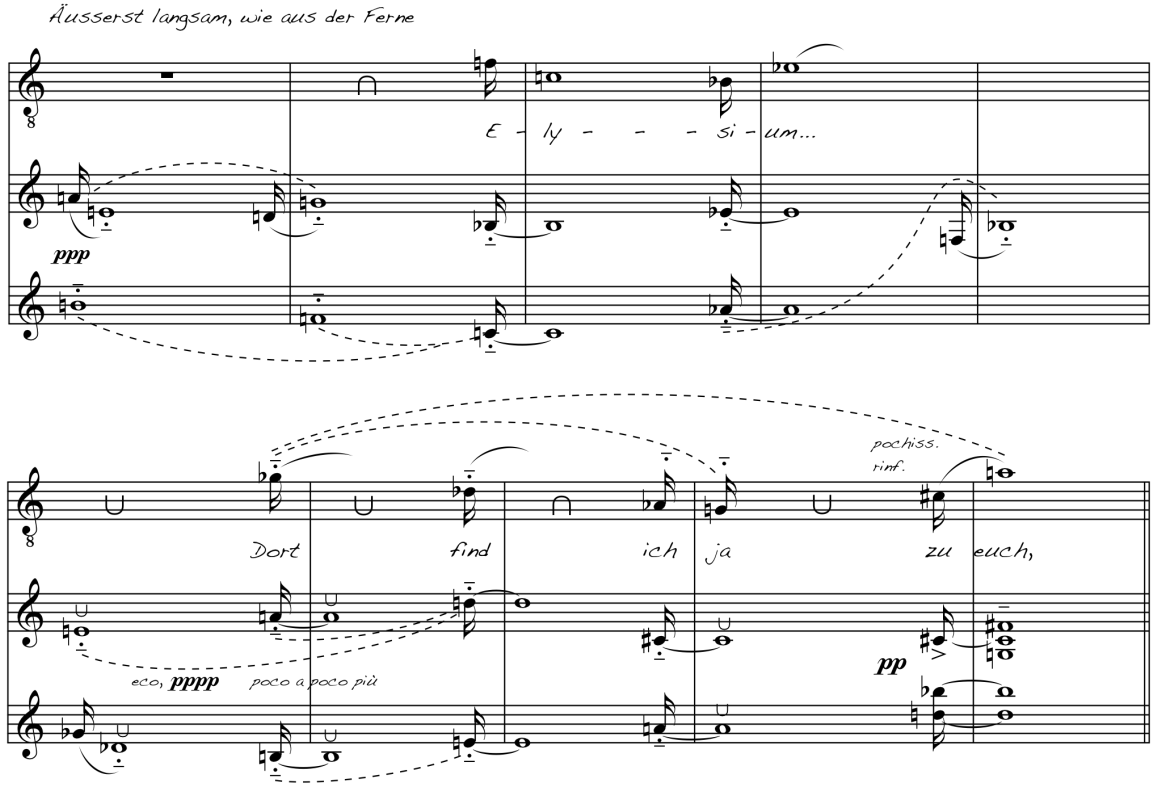
[16] Il manoscritto di quest'opera ha veduto le stampe per Editio Musica Budapest nello stesso 1989. All'oggi nondimeno è uscita di catalogo e può reperirsi in sparute copie nella collezione di alcune biblioteche, per certo alla "Bibliothek der Hochschule für Musik, Theater und Medien" - Hannover.

[17] F. HÖLDERLIN, *Werke und Briefe*, Frankfurt am Main: Insel, 1969: vol. 1, p. 242 («Einige Pläne und Bruchstücke»); *Œuvres*, a cura di P. Jaccottet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967 (1989: 9ª ed.): 923 («Plans et fragments», n. 18).

Il passo esitante dei versi, insieme al senso di frustrazione che essi trasmettono, è ben rispecchiato nella musica di Kurtág [FIGURA 5].

FIGURA 4

Hölderlin: «An...» op. 29 / 1 (1989), bb. 1 – 10



La linea del canto alterna brevissime frasi cariche di tensione a singole note. Queste disegnano lunghe arcate, di volta in volta rispondendosi agli estremi di un silenzio interposto. Il pianoforte anticipa ed echeggia con sonorità soffuse, anch'esse alle soglie del silenzio. Note lunghe sempre appoggiate: la fioritura è disgiunta quando lo strumento è da solo; è congiunta ad esse invece, quando accompagna, da una legatura di valore ed è sincrona al canto. La curva dinamica raggiunge il culmine con un *mezzopiano*; per il resto, da capo a fine si svolge tra le sfumature del *pianissimo*.

La parte vocale è tutta giocata sull'alternanza di note separate, esitanti e frasi continue, brevi ma intensamente espressive. È illuminante considerare quali passi del testo siano diventati successioni di note tenute[18], tali da tracciare piccole inflessioni liriche: «*Elysium*» (due movimenti di quarta, discendente – ascendente, molto articolati ma senz'altro plastici); «*Ihr Todesgötter*» (intervalli si terze e seste, che governano un disegno di note lunghe persistenti salde); «*Diotima*» (melodia dapprima ascendente, da cantarsi *con espressione*, che poi si flette in una discesa per semitoni: *senza colore* – quasi un soffio silenzioso, ma ardente); «*Singen möcht ich von dir*» (il canto qui si dispiega come un *arioso*, ripete per tre volte «*von dir*»); «*Klares Auge / himmlischer Geist*» (note

[18] H. LÜCK, op. cit.: 224 – 225.

lunghe e dislocate per grandi intervalli: sembrano costruire, con intima e formidabile energia, ponti oltre lo iato della morte).

In questo *Lied* dunque, il flusso della melodia è spesso interrotto dai silenzi di cospicua entità. La composizione musicale sembra così assumere lo statuto frammentario del testo alla stregua di un principio formale. A livello estetico tuttavia, questa operazione suscita un interrogativo importante, che qui possiamo in breve considerare in quanto investe larga parte del catalogo di Kurtág. La questione, in buona sostanza, è questa: ci si chiede se possa esistere un'opera frammentara; se il concetto di "opera" non abbia una connotazione di compiutezza incompatibile con il concetto di "frammento". Ciò che è frammentario infatti – il testo di Hölderlin rappresenta il caso – è rimasto generalmente incompiuto a causa di eventi esterni; è divenuto tale, in altri termini, per una decisione repentina o per un caso biografico dell'autore ovvero perché il supporto si è corrotto nel tempo. In ogni caso sembra lecito e anche ovvio affermare che, laddove abbiamo un frammento, non è possibile – se non per via ipotetica – conoscere l'opera. Nondimeno, trattandosi di musica e della poetica particolarissima di Kurtág, dobbiamo pur affermare che il frammento può assumere una valenza estetica di secondo livello: che può esistere, in ultima istanza, un'opera costituita attraverso frammenti. Ciò accade quando la misura incompiuta di un'azione significativa segna il confine all'indicibile, si arresta alle sue soglie; allora la musica – per un potere legato certo ancora all'estetica romantica – vicaria la parola e occupa un dominio inaccessibile ai concetti. In tal senso dunque, è lecito piuttosto affermare che esiste ed è appropriata un'estetica del frammento[19].

1. 7 L'ultima tappa lungo il cammino che porta agli *Hölderlin-Gesänge* op. 35 è costituita da un pezzo strumentale, in cui il riferimento al poeta torna ad essere implicito ed esoterico: ***Lebenslauf* op. 32**, per due pianoforti e due corni di bassetto (1992)[20]. Quest'opera è dedicata al maestro di composizione di un tempo, Sándor Veress, in occasione del suo ottantacinquesimo compleanno; trae il titolo da una poesia di Hölderlin («*Lebenslauf*»[21]: Corso della vita) e di essa riporta in epigrafe un verso: il primo della quarta e ultima strofa, che riportiamo per intero [ESEMPIO 4]:

ESEMPIO 4
F. HÖLDERLIN, *Lebenslauf* (1800), vv. 13 – 16

Alles prüfe der Mensch, sagen die Himmlischen,	Provi ogni cosa l'uomo, dicono i Celesti,
Daß er, kräftig genährt, danken für alles lern,	finché, alimentato con forza, impari
Und verstehe die Freiheit,	⌊a render grazie di tutto,
Aufzubrechen, wohin er will.	e intenda per libertà incamminarsi dove vuole.

[19] P. LAKI, *Toronyzene* ("Musica della torre"), in «Magyar Zene» XLIII (2005), 3: 273 – 280. H. Lück (op. cit., p. 245, nota 7) cita una versione inglese non pubblicata di questo saggio e ne riferisce il contenuto: l'autore riflette sulle opere di alcuni musicisti contemporanei – Luigi Nono, György Ligeti, Heinz Holliger e György Kurtág – ispirati alle poesie di Hölderlin.

[20] Vale per questa composizione lo stesso discorso di *Hölderlin: An...*, op. 29 / 1: ne fu pubblicato il manoscritto da Editio Musica [Z. 13 967], ma ora non è più edito. Fra le biblioteche che ne conservano copia, la seguente indicazione è sicura: "King's College" – London, Library Services (UNB M 485 K96 EL5).

[21] F. HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke*, vol. 1, «Gedichte vor 1800», a cura di F. Beißner, Stuttgart: Cotta, 1946; ID., *Sämtliche Werke*, op. cit., vol. 5: *Oden II*, Frankfurt am Main, 1984: 471 – 478.

Si tratta di un prelievo che può collocarsi forse al centro dell'universo poetico di questo compositore: vita come innumerevole teoria di sofferenze, da superare nondimeno se si desidera conseguire la saggezza. Vuotare fino alla feccia l'amaro calice, per apprendere la gratitudine di ogni cosa: la stessa sintesi dell'esperienza terrena che attiene in un grado sublime a Hölderlin, quand'è ormai rinchiuso nella torre di Tubinga, Kurtág desidera qui legare alla figura dell'amato maestro. Il gioco dialettico del messaggio – disteso tra gli estremi di dolore e gratitudine – agisce sulla forma musicale come un principio ordinante.

Questo pezzo, più esteso dei precedenti, si svolge nell'alternanza di due principi espressivi: da una parte il "motivo di Hölderlin", ancor più tormentato e caustico che mai, e dall'altra un motivo di *colinda*[22], che evoca una bellezza distanziata nel ricordo. *Előhang egy Bálint-kiállításhoz* (*Játékok* V: Preludio a una esposizione di Bálint) costituisce un antecedente: così come, in modo del tutto analogo, *"Hölderlin"-hez* (*Játékok* IV: Studio su "Hölderlin") rappresentava una sorta di abbozzo per il *Lied* da Pilinszky; presta le sue figure caratteristiche alle sezioni dominate da un'espressività tesa. Queste si succedono con indicazioni di movimento straordinariamente incisive (*Vivace, passionato* / *disperato – Tempo I* / *plötzlich wild und leidenschaftlich – subito mosso* / *feroce*, *disperato*, *marcatissimo – Mosso* / *secco*), ma soprattutto sono rese ancor più graffianti dalla scordatura del secondo pianoforte. Kurtág infatti dispone che questo sia accordato un quarto di tono sotto e in tal modo immette un fattore di grande instabilità. Il bordo scheggiato dei bicordi dissonanti subisce come uno sdoppiamento, esercita così una frizione che tortura l'udito. L'effetto, inoltre, è tanto più intenso quanto più esplicito è il pensiero ordinante. In queste sezioni domina infatti la struttura del canone, a cui pare sotteso il progetto di un massimo controllo; quando tuttavia entra in funzione di *comes* il secondo pianoforte, l'unisono della risposta sembra collassare verso il grave. Non è solo questione, rispetto al modello anteriore, di linee più spesse: dal timbro opaco che si determina, traspare il senso immanente di una catastrofe. Il pensiero direzionato del canone, metafora di un percorso energico («*kräftig genährt*») per quanto travagliato, è compromesso nel suo svolgersi e si deforma in un faticoso trascinamento: come il cammino impervio di un uomo oppresso dalla sofferenza.

L'armonia di queste sezioni tormentate è dominata dall'intervallo di seconda minore; l'armonia delle più distese sezioni complementari è invece contraddistinta dall'intervallo di seconda maggiore. È questo un elemento diatonico, che caratterizza nettamente per antitesi il secondo principio espressivo. Nello stile della *colinda*, esso dà forma a una specie di reminiscenza arcana: memoria di una condizione intatta a cui tornare attraverso il dolore.

Ma non è tutto. La struttura complessiva è infatti più riccamente articolata da una sezione autonoma. A circa due terzi della composizione, ha inizio un episodio (miss. 85 – 110) in

---

[22] La *colinda* è un tipo di canto popolare tra più antichi della Romania. Appartiene tradizionalmente al periodo natalizio, tuttavia molti testi ad essa associati risalgono ad epoche anteriori a quella cristiana. Lo stile melodico e la forma di questo canto hanno un ruolo significativo nelle opere sia di Kurtág che di Ligeti: vuoi perché da una parte rinvia alla figura archetipica di Bartók, che scrisse un libro sulle *colinde*, vuoi perché entrambi i musicisti hanno origini transilvane. Zoltán Farkas (op. cit., p. 300, nota 7) riferisce una testimonianza di János Demény. Egli chiese ai due compositori un riscontro sulle melodie in stile di *colinda* che spesso si incontrano nelle loro opere; e la risposta fu unanime: «Entrambi noi componiamo sempre *colinde*».

corrispondenza di queste parole: «*And Prospero added with sad serenity*». Si tratta di una citazione dalla *Tempesta* di Shakespeare: dramma per cui, nel tempo lontano degli studi con Veress, Kurtág scrisse le musiche di scena[23]. Al pari dell'epigrafe, a cui risponde, essa non è introdotta affinché sia eseguita e giunga in tal modo alla coscienza dell'ascoltatore; è intesa piuttosto a produrre un'adesione psicologica di chi interpreta o legge la partitura. Anche se le parole dell'epigrafe non sono tratte da una poesia della maturità, è lecito porre in relazione a Hölderlin e soprattutto negli anni di Tubinga il duplice stato d'animo di "malinconia" e "serenità".
Questo episodio autonomo è costituito, come le sezioni irruente, da armonie cromatiche; ma è racchiuso in una espressività completamente diversa, secondo una indicazione eloquente: *Lento, mit innigste Empfindung* (Lento, con la più intima [profonda] espressione). Si tratta probabilmente di una citazione da Beethoven (*Quartetto* op. 132), ma anche di un rimando a una concezione della "profondità" propria di Hölderlin: soggettività ed emozioni come realtà antagoniste al lato ufficiale, talora "eroico", della vita.

2 UN AVAMPOSTO CONSOLIDATO

Si giunge così agli *Hölderlin-Gesänge* op. 35, di cui in quanto opera – come si diceva – ancora non sappiamo che pensare in via definitiva. Appartengono infatti a un gruppo di composizioni sui versi di Hölderlin oppure – in un solo caso assai notevole: lo vedremo – ispirati alla sua figura. Affidate in prevalenza alla sola voce di baritono[24], con questa contrazione timbrica realizzano probabilmente «l'intenzione di proiettare la musica attraverso un pesonaggio, forse lo stesso poeta come sacerdote sconvolto»[25].
L'opera consiste al momento in due raccolte, una prima pubblicata e composta di sei *Lieder*[26] e una seconda tuttora inedita e in via di evoluzione. Quest'ultima, avviata nel 1994, comprende

---

[23] *Ibi*, 225 – 226.

[24] In relazione al fascicolo pubblicato, esitono in tutto sei versioni del terzo *Lied*, *Gestalt und Geist*: la più essenziale – per baritono, trombone e tuba – è inclusa nella raccolta; le altre espandono progressivamente l'organico fino a una piccola orchestra da camera, che comprende legni, ottoni e archi. Quanto alla raccolta non ancora edita, la poesia *Hälfte des Lebens* è realizzata per tre baritoni (cfr. H. LÜCK, op. cit., pp. 226 – 227, 229 – 230).

[25] A. WHITTALL, *Plotting the path, prologing the moment: Kurtág's Settings of German*, in «Contemporary Music Review», 20: 2 – 3, pp. 89 – 107: 100.

[26] G. KURTÁG, *Hölderlin-Gesänge* für Bariton solo (und Instrumente) Op. 35, Heft I. (1993 – 1997), Editio Musica Budapest, Z. 14 463. Questa edizione ufficiale è in realtà il *facsimile* del manoscritto, dove la grafia non è affatto intesa a sostituire la versione a stampa: anzi conserva tratti estemporanei molto incisivi, che serbano all'esecutore indicazioni pregnanti. È come se, attraversata dal pensiero musicale, la parola poetica esplodesse dalle forme tipografiche in disegni più spontaneamente affini alla sua essenza emotiva.
Il fascicolo reca sul frontespizio, insieme agli estremi abituali, di fianco al titolo dei singoli pezzi, la meticolosa indicazione di luogo e anno di composizione ed eventuale revisione. Apprendiamo così semplicemente che i canti in esso raccolti hanno avuto una genesi disparata. Difficile perciò formulare ipotesi in ordine alla forma complessiva della raccolta: fatta salva la sua consuetudine di lavorare intensivamente sulle piccole unità, non sappiamo se Kurtág intenda questi sei *Lieder* come un piccolo ciclo compreso in se stesso, parte di un ciclo più ampio – da compiersi con il secondo

attualmente le versioni in musica di *Hälfte des Lebens*, *Das Angenehme dieser Welt*, *Brief an die Mutter* e altre poesie ancora. In questo studio limiteremo l'analisi alla raccolta edita.

2. 1 Essa si apre con un pezzo intitolato ***An...***, che condivide il testo – nei modi di una musica affatto nuova e originale – con il *Lied* op. 29 / 1 (cfr. FIGURA 5). Questa nuova versione sorprende perché, pur essendo per voce sola, è scritta su un sistema di due pentagrammi. Al rigo superiore, la esecuzione sillabica dei versi: in corrispondenza di ogni arresto, è segnata al rigo inferiore una successione di note brevi e isocrone, che trascinano lungo il confine del silenzio (*pppp [bocca chiusa]*) la vocale dell'ultima sillaba. Questi incisi disegnano un'eco complessa, che insieme riverbera ed evolve gli impulsi melodici. Anche nel *Lied* precedente l'effetto dell'eco aveva un ruolo strategico, nel governare gli scambi tra voce e pianoforte[27]; ma era più nitido e terso, giocato su impulsi brevi e gradi disgiunti. Qui è opaco, piuttosto: per la prevalenza dei gradi congiunti e fittamente cromatici.

La struttura complessiva è chiaramente suddivisa in due parti, articolate in corrispondenza del quinto verso della poesia: «*Singen möcht ich von dir*» (<u>*gedehnt*</u> cantabile, dolce, espr.). A partire da questo punto, il canto sillabico prevale sugli incisi in eco – assai più essenziali e radi rispetto alla prima parte – e trova un passo effetivamente più "disteso" (*gedehnt*), lirico. Qui il disegno ascendente, che ha attraversato tutta la prima sezione, nel breve corso di due battute – e mediante la sovrapposizione quasi progressiva di due impulsi – raggiunge un culmine provvisorio: mi_1, che soltanto un semitono distanzia dal culmine definitivo (su «***Au***-*ge!*» [v. 9], a quattro misure dalla fine [FIGURA 6, *c*]). Sorprendente è ciò che segue: una frase come una risposta, inscindibile, segna grazie al ritmo una improvvisa discontinuità e rapidamente si flette fino al *mi* ♭ [FIGURA 6, *b*]. Non si saprebbe immaginare un modo più efficace di rendere il musica il senso di frustrazione espresso dalle parole: «*Singen möcht ich von dir* / *Aber nur Tränen*» (vv. 5 – 6). Tal gesto perentorio introduce una breve parte dal carattere timbrico affatto nuovo. In corrispondenza delle immagini di oscurità e smarrimento («*In der Nacht, in der ich wandle*» [v. 7]), la voce esplora decisamente il registro grave.

---

fascicolo degli *Hölderlin-Gesänge* – ovvero, più banalmente, una successione non vincolante di numeri separati (cfr. H. LÜCK, op. cit., p. 227).

L'edizione discografica (G. KURTÁG, *Signs, Games and Messages*, cit.) – che probabilmente rappresenta un testimone attendibile, giacché è stata condotta con la supervisione del compositore stesso – offre una lettura integrale del fascicolo edito, rispettandone inoltre la successione dei canti.

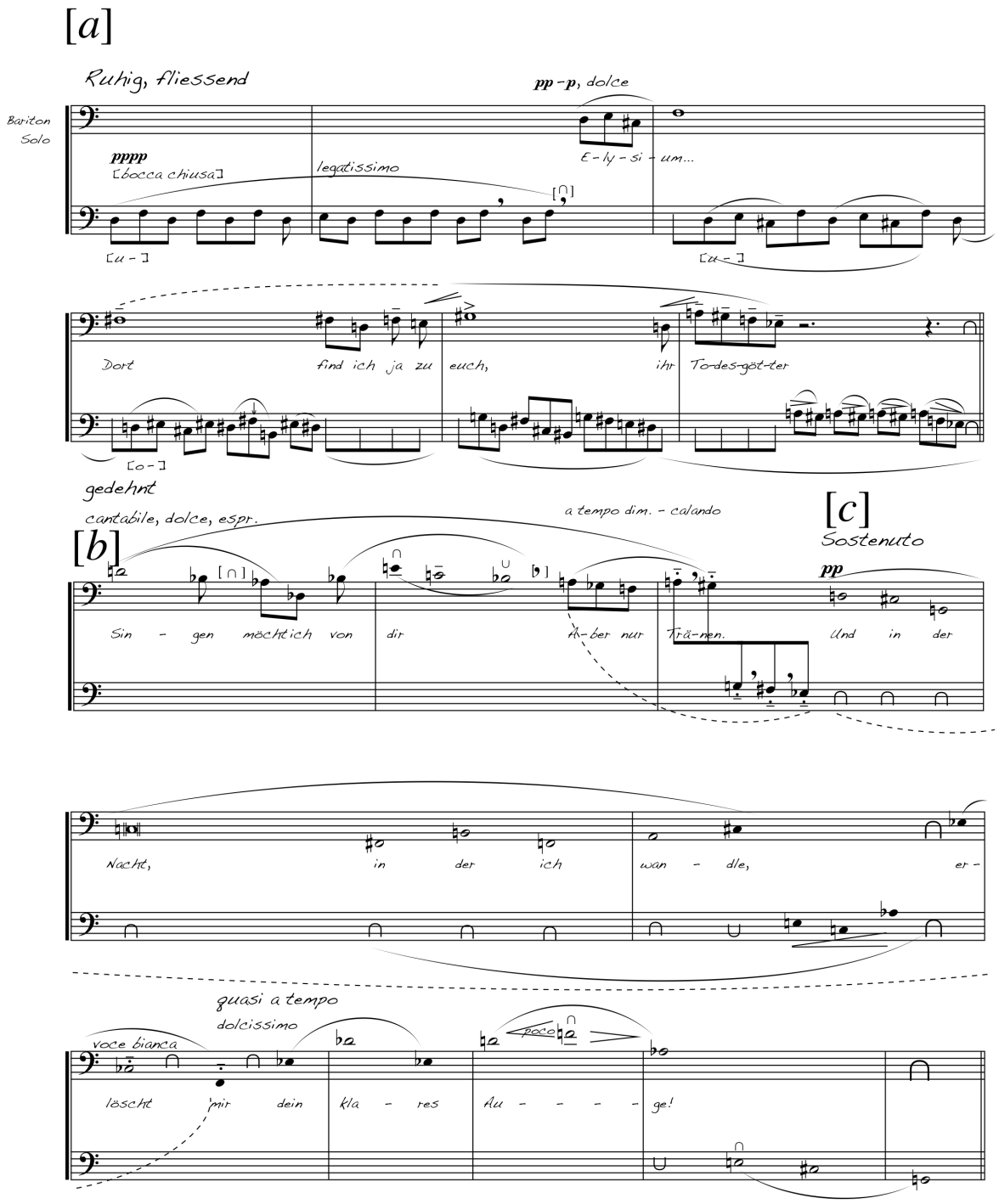
[27] L'op. 29 / 1 realizza il dispositivo dell'eco a mezzo d'una proiezione al pianoforte della linea del canto. Ciò avviene in misura sincrona, quando lo strumento muove con la voce e l'avvolge con le proprie risonanze, oppure successiva, quando un impulso del canto è imitato dal pianoforte. Nell'un caso e nell'altro, la tessitura strumentale è generata dalla stessa melodia, in un modo non dissimile a quello di molti *Lieder* di Brahms.

L'op. 35 n. 1, pur mancando dell'accompagemento strumentale, affida alla sola voce un dispositivo simile. Gli incisi *a bocca chiusa*, infatti, assumono figure della linea sillabica e le estendono, generando così a loro volta un effetto di eco; muovono dalla melodia e sono omogenei ad essa. In questo senso è condivisibile l'interpretazione di Grégoire Tosser (op. cit., pp. 198 – 199), che individua nell'eco un principio sintattico comune alle due realizzazione del medesimo testo.

Del resto, *mi* ♭ rappresenta in tutto il *Lied* una polarità di riferimento: come il limite – inferiore e/o avanzato – di impulsi che contrastano il cammino ascensionale. È significativo che questa polarità (*re* #) entri per ultima – e in conclusione di frase – in uno spazio cromatico lungamente vessato [FIGURA 6, *a*]; una volta immessa, è confermata nei due successivi incisi in eco, dove occupa l'ultima sede.

FIGURA 5

Friedrich Hölderlin: An..., bb. 1 – 6; 12 – 21



Con il suo stesso attacco, la parte sillabica ha preso a salire gradualmente, quasi a raggiungere una condizione superiore («*Elysium...*[28] / *Dort* [...] *Dort* [...]»: ultraterrena?); trova però una risposta contrastante e per due volte è trascinata verso il basso. Infatti, anche se gli incisi in eco hanno tutti un profilo discendente, dalla terza frase del canto («*Dort Diotima*» [v. 4]) seguono la curva complessiva: si affrancano allora dalla forza attrattiva del *mi* ♭ e assecondano lo sviluppo ascensionale. Ma il vertice melodico della prima parte («*He-**ro**-en*»: *re* ♭ $_1$) è insieme conquista e disfatta, ché negli spazi segnati dal canto non s'arresta lo scavo degli echi: le figure involute si distendono per la prima volta in una lunga scala cromatica, che avanza all'ingiù fino ad arrestarsi proprio al *mi* ♭ . Qui, sulla soglia di una lunga pausa, si conclude la prima sezione.
Il corredo armonico è accortamente distinto. Gli incisi in eco e tutta la prima parte sono costituiti per combinazioni di cellule in cui prevale il ½ t in associazione a un intervallo più ampio (in genere una 3ª, ma a tratti anche la 4ª giusta o la 2ª magg.). Nella seconda parte invece, le frasi liriche comprendono in maggioranza il t e i suoi multipli[29] (3ª magg. e tritono; il ½ t è associato a quest'ultimo). In tal modo, le due sezioni acquistano un rilievo ancor più nettamente caratterizzato.

2. 2 Tutti i *Lieder* della raccolta recano indicazioni di movimento posizionate a uno di questi due estremi: calma / inquietudine. Non si danno soluzioni intermedie, a riprova che la riflessione su Hölderlin – sulla storia del poeta e i contenuti dei suoi testi – conduce sempre Kurtág a rappresentare uno stato psicologico che oscilla ampiamente e, in fondo, non si stabilizza. A un rapido sguardo, l'interpretazione del compositore si palesa come segue (riportiamo in successione ciò che egli prescrive al principio di ogni *Lied*): *An...*: «*Ruhig, fliessend*» [Calmo, scorrevole]; ***Im Walde***: «*Unruhig bewegt*» [Inquieto (e) agitato]; *Gestalt und Geist*: «*Molto agitato*»; *An Zimmern*: «*Ruhig fliessend, leise*» [Tranquillamente scorrevole, delicato (leggero, sommesso)]; *Die Spaziergang*: «*Sehr unruhig und schnell*» [Molto inquieto e veloce]; *Paul Celan: Tübingen, Jänner*: «*Sehr bewegt, unruhig*» [Molto agitato, inquieto].
È sufficiente questa rapida rassegna per cogliere un'insistenza ossessiva, anche a livello lessicale, sulle polarità psicologiche: calma / inquietudine. Se tuttavia volgiamo l'attenzione al particolare del secondo *Lied* [ESEMPIO 5], troviamo che la suddetta alternanza è riproposta con un passo concitato, che si addice a una condizione mentale di estrema precarietà: *Unruhig bewegt* [«*Du edles Wild*»] – *Hastig, atemlos* [Affrettato, ansante (senza respiro): «*Aber in Hütten*» →] – *sempre più agitato* [«*Und darum ist die Willkür ihm*» →] – *sehr unruhig* [«*und untergehend*» →] – *ruhiger* [più calmo: «*zur ewiglebenden*»] – *wieder unruhig* [di nuovo inquieto: «*zur Meisterin und Mutter*»] – *Ruhiger werdend* [Via via più calmo: «*damit er zeuge*» →] – *Ruhig, warm* [Tranquillo, caldo: «*die allerhaltende Liebe.*»].

---

[28] I puntini di sospensione non si trovano nel frammento di Hölderlin, sono stati aggiunti da Kurtág in partitura sotto la linea del canto.

[29] La successione con un più forte valore connotativo è probabilmente quella – prevalente nelle prime due frasi – di 3ª magg. e t intero. Notiamo tuttavia che non è inedita, perché è stata anticipata nella prima parte: eco di «*ihr Todesgötter*», segmento conclusivo. Si dovrebbe indicare qui probabilmente la mis. 6, se non mancasse la stanghetta finale. È possibile che il compositore abbia cancellato la stessa, poi dimenticando di ricostituirla, per introdurre il segno di una pausa breve (∩).

Complessivamente otto indicazioni di movimento, di cui una maggioranza – cinque – appartengono al dominio dell'inquietudine. Quelle di segno contrario, inoltre, sono confinate nella parte conclusiva del pezzo e segnano come la meta di una corsa affannata.

ESEMPIO 5

F. HÖLDERLIN, *Im Walde*[30]

Du edles Wild.
Aber in den Hütten wohnet der Mensch und hüllet sich ein ins verschämte Gewand, denn inniger ist, achtsamer auch und daß er bewahre den Geist, wie die Priesterin die himmlische Flamme, dies ist sein Verstand. Und darum ist die Willkür ihm und höhere Macht zu fehlen und zu vollbringen, dem Götterähnlichen, der Güter Gefährlichstes, die Sprache, dem Menschen gegeben, damit er schaffend, zerstörend, und untergehend, und wiederkehrend zur ewiglebenden, zur Meisterin und Mutter, damit er zeuge, was er sei geerbet zu haben, gelernt von ihr, ihr Göttlichstes, die allerhaltende Liebe.

[Tu nobile fiera.
Ma l'uomo si rifugia nelle case e si avvolge nella pudica veste, perché è più intimo, più accorto anche(,) e questo è il suo itendimento, che preservi lo spirito, come la sacerdotessa la fiamma celeste. E poiché egli, simile agli dei, ha il libero arbitrio e il più alto potere di mancare e di portare a compimento, tra le doti concesse all'uomo ha la più pericolosa, la parola, affinché creando, distruggendo, andando in rovina e ritornando a colei che vive in eterno, maestra e madre, affinché testimoni a quale eredità egli abbia diritto, che cosa da lei abbia appreso, il suo bene più divino, l'amore che tutto alimenta.]

In effetti, un esame anche semplice della musica non lascia dubbi su quale lettura Kurtág abbia inteso dare della prosa di Hölderlin[31].

La fiera evocata nell'apostrofe iniziale (da sola nel primo capoverso, che tuttavia – lo vedremo argomentando – non costituisce il primo verso di una poesia mancata) si staglia e occupa la scena: «nobile» è il suo attributo, a dirla insieme affascinante e formidabile. Il resto attacca con una congiunzione avversativa [«*Aber* (...)»], che da subito imprime ai pensieri – un solo blocco tipografico, articolato in due soli periodi dalla sintassi concitata – una direzione divergente. A quella fiera, per quanto attraente, l'uomo che scrive non intende avvicinarsi: ma seguire piuttosto il

---

[30] F. HÖLDERLIN, *Werke und Briefe*, cit.: vol. 1, p. 244 («Einige Pläne und Bruchstücke»). L'aspetto come di una prosa lirica si può riscontrare in questa fonte; è tuttavia rigettato in una edizione successiva (*Sämtliche Werke und Briefe I*, Frankfurt, Deutscher Klassiker Verlag: p. 265), dove il testo è presentato nella forma in versi.

[31] F. HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke*, vol. 8, op. cit., p. 560: *Im Walde* (1800). D. E. Sattler ripristina la veste tipografica di una prosa; il testo serba nondimeno una forte tensione lirica: una curvatura ascendente, di cui il compositore ha tenuto conto per modellare una linea del canto estremamente articolata e flessibile. Per descrivere lo statuto ambiguo – fra prosa e poesia, appunto – di questo ed altri componimenti di Hölderlin, lo stesso curatore ha parlato di "concetto di prosa".

proprio destino, lottando per realizzare aspirazioni più alte. L'umana specie si discosta dalla condizione animale per usi concreti (costruisce abitazioni in cui vivere, indossa vestiti), attenzioni (cerca luoghi raccolti e agisce con maggiore accortezza [«*denn inniger ist, achtsamer auch*»]), spazi interiori (può accogliere manifestazioni dello spirito [«*er bewahre den Geist, wie die Priesterin die himmlische Flamme*»]), facoltà (esercita il libero arbitrio [«*ist die Willkür ihm*»]; è responsabile dei propri errori e successi [«*und höere Macht zu fehlen und zu vollbringen*»]; usa il linguaggio razionale [«*die Sprache*»]): tutti questi caratteri segnano uno scarto fin dal principio, ma non costituiscono in sé – almeno in relazione all'orizzonte cui il poeta è rivolto – un acquisto bastevole. Infatti il bene più alto concesso all'uomo, quello per cui egli è simile agli dei, è anche il più pericoloso [«*der Güter Gefährlichstes*»]. Nell'uso del linguaggio – che in fondo, nella situazione presente, può essere identificato con l'esercizio della poesia – il poeta rinuncia a ogni difesa e, in cambio dell'acquisto più alto, avvia l'esplorazione più incerta; espone se stesso al travaglio dell'atto creativo: si dispone ad accettare la difformità degli esiti parziali e distrugge quanto è ancora imperfetto; nell'impeto della suprema ricerca, impiega il meglio delle facoltà razionali (il linguaggio, certo, nelle sue articolazioni più raffinate), fino a toccare il loro stesso limite: e apprendere infine che, al vertice di tale impietosa ricerca, una forma più elevata di conoscenza attende l'uomo - «*die allerhaltende Liebe*».

Il pensiero descritto scorre come una sorta di argomentazione lirica, che sottende uno schema evolutivo decisamente dinamico. La distinzione tra la fiera e l'uomo è una premessa, affermata con forza nello stacco dei due capoversi; segna un confine oltre il quale all'uomo è dato di correre per realizzare se stesso. A questo stadio di consapevolezza si innesta l'intervento di Kurtág. Il compositore realizza una dizione musicale assai prossima al parlato, disponendo senza eccezioni che: la teoria sillabica impronti la melodia; l'articolazione sintattica governi il fraseggio. Quanto al ritmo, esso è rigorosamente isocrono. Ad ogni altezza è attribuito lo stesso valore (breve, dunque, ogni sillaba), con tre sole eccezioni: l'apostrofe alla fiera [«*Du edles* ***Wild***.»], il passo relativo all'intendimento umano di custodire lo spirito [«*dies ist sein Vers-****tand***.»], la menzione del linguaggio [«*die* ***Spra-che***,»]. In corrispondenza delle sillabe evidenziate troviamo altrettante note lunghe, che hanno l'effetto di articolare la forma con forte evidenza. Così è facilmente, d'altra parte, ché tutte le frasi restanti sono pronunciate a precipizio, quasi senza respirare (all'attacco del secondo capoverso, *Hastig, atemlos*: da non dimenticare).

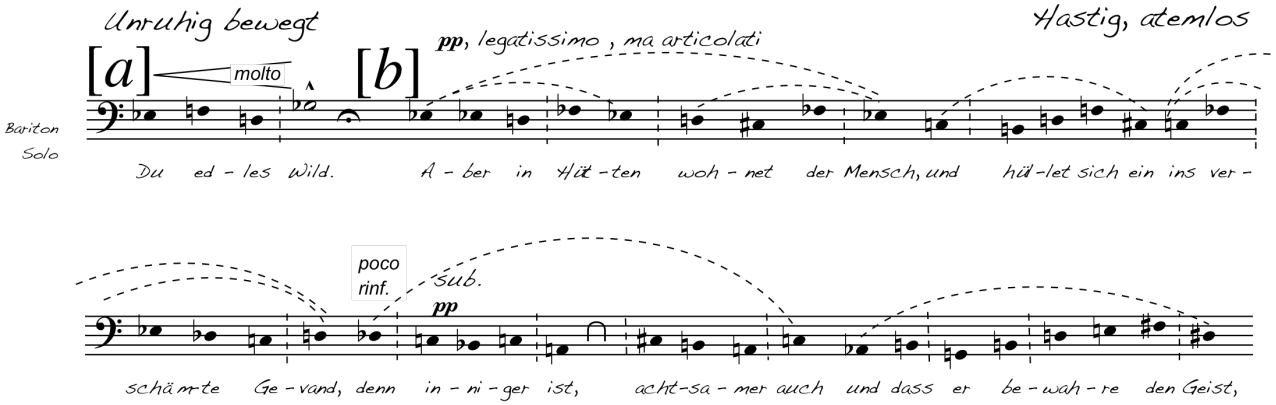
Non siamo in presenza di una linea melodica ma di un declamato sillabico, che si articola fittamente e trascorre per le zone timbriche secondo un disegno preciso. *Im Wald* infatti, al pari del precedente *An...*, ha un attacco doppiamente giambico [«*Du e-/ dles Wild*» = «*E-ly-/ si-um*»][32]. Kurtág non si lascia certo sfuggire l'analogia e incardina ai due *incipit* la stessa figura melodica [FIGURA 5, *a* / FIGURA 6 *a*], che in questo presente *Lied* conserva e forse intensifica – grazie alla trasposizione di un semitono – un carattere di forte instabilità[33]. Si tratta di un motivo ondivago, che avanza in forma

[32] G. TOSSER, op. cit., p. 198.

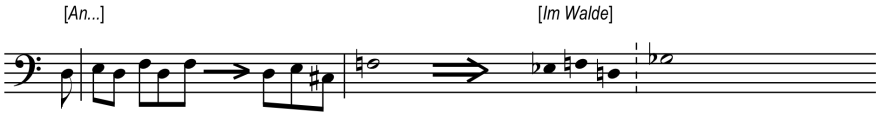
[33] In realtà, questa figura musicale è in sé piuttosto anodina: alterna intevalli nelle due direzioni, che apre o chiude a ventaglio rispetto a un'asse. All'attacco del presente *Lied* nondimeno, essa reca un'impronta marcata di inquetudine, perché la storia interna al ciclo la connota in tal senso. I due primi numeri infatti, per quanto di carattere contrastante, sono in tal senso complementari. Si veda: *An...* comincia con un melisma diatonico – *bocca chiusa* – circoscritto a una

simmetrica (divergente o convergente: allarga, in tal caso, o restringe gli intervalli) oppure obliqua e all'occorrenza si apre in sviluppi lineari. Questi sono attentamente sorvegliati e non scorrono mai nella stessa direzione per più di cinque altezze; si estendono inoltre su intervalli diversi, ovviamente, che non superano a ogni modo la 9ª ecc. (*do* #$_1$ – SI ♭ [«*Götterähnlichen*»]).
Dall'inizio fino a un quarto della lunghezza, gli sviluppi lineari tracciano un disegno obliquo verso il grave, fino all'estremo inferiore SOL; da questo punto [«*und dass* ***er*** *bewahre den Geist*»] in avanti può dispiegarsi un chiaro disegno ascensionale [FIGURA 7, *b*] , che per flussi successivi raggiunge un primo culmine (*do* #$_1$) in coincidenza della metà del pezzo [FIGURA 8, *a*].

FIGURA 6
Im Walde, frasi musicali 1 – 6

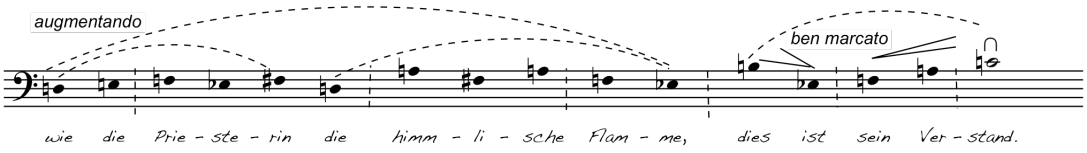


3ª min. (*re – fa*: cfr. FIGURA 6, *a*). Esso evoca, con una certa esplicita misura, un primo modo gregoriano. Tuttavia, non appena entra il canto sillabico, il campo armonico è immediatamente infranto: un segmento del melisma è modificato e genera come segue la figura in oggetto:



L'effetto è molto destabilizzante e offre un valido punto d'appoggio per chi inclina a vedere negli *Hölderlin-Gesänge* una rappresentazione della malattia mentale (cfr, ad es., A. WHITTALL, op. cit., pp. 100 – 102; dove si leggono, in ordine ai cinque *Lieder* su testo di Hölderlin, espressioni come: "divided mind of the schizoid personality", "state of disorientation", "irrational alternation between calmness and disturbance", "painful ululations af mental disturbance", "darkness in the poet's mind", "unreal and untable serenity"); persiste inoltre energicamente all'attacco di *Im Walde.* È bene non dimenticare tuttavia che nell'opera di Kurtág questa figura musicale è soggetta a un uso larghissimo e riceve connotazioni divese, come del resto anche nel corso del presente *Lied*. Qui infatti, dopo l'attacco veemente e angosciato, la stessa figura costituisce una specie di tessuto connettivo che si presta a evoluzioni diverse, in base alle esigenze dell'arco formale. Inoltre, proprio nel punto radioso e solenne in cui il poeta descrive l'approdo del travaglio creativo [«*zur ewiglebenden, zur Meisterin und Mutter, damit er zeuge was er sei*»], il motivo ondivago dilaga ed estende gli intervalli. In questo punto, anche per il tempo più disteso e il registro relativamente acuto, esso manifesta un carattere ben diverso dalla irrazionalità precipitosa dell'inizio.

(*continua*)

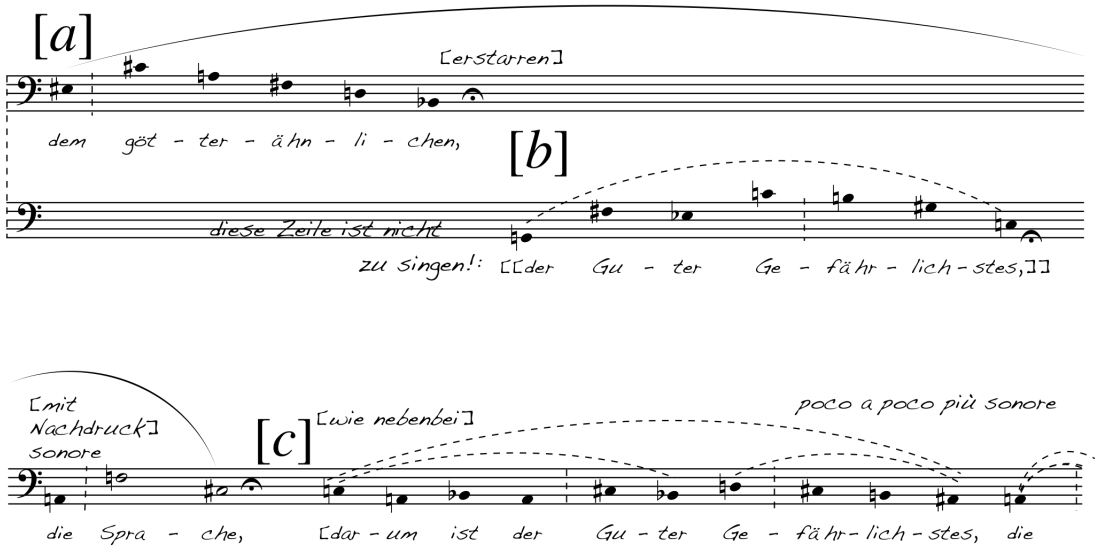


Segue, lungo l'arco descritto di 9ª ecc., una discesa improvvisa e un arresto (*[erstarren* (irrigidirsi / raggelarsi)*]* intima in partitura il compositore); poi un gesto inedito, con una forte connotazione teatrale [FIGURA 7, *b*]: in corrispondenza delle parole «*der Güter Gefährlichstes*» (comprese in partitura fra doppie parentesi quadre), forse in virtù del timore in qualche modo sacro (sono un'apposizione alla successiva «*die Sprache*») che esse trasmettono, Kurtág segna una frase musicale su un altro pentagramma e per essa prescrive: *diese Zeile ist nicht zu singen!* (questa frase non deve cantarsi!). L'esito è dunque privo di suono, ma pure – nel rispetto degli ampi intervalli notati – essenzialmente intonato: può forse paragonarsi all'esile impronta di un canto remoto. Forte, di conseguenza, è l'attesa che all'ascolto si prova nella sospensione successiva (punto coronato); attesa colmata dalle parole che arrestano la corsa e trattengono la voce sul registro dell'inizio: «*die Sprache*».

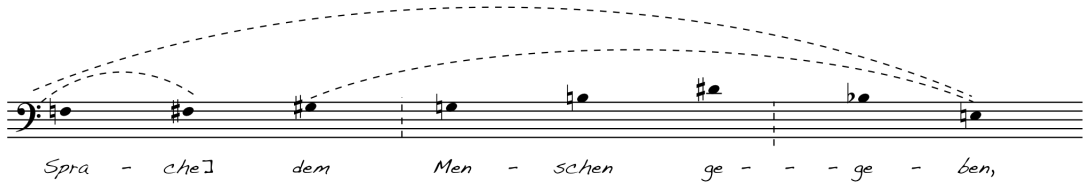
Siamo qui sul vestibolo della seconda sezione. Ad essa non corrisponde un cambio di scrittura ma un ampio disegno di complessiva ascesa, in cui la bilanciata teoria dei punti culminanti raggiunge, alla penultima frase, il fa_1. Questo disegno non si inarca istantaneamente, ma è preceduto da una una specie di zona grigia [FIGURA 7, *c*] dove il compositore consegue almeno due scopi: recuperare all'ascolto le parole non cantate; trattenere la voce sul timbro relativamente grave e "ricaricare l'energia". Dopo di ciò, la curva può dispiegarsi nel modo descritto fino alla parte conclusiva, più distesa e ariosa.

FIGURA 8

Im Walde, frasi musicali 11 – 14



(*continua*)



La tensione lirica, latente nel testo, è dunque intercettata dal pensiero musicale nella forma di un declamato convulso e governato, nondimeno, da un disegno costruttivo stringente. La curva complessiva (in sintesi: ↘ – ↗ – ↘ [discesa rapida alla frase "silenziosa"] – → [zona grigia "di recupero"] ↗) traccia un cammino dal grave all'acuto, in cui non solo la teoria dei punti culminanti ma anche la estensione intervallare è subordinata a un severo controllo. Gli intervalli fra due altezze successive, comprese nel motivo ondivago o negli sviluppi lineari, accrescono la loro ampiezza con gradualità e secondo questo schema: 2+ – 3- – 3+ – 5 – 6- – 4 – 4_{ecc} – 7+ – 7- – 6+. Intervalli più ampi sono così immessi nel tessuto della declamazione con un criterio che, senza essere banalmente lineare, determina piccoli scarti. Questo fa sì che il profilo della linea vocali diventi mano a mano più frastagliato coll'avanzare della curva ascendente.

2. 3 Il terzo *Lied* – ***Getslat und Geist***[34]: «Forma e spirito» – ha per testo [ESEMPIO 6] un frammento della raccolta *Odi* (1799), che Hölderlin scrisse grazie allo stesso slancio creativo che sosteneva in quel tempo la stesura della tragedia *Der Tod des Empedokles*[35].

ESEMPIO 6
F. HÖLDERLIN, *Gestalt und Geist*

Alles ist innig	[Tutto è interiore
Das scheidet	ciò che divide
So birgt der Dichter	Così conosce il poeta
Verwegner ! möchtest von	Temerario! vorresti faccia a
Angesicht zu	faccia
Angesicht	vedere l'anima
die Seele sehn	Tu rovini tra le fiamme.]
Du gehest in Flammen unter.	

[34] F. HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke*, vol. 5, op. cit., p. 76.

[35] H. LÜCK, op. cit., p. 229. La stesura della tragedia, che fu abbandonata nel 1801, corrispose a una profonda riflessione sulla figura del filosofo Empedocle (Agrigento, V sec. a. C.), nel quale Hölderlin vide una testimonianza a favore della collettività. Empedocle infatti esortava il popolo agrigentino a infrangere la barriera del proprio egoismo, per cercare una forma superiore di condivisione ed elevarsi a un sentimento di armonia con tutto ciò che vive (cfr. F. HÖLDERLIN, *Poesie*, a cura di L. Crescenzi, BUR, Milano, 2009: 134 – 135, nota 4). Le creazioni di questo periodo segnano inoltre il punto di maggiore prossimità al pensiero del filosofo contemporaneo Friedrich Wilhelm Schelling (*Weltseele* [anima del mondo]).

La sua realizzazione musicale, per quanto inconsueta in ordine alla strumentazione (trombone e tuba accompagnano la voce di baritono), è senz'altro efficace nel dare rilievo al tema centrale della poesia: la *ὕβρις*, l'arroganza che viola un ordine precostituito. Il tema, ricorrente in Hölderlin, nel caso specifico si declina come la dismisura di chi vuole contemplare l'anima faccia a faccia [«*von Angesicht zu* / *Angesicht* / *die Seele sehn*»]. Costui è un temerario [«*Verwegner!*»], la cui apostrofe agglutina in un gesto improvviso e perentorio tutta l'intensità disponibile (inestimabili le indicazioni di Kurtág: *quasi Coro* / *[wie ins Wort fallend* (quasi cadendo sulla parola)*]* / *precipitato* e, dopo un *crescendo* tesissimo e rapido, *come un grido* [qui la voce si spinge al suo registro estremo, con il sol_1]).

Senz'altro, una simile discontinuità dinamica è resa possibile dal sostegno degli ottoni, che permettono ampie escursioni d'intensità lungo tutto il breve pezzo. Il loro timbro, inoltre, modella una superficie estremamente versatile – ora compatta e scabra, ora levigata e diafana – e forma rilievi, scava precipizi. Come un contrappunto, persiste una linea affidata alla tuba (*Solo*); è appropriato definirla un canto, che introduce sottende conclude lo sviluppo della voce: così almeno per tutta la prima parte, poiché in seguito la linea si disgrega in note separate. Il trombone in prevalenza raddoppia e crea spessori, di timbro (*con sord.*, *Flatt.*) e d'altezza; talvolta si affranca nel ritmo, con impulsi più brevi, minimi, o con note tenute. La voce scorre con una teoria di frasi, dove la dialettica di proposta – risposta domina incontrastata e vigono addirittura rapporti di progressione e sospensione.

La forma complessiva è tagliata in due dal gesto perentorio, in ordine al quale ha senso descrivere un prima e un dopo. Prima: emissioni puntiformi di sillabe sospese tra silenzi, nondimeno a formare una linea infine più plastica; una frase ascendente legata e sicura (dischiude la certezza del poeta[36]: «*So birgt der Dichter*») [FIGURA 9, *a*]. Dopo: subito una frase ad arco – ripresa trasposta ma letterale delle prime tre misure – e poi altre due sempre più frastagliate, lungo un disegno complessivamente ascendente, fino al presuntuoso sguardo rivolto all'anima [FIGURA 9, *b*]: che il luogo sia sacro e fromidabile è detto ancora dalle indicazioni in partitura: *sub. pp, minaccioso e dolce*].

Segue il tracollo. Due brevi, invero brucianti frasi – tesissima la prima, lanciata fino a un *sol* $\#_1$; di nuovo arcuata la seconda[37] – dipingono la dannazione tra le fiamme [«*Du gehest in Flammen unter*»] di colui che agisce con presunzione; si prolungano in una breve chiusa strumentale, dove la tuba riprende il lavorio della sua linea e precipita verso profondità caliginose.

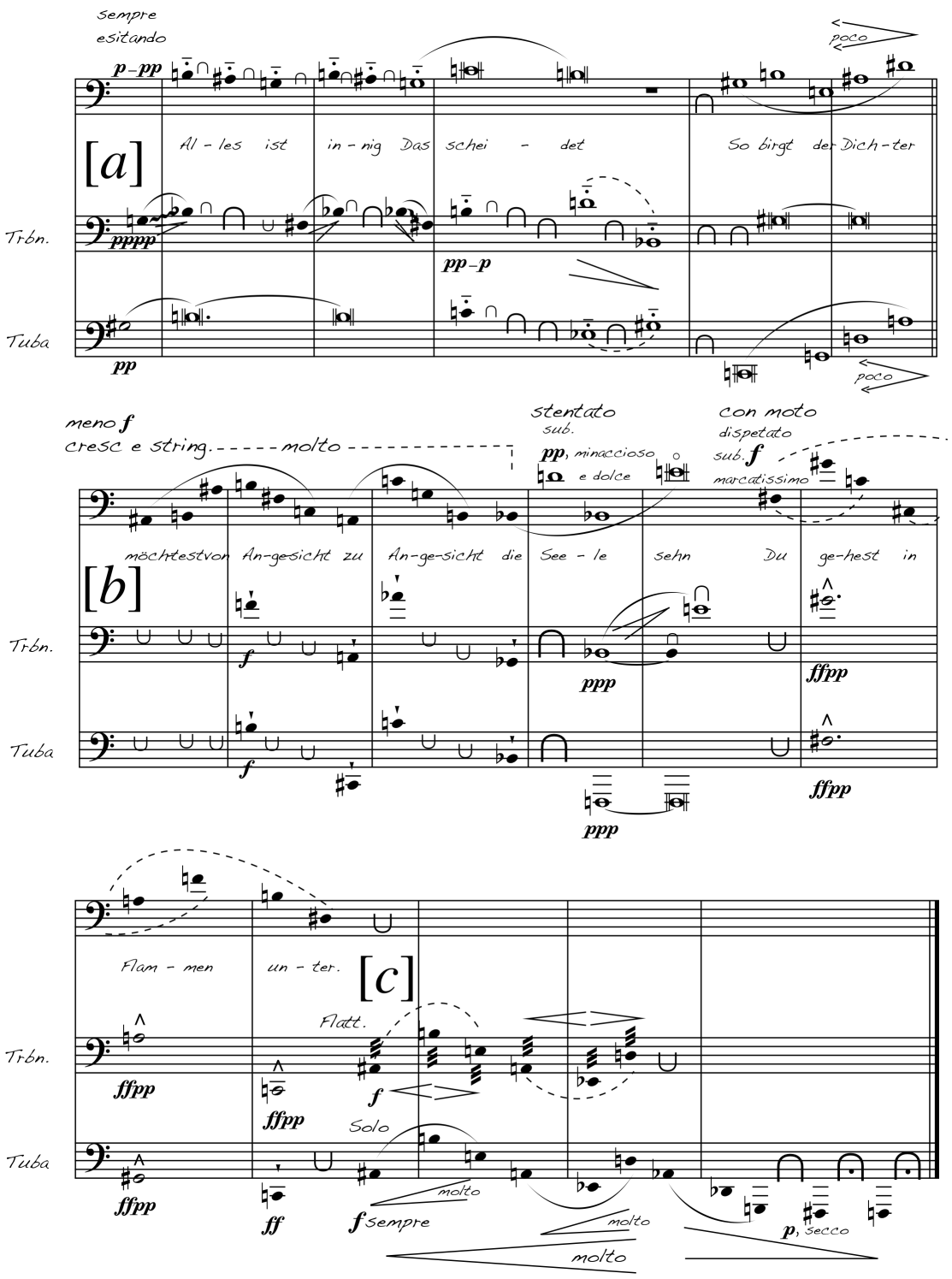
---

[36] *Ibidem.*

[37] Anche in questo *Lied*, il profilo del canto è strettamente improntato alla parola; conserva tuttavia una struttura sintattica articolata per frasi. Tale caratteristica consente al compositore di governare in forma essenzialmente simmetrica l'intera seconda sezione. Se infatti consideriamo l'impulso a valori lunghi – relativo alla visone dell'anima (cfr. FIGURA 8, b > «*die Seele sehn*») – come il segmento centrale, riconosciamo prima e dopo di esso due frasi bipartite, in cui proposta e risposta sono posizionate in forma simmetrica. Nella prima infatti, esse si susseguono col criterio: lunga – breve / arcuata – frastagliata; nella seconda travano la disposizione inversa di: profilo contratto – disteso.

FIGURA 9

Getstalt und Geist, bb. 10 – 14; 16 - 26



L'analisi di linee e aggregati mostra un'armonia omogenea, formata con grande parsimonia a partire dalla consueta cellula: 3ª (min. / magg.) o 4ª + $^1/_2$ t. La presenza di un ½ t in associazione a un intervallo più ampio è pervasiva; accade però che il ½ t receda in secondo piano e lasci spazio a formazioni di toni interi (complete / incomplete). Un simile slittamento del corredo armonico

investe la linea del canto quando il testo descrive la violazione dell'ordine e la catastrofe conclusiva (cfr. FIGURA 9, *b – c*).

2. 4 Il quarto numero, ***An Zimmern***[38], serba nel testo [ESEMPIO 7] una suggestione che certo il compositore non ha potuto ignorare. Il primo verso infatti, con il riferimento a «*Die Linien des Lebens*», evoca un'immagine essenziale della musica: la linea, metafora di un elemento fondante.

ESEMPIO 6

F. HÖLDERLIN, *An Zimmern*

Die Linien des Lebens sind verschieden,	[Le linee della vita sono diverse,
Wie Wege sind, und wie der Berge Gränzen.	come i sentieri, e come i confini delle
Was hier wir sind, kann dort ein Gott ergänzen,	montagne.
Mit Harmonien und ewigem Lohn und Frieden.	Ciò che noi qui siamo, là un dio può compiere
	con armonie e ricompensa eterna e quiete.]

Lo stesso respiro sonoro infatti, l'emissione protratta del canto, costituisce e modella una linea. Il testo però parla di "linee" – plurale – e presenta, al compositore che lo interpreti, la necessità di una scelta importante. L'opzione è sostanzilmente duplice: o si interpreta alla lettera (come ha fatto mirabilmente Benjamin Britten nei *Sechs Hölderlin Fragmente* [1958][39]) e si anima una struttura polifonica, oppure si dà seguito a una lettura più indiretta e sottile. Questa è l'opzione di Kurtág, che anche nel presente *Lied* – come nel primo della raccolta, *An...* – evoca una polifonia a mezzo di sospensioni.

---

[38] F. HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke*, op. cit., vol. 9: *Dichtungen nach 1806, Mündliches*, Frankfurt an Main, 1983, p. 104. Un'altra poesia con questo stesso titolo fu scritta da Hölderlin nel 1809 e firmata – al pari della presente e insieme a molte che risalgono al "periodo della torre" (1807 – 1843) – con lo pseudonimo (non si saprebbe dire quanto consapevole) di Scardanelli. La presente è posteriore: risale al 1812 e fu originariamente annotata su una tavola di legno. Entrambe infatti, come recita il titolo comune, sono dedicate a Ernst Zimmer: il falegname che mise a disposizione di Hölderlin la piccola torre affacciata sul Neckar (cfr. H. LÜCK, op. cit., p. 246, nota 17; cfr. *Hölderlin : Scardanelli. 1806 – 1843*, Bremen Ausgabe, Chronologisch – Integrale Edition herausgegeben von D. E. Sattler, 1992: stampa ridotta per la produzione: H. HOLLIGER, *Scardanelli-Zyklus*, ECM Records, München, 1993 [437 441-2]: pp. 21, 34).

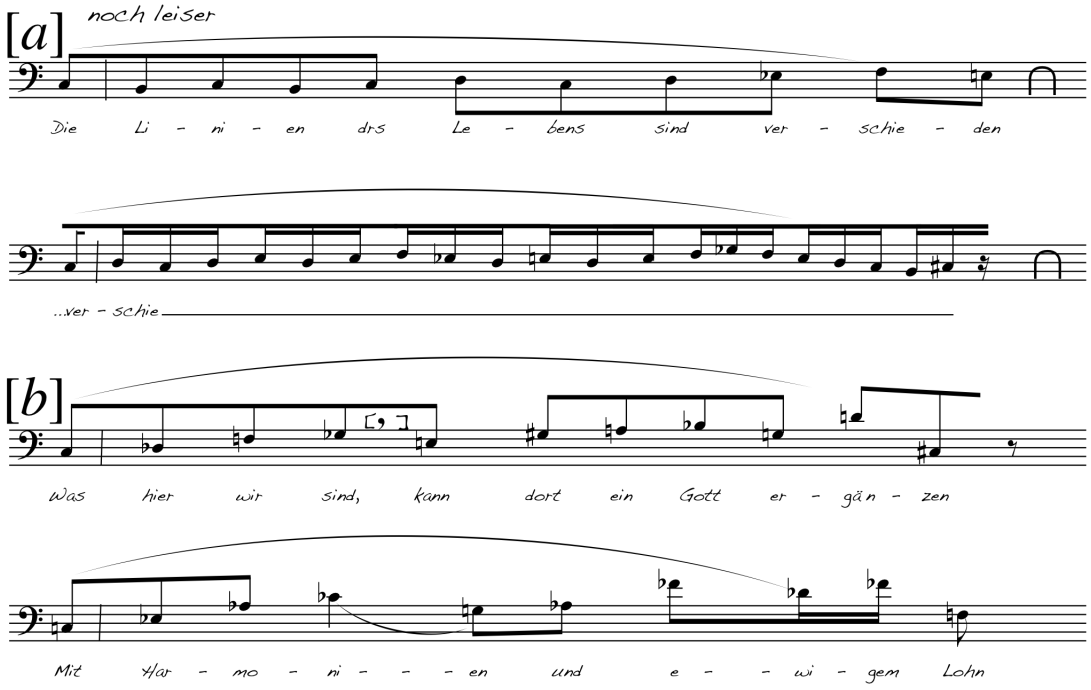
[39] La versione di Britten è in forma di canone, sicché in essa le "linee della vita" trovano un correlativo musicale nei termini di simultaneità e coesistenza. Coerentemente la struttura polifonica si compone per accumulazioni, il cui esito – non privo di una certa grandiosità – rappresenta alla lettera il cammino dell'uomo verso lo splendore divino (cfr. A. WHITTALL, op. cit., p. 102).

In questo caso l'oggetto estetico, per gli stessi suoi valori formali, integra il testo nella sua interpretazione collettiva: linee come tracce di destini molteplici e compresenti. Nel *Lied* di Kurtág invece, la voce sola ne attrae il messaggio in una dimensione soggettiva. Il senso di «*verschieden*» appare come distorto: si piega allo smarrimento, alla digressione inconcludente. Coerente allora l'epilogo: non più luminoso o sereno; piuttosto immette l'ultimo sviluppo del disegno filiforme in un'atmosfera dubbiosa e inquieta.

Nel caso precedente, l'arresto della parte sillabica corrisponde all'avvio della parte in eco più rapida e integra ad essa idealmente il decorso della propria estinzione. In questo caso, i melismi e la dizione sillabica – che pure persistono chiaramente, anche nella diversità ritmica – non sono innestati gli uni nell'altra, ma rimangono separati da corone. Le due figure inoltre non sono più distinte sul piano dell'intensità né alcun effetto di riverbero interviene tra di loro; conservano piuttosto lo stesso grado di concretezza. Se in qualche modo si differenziano infatti, esso attiene alla direzionalità: la dizione sillabica è conseguente e finalizzata, invece i melismi sono digressivi.
Ora, in ordine alla polifonia, la misura della latenza è maggiore. Rinunciando all'effetto d'eco, Kurtág affida all'ascoltatore una più energica azione compensativa, come se lo invitasse a ricostruire nella propria memoria uno spazio riverberante dove i melismi possano espandersi. In diverso modo infatti, le sospensioni tagliano le linee a dizione sillabica e i melismi: interrompono decisamente le une, in corrispondenza di chiare articolazioni del testo; trascinano gli altri sull'orlo di silenzi, che offrono spazi ideali per un prolungamento indefinito [FIGURA 10, a]. È significativo, a tale riguardo, che le parti melismatiche sviluppino parole sospese a metà e non più concluse.

FIGURA 10

An Zimmern, frasi musicali 3 – 4; 7 – 8



«(...) *verschieden*» (diverse [predicato di *Linien*]: destinate a sviluppi differenti, posizionate su orizzonti distinti) è parola-chiave, che guida la lettura musicale della poesia. Non è certo un caso se, al suo preciso attacco, la linea del canto compromette con un primo cromatismo la quieta trama

diatonica[40]. Da qui in avanti, le note estranee sono autorizzate; immettono un dinamismo instabile e arricchiscono il profilo delle frasi. La successione di gradi congiunti continua a prevalere, ma cominciano a udirsi pure intervalli più ampi[41], sicché in fretta le frasi sillabiche diventano tese e molto espressive [FIGURA 10, b]; e le parti melismatiche, dal canto loro, invadono un campo armonico molto distante da quello iniziale. Questa forma di digressione, per quanto condotta gradualmente e con finezza, suona particolarmente corrosiva in ordine al contenuto testuale che investe: avanza, riguardo alla condizione umana, una implicita riserva su un destino di compiutezza e di divina benevolenza.

2. 5 Il testo del quinto *Lied*[42] risale al 1810 e appartiene – come il precedente – a quel gruppo di poesie che Hölderlin, ormai definitivamente e volontariamente recluso nella torre di Tubinga, firmò come Scardanelli [ESEMPIO 7].

ESEMPIO 7

F. HÖLDERLIN, *Der Spaziergang*

Ihr Wälder schön an der Seite,	[O boschi dipinti con grazia
Am grünen Abhang gemalt,	sul pendio della costa verdeggiante,
Wo ich umher mich leite,	dove io mi dirigo qua e là,
Durch süße Ruhe bezahlt	una quiete dolce e profonda ripaga
Für jeden Stachel im Herzen,	per ogni spina nel cuore,
Wenn dunkel mir ist der Sinn,	quando oscuro è per me il pensiero,
Denn Kunst und Sinnen hat Schmerzen	poiché dal principio dolori
Gekostet von Anbeginn.	è costata l'arte e l'intelletto.
Ihr lieblichen Bilder im Tahle,	O soavi immagini nella valle,
Zum Beispiel Gärten und Baum,	per esempio i giardini e l'albero,
Und dann der Steg der schmale,	e poi lo stretto sentiero,
Der Bach zu sehn kaum,	il ruscello da vedere a stento,
Wie schön aus heiterer Ferne	con quale grazia nella limpida lontananza
Gläntz Einem das herrliche Bild	risplende a chi osserva la splendida immagine
Der Landschaft, die ich gerne	del paesaggio, che volentieri
Besuch in Witterung mild.	ricerco quando il clima è mite.

[40] Al principio, il disegno vocale scorre limpido e incontaminato per un tetracordo del terzo modo (lidio); soltanto alla fine della prima frase, tocca per moto discendente la nota contigua dell'altro tetracordo: *si*.

[41] Tra gli intervalli melodici, i soli a non essere impiegati sono la 4ª ecc. e la 6a magg. Non è probabilmente il caso di scorgere in questo un disegno del compositore.

[42] ***Der Spaziergang*** [La passeggiata], in F. HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke*, op. cit., vol. 8, p. 76.

(*continua*)

Mit sengenden blitzen und Rollen	La divinità rivolta amichevolmente
Des Donners, mit Reiz des Gefilds,	a noi dapprima con il blu,
Mit Schönheit, die gequollen	poi qui attorno apparecchia con le nuvole,
Vom Quell ursprünglichen Bilds.	dalla forma convessa e di colore grigio,
	con lampi fiammeggianti e valanghe
	di tuoni, col fascino della campagna,
	con la bellezza, che sgorga
	dal fonte di un'immagine originaria.]

Anche per tale dettaglio si giustifica la dedica a Heinz Holliger, che si era cimentato con il poeta al pari di Kurtág: scelse, fra le opere tarde legate allo stesso pseudonimo, i testi ispirati alle stagioni e su di essi compose lo *Scardanelli-Zyklus* per flauto solo, piccola orchestra e coro misto (1975 – 1985). Non solo da analogie accidentali discende però il motivo della dedica; infatti, a una lettura del testo, si possono cogliere convergenze nei contenuti con una poesia del ciclo di Holliger: la prima della sezione *Sommer I*[43]. Inoltre la realizzazione musicale di questa poesia accoglie un evento che negli *Hölderlin-Gesänge* op. 35 avrà un seguito estremamente significativo. Holliger impiega per essa le sole voci femminili e affida loro un canone dall'effetto introverso e stranito:

[43] Si tratta di un componimento tardo, scritto nell'estate del 1842 ma retrodatato – come tutte le poesie firmate Scardanelli – a un tempo improbabile: «*d. 24 Mai 1758.*» (cfr. *Hölderlin : Scardanelli. 1806 – 1843*, op. cit, p. 122). Lo riportiamo, insieme a una ormai consueta versione "di servizio":

Im Thale rinnt der Bach, die Berg' an hoher Seite,	Il ruscello corre lungo la valle, nel versante più alto le montagne
Sie grünen weit umher an dieses Thales Breite,	verdeggiano largamente intorno alla sua ampiezza,
Und Bäume mit dem Laube stehn gebreitet,	e gli alberi con la loro chioma si allargano,
Daß fast verborgen dort der Bach hinhunter gleitet.	sicché il ruscello scivola giù quasi nascosto.
So glänzt darob des schönen Sommers Sonne,	In tal modo lassù risplende il sole della bella estate,
Daß fast zu eilen scheint des hellen Tages Wonne,	che la dolcezza del chiaro giorno sembra quasi dileguare(;)
Der Abend mit der Frische kommt zu Ende,	la sera con la frescura giunge al fine
Und trachtet, wie er das dem Menschen noch vollende.	e aspira a compiere ancora questo per gli uomini.

Il testo anteriore, scelto da Kurtág, è più esteso e ricco di temi: accosta alla dimensione paesaggistica quella introspettiva (il travaglio creativo del poeta) e quella trascendente (l'intervento della divinità, che avvicina l'uomo con i terrori e le bellezze della natura); nondimeno, nella descrizione del paesaggio, divide con il testo posteriore alcuni elementi, che persistono (proprio come oggetti visibili dalla finestra della torre) nelle due poesie: il versante vallivo rivestito di verde [*Wälder schön an der Seite, Am grünen Abhang gemalt* / *die Berg' an hoher Seite, Sie grünen weit umher*]; il ruscello in parte nascosto [«*Der Bach zu sehen kaum*» / « *fast verborgen dort der Bach hinhunter gleitet* »]; la grazia e lo splendore del paesaggio [«*Wie schön aus heiterer Ferne Gläntz Einem das herrliche Bild Der Landschaft*» / « *So glänzt* (...) *des schönen Sommers Sonne*»; «*des hellen Tages Wonne*»].

ogni cantante deve eseguire la parte – già di per sé indifferente e algida, affatto dissociata dal contenuto concettuale ed emotivo del testo – commisurandone la scansione al proprio battito; costringe le esecutrici a farsi strada nel groviglio polifonico volgendo l'orecchio internamente[44]. Malgrado il processo di accumulazione connaturato alla forma del canone, il risultato presenta la fissità di una concrezione minerale: difficile imprimere ad essa un senso dinamico. Pare piuttosto impossibile innescare un mutamento senza l'apporto di un fatto esterno, che sia imposto alla struttura in modo surrettizio e ne sovverta l'ordine. Questo accade effettivamente, perché a un certo punto – circa a 1/3 dell'intero sviluppo (1' 33"/ 4' 22") [45] – improvvisamente le parti maschili del coro pronunciano con forza l'enigmatica parola «*Pallaksch*», che non appartiene al testo: è piuttosto importata dal contesto biografico dell'ultimo Hölderlin, che per suo tramite soleva rispondere ai visitatori indifferentemente in modo affermativo e negativo[46]. A cominciare da qui, le cantanti erodono progressivamente le parti canoniche; sostituiscono alla emissione delle note movimenti muti delle labbra, fino al completo arresto nel silenzio[47].

Anche Kurtág nel numero seguente, l'ultimo del primo fascicolo, ottiene con «*Pallaksch*» un simile effetto catastrofico. Vedremo in qual modo a tempo debito; per il momento, importa evidenziare l'affinità più profonda con l'esempio di Holliger. È infatti come se, attraverso la dedica, il nostro autore avesse voluto comporre un messaggio cifrato: scrivere un confine oltre il quale possa svilupparsi una riflessione di secondo grado, che dal pensiero *del* poeta transiti al pensiero *sul* poeta. Nel caso in cui tale ipotesi sia valida, allora un nuovo argomento deporrebbe a favore di un'unità complessiva, che confermi negli *Hölderlin-Gesänge* lo statuto di un ciclo; in tal caso infatti, non potrebbe sostenersi la scelta di separare gli ultimi due canti o ancor peggio invertirne l'ordine.

Veniamo infine ai valori musicali. Nel *Lied* in argomento, la scelta del compositore è analoga a quella compiuta per *Im Walde*: a una dizione severemante sillabica del testo corrisponde un

---

[44] R. BROTBECK, *Komponierte Erkaltung*, in H. HOLLIGER, *Scardanelli-Zyklus*, cit.: booklet, pp. 28 – 33 (trad. ingl.: *Ivory Tower of Congealment*, a cura di C. Schelbert, *ibi*, pp. 38 – 43)

[45] H. HOLLIGER, op. cit.: CD 2, track 5.

[46] Le affermazioni (ipotesi) sul senso di questa parola non codificata risalgono alle testimonianze di Theodor Schwab: *Aus dem Bericht von Christoph Theodor Schwab (1846)*, in E. TRUMMLER, *Der kranke Hölderlin. Urkunden und Dichtungen aus der Zeit seiner Umnachtung*, München, Recht, 1921 e in F. HÖLDERLIN, *Dokumente 1822 – 1846. Sämtliche Werke*, vol. 7/3, Stuttgart, J. G. Gottasche Buchhandlung: 202 – 207. Ivi si legge:

«Si [Hölderlin] usait dans ses réponses de mots incompréhensibles, dénués de sens, c'était en partie par caprice, mais aussi, et plus souvent, pour se reposer des efforts de la pensée raisonnable.

Son mot preferé etait pallaksch!

Tantôt on pouvait comprendre qu'il voulait dire "oui", tantôt "non", mais d'ordinaire il ne pensait à rien de tout, mais s'en servait plutôt quand sa patience ou ce qui restait de ses capacités rationelles étaint épuisées et quand il ne voulait pas prendre la peine de se demander s'il fallait dire "oui" ou "non"».

E ancora Schwab, in una pagina di diario del 1841, dichiara: «J'ai demandé [à Hölderlin] de me lire un pasage mais il n'a prononcé que des paroles incompréhensibles; le mot pallaksch paraît vouloir dire oui pour lui» (F. HÖLDERLIN, op. cit: 202) [cfr. B. PERREY, *L'extra-humain, l'infra-humain et l'animalier: la voix de la défiguration chez Kurtág, Celan, Bacon*, in *Ligatures. La pensée musicale de György Kurtág*, cit.: 79 – 112 (99 – 100).

[47] P. SZENDY, *Noli me tangere*, in H. HOLLIGER, op. cit.: booklet, pp. 48 – 50.

fraseggio concitato e ansioso. Qui tuttavia, alcuni vocalizzi levano un argine momentaneo al flusso implacabile delle parole: spazi effimeri di risonanza, in cui echeggiano le frasi precedenti. Le frasi, inoltre, sono costituite quasi esclusivamente da valori brevi isocroni, a cui è ritmo la struttura accentuativa delle parole. La sillaba tonica decreta sempre l'inizio di una nuova misura ed è quasi sempre raggiunta a mezzo di un intervallo ascendente.

Entro questo schema scorre un respiro sonoro a cui, nella sua stessa concitazione, pare negata una pienezza espressiva. Il compositore richiede inoltre una emissione disincarnata e indifferente, che allontana ancor più il timbro dal contenuto dei versi: *Falsett – irreal; oder: geflüstert* [sussurrato]– *monoton.* La scelta di Kurtág però non è affatto sommaria, nel senso che non investe tutti i valori semantici; li discrimina, piuttosto, e crea un discorso musicale decisamente selettivo. La linea del canto, infatti, pare attraversi con indifferenza alcune sezioni di carattere idilliaco; si fa invece più duttile alle esplorazioni dell'animo, così come espande all'inverosimile le tracce di una presenza divina.

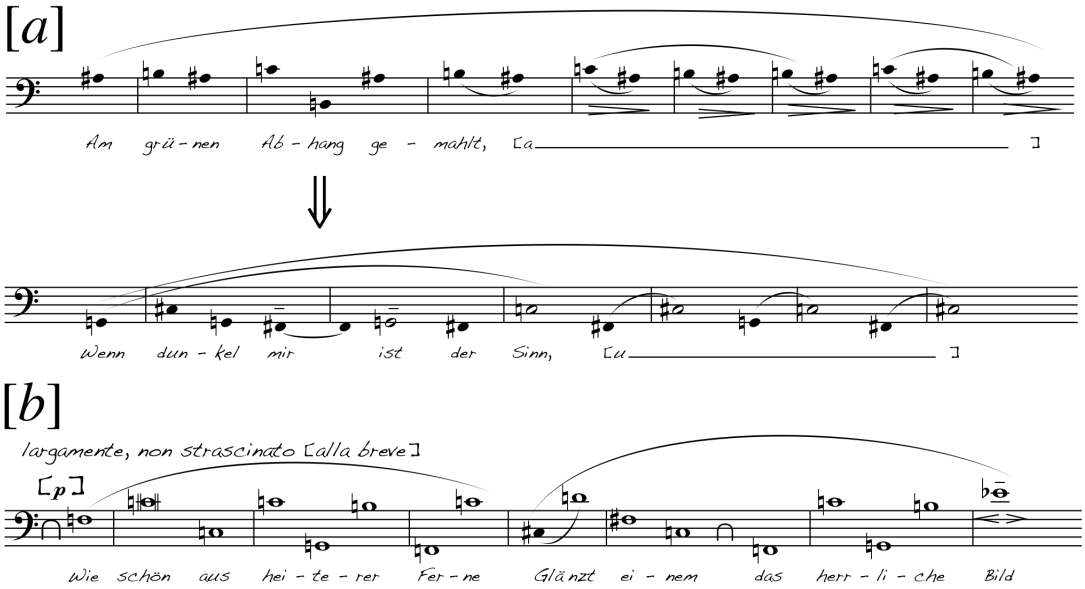
Per comprendere come questo accada, dobbiamo considerare lo sviluppo delle altezze, che segue fedelmente lo schema metrico del testo. La poesia è infatti articolata in tre stanze di otto versi ciascuna[48] e la musica riflette queste macro-unità: realizza due tipi di strutture, l'una per le prime due strofe e l'altra per l'ultima. Nella struttura del primo tipo, troviamo una sezione iniziale giocata su un numero esiguo (2 – 3) di classi d'altezza, che si avvicendano in modo pleonastico entro lo stesso registro. Una nota però – una sola al principio *si – SI*; ma poi, in corrispondenza della seconda strofa, da subito insieme ad altre – è dislocata all'8ª inferiore. È un dispositivo che prepara, all'attacco del quinto verso, un tuffo nel registro grave: «(...) *Wenn dunkel mir ist der Sinn, Denn Kunst und Sinnen hat Schmerzen Gekostet von Anbeginn*». L'effetto di questo scarto timbrico libera una intensità espressiva insospettabile, catalizzata inoltre dalla immissione dei primi valori lunghi [FIGURA 11, *a*]. Per giungere a questo punto, la linea vocale ha progressivamente abbandonato l'angusto spazio timbrico dei primi versi e si è arricchita di nuove classi d'altezza; inoltre, con un meccanismo simile a quello di *Im Walde*, ha accolto intervalli via via più ampi, laddove al principio comprendeva al massimo quello di tono. In sintesi, alla prima parte della stanza corrisponde un materiale esiguo e, dal punto di vista espressivo, povero; al successivo gruppo di quattro versi invece, corrisponde un materiale più ricco e differenziato, che può aderire con maggiore sottigliezza al contenuto.

---

[48] Ogni stanza è suddivisibile in due quartine, i cui versi sono legati dalla rima secondo lo schema: ABAB CDCD, replicato con rime diverse nelle due stanze seguenti. Inoltre, i versi pari di tutte e tre le stanze portano l'accento sull'ultima sillaba. La severa compostezza della forma si riflette nel fraseggio del canto, che si articola costantemente nella misura del verso. La cadenza regolare delle rime ha forse un corrispettivo a un livello più minuto nell'intervallo ascendente che veste sistematicamente la relazione levare – battere.

FIGURA 11

Der Spaziergang, frasi musicali 2 ⇒ 6 (strofa 1); 15 – 16 (strofa 2)



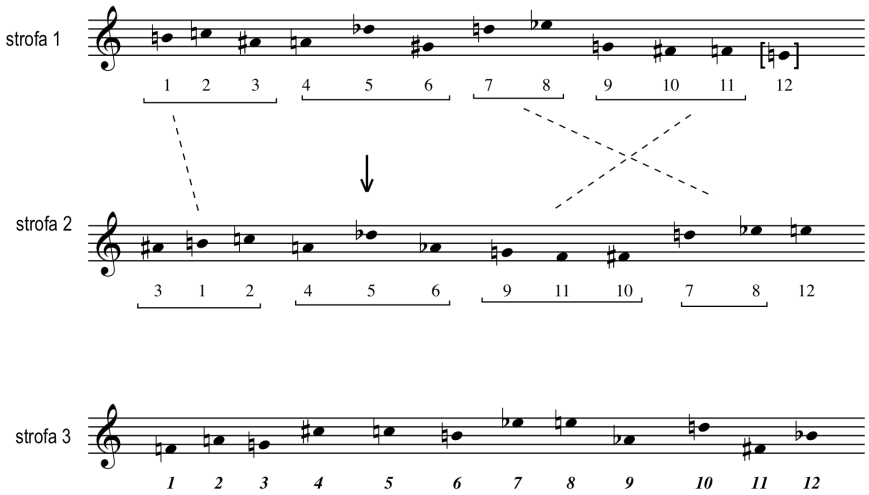
Nella seconda stanza lo schema delle altezze – come detto – è simile, però integra le nuovi classi e gli intervalli più ampi con maggiore rapidità; di conseguenza, la linea diventa più flessuosa ed espressiva già dopo il primo verso. Anche in questa nuova unità formale nondimeno, succede una forte discontinuità: realizzata ora non più per mezzo del timbro, ma del ritmo. In corrispondenza dei due versi: «*Wie schön aus heiterer Ferne Glänzt einem das herrliche Bild*», che cadono peraltro esattamente a metà del componimento, Kurtág affida alla voce soltanto valori lunghi (*largamente, non strascinato [alla breve]*). Cfr. FIGURA 11, *b*: l'idea di lontananza e fulgore sembrano incorporati nelle modalità spaziose – nel senso della scansione e degli intervalli – che governano il canto.

In sintesi ancora: nelle prime due stanze, lo sviluppo del canto converge alla seconda quartina come a un vertice espressivo; in tal modo, il contenuto corrispondente acquista un rilievo di molto superiore a quello dei versi anteriori. Il movimento avanza inarrestabile e sempre più frastagliato, talché la sostanza emotiva del canto sembra appiattirsi sull'evento esecutivo, in sé molto articolato e tecnicamente complesso; in realtà, col procedere dei versi, i valori espressivi accrescono la loro pregnanza e diventano sempre più connotati in ordine al significato dei versi.

Quanto al repertorio di altezze e alla integrazione del campo armonico, le due sezioni esaminate procedono lungo la stessa serie. Vale a dire che le addizioni di nuove note attingono da un ordine costante del t. c., laddove permutazioni possono investire tutt'al più i parziali [cfr. FIGURA 12]. In realtà, nella prima sezione la serie di riferimento manca di una nota (*mi*); ed è rilevante a livello strutturale che, tra le addizioni, quella stessa nota occupi l'ultimo posto nella seconda sezione: in corrispondenza dell'ultimo verso – «*Besuch' **in** Witterung mild*» – e di un culmine melodico (mi_1 – fa_1).

FIGURA 12

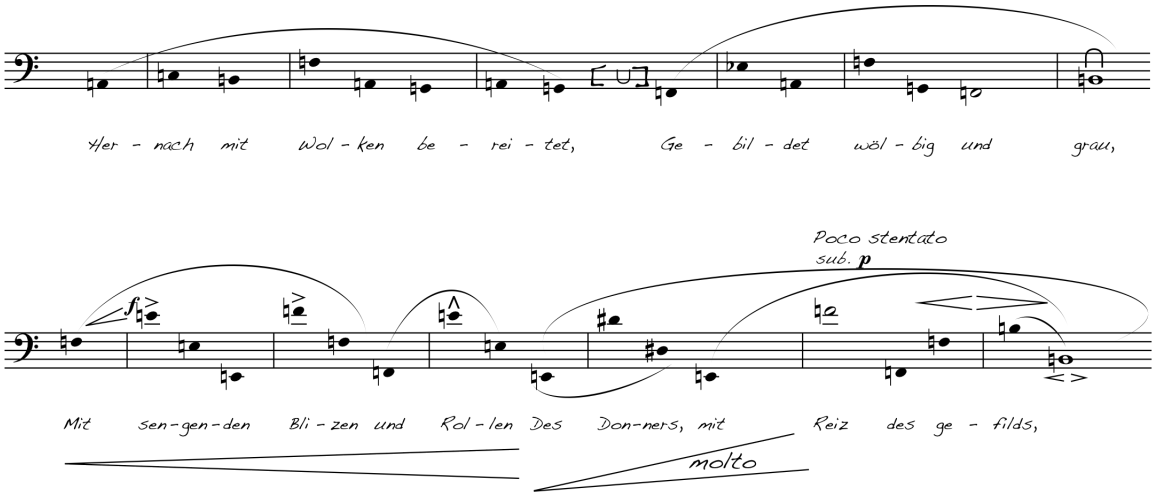
Successione delle classi d'altezza nelle unità formali corrispondenti alle strofe 1 – 2, 3



L'arco musicale della terza stanza ha un profilo inverso rispetto alle precedenti: parte infatti dal grave e lungamente indugia in quel registro attraverso poche note; poi, puntualmente all'attacco della seconda quartina, sale d'un tratto all'acuto e con intervalli di formidabile estensione dipinge la scena del temporale [FIGURA 13]. Anche la serie di riferimento, in questa terza sezione, è tutt'altra che le precedenti: né da esse deriva, ma rappresenta un materiale autonomo e in effetti fortemente connotato.

FIGURA 13

Der Spaziergang, frasi mus. 21 – 24 (strofa 3)



2. 6 L'ultimo degli *Hölderlin-Gesänge* op. 35 ha per testo una poesia di **Paul Celan: *Tübingen, Jänner***[49], scritta il 29 gennaio del 1961 a Tubinga [ESEMPIO 9]. Celan si era infatti recato nella città di Hölderlin a chiedere una consulenza al filologo Walter Jens, per rispondere a un'accusa di plagio ricevuta dalla vedova di Yvan Goll.

ESEMPIO 8

P. CELAN, *Tübingen, Jänner*

Zur blindheit über-	[Occhi persuasi
redete Augen.	alla cecità.
Ihre – "ein	Il loro – "un
Rätsel ist Rein-	enigma è ciò
entsprungenes" –, ihre	che puro sgorga" – il loro
Erinnerung an	ricordo di
schwimmende Hölderlintürme, möwen-	torri di Hölderlin galleggianti, affollate
umschwirrt.	di gabbiani che le frullano intorno.
Besuche ertrunkener Schreiner bei	Visite di falegnami annegati tra
diesen	queste
tauchenden Worten :	parole sommerse:
Käme,	O giungesse,
käme ein Mensch,	giungesse un uomo,
käme ein Mensch zur Welt, heute, mit	giungesse un uomo al mondo, oggi, con
dem Lichtbart der	la barba di luce dei
Patriarchen : er dürfte,	Patriarchi: potrebbe,
spräch er von dieser	se parlasse di questo
Zeit, er	tempo, egli
dürfte	potrebbe
nur lallen und lallen,	solo balbettare e balbettare,
immer-, immer-	sempre, sempre
zuzu.	ancora, continuamente.]
("Pallksch. Pallaksch.")	

[49] P. CELAN, *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe*, Frankfurt a. M., 2005, taschenbuch 3665, p. 133. La forma *Jänner* per "gennaio", in luogo di *Januar*, rinvia a una forma regionale della Germania del sud e dell'Austria. È possibile che tale scelta lessicale rappresenti un omaggio a Georg Trakl, poeta austriaco che Celan ammirava molto, oppure affiori consapevolmente dalla *koiné* linguistica e culturale della monarchia del Danubio, alla quale anche Celan – originario di Czernowitz – apparteneva (cfr. H. LÜCK, op. cit., p. 246, nota 19).

La ricerca di una parola ai confini dello spazio verbale, che attraversa in misura estesa l'opera di Celan, si lega qui alla riflessione su Hölderlin e la sua poetica. Il predecessore, radicato nella cultura romantica, intende la poesia come un esercizio per dar voce ai misteri sorgivi: la sua estetica prevede che la parola, quando tocca le soglie dell'ineffabile, trascenda se stessa nel canto.
Rispetto a Hölderlin, la coscienza del poeta Celan è gravata da un fardello storico incommensurabilmente maggiore. Nasce nel 1920 a Czernowitz – capitale della Bucovina, annessa dal 1919 alla Romania – in una famiglia di origine ebraica, appartiene all'*élite* culturale di quella città. Apprende il Tedesco come lingua madre, il Rumeno, il Russo: è traduttore e compone alcune giovanili poesie nella lingua della città natale; ma dopo l'esperienza della guerra, che gli porta via entrambi i genitori in un campo di sterminio, passa per Vienna e si trasfersce a Parigi: qui abita per circa un quarto di secolo, dove muore suicida nel 1970. Con il rigore definitivo di un dovere morale, sceglie per le proprie poesie la lingua tedesca, su cui lavora però infaticabilmente; ritiene infatti che essa porti in sé gli orrori della storia recente e necessiti di una radicale revisione, affinché trovi un valore espressivo rinnovato oppure originario.
La riflessione sulla parola poetica e sulla sua funzione ha nei due autori un profilo simile: pur dentro a coordinate storiche lontane, mostra uno sviluppo e conduce a esiti analoghi. Come questo avvenga è riveltato nel breve giro di pochi versi. Subito infatti si manifesta una forte dicotomia tra i valori fonici e quelli semantici, a netto vantaggio dei primi. Tre degli otto versi che formano la prima unità, labili vestigia di una strofa, concludono con una parola spezzata; interrompono così la formazione di un'immagine mentale e aprono un momentaneo silenzio del significato: il suono strozzato di una parola incompiuta attraversa una lacuna del senso. Già dall'attacco: «*Zur Blindheit über-/ redete Augen*», a fatica – per la versificazione inceppata – prende forma un'immagine molto intensa. Dalla contemplazione della torre sul Neckar, alla memoria della reclusione volontaria, a queste quattro parole: sintesi mirabile e bruciante della scelta esistenziale di Hölderlin.
"Occhi persuasi alla cecità": l'inciso che subito sospende la prosecuzione – «*"ein Rätsel ist Rein-/ entsprungenes"*» – è tratto da un inno, *Der Rhein* (1801)[50], che poco sopra nello stesso stile gnomico recita: «*Die Blindesten aber Sind Göttersöhne*» ["I più ciechi / sono figli degli dei", vv. 40 – 41]; è dunque un prelievo che non soltanto rappresenta la poetica di Hölderlin (tale è infatti la sua immediata prosecuzione: «*Auch Der Gesang kaum darf es enthüllen*» ["Anche / il canto può esprimerlo (<das> *Rätsel* [l'enigma]) a fatica"), ma crea pure un'associazione che permette di interpretare i due versi iniziali. L'oscuramento del mondo – il distacco volontario e ostinato – permette al poeta di volgere il proprio sguardo a realtà superiori, in qualche modo divine.
Il tema dell'isolamento è nei versi successivi investito da un processo di espansione, che avvolge la solitudine del poeta con un intorno più ampio. «[...] *schwimmende Hölderlintürme, Möven-/ umschwirrt*»: la torre sul Neckar si rifrange in una pluralità di riflessi galleggianti; le rondini – conosciute da bambino in Svevia e sempre ancora presenti nel cielo, infine incorniciato dalla finestra della torre[51] – si sono tramutate in gabbiani: sicché non più il fiume, ma per analogia il mare immenso sembra distendersi davanti e tutt'intorno al poeta.

---

[50] F. HÖLDERLIN, *Poesie*, cit., pp. 254 – 271.
[51] H. LÜCK, op. cit., pp.232 – 233.

La dinamica del ricordo, avviata oltre il diaframma dell'inciso-citazione, trascina quegli occhi introversi («*ihre* ["loro" → "degli occhi", riferito ad «*Augen*», v. 2] / *Erinnerung*») a presenze lontane, a parole remote. L'acqua, che circonda e sommerge, restituisce e lascia affiorare – «*Besuche entrunkener Schreiner bei* / *diesen* / *tauchenden Worten*» –, moltiplica ancora le figure (cfr. il plurale poetico «*Schreiner*» ["falegnami" → per Zimmer, l'uomo che ospitò Hölderlin nella torre della propria abitazione]) e custodisce parole a profondità oscure, che soltanto la poesia può sondare.

A partire dal v. 12 assistiamo allo sviluppo di due processi intrecciati, uno evocativo (cfr. l'ottativo «*Käme*», ripetuto tre volte: vv. 12 – 14) e l'altro lessicale. Discende il tempo, da lontananze indefinite fino al concreto presente («*zur Welt, heute*»), una figura quasi messianica, avvolta in un alone di luce: «*ein Mensch* (...) *mit* / *dem Lichtbart der* / *Patriarchen*»; e altro non riesce a dire, intorno a questo tempo in cui è straniera, che parole disarticolate e barcollanti, o aliene a qualunque codice verbale. Il secondo processo è tanto più efficace e straniante, quanto ancora una volta è sostenuto da un inciso e da un'anafora: «*er dürfte,* / *spräch er von dieser* / *Zeit, er* / *dürfte*»; crea infatti un senso di tensione e attesa, a cui non fa seguito alcuna rivelazione ma soltanto l'incespicare di parole sconnesse: «*nur lallen und lallen,* / *immer-, immer-* / *zuzu*».

Conclude la poesia, separato da uno spazio tipografico, un verso tra parentesi; è una citazione tratta dai ricordi di Waiblinger, uno dei primi biografi[52]: («*"Pallaksch. Pallaksch."*»). Stando alla fonte, Hölderlin nella sua insania rivolgeva questa insensata parola agli interlocutori, vicariando con essa risposte indifferentemente positive o negative.

Due sono le ipotesi prevalenti nell'interpretare l'origine del neologismo. Deriverebbe nell'un caso da *pallax*: la parola greca che sta per "adolescente" –"giovane uomo", la cui desinenza sarebbe stata alterata secondo la pronuncia del dialetto svevo; allora richiamerebbe le amicizie di Hölderlin al seminario di *Stift*, oppure alcuni personaggi del romanzo *Hyperion*[53]. Nell'altro caso, dovrebbe spiegarsi come la contaminazione di *paulisch*, *apollisch*, *kephisch* e *christlisch*, riprendendo Paolo – 1 *Cor*, 1. 12 – nella riprovazione di fazioni e dogmatismi[54].

Si tratta beninteso di ipotesi, la cui portata non è ad ogni buon conto dirimente. Maggiore importanza riserva piuttosto il contesto della poesia, in cui la non-parola *Pallaksch* va a immettersi. Come abbiamo visto, essa è introdotta da un processo linguistico di erosione: lo statuto della parola è via via compromesso nella sua doppia articolazione, tanto che all'immagine acustica non corrisponde più alcun concetto. Posizionata allo stadio conclusivo di tale processo linguistico, la non-parola *Pallaksch* consegue una necessità stringente. È inoltre anticipata da una trama fonica sottile. A partire dal v. 13, le sue componenti timbriche sono disseminate nel testo (*Pa-* ↔

---

[52] B. PERREY, *"Eyes Talked In-To Blindness": Paul Celan and György Kurtág*, in «Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae», T. 43, Fasc. 3/4 (2002), pp. 451 – 467: 460, nota 18; 461.

Il saggio riporta una riproduzione del primo manoscritto noto di *Tübingen, Jänner* (D AE 18, 49), custodito al Deutsches Literaturarchiv Marbach. Si tratta di una sola pagina, in parte dattiloscritta e in parte autografa, dove in alto a destra Celan ha annotato le seguenti parole: «*Waiblinger, der kranke Hölderlin*».

[53] P. BERTAUX, *Friedrich Hölderlin*, Frankfurt a. M., 1981, pp. 209 e sgg.

[54] H. LÜCK, op. cit., p. 246, nota 22: dove si apprende che Dietrich E. Sattler ha intrattenuto con l'autore una conversazione in data 19. 04. 2006. In quella occasione, il filologo ha formulato l'interpretazione espressa nel testo.

Pa**triarchen*; *-alla-* ↔ ***lall**en*; *-ksch* ↔ *Men**sch, *Li**ch**tbart*, *Patriar**ch**en*), sicché la sua manifestazione, per quanto dirompente, è preparata come la somma di un'addizione.
La coerenza formale del testo è dunque inattaccabile. Conviene domandarsi tuttavia a che sia dovuta una simile regressione del concetto: perché il significato abbandoni l'oggetto linguistico e lo declassi al livello di semplice immagine acustica. Ebbene Celan, nell'indefesso lavoro sulla parola poetica – per conseguire la sua decantazione dalle scorie di recenti atrocità – avverte il bisogno di forzare la lingua tedesca al punto estremo di una sospensione, alle soglie del silenzio:

> *Das Gedicht zeigt* (...) *eine starke Neigung zum Verstummen. Das Gedicht behauptet sich am Rande seiner selbst.*[55]

Si tratta essenzialmente di un lavoro di sottrazione, che ha per obiettivo una sobrietà estrema. Secondo il poeta occorre affrancare la lirica tedesca da ogni compromesso con la propria storia, evitando di blandire un orecchio educato alla tradizione. Sarebbe infatti inevitabile recuperare, insieme ai suoi consueti valori musicali, l'inclinazione – forse inconsapevole ma oggettiva – ad esprimere "ciò che è più terribile":

> *Die deutsche Lyrik* (...) *Düsterstes im Gedächtnis* (...) *kann* (...) *bei aller Vergegenwärtigung der Tradition, in der sie steht, nicht mehr die Sprache sprechen, die manches geneigte Ohr immer noch von ihr zu erwarten scheint. Ihre Sprache ist nüchterner, faktischer geworden, die mißtraut dem "Schönen", sie versucht, wahr zu sein. Es ist also* (...) *eine "grauere" Sprache, eine Sprache, di unter anderem auch ihre "Musikalität" an einem Ort angesiedelt wissen will, wo sie nichts mehr mit jenem "Wohlklang" gemein hat, der noch mit und neben dem Furchtbarsten mehr oder minder unbekümmert einhertönte.*[56]

Celan configura insomma un esercizio metodico, che seleziona alcuni aspetti del linguaggio poetico e intenzionalmente li rifiuta. Poiché inoltre tali aspetti sono un portato della storia, l'operazione del poeta equivale a una pratica cosciente dell'oblio. Qualcosa di simile fu intuito e descritto – nei termini di una facoltà del dimenticare – già da Nietzsche; egli scrive infatti in *Zur Genealogie der Moral* (1887), un testo a metà fra psicologia e filosofia:

> *Vergesslichkeit ist keine blosse vis inertiae, vie die Oberflächlichen glauben, sie ist vielmehr ein aktives, im strengsten Sinne positives Hemmungsvermögen ... Die Thüren un Fenster des Bewusstseins zeitweilig*

---

[55] "La poesia presenta (...) una forte inclinazione ad ammutolire. La poesia si afferma al confine di se stessa.", in P. CELAN, *Meridian. Rede anläßlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises Darmstadt, am 22. Oktober 1960* ["Meridiano. Discorso in occasione del conferimento del premio «Georg Büchner», il 22 ottobre 1960"]: *Celan Gesammelte Werke III*, Frankfurt am Main, 1983.

[56] "La lirica tedesca (...) assai fosca nei contenuti della sua memoria (...) non può più (...) malgrado ogni consapevole ricordo della tradizione, in cui si colloca, parlare la lingua che l'orecchio bendisposto di qualcuno sembra attendere da essa. La sua lingua è diventata più sobria e più fattuale, diffida del «bello», tenta di essere vera. Essa è anche (...) una lingua "più grigia", una lingua che fra l'altro desidera che la propria «musicalità» dimori in un orecchio, dove nulla ha più in comune con quella «armonia», che unitamente a ciò che è più terribile ancora più o meno incurante risuona.", in P. CELAN, *Meridian*, cit. p. 167.

schlissen ... ein wenig Stille, ein wenig tabula rasa des Bewusstseins, damit wieder Platz wird für Neues [...] *– das ist der Nutzen der, wie gesagt, Vergesslichkeit.*[57]

La non-parola *Pallaksch* rappresenta in realtà un prelievo dal dominio linguistico di Hölderlin, ma Celan stesso lavorò sistematicamente alla invenzione di neologismi ovvero al recupero di parole molto antiche. I suoi taccuini degli anni Cinquanta sono pieni di elenchi alfabetici di non-parole, rigorosamente composte a partire da etimologie e vocabolari specifici. Questo territorio linguistico, a cui si attribuisce ormai diffusamente il nome di "Celania"[58], è propriamente un archivio personale del poeta. Tutte le parole che lo compongono sono state scientemente private di ogni valore concettuale e tuttavia suonano ancora tedesche. In altri termini, queste parole conservano soltanto l'aspetto più debole della lingua a cui, per la loro stessa storia generazionale, lontanamente afferiscono. Se infatti le lingue neolatine sono maggiormente caratterizzate sul versante della musicalità (si pensi al timbro scintillante del Francese, alla prosodia melodica e flessuosa dell'Italiano), il Tedesco ha una sua cifra nell'esattezza concettuale.
Celan di contro svuota la parola del contenuto razionale, lasciandola in balia della sua connotazione più debole: valori fonici poveri, assai prossimi al rumore[59]. All'estremo di questa operazione, il poeta può disporre di un repertorio volutamente impoverito e come privo di radici; usa parole di sintesi, costituite come entità apparentemente compiute e tuttavia inquietanti: al momento dell'analisi infatti, si rivelano un insolubile rompicapo.
Kafka, un autore caro a Celan, pone al centro di un suo breve racconto – *Die Sorge des hausvaters* [Il cruccio del padre di famiglia] – un'entità similmente indefinita; presenta al lettore dapprima una parola, poi una cosa, infine una creatura minuscola e fuggevole, che parla con linguaggio infantile e voce soffocata:

Die einen sagen, das Wort Odradek stamme aus dem Slawischen und sie suchen auf Grund dessen die Bildung des Wortes nachzuweisen. Andere wieder meinen, es stamme aus dem Deutschen, vom Slawischen sei es nur beeinflußt. Die Unsicherheit beider Deutungen aber läßt wohl mit Recht schließen, daß keine zutrifft, zumal man auch mit keiner von ihnen einen Sinn des Wortes finden kann.

---

[57] "L'atto del dimenticare non è una semplice *vis inertiae*, come credono le persone superficiali; è piuttosto una facoltà di inibizione attiva, positiva in senso stretto... Le porte e le finestre della coscienza momentaneamente chiuse... un poco di silenzio, un poco di *tabula rasa* della coscienza, affinché vi sia ancora spazio per il nuovo [...] – questa è l'utilità, come detto, dell'attiva dimenticanza.", in F. NIETZSCHE, *Zweite Abhandlung: "Schuld", "schlechtes Gewissen" und Verwandtes*, in Zur *Genealogie der Moral*, *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe*, ed. G. Colli e M. Montinari, berlin/ New York, 1967.

[58] B. PERREY, op. cit., pp. 457 – 458: nota 13. La parola "Celania" fu usata per la prima volta da Gisèle Lestrange, per descrivere il Tedesco di Celan, in termini "linguaggio nomade" del poeta (cfr. P. CELAN, G. CELAN-LESTRANGE, *Correspondence (1951 – 1970)*, 2 voll., a cura di B. Badiou, con l'assistenza di E. Celan, Parigi, 2001: B. BADIOU, *Notice éditoriale*, I, 10 – 11).

[59] *Ibi*, p. 457

Natürlich würde sich niemand mit solchen Studien beschäftigen, wenn es nicht wirklich ein Wesen gäge, das Odradek heißt. [...] *das Ganze erscheint zwar sinnlos, aber in seiner Art abgeschlossen. Näheres läßt sich übrigens nicht darüber sagen, da Odradek außrordentlich beweglich und nicht zu fange ist.*
Er hält sich abwechselnd auf dem Dachboden, im Treppenhaus, auf den Gängen, im Flur auf. Manchmal ist er monatelang nicht zu sehn; [...] *manchmal, wenn man aus der Tür tritt und er lehnt gerade unten am Treppengeländer, hat man Lust, ihn anzusprechen. Natürlich stellt man an ihn keine schwierigen Fragen, sondern behandelt ihn – schon seine Winzigkeit verführt dazu – wie ein Kind. »Wie heißt du denn?« fragt man ihn. »Odradek«, sagt er. »Und wo wohnst du?« »Unbestimmer Wohnsitz«, sagt er und lacht; es ist aber nur ein Lachen, wie man es ohne Lungen hervorbringen kann.* [...][60]

Walter Benjamin, in un suo famoso saggio su Kafka, ha definito Odradek «*eine Figur des Vergessens*» [una figura di ciò che è stato dimenticato][61]. Questa entità curiosa ed evanescente, che non si presta a un'indagine conoscitiva, presenta la propria difformità come il correlativo di una memoria danneggiata.
Muovendoci nello stesso campo concettuale, ricordiamo ciò che Celan prospetta intono al tema di memoria e oblio. Egli svolge una riflessione analoga, quando avanza l'ipotesi che la poesia possa affrancarsi attraverso l'oblio e lo straniemento:

Vielleicht - ich frage nur - , vielleicht geht die Dichtung [...] *mit einem selbsvergessenen Ich zu jenem Unheimlichen und Fremden, und setzt sich* [...] *wieder frei?*[62]

Entro questa cornice, lo statuto di *Pallaksch* è infine messo a fuoco.

Il confronto con *Tübingen, Jänner* rappresenta senz'altro una sfida per il compositore. Infatti, al cospetto di un testo tanto deprivato in termini di lirismo e significazione logica, quale spazio al

---

[60] "Alcuni dicono che la parola Odradek derivi dallo Slavo e cercano di dimostrarne su quella base la formazione. Altri ancora credono che derivi dal Tedesco e sia dallo Slavo soltanto influenzata. L'incertezza di entrambe le interpretazioni permette tuttavia di concludere, probabilmente a ragione, che nessuna è giusta, tanto più che con nessuna di esse si può trovare un senso della parola.
Naturalmente nessuno si occuperebbe con tali studi, se davvero non esistesse una creatura che si chiama Odradek. [...] il tutto sembra affatto privo di senso, ma a suo modo compiuto. D'altra parte, non può dirsi cosa più precisa su questo argomento, perché Odradek è straordinariamente mobile e non si lascia prendere.
Si ferma a turno in soffitta, sulle scale, nei corridoi, nell'ingresso. A volte non si fa vedere per mesi; [...] A volte, quando si entra dalla porta e lui sta diritto contro la ringhiera, si ha voglia di rivolgergli la parola. Naturalmente non gli si rivolgono domande difficili, ma lo si tratta – proprio la sua forma minuscola invita a ciò – come un bambino. «Come ti chiami?» gli si domanda. «Odradek», risponde. «E dove abiti?» «Senza fissa dimora», dice lui e ride; è però una risata come solo si può produrre senza polmoni. [...]: F. KAFKA, *Die Sorge des Hausvaters*, in *Erzählungen*. *Gesammelte Werke*, ed. Max Brod, Frankfurt a M., 1983, pp. 128 – 131.

[61] W. BENJAMIN, *Franz Kafka* (1934), in *Gesammelte Werke II/2*, ed. R. Tiedemann, Frankfurt a. M., 1978, pp. 430 – 432.

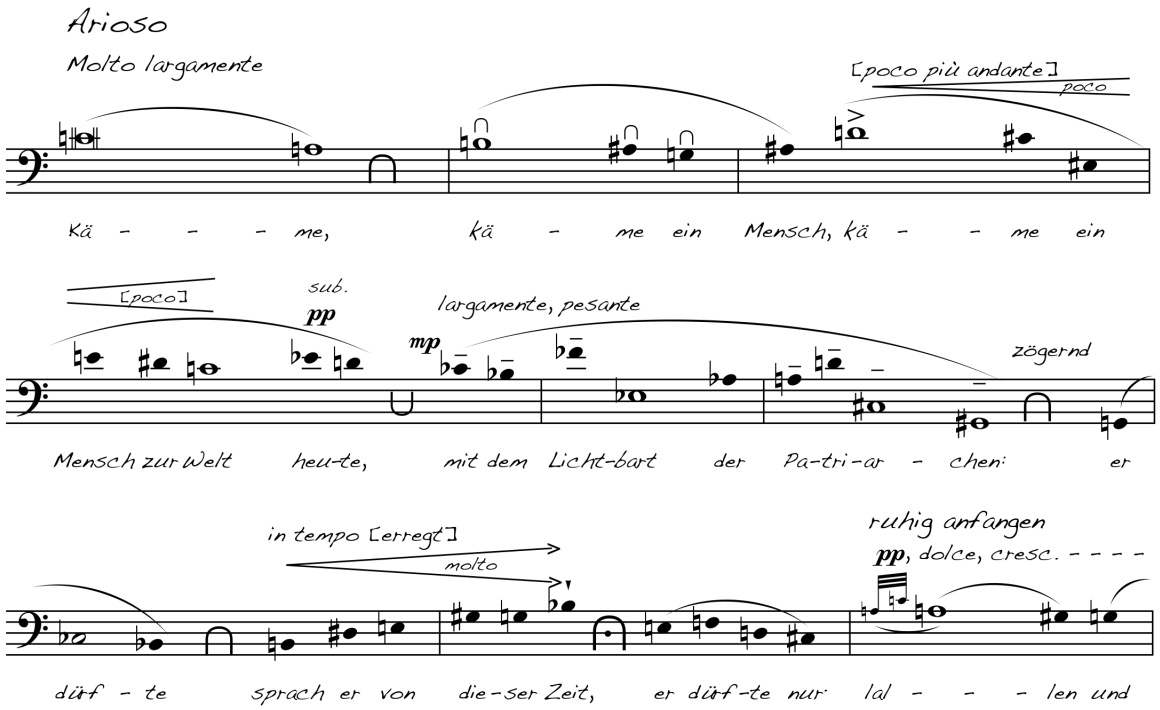
[62] "Forse – è solo una domanda –, forse la poesia si volge alla condizione inquietante e straniata di un soggetto dimentico di sé, e si posiziona [...] ancora in uno spazio di libertà?": P. CELAN, *Meridian*, cit., p.193.

canto Kurtág può mai riservare? La "poetica del silenzio", qui da Celan perseguita con tanto radicalismo, costringe la musica in un territorio pieno di insidie.

Il compositore ha scelto di posizionare il *monstrum* linguistico *Pallaksch* dopo una parte intensamente lirica, interrompendone all'improvviso il flusso. Dentro alla seconda sezione del *Lied* (*Arioso* <u>*molto largamente*</u>: FIGURA 14), la linea del canto raggiunge un vertice espressivo in corrispondenza dei vv. 20 – 22: «*lallen und lallen* / *immer-, immer-* / *zuzu*»; qui si distacca da un contesto finora un poco erratico, quasi indefinito in ordine alle altezze e inaugura una modalità decisamente "ariosa": doppie appoggiature e brevi vocalizzi (sempre discendenti di un $^1/_2$ t), sintassi per brevi frasi in progressione. Le parole esitanti del testo sono vestite da una musica la cui gestualità è un po' goffa, come se la misura lirica non fosse conseguita appieno. In quelle fioriture, si nasconde qualcosa di velleitario: è prescritto *dolce*, ma profilo melodico e ritmo portano via qualcosa alla sua piena realizzazione, vi gettano su un'ombra dolente[63].

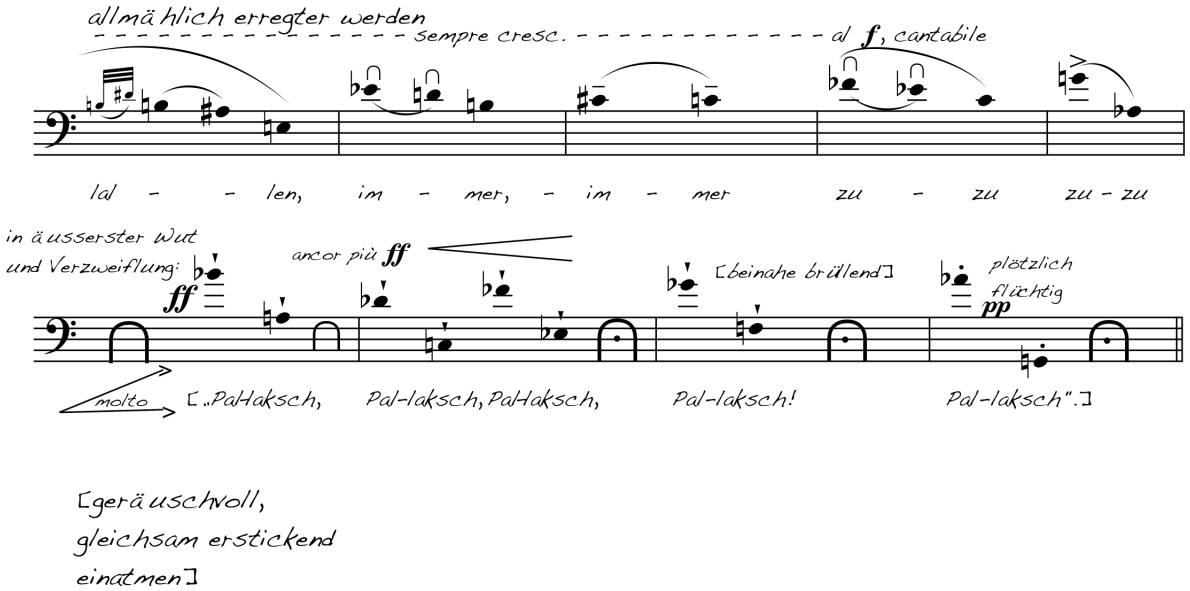
FIGURA 14

Paul Celan: *Tübingen, Jänner*, b. 17 → fine (2ª sezione)



[63] B. PERREY, op. cit., pp. 460 – 465. Questa lettura della parte musicale mette a fuoco la scelta di Kurtág in ordine alla non-parola *Pallaksch*. Dopo aver descritto in modo esemplare come Celan realizzi in quest'opera la poetica del silenzio e della privazione semantica, detta operazione è giustificata: tanto più che il compositore interpreta la conclusione del testo con una scelta di segno completamente opposto.

(*continua*)



All'arrivo della non-parola, l'ascoltatore è esposto agli effetti della più plateale contrazione diaframmatica. Per la prima volta in questo pezzo, le note devono eseguirsi sciolte: senza legatura. Un intervallo discendente molto esteso (9ª min.) rende d'altra parte impossibile legarle; inoltre costringe al passaggio tra due registri distanti, di cui quello acuto la prima volta è ai limiti della estensione. È escluso tuttavia che a Kurtág interessi qui una esecuzione intonata. Consideriamo inoltre le indicazioni espressive: *in äusserster Wut und Verzweiflung* [nella furia più plateale e disperazione]; esse implicano una energia vitale che, in relazione al testo, lascia meravigliati. Infatti, nello sviluppo della poesia, *Pallaksch* trova una collocazione defilata: è separato dal resto, rimane tra virgolette ed è chiuso tra parentesi. Tutti segni, questi, di un riguardo speciale a un'entità linguistica fragile, che sembra ormai aver perduto qualunque forza assertiva.

Tutto il contrario nella scelta di Kurtág, che aggiunge altre formidabili indicazioni: *geräuschvoll, gleichsam erstickend einatmen, beinahe brüllend* [rumorosamente, respirare come soffocando, quasi gridando] e chiede al cantante di mettere a nudo il desiderio di esprimere – trovare un varco alla parola – fino al suo nucleo fisico. Alla scelta rinunciataria di Celan, il compositore contrappone il gesto quasi eroico di un'affermazione esistenziale; ad uno stadio di quasi-estinzione della parola, pericolosamente estenuata e protesa al silenzio, egli accosta un tentativo disperato ed enfatico di riprendere a comunicare.

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA SU *GYÖRGY KURTÁG*

J. KÁRPÁTI, *Some Trends among Younger Composers*, in «Tempo», n. 88 (1969), pp. 5 - 10.

S. WALSH, *An Outsider's View*, in «Tempo», n. 88 (1969), pp. 38 - 43, 45 - 47.

S. WALSH, *György Kurtág: An Outline Study (I)*, in «Tempo», n. 140 (mar. 1982), pp. 11 - 21.

S. WALSH, *György Kurtág: An Outline Study (II)*, in «Tempo», n. 142 (sett. 1982), pp. 10 - 19.

M. P. MCLAY, *György Kurtág's Microludes*, in «Tempo», n. 151 (dic. 1984), pp. 17 - 23.

AA. VV., *György Kurtág*, a cura di F. SPANGEMACHER, «Musik der Zeit» v, Bonn, Boosey & Hawkes Musikverlag, 1986:

- F. SPANGEMACHER, *Über György Kurtág.Vorwort*, 6 - 8;
- *G. KURTÁG*, *Vorwort zu den "Spielen für Klavier"*, pp. 10 -11;
- P. BOULEZ, *György Kurtág*, pp. 12 -13;
- G. LIGETI, *Begegnung mit Kurtág in Nachkriegs-Budapest*, pp. 14 -17;
- W. BRENNECKE, *Kurtágs Anfänge in der Bundesrepublik Deutschland (1961–1969)*, pp. 18 - 27;
- H. LÜCK, *"Dezembers Gluten, Sommers Hagelschläge ...": zur künstlerischen Physiognomie von György Kurtág*, pp. 28 - 52;
- A. CSENGERY, I. BALÁZS, *Porträt eines Komponisten aus der Sicht einer Sängerin: Gespräch mit Adrienne Csengery über Persönlichkeit und Kunst György Kurtágs*, pp. 53 - 64;
- I. BALÁZS, *Fragmente über die Kunst György Kurtágs*, 65–87.

M. P. MCLAY, *Kurtág's "Kafka Fragments"*, in «Tempo», n. 163 (dic. 1987), pp. 45 - 47.

S. WALSH, *Kurtág in Berlin*, in «Tempo», n. 168 (mar. 1989), pp. 43 - 45.

U. DIBELIUS, *Komponisten-Portrait György Kurtág*, in *Ligeti und Kurtág in Salzburg. Programmbuch der Salzburger Festspiele*, Salzburg/Zürich, Residenz Verlag, pp. 88 – 94.

R. BECKLES WILLSON, *Kurtág's Instrumental Music, 1988-1998*, in «Tempo», n. 207 (dic. 1998), pp. 15 - 21.

G. MORELLI, «Rituali di rituali, le "vere vie" dei *Rückblicke* in Kurtág», in *Scenari della lontananza. La musica del Novecento fuori di sé*, Venezia, Marsilio, pp. 139 – 169;
ID., «… virág az ember… - l'uomo è un fiore», in *Scenari della lontananza*, cit., pp. 69 – 94.

AA. VV., *György Kurtág: entretiens, textes, écrits sur son oeuvre*, a cura di P. ALBÈRA, in «Contrechamps», n.12 - 13 (1990) pp. 175 - 291:

- VARGA BÁLINT, *Entretien avec György Kurtág*, pp. 175 - 183;
- I. BALÁZS, *Portrait d'un compositeur vu par une cantatrice: entretien avec Adrienne Csengery*, pp. 184 - 194;
- R. DALOS, *György Kurtág*, pp. 195 - 6;
- I. BALÁZS, *Dans la prison de la vie privée. A propos du lien interne entre deux œuvres de György Kurtág*, pp. 198 - 210;
- G. KROÓ, *Les "Dits de Péter Bornemisza" de György Kurtág*, pp. 211 - 53;
- F, SPANGEMACHER, *«Le vrai chemin passe par une corde». A propos des "Kafka-Fragmente" de György Kurtág*, pp. 254 - 265;
- P. SZENDY, *Musique et texte dans les oeuvres de György Kurtág*, 266 – 84.

P. HOFFMANN, *Die Kakerlake sucht den Weg zum Licht: zum Streichquartett op.1 von György Kurtág*, in «Die Musikforschung», xliv (1991), pp. 32 - 48.

P. HOFFMANN, *Post-Webernische Musik? György Kurtágs Webern-Rezeption am Beispiel seines Streichquartetts op.28*, in «Musiktheorie», vii (1992), pp. 129 - 48.

R. BECKLES WILLSON, *The Fruitful Tension between Inspiration and Design in Kurtág's* The Sayings of Péter Bornemisza *op.7*, in «Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung», xi (1998), pp. 36 - 41.

AA. VV.,*"Hommage à Kurtág"*, a cura di P. HALÁSZ, in «Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae», T. 43, Fasc. 3/4 (2002), pp. 221- 467:

- P. HALÁSZ, Preface to the Volume "Hommage à Kurtág", pp. 221 - 222;
- S. HOHMAIER, Mutual Roots of Musical Thinking: György Kurtág, Péter Eötvös and Their Relation to Ernő Lendvai's Theories, pp. 223 - 234;
- P. HALÁSZ, *On Kurtág's Dodecaphony*, pp. 235 - 252;
- B. BARAZZONI, Kurtág's Music: The Spectacle of Nature, the Breath of History, from op. 7 to 27, pp. 253 - 267;
- R. BECKLES WILLSON, Bulgarian Rhythm and Its Disembodiment in "The Sayings of Péter Bornemisza", op. 7, pp. 269 - 280;
- T. JOHNSON, Communication and Experience: Some Observations on the Relationship between Composer and Performer in Játékok, pp. 281 - 287;

- Z. FARKAS, The Path of a Hölderlin Topos: Wandering Ideas in Kurtág's Compositions, pp. 289 - 310;
- F. SALLIS, The Genealogy of György Kurtág's "Hommage à R. Sch", op. 15d, pp. 311 - 322;
- D. LENTSNER, The Structure of What Is beyond the Words: Musico-Poetic Analysis of the Fragment from "Scenes from a Novel", op. 19 by György Kurtág, pp. 323 - 332;
- J. CLOUGH, *Diatonic Trichords in Two Pieces from Kurtág's "Kafka-Fragmente": A Neo-Riemannian Approach*, pp. 333 - 344;
- S. BLUM, *Kurtág's Articulation of Kafka's Rhythms ("Kafka-Fragmente", op. 24)*, pp. 345 - 358;
- A. E. WILLIAMS, *Music Theatre and Presence in Some Works of György Kurtág*, pp. 359 - 370;
- S. GRMELA, *Recall and Repetition in Some Works by Kurtág*, pp. 371 - 381;
- B. FRANDZEL, *A Canon across Time: György Kurtág's "Officium Breve in Memoriam Andreae Szervánszky", op. 28*, pp. 383 - 396;
- J. FRIGYESI, *György Kurtág, "Samuel Beckett: What Is the Word", op. 30b (1990/91)*, pp. 397 - 409;
- M. ZENCK, *Beckett after Kurtág: Towards a Theory of Theatricality of a Non-Theatrical Music*, pp. 411 - 420;
- THOMAS GERLICH, MICHAEL KUNKEL, *"Tempi passati" or "Tempi da venire...?": Seeking Melody in the Music of Sándor Veress and György Kurtág*, pp. 421 - 438;
- G. TOSSER, *Links and ligatures: György Kurtág's "Ligatura-Message to Frances-Marie" ("The Answered Unanswered Question"), op. 31b*, pp. 439 - 449;
- B. PERREY, *"Eyes Talked In-To Blindness": Paul Celan and György Kurtág*, pp. 451 - 467.

P. ALBÈRA, *Ligeti et Kurtág face à l'histoire*, in ID., *Le son et le sens*, Genève, Éditions Contrechamps, 2007, pp. 333 – 335;
ID., *K comme Kurtág*, ibid., pp. 337 – 340.

AA. VV., *György Kurtág: entreteiens, teste, dessins*, a cura di A. BÁLINT VARGAS, Genève, Éditions Contrechamps, 2009:

- P. ALBÈRA, *"L'homme est une fleur". Avant-propos*, pp. 7 - 11;
- A. BÁLINT VARGAS, *Introduction. Esquisse d'un portait*, pp.13 - 17;
- *Trois questions à György Kurtág. Premier entreren – 1982-1985*, pp. 21 - 31;
- *Les trois questions – Encore une fois. Deuxième entretien – 1996: "Par l'intelligence je n'arrive jamais à rien"*, pp. 33 - 51;
- *Mots-clefs. Troisième entretien – 2007-2008*, pp. 53 - 152;
- G. KURTÁG, *Laudatio pour György Ligeti: 1993*, pp. 155 – 166;
- ID., *Kylwyria – Kálvária: 2007*, pp. 167 - 178;
- ID., *Játékok: 1976*, p. 181;
- *"Játékok": une leçon de György Kurtág: 1989*, pp.183 - 192;
- *Quatre chants sur des poèmes de János Pilinszky: 1988*, pp. 193 - 195.

AA. VV., *Gestes, fragments, timbres. La musique de György Kurtag*, a cura di Marta Grabocz - Jean Paul Olive, Paris, Harmattan, 2009.

AA. VV., Ligatures. La pensée musicale de György Kurtág, a cura di P. MARÉCHAUX e G. TOSSER, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

QUADRO METODOLOGICO

I. STOÏANOVA, *Geste – Texte – Musique*, Union général d'éditions, 1978, pp. 18 – 40; 157 – 160.